

## а р о с о к а л у п с и с

Михаил Трофименков

На заре своей карьеры пионеры «новой волны» возмущались распространенным представлением о «режиссере, который хотел что-то сказать». Дескать, если вам есть что сказать, скажите это, напишите письмо, книгу, в конце концов, но не переводите пленку зря. Конечно, они лукавили. И Годару, и Трюффо было что сказать. Как и восхищавшим их режиссерам «золотого века» Голливуда: Хоуксу, Хичкоку, Фуллеру. Зато Фрэнсис Форд Коппола — идеальное воплощение режиссера, которому нечего сказать. Или «идиота с гениально развитым пластическим чувством», как выразился один известный петербургский критик по другому поводу. Если Коппола морализирует, получается Бог весть что. Гениальная пластика «Крестного отца» сводится к банальной мысли о том, что несправедно нажитые деньги до добра не доведут. «Разговор» — блестящий перепев «Блоу ап», только фотографирование заменено подслушиванием. Если искать глубокий смысл в «Апокалипсисе сегодня» (1979), самом прославленном, пожалуй, фильме Копполы, получится тоска смертная. В самом деле, не затеял же Коппола эту колоссальную авантюру только ради того, чтобы сказать, как ужасна война. Или — что является не меньшей банальностью — как она прекрасна. Идея о том, что контролируемые безумным полковником Куртцем герои, спускаясь по реке в джунгли, словно возвращаются к истокам времен, от цивилизации к каменному веку, тоже не блещет оригинальностью.

## с н е з о в г н я

Даже финальное появление Марлона Брандо, скорее, разочаровывает. Лепечущий чушь «монстр», даже не скрывающий, что ему лень не то что интонировать текст, но и просто выучить его. А глубокомысленные рассуждения Уилларда о Куртце — «Он мог стать генералом, но предпочел стать самим собой» — сродни затрепанной хохме: «Героем может стать каждый. Но генералом может стать только полковник». Лучше бы Коппола ограничился первым явлением Куртца, — вернее, явлением его голоса с магнитофонной пленки, где записан пугающий рассказ о сне, в котором улитка ползет, оставаясь живой, по лезвию бритвы. Пугает не столько сам текст, сколько обманутые ожидания зрителей. Уже зная о том, что заслуженный «зеленый берет» вышел из подчинения и стал живым богом для смертельно опасных дикарей, мы вправе ожидать откровений о власти. А

вместо откровений — улитка, бритва... Совсем как у Бунюэля в «Призраке свободы»: вестовой привозит генералу секретный пакет и, взяв под козырек, просит разрешения рассказать ему свой сон. Сны рассказывают, когда нечего сказать. В финале «Апокалипсиса» вспоминается эпизод из «Молодого негодяя» Эдуарда Лимонова. Был у него в харьковской юности приятель-поэт, стихи которого ему было все недосуг послушать. Тот повесился. Другой приятель сообщает Лимонову, что, разбирая вещи покойного, прочел его стихи. Пауза. Лимонов за одну секунду переживает бездны отчаяния: вот сейчас он узнает, что всеобщее безразличие погубило гениального поэта. Ну что там, что? А ничего — бред белая горячка.

Обстоятельства съемок «Апокалипсиса» стали легендой. Первоначально шокировавшие, после многочисленных пересказов они обрели почти гламурный

«Я увидел улитку, ползущую по краю лезвия... острой бритвы... это мой сон... это мой ночной кошмар. Она ползла, оскользаясь, по краю... прямого острого лезвия... оставаясь невредимой... Мы должны их убивать — безжалостно... одного за другим... деревню за деревней, армию за армией... Все лгут — и мы лжем, и они лгут. И мы должны быть милосердны к ним? Я это ненавижу...»  
Улитка — это он. Он хочет умереть.

лоск. Съемочная группа, вусмерть удушенная кислотой, кокаином и амфетаминами (самые целомудренные ограничивались травкой). Куски гниющего мяса, раскиданные для пущей достоверности по лагерю Куртца, от запаха которых падали в обморок статисты. Капризы и безобразное наплеватьство Брандо. Сердечный приступ у Мартина Шина и нервные срывы у всех остальных. Циклон, заливший грязью все и вся. Изголодавшаяся массовка, всерьез набросившаяся на «плейбоевских» девиц. И, наконец, самый впечатляющий эпизод связан с вертолетами. Филиппинское правительство передало Копполе для съемок весь вертолетный парк своей армии. Прознав об этом, коммунистические партизаны, на тот момент уже десять лет ведущие безнадежную герилью в джунглях, воспряли духом и перешли в наступление, угрожая взятием столицы — Манилы.



Копполе пришлось на время вернуть диктатору Маркосу вертолеты, чтобы тот удержался у власти.

Однако само по себе величественное безумие съемок свидетельствует лишь о безумии режиссера, но никоим образом — не об априорном величии фильма. Чаще всего рассказы о творческом процессе идут в ход, когда репутацию фильма надо подкрепить чем-то, отсутствующим на экране.

Тем не менее, несмотря на скудость идеи и навязчивый внекинематографический пиар, «Апокалипсис», безусловно, — один из величайших фильмов, когда-либо снятых. Фильм насыщен антологическими эпизодами, которые можно пересматривать вновь и вновь, содрогаясь от их красоты и жестокости. Возможно, это не просто лучший фильм о войне, а Фильм о Войне. Единственный и неповторимый. Вьетнам, конечно, ни при чем, как ни при

чем и «Сердце тьмы» Джозефа Конрада, вдохновившее Коппола. При этом «Апокалипсис» — фильм о хаосе — удивительно гармоничен. В мае прошлого года весть о том, что на Каннском фестивале Коппола впервые представит «полную» версию фильма, вызвала, прежде всего, тревогу. Известно, что цензор (в самом широком смысле слова) — лучший друг режиссера. Сокращенные версии фильмов обычно гораздо убедительнее авторских. Зная характер Коппола, «человека и парохода», можно было ожидать худшего. Отнюдь: почти час экранного времени, вошедший в полную версию, ничуть не нарушал равновесия фильма. Такое дано далеко не каждому. Да что там «не каждому» — практически никому. Только одну нарративную структуру — употребим это явно неподходящее слово за неимением другого — можно так изменять, как это сделал Коппола: структуру сна.

Собственно говоря, больших сцен в «полном варианте» прибавилось две. В одной из них команда военного катера вновь встречается с «плейбоевскими герлицами». Их вертолет разбился, и они, смертельно перепуганные, в каком-то затопленном тропической жижей (циклон «подсобил») бараке, среди гробов, из которых вываливаются еще не вывезенные на большую землю трупы, судорожно отдают солдатикам. Во второй сцене герои встречаются с семьей французских плантаторов, уже четверть века (Франция ушла из Индокитая в 1954 г.) держащей круговую оборону против всех и вся. Капитан Уиллард приобщается к тайнам опиума (хотя с трудом верится в его наркотическую «девственность») и осведомляется о загадочных заметках. Ах, это? Это — количество убитых нами вьетконговцев, это — сайгонцев, это — еще кого-то, а это, уж извините, — американцев...



В обоих эпизодах есть один общий момент. И девицы, и французы ищут хоть какую-нибудь реальную опору в происходящем вокруг. Для одних это — секс, для других — «отсчет утопленников». И то, и другое напоминает попытку уцепиться за сон, доказать, что ты еще жив. Самый безумный (гораздо более безумный, чем Куртц) и самый убедительный персонаж «Апокалипсиса» — подполковник Килгор (Роберт Дюваль), единственный здравомыслящий человек в копполовском сне. Он щеголяет в ковбойской шляпе, не пригибается под выстрелами, раскидывает на трупах вьетконговцев карточную колоду смерти, под шквальным огнем занимается виндсерфингом и приветствует только что вышедшего из боя солдата так, словно принимает гостей на светской вечеринке. Все это — отчаянные попытки доказать себе воз-

можность хоть как-то контролировать сон войны. Принято цитировать первую половину его знаменитого монолога: «Люблю запах напалма на рассвете. Ничего не остается, ни одного тухлого трупа. Все сгорает. И только этот запах». В таком редуцированном виде слова кажутся принадлежащими образцово-показательному военному преступнику со страниц «Правды» конца 60-х — кому-нибудь лейтенанту Келли. Но вторая часть монолога важнее: «Это... как запах победы. Ведь эта война когда-нибудь кончится». И — растерянная улыбка. Для Килгора напалм, выжигающий все, — доказательство того, что все вокруг сон, и, когда он проснется, ни один тухлый труп не будет смущать его рассудок.

Появлению Килгора сопутствует еще один важнейший для понимания фильма момент. Съёмочная группа телевидения сопровождает десантирующихся солдат.

«Не смотри в камеру! Веди себя, как в бою!» — раздраженно кричат журналисты солдату. Но здесь-то не инсценировка, а самый что ни на есть ожесточенный бой. Или все-таки инсценировка? И, если камера Витторио Стораро отодвинется еще немного, мы увидим декорацию в павильоне? Конечно, не увидим. Но, снимая в условиях, приближенных к боевым, Коппола добивается галлюцинаторного эффекта «невсамделишности» этой войны. Слишком красиво идут по небу вертолетные звенья. Слишком мощно звучит «Полет валькирий», сопровождающий атаку. Слишком похожи на праздничные фейерверки сполохи разрывов над последним опорным постом американской морской пехоты по дороге в ад. Слишком аккуратно, как по команде опытного пиротехника, загораются деревья, залитые напалмом. Со встречного катера летят петарды, в самом сердце тьмы «плейбо-



«Ужас... с ним надо подружиться. Если вы с ним не в ладу, вашим врагам ничего не стоит нагнать на вас страху... Помню, когда-то я служил в спецподразделении (кажется — тысячу столетий назад)... мы разбили лагерь в одной деревне и стали делать детям прививки от полиомиелита, а взрослые молча наблюдали за нами... Сразу после этого мы ушли, а вскоре нас нагнал старик, который стонал, не говоря ни слова... Вернувшись в деревню, мы увидели, что они отрубили руки всем детям... и свалили их в кучу... мы увидели целую грудку маленьких ручек со следами прививок на них... Я помню: тогда я закричал, заголосил, как плачут старухи... я не мог справиться со слезами и не знал, что мне делать... и я буду помнить это, потому что не хочу забывать такое. Никогда... Тогда я понял... У меня в мозгу засверкал какой-то ослепительный алмаз, и я подумал: “Боже, какая воля нужна, чтобы свершить такое. Абсолютно четко, полно, ясно я понял: они победили меня, потому что смогли сделать такое, у них была сила, которая помогла им сделать ЭТО.”»

евские» девки развлекают пехотинцев, как гигантский софит нависает над джунглями оранжевое солнце.

Кстати, о птичках, то есть о валькириях. Очевидцы вспоминают, что вьетнамская война проходила не столько под *The Doors* и, конечно, не под Вагнера, а под тяжелый рок. Танки утюжили деревни под «Whole Lotta Love» *Led Zeppelin*, рвавшуюся из прикрученных к броне динамиков.

Впрочем, Килгор не догадывается, что и сам он — всего лишь сон, который снится одуревшему от виски и крови Уилларду. Доказательств, что все происходит в реальности, а не в его воображении, в фильме нет. «The End» группы *The Doors* «кольцует» фильм. В прологе эта песня «наплывает» на кадры с почти безмолвно кружащимися над джунглями вертолетами. В финале она аккомпанирует расправе Уилларда над Куртцем. «Отец! Я хочу убить тебя!» — шаманит Джим Моррисон.

Уиллард убивает полковника, жалкую пародию на Отца Небесного.

Первые, легендарные, слова фильма — «Мать твою! Снова этот Сайгон!» — напоминают о тщетных усилиях вырваться из вьющегося лентой Мебиуса сна. Человеку (такое бывало, наверное, с каждым) снится, что он проснулся, но через какое-то время он понимает, что просто перешел на новый круг все того же кошмара. Разбив зеркало, он впадает в новое пьяное забытие, и не факт, что пришедшие за ним гонцы из штаба не приснились ему, как и все, что произошло после. Панорама разбросанных вещей недвусмысленно намекает на его самоубийство, потенциальное или уже совершившееся, когда камера останавливается на валяющемся рядом с Уиллардом табельном пистолете. С этих пор лицо Уилларда не покидает полуиспуганное, полуудивленное выражение, которое можно описать только так: *я думал, что хуже не будет, а*

*оказалось, что будет.* Можно списать это на счет изумления — матерые убийцы рассуждают о неких моральных ограничениях, отправляя его расправиться с другим матерым убийцей! Но не Уилларду удивляться чему бы то ни было на войне. Нет, здесь нечто другое, то же, что мучает всех героев фильма; но Уиллард, в отличие от них, еще не освоился в своем сне настолько, чтобы найти и в нем какие-нибудь опоры, будь то виндсерфинг или опиум.

Морок рассеивается. Куртц мертв. Уиллард уходит назад по реке. Уходит только для того, чтобы, очнувшись, отдернуть жалюзи и снова обреченно повторить: «Мать твою! Снова этот Сайгон!» И снова услышать стук сапог поднимающихся по лестнице гонцов — то ли из штаба, то ли из таких мест, которым на человеческом языке даже нет названия.