

18+

Содержит
нецензурную
брань!

Теодор

Рошак

BEST
book



Киномания

like
book
read it. like it

Best Book

Теодор Рошак
Киномания

1991

УДК 821.111-31(73)
ББК 84(7Coe)-44

Рошак Т.

Киномания / Т. Рошак — 1991 — (Best Book)

ISBN 978-5-04-089028-6

Студент кафедры киноведения, а впоследствии видный кинокритик Джонатан Гейтс становится одержим легендарным режиссером-экспрессионистом Максом Каслом, который снял несколько скандальных шедевров в 1920-е гг. в Германии и несколько фильмов ужасов уже в Голливуде, прежде чем исчезнуть без вести в 1941 г. Фильмы Касла производят странное, гипнотическое воздействие, порождают ощущение буквально осязаемого зла. И тайна их оказывается сопряжена с одной из самых загадочных страниц истории Средневековья. «Киномания» – знаменитый конспирологический бестселлер, аналог, по выражению критиков, «Маятника Фуко» Умберто Эко – для любителей кино.

УДК 821.111-31(73)
ББК 84(7Coe)-44

ISBN 978-5-04-089028-6

© Рошак Т., 1991

Содержание

Глава 1. Катакомбы	6
Глава 2. Эротическое образование	16
Глава 3. Волшебный фонарь	35
Глава 4. «Венецианский пурпур»	51
Глава 5. Похищение «Детей райка»	68
Глава 6. Карьера расхитителя могил	81
Глава 7. Зип	91
Глава 8. Саллиранд	105
Глава 9. Чем грозит Найлана	123
Конец ознакомительного фрагмента.	128

Теодор Рошак

Киномания

© Крылов Г., перевод на русский язык, 2017

© ООО «Издательство «Э», 2017

* * *

Чем сильнее зло, тем сильнее фильм.
Альфред Хичкок

Глава 1. Катакомбы

Впервые я увидел фильм Макса Касла в грязном подвале на западе Лос-Анджелеса. Теперь никому и в голову не придет устроить кинотеатр в такой дыре. Но тогда – в середине пятидесятых – в этом скромном помещении ютился лучший репертуарный кинотеатр к западу от Парижа.

Киноманы постарше еще помнят «Классик», легендарный маленький храм искусств, ненавязчиво втиснутый между «Кошерным гастрономом Мойше» и «Торговым двором „Лучшие товары со скидкой“». Теперь, оглядываясь назад более чем двадцать лет спустя, я понимаю, что лучшего места для знакомства с великим Каслом было не найти – именно такой склеп. Это было все равно что встретить Христа в катакомбах задолго до того, как крест и Евангелие стали нести свет миру. Я пришел зачарованным неофитом в темное чрево еще не окрепшей веры и обнаружил... что же я обнаружил? Ни малейшего намека на грядущее царство и славу. Только еле уловимое обещание чудес, непонятный ритуал, неразборчивый символ, нацарапанный на облупившейся стене. И все же искатель чувствует, как в глубине его существа начинает копошиться что-то вроде убежденности. Он ощущает грандиозную, хищную тайну, замаячившую перед ним среди мусора и крысиного помета. Он остается и вкушает таинство. Он возвращается во внешний мир преображенным и несет с собой апокалиптическое слово.

Так вот я открыл для себя Касла задолго до того, как он стал культовой фигурой – предметом моего научного интереса на всю жизнь, – каким его в один прекрасный день сделали ученые, критики и энтузиасты. Для меня этот священный ужин был одним сплошным фильмом на потрескавшейся пленке, пляшущим призраком из света и тени, видимым смутно и понятным лишь наполовину. Начав свой путь как завернутая цензурой непристойность, эта злосчастная, неудачливая вещица несколько десятилетий протомилась в хранилищах приказавших долго жить студий и на полках у равнодушных собирателей. То, что она вообще сохранилась (в одном случае как пустяковый военный трофей, а в другом – как предмет покражи), само по себе было чудом. Говорят, что слова Иисуса когда-то существовали лишь в виде каракулей, нацарапанных мелом на мостовой шумных городов; они были затерты ногами практичных дельцов, затоптаны играющими детишками, описаны всеми пробежавшими мимо собаками. С таким же успехом можно было втоптать в уличную грязь и послание Касла миру. Кинофильм – этот размазанный по ломкой ленте жидкий бульон иллюзии – не менее хрупок. Десятки раз мог он сгинуть в реке забвения, как столько киносокровищ до него и после; остатки кораблекрушения, культурный мусор – никто его не удосужился спасти, ничей глаз не разглядел его истинные достоинства. Именно в этом и нуждались творения Касла – глаз начинающего, *мой* глаз (до того как он замылился, обрел рассудительность), еще не забывший простонародные основы искусства, еще уязвимо наивный и потому способный воспринимать слабые мерцающие откровения темного бога, чьи священные книги суть тайная история кино.

Как и у большинства американцев моего поколения, мое увлечение кино началось гораздо раньше, чем я об этом помню. Я бы даже сказал, что оно восходит к предродовым схваткам возбуждения и удовольствия. Моя матушка была самозабвенной и ненасытной киноманкой – дважды в неделю непременно программа из трех художественных фильмов и избранные короткометражки. Кино стало для нее тем же, чем оно было для миллионов американцев в конце катастрофических тридцатых: убежищем от летней жары и зимнего холода ценой двадцать пять центов, отдохновением ценой миллион долларов от нескончаемой, выжигающей душу Депрессии. Кроме того, это было наилучшим способом избежать домогательств домохозяина, который, чуть что, маячил на пороге, требуя платы. Вполне воз-

можно, что немалая часть того первозданного сумбура, который заполняет глухие уголки моего мозга (первобытный брачный зов Тарзана, квохтанье Злой ведьмы Запада, душераздирающий вой Человека-волка¹), проникала в мой утробный сон сквозь стенки материнского чрева.

Как бы то ни было, я всегда видел нечто символическое в том, что родился в 1939-м – этот год, без особых на то оснований, вспоминается как вершина Золотого века Голливуда, *annus mirabilis*², когда крупнейшие и могущественные студии в своей безудержной щедрости благодетельствовали народ шедеврами накануне военных штормов, которые погребли киногорезы под кошмарами истории. Мой плод развивался под знаком «Волшебника страны Оз», «Белоснежки», «Дилижанса», «Грозового перевала»³. Родовые схватки у моей матери начались, когда она в третий раз отправилась смотреть «Унесенных ветром», – как раз посередине фильма, из чувства солидарности (по ее утверждению) с Оливией де Хэвилленд, рожавшей ребенка в горящей Атланте⁴. (Карета «скорой помощи» ждала мать у тротуара, а та отказывалась ехать рожать, пока администрация не вернет ей за билет доллар с четвертью, – по тем временам немалые деньги.)

Итак, я родился и начал дышать самостоятельно; яслями моими были утренники с Джоан Кроуфорд⁵, а зубы у меня прорезались на Трех придурках⁶. В ранней юности мои первые, неясные еще сексуальные желания просыпались, когда супердинамичная девятая серия завершалась сценой, в которой Найлану – пышногрудую Деву джунглей – бросал на языческий алтарь насильник-шаман, в чьей полной власти она оказалась.

Все это – третьесортные кинематографические поделки – естественным путем оседало в моем податливом подростковом сознании, которое перерабатывало их в причудливую мешанину грубоватого юмора и дешевой сенсационности. Моя любовь к кино – к *Кино*, к фильмам, почитаемым как ожившие иконы высокого искусства, – началась с «Классик» в первые университетские годы. Этот период многие теперь считают героической эпохой американских некоммерческих кинотеатров. За пределами Нью-Йорка тогда насчитывалось, пожалуй, всего несколько десятков культурных маяков такого рода – в больших городах и университетских центрах. Многие из них не так давно даже начали получать неплохую прибыль от наплыва зрителей, которых привлекали иностранные фильмы; кое-где замечались

¹ ...первобытный брачный зов Тарзана, квохтанье Злой ведьмы Запада, душераздирающий вой Человека-волка... – Речь идет соответственно о многосерийном «Тарзане» 1930-х гг. с олимпийским чемпионом по плаванию Джонни Вайсмюллером в главной роли, о фильме Виктора Флеминга «Волшебник страны Оз» (1939), в котором роль ведьмы исполнила Маргарет Гамильтон, и фильме режиссера Джорджа Вагнера «Человек-волк» (1941) с Клодом Реймсом.

² Чудесный год (лат.).

³ Мой плод развивался под знаком «Волшебника страны Оз», «Белоснежки», «Дилижанса», «Грозового перевала». – О «Волшебнике» см. выше; «Белоснежка» (1937) – один из первых полнометражных мультипликационных фильмов студии Уолта Диснея в постановке Дэвида Хенда; «Дилижанс» (1939) – остросюжетный вестерн Джона Форда, известный в русском прокате под названием «Путешествие будет опасным»; «Грозовой перевал» (1939) – фильм Уильяма Уайлера по одноименному роману Эмили Бронте (1847).

⁴ Родовые схватки у моей матери начались, когда она в третий раз отправилась смотреть «Унесенных ветром», – как раз посередине фильма, из чувства солидарности (по ее утверждению) с Оливией де Хэвилленд, рожавшей ребенка в горящей Атланте. – Фильм «Унесенные ветром» был поставлен в 1939 г. по одноименному роману М. Митчелл и стал одной из самых знаменитых картин американского кино. Оливия де Хэвилленд (р. 1916) – американская актриса, прославилась ролями в приключенческих фильмах второй половины 1930-х гг. с Эрролом Флинном («Капитан Блад», «Приключения Робин Гуда» и др.); в «Унесенных ветром» исполняла роль Мелани Гамильтон.

⁵ Джоан Кроуфорд (Люсель де Сюэр, 1908–1977) – американская актриса, выступавшая сначала в качестве танцовщицы, один из секс-символов Голливуда; сыграла роль проститутки в кинофильме «Дождь» (по рассказу С. Моэма), в 1945 г. получила «Оскара» за роль в фильме «Милдред Пирс».

⁶ ...зубы у меня прорезались на Трех придурках. – «Три придурка» (Three Stooges) – персонажи целого ряда комедийных фильмов, снимавшихся с 1930-х годов. Российским аналогом этих персонажей в некотором роде можно считать знаменитую троицу – Трус, Балбес, Бывалый.

такие вольности, как две-три масляные копии работ Пикассо в холле и шведский шоколад в буфете.

Были еще и боровшиеся за выживание репертуарные кинотеатры ретроспективного показа – вроде «Классик», малочисленные, тесные, но честные. Это даже был не бизнес, а крестовый поход за показ такого кино, которое *нужно* смотреть, нравится оно тебе или нет. Все эти заведения как один перебивались с хлеба на воду и занимали помещения с обшитыми фанерой окнами и выкрашенными в черное стенами. Вы сидели на складных стульях и слышали, как сзади, за тоненькой перегородкой, киномеханик сражается с непослушной техникой.

«Классик» разместился в здании, которое некогда предназначалось для первого и лучшего кинотеатра города. В день открытия – это было под конец двадцатых годов – случился пожар, сильно повредивший здание. Затем около двадцати лет уцелевшие помещения служили чем угодно – от бесплатной столовой для бездомных до лекционного зала во время летних сборов учителей. Помещения нередко сдавались заезжим проповедникам или под медицинские выставки. Наконец, вскоре после войны, незадолго до закрытия, там обосновался еврейский эстрадный театр. Когда я начал посещать «Классик», в вестибюле все еще можно было увидеть выцветшие, повешенные как попало афиши Мики Каца, игравшего в представлениях «Берни-тореадор», «Мейер-миллионер» или «Еврейский ковбой». «Классик» нашел себе местечко в просторном подвале, который по мрачности не уступал любому готическому подземелью. Чтобы попасть в кинотеатр, нужно было пройти по замызанной улочке мимо «Гастронома Мойше» чуть в стороне от Ферфакс-авеню. Затем надо было миновать несколько темных двориков и следовать скромному указателю, подсвеченному тусклыми лампами и направлявшему вас в обход здания к ведущей вниз короткой лесенке. Даже с учетом безбилетников, рассеявшихся в проходах, больше двухсот человек в зале не помещалось. Единственная новация состояла в том, что цена билета включала стоимость небольшого бумажного стаканчика с горьковатым варевом – тогда-то я впервые и ощутил ободряющий вкус эспрессо. Нередко напиток проливался, отчего подошвы постоянно приклеивались к никогда не мывшимся полам.

В первые мои студенческие дни зрителями в «Классик» была университетская элита с искусствоведческих отделений – сплошь завзятые киноманы. С фанатической педантичностью они ходили на все, что крутили в «Классик», в котором верховодил тип одной с ними породы, только поколением старше. Окончив университет сразу после войны, Дон Шарки открыл для себя киноискусство, ведя богемную жизнь в Париже после увольнения из армии. Шарки и его подружка Клер с трудом поддерживали «Классик» на плаву одной только своей бескорыстной любовью. Они продавали билеты, обслуживали проекторы, печатали на мимеографе программки и подметали (хотя подметанием это можно было назвать с большой натяжкой) помещение по окончании сеансов. В те дни можно было дешево заполучить – если вам вообще удавалось их найти – классические немые фильмы и старые голливудские ленты. При всем том затраты Шарки и Клер едва окупались (разве что изредка, когда пускали вторым экраном какой-нибудь зарубежный фильм), а потому им приходилось подрабатывать на чем-то другом. «Классик» был для них средством привлечения в долю других людей, чтобы платить за аренду и смотреть то, что им хотелось смотреть.

В то время я кое-как перебивался в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса. Мои родители в Модесто⁷ запрограммировали меня на юридический факультет – мой отец был юристом. Я ухватился за эту идею: Корейская война только закончилась, и мне годилось все, что спасало от призыва в армию, – чем проще, тем лучше. Но мне никогда не пришло бы в голову, что кино – это атавистическое развлечение из детства – может быть предме-

⁷ Модесто – городок на реке Туолумне в Центральной Калифорнии.

том глубокого исследования и научной полемики. Что можно было сказать обо всех этих ковбоях, гангстерах и потрясающих девчонках, которых я в состоянии полугипнотического сумасшествия наблюдал с самого детства? Меня приводили в замешательство те жаркие эстетические баталии между моими приятелями, помешанными на кино, бурные диспуты, изысканные критические теории, которыми они обменивались, сидя у Мойше за чашечкой кофе после посещения «Классик». Я завидовал их знаниям и умудренности, но в дискуссиях участвовать не мог. Большая часть из того, чем они восторгались, меня оставляла равнодушным, а особенно тягомотные немые фильмы – фирменное блюдо кинотеатра. Нет, я прекрасно переваривал Мака Сеннета, Чаплина и Китона⁸. Я смеялся, увидев пинок под зад или торт в физиономию. Но Эйзенштейн, Дрейер, Гриффит⁹ наводили на меня тоску смертную. Я считал, что немое кино («Классик» был слишком беден, чтобы нанять тапера, поэтому немые фильмы шли в крошечной тишине, без музыкального сопровождения, и погруженное в темноту и тишину святилище наполнялось только резким литургическим ворчанием проектора) – это форма отсталого искусства.

Каким же молодым дикарем был я среди гурманов, рассевшихся за банкетным столом в «Классик». Аппетит к кино у меня был волчий, только вот вкуса никакого. Нет, это неправда. Вкус у меня был: *дурной*. Ужасающий вкус. А чего еще можно ожидать от человека, воспитанного на вестернах студии «Монограм», «Ребята с Бауэри-стрит», «Сумасшедших мелодиях»¹⁰. А ведь именно эти фильмы (говорю об этом, сгорая от стыда), к счастью или несчастью, находили мощный отклик в моем сердце; нет сомнения, все это еще не истерлось из глубин моей памяти – клоунское кривлянье, мордобои и падения. В десять лет я мог слово в слово отбарабанить с полдюжины номеров Эббота и Костелло¹¹. Играя на улице, я мог в точности реконструировать героические подвиги Роя Роджерса и Лэша Лару¹², увиденные мной на субботних утренниках. Мои подражания Придурку Курчавому¹³ неизменно раздражали всех в доме.

Детские штучки. Позднее, в старших классах, фильмы превратились в детские штучки другого толка. Они стали зеркалами юношеского нарциссизма, который подтачивал Америку в 50-е. Это был период, когда старики из среднего класса питались всеми необходи-

⁸ ...Мака Сеннета, Чаплина и Китона. – Мак Сеннет (1880–1960) – американский режиссер, автор оригинального жанра – комедии потасовок, его ленты – сплошные трюки, эскапады, погони; организатор студии «Кистоун». Творческий упадок Сеннета как актера начинается с восхождением на голливудский олимп Чарли Чаплина (1889–1977) и Бастера Китона (1895–1966). В 1912 г. Чаплина увидел глава студии «Кистоун» Мак Сеннет, а вскоре после этого на экранах появился ставший знаменитым бродяжка Чарли. На студии «Кистоун» Чаплин снялся в 35 фильмах. Бастер Китон со своим характерным неподвижным лицом был одним из самых знаменитых комиков американского немого кино.

⁹ ...Эйзенштейн, Дрейер, Гриффит... – Сергей Эйзенштейн (1898–1948) – советский режиссер, автор «Броненосца Потемкина» (1928) и др. Карл Теодор Дрейер (1889–1968) – датский режиссер и сценарист, многие его фильмы были новаторскими не только по форме, но и своей антиклерикальной направленностью, автор знаменитых «Страстей Жанны Д'Арк». Дэвид Уорк Гриффит (1875–1948) – американский актер и режиссер, внес большой вклад в развитие мирового киноискусства.

¹⁰ А чего еще можно ожидать от человека, воспитанного на вестернах студии «Монограм», «Ребята с Бауэри-стрит», «Сумасшедших мелодиях». – «Монограм» – одна из небольших голливудских студий, снимавших малобюджетные кинофильмы. «Ребята с Бауэри-стрит» (по названию одной из трущобных улиц Нью-Йорка) – сериал детективных комедий из жизни трущоб. «Сумасшедшие мелодии» (Looney Tunes) – серия мультипликационных фильмов киностудии «Уорнер Бразерс», выходивших с 1930-х гг.

¹¹ В десять лет я мог слово в слово отбарабанить с полдюжины номеров Эббота и Костелло. – Эббот и Костелло – американская комедийная пара на радио, в кино, а впоследствии и на телевидении. Уильям Александр Эббот (1897–1974) и Луис Франсис Костелло (1906–1959) впервые выступили вместе в 1936 г., а в 1939-м подписали контракт с компанией «Юниверсал» и снялись в целом ряде комедий. С начала 1950-х выступали в совместной телевизионной программе.

¹² ...я мог в точности реконструировать героические подвиги Роя Роджерса и Лэша Лару... – Рой Роджерс (1907–1998) – американский актер, снимавшийся в вестернах и заслуживший прозвище «король ковбоев». Лэш Лару – известный в 1930-е годы актер, тоже снимавшийся в амплуа ковбоя.

¹³ Мои подражания Придурку Курчавому... – Курчавый – один из упоминавшихся выше персонажей группы «Три придурка».

мыми иллюзиями с экрана телевизора, который стал семейным очагом новых пригорожан. А вот их чада, наоборот, стали национальной киноаудиторией. Внезапно Голливуд обнаружил, что находится в заложниках у похотливых подростков на колесах. Учитывая, что эти ребята все кинотеатрам предпочитали те, где можно не вылезать из машин (точно так же они отдавали предпочтение практическим занятиям по половому воспитанию по программе «сделай сам»), киностудиям теперь не нужно было наполнять свою продукцию содержанием. Уличное кино делалось не для того, чтобы его смотрели, – зрителей вполне устроил бы и пустой экран. Но те, кто оставался на открытом воздухе достаточно долго, могли все же заметить, что с экрана лились растлевающая лесь, истории переменчивых молодых людей, которых самым прискорбным образом угнетают родители, ограничивая их свободу и отказываясь удовлетворять малейшие их капризы безотлагательно и со всей надлежащей серьезностью. Как и миллионы моих сверстников, я ухватился за то, что мне казалось пожизненным пропуском в юность, и навязчиво выдавал себя за реинкарнацию многострадального Джеймса Дина¹⁴: мрачноватая сутулость, одежда уголовника, длинные напояженные космы уложены назад. У меня перед глазами постоянно был Марлон Брандо в коже, оседлавший мотоцикл¹⁵, – вождем образ вечного неукротимого юноши, каким хотел быть и я.

Все это не имело никакого отношения к искусству кино, просто это был затянувшийся кризис самоидентификации моего поколения. Что же тогда тянуло в «Классик» и к его элитным зрителям такого наследственного бурбона, как я? Если бы я сказал, что был очарован иностранными фильмами (в особенности французскими и итальянскими, которые давали возможность репертуарным кинотеатрам заработать хоть какие-то деньги на оплату счетов), то это могло бы указывать на появление какого-то вкуса. Но нет. Не сразу. Неосознанно. Не хочу врать. Прежде всего это влечение объяснялось чисто гормональными причинами. Для меня, как и для тысяч зрителей сороковых и пятидесятых годов, иностранные фильмы были притягательны благодаря сексу – в этом самые откровенные американские картины не могли даже отдаленно с ними соперничать. По крайней мере, в первые, самые молодые и романтические годы европейская эротика стала для меня стандартом взрослой искушенности.

А куда еще я мог обратиться? Я питал естественный юношеский интерес к тайнам половой жизни. Но американские кинофильмы, захватившие мое воображение, любопытство мое удовлетворить не могли. Наоборот, они внушали мне абсолютно неверные представления о женщинах. В ту эпоху, когда насаждалось эйзенхауэровское благочестие, на экране то и дело мелькали героини целомудренной непорочности – Одри Хепберн, Грейс Келли, Дебора Керр¹⁶, – они словно родились в одеждах и даже помыслить не могли, что любовные ласки способны выйти за пределы невинного соприкосновения сухих губ. Все, что находилось ниже ключицы и выше коленной чашечки, автоматически исключалось Легионом благопристойности¹⁷. Неужели я должен был поверить, что это и есть женщины?

¹⁴ ...выдавал себя за реинкарнацию многострадального Джеймса Дина... – Джеймс Дин (1931–1955) – одна из ярчайших звезд Голливуда начала 1950-х, успел сняться всего в трех фильмах; погиб, разбившись на своем «Порше».

¹⁵ У меня перед глазами постоянно был Марлон Брандо в коже, оседлавший мотоцикл... – Марлон Брандо (1924–2004) стал одним из самых популярных актеров Америки после фильма «Дикий» (1953), в котором сыграл едва ли не первого экранного бунтаря в кожаной куртке.

¹⁶ ...Одри Хепберн, Грейс Келли, Дебора Керр... – американские кинозвезды 1950–1960-х гг. Одри Хепберн (1929–1993) – одна из самых популярных американских актрис XX в., наиболее известны ее роли в фильмах «Римские каникулы» (1953), «Завтрак у Тиффани» (1961), «Моя прекрасная леди» (1964), «Как украсть миллион» (1966). Грейс Келли (1929–1982), снявшаяся в трех фильмах Хичкока – «В случае убийства набирайте „М“» (1954), «Окно во двор» (1954) и «Поймать вора» (1956), – в 1956 г. стала принцессой Монако. Дебора Керр (р. 1921) в 1947 г. получила приз нью-йоркской гильдии кинокритиков за лучшую женскую роль в фильме «Черный нарцисс», где играла монахиню; с тех пор играла преимущественно роли чопорных дам, но в 1956 г. снялась в самом популярном за свою карьеру фильме «Король и я».

¹⁷ Легион благопристойности – существовал в 1934–1975 гг. «для борьбы с безнравственными фильмами»; пользовался влиянием и составлял списки фильмов, на которые не рекомендовалось ходить, поэтому Голливуд старался не выпускать фильмов, которые вызвали бы неодобрение Легиона.

Каждая клеточка моего созревающего организма кричала мне о том, что ничто живое не может оставаться таким стерильным.

Но когда Голливуд попытался через строгие цензорские кордоны контрабандой протащить на экран чуть большую долю сексуальности, все еще больше запуталось. Результат ничуть не превосходил фильмы с Найланой, Девой джунглей, которую я, за неимением ничего лучшего, эксплуатировал в своих сексуальных фантазиях с десяти лет. Джейн Рассел, Линда Дарнелл, Джейн Мэнсфилд¹⁸, с их разящими наповал конфигурациями, втиснутыми в бетон и железо (вырез на платье рассчитан на логарифмической линейке: только так, и ни миллиметра больше), возможно, были продуктом команды инженеров-строителей. Даже Мэрилин Монро¹⁹ (максимум сексуальной свободы, на какую отважился Голливуд) всегда казалась мне заводной куклой, призванной щекотать чувства не качеством, а количеством. Мне представлялось, что по окончании съемок ее вместе с Кинг-Конгом и Жевунами укладывают в кладовку, где хранится специальный реквизит.

Великие перемены настали однажды в субботу – шел последний год моей учебы в школе городка Модесто, и я в компании двух приятелей отправился на машине в Сан-Франциско на тайную сексуально-образовательную вылазку. Наша цель состояла в том, чтобы просочиться в старый театр «Несравненный» на Мишн-стрит, который в то время дышал на ладан, но все еще зазывал на «Самое забористое представление к западу от Нью-Йорка». Выдать себя за взрослых у входа нам не удалось, а потому пришлось довольствоваться запасным вариантом – программой стриптизов с Темпест Сторм²⁰ в не менее сомнительном заведении на той же улице. Там тоже висела табличка «Только для взрослых», но двери охранялись куда менее строго. Проскользнув мимо дремавшего билетера, мы с нетерпением уселись в невыносимо грязном зале; зрителей было кот наплакал – одни мужчины, погруженные в свои кресла чуть не по уши. В течение следующего часа нас потчевали полутемными кадрами парада скучающих и тучных дамочек, которые без всякого усердия вихлялись и вертели задницами, причем чаще всего не попадали в камеру. Когда наконец дошла очередь до Темпест Сторм, изображение оказалось таким же размытым, а всякие помпошки и ленты прикрывали ее ничуть не меньше, чем всех остальных. За этим эротическим развлечением следовал приз: немая короткометражка с живой натурой – съемки десятка «художественных моделей», которые угрюмо дергались туда-сюда. Если же при всем старании у одной из девиц вдруг начинала обнажаться больше чем допустимая половинка соска, то – хлоп! – ножницы монтажера вырезали остальное. Мы два раза просмотрели все от начала до конца, но этого скудного рациона не хватило, чтобы удовлетворить проснувшийся у нас сексуальный аппетит.

Вечер еще не наступил, и мы, подгоняемые неутоленной похотью, слонялись по улицам в безуспешных поисках еще чего-нибудь в таком роде. Наконец мы оказались в более респектабельных районах города и уже готовы были сдаться и отправиться в долгий обратный путь. Но тут в одном из благопристойных кварталов мы натолкнулись на скромно освещенный первоэкранный кинотеатр, афиша которого рекламировала фильм под названием

¹⁸ Джейн Рассел, Линда Дарнелл, Джейн Мэнсфилд... – Джейн Рассел (р. 1921) – американская актриса, стала секс-символом Америки, снявшись в 1941 г. в фильме Говарда Хьюза «Вне закона». Линда Дарнелл (1923–1965) в двадцать лет стала ведущей актрисой студии «XX век Фокс», снималась в фильмах «Кровь и песок» (1941), «Сентябрьский шторм» (1944), «Письмо трем женам» (1949). Джейн Мэнсфилд (наст. имя Вера Джейн Палмер, 1933–1967) – голливудская секс-бомба 1950–1960-х гг., прозванная «Мэрилин Монро для бедных», эталонная «тупая блондинка».

¹⁹ Мэрилин Монро (1926–1962) – американская актриса, в кино с 1947 г. В 1950-е гг. становится самой популярной актрисой Америки. Наиболее известные ее роли в фильмах «Джентльмены предпочитают блондинок» (1953), «Как выйти замуж за миллионера» (1954), «В джазе только девушки» (1959).

²⁰ Темпест Сторм – настоящее имя Энни Бланш Бэнк, звезда стриптиза 1950-х гг.

«Любовники»²¹. Название было многообещающим, а на плакате и в самом деле были изображены мужчина и женщина в постели. Мы решили провести короткую разведку.

У кинотеатра был подозрительно презентабельный вид, слишком уж шикарный для показа порношоу. Стекланные двери сверкали, на полу в вестибюле лежали ковры, на билете у входа были галстук и пиджак. Более того, публика, входившая в кинотеатр, ничуть не напоминала тех немых зрителей, с которыми мы делили прелести Темпест Сторм. Мужчины, покупавшие билеты, выглядели вполне благовоспитанно и прилично. Бог ты мой, они были похожи на наших отцов! Более того, с ними были и *женщины*. Как это можно – идти на грязную киношку в компании с женщиной? Мы чувствовали – тут где-то собака зарыта. Она и была зарыта: фильм был не американский – *французский*. Поэтому-то и цены на билеты были сумасшедшие. По доллару. Больше чем за Темпест Сторм. Наши сомнения еще больше возросли, когда один из моих товарищей задумчиво отметил: «Тут сказано – с субтитрами». Он сделал это наблюдение таким тоном, словно обнаружил напечатанный мелким шрифтом подозрительный пункт в контракте. «Это значит, что все разговоры они словами записали внизу экрана».

Иностраный фильм. Фильм, который нужно *читать*. Я, конечно же, слышал об иностранных фильмах. Даже видел один год назад – с Брижит Бардо, – хотя и слегка отредактированный под американские нормы. Говорившая чужим голосом и лишенная обнаженных прелестей (а как иначе могла она попасть в Модесто?), она показалась мне так себе, дутая величина рядом с нашей Мами ван Дорен²², да еще губами двигает невпопад. Ясно, что этот товар еще меньше отвечал нашей жгучей потребности. И все же впечатление создавалось такое, что войти в сей храм мы можем без всяких проблем. Два молодых парня как раз миновали билетера у входа – никаких вопросов к ним не возникло. Нас вполне могли принять за студентов; администрация, казалось, была совершенно равнодушна. После короткого совещания мы решили рискнуть. Такой уж у нас выдался дерзновенный вечер.

Извительная критика супружеских нравов в «Любовниках» Луи Маля (этом гвозде сезона) не достигла цели – прошла мимо меня. Не имело ни малейшего значения и то, что, по мнению критиков, сюжет был легковесным, а игра слишком вычурной. Что я знал тогда о критиках? Что я знал о мнениях? Для меня этот фильм давал повод камере продемонстрировать во всем их великолепии интимные подробности адюльтерной сцены. Мужчина и женщина в постели, в ванной. Она откликается на его прикосновения с такой же естественной пластикой, с какой расходятся круги по воде. Их любовные объятия так же лиричны, как и отменная музыка, под которую протекает скоротечный роман. (Как я позднее узнал, это был секстет Брамса. Вот уж воистину необычный аккомпанемент.) Я сидел в плену этой эротической фантазии, обуреваемый желанием и убежденный, что наконец-то испытал *настоящее*. Вот оно, значит, о чем речь, вот в чем эта тщательно хранимая тайна, вот чем и как занимаются мужчина и женщина, когда это происходит не на заднем сиденье автомобиля или в сомнительном уединении дома у приятеля, чьи родители ненадолго уехали.

Но что же произвело на меня такое впечатление? Вовсе не три-четыре кадра, в которых мелькали обнаженные прелести, и не мужская рука, небрежно ласкающая женское тело. Скорее легкость, с которой мужчина и женщина проделывали все это. Так равнодушно, так деловито. Когда мы видим любовников в ванне, можно не сомневаться, что они и в самом деле голые – никаких тебе размытых кадров или световых пятен. Одна только камера в умелых руках, и никакой нарочитости, чтобы скрыть или выпятить что-то. Когда женщина поднимается из воды, чтобы взять полотенце, камера не пялится похотливо – как паялся бы я, –

²¹ «Любовники» (1958) – фильм французского режиссера Луи Маля с Жанной Моро в главной роли.

²² Мами ван Дорен (Джоан Люсиль Оландер, р. 1931) – американская секс-бомба 1950-х гг., дебютировавшая в кино с подачи Говарда Хьюза.

а остается совершенно непринужденной. Напротив, камера объективным взглядом искушенного любовника привычно фиксирует, как ее груди, ее пупок перемещаются по этой наэлектризованной территории. Фильм словно бы говорил: такие пикантные детали – дело обыденное во взрослой жизни. И удивляться тут нечему. Разве все мы, зрители, не знаем об этом?

Черта с два мы что знали! Уж во всяком случае, не я. И не мои приятели. И тем не менее фильм не располагал к ажитации. И так его и воспринимали. Потому что (бог ты мой, в это трудно поверить!) в полном зале не слышалось ни лошадиного ржания, ни залихватских посвистов, ни смешков или охов. Вокруг сидела элитарная публика. Конечно, всех нас, и юных и взрослых, умело настраивали на такое восприятие. Может быть, я даже догадывался об этом. Но мне это доставляло удовольствие, в особенности еще и потому, что настройщиком была Жанна Моро²³ (или, как я тогда запомнил ее имя, Джин Муру). По голливудским стандартам не ахти какая красавица. Обычное лицо с плохой кожей. Ничем не примечательная фигура. Груды какие-то вялые и худосочные. Но именно по этой причине она выглядела на экране привлекательной и всамделишной. Таких женщин – пруд пруди. Именно так она бы и вела себя в своей спальне, в своей ванной. А по тому, как она двигалась, чувственная, готовая на все, я мог себе представить, что под своей одеждой она и в самом деле совершенно голая. Кто бы мог в такое поверить, глядя на Дорис Дей?²⁴

Помню, что моих приятелей это все никак не впечатлило. Фильм их ничуть не очаровал. Они считали, что он ни в какое сравнение не идет с более откровенными телодвижениями Темпест Сторм. (А еще их вывело из себя отсутствие попкорна.) Но мне казалось, что весь зал словно бы отравлен Жанной Моро, этой ее обходительной, чуть усталой податливостью. Мне хотелось еще таких фильмов. Мне хотелось еще таких женщин. Но откуда им было взяться в сонном Модесто? И когда я вскоре перебрался на учебу в Лос-Анджелес, то старался отслеживать все иностранные фильмы, а потому скоро оказался в «Классик», где быстро пересмотрел весь послевоенный репертуар французских и итальянских картин. Я ходил на легкие фильмы и на трудные: не только на «Шуша» и «Рим – открытый город», но и на «Ночных красавиц» и «Дом удовольствий»²⁵ – ведь кто может знать заранее. Посреди утомительной и мрачной неореалистической драмы экран мог вдруг вспыхнуть от какой-нибудь восхитительно-бесстыдной сексуальной сценки (а именно это меня и интересовало в первую очередь).

К тому времени уже стало появляться все больше и больше отступников, которые пытались нажиться на запоздалой американской сексуальной революции, – в желтые журналы и желтоватые кинофильмы хлынули мегеры с обнаженными сиськами и пышногрудые девицы. Пройдет еще несколько лет, и нас будут до отвращения потчевать запредельной порнухой, которая заполонила экраны с ее генитальной гимнастикой и полномасштабной гинекологией. Но я вспоминаю иллюзию другого порядка – ту, что действовала через недомолвки и элегантную беззаботность. Иногда в итальянских лентах того периода любовные страсти показывали с большим откровением, вкрапляя их в грубые реалии повседневности. Итальянские кинематографисты признавали существование грязи на улицах, испачканной одежды, треснутой штукатурки (даже упивались всем этим). В сверхстерильной Америке

²³ Жанна Моро (р. 1928) – французская кинозвезда, дебютировала в фильме «Последняя любовь» (1948). Снималась у Луи Маля («Лифт на эшафот», 1958, «Влюбленные», 1958, «Вива Мария!», 1965), у Антониони («Ночь», 1960, и «Там, за облаками», 1995), у Трюффо («Жюль и Джим», 1961, и «Новобрачная была в трауре», 1968), у Орсона Уэллса («Процесс», 1963, и «Полуночные колокола», 1966), у Бунюэля («Дневник горничной», 1964).

²⁴ Дорис Дей (р. 1924) – американская актриса, снималась по большей части в мюзиклах и комедиях.

²⁵ Я ходил на легкие фильмы и на трудные: не только на «Шуша» и «Рим – открытый город», но и на «Ночных красавиц» и «Дом удовольствий»... – «Шуша, или Чистильщик обуви» и «Рим – открытый город» – вышедшие в 1946 г. фильмы, соответственно, Витторио де Сика и Роберто Росселини, с которых начался итальянский неореализм; «Ночные красавицы» (1952) – фильм Рене Клера, пародия на одну из картин американского режиссера Д. Гриффита; «Дом удовольствий» (1951) – фильм Макса Офюльса по новеллам Мопассана.

среднего класса, где вырос я, мерзости такого рода демонстрировались редко. И тем не менее словно по мановению волшебной палочки именно такие вещи и стали для меня мерилом художественных достоинств фильма – эти экзотические образы убожества, которых я никогда не встречал в реальной жизни, почему-то рождали «настоящую жизнь», хотя я и знал, что они кажутся искусственными, что им не хватает той органической правды, которая в них была. Сильвана Мангано²⁶, собирая урожай в фильме «Горький рис», останавливается, чтобы отереть лоб. Волосы сбились в великолепный колтун. Дородное тело обильно потеет. Когда она поднимает руку, под мышкой видны настоящие волосы. Блузка, свободно перевязанная в талии, полощется на ветру, обнажая пышный изгиб мощных грудей. Под прилипающей к телу материей уверенно торчат соски. На экране весь этот мираж длится лишь несколько секунд. Но для моего очарованного взгляда присутствие *здесь* женщины неоспоримо. Я почти что ощущаю исходящий от нее запах земли, запретные женские благоухания.

И разве нет какой-то дьявольской иронии в том, что эти французские и итальянские сирены призвали меня к серьезному изучению кино? В моих воспоминаниях они – Джина Лоллобриджида, Симона Синьоре, Мартин Кароль²⁷ – обещают праздник любви, жизнь, бьющую ключом. Но от них я узнал, что зов плоти – это только начало более мрачного приключения; я не подозревал, что за ними лежит подземный лабиринт, который ведет все ниже и ниже, в мир Макса Касла. Там, среди старых ересей и забытых божеств, я со временем узнаю, что и жизнь и любовь могут быть приманками в роковой ловушке.

И все же я должен быть им благодарен – опасное желание, разбуженное во мне этими мимолетными мгновениями киноискушений, стало первым и еще невнятным признаком наступающей зрелости. С их помощью я узнавал разницу между сексуальным и чувственным. Ведь секс – это не что иное, как внезапно проснувшийся аппетит, он прорезается под воздействием гормонов, которые производит юный организм, и не имеет ни формы, ни страстей. Он владеет нами, как и всеми бесхитростными животными, у которых течке сопутствует совокупление. Но вот чувственность (грубый инстинкт, преображенный искусством в нечто интеллектуальное, в не способную наскучить забаву) – это совсем другое дело, это уже вещь для взрослых людей. Она идеализирует тело, делая из него символ бестелесности.

Платон, как считают некоторые ученые, имел в виду что-то вроде кино, когда приводил свою знаменитую аллегорию с пещерой. Он представлял себе, что погруженные в темноту зрители – а это весь злополучный род человеческий – пребывают в наваждении, наблюдая за шествием теней по стене пещеры. Но я думаю, что великий старик ошибался. Или скажем иначе: из своей седой древности он не мог предвидеть, что кинообманы, сотворенные умелыми руками, могут стать предметом неподдельного восхищения, превратиться в ослепительные образы непреходящего блаженства. Чем и стали эти экранные дивы (во всяком случае, для меня): обольстительными существами, сотворенными из света, неизменными, вечными, не подверженными тлену. Снова и снова закрываю я глаза (в поисках утешения или вдохновения), чтобы увидеть их в прежнем блеске, погрузиться в воспоминания о том, что для меня реальнее собственного опыта.

Среди моих воспоминаний, относящихся к тем далеким годам юношеских грез, есть одно сильное и яркое. Оно возвращается ко мне в виде чуть размытого светового квадрата, я вижу себя – потрясенный и возбужденный, я сижу в темноте и вкушаю наслаждение.

²⁶ Сильвана Мангано, собирая урожай в фильме «Горький рис»... – Сильвана Мангано (р. 1930) – итальянская киноактриса, получила известность, снявшись в неореалистической драме Джузеппе де Сантиса «Горький рис» (1949).

²⁷ ...Джина Лоллобриджида, Симона Синьоре, Мартин Кароль... – Джина Лоллобриджида (р. 1927) – итальянская актриса, прославилась ролями в «Фанфан-Тюльпане» (1952) Кристиана Жака и «Ночных красавицах» Рене Клера (1952). Симона Синьоре (1921–1985) – французская актриса, с 1951 г. жена Ива Монтана, прославившаяся ролями в фильмах «Тереза Ракен» (1953), «Дьяволицы» (1955), «Путь наверх» (1959), «Корабль дураков» (1965) и др. Мартин Кароль (1922–1967) – французская актриса, известность получила за роли в фильмах, поставленных ее мужем – режиссером Кристианом Жаком: «Прелестные создания» (1952), «Мадам Дюбарри» (1954), «Нана» (1955).

Насколько мне помнилось, это был эпизод из ренуаровской «Une Partie de Campagne»²⁸²⁹. Но потом, несколько лет спустя, я обнаружил, что ошибался. Пересмотрел фильм – такой сцены в нем не оказалось. Я обратился за помощью к друзьям и коллегам. «Ты не помнишь фильма, в котором?..»

Никто ничего не помнил.

Откуда же взялась эта сцена? Может, это своего рода галлюцинация? Возможно, это и так – некая мозаика всех наивно-романтических образов, которые остались у меня от тех лет, воспоминание об истории любви, которой я никогда не видел, и в то же время обо всех любовных историях, о которых я когда-то хотел узнать через кино. Чувственная девушка-крестьянка ждет на опушке леса своего любовника. Она снимает одежду и заходит в ласковую воду реки, делая это так же естественно, как дышит. Камера как бы мимоходом снимает ее тело – пухлые, округлые формы, не идеальные, но здоровые, как свежее молоко. На ее коже блестки идиллического лета. Она закидывает руки назад, чтобы связать узелком свои непослушные волосы. Видны мягкие очертания ее груди. Она лениво вытягивается на сверкающей воде... плывет в лучах солнца.

²⁸ «Загородной прогулки» (фр.).

²⁹ Насколько мне помнилось, это был эпизод из ренуаровской «Une Partie de Campagne». – Речь идет о сорокаминутном фильме французского режиссера Жана Ренуара «Загородная прогулка» (1936) по новелле Мопассана.

Глава 2. Эротическое образование

И вот на память мне приходит Клер, которая облекла плотью мои вуайеристские фантазии, а попутно научила меня искусству кино.

А на Клер я обратил внимание благодаря моему увлечению иностранными фильмами. Нет сомнений – только так она и могла привлечь мой блудливый мальчишеский глаз, потому что сама была далека от стандартов женской красоты Америки конца пятидесятых, эпохи причесок «паж» и высоких бюстгалтеров. Невзрачная и рябоватая, она тем не менее презирала всякую косметику и решительно прятала лицо за тяжелыми роговыми очками. Ее волосы, мышино-каштановые и похожие на проволоку, были убраны назад и завязаны в тугий пучок. Она неизменно одевалась с монашеским аскетизмом: мешковатый черный кардиган, длинная черная юбка, черные чулки, черные туфли без каблука, иногда вместо кардигана она надевала мешковатый свитер с шеей-лодочкой; он сползал то на одно, то на другое плечо, но ни там, ни там не было заметно бретелек от бюстгалтера. Короче говоря, что ни возьми, Клер являла собой фигуру, в сексуальном плане для меня как бы и не существовавшую. А потом, она была старухой – ей уже перевалило за тридцать.

В первое время, заходя в «Классик», я почти не делал различий между бесцветной Клер и мебелью в зале. Она для меня была просто неулыбчивой, неприветливой женщиной, которая продавала билеты у входа, разливала эспрессо, а потом во время сеанса мрачно стояла сзади, сложив руки на груди и покуривая в нарушение правил сигарету под единственным заезженным вентилятором. В лучшем случае ее присутствие вызывало у меня беспокойство. Разговаривала Клер холодно и неприветливо, словно нас, клиентов, приходилось терпеть только по необходимости – ради кинотеатра.

В то время я водил дружбу с неким Джефом Рубеном – прожженным киноманом. Джеф с пеленок был связан с миром кино. Его родители и бесчисленные дядюшки и тетуски подвизались на всех студиях в качестве бог знает кого, но меня тем не менее и это приводило в священный трепет. Он стал моим постоянным спутником в «Классик». Хотя, с другой стороны, избежать его компании не было никакой возможности, ведь приходил он каждый вечер, а с ним Айрин, окончившая курс по киноведению; она была старше его на три года, а меня – на пять. В то время Джеф и Айрин жили вместе, снимая квартиру в городе. Для меня они были образцом божественного вызова обществу; кроме того, из-за этой парочки секс и кино еще крепче спаялись в моем воспаленном воображении. Айрин, может, и не отличалась красотой (она была полновата, а ее зубы прискорбным образом торчали во все стороны), но я с ума сходил, настолько мне хотелось обзавестись такой вот девицей, которая училась в Париже, говорила по-французски и посещала Синемаатеку³⁰. Мои тайные вожделения не прошли мимо пронизательного взгляда Джефа, и он – со всей душевной щедростью – сказал, что готов разделить со мной Айрин.

Я был поражен его предложением. А еще больше – бесстыдной, даже кокетливой легкостью, с какой на него согласилась сама Айрин. Тогда я даже не подозревал, что у таких вещей есть название. Но незадолго до того я узнал о чем-то похожем. Откуда? Да опять же из кино, конечно. Анна Маньяни в «Золотой карете»³¹ играет искательницу приключений, которая спит подряд со всеми, и не под влиянием желания или эмоций, а всего лишь из каприза и минутной прихоти. Но вот за столом напротив меня восседала живая женщина,

³⁰ Синемаатека – музей кино во Франции.

³¹ ...Анна Маньяни в «Золотой карете»... – Анна Маньяни (1908–1973) – итальянская актриса; «Золотая карета» (1953) – фильм Жана Ренуара, действие которого происходит в Южной Америке, и благосклонности героини Маньяни добиваются дипломат, тореадор и аристократ.

готовая сделать то же самое. Да у меня от одной только мысли такого рода голова пошла бы кругом. Но потом, насколько мне помнится, меня стали одолевать сомнения: а что, если одной идеи окажется недостаточно? А если что-нибудь вдруг пойдет не так? А если Айрин решит, что Джеф привлекательнее? А если Айрин не сможет удовлетворить двух мужчин? А если я не смогу удовлетворить одну женщину? А если возникнут непреодолимые трудности и мы не сможем поделить ванну или спальню? И вообще, как все это получится? Но хуже всего, что если это окажется... ну, ничем особенным? Тогда мои великие сексуальные фантазии рассыплются в прах. Кое-что, начинал думать я, так навсегда и должно оставаться только в воображении.

Но мы не остановились на разговорах и попробовали... вернее, перешли к процессу опробования. Я время от времени проводил уикенд в их квартире, а иногда попадал на ночь в постель Айрин. Как я и подозревал, при близком знакомстве Айрин оказалась довольно сисястой-попастой, на мой вкус подчеркнуто женственной. А с другой стороны, разве нельзя было сказать то же и о самой Анне Маньяни? Но когда ей дали шанс, она в каждой роли выставляла то, что хотели видеть в ней мужчины. Я попытался думать об Айрин в этом смысле, и в общем небезуспешно, по крайней мере при выключенном свете, в особенности когда я обнаружил, как это щекочет, когда ты слышишь в темноте рядом с тобой женский шепот – непонятные французские ласкательные словечки. Но не только это служило оправданием для Айрин в роли любовницы. Она была вполне практичной молодой женщиной, немало путешествовала, вращалась в кругах блестящих интеллектуалов, ей было что рассказать. Однажды в кинотеатре она сидела позади Сартра. Шла комедия Джерри Льюиса³².

– Что, Сартр пошел смотреть Джерри Льюиса?

– Он ходит на все фильмы в парижском прокате. Он просто помешан на кино.

– А я и не подозревал.

– Да-да. У него целая философская система по поводу того, что такое видеть. Он называет это «насилие взглядом». Он говорит: «Увидеть – значит овладеть; видеть значит дефлорировать». Все это очень феноменологично.

– Ух ты.

– «Неизвестный объект имеет статус девственности. Он еще не раскрыл своей тайны; человек должен похитить ее». Ты понимаешь, что он имеет в виду?

– Ну да. Типа. Наверно...

– Хождение в кино – это своего рода визуальное изнасилование.

Я уверен, мысль Жана Поля Сартра о визуальном изнасиловании была воистину глубока. У меня же в голове была Найлана – Дева джунглей на дереве.

Пожалуй, в остальном наш треугольник мало что мне давал, если не считать того фризового вида, который мы напускали на себя, появляясь где-нибудь втроем. Потому что мы, конечно же, выставляли наши отношения напоказ. Наверное, мы просто выглядели как три самодовольно-смешливых подростка, но, как впоследствии выяснилось, мой бесстрашный маленький эксперимент с Джефом и Айрин придал немалой самоуверенности моему пока еще очень незрелому характеру и подготовил меня к предстоящему великому эротическому приключению.

Однажды вечером после демонстрации в «Классик» фильма «Hiroshima Mon Amour»³³³⁴ (как и обычно, фильм оказался для меня слишком глубоким, но опять же, как обычно, любовные сцены заворожали меня) мы с Джефом и Айрин зашли к Мойше выпить крепкого кофе и поговорить о кино. Это стало почти ежевечерним ритуалом. Айрин, которая

³² Шла комедия Джерри Льюиса. – Джерри Льюис (р. 1926) – американский комедийный актер, режиссер, сценарист.

³³ «Хиросима, любовь моя» (фр.).

³⁴ «Hiroshima Mon Amour» – «Хиросима, любовь моя» (1959) – фильм Алена Рене по сценарию Маргарит Дюра.

в основном всегда и говорила, была на высоте, объясняя, как блестяще Аллен Рене использовал «герменевтическую реконфигурацию», чтобы добиться «катарсического возбуждения» или чего-то в этом роде. Хотя я и научился вовремя косить глазами и кивать с умным видом, она прекрасно понимала, что для меня ее слова пропадают втуне. «Неужели ты не понимаешь, – настаивала Айрин, – первый эпизод построен так, что невозможно сказать, покрыты ли извивающиеся обнаженные тела радиоактивным пеплом или потом». Может, оно и было невозможно, но меня это мало волновало. Если на экране были давно знакомые мне обнаженные трепещущие тела, значит, деньги были потрачены не зря. Бедняга Айрин готова была оставить попытки просветить такого варвара, как я, но в это время появились Дон Шарки и Клер в сопровождении мужчины и женщины.

Я сразу же отметил, что женщина была копией Клер, только годами чуть постарше: те же строгие одеяния, такое же лицо без всякой косметики, такие же волосы, собранные пучком сзади. Джеф – один из поклонников Шарки – пригласил новоприбывших за наш столик. Они не возражали. Клер несколько часов сидела за дальним концом столика и вела бесконечный разговор по-французски со своими друзьями; они, как выяснилось, приехали из Парижа, где издавали ценный знатоками журнал о кино. Две женщины пили кофе чашку за чашкой и непрерывно курили одну едкую французскую сигарету за другой. (Эта марка называлась «Disque Blue». Интересно, где бы купить такие, думал я.) Хотя я не понимал ни слова из их разговора, стремительный словесный поток очаровывал меня. Не могу сказать, что именно в этот вечер я впервые внимательно взглянул на Клер, но то, что взглянул, – это точно. Мой взгляд останавливался то на ней, то на ее подружке, я тщательно сравнивал их одинаково надменные, невозмутимые лица, отмечал тональность их речей – непререкаемую, но слегка небрежную. От моих друзей за столом я узнал, что две женщины обсуждают относительные преимущества монтажа перед *mise-en-scène*³⁵ в работах режиссеров Новой волны³⁶ – вопрос, который для меня был пустым звуком.

По мере моих наблюдений в голове у меня медленно вызревало предположение. Передо мной сидели две женщины, которые решили выглядеть неженственно и притом совершенно одинаковым образом. Две несомненно умные женщины. Умные? Да что там. Судя по напряженности их разговора – просто *блестящие*. Две блестящие женщины, которые говорят по-французски, курят французские сигареты, обсуждают французские фильмы. Вывод: если уж они принимают такой вид, значит... этот вид *шикарный*. Обдуманный, тщательно выверенный вид. Я вдруг понял, что таких же женщин видел всего две недели назад. В кино. В «Орфее» Жана Кокто³⁷. Такой вид был у ах-каких-искушенных студенток, с которыми герой встречается в кафе. А разве у темной женщины, которая играла Смерть, не была такая же аскетическая внешность?

Каким же я был глупцом! То, что я принимал по невежеству за серую и бесполоую невыразительность, на самом деле было (так я решил в тот вечер всего лишь на основании увиденного за дальним концом стола) выражением французского женского интеллекта. Эти женщины имели определенное мировоззрение, жизнь для них (и, несомненно, любовь) была делом слишком серьезным, слишком *экзистенциалистски* серьезным (я недавно узнал это слово из курса философии), а потому они не могли позволить себе тратить время на такие глупости, как помада, чулки и нижнее белье.

³⁵ Мизансценой (фр.).

³⁶ Новая волна – направление во французском кино конца 1950-х – начала 1960-х гг. (Жан Люк Годар, Франсуа Трюффо, Аллен Рене, Клод Шаброль и др.), для которого характерен импровизационный метод съемки в естественных декорациях.

³⁷ В «Орфее» Жана Кокто. – Жан Кокто (1889–1963) – французский писатель и режиссер; его фильм «Орфей» (1949) – иносказание о «судьбе поэта» на основе древнегреческого мифа. Для творческого почерка Кокто характерны смешение реальности и фантазии, склонность к аллегориям.

Я импровизировал наобум, потому что ничего не знал о француженках, о французском интеллекте или экзистенциалистской серьезности. Тем не менее эта догадка привела меня в восторг. В голове у меня мелькали крутые идеи, расходившиеся с обычными ценностями и вкусами. Унаследованные мною стандарты сексуальности, всегда определявшие мою жизнь, обогащались. Правильная или нет, но это была моя собственная мысль – первый пробный шаг, который я осмелился сделать за пределы мировоззрения городишка Модесто в штате Калифорния. Более того, я позволил этой мысли (вместе с моим похотливым поклонением перед французским кино) распространиться на женщину – на Клер, которая продавала билеты, дававшие мне право приобщиться к этому эротическому ритуалу.

А потом наступило мгновение, которое вполне могло бы остаться совершенно неприемчательным, – мелькнуло и тут же кануло в небытие. Но прежде чем это случилось, произошли события, указавшие на его важность, и оно было спасено от забвения: я впервые услышал имя Касла.

Назвала его француженка. Повернувшись к Клер, она сказала что-то по-французски. Как и все остальное, что говорилось между ними, это прошло мимо меня. Но я слушал достаточно внимательно и потому понял, что это был вопрос, на который Клер ответила вопросом из единственного слова: «Касл?» Потом, бросив недоумевающий взгляд на сидящего рядом Шарки, она спросила:

– Уильям Касл?³⁸

Женщина ответила:

– Нет, Макс Касл.

Клер снова повернулась к Шарки и спросила по-английски:

– Ты когда-нибудь слышал о таком режиссере – Макс Касл?

Шарки, пожав плечами, передал вопрос дальше по столу студенческому контингенту:

– Ну, что скажете, киноманы? Вы знаете Макса Касла?

Следом за вопросом Шарки Клер взглянула в дальний конец стола. Ее взгляд скользнул от Джефа к Айрин, ко... мне. Долгий, ничего не выражающий взгляд. Пустой взгляд. Наша первая встреча за пределами холла «Классик».

Как бы мне хотелось ответить на ее вопрос, показать себя умным, находчивым, знающим. Но я понятия не имел о том, кто такой Касл. В те годы я даже не знал, кто такой Дэвид Уорк Гриффит³⁹. Что мне оставалось – только улыбаться и пялиться на нее в ответ. Кажется, я глуповато пожал плечами, словно принося извинения. Хотя за что же тут было извиняться? Если она не знала Касла, то с какой стати я мог его знать?

Однако рядом со мной сидел человек, который знал. Джеф, как и можно было предположить. Джеф знал о кино все, включая имена каскадеров, которые падали с лошадей в вестернах Джонни Макбрауна⁴⁰. Если какой-нибудь парень появлялся в третьесортном фильме ужасов, одетый обезьяной, то Джеф наверняка знал, кто это такой, и благодаря семейным связям вполне мог завтракать с ним в какой-нибудь студии. Джефа вполне можно назвать одним из первых в мире собирателем киномелочей. Я вскоре узнал, что Клер презирала собирательство такого рода, считая его чем-то вроде болезни в искусстве. Но в тот вечер ее вопрос оказался как раз по части Джефа – поиск кинематографических редкостей.

– Конечно, – живо отозвался Джеф тонким голосом.

Он знал, кто такой Макс Касл. Он даже отбарабанил фильмографию: «Граф Лазарь», «Пир неумерших», «Месть вурдалака».

³⁸ Уильям Касл (1914–1977) – известный постановщик малобюджетных, но эффектных картин категории «В», особенно фильмов ужасов.

³⁹ Дэвид Уорк Гриффит – см. прим. 8.

⁴⁰ Джонни Макбраун (1904–1974) – американский актер, прославился в 1930-е гг. исполнением ролей ковбоев, снялся более чем в двухстах фильмах категории «В».

– Ну конечно же, – сказал Шарки. Теперь он вспомнил это имя, потому что и сам был собирателем мелочей. – Специалист по вампирам. «Дом крови» и все в таком роде.

– А еще «Тени над Синг-Сингом», – поспешил добавить Джеф. – Это его лучший фильм.

Получив желаемую информацию, Клер напустила на лицо высокомерное выражение.

– А, *вот* какой Касл, – сказала она надменно-уничжительным тоном. Однако это замечание она проронила с долей неуверенности, словно оставляя возможность забрать свои слова назад. Снова повернувшись к подружке, она задала какой-то вопрос и получила длинный ответ по-французски.

– Что она говорит? – спросил Джеф у Айрин.

Айрин прислушалась и перевела для нас двоих:

– Она говорит, что сейчас в Париже о нем часто слышно – об этом Касле. Она говорит, это очень важно.

Очень важно, но, как я видел, отнюдь не для Клер – та сидела за плотной завесой табачного дыма, который скрывал ее помрачневшее лицо. Она явно подвергала сомнению каждое услышанное ею слово. Мне нравился вид Клер: заносчивый, пресыщенный, угрюмый. Мне хотелось быть похожим на нее. Я попытался – вроде бы получилось. Хотя в то время я был полным профаном в кино, но я прекрасно понимал, что она чувствует. Вампиры. Даже я знал, что это не искусство, что это совсем не похоже на кино, ради которого мы приходили в «Классик», на фильмы о мучительных отношениях, отчаянии, бессмысленности жизни – вроде «*La Strada*»⁴¹, «Похитителей велосипедов» или «Седьмой печати»⁴². По-настоящему хороший фильм, как я это понимал, рождал у тебя желание пойти и утопиться. Фильмы о вампирах его не рождали. Они были просто мусором. Сказать по правде, мне нравились фильмы о вампирах. И об оборотнях. Но я, конечно, об этом помалкивал. Уж этому-то я научился: если тебе нравится всякое дерьмо, держи рот на замке.

Пусть и с большим натягом, не без самообмана и притворства, но я вообразил, что мы с Клер союзники в ее презрении к творцу таких фильмов, как «Пир неумерших» или «Дом крови». Упражняясь, как и она, в неодобрении – легком и тайном, – я почувствовал пьянящую связь с каким-то более высоким царством разума, у входа в который она стояла на часах.

В тот вечер я влюбился в Клер. Тогда я еще не понимал этого – в девятнадцать лет я не знал, что можно влюбиться в интеллектуальный идеал, тем более если интеллектуальный идеал явился тебе в образе женщины. Но начиная с того вечера, направляясь в «Классик», я каждый раз с нетерпением ждал того мгновения, когда возьму билетик из рук Клер. Я даже время от времени осмеливался с ней заговаривать – так, ни о чем, осторожный вопросик-другой о сегодняшней программе: «Кто постановщик?», «А это полная версия?», «А какого года?». Вопросы дурацкие, но ничего лучшего мне в голову не приходило.

Отвечала она всегда одним и тем же нетерпеливым жестом – протягивала мне программку, сопровождавшую любой показ. Цена – один цент.

– Один цент? – спросил я, приобретая программку в первый раз.

– Не буду же я писать за бесплатно, – отрезала она.

Я знал, что мои друзья, посещавшие «Классик», берегли эти программки как сокровище, подшивали их в папочку – мало ли пригодится в будущем, – а нередко и списывали оттуда кое-что для своих занятий. Меня же пугала их аналитическая насыщенность, и я их,

⁴¹ «Дороги» (*исп.*).

⁴² ...«*La Strada*», «Похитителей велосипедов» или «Седьмой печати». – «*La Strada*» (в переводе с итальянского «Дорога», или в советском прокате «Они бродили по дорогам») – фильм Ф. Феллини 1954 г.; «Похитители велосипедов» (1948) – известный неореалистический фильм Витторио де Сика; «Седьмая печать» (1957) – фильм шведского режиссера Ингмара Бергмана.

можно сказать, и не читал. На каждый фильм она набирала на машинке несколько абзацев через один пробел – буквы прыгали, текст был безжалостно сжат; программки эти печатались на мимеографе с двух сторон, отчего краска на бумаге просвечивала насквозь. Я никогда не находил на этих клочках ничего такого, из-за чего стоило бы напрягать глаза. Но теперь я понял, что эти неподписанные бумажки были работой Клер, ее особым вкладом в «Классик» и, по мнению самых разборчивых завсегдатаев, одним из наиболее ярких достоинств кинотеатра.

Я узнал о «Классик» и кое-что еще. Как выяснилось, кинотеатр вовсе не был полной собственностью Шарки и его единоличным достижением. При всем его дутым самомнении, он вроде бы отвечал только за проекционные аппараты и кофейную машину. Дело в том, что Шарки пристрастился к травке и теперь даже простейшие технические обязанности становились ему не по силам. Деньги, вложенные в дело, принадлежали в основном Клер, и программы она составляла сама. Она отслеживала фильмы, размещала заказы, заключала сделки с дистрибьюторами. И наконец, после назначения дня просмотра она подбирала материалы и составляла критическую заметку. Она приводила диаметрально противоположные мнения и каждое обосновывала с вдумчивостью исследователя. Если речь шла о старых фильмах, она проводила дотошные сравнения различных копий. Как мне вскоре предстояло узнать, в мире Клер не было радости большей, чем обнаружить утраченную сцену у фон Штрогейма⁴³ или найти Пабста⁴⁴ без порванной перфорации.

Мое тайное увлечение Клер от этого только усилилось, я тоже начал вчитываться в ее заметки, как и более просвещенные посетители «Классик». Большая часть там написанного (отстаивание с пеной у рта каких-то невразумительных позиций, исторические аллюзии, тонкие критические высказывания) превосходила мое понимание. Тем не менее я сохранял эти заметки, читал их и перечитывал, пытался проникнуть в их тайный смысл или понять их словарь хотя бы ради того, чтобы говорить на одном языке с их повергающим меня в трепет автором. Долгие годы эти розовые, синие, зеленые странички в чернильных пятнах хранились в ящике моего шкафа – память о моей первой большой любви и моем интеллектуальном посвящении в культуру кино. Ящик пылился, отпечатанные на мимеографе листочки превращались в прах, но все-таки эти тексты ценой в один цент (так часто передиравшиеся другими кинотеатрами), обладателем полного оригинального комплекта которых я был, заслуженно стали коллекционным материалом. И тогда я, испытывая законное чувство гордости, передал их в киноархив Калифорнийского университета. Почему я дарил эти листочки с такой гордостью и почему их приняли с таким почтением? Потому что Клер, которая с такой любовью, знаниями и вкусом составляла эту анонимную драгоценную коллекцию, была Клариссой Свон, тогда еще не раскрытым талантом, а через десять лет – американским кинокритиком номер один. Эта коллекция стала настолько же авторитетной для других, как и для меня в годы юности. Вероятно, поначалу Клер смотрела на меня всего лишь как на мимолетное любовное приключение во время одной из ее частых размолвок с Шарки. Как и большинство завсегдатаев «Классик», я знал, что они с Шарки что-то вроде любовников, которые как бы живут вместе. Однако их отношения выглядели довольно бурными, финансовые катаклизмы перемежались хроническими изменами то с одной, то с другой стороны. Измены ли вызывали неудачи в делах или наоборот, сказать было невозможно. В любом случае их

⁴³ *Фон Штрогейм, Эрих* (1885–1957) – американский режиссер, актер, сценарист, уроженец Австрии. Известен интересом к социальным проблемам; его стремление к творческой самостоятельности служило причиной постоянных конфликтов с голливудскими воротилами. В Голливуде с 1914 г. Самые знаменитые его актерские работы – в «Великой иллюзии» (1937) Ж. Ренуара и «Бульваре Сансет» (1950) Б. Уайлдера.

⁴⁴ *Пабст, Георг Вильгельм* (1885–1967) – немецко-австрийский режиссер, вывел в звезды Грету Гарбо и Луизу Брукс. Наиболее известны его фильмы «Безрадостный переулочек» (1925), «Ящик Пандоры» (1929), «Трехгрошовая опера» (1931), «Дон Кихот» (1933) с Ф. Шалапиным в главной роли.

размолвкам сопутствовали многочисленные увлечения. Молодой человек, нетерпеливый и симпатичный, уже по-дилетантски заигрывавший с женщинами, я быстро оказался среди кандидатов в любовники Клер. Ходили разговоры, будто у нее были романы чуть ли не со всеми студентами, посещавшими «Классик». В моих глазах подобные слухи придавали ей соблазнительную ауру женщины, по-европейски учтиво неразборчивой. К тому времени я уже был готов поверить, что сними Клер очки и чуть распусти волосы, то в тусклом свете и на периферии кадра она вполне может выглядеть ничуть не хуже французской кинодивы Марии Казарес⁴⁵... ну, если не обращать внимания на излишне пышные формы, удачно скрытые под мешковатым свитером.

Что до меня, я в это время находился под влиянием «Дьявола во плоти» Отана-Лара⁴⁶. Мое воображение было отравлено – я представлял себе молоденького Жерара Филиппа, которого соблазняет зрелая женщина. А себя я видел таким американским вариантом Жерара – высокий, стройный юноша с такой же живой улыбкой и широко раскрытыми глазами во все лицо. Могу даже привести авторитетное мнение Клер: в мгновения любовной лихорадки я обретал горячую страстность Жерара – такие же подрагивающие брови, такой же сжатый рот. Что же касается его юношеской неотесанности (именно она, как я понимал, и приводила в восторг его зрелых поклонниц), то уж этого-то у меня было полным-полно.

Как-то поздним вечером Клер без Шарки (тот, по слухам, в это время жил на берегу с одной недавно покоренной им студенткой) забрела к Мойше и одиноко уселась в кабинку. Наша компания, пришедшая сюда из «Классик» (в тот вечер шли сразу два фильма такого тяжеловеса, как Роберто Росселини⁴⁷), заметила ее, но по ее отсутствующему и мрачному виду мы решили, что она хочет побыть одна. Клер была личностью не очень компанейской. Однако я поймал ее взгляд и ответил самой очаровательной мальчишеской улыбкой. Она тут же, не меняя полутрагического выражения на лице, пересела за наш столик, заняв место рядом со мной и таким образом стратегически отделив меня от всех остальных. Тогда-то она впервые и дала понять, что я для нее – не просто один из завсегдатаев «Классик».

– Тебя зовут Алан? – спросила она, мрачно глядя из-под приспущенных век.

С какой стати вдруг Алан, спросил я себя.

– Нет. Джонатан. Джонатан Гейтс.

– Ах да, – сказала она так, будто припоминая, хотя нас никто и не знакомил. После этого она замолчала – сидела, уставясь в чашку кофе. Я попытался завязать разговор о фильмах Росселини, предусмотрительно не отходя далеко от ее заметки. Я несколько минут, смущаясь, пытался что-то выдать из себя, но вдруг увидел слезы на ее щеках. Она плакала – беззвучно, но дрожа всем телом. Я замолчал и, пусть робко, но напрягаясь изо всех сил, принялся подражать Жерару на сверхчувственном уровне. После долгой неловкой паузы она подняла глаза.

– Пойдем ко мне, – сказала она.

Крупный план лица молодого героя. Выражение недоуменной радости и нетерпеливого предвкушения. Наплыв, монтажный стык.

Я так никогда и не узнал, почему Клер плакала в тот вечер. Вскоре мне стало известно, что делает она это довольно часто и без какой-либо осязаемой причины. Это было частью ее стиля, симптомом какого-то глубокого подземного потока тревоги, пронизывающей ее

⁴⁵ Мария Казарес (1922–1996) – французская актриса, дебютировала в фильме Марселя Карне «Дети райка» (1944).

⁴⁶ ...я в это время находился под влиянием «Дьявола во плоти» Отана-Лара. – Французский режиссер Клод Отан-Лара (1901–2000) начинал в кино как художник. Известность ему принес фильм «Дьявол во плоти» (1946) по роману Реймона Радиге с Жераром Филиппом в главной роли.

⁴⁷ Роберто Росселини (1906–1977) – итальянский режиссер и сценарист, один из основателей неореализма; его фильм «Рим – открытый город» (1946) стал манифестом нового кинематографического движения.

жизнь и время от времени прорывающейся на поверхность. Как бы то ни было, но мое любопытство по поводу ее тайной печали было забыто почти сразу же, как только мы пришли в ее квартиру. То, что там произошло, не было моим первым сексуальным приключением – но именно такого названия оно заслуживало. Длительность, сила и, главное, – обескураживающее разнообразие ее любовных ласк вернули мне девственность. Меня унес блаженный поток, я принимал все, что мне предлагали, и отдавал все, что от меня требовали. Такой ночью, думал я, у меня больше не будет.

Утром я, близкий к физическому истощению и эмоциональному срыву, лежал в нелепой позе на кровати Клер – лицом между ее дородных бедер, занятый соответствующим действием, когда вдруг почувствовал, что меня тащат за волосы. Оторвав меня от моих самозабвенных трудов, Клер вопрошающе посмотрела на меня поверх своего обнаженного тела.

– «Мать»?⁴⁸ Ты об этом думаешь?

Ее соки еще не остыли на моих щеках, а потому мой ответный взгляд был не менее вопрошающим. Потому что мысли мои в тот момент (я надеюсь) меньше всего были обращены к матери.

– Я хочу сказать, – пояснила Клер, – ты уверен, что видел Пудовкина?

Даже это не помогло. Может, «пудовкин» – что-то из области секса? Я чуть было не ответил, да, мол, я уже видел пудовкина, но тут понял, что она вернулась к разговору, прерванному некоторое время назад. Во время одной из наших коротких передышек я извиняющимся тоном сказал, что не очень-то жалую немое кино (естественно, между схватками мы говорили о кино). Вернее, говорила Клер, а я слушал.

– Но это, конечно же, не относится к русскому кино, – возразила она. – Довженко, Эйзенштейн, Пудовкин...

– Пудовкин? – Я рассеянно зацепился за последнюю фамилию. – Да, к нему у меня претензий нет. Но его фильмы такие медленные, такие тяжелые... – Вообще-то в таком духе я высказывался относительно всех немых фильмов, за исключением комедий.

И вот часа два спустя Клер вернулась к этому предмету, удерживая мою голову в неустойчивом положении на своем лобке.

– «Мать», – проинформировала она меня, – единственный фильм Пудовкина, который можно взять на прокат в Штатах. Мы его не показывали в «Классик» уже четыре года. В Музее современного искусства была плохонькая копия «Грозы над Азией», но ее с сорок восьмого года не дают. Где же ты мог видеть Пудовкина?

– Ээ-э, – сказал я, пытаюсь припомнить хоть какой-нибудь русский фильм, – ну вот хотя бы эта картина про царя в прошлом месяце – «Иван Грозный».

Ее живот под моим подбородком затрясся от смеха.

– Дурачок! Это же Эйзенштейн! – И она, повернув мою голову, возвратила меня к сладострастному занятию. – Любовничек, тебе еще многому предстоит научиться.

Неделю спустя я съехал с квартиры Джефа и Айрин и поселился у Клер. Началось мое образование.

Есть моменты, когда у нас вдруг открывается третий глаз и мы видим, что нам предстоит в жизни. Наш талант, наше призвание. Годы спустя это первое проявление наших страстей может представать не менее ярким, чем воспоминания о сексуальном пробуждении. В моем случае то и другое сплетаются воедино, и в центре – всегда воспоминания о Клер, любовнице и наставнице. Мы оба знали, что наши отношения обречены. Те годы, что мы провели вместе, были эротическим пиршеством. Клер никогда не скрывала, что холит и

⁴⁸ «Мать» (1926) – фильм Всеволода Пудовкина по роману М. Горького, считающийся наряду с «Броненосцем Потемкиным» Эйзенштейна вершиной раннего советского киноискусства.

лелеет меня для удовлетворения собственных эгоистических интересов, и никогда не требовала от меня признания, будто она для меня – нечто большее, чем мальчишеская сексуальная фантазия во плоти. Конечно же, она была для меня чем-то *большим*. Но кем бы она ни была, я понимал, что не должен говорить о наших отношениях как о «любви» – это слово применительно к себе она изгнала из своего лексикона. У Клер имелся некий защитный цинизм, диктовавший грубоватый стиль, – эмоциональную занозистость, безжалостные столкновения идей. Для нее честность между мужчиной и женщиной была разновидностью боевых искусств, умением наносить и принимать удары без жалоб. Я покорно принял множество ударов такого рода – сногшибательные критические выпады, оскорбления, эмоциональные уколы. Больно – но больнее всего был ее запрет на нежность. Мне иногда так хотелось признаться Клер в своих настоящих чувствах. И все же, хотя мне и не позволялось говорить об этом (а если бы и позволялось, то я бы сделал это с неловкостью, которую она так презирала), я не был настолько уж зеленым и понимал: между нами происходит что-то редкое и чрезвычайно драгоценное – бракосочетание разума и тела.

Киноманам всего мира еще предстоит узнать две вещи о Клариссе Свон. Во-первых, она была блестящим критиком и стилистом. Во-вторых, в споре она бывала безжалостна, как настоящий живодер. Живость ее ума, хлесткая резкость ее языка известны всем – они проступают в каждой написанной ею строчке. Но кое-что о Клер знаю только я, о той ожесточенной и ехидной Клер времен нашего знакомства, которая пребывала в неизвестности и должна была прожить еще долгие годы, чтобы стать ожесточенной и ехидной Клер, купающейся в лучах славы, чьи обзоры станут украшением «Нью-Йорк таймс». Она могла быть щедрой до расточительства, если не ко всем, то, по крайней мере, к такому, как я, кто пришел к ней покорный и почтительный. Клер всегда была нужна восхищенная аудитория, хотя бы из одного слушателя. Лесть пробуждала в ней все лучшее, прежде всего страсть к учительству. Однако эта добродетель была замешана на драчливой потребности заткнуть рот несогласному, смять и уничтожить любого, кто ставит под сомнение ее сентенции. Чувствуя сопротивление, она становилась беспощадной. Насмешка, сарказм, оскорбления были допустимым оружием. Но все это лишь из-за того, что она фанатически любила кино. Утверждение превосходства кинематографа над всем остальным было для нее делом первостепенной важности. Она создавала свои критические стандарты, встречая ожесточенное сопротивление, и немало страдала из-за него.

Поступив в середине сороковых на первый курс в Барнард⁴⁹, Клер попыталась совместить свою пылкую страсть к кино с литературоведением, на котором и стала специализироваться. Тогда кино не допускалось на университетские пороги – считалось чем-то вульгарным. И в самом деле, что могло быть общего у Мильтона с Микки-Маусом? И конечно же, Клер доставалось от уколобых профессоров, когда она пыталась писать о кинематографе. Отношение преподавателей к ней было непреклонным: никто не собирался впускать кино в храм науки. Не закончив второго курса, она ушла из университета – это был ее интеллектуальный протест. Но язвы тех обид так никогда и не зажили. Годы спустя, когда университеты были побеждены и ее дело более чем восторжествовало, какая-то ее часть продолжала обитать в тех дышащих презрением аудиториях, вести прежние сражения с самоуверенными преподавателями, для которых печатное слово было последним словом в искусстве.

После окончания войны она отправилась в Париж и прожила там до начала пятидесятых, впитывая тот живой интерес к кино, который отличал французскую интеллигенцию со времен Луи Люмьера. Она работала (бесплатно) билетером, кассиршей, консьержкой в киноклубах, которые снова начали появляться после войны. После двух лет черной работы

⁴⁹ Барнард – один из колледжей Колумбийского университета в Нью-Йорке, в который принимают только женщин. В нем преподаются свободные искусства.

ее наконец приняли ассистентом-исследователем в Синемаатеку (опять же без оплаты) – мекку парижского кинособщества. Там она быстро прибилась к кружку теоретиков Новой волны во главе с кинокритиком-интеллектуалом Андре Базеном⁵⁰. Сама же она набиралась кинематографического ума, слушая горячие споры между подражателями Годара, Трюффо и Рене. Благодаря помощи восхищенного Базена она получила еще одну неоплачиваемую работу: редактора, а потом и автора (пишущего по-французски) такого заметного журнала, как «Cahiers du Cinéma»⁵¹. Таким образом, она приобрела характерную галльскую страстность, которая и придавала ее работе такую особую притягательность, к счастью, лишенную галльской помпезности, нередко ей сопутствующей.

В те годы она и познакомилась с Шарки, который (как говорила Клер) был не более чем лоботрясом-экспатриантом и просиживал штаны в левобережных кафе; тогда-то и началось их партнерство, которое всегда было замешано как на вожделении, так и на раздражении. На родительские деньги Клер и Шарки открыли свой первый кинотеатр в Париже – владельцем считался Шарки, а заправляла в нем Клер. Дело шло неплохо, прокатывали они в основном американские фильмы – Уолта Диснея, картины братьев Маркс, Лорела и Гарди⁵². Было время, когда девять месяцев без перерыва они крутили «Бред собачий». Клер говорила, что выучила этот фильм наизусть и может пересказать его слово в слово, и как-то вечером она, изрядно выпив, так и сделала, уложившись ровно в сорок три минуты. Она меня заверила, что если бы выпила чуть меньше, то могла бы еще включить туда и кой-какие пантомимы Гарпо. В начале пятидесятых Шарки, убежденный, что в Париже он обречен оставаться мелкой рыбешкой в большом пруду, загорелся желанием вернуться в Штаты. С деньгами и опытом, нажитыми в Париже, они с Клер переехали в Лос-Анджелес, родной город Шарки. «Классик» так никогда и не добился ожидаемого успеха, тем не менее он удерживал их вместе в любви и борьбе; правда, я, хоть убей, не мог понять почему. Шарки казался таким безнадежно старомодным, ему так не хватало кругозора Клер... и что она только в нем нашла? Спросить у нее напрямую у меня не хватало духа, но как-то раз, когда я вплотную подобрался к этой теме, Клер сама сделала мне грустное и горькое признание.

– Ты не поверишь, но давным-давно – лет, может, тысячу назад – Шарки был красивым животным. Откровенно говоря, между нами ничего другого и не было. Голое влечение. Знаешь, вкус у него всегда был самый никудышный. Он остановился в своем развитии на том прискорбно скотском уровне, который, как считают некоторые озабоченные длиной своего члена самцы, обеспечит им вечную молодость. Шансов у него было столько же, сколько у меня лечь в постель к Дана Эндрюсу⁵³. Кстати, ты не заметил сходства? Оно еще осталось, если только представить, что на макушке у него погуще, а задница не такая жирная. Но по правде говоря, я на него давно не смотрела.

Дана Эндрюс? Лейтенант Марк Макферсон из «Лауры»?⁵⁴ Она таки была права. Я не вглядывался в Шарки и потому не замечал. Теперь все открылось: если убрать мешки под

⁵⁰ Андре Базен (1918–1958) – французский критик и теоретик кино. Под его руководством выросла целая плеяда кинокритиков, многие из которых перешли в режиссуру.

⁵¹ «Кинематографические тетради» (фр.).

⁵² ...картины братьев Маркс, Лорела и Гарди. – Американские актеры братья Маркс (Граучо, Чико, Гарпо, Джулиус) снимались в пользовавшихся большим успехом комедиях 1920–1930-х гг.; в 1932 г. снялись в нашумевшем фильме «Бред собачий», поставленном режиссером Норманом Маклеодом. Стэн Лорел (Артур-Стэнли Джефферсон, 1890–1965) и Оливер Харди (Норвелл Гарди, 1892–1957) – комическая актерская пара, популярная в американском кинематографе 1920–1940-х гг.; работали по принципу противопоставления: большой и толстый, постоянно попадающий впросак Гарди и маленький, ловкий Лорел, у которого все получается.

⁵³ Дана Эндрюс (1909–1992) – американский актер, в 1940-е гг. пользовался огромной популярностью; наиболее известен по фильмам «Случай в Окс-боу» (1943) и «Лучшие годы нашей жизни» (1946).

⁵⁴ «Лаура» (1944) – фильм Отто Преминджера, экранизация детективного романа В. Каспари. В роли лейтенанта полиции снялся Дана Эндрюс.

глазами и разгладить морщины, то в нем можно было увидеть остатки былой красоты, присущей кинозвездам. Однако жир, о котором вела речь Клер, относился не только к телосложению. Кем бы ни был Шарки во время знакомства с Клер, теперь он уже много лет как стал неисправимым бичом. Сделав «Классик» своим опорным пунктом, он, казалось, ничуть не возражал против того, чтобы всю оставшуюся жизнь играть мудрого киногуру перед маленьким кружком молодых и в большинстве своем невзыскательных почитательниц, сочиняя истории о годах, проведенных среди режиссеров Новой волны. На вечеринках он пользовался собственным методом вещания с претензией на интеллектуальность, обильно сдабривая свою речь уличным французским. При некоторой доле везения ему удавалось затащить в постель обладательницу самого хорошенького личика, если только до этого он не успевал напиться и не начинал нести околесицу.

Если Шарки ничуть не возражал против такого претенциозного разложения, то Клер оно никоим образом не устраивало. Ей нужно было от жизни гораздо больше: успех, одобрение, самоутверждение. Случайная редакторская работа, которую подбрасывали студенты и преподаватели, не могла дать ей этого. Ее статьи все еще появлялись в заумных французских журналах о кино – правда, денег не приносили. В тридцать два года за душой у нее не было ничего, кроме этих статей да рецензий, составляемых с таким усердием. Слишком мало. «Классик» стал болотом, которое засасывало ее в безвестность.

Время от времени Клер в поисках признания и восхищения, которых так жаждала ее недоласканная душа, заводила романы с молодыми людьми вроде меня. Как часто она получала желаемое, мне неизвестно. Но от меня она получила то, что ей было нужно, в избытке. Будучи от природы учителем, она быстро разглядела во мне сообразительного, но несформировавшегося мальчишку, каким я и был, и вознамерилась сделать из меня любовника и ученика. В это время (мрачный период в ее жизни) ее щедрость, видимо, объяснялась смирением. Не видя перед собой будущего, она старательно принялась переписывать свои интеллектуальные богатства на чистую страницу моего разума. От меня требовались только послушание и готовность быть вылепленным ее руками – усвоить ее знания, ее ценности, но превыше всего ее пристрастия и антипатии. Я идеально годился для этого. Моей сильной стороной всегда были почтение и покорность. Признаюсь, что своим интеллектом я обязан способности внимательно слушать и талантливо подражать.

Но было во мне и кое-что еще, устраивавшее Клер. Не знаю, сильно ли ей везло с другими молодыми людьми, но ее методы обучения безупречно подходили для моего запоздалого сексуального развития. Как бы это лучше сказать? Ну, пожалуй, так: развращенность Клер не уступала ее гениальности. И эти свои качества она отнюдь не держала на разных полочках. Напротив, секс и интеллект сочетались в ней так, что постороннего это могло шокировать и привести в замешательство. Для меня же – признаюсь с краской на лице – это сочетание оказалось идеальным.

Большая часть того, чему научила меня Клер о кино, я узнал в постели, но вовсе не в расслабленном состоянии, не во время разговора после соития, а в активном процессе. Поначалу, еще не зная, что Клер предпочитает именно такой способ обучения, я был слегка сбит с толку. Когда в ходе любовного действия она начала нашептывать мне на ухо импровизацию о русском формализме, я решил, что мне следует почтительно остановиться и начать делать записи. Однако нет. Она, чуть ли не со злостью сделав рывок тазом и шлепнув меня по задку, потребовала продолжения. Что я и сделал. Я ускорил ритм, и ее слова потекли быстрее, голос зазвучал громче. Она с закрытыми глазами распростерлась подо мной во всей своей пышности – на верхней ее губе поблескивали капельки пота, но в самый сладострастный миг речь ее стала даже еще более внятной, хотя дыхание было учащенным и прерывистым. Так прошло первое занятие из горячего курса умственно-сексуального развития. В последующие ночи она словно заготовленные лекции выдавала теории Арнхайма, Мюнстерберга,

Митри⁵⁵. Но самое удивительное, что я все это наматывал на ус! Мысли, которыми она делилась со мной, находили во мне живой отклик. Дело обстояло так, словно мое тело, целиком и полностью поглощенное переливанием собственного либидо в Клер, преобразило мой мозг в *tabula rasa*⁵⁶, на которой отпечатывалось каждое сказанное слово.

В тот первый раз, закончив, мы долго лежали молча в полном изнеможении. Потом, потянувшись за неизбежной сигаретой – пачка лежала рядом с кроватью, – Клер повернулась ко мне с лукавым и дерзким видом:

– Конечно, нужно принимать в расчет и Балаша⁵⁷ как явного выразителя формализма.

Это кто еще такой и когда мне о нем поведают? Я знал, что обзаведусь сим знанием в то время, которое Клер, согласуясь со своими причудливыми представлениями, сочтет наиболее подходящим.

Я был способным учеником и быстро приспособился к этой уникальной разновидности эротической педагогики. Может быть, мне – единственному из ее любовников – это и удалось. Как бы там ни было, но мой живой отклик на ее эксцентричные манеры сильно укреплял наши отношения. Я учился, принимая ее методы обучения. Я впитывал теорию Кракауэра⁵⁸, уткнувшись носом в грудь Клер, теребя губами ее дразнящий сосок; я осваивал базеновский миф о тотальном кинематографе, слушая ее игривую стриптиз-лекцию; я воспринимал авторитетный анализ различий между иконографической и акцентированной образностью, погружившись в затяжной кунилингус, – обильный поток мысли моей наставницы набирал силу или мельчал в зависимости от степени ее возбуждения. Далеко не сразу я понял, что методика обучения Клер имела целью не только мое благо. Будучи женщиной импульсивно-интеллектуальной, она использовала эти умственные упражнения для придания своему оргазму максимальной интенсивности.

Что касается меня, то этот необычный метод определенно поднял мои знания на потрясающую высоту. Какой бы темной ни казалась та или иная концепция, но если я узнавал ее от Клер, сексуальная горячка навсегда запечатлевалась в памяти. Предположим, я читаю лекцию по теории «камеры-стило» Астрюка⁵⁹; для моих студентов все это лишь сухие академические рассуждения, но когда я вспоминаю о сладострастных стимулах, рожденных изобретательностью Клер, мой орган начинает слегка шевелиться. Никто не может понять этого ощущения. Несомненно, тут действует какой-то из павловских принципов.

Не ускользнула от моего внимания и комическая сторона – она составляла часть наслаждения. Как-то ночью, после особенно энергичных любовных упражнений, я лежал на Клер, а мой обмякший член все еще оставался в гнездышке. Укусив меня за ухо, она заявила: «Ну, а теперь, думаю, ты созрел для того, чтобы узнать о возможностях глубинной мизансцены». С тех пор если я вижу кинофильм с хорошей глубинной проработкой мизансцены, я непременно вспоминаю ту ночь, тот миг и трепещу от тайного наслаждения.

⁵⁵ ...выдавала теории Арнхайма, Мюнстерберга, Митри. – Рудольф Арнхайм (р. 1904) – немецкий киновед, гештальт-психолог, автор теоретических работ «Кино» и «Кино как искусство». Гуго Мюнстерберг (1863–1916) – немецкий психолог, известен работами по исследованию эмоционального восприятия кинофильма зрителями. Жан Митри (Жан Рене Геттелюк, 1907–1988) – французский киновед и режиссер, один из основателей Синематеки.

⁵⁶ Чистую доску (лат.).

⁵⁷ ...нужно принимать в расчет и Балаша... – Бела Балаш (1884–1949) – венгерский писатель и теоретик кино, занимался теоретическими исследованиями выразительных средств кинематографа.

⁵⁸ Кракауэр, Зигфрид (1889–1966) – немецкий историк и теоретик кино, с 1933 г. в эмиграции в США; автор знаменитых монографий «От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино» (1948) и «Природа фильма: Реабилитация физической реальности» (1960). Считал, что «кино выполняет свое назначение, когда запечатлевает реальность».

⁵⁹ ...я читаю лекцию по теории «камеры-стило» Астрюка... – Александр Астрюк (р. 1923) – французский писатель, режиссер и теоретик кино; в статье «Рождение нового авангарда: камера-стило» призывал к раскрепощению режиссуры, к большей гибкости самовыражения.

Те первые годы с Клер я вспоминаю как рай земной, куда я попал в юности. Наши дни перетекали в ночи, умственные изыски перемешивались с плотскими удовольствиями. Она поставила мой мир вверх тормашками и вывернула его наизнанку, начиная с идеала женской красоты. До того как Клер взяла меня к себе в постель, я и представить себе не мог, что можно возбуждаться, глядя на небритую женскую ногу или подмышку. В ту эпоху стерилизованной полистирольной женственности от Клер исходили естественные запахи, а носила она хлопчатобумажную одежду – настоящая героиня неореалистического фильма, сошедшая с экрана. Под ее влиянием круто изменились и мои манеры, мои представления о нравственности, искусстве, политике, даже о кухне. Во всем этом за идеал я брал Клер. Больше всего я старался подражать ее элитарному мышлению, но получалось у меня это слишком высокопарно, а потому Клер иногда приходилось меня осаживать. Так, ночью я спросил у нее, знает ли она, что, по Сартру, хождение в кино – это своего рода «насилие зрением»; больше о Сартре я почти ничего не знал, да и эту малость получил из вторых рук.

– Да, мой дорогой, – устало ответила Клер. – И, наверно, потому, что каждый начинающий киноман, какого я встречала после выхода его «Бытия и ничто», говорил мне об этом. Но будем милосердны. Сартр и вправду сказал несколько разумных вещей.

Клер давала мне понять, что снобизм принадлежит к числу тягчайших интеллектуальных грехов; она же от этого порока была защищена от природы. Ее стандарты – какими бы возвышенными ни были – возникали естественно, сами собой. Они были не представительскими костюмами, а ее плотью и кровью. Когда сноб – не сноб? Когда ему до боли претит дурной вкус малых сих и он готов платить за их обучение. В случае с Клер это означало, что она снова и снова вводила «Классик» в долги, пичкая свою крохотную аудиторию работами, требующими умственных усилий. Например, когда она гордо организовала Первый американский фестиваль творчества Дзиги Вертова⁶⁰.

– Кого? – спросил я.

– Дзиги Вертова, – повторила она так, словно не знать этого я не мог. Но я не знал. – Создатель движения «Кино-Правда». Это один из величайших экспериментов в документальном кино. В Музее современного искусства есть все работы режиссеров его школы – полученные во временное пользование из Москвы. Это нужно знать обязательно.

«Кино-Правда» оказалась сборной солянкой длиной в час – странно смонтированные киножурналы из России 1920–30-х годов на исцарапанной пленке. Уличные сценки, скотный двор, кадры с работающими рабочими, крестьянствующими крестьянами, зреющим урожаем. Изредка интересное, чтобы не сказать примитивное, новшество, как, например, на пленке 1932 года. Один многообещающий кадр почти обнаженной женщины. Потом опять рабочие, опять крестьяне.

– Клер, – взмолился Шарки после первого предварительного просмотра, – никто не будет смотреть на эти окаменелости.

Но Клер была непреклонна.

– Это важный пример кинематографического провала, – настаивала она, печатая заметки с объяснением исторической важности провала.

В первый день фестиваля пришли все способные передвигаться лос-анджелесские большевики – числом восемь. Показ сопровождался жидкими аплодисментами. Во второй день аудитория сократилась до нуля. Клер все равно распорядилась, чтобы Шарки показывал фильм, а сама уселась в зале – в глазах слезы, на устах проклятия.

– Где же их культура? – стонала она, обращаясь к массам, которые не пришли на показ.

⁶⁰ Дзига Вертов (1896–1954) – советский режиссер, сценарист и теоретик кино, один из первых режиссеров-документалистов. В выпусках журнала «Кино-Правда» он искусно использовал монтаж для выявления смысловых связей между отснятым материалом.

От Клер я узнал, что такое удар ниже пояса в серьезном споре. Нередко, просто желая поупражнять мои мозги, она подводила непредсказуемую черту под моими непросвещенными пристрастиями и антипатиями. Ну, скажем, я, хоть и с осторожностью, всегда старался поддакивать ей, но, случалось, попадал пальцем в небо. Как-то раз, зная ее преклонение перед Бергманом, я осмелился похвалить «Земляничную поляну»⁶¹. Клер тут же обрушилась на меня, заявив, что ее от этого фильма тошнит. «Нытье, маразматическое самобичевание» – таков был ее вердикт, и в ту ночь я был изгнан на кушетку в гостиной и спал в одиночестве. Таким было представление Клер о кино. Я поставил паруса по ветру и, когда появился следующий фильм Бергмана, уверенно принялся ругать «Источник»⁶², но тут выяснилось, что Клер в восторге от этой картины, считает ее настоящей киносказкой. А я еще на одну ночь был сослан в гостиную.

В Клер порой неожиданным образом сочетались грубый эгоизм и сократовское подстрекательство. Она хотела согласия, но не рабского подражания. На самом же деле она хотела, чтобы я по собственному разумению пришел к ее взгляду на вещи. Я с готовностью играл по ее правилам, но временами повороты ее критической логики вводили меня в недоумение. В особенности когда ее точку зрения выражали те, кто не дотягивал до ее уровня, то есть почти все остальные кинокритики страны. И, уж конечно, Клер никогда не шла вслед за стадом и даже вида такого не делала. Если же возникала нежелательная общность взглядов, то она упорно искала более основательную причину для симпатии или антипатии – ту единственную, которую все самым глупым образом не заметили. А то могла просто поменять свою позицию на том основании, что пришло время перевести дискуссию на более высокий аналитический уровень. И все это так, что казалось, будто за неимением персоны, более подходящей для этой задачи, ей придется быть оппонентом самой себе. Поначалу я принимал это за некую игру. Оказалось – нет, Клер была вполне серьезна. Таким образом она поднимала культурную планку и побуждала себя к более тщательному анализу.

Я помню случай с Франсуа Трюффо, одним из парижских собратьев Клер, чьими ранними фильмами она восхищалась взахлеб. Но когда вышел его «Жюль и Джим», завоевавший почти всемирное признание, она развернулась чуть ли не на сто восемьдесят, заявив, что настало время преподать старику урок-другой. Нет, мол, «Жюль и Джим»⁶³, конечно, великий фильм. Но в этом-то его и беда. Он *слишком* хорош, *слишком* умен, *слишком* самоуверен – легковесное декартовское упражнение в человеческих отношениях, которому не хватает убедительной эмоциональной сумбура. «Фильм, который тебе может так понравиться, что ты начнешь его ненавидеть».

Закончив печатать ее записки ко второму показу фильма в «Классик», я сказал ей, что ужасно удивлен.

– Я думал, он тебе нравится. Там столько правды жизни.

– Да? Какой же это жизни?

– Ну как же – нашей. Твоей и моей... и Шарки. Мы ведь что-то вроде *ménage à trois*⁶⁴, правда?

Уж лучше бы я ступил на минное поле. За этим последовал эмоциональный взрыв – так я впервые узнал, насколько лично Клер может воспринимать кино.

⁶¹ ...зная ее преклонение перед Бергманом, я осмелился похвалить «Земляничную поляну». – Ингмар Бергман (р. 1918) – шведский режиссер и сценарист; его фильм «Земляничная поляна» (1957) – это трагическое переосмысление пожилым человеком прожитой им жизни.

⁶² «Источник» (1960) – фильм И. Бергмана, экранизация древней скандинавской легенды; удостоен «Оскара».

⁶³ ...Франсуа Трюффо... «Жюль и Джим»... – Франсуа Трюффо (1932–1984) – французский режиссер, начинал как кинокритик. В 1962 г. поставил один из самых своих значительных фильмов «Жюль и Джим».

⁶⁴ Семьи втроем (фр.).

– «Жюль и Джим» – это абсолютное, законченное дерьмо, самовлюбленная мужская трескотня, героиня – просто слабоумная дура, которая бросается с моста из-за того, что мужчины, делившие между собой ее тело, оказались полными ничтожествами. Господину Трюффо явно не по силам придумать что-нибудь получше, что эта идиотка могла бы сделать со своей жизнью. И ты думаешь, что я – такая же неудачница? – Она, однако, не забыла добавить с бешеным блеском в глазах: – И черт меня побери, если этот фильм – не настоящее кино, лучше я ничего и не видела. А это делает его еще хуже.

Эта маленькая промашка стоила мне целой недели ссылки на одинокую кушетку, включая две унижительные ночи, которые Клер провела с другим начинающим.

К концу первого года с Клер мой интеллектуальный курс был определен. Я выбросил на свалку введение в юриспруденцию и, исполнившись чувства собственной значимости, избрал основным своим предметом «киноискусство» со специализацией по истории и критике. Клер поощряла мой выбор, а точнее, сама настояла на нем, и вовсе не по причине моих наклонностей, которые еще не до конца сформировались. Она решила, что это вторая попытка для нее: я должен получить образование, в котором ей было отказано. Я нисколько не сопротивлялся. Да, я был наивным, но отнюдь не тупым, чтобы упустить блестящий случай, когда он подвернулся. Клер предлагала мне готовую научную карьеру. Я ухватился за эту возможность. Она, будучи студенткой в военные годы, опередила свое время. Теперь же, полтора десятилетия спустя, университеты охотно открывали кафедры по изучению кино, в Лос-Анджелесском университете этот предмет был нарасхват. Если бы Клер захотела вернуться к учебе (но она даже и не задумывалась об этом), то у нее были бы все необходимые ей интеллектуальные преимущества перед литературными рутинерами. Я занял ее место, восприняв все ее пристрастия и прозрения. Но если она была напористой молодой женщиной в косном мужском мире науки, то я вошел в него как любезный молодой человек, хороший (в смысле способный) студент, не лишенный умения очаровывать своих учителей. Клер не умела сдерживать эмоций и чуть что лезла в драку – такова была ее природа. И при этом она радовалась моим успехам, наблюдая, с какой изящной и отрадной легкостью вращался я в научных кругах. Я был выпестованным ею агентом, засланным во вражескую крепость университета, вооруженным ее, некогда презираемыми, воззрениями, многие из которых я без всякого стыда перенял от нее, просто затвердив наизусть. Убежденный в гениальности моего учителя (и при этом осознавая всю скромность собственных талантов), я был готов стать идеальным сосудом.

За три проведенных вместе года мы с Клер просмотрели почти весь классический репертуар или, по крайней мере, все, что можно было заполучить на рынке. Мы устраивали новаторские фестивали и ретроспективные показы как тяжеловесов (Фриц Ланг, фон Штернберг, Ренуар), так и легковесов (Бастер Китон, Фред Астер, Гарольд Ллойд)⁶⁵. Иногда, если устраивались тематические показы, в «Классик» попадало пять-шесть фильмов одновременно – из-за выстроенных пирамидками помятых металлических коробок в кро-

⁶⁵ Мы устраивали новаторские фестивали и ретроспективные показы как тяжеловесов (Фриц Ланг, фон Штернберг, Ренуар), так и легковесов (Бастер Китон, Фред Астер, Гарольд Ллойд). – Фриц Ланг (1890–1976) – немецкий и американский кинорежиссер, сценарист и продюсер, автор знаменитых фильмов «Доктор Мабузе, игрок» (1922), «Метрополис» (1927), «М» (1931), «Завещание доктора Мабузе» (1933) и др.; с середины 1930-х гг. в Голливуде. Джозеф фон Штернберг (1894–1969) – американский режиссер австрийского происхождения, вывел в звезды Марлен Дитрих и снял ее в шести фильмах: «Голубой ангел» (1930), «Марокко» (1930), «Обесчещенная» (1931), «Шанхайский экспресс» (1932), «Белокурая Венера» (1932), «Багровая императрица» (1934), «Дьявол – это женщина» (1935). Жан Ренуар (1894–1979) – французский кинорежиссер, сын художника Огюста Ренуара, автор фильмов «На дне» (1936), «Великая иллюзия» (1937), «Марсельеза» (1938), «Человек-зверь» (1938), «Правила игры» (1939) и др. Бастер Китон – см. прим. 8. Фред Астер (1899–1987) – американский актер и танцор, звезда Бродвея и Голливуда, снимался в фильмах «Цилиндр» (1935), «Потанцуем?» (1937), «Беззаботный» (1938), «Забавная мордашка» (1957) и др.; как правило, выступал в паре с Джинджер Роджерс (1911–1995). Гарольд Ллойд (1893–1971) – американский комедийный актер, снимался с 1913 г., в т. ч. в фильмах: «Бабушкин внучек» (1922), «Наконец в безопасности» (1923), «Женобоязнь» (1924) и др.

хотной проекционной ногоу было негде поставить. Тогда я, наплевав на занятия, просматривал вместе с Клер фильм за фильмом; то была настоящая кинематографическая оргия. Мы приносили с собой еду (огромные сочные сэндвичи с солониной от Мойше) и не появлялись на свет божий до окончания вечерней программы, когда закрывали двери. Темные подземные лабиринты «Классик» стали для меня чем-то вроде соляных копей, ведущих к чреву земли. Совместная работа с Клер, писавшей очередные заметки, воистину требовала немалых интеллектуальных усилий: остановить пленку, поговорить, снова запустить, опять обсудить, потом продолжить просмотр. Если Клер решала, что необходим более внимательный взгляд, то на нее можно было положиться – она держала свой чувствительный палец на кнопке медленной промотки, останавливая кадр, подвергая каждый хрупкий горячий квадратик испытанию огнем в дверце фильмового канала... восемь секунд, девять, десять – следующий; за долю секунды до того, как на пленке появятся признаки плавления. Это было заложено в ней на уровне инстинкта. «Нетерпимость» Гриффита⁶⁶ мы смотрели четыре раза, и Клер разложила его для меня кадр за кадром, план за планом. В другой раз мы потратили шестнадцать часов, анализируя «Триумф воли»; Клер обращала мое внимание на дьявольское мастерство Лени Рифеншталь⁶⁷ как кинопропагандиста – каждый разворот камеры, каждый мельчайший нюанс освещения. «Единственная женщина-режиссер с уникальным талантом, – мрачно заявила Клер. – Но ей пришлось стать негодяйкой».

Ах, что за наслаждение – исследовать фантасмагорию разума, именуемую кино! И какая привилегия – иметь в качестве персонального гида Клариссу Свон! Конечно, кое-кто скажет, что она в высшей степени консервативна, что она – ископаемое старой школы и более не чувствует самых свежих идей. Но когда я был ее звездным учеником, она принадлежала к числу немногих американцев, прекрасно осведомленных о новейших европейских теориях. Прошло всего несколько лет, и она, уловив интерес Америки к Новой волне, привела это движение к триумфу, надежды на который давно оставила. Я могу быть только благодарен Клер за все, что она сделала в этот увлекательнейший период моей жизни, чтобы мой ум стал зеркалом ее собственного. Потому что, несмотря на эксцентрические повороты и горькие противоречия, она была убежденным гуманистом. Хотя она и могла обсуждать кинематографическую технику с лучшими знатоками, но никогда не позволяла форме затмевать содержание. Клер утверждала, что кино – нечто большее, чем набор оптических иллюзий, кино – литература для глаз, такая же великая, как и книжная. У нее я научился всегда слушать то, что говорится, видеть то, что показывается. По крайней мере, так я относился к фильмам, пока Макс Касл не завел меня в темные области киноведения. И тогда я обнаружил, что, какой бы огромной и разносторонней ни была вселенная Клер, в ней имелся люк, открывавшийся в неизведанную бездну.

В тот день, когда в «Классик» был показ картин Говарда Хоукса⁶⁸, я появился в кинотеатре пораньше, рассчитывая выслушать еще одну иллюстрированную лекцию Клер об одном из любимейших ее режиссеров. Но когда я вошел в затемненный зал, на экране уже мелькали кадры, и это был не Говард Хоукс. Это была плохонькая желтоватая копия с размытой звуковой дорожкой, плохо склеенная и с продранной перфорацией – она судорожно перепрыгивала с кадра на кадр, при этом целые диалоги проглатывались, а изображение становилось

⁶⁶ «Нетерпимость» Гриффита – эпическая драма 1916 г. выпуска, действие которой происходит параллельно в нескольких временных пластах, от Древнего Вавилона до современности; немисливо дорогой в производстве по тем временам, фильм с треском провалился в прокате, и с этими долгами Гриффит рассчитывался до конца своей карьеры.

⁶⁷ Лени Рифеншталь (1902–2003) – немецкая актриса, кинорежиссер и фотограф, прославившаяся пропагандистскими фильмами «Триумф воли» (1935) и «Олимпия» (1938).

⁶⁸ Говард Хоукс (1896–1977) – американский режиссер, сценарист и продюсер, автор таких классических фильмов, как «Лицо со шрамом» (1932), «Иметь и не иметь» (1944), «Долгий сон» (1946), «Джентльмены предпочитают блондинок» (1953), «Рио-Браво» (1959) и др.

неразборчивым. Действие происходило в мрачном готическом интерьере: огромные залы, темные лестницы, узкие окна, мерцающие призрачным лунным светом. Полногрудые дамы в платьях эпохи регентства с оплывшими свечами в руках бродили по зловещим коридорам посреди темной ночи, слуги, похожие на расхитителей могил, прятались в углах. Ни одного знакомого лица среди актеров. Если я и смог что-то запомнить из вычурного сценария, то всего лишь полный набор всевозможных штампов. «Мне показалось, что я слышала крик в ночи», – замечает одна из похотливых красавиц. «Я уверен, это всего лишь ветер, миледи», – отвечает похожий на мертвеца дворецкий, глаза его по-воровски бегают.

У меня не возникло никаких сомнений: это был очень плохой фильм. И тем не менее, если его смотрела Клер... даже не смотрела – глотала. Когда я вошел в проекционную, Клер, расположившаяся у маленького окошка, была целиком захвачена фильмом – настолько, что на мое появление откликнулась лишь коротким холодным взглядом. Пристроившись у нее за спиной, я предложил ей приветствие, которое она любила больше всего, – поцелуй в ямку на шее, руки мои обхватили ее за живот и поползли вверх. Именно так Жан Клод Бриали обнимает Жюльет Мэйнель в «Кузенах»⁶⁹. (Интересно, у Жюльетты под свитером тоже нет лифчика, как у Клер?) Обычно Клер в таких случаях таяла, но в этот раз она раздраженно вздрогнула и отвела мои руки.

– Что это? – спросил я, усевшись рядом с ней у окна.

– Да так, шутка, – нетерпеливо ответила она. – Называется «Пир неумерших».

Я не сразу просек, что это за название. Решив сначала прощупать почву, я выждал несколько минут, потом позволил себе комментарий.

– Похоже, жуткая дрянь.

– Просто дерьмо.

– Да? – И после паузы: – Почему же мы его смотрим?

– Мы не смотрим. Смотрю я. Тебе смотреть вовсе не обязательно.

– Тогда почему *ты* его смотришь?

– Вероятно, это единственный доступный фильм Макса Касла. По крайней мере, это единственный фильм, который мне удалось достать.

Ах да, Касл. Этот вампирист. Тот самый, о котором у Мойше в тот вечер говорила французская парочка. С тех пор Клер два-три раза упоминала его. Я, помнится, слышал, как она интересовалась им по телефону у дистрибьюторов и в фильмотеках. Касл словно бы стал ее наваждением; видимо, ее уязвило собственное невежество.

– Качество неважное, – заметил я, хотя это и было очевидно.

– Остаточное. Лучшего не достать. «Пятый канал» собирался его показывать на самом-самом-самом последнем сеансе. Потом решили, что проектор не потянет. Они даже не требуют его возвратить. Это хорошо, потому что футов десять я уже сожгла. Может, докрутить до конца и не удастся.

Не удалось. Еще через пять минут пленка загорелась в самом разгаре великолепно-кровавой развязки – сцены вбивания кола, снятой необыкновенно живо: камера вращается вокруг обреченного главаря вампиров, все сужая и сужая круги, словно она и есть тот кол, который вонзится в его сердце. Эффект был какой-то головокружительно-тошнотворный. Я даже обрадовался, что изображение исчезло с экрана до того, как хлынула кровь. Клер, выругавшись, выключила проектор.

– Хуже всего, что все титры вырезаны. На телевидении это постоянно делают с такой вот дрянью. Остается больше времени для рекламы. Тут поразительная работа оператора,

⁶⁹ ...Жан Клод Бриали обнимает Жюльет Мэйнель в «Кузенах». – Жан Клод Бриали (р. 1933) – французский актер, режиссер. Как актер известность получил, снявшись в фильмах режиссера Новой волны Клода Шаброля «Красавчик Серж» (1958) и «Кузены» (1959). Жюльет Мэйнель (р. 1936) – французская актриса.

в последних, например, кадрах. Интересно, кто снимал. – Она понесла катушку на перемоточный столик. – Чтоб им пропасть – испортили вещь!

– Но ведь это же дрянь, разве нет?

– Что? Дрянь? И десяти минут не смотрел, а уже выводы делаешь.

– Ты же сама сказала.

– А ты соглашаешься со всем, что слышишь?

– Но разве фильмы о вампирах не дрянь?

– Помнится, Дрейер снял один очень неплохой.

Как же это я обмишулился! Клер ведь показывала «Вампира»⁷⁰ всего месяц назад.

– Ах да, пожалуй... я думал...

– Думай своей головой, Джонни.

– Вообще-то я люблю всякие там ужастики.

– А они почти все – дерьмо. Но вот этот... в нем есть очень любопытные кадры. Как в этой финальной сцене... Жаль, что я не смогла досмотреть до конца.

– Вбивание кола? Волосы дыбом.

– Ну вот, ты почувствовал. Но как все необычно. Видел, какой неожиданный поворот камеры... кажется, будто тени надвигаются и сейчас поглотят тебя. Ничего подобного раньше не видела. Не знаю... может, в нем что-то и есть.

– Диалоги какие-то мертвые.

– Ужасные. Но ты бы не обратил на это внимания, если бы видел кадры в спальне чуть раньше. Соблазнение по-вампирски. Очень живо. Я была готова поклясться, что там снят настоящий половой акт. Что-то есть в этом странное. Я хотела посмотреть еще раз, но не нашла. В любом случае непонятно, как им удалось протащить это через цензуру в те времена. Снято где-то в тридцать седьмом – тридцать восьмом. В главной роли Ольга Телл. Могла стать Гретой Гарбо⁷¹ своего времени. Не знала, что она снималась во всякой дряни.

– Дай посмотреть эти постельные сцены, – сказал я. – В чисто познавательных целях.

– Не повезло тебе, любовничек. У меня эта часть сгорела. – Клер посмотрела на пленку и покачала головой. – Это уже в проектор не поставишь. Даже и перематывать не буду. – Она сунула пленку в коробку и отряхнула над ней ладони. – У нас есть кое-что получше.

Клер принялась заправлять в проектор новую ленту, а я спросил:

– Если это такое дерьмо, то почему французы сходят по нему с ума?

– *Французы!* – Клер рассмеялась. – Ты говоришь о двух моих заезжих друзьях и, может, о двух-трех их приятелях с Левого берега? Вероятно, круг почитателей Касла ограничивается ими. Во Франции, конечно, это уже будет «течением».

– Ну а почему тогда они говорили, что это важно?

– Защитная реакция. Так уж лягушатники относятся к американскому кино. Они не могут просто смотреть и получать удовольствие, потому что, будь это смешно, здорово или умно – все равно сделано жадными до денег, тупыми обывателями. Если уж *им* это нравится, значит, оно непременно «важно». Вот и придумывают многословные теории.

Мне хотелось узнать кое-что еще, но Клер уже проявляла нетерпение. Она подготовила «Двадцатый век»⁷² для установки в проектор и сказала, что пора перейти к «настоящему кино». И мы перешли. Но у меня сложилось твердое убеждение, что она торопит нас вперед, к другим вещам, изо всех сил стараясь выкинуть из головы «Пир неумерших». Интересно почему, спрашивал я себя. А как быть с ее странной неопределенностью относи-

⁷⁰ – Но разве фильмы о вампирах не дрянь? – Помнится, Дрейер снял один очень неплохой. <...> Клер... показывала «Вампира»... – Имеется в виду фильм Карла Дрейера «Вампир, или Странное приключение Дэвида Грея» (1931).

⁷¹ Грета Гарбо (Грета Ловиса Густафсон, 1905–1990) – голливудская звезда шведского происхождения, снималась в фильмах «Плоть и дьявол» (1926), «Королева Христина» (1933), «Анна Каренина» (1935), «Дама с камелиями» (1936) и др.

⁷² «Двадцатый век» (1934) – комедия Говарда Хоукса.

тельно Касла? «Может, в нем что-то и есть...» Слово «может» было отнюдь не из ее словаря. Обычно она выносила фанатичные и безапелляционные суждения, всегда доверяя первому впечатлению.

И еще одно, чего нельзя было просто так сбросить со счетов. Мы сидели и вовсю смеялись над коротким, круто замешанным фарсом Говарда Хоукса, но я ни на минуту не забывал, с какой неохотой Клер оторвала взгляд от кадров о кровожадном вампире, как она отмахнулась от меня, чтобы снова во все глаза впериться в экран. Что такого недоступного моему взгляду увидела она в этом до ужаса заезженном образце творчества Касла?

День или два спустя, думая о том, удастся ли посмотреть утраченные куски, я спросил у Клер, куда она поставила коробки с «Пиром неумерших». Она смерила меня неодобрительным взглядом.

– Я же тебе сказала – это дрянь. Я от него избавилась.

– Ты его выкинула? – Я знал, что она такого не делает. Как-то раз Клер сказала, что ни один фильм, пусть даже плохой и в жутком состоянии, выкидывать нельзя. По ее убеждению, пленки были редким и хрупким культурным документом, их следовало хранить вплоть до последнего полуистлевшего кадра. Я начал было спрашивать: – А там не осталось частей, которые можно... – Но она оборвала меня:

– Забудь об этом. Эту муру я у себя держать не буду.

После этого я закрыл рот, но был заинтригован. Если услышу имя Касла еще раз – ушки у меня точно будут на макушке.

Глава 3. Волшебный фонарь

Уроки Клер были страстными, а знания, которые я от нее получал, – многообразными, но образование оказалось платным. Вскоре обнаружилось, что я должен его отрабатывать. Поначалу плата была небольшой, но скоро стала расти. Когда Клер одним субботним утром в первый раз спросила меня, не смогу ли я подмести пол в «Классик», я решил, что она просит о какой-то особой услуге, и с готовностью взялся за дело. Кинотеатр и в самом деле пора было подмести. Судя по всему, там не убирали уже несколько месяцев. Но с того дня подметание стало моей регулярной субботней обязанностью. Прошло еще несколько недель, и я обнаружил, что должен еще скрести и перекрашивать крохотный туалет, которым пользовались все зрители без различия полов. А спустя еще некоторое время я вообще стал мальчишкой на побегушках.

Вскоре я уже говорил себе: бизнес карликовый, заштатный – а работы невпроворот. Ремонты, замены, покупки, чистка, полировка, доставка – все это нарастало снежным комом и превратилось в полноценную работу, а я стал чем-то вроде прислуги за все. Каждое утро за завтраком с твердостью генерала, отдающего приказы своей армии из одного солдата, Клер отряжала меня на работы, которые я должен был выполнить в этот день. Заказать кофе для автомата, купить туалетную бумагу, заменить перегоревшие лампочки, починить сломанные сиденья, закрепить ковер в вестибюле, слетать к печатникам, дистрибьюторам, на почту, в банк. В какой-то момент я начал спрашивать: а может, наш роман с Клер это всего лишь способ для нее залатать дыры в бюджете с помощью дешевой рабочей силы? Я выразил протест – довольно слабо, – напомнив ей, что у меня ведь есть еще занятия в университете и домашние задания.

Она отмела мои возражения, сказав, что настоящее образование я получаю здесь, в «Классик», и оно включает ту поденную работу, которой я занимаюсь. Она никогда не извинялась, ни разу не сказала «пожалуйста». Прежде всю эту работу, необходимую для нормального существования «Классик», делала она. Просто она требовала, чтобы я выполнял все поручения с улыбкой на лице.

– Это все часть кино, – сказала она. – Для фильмов нужен кинотеатр, а кинотеатр – это дом для людей. Конечно же, это место всегда имело довольно захудалый вид. Но ведь у меня всего две руки и ни одного помощника. Были бы у меня средства содержать кинодворец, я бы его содержала. Поверь мне, искусство кино начинается с отскребывания жвачки от сидений.

Униженно извинившись, я сдался и сделал то, что мне было сказано.

Во всем этом наборе было лишь одно задание, имевшее хоть какую-то интеллектуальную подоплеку. Когда Клер узнала, что на пишущей машинке я работаю, как секретарша, она тут же поручила мне печатать программки. Эта работа вкупе со всеми остальными поручениями, которые Клер не задумываясь навязывала мне, нередко задерживали меня до ночи, но, с другой стороны, я становился первым читателем всех ее творений. Когда она свалила на меня всю черную работу по разрезанию листов, копированию на мимеографе, сверке, сшиванию, ее заметки стали увеличиваться в объеме. Вскоре она стала добавлять к ним ежемесячное резюме – несколько лаконичных абзацев истории, критики и комментариев о кинематографических новинках. Поскольку я был чем-то большим, чем секретарем-машинисткой, я стал чувствовать себя важной фигурой в той культурной роли, которую играл «Классик», – я дал Клер возможность развить мысли, которые прежде из-за недостатка времени пропадали втуне.

И только к концу второго года моего добровольного ученичества Клер стала вводить меня в таинства высокого искусства – составления программ, а также бухгалтерии и ведения бюджета, «деловой составляющей». Этим она занималась в комнатенке над зрительным

залом, где держала папки, свой личный архив, все юридические бумаги, гроссбухи. Ежедневно Клер проводила два или три часа за телефоном – устанавливая местонахождение фильмов и торгуясь с дистрибьюторами. «Слушай и делай для себя заметки, – инструктировала она меня. – Это единственный способ научиться». И я прикинул ухом к трубке спаренного телефона, слушая ее бесконечные утомительные разговоры, – выколачивание фильмов, которые были хлебом насущным для «Классик». В те доисторические дни, когда репертуарные кинотеатры и кинотеатры вторичного показа были редким явлением, задача обнаружить старый и необычный фильм, выявить приличную копию, уболтать несговорчивого дистрибьютора часто требовала талантов детектива и дипломата одновременно.

Приблизительно в это же время завистливый Шарки тоже стал претендовать на мои услуги. Он был убежден, что перерабатывает в проекционной, и не видел, почему бы им с Клер не разделить раба на двоих. Но Клер сказала, что это дело не пройдет, отвергла его притязания с непрекращаемостью, оспаривать которую Шарки никогда не решался.

Поначалу я решил, что со стороны Клер это было проявлением снобизма. Будучи капитаном доброго корабля «Классик», она смотрела на всю механическую часть бизнеса как на этакое трюмное хозяйство, а на Шарки – как на волосатую обезьяну, подкидывающую уголек в топку. Кстати, Клер при необходимости сама могла прекрасно управляться с аппаратами. Она хозяйничала в будке каждый раз, когда мы с Шарки смотрели фильм из зала. Но и в этих случаях она категорически возражала против того, чтобы допускать меня к механике. Я решил, что помимо какого-то необычного чувства доброты она руководствуется желанием избавить меня от черновой работы, к которой я должен принципиально относиться с отвращением. Но я ошибался. На самом деле кажущаяся нелюбовь Клер к работе киномеханика была просто-напросто отражением ее презрения к Шарки. Если она вознамерилась не впускать меня на эту территорию, то только потому, что Шарки, по ее мнению, нагрузил на нее слишком много. Ее приговор обжалованию не подлежал. «Не смей помогать этому лоботрясу».

Однажды Шарки без всякого предупреждения не явился на работу. В тот вечер я пришел в кинотеатр и нашел Клер за подготовкой к вечернему показу – она таскала коробки с пленками, проверяла проекторы и кляла Шарки на чем свет стоит. Работа была спешная, тяжелая, и Клер, раздевшись до промокшей фуфайки (в которой она выглядела довольно сексуально), делала ее с полной уверенностью в себе.

– Помочь? – спросил я.

Она отказалась.

– Если этот сукин сын узнает, что ты умеешь работать с проекторами, он вообще никогда не появится. Это *его* работа, черт бы его драл!

Мне было поручено продавать билеты и эспрессо.

Когда Шарки объявился, Клер вдрызг разругала его, тем не менее он и после этого время от времени продолжал исчезать, а как-то раз пропал вообще на неделю. Потом мы узнали, что он все это время провел в тихуанской тюрьме – угодил туда за пьянство и антиобщественное поведение. Выбора у Клер не было – ей пришлось нанять киномеханика; это кусалось. Утвержденная профсоюзом зарплата киномеханика могла оставить рожки да ножки от недельной выручки кинотеатра. После этого она решила, что пора работу киномеханика осваивать мне, хотя и понимала, что Шарки, обучив меня, будет филонить еще больше. Как бы я ни горел желанием заменить Шарки, меня беспокоил один неразрешенный вопрос между нами. Так или иначе, но я забрал у него женщину... по крайней мере, именно такой формулировкой я тешил свое тщеславие. Человек вроде Шарки, несомненно, должен был переживать по этому поводу. Может, мне извиниться... попросить прощения за его уязвленное самолюбие? Беспокоиться мне не было нужды. Шарки по собственной инициативе в первый же наш совместный вечер в будке положил конец моим сомнениям.

– Слушай, парень, я хотел сказать спасибо за то, что ты помог мне развязаться с Клер. – Он уронил это замечание, стаскивая с себя заношенную майку, которая служила ему униформой киномеханика. Насколько мне помнится, эта жалкая тряпка, пожелтевшая сзади и спереди от пота, никогда не стиралась. – Наконец-то нашелся человек, который снял сей груз с моих плеч на какое-то время.

– Ах так? – сказал я. Интонация должна была означать: *так вот, оказывается, что я делаю: тебе помогаю?* И еще раз: – Ах так? – на сей раз по поводу «на какое-то время». Шарки, усердно протирая проекторы, не расслышал эти подразумеваемые вопросы.

– Похоже, все, что требуется нашей мисс Свон, так это всякая заумь, а? Мне-то секс нужен. А ты для этих дел как раз то, что надо. Она, понимаешь, так и не научилась быть животным. Господь знает, я ее пытался расшевелить. Но это все равно что пытаться сдвинуть голыми руками ледник. Что до меня, то мне нужен бифштекс с гарниром. Хотя могу и сырое мясо без гарнира. А вот Клер... да ты сам, наверно, знаешь, ей хватает и меню почитать.

Ничего такого я не заметил. Напротив, мне казалось, что сексуальный голод Клер вообще трудно удовлетворить, а ее эротическое воображение не знает границ. Но если Шарки хотел смотреть на вещи так...

Я отчетливо помню впечатление, которое вынес с этого первого урока. Теперь, когда я должен был всерьез управлять проекторами, я понял, какие это необычные аппараты. В тот вечер шел фильм «Красавица и чудовище» Кокто⁷³ – изысканная и изящная сказка, в которой удалось передать атмосферу волшебства, как в лучших фильмах этого жанра. Но здесь, в темной, крохотной, душной коробке в конце кинозала, работала пара стрекочущих, скрежещущих тридцатипятимиллиметровых проекторов, и волшебства в них было не больше, чем в паре старых сломанных кофемолок. А еще тут был Шарки, который потел за своей работой, словно какой-нибудь буйный бес, занятый своими бесовскими делами в адском пламени, – он что-то приборматовывал, уговаривал эти трещащие штуковины, мол, будьте пайныки, ведите себя хорошо. Неужели эта сработавшая с таким вкусом утонченная вещица рождается в таких дьявольских аппаратах? В спертом воздухе проекционной регулярно ломающиеся аппараты волокни и подпаливали пленку, словно объявив войну несчастному фильму, который был вынужден пуститься в опасное путешествие между безжалостных колесиков и шестеренок. По зловещему виду и шуму проекторов можно было подумать, что они вознамерились пожрать это хрупкое изящество, вверенное их заботам.

– Я даже себе не представлял, какое старье эти проекторы, – сказал я позднее Клер.

– Старые! – мрачно ответила она. – Они доисторические. Я каждый раз с трепетом душевным вставляю в них пленку. Господи Иисусе, если бы нам удалось заработать на приличное оборудование. Я молюсь об этом дне.

Но новые проекторы стоили тысячи долларов, а я к тому времени уже знал, что «Классик» перебивается с хлеба на воду и остатки на его счете никогда не превышают трехзначной цифры. Долгие месяцы денег едва хватало на аренду и оплату счетов.

– Даже не знаю, – призналась она, – чего стыжусь больше – Шарки или его проекторов.

Шарки же, напротив, любил свои проекторы и любил выступать в роли учителя – рассказывать, как они работают. Тем более что он собрал их собственными руками из всякого хлама и старья. Что касается технического оснащения, то «Классик» был собранием древностей: здесь использовалось все бывшее в употреблении и отслужившее свой срок, а кой-какие вещи вообще пора было выкидывать на помойку. Это было видно и моему неопытному глазу. Но Шарки даже гордился солидным возрастом проекторов и родословной каждой из его деталек, немало послуживших в других аппаратах. Например, здоровенные, траченные временем проекционные фонари. Сбоку у них гордо красовалось фирменное название, и

⁷³ ...«Красавица и чудовище» Кокто... – Этот фильм Жан Кокто снял в 1946 г. с Жаном Маре в главной роли.

хотя краска с корпуса давно облупилась, металлические прессованные буквы все еще можно было разобрать. «Видишь? – вопрошал Шарки, обращаясь к своему ученику, который смотрел, разинув рот. – „Пирлес“. Лучшая марка из всех выпускавшихся. Эти красавцы успели поработать в лучших кинотеатрах Лос-Анджелеса. Когда в городе открывался „Пантаджес“, они там стояли. Чаплин, Рудольф Валентино, Клара Боу⁷⁴ – все они, миленькие, первым показом прошли через эту коробку. За последние тридцать пять лет лучше, чем „Пирлес“, ничего не сделали. А ты попробуй, сколько они весят. Сталь промышленной прочности. Корабельное качество».

Спереди к отслужившим свой век проекционным фонарям (из которых с неизменной неторопливостью капало масло на подстеленные Шарки газеты) была на соплях приделана механическая штукавина, которая называлась проекционная головка. У Шарки это был сляпанный кое-как набор восстановленных шестеренок, затворов, колесиков и роликов. Как я узнал, эта часть является основным силовым органом проектора, а функция его – в том, чтобы на чреватую опасностью долю секунды совмещать каждый очередной кадр надвигающейся пленки с раскаленным концентрированным светом проекционного луча, давая таким образом двигающейся картинке коротенькую жизнь. На обоих головках красовалось фирменное название «Симплекс», а их дата появления на свет уходила в седую старину.

– Начало тридцатых, – сообщил мне Шарки. – Они были выпущены к открытию «Чайниз» Граумана⁷⁵. Лучшая продукция того времени. Мне пришлось перебрать их до последнего винтика. Но зато теперь они идеально отрегулированы. Конечно, с ними приходится возиться, но у этих шестеренок долгая история. В этом-то вся и разница. Знаешь, как говорят про скрипки Страдивари? Дерево помнит. Так вот, поверь мне, металл тоже имеет свои воспоминания. Я не променяю эти «симплексы» ни на какие хваленые современные штучки. Убожество – вот как называется нынешняя продукция. А эти машинки верят в себя, их и делали с уверенностью. В те времена, когда Штаты были в кино недостижимой высотой. Пусть внешний вид тебя не обманывает. Как эти Дотти и Лилли обходятся с пленкой – просто любовь. Они ее ласкают.

Дотти и Лилли – такие ласковые прозвища дал Шарки своим аппаратам, в честь сестер Гиш⁷⁶.

– Но, – возразил я, – все же они часто зажевывают пленку.

– Ерунда, – ответил Шарки – вид у него был уязвленный. – Это не их вина. Такие уж ленты нам присылают. Большинство из них запилены так, что хоть выбрасывай. Порванная перфорация, плохая склейка... головка такую пленку и захватить-то толком не может. Вот смотри.

Он повел меня к перемоточному столику, куда переносил из коробки ленты к вечернему показу. Как выяснилось, это нужно было делать с каждой катушкой каждого фильма перед показом, а потом – еще раз, перед возвращением дистрибьютору. Во время перемотки наметанный глаз Шарки засекал переломы, разрывы и подпалины, которые могут быть зажеваны

⁷⁴ Когда в городе открывался «Пантаджес», они там стояли. Чаплин, Рудольф Валентино, Клара Боу... – Лос-анджелесский кинотеатр «Пантаджес» был открыт в 1930 г. и в то время считался одним из лучших в стране. Рудольф Валентино (1895–1926) – американский актер итальянского происхождения, снимался в фильмах «Четыре всадника апокалипсиса» (1921), «Шейх» (1921), «Кровь и песок» (1922), «Святой дьявол» (1924), «Сын шейха» (1926) и др.; умер от перитонита за четыре года до открытия «Пантаджеса», так что присутствовать при этом никак не мог. Клара Боу (1905–1965) – первый сексуальный символ Америки, снялась в 1922–1933 гг. в 58 фильмах, в т. ч. «Ловушка для мужчин» (1926) и «Это» (1927).

⁷⁵ ...«Чайниз» Граумана. – Кинотеатр «Чайниз» в Лос-Анджелесе был открыт в 1927 г., и с тех пор в нем шли премьерные показы многих выдающихся американских фильмов. Сид Грауман был знаменитым шоуменом, и за кинотеатром «Чайниз», построенным на его деньги, закрепилось его имя.

⁷⁶ ...в честь сестер Гиш. – Лилиан (1893–1993) и Дороти Гиш (1898–1968) – звезды американского немого кино, прославившиеся ролями в фильмах Д. Гриффита.

в проекторе. Он их добросовестно ремонтировал (на каждый фильм набиралось несколько десятков), аккуратно разрезая и склеивая, так что обычно фильм возвращался владельцу в лучшем состоянии, чем поступал к нам. Он промотал катушки, с которыми работал в тот вечер, показал мне возможные проблемные точки, которые нужно залатать.

– Ты попробуй показать такую запиленную ленту на новом аппарате. Да он ее тут же сожрет. Ты уж мне поверь: у старины «Симплекса» прикосновение хирургическое.

У новоявленного киномеханика при работе с таким старым экстравагантным оборудованием возникала масса проблем. Казалось, все требовало специального подхода.

– Тем, чему ты научишься на этих проекторах, – сказал мне Шарки так, словно это была редкая честь, – ты не сможешь воспользоваться ни на одном другом проекторе в мире. Понимаешь, у этих машин есть свое лицо. Ими не нужно управлять, их нужно обаять.

Именно этим и занимался Шарки. Работая, он не переставал ласково уговаривать их, словно имел дело с парой постаревших породистых скакунов, которые хотя и прихрамывают, но сохраняют достоинство своей молодости.

Познакомившись с Дотти и Лилли поближе, я проникся немалым уважением к механической сноровке этих старушек. Мало того, у них было кое-что воистину удивительное, по крайней мере для моего непрофессионального взора, – тайна, которую они хранили от посторонних в своей святой святых. Я говорю об их источниках света. Я всегда считал, что в проекторах просто используются очень яркие лампы. Так и обстояло дело с шестнадцатимиллиметровым проектором «Классик», который был к тому же реликвией того далекого прошлого, когда можно было заказывать только шестнадцатимиллиметровые копии. Иное дело тридцатипятимиллиметровые проекторы. Шарки считал, что *настоящее* кино мы показываем только тогда, когда выкатываем на позицию их – словно тяжелую артиллерию из нашего арсенала. Тридцатипятимиллиметровый фильм требовал гораздо большей яркости, чем могла дать обычная лампа, иначе луч, несущий изображение, не смог бы пересечь даже небольшой зал «Классик» и осветить экран так, как хотели создатели фильма. В этих проекторах источник света горел живым огнем так невыносимо ярко, что смотреть на него незащищенным глазом было нельзя. На угольную дугу, горевшую в проекционном фонаре, можно было взглянуть только через крохотное окошечко с затемненным стеклом.

– Там обитает злой джинн, – предупредил меня Шарки. – Настоящий адов огонь. Забудешься на секунду – и он у тебя дыру в глазу прожжет.

Чтобы отводить образующееся тепло, были оборудованы два огромных змеевидных воздуховода, которые поднимались от проекторов, шли к потолку и дальше вверх к ближайшему окну этажом выше. Но воздуховоды настолько промялись, а крыльчатки в них настолько запылились и износились, что вентиляцию обеспечивали минимальную. Когда работали тридцатипятимиллиметровые аппараты, проекционная превращалась в парилку, наполненную запахом озона. Прежде чем приступить к показу очередной катушки, механик должен был заново зажечь и отрегулировать положение тоненького угольного стерженька, который и давал этот маленький неистовый огонь, а потом и заменять стерженьки, после того как он быстро догорал в этом акте самосожжения.

– Стержни стоят двадцать баксов за штуку, так что мы сжигаем их почти до конца. Это наши главные расходы.

Угольная дуга, глубоко упрятанная в защитный корпус, дразнила мое воображение. Она была похожа на какое-то неземное существо, обитающее в храме: запретная тайна, скрытая в затемненном святилище и недоступная для взглядов простых смертных. К несчастью, древнее оборудование «Классик» не могло оказать этому заколдованному существу должного уважения. Вместо этого угольный огонек в одном из проекторов (в Дотти) стал

пленником приспособления, которое могло дать очко вперед самому Рубу Голдбергу⁷⁷. Из-за низких потолков и наклона подвала, в котором и разместился зрительный зал, проекторы нужно было устанавливать как можно выше и резко наклонять вниз – в сторону экрана. Наклон был таким крутым, что ослабевшая пружина Дотти, предназначенная для того, чтобы постепенно по мере сгорания продвигать угольный стерженек, не выполняла своей задачи. А если стерженек по мере сгорания не продвигался, то нагрев ослабевал, яркость падала, начиналось мигание, а потом свет гас вообще – в «Классик» это происходило регулярно. Шарки никак не удавалось найти для такого древнего аппарата пружины, имеющей нужное усилие. А потому он с нескончаемым вдохновением регулировал родное устройство проектора, сочетающее в себе рычажок, шкив, коромысло и противовес, которые должны были по замыслу продвигать угольный стерженек, чтобы он всегда занимал нужное положение. Но Шарки никогда не удавалось правильно настроить противовес – простую скобу с разнокалиберными гайками и шайбами. Он перед каждым показом тратил массу времени, добавляя дополнительные гайки на скобу (или снимая со скобы лишние) и надеясь, что в один прекрасный день нащупает правильную комбинацию.

Я вспоминаю, что когда место в проекционной занимала Клер, именно это безумное занятие больше всего и выводило ее из себя. Ей постоянно приходилось осуществлять ручную регулировку. Шарки же, напротив, находил эту задачу увлекательной. У него даже была шутильная примета на сей счет.

– Когда мне удастся нащупать точный вес, сбудутся три моих сокровенных желания.

– Какие же?

– Ну, первое – выбраться из этого чертова каземата.

У меня тут же возник встречный вопрос.

– А почему мы торчим в подвале? – спросил я.

Всего одним этажом выше располагался довольно большой пустующий зал. А мы обитались внизу, боролись за выживание в крошечном зале и проекционной размером со стеной шкаф, каковым она изначально и была.

– Планы-то были совсем другие, – объяснил Шарки. – По крайней мере, мы и не думали оставаться в подвале. Мы собирались сколотить здесь кой-какие денежки и занять все здание, перестроить его и стать знаменитым художественно-коммерческим заведением, процветающим благодаря утонченному вкусу замечательного американского зрителя. Ну, планы-то были наполеоновские, только так и остались планами. Раскатали губу. Ты был наверху?

Мельком я видел там кое-что пару раз, когда работал с Клер в ее крохотном кабинете, – доступа в другие помещения верхних этажей у нее не было. Все было заперто или забито досками. Единственное, что можно было увидеть, – это сумрак и паутина. Прекрасный интерьер для кинофильма о призраках.

– Когда-то это был отличный кинотеатр, – продолжал Шарки. – Его построили в двадцать девятом. А знаешь, как называли? «Кино-Ритц». По тем временам просто красавец – всюду позолота и завитушки всякие. Но вообще-то его нужно было назвать «Титаник».

– Почему?

– Предполагалось, что он будет одним из первых по-настоящему звуковых кинотеатров. Но в день открытия – выход в первое плавание, и на тебе: катастрофа.

– А что случилось?

⁷⁷ ...приспособления, которое могло дать очко вперед самому Рубу Голдбергу. – Руб Голдберг (1883–1970) – карикатурист, лауреат Пулитцеровской премии; на его рисунках часто фигурируют немыслимые, архисложные технические устройства.

Шарки положил руку на пирамиду коробок с лентами, стоящую в углу будки. Это был кинофильм, который мы собирались показывать в тот день в рамках фестиваля Уильяма Уэлмана, – «Ничего святого»⁷⁸.

– Вот оно самое и случилось. Р-раз – и нет!

Я ничего не понял.

– Пленка на целлулоидной основе. Все старые фильмы делались на целлулоидной основе. Как и вот этот, что мы показываем. Целлулоид – убийца. Ты что, этого не знал?

В то время я этого не знал.

– Ну, тогда я тебе расскажу кое-что. Для киномеханика это вопрос жизни и смерти. Есть пленки на целлулоидной основе, а есть безопасные. До войны все делалось на целлулоиде. А целлулоид – это, я тебе скажу, такой сукин сын. Вот он, миленький, лежит у нас здесь сегодня в этих коробках. Он почище высокооктанового бензина. Если только рядом открытый огонь – бах! И с приветом.

– Но в проекторе-то как раз и есть открытый огонь.

– Верно. Но он усмирен, окружен заслонками... По крайней мере, мы на это надеемся. Вот поэтому я и не доверяю ничему, кроме старушки «Пирлес». Она была сделана для опасного материала. А ты и не знал, что рискуешь жизнью каждый раз, когда мы крутим старую классику? Так вот, рискуешь. Поэтому-то я так и нервничаю, когда мы показываем старье. Ты и сам, наверно, заметил.

Ничего такого я не замечал. У Шарки в проекционной всегда, казалось, был счастливый и невозмутимый вид. Так я ему об этом и сказал.

– Это потому, что я перед этим закручиваю косячок. Ровно столько, сколько нужно, чтобы чувствовать себя в безопасности. Если тебе будет надо, ты скажи.

Внезапно мне стало не по себе в проекционной будке – раньше я такого не чувствовал.

– Так вот, – продолжал Шарки, – поэтому-то мы и работаем здесь, в бетонном бункере. Ты видел, сколько здесь асбеста на потолке и двери стальные? Пожарная инспекция с такими, как мы, не церемонится. Столько правил напридумали. Мы их с трудом соблюдаем. Откровенно, даже не все соблюдаем. Вентиляция паршивая – ты это и сам уже видел. Но это влияет только на здоровье киномеханика, а поэтому мисс Свон, начальство, говорит, черт с ним.

– И что, здорово там выгорело наверху в двадцать девятом?

– Вся проекционная будка и большая часть балкона. Трое погибли, включая киномеханика. А потому всю заднюю часть зала заколотили досками. И потолок тоже. Предполагалось, что это будет чудо стиля модерн – стенная роспись, освещение, барельефы. Все было покрыто сажей. Никто даже не озаботился ремонтом. Старый «Ритц» оказался штукой слишком изящной, чтобы взяться за его ремонт. Его можно было купить за гроши. Вот почему мы со старушкой (не говори Клер, что я ее так называю, ладно?) могли позволить себе эту аренду. Мысль была такая: начнем с этого вот бункера, накопим денежек, а потом купим все здание и обновим его. А тут одну только будку перестроить по правилам стоит пять тысяч баксов. Балкон – еще пять тысяч. Потолок – еще три, четыре, пять. Пол нужно переложить. Почистить, заделать, покрасить. Так что сам понимаешь. Нужны капитальные вложения. А мы и без того перебиваемся еле-еле с двумя такими голодными батраками, как мы с тобой.

А работенка эта и в самом деле была ужасно неблагодарная. Прежде я всегда представлял себе, что у киномеханика работа не бей лежачего. Нажал себе кнопку, а весь остальной вечер смотри кино или почитывай книжечку, а то и кофейку сходи выпей или поболтай с кем. Как же я ошибался. Что-то постоянно требовало твоего участия – заменить катушку, поджечь уголек, отрегулировать объектив, перемотать пленку, смазать какую-нибудь детальку; и все

⁷⁸ «Ничего святого» (1937) – комедия американского режиссера Уильяма Уэлмана (1896–1975).

это – под настоящую трескотню проектора в 15–20-минутный интервал, когда показывается очередная часть. В течение месяца или около того, что я учился у Шарки ремеслу киномеханика, у нас почти не было времени для неторопливого разговора, если не считать часа до начала программы или после нее. Вот тогда (упаковывая или распаковывая фильм, готовя проекторы к работе или отключая их) у нас была возможность почесать языки. Не то чтобы я горел желанием поболтать с Шарки. Клер убедила меня, что он нечто среднее между дураком и деревенщиной. Конечно, если он был пьян или накуривался, выносить его было трудновато. Но, пообещав Клер обучить меня, он относился к процессу вполне ответственно, сохранял ясную голову и демонстрировал старательность. Может, это объяснялось какой-то его упрямой гордостью за свое ремесло. Он оказался первоклассным наставником.

Но что еще более удивительно – я обнаружил, что он на свой бесшабашный манер может быть неплохим рассказчиком. По правде говоря, я даже стал с нетерпением ждать очередных уроков, может быть, потому, что они давали некоторое комическое разнообразие после безжалостной интеллектуальности Клер. В ходе наших коротких деловых взаимоотношений Шарки уводил меня в кинодебри, о существовании которых я и не подозревал, – начиная с бесконечно сложной экспозиции «Шанхайского жеста»⁷⁹, который он считал «метафизической порнографией высочайшего уровня». После этого он принимался петь бесконечные хвалебные песни в честь фильмов Марии Монтес и Джуди Канова⁸⁰. Главный тезис его мудреных словесных изысканий состоял, кажется, в том, что они – лучшие актрисы всех времен, потому что просто отвратительны. По крайней мере, такой смысл из его рассуждений извлек я. Много из услышанного я приписывал состоянию химического расслабления, в котором Шарки приходил на работу, – совершенно одуревший от марихуаны.

Но между нами был и еще один предмет путаных разговоров – совершенно иного рода. Хотя в то время я был сбит ими с толку, позднее мне пришлось во всех подробностях припомнить то, что рассказывал мне тогда Шарки. Это стало его незамысловатым вкладом в мои изыскания, касающиеся Макса Касла.

Началось это так.

Однажды вечером, демонстрируя мне главные анатомические особенности проектора, Шарки обронил замечание о «частоте слияния мельканий».

– Ты ведь знаешь, что это такое? – спросил он.

Конечно же, я знал – это знал любой начинающий. Так называлась скорость прохождения через заслонку одиночных кадров, при которой возникало ощущение движения. Двадцать четыре кадра в секунду.

– Черт, ведь это очень даже любопытно, если подумать! – продолжал Шарки. – Ты думал? Это любопытно. Потому что на самом деле эти картинки не движутся, верно? Этот старичок «Симплекс» устраивает нам оптическую иллюзию. Стук-стук. Открыть-закрыть. Включить-выключить. Ну, теперь понимаешь? Каждый раз, когда ты это видишь, твой глаз говорит твоему мозгу, что картинка движется. Но она никуда не движется. Там у тебя, в глазном яблоке, есть такая хитрая маленькая штуковина – инерция зрительного восприятия, так? А где-то там, во вселенной, существует эта частота слияния мельканий – только и ждет, когда появится какая-нибудь машинка, которая будет гонять кадры с правильной скоростью. И вот в один прекрасный день эти двое встречаются, и ты получаешь (Шарки протрубил *та-та-та* – гнусавый вариант фанфар киностудии «XX век Фокс»), и ты получаешь *кино!* –

⁷⁹ «Шанхайский жест» (1941) – экзотическая драма Джозефа фон Штернберга.

⁸⁰ ...Марии Монтес и Джуди Канова. – Мария Монтес (1912–1951) – актриса родом из Доминиканской Республики, начинала как фотомодель, дебютировала в фантастической комедии «Невидимая женщина» (1940), снялась также в фильмах «Та ночь в Рио» (1941) и др.; с 1948 г. жила и снималась во Франции. Джуди Канова (1916–1983) – американская актриса, начинала карьеру как танцовщица и певица в ночном клубе; лучшие ее фильмы – «Жанна Озарк» (1942) и «Болтуны» (1943).

А потом, посмотрев на меня простодушно-насмешливым взглядом: – Почему же так получается? Мир не должен быть таким. Как только я начинаю об этом думать, меня бросает в дрожь. Я хочу сказать: кто же пишет сценарии для таких штук? – А потом, неожиданно сменив тон на трезвомыслящий, он застал меня врасплох. – Это дело рук дьявола. Когда-нибудь слышал о нем?

Я улыбнулся ему в ответ, полагая, что это одна из его типичных странноватых шуток.

– Нет, серьезно, – продолжал он. – Это же обман, понимаешь? Надувательство. *Contra naturam*⁸¹. Так это называли власти. Противоестественно.

– Какие еще власти?

Он лукаво мне подмигнул. Это был один из жестов, к которым он прибегал, когда хотел казаться очень глубокомысленным. Подмигивание и низкий суховатый свист.

– Нет, приятель, я веду речь не о департаменте Хейза⁸². А кое о чем поглубже. Мы ведь были на волосок от полного запрета движущихся картинок.

– И когда же это было?

Шарки пожал плечами.

– Точно не могу сказать. Все это делалось под ковром. О таких вещах официально никогда не говорил. Это было еще в девятнадцатом веке. Во времена Наполеона. В Ватикане шли громкие споры. Несколько лет.

– В Ватикане?!

– Ну да. Целый полк святых отцов вознамерился раз и навсегда покончить с кино, считая, что оно оскорбляет веру.

Услышав это, я понял, что он меня разыгрывает, а он это частенько делал.

– Ну конечно же. Кино во времена Наполеона.

– Я не говорил «кино». Я сказал «движущиеся картинки». Ты слышал о зоетропе?⁸³

О зоетропе я слышал. Зоетроп был частью истории кино, о нем говорилось во всех учебниках. Это было маленькое устройство наподобие карусели с рядом картинок в барабане – обычно бегущие или прыгающие фигурки в разных позах. Если покрутить барабан, то при определенной скорости вращения картинки сливались и создавалась иллюзия движения. Эта новинка девятнадцатого века пользовалась большой популярностью.

– Зоетроп относится ко временам языческим, – продолжал Шарки. – Древнее колесо жизни. Был такой сумасшедший араб – Аль-Хазен или что-то в этом роде. О нем Лавкрафт много писал⁸⁴. Так он разработал все принципы этой штуковины, кажется, еще до крестовых походов. И он был не первым. Он почерпнул это знание у еретиков.

– Каких еще еретиков?

– Тех, которые поклонялись зоетропу. У первых киноманов. Их на библейских землях было пруд пруди.

– Где-где, ты говоришь, это было?

⁸¹ Вопреки природе (лат.).

⁸² ...я веду речь не о департаменте Хейза. – Уилл Гаррисон Хейз (1879–1954) – американский юрист, политик и один из воротил киноиндустрии. В 1922–1945 гг. возглавлял организацию «Кинопродюсеры и дистрибьюторы Америки», включавшую все крупнейшие киностудии. Фактически это был цензурный комитет, который не выпускал в прокат фильмы, не отвечавшие его представлениям о нравственности. Существовал особый кодекс, в котором перечислялись запретные для экрана предметы; фактически этот кодекс был упразднен лишь в 1966 г., на смену ему пришла система категорий.

⁸³ Ты слышал о зоетропе? – Зоетроп был изобретен в 1834 г. Уильямом Хорнером, который назвал свое изобретение *Daedalum*. Представляет собой полый цилиндр, на внутренней стенке которого располагается последовательный ряд картинок, и при их вращении возникает иллюзия движения. Изобретение Хорнера было забыто, но в 1867 г. зоетроп открыли заново. Запатентовавший его в Америке изобретатель Уильям Линкольн переименовал «дедалум» в «колесо жизни» – зоетроп.

⁸⁴ Был такой сумасшедший араб – Аль-Хазен или что-то в этом роде. О нем Лавкрафт много писал. – Имеется в виду Аль-Хазред – безумный араб, автор «Некрономикона» («Книга имен мертвых») из произведений Говарда Филиппа Лавкрафта (1890–1937), отца современной литературы ужаса.

– На библейских землях. Ну там во всяких Аравиях. В Индии. Катманду.

– Это никакие не библейские земли, – возразил я.

– Сейчас, конечно, нет. Но тогда они были библейскими землями. Вся эта территория. Восток. До самого восточного края. Куда только доходил верблюд. Библейских земель тогда было побольше.

– Когда?

– Тысяча, две тысячи лет назад. Это все седая древность. Может, даже Египет.

Шарки видел, что я не воспринимаю его слова серьезно. Но это его не останавливало. Он продолжал болтать, подавая все в шутливом свете, словно для того, чтобы мне, неискuschenному, легче это было усвоить.

– Да нет, я разве что говорю – зоетроп всего лишь безобидная игрушка, так? Но основанная на иллюзии. На той же иллюзии, что и эти проекторы. Без этого не было бы никакого волшебного фонаря. Но что это за волшебство? Может, это *черная* магия? – Он подмигнул мне и издал свист, а потом сделал паузу, чтобы понять, как я отнесся к услышанному.

– Откуда ты все это знаешь, Шарки? – спросил я вежливо, но не скрывая недоверия.

– Да познакомился с тем священником в Париже еще в сороковые. Он знает всю эту историю. Понимаешь, изначально – я хочу сказать, в старину, ну, в Темные века – зоетроп для церкви был как красная тряпка для быка. Они говорили, что зоетроп и все ему подобное – дьявольские выдумки. Ты, может, мельком увидел что-нибудь такое, а они тебя за это на костер. Кроме шуток. Но в Ватикане была одна партия – хорошие ребята, наши, так сказать, – вот они-то и уломали святых отцов. Папа и иже с ним решили, что инерция зрительного восприятия – это невинное развлечение, ничего, мол, страшного. Потому что ведь не кто иной, как Бог, создал глаз человеческий, разве нет? Вот такой веский довод. Я что хочу сказать – они ведь витали в высоких теологических материях. Когда власти устраивают такое собрание, волны расходятся во всех направлениях – далеко за пределы папских покоев. Но как я и говорил, в конце концов наша взяла. Повезло нам. Знаешь, что случилось бы, если бы мать-церковь запретила зоетроп? Вполне вероятно, не родился бы Чарли Чаплин, не было бы ни утенка Дональда, ни Ретта, ни Скарлет. Думаешь, я преувеличиваю? Ничуть. Если такие силы, против которых не попрешь. А если попрешь, то тебя размажут.

– И кто был этот священник?

– Смешной старикашка. Звали его Розенцвейг. Иезуит. Но вообще-то, когда мы – я и Клер – с ним познакомились, он уже не был иезуитом. Его лишили сана, потому что у него был слишком длинный язык. Но он, понимаешь, не сдался. Он все равно продолжал бороться, чтобы решение поменяли. Но ничего из этого не вышло. Его вышвырнули вон. Он часами мог нудить о том, что кино – это зло. Зло – не то, что в кино показывают. Секс, насилие, богохульство – на все это ему было наплевать. Он утверждал, что зло – само кино. Именно эта иллюзия и выводила его из себя. «Черная магия» – вот как он это называл. Он ошивался вокруг Синематеки – старался вербовать там себе сторонников. Для него Синематека была притоном сатаны. Можешь себе представить, чего он добился. Стал чем-то вроде местного сумасшедшего – раздавал листовки, при любом удобном случае произносил свои проповеди. Бог ты мой, он себя до иступления доводил. У него пена изо рта шла. В конце концов его решили посадить под замок. Он выходил за всякие рамки. Вот тогда-то он и пальнул в Анри Ланглуа⁸⁵.

– Он пытался убить Анри Ланглуа?

– Ну да. Это была сенсационная новость. Акт культурного убийства. Ланглуа был на волосок от гибели. Старик считал, что Ланглуа – агент темных сил.

⁸⁵ Анри Ланглуа (1914–1977) – французский историк кино, создатель французского киноархива и киномузея Синематека, благодаря которому удалось спасти тысячи старых лент.

Анри Ланглуа был главой, сердцем и душой парижской Синематеки – ее отцом-основателем, гением. Без него не было бы никакого французского киносообщества. Он был одним из великих героев Клер.

– И ты был там, когда это случилось? – спросил я.

– Нет. Мы за год или около того вернулись в Штаты. У Клер чуть инфаркт не случился, когда она об этом узнала. У нее как-то раз вышел крутой спор с Розенцвейгом. Этаким громкий идиотский диспут, какие нередко происходили в Синематеке. Кто знает – может, он и ее попытался бы укокошить. Помнится, он тогда так взбесился, что был готов наброситься на нее.

– Она никогда об этом не говорила.

– Она об этом не любит говорить.

– Дикая история. Я и понятия не имел...

– Вообще-то, – продолжал Шарки, – Розенцвейг был чокнутый. Это ясно. Но такие чокнутые дают повод для размышлений. Потому что историйка-то чудо как хороша. Есть о чем подумать.

– Над чем?

– Над добром и злом в кино. Над реальностью и иллюзией.

– И ты серьезно к этому относишься?

– Серьезней некуда. Ведь речь идет о проникновении – *настоящем* проникновении в природу этого волшебства. Я хочу сказать, мы здесь имеем дело с фундаментальной онтологией бытия. – Он снова подмигнул, на сей раз еще лукавее, словно говоря: «Ты и не думал, что я знаю такие словечки, а?» – Что такое реальность? А что – нет? Этот старичок волшебный фонарь, – он любовно похлопал по корпусу проектора, – по большому счету – настоящий мозгоб. Ты думаешь, власти могут оставаться к этому безразличны? Уж поверь мне – нет.

В тот вечер я ушел из «Классик», исполненный уверенности, что все эти рассказы – просто упражнения Шарки в собственном ему сюрреалистическом юморе. Я не раз слышал, как он на вечеринках разглагольствует о летающих тарелках, панацее, тайнах пирамид. Вот только в тот вечер он не был обкурен и в манерах его не сквозило ничего клоунского. Напротив, я никогда не видел Шарки таким серьезным, как в тот вечер.

Еще один вечер, еще один безумный разговор.

Начался он почти что случайно. Шарки обронил имя, которое я не расслышал. Поэтому я переспросил:

– Кто?

– Луи Эме Огюст Лепренс. Ты что, никогда о нем не слышал? Посмотри в Книге рекордов Гиннеса. Первый человек в кино. Ну, об Эдисоне-то ты слышал, я надеюсь? О Томасе Альве Эдисоне.

Я его заверил, что мне известно, кто такой Эдисон.

– Американцам нравится думать, что кино изобрел Эдисон. Но это патристические бредни. Том Эдисон изобрел кинетоскоп, а это всего лишь кинотеатр на одного⁸⁶. Ерунда на постном масле. Если кто и изобрел настоящее кино – а я говорю о проекционных движущихся картинках, – то Лепренс. Он все это объединил в одно: камеру, проектор, линзы, пленку на целлулоидной основе.

– И когда же это было?

⁸⁶ Том Эдисон изобрел кинетоскоп, а это всего лишь кинотеатр на одного. – Американский изобретатель Томас Алва Эдисон (1847–1931) внес немалый вклад в создание кинотехники. Однако путь, по которому он пошел, был не самым продуктивным. Кинетоскоп – это персональный кинотеатр, и чтобы дать возможность смотреть фильмы широкой публике, необходимо было устанавливать множество таких аппаратов. 14 апреля 1894 г. Эдисон открыл зал «Парлор» на десять кинетоскопов.

– В восьмидесятые годы прошлого века.

– Так давно?

– Ну да. А он к тому же был настоящим фанатиком. Путешествовал по миру и пропагандировал кино. Лондон, Нью-Йорк, Чикаго. Он хотел увидеть, как эта технология завоюет мир. Это-то его и погубило.

– Как это?

– Испарился с лица земли. Поэтому-то в учебниках о нем почти ничего и не пишут. Я тебе скажу, он был настоящим гением. Это он, а не Эдисон, изобрел перфорированную пленку. Эдисон просто украл эту идею у Лепренса; правда, он не знал, что с ней делать, разве что засунуть в свой кинетоскоп. А еще, – тут голос Шарки понизился до доверительного шепота, – самое главное. Луи Эме изобрел мальтийский механизм⁸⁷. Но это уже другая история.

Я решил, что другая история может подождать, и зацепился за Лепренса.

– Так ты говоришь, он исчез?

– Как не было. Никаких следов не оставил. Одна из величайших тайн – тысяча восемьсот девяностый год. Он поехал навестить брата на юге Франции. А перед этим, заметь, он произвел фурор в Парижской опере. Показывал там проекционное кино. На экране. Это было настоящее. Колоссальный триумф. Там были все шишки французского театра. Так вот, на обратном пути с юга он исчез из поезда. Больше о нем никто не слышал.

Я чувствовал, что это еще не вся история, и ждал, когда Шарки завершит ее.

– ОД добрались до него.

– Кто?

– Помнишь, я тебе говорил о Розенцвейге? Он был одним из них. *Oculus Dei*. Око Божье. Кажется, я правильно сказал это по-латыни, а? Ты расслышал название-то? Око Божье – оно видит вещи *правильно*, а не как в кино. Если они все были как Розенцвейг, – я говорю про этих Одешников, – то хуже них у нас, киношников, врагов не было. Хуже, чем Легион благопристойности или Комитет по расследованию антиамериканской деятельности и всякие такие конторы. Потому что все они собирались убить искусство – раз и готово!

– Так кто они были?

Он снова озорно подмигнул.

– *Были*? А с чего ты взял, что их сейчас нет вокруг нас? Ты вот как-нибудь спроси у мисс Свон. Они ее так и не оставили в покое.

– Она держит с ними связь?

– Это *они* держат связь с *ней*. Они-то, конечно, не прочь. После нашего отъезда из Парижа пару раз заглядывали к нам поболтать. Клер это совсем не в радость. А они-то союзников ищут. Такие внешне благопристойные, умненькие – совсем как наша богоматерь из «Классик».

– Так кто же они такие?

– Откуда мне знать, парень? Единственный Одешник, которого я знал, – Розенцвейг. А он ничего на этот счет не говорил. Они должны были по команде устроить саботаж кино – вот все, что мне известно.

– И ты думаешь, они... что? *Убили* Лепренса?

– Может быть. – А затем со смешком добавил: – А может, отец Розенцвейг просто нам мозги засирал. Может, кроме него, других Одешников и в помине нет.

– Но зато был некто Лепренс. И он исчез.

– Ах да. А может, просто от жены удрал. Кто знает?

⁸⁷ Мальтийский механизм – по сходству с формой мальтийского креста; механизм для передачи прерывистого вращения.

Помнится, был и еще один разговор – самый необычный из всех. Он начался, когда Шарки показывал, как чистить затвор проектора. Мне пришло в голову спросить его о механизме, который захватывал пленку за перфорацию и проталкивал ее вперед кадр за кадром. Он называется «мальтийский механизм».

– Ты сказал, что его изобрел Лепренс, – сказал я.

– Нет-нет. Просто он был первым, кто публично продемонстрировал его как часть проектора. Знаешь, почему он называется мальтийским? Потому что у него форма мальтийского креста. И это не случайно.

– Что не случайно?

– То, что самая важная часть аппарата имеет форму мальтийского креста. Ты ведь знаешь о Мальте, правда?

О Мальте я, конечно, ничего не знал. Я понятия не имел, о чем речь. И вот, как и всегда, я принялся слушать – пусть его ведет свой легкомысленный рассказ о начинке проектора.

– Там основали свою лавочку госпитальеры. Хозяйничали на острове два или три века. О госпитальерах-то ты знаешь?

И опять я ничего не знал.

– Это средневековые рыцари. Крестоносцы. Все в таком роде. – А затем, словно это и было главное: – Им-то и достались деньги тамплиеров. И все их секреты тоже.

Я недоуменно уставился на него.

– Ты знаешь, что случилось с тамплиерами? Это рыцари такие. Хоть их и обидели здорово, но парни были что надо. Сам папа с ними расправился. За ересь. Стер с лица земли. Никого не осталось. пытки, четвертование, сжигание на костре... кино бы об этом снять. Когда старичок папа закончил, от тамплиеров и следа не осталось – одни воспоминания. Ну разве что те немногие, что спрятались у госпитальеров. Погоди-ка... они бежали на Кипр, потом на Родос... или на Сицилию. Ты не помнишь? И наконец, на Мальту. Вот там-то они и соорудили мальтийский крест. Дело все в том, что папа уничтожил тамплиеров, но не их тайное учение. Госпитальеры его и переняли. Они держались на Мальте, пока Наполеон не прикрыл их лавочку. – И подмигнув еще раз: – А что стало с их учением? Никто не знает.

Я задал очевидный вопрос:

– Какое все это имеет отношение к проектору?

Шарки смерил меня надменно-недоуменным взглядом.

– Так откуда, по-твоему, взялась эта машинка? И кто изобрел механизм? Тебе нужно разобраться в причинах и следствиях, а то будешь ходить задницей вперед. Первым был вовсе не крест. Сначала был механизм. А уж по механизму и крест соорудили. Вроде как эмблема среди *cognosenti*⁸⁸, понял?

Я готов был вспылить. Я-то ждал, что моя трепотня с Шарки будет увлекательной. Ничего увлекательного в ней не было – сплошная ерунда.

– Шарки, что ты несешь?! Кино – это вещь современная, появилась после Эдисона. Ну хорошо, после Лепренса. Но это тысяча восемьсот восемьдесятый или девятый год.

– Так написано в книгах.

– Так что же, книги врут?

– И уже не в первый раз. Ты только послушай, что они пишут о собаке Гудини.

Я предпочел не расслышать этого.

– Значит, ты считаешь, что кинопроектор был изобретен... средневековыми рыцарями... на Мальте?

– А почему нет?

⁸⁸ Посвященных (лат.).

– Да брось ты! Это же электрический аппарат. Ему нужно электричество. Ему нужна угольная дуга.

Шарки пожал плечами.

– Не обязательно, если ты наделен сверхъестественными способностями. Ты слушай, что я тебе говорю, Джонни. Эти тамплиеры и госпитальеры – они были настоящие розенкрейцеры⁸⁹. Им подчинялись потусторонние силы. Ну что, разве ты бы не хотел посмотреть какую-нибудь их средневековую киношку? Какое-нибудь «Возвращение Чингисхана».

– Опять это бредни отца Розенцвейга?

– Частично, частично. Многие я и сам нашел. У меня есть колоссальная книга о тамплиерах. Если хочешь – можешь взять почитать. Крупнокалиберная наука. Утверждается, что они были в сговоре с дьяволом. По крайней мере, власти хотят, чтобы мы именно так об этом думали. Черная месса, кровь девственницы и все такое.

– Так ты хочешь сказать, что кино придумали они.

– Ну, что-то типа. Скажем, комбинацию волшебного фонаря и зоетропа. Может, эта штукавина и работает от парапсихологической энергии. Может, тамплиеры в старину делали фильмы из чистой астральной проекции.

– Шарки, ты что, и в самом деле в это веришь?

– Я допускаю такую вероятность, – ответил он.

– А что Клер? Ты с ней об этом когда-нибудь говорил?

– Да знает она обо всем этом. Она знакома с Розенцвейгом. Они об этом по-всякому спорили. Но стоит зайти слишком далеко в смысле потусторонности, как она надевает шоры на глаза. Она, конечно, голова, но и у нее есть свои пределы. Она их называет своими «стандартами».

– А ты не веришь в стандарты.

– Стандарты – это для боксеров. Клер – настоящий боксер. Она любит хорошую драчку. Ее хлебом не корми – дай подраться. Что до меня – то я сажусь поудобнее и получаю удовольствие. Ты только пойми меня правильно. Если ты спросишь, то я тебе скажу, что Клер – высший класс. Вся разница между нами в том, что, по моему мнению, кино – это нечто большее, чем видит глаз. – А потом, подмигнув и присвистнув: – Как с этим вампиром, а?

– Каким еще вампиром?

– Я говорю о старине Макси-Шмакси фон Касле. «Пир неумерших».

– Ах, это. Ну и что Касл?

– Ты думаешь, Макси ничего об этом не знал?

– О чем?

– О средневековом кино. У него-то точно было средневековое кино, если я в этом хоть что-нибудь понимаю. Парень, который умеет так проявлять скрытое изображение, непременно должен быть в контакте со сверхъестественными силами. Иначе невозможно понять, как черное может быть таким черным.

– Ты видел эту картину?

– Конечно. Как только она к нам попала. В этой картинке были такие кадры – закачаешься. Ну, например, сцена в спальне. Это что-то!

– Да, Клер мне говорила.

– Она тебе его не показывала?

– Не то чтобы показывала. Я ухватил кусок последней части. Так что толком я его и не видел.

⁸⁹ *Розенкрейцеры* – тайное немецкое мистико-алхимическое движение начала XVII в.; под тем же названием уже в XIX–XX вв. существовали всевозможные масонские, теософские, антропософские и пр. организации.

– Ну, такое кино можно и не смотреть целиком. Это как бульонный кубик для глаза. Везде одинаковой крепости.

– Вот что странно – Клер его уничтожила.

Шарки прореагировал мгновенно.

– Ничуть не удивлен. Она, наверно, от страха в штаны наложила.

– Брось ты. Ничего страшного там не было. Даже крови почти не видеть.

– Я говорю об эстетических принципах. А для Клер это важнее крови. Ты видел сцену с колом в конце? Разве вся ее ин-тел-лек-туальная болтовня – не протест против такого мозгокрутства? – И потом, заметив мое любопытство: – Послушайся моего совета – никогда не говори об этом с Клер. Она тебя выкинет из своей постели. Знаю по собственному опыту.

Но я заговорил об этом с Клер – просто не мог удержаться. Я полагал, что лучше всего подойти к интересующей меня теме издаека, а потому решил, что безопаснее всего начать с Лепренса. Но не успел я произнести его фамилию, как она смерила меня таким взглядом, что я сразу же представил себя в изгнании – на кушетке в гостиной.

– Ты говоришь о том типе, что вывалился из поезда и пропал?

– Я так понимаю, что никто не знает – вывалился он или...

– Конечно, он не вываливался. Его уколошили иезуиты, да? Или испанская инквизиция? Или розенкрейцеры? Как тебе Шарки рассказал эту историю на сей раз?

– Ты хочешь сказать, он все это выдумал?

– А ты как считаешь?

– Но Лепренс-то был. Я про него нашел.

– Ну да, был. А потом исчез. И что с того? Из этого не вытекает, что его умыкнули на летающей тарелке. У меня был дядюшка – Осберт, тоже исчез. Убежал с женой мясника.

– Но со священником-то ты встречалась – с Розенцвейгом?

– Во-первых, он не был священником. Он только *называл* себя священником. А на самом деле был сумасшедшим. А во-вторых, заткнулся бы ты лучше, пока меня не вырвало.

– Шарки говорит, что Розенцвейг принадлежал к какой-то секте, которая преследует тебя с самого Парижа.

– Ну конечно! Это потому, что я знаю тайну тридцати девяти ступенек⁹⁰.

– Так преследует или нет?

– Пару раз кто-то тут объявлялся...

– И тебя это не беспокоит?

– Если бы я беспокоилась из-за каждого сумасшедшего, который заглядывает в «Классик»...

– А этот тип – Розенцвейг – он разве не пытался убить Анри Ланглуа?

– Ну пытался... Скажем так, мне нравится ходить по краю.

– Шарки говорит, ты с ним пару раз круто поспорила. Вот я и подумал...

– Поспорила! Буду я тратить время – спорить с психами. Моя работа состояла в том, чтобы вышвыривать его из Синематеки каждый раз, когда он там появлялся. Этот тип кидался всякой дрянью в экран, мерзавец!

– Значит, ты считаешь, Шарки болтает попусту?

– Ха! Он что, рассказывал тебе о мальтийском кресте?

– Ну да.

– Знаешь, что это? Это его способ соблазнения. Он таким образом девиц клеит. Все равно что его байка про гонки подводных лодок. «Идем в проекционную, я тебе покажу мальтийский крест. Ох-ох-ох, ну и жара тут. Ты бы разделась немного». Обычно это дей-

⁹⁰ ...я знаю тайну тридцати девяти ступенек. – Речь идет о фильме Альфреда Хичкока «Тридцать девять ступенек» (1935), экранизации одноименного шпионского триллера английского писателя Джона Бьюкена, вышедшего в 1915 г.

ствуем на застенчивых девственниц, если они заядлые киноманки. – Клер подозрительно покосилась на меня. – Не знаю, что ему от тебя надо, но если он пригласит тебя в душ после кино, ты хорошенько подумай.

– Шарки говорит, Розенцвейг интересовался этим вампирским фильмом, что ты здесь смотрела, – «Пир неумерших».

– Шарки так говорит? А мы что, должны внимать каждой его глупости? – В ее голосе послышались нотки раздражения.

– Я просто подумал...

– Еще три слова, и пару недель будешь думать на кушетке в гостиной. – Сказав это, она повернулась на другой бок, свернулась, как еж, и натянула одеяло себе на голову.

Больше я никогда не поминал при ней наших с Шарки разговоров, но я взял у него ту книгу, которую он обозвал «крупнокалиберной наукой». Оказалось, что это толстенная книжища на газетной бумаге и в мягкой обложке с безвкусной картинкой: мрачные средневековые рыцари бичуют свои полуобнаженные жертвы и ставят на них клейма. Буквы названия – «Ужас тамплиеров» – были составлены из кинжалов, с которых сочилась кровь. Обложка вещала: «Теперь об этом можно рассказать». «Полное издание – подлинная история, от которой кровь стынет в жилах». Естественно – что еще можно было найти в библиотеке Дона Шарки. Что касается автора, то он был упомянут микроскопическим шрифтом на заднике. «Сокращенную версию подготовил к печати Ж. Делавиль Леру». Несмотря на сенсационные обещания, напечатанный под обрез текст перевода оставался простым, временами даже скучноватым собранием фактов. В течение нескольких месяцев я то принимался читать, то откладывал книгу, но все же одолел ее до конца. И черт меня возьми – история и в самом деле была хороша.

Глава 4. «Венецианский пурпур»

Голос по телефону был настолько придыхательно-конфиденциальный, что Клер решила – сейчас начнется что-нибудь неприличное.

– Кто вы такой, черт возьми? – подозрительно спрашивала она. – Марсель? Какой еще Марсель?

– Марсель. Личный секретарь Чипси Голденстоуна.

– А, – сказала Клер, и в тоне ее послышалось отвращения не меньше, чем при разговоре с каким-нибудь отвратительным фатом.

– Чипси хотел поставить вас в известность, что у него в субботу в час дня собирается несколько *intime*⁹¹ друзей. Он собирается устроить показ выставленных кинематографических ценностей из обширной коллекции его покойного отца. Мы надеемся, что вы сможете к нам присоединиться.

– Выставленные ценности – значит, выставленные на продажу, – сказала Клер. – Бесплатных удовольствий от Чипси не дождешься.

– Да, можно сказать и так.

– Значит, Чипси хочет нажиться на том, что нагабил его старик. Так, а сколько времени папочка Голдштейн уже гниет в земле? Неделю?

– Мистер Айра Голдштейн скончался месяц назад.

– Так давно? Послушайте, Марсель, боюсь, я не приобретатель кинематографических ценностей – если только они не включают и фильмы.

– Включают, включают. Довольно большой выбор.

За какую-то долю секунды безразличие Клер сменилось жгучим интересом.

– Вы это серьезно? – спросила она.

– Абсолютно. Вам, наверно, известно, что мистер Голдштейн *pere*⁹² был страстным собирателем фильмов.

– Я знаю, знаю.

– Это строго конфиденциально. Большая часть фильмов мистера Голдштейна будет предложена для продажи в субботу самым *intime* друзьям Чипси.

– В том числе и мне?

– Полагаю, да. Вы в списке приглашенных.

– Я приду, – пообещала Клер. Потом, сияя от возбуждения, она повернулась ко мне. – Коллекция Голдштейна продается, – объявила она.

Когда некролог Айры Голдштейна появился в газетах, Клер уделила ему внимания не больше, чем прогнозу погоды. Киномагнаты вроде Голдштейна-старшего были частью того мира, который она презирала. Но когда секретарь Чипси сообщил, что будут продаваться кинофильмы, она сделала стойку и взяла это на заметку. По слухам, у старика Айры была крупнейшая частная фильмотека, находившаяся в семейном хранилище. Клер внимательно следила за такими коллекциями; она утверждала, что знает обо всех больших собраниях такого рода в стране и о многих за границей. Если она узнавала о распродажах или аукционах фильмов, то непременно отправлялась на эти мероприятия. Даже если она не могла себе позволить купить – а она таки никогда не могла себе это позволить, – полезно было знать, кто чем владеет на тот случай, если у владельца возникнет желание сдавать ленту напрокат. В чем причина ее особого интереса к фильмам Айры Голдштейна, догадаться было нетрудно. Всем было известно, что он никогда не давал ленты напрокат, никогда не устраивал показов.

⁹¹ Близких (*фр.*).

⁹² Отец (*фр.*).

Держал он свои фильмы в чисто спекулятивных целях и говорил о них только с другими (всегда богатыми) собирателями. Из-за этого его коллекция была окружена ореолом таинственности, и только теперь он начинал рассеиваться. Клер ни за что не упустила бы шанса познакомиться с коллекцией Голдштейна – разве что если бы угодила в больницу.

Я и не предполагал, что хоть что-то, связанное с Чипси Голденстоуном, может вызвать у Клер такой интерес, и уж меньше всего в том случае, если придется вдобавок заявить о себе как об одном из его *intime* друзей. Чипси принадлежал к наиболее экзотической поросли местного киносообщества. Его имя несколько раз упоминалось при мне в разговорах между Клер и Шарки, и я в конце концов спросил, кто это такой.

– Автор экспериментального кино, – ответил Шарки. – Один из лучших.

– Негодяй, профанирующий искусство, – возразила Клер. – Один из худших. – И уточнила свою формулировку: – Укокошить его при следующей встрече – вот что стало бы моим лучшим вкладом в киноискусство.

Человек, заслуживший такой отзыв от Клер, был недостоин стать посредником в моем знакомстве с Максом Каслом. И тем не менее, если бы не приглашение на аукцион от Чипси Голденстоуна, эти воспоминания остались бы ненаписанными. Несколько месяцев ранее я увидел десять дерганных минут касловского фильма, который грозил рассыпаться в прах прямо на катушке, отчего даже в глазах рябило. Не знаю, что уж там углядела Клер в «Пире неумерших» среди бесконечного мелькания и небрежных склеек, но я видел только древнюю страшилку. Этот фильм так навсегда и остался бы в моих воспоминаниях как дрянь, дешевка, мусор, если бы не Чипси, благодаря которому вскоре я познакомился с Каслом нормального качества.

Клер презирала и отвергала Чипси, а значит, тот мог войти в ее жизнь только через заднюю дверь, то есть через бредовый мир Шарки, где процветали мелкие пороки и декадентские вкусы. Насколько я понимал, Шарки вернулся домой из Парижа, только после того как был принят в состав тех нескольких переменного состава сотен, что составляли артистическо-эротическое окружение Чипси. «Шарки всякую грязную лужу за милую чуёт – уж в этом-то на него можно положиться, – сказала мне Клер. – И он пустится к ней сломя ноги, чтобы нырнуть поглубже».

Личная империя Чипси, состоявшая по большей части из лизоблюдов и прихлебателей, казалась всего лишь передвижной оргией, постоянно кружившей в бешеном темпе южнее Санта-Моники, между захудалыми прибрежными городками и бесчисленными шикарными притонами в каньонах за Палисадом⁹³. Случалось, эта бесконечная попойка задерживалась где-нибудь достаточно долго, и тогда у них начинались судороги творчества; финансировал их потуги главным образом Чипси, и результат был всегда (по крайней мере, в той части, что видел я) удивительно глупым и бессодержательным. Организовывались выставки искусства настолько продвинутого, что его творения едва ли можно было отличить от водопроводных труб; выпускались смелые маленькие журнальчики, но дальше сенсационного первого номера дело не продвигалось; устраивались претенциозные театральные постановки, которые легко можно было принять за плохой стриптиз; но самое главное – это фильмы, которые делал сам Чипси. Чипси и Шарки задолго до моего знакомства с Клер вынашивали идею устроить фестиваль фильмов андерграунда Западного побережья, включая и работы Чипси. Клер эта идея не увлекла. Она предупреждала, что качественных фильмов не наберется и на то, чтобы заполнить перерыв между просмотрами.

– Но у нас есть фильмы Чипси, – напомнил ей Шарки.

– Вот о них-то я и говорю.

⁹³ *Палисад* – цепь высоких скал вдоль побережья; так называются скалы длиной около 15 миль на западном берегу реки Гудзон в штатах Нью-Йорк и Нью-Джерси, а также на побережье Тихого океана.

Но Шарки настоял на своем, пообещав, что это будет единичное предприятие. В результате, как Клер того и опасалась, получилось жалкое собрание жуткой любительщины. Этот фестиваль, без всяких сомнений, стал бы упражнением в финансовом мазохизме, если бы не щедрая поддержка Чипси, который обеспечил толпу восторженных поклонников, следовавших за ним по жизни в поисках покровительства, подачек или беззаботного времяпрепровождения. Деньги Чипси и его связи превратили эту потенциальную катастрофу в ежегодное мероприятие, которое стало для «Классик» основным средством зарабатывания денег.

Клер, ругаясь и ворча, принимала деньги, но вместе с деньгами «Классик» приобрел определенную сомнительную известность, из-за которой прибыли становились в особенности унизительными. Эти деньги приносило отнюдь не искусство и даже не плохое искусство; они приходили благодаря дурной славе и скандальной атмосфере, сопровождавшей показы. Вечеринки Чипси, проходившие в его безвкусно роскошном притоне в каньоне Топанга, были известны своим бесстыдством. Они принимали форму затяжной попойки, начинавшейся и кончавшейся вместе с фестивалем. Там мог появиться любой, и там могло произойти все, что угодно. Пресса быстро провозгласила фестиваль одним из важнейших событий года. Репортеры толпами валили, чтобы продегустировать напитки, попользоваться бассейном, поваляться на травке, налечь на закуску и, может быть, записать пару-другую скандальных историек. Такие вещи для газет чистый верняк – слухи о пьяных дебошах были куда интереснее показа любого из фильмов. К досаде Клер, «Классик» в общественном мнении стал ассоциироваться с газетными историями под характерными заголовками вроде «Большая пьянка на маленьком фестивале» или «Авангард на кинопразднике обнажается полностью».

Но фестиваль вызвал у Клер проблемы и посерьезнее. Это событие каждый раз заставляло ее задумываться о долгой и беспокойной истории ее отношений с андерграундом. В этих отношениях она не находила ничего, кроме воспоминаний о попойках и болезненной двусмысленности. В первые послевоенные годы, когда Новое американское кино (так вот они себя называли – ни больше ни меньше) находилось еще на этапе словопрений, Клер активно встала на сторону его теоретиков и импресарио. Она несколько раз (за свой счет) съездила в Нью-Йорк – принять участие в конференциях и дискуссиях, которые собирались, дабы вынести суровый приговор традиционному кино, системе студий, цензуре, черным спискам. Наконец, одно долгое, трудное лето она провела в безвозмездных трудах, помогая Йонасу Мекасу запустить «Культуру кино»⁹⁴ – главный журнал андерграунда. До тех пор, пока существовала хоть малейшая надежда на то, что Кооператив кинопроизводителей Мекаса в один прекрасный день станет чем-то вроде французской Новой волны, Клер была самоотверженной их сторонницей, вкладывая в дело больше денег и времени, чем могла себе позволить.

Находясь в оппозиции, враги голливудского истеблишмента предсказывали крутую революцию в кинематографе. Но как только их фильмы стали выходить на экраны, Клер пала духом. «Мания величия, – поставила диагноз Клер. – В каждом кадре масса претенциозного себялюбия, а ни один из них не лучше, чем худшие кадры У. К. Филдса»⁹⁵. Больше всего Клер досаждали эротические клише, бесконечные вариации на тему проказливого вуайеризма. Наконец чаша ее терпения переполнилась и она послала в «Культуру кино» гневную критическую статью, в которой называла авангардистское кино «бесплодной пустыней

⁹⁴ ...помогая Йонасу Мекасу запустить «Культуру кино» – главный журнал андерграунда. – Йонас Мекас (р. 1922) – американский режиссер, по происхождению литовец, в 1950 г. эмигрировал в США. Начиная как кинокритик, в 1955 г. основал журнал «Культура кино», который поддерживал антиголивудские тенденции в американском кино.

⁹⁵ У. К. Филдс – Уильям Клод Дюкенфилд (1879–1946) – американский актер, в 1930-е гг. считался одним из лучших комиков Америки.

вуайеристских фантазий». Журнал, к ее удивлению, печатать статью отказался. В результате между экспериментаторами возникли небольшие стычки, и другие журналы не замедлили сообщить об этом. В ходе обмена ударами некоторые из наиболее непримиримых оппонентов Клер обвинили ее в антигомосексуальных пристрастиях. Это обвинение было не лишено оснований. Клер и в самом деле питала определенную неприязнь к «голубым» в мире экспериментального кино. Почему – она никогда мне не говорила; я подозреваю, что это как-то было связано с одним из ее неудачных увлечений в прошлом, с мужчиной, который ушел от нее к другому мужчине. Она старалась быть сдержанной в своих чувствах. Но даже и при самых безоблачных обстоятельствах для Клер это было затруднительно, а уж под давлением она вообще пускалась во все тяжкие. Скрытое стало явным.

«Если мы хотим стирать на публике наше грязное белье, – бушевала Клер в гневном письме, напечатанном в „Кинозрителе“, – то давайте уж будем честными относительно природы этих пятен. Не стоит выдавать поллюции за высокое искусство».

Вскоре обозреватели мейнстрима обратили свое колкое внимание на эти стычки. К несказанному удивлению Клер, «Нью-Йорк таймс» выразил желание приобрести у нее отвергнутую статью для своего воскресного приложения. Уязвленная и взбешенная, Клер ухватила за эту возможность. Это была ее первая громкая публикация. Клер рассматривала ее как прорыв, а ее оппоненты видели в статье акт измены.

Каждый год этот задуманный Шарки фестиваль возвращал к жизни уязвленные чувства и горькие обвинения, связанные с тем эпизодом. Еще хуже: он давал повод для мерзких воспоминаний, соединявших ее с человеком, который воплощал в себе квинтэссенцию всего, что вызывало отвращение Клер в киносообществе андерграунда, – с Чипси Голденстоуном.

К чести Клер надо сказать, что она никогда не пыталась скрыть или хотя бы как-то смягчить свою ненависть к Чипси. Ложь не входила в число ее талантов, а такт не принадлежал к ее добродетелям. Клер появлялась на вечеринках, которые устраивал Чипси, только ради того, чтобы напиться и публично поносить его. По неясной для меня причине (может, это была обыкновенная мужская тупость?) Чипси никак не желал чувствовать себя оскорбленным. На одном из показов – я был при этом – Клер в присутствии Чипси спросили, что она думает о его фильмах. Она ответила: «Может быть, вы слышали о злокачественных грибах, которые паразитируют на кинопленках. Никто не знает, как их уничтожить или хотя бы прекратить их размножение. Они ползут по кромке катушки, и все, к чему они прикоснутся, теряет цвет, становится липким и абсолютно зловредным. Когда такой грибок целиком пожрет ленту, в коробке ничего не остается, кроме разве что ядовитого сока, в котором Д. У. Гриффит неотличим от утенка Даффи. Именно это мы сейчас и видели. Это не фильм, это плесень».

На что Чипси добродушно ответил: «В этом-то все и дело, Кларисса. Посмотри, как тебя тянет ко всяким органическим образам, когда ты критикуешь мою работу. Эмбриональный, семенной, зародышевый – именно этого я и добиваюсь. Вот, например, плесень всегда поражала меня своей жизнестойкостью. Она такая энергичная, такая неубиваемая...»

Каким бы ни было мнение Клер о фильмах Чипси, она смирилась с тем, что основная цель фестиваля – это реклама его творений. А таковые, даже на мой непросвещенный взгляд, были просто отвратительны. Те несколько работ, что я видел, были многочасовыми перспективами обнаженных тел, переплетенных в различных акробатических извращениях. Иногда звуковым фоном для этой демонстрации служили негромкие звуки анемичного джаза; иногда плохо и неразборчиво декламировался кто-нибудь из французских поэтов. Обязательно присутствовали кадры, на которых была запечатлена какая-либо часть анатомии постановщика – его пупок, подмышка, пах Чипси с его почти обнаженным органом, прикрытым лишь ленточкой в блестках и перышках. А иногда – крупный план его лица (такой, что видны

поры кожи), выражающего беспредельное блаженство. Насколько я понимал, кинофильмы Чипси были ничуть не лучше обычной порнографии. Ходили слухи, что на них был довольно неплохой спрос во всевозможных мужских клубах.

При всем том разложенческий стиль, усвоенный Чипси, принес ему известность гораздо большую, чем он мог бы приобрести как изготовитель обычной порнографии. Более ощутимую поддержку он получал от отца – одного из первых кинематографов Золотого века. Айра Голдштейн в разные периоды финансировал всех голливудских магнатов: Голдвина, братьев Уорнер, Селзника, Кона. Но в отличие от них Айра никогда не изображал из себя продюсера, не горел желанием увидеть свою фамилию в титрах. Его вполне удовлетворяла роль кукловода – ясная, простая и безмолвная. В этом своем строго торгашеском качестве он сколотил хорошие денежки. А кроме того, приобрел репутацию. Близкие друзья (а таких было немного) называли его Айра Грозный. Другие деятели кинопромышленности называли его «гониф»⁹⁶ – в том значении, в каком это слово употребляется в предложении: «Этот гониф – ему сколько ни дай, все мало».

Будучи настоящим хищником в делах финансовых, Айра был наделен сверхъестественной проницательностью во всем, что касалось кино. Некоторые его изречения стали легендарными. Когда «Коламбия» искала деньги для финансирования комедии средней руки под названием «Ночной автобус», Айра согласился субсидировать это предприятие только после смены названия. «Назови так фильм, и публика выстроится в очередь на „Грейхаунд“ до Помоны»⁹⁷. Новое название ему тоже не очень нравилось («Это случилось однажды ночью»⁹⁸), но он согласился внести свою долю при одном условии: «До меня дошли слухи, что Луи»⁹⁹ хочет заполучить этого зубастого парня – Гейбл его зовут. Пусть так оно и будет. Комедия – это как раз для него. Вы только посмотрите на эти уши. Только пусть у него грудь торчит из-под рубашки».

Айра был также одним из первых, кто стал вкладывать большие деньги в Уолта Диснея. «У этого парня хорошая голова. Зачем платить актерам, если можно покупать карандаши?» Когда Дисней принес ему наброски для «Белоснежки», Айра подал ему совет: «Пусть у колдуньи будут бородавки побольше, а у девчонки – сиськи поменьше. Ведь это же для детей. Если детишки обкакаются от страха, родители вам и слова не скажут, но не дай вам бог, если у малолеток будет стояк».

Самая большая проблема в жизни Чипси – этого малопривлекательного сына малопривлекательного отца – состояла в том, что ему приходилось разрываться между слабыми позывами к художественной самостоятельности и всепоглощающей жадностью. Он решил эту дилемму, англицизировав свою фамилию, а потом заграбастал все семейные денежки, на которые смог наложить руку. Деньги сами плыли к нему, пусть их поток и не всегда был полноводен. Папочка Голдштейн неоднократно и прилюдно называл своего сыночка «тот еще фрукт», «педик» и даже «дегенерат». И тем не менее Айре больше некому было оставить свое состояние, а потому он, хоть и без всякой охоты, отводил часть потока своих доходов в сторону Чипси.

Клер решила иметь дело с Чипси, но только в силу необходимости, даже и во время фестиваля. Она примирилась с тем, что пользуется деньгами, полученными благодаря этому предприятию, но обычно на эти две недели она планировала свой отпуск, оставляя «Клас-

⁹⁶ *Гониф* – словечко, проникшее в американский английский из идиш. У него много значений: вор, мошенник; умник; чудо-ребенок; бесчестный предприниматель и т. п.

⁹⁷ ...«*Грейхаунд до Помоны*». – «Грейхаунд» – американская компания междугородних автобусных перевозок. Помона – город в Калифорнии в 25 милях от Лос-Анджелеса.

⁹⁸ «*Это случилось однажды ночью*» (1934) – мелодрама Фрэнка Капры, лауреат «Оскара»; главную роль (предприимчивого журналиста, в которого влюбляется дочь миллионера) исполнял Кларк Гейбл.

⁹⁹ *Луи* – речь идет о Луисе Б. Мейере, главе студии «МГМ».

сик» на попечение Шарки. Это был жест презрения и размежевания. «Если он обкурится до того, что не сможет включить проектор, – сказала она как-то про Шарки, собираясь исчезнуть из города, – эта публика даже внимания не обратит. Они решат, что им показывают экспериментальный фильм». К несчастью, эта политика невмешательства ей и аукнулась – привела Клер к нравственному кризису, который имел далеко идущие последствия и сказался на ней и на мне. Это был год «Венецианского пурпура» – одной из вех в истории «Классик».

С первых лет Чипси использовал фестиваль для демонстрации многосерийного киноопуса под названием «Венецианская серия». «Венецианская», потому что перед венецианским окном с опущенным жалюзи устанавливалась шестнадцатимиллиметровая камера, снимавшая импровизированные эпизоды, различавшиеся разве что мерой глупости. Жалюзи поднимались, и можно было увидеть одного из любовников Чипси, который брил живую кудахтающую курицу. Это могло продолжаться с полчаса. Потом жалюзи опускались. На несколько минут. Потом поднимались, и перед вами представала компания приятелей Чипси, которые наполняли ванну какой-то крашеной жидкостью, кривлялись, устраивали тарарам. Несколько долгих минут. Потом в ванну могла нырнуть обнаженная женщина и начать расплескивать жидкость. Несколько долгих, долгих минут. И все в таком духе.

Каждый год венецианское окно Чипси меняло цвет, что было призвано указывать на художественный рост постановщика. Так у нас были «Венецианская бирюза», за ней – «Венецианский янтарь», за ним – «Венецианское золото». Чипси настаивал, что с каждым очередным выпуском границы искусства кино раздвигались все дальше в творческую неизвестность. Он мог бесконечно рассуждать о символическом значении жалюзи, курицы, ванны, действия, которое происходит за жалюзи, в противоположность действию, которое мы видим, когда жалюзи поднимаются. Никому не удавалось обнаружить так называемое «развитие», которое, как утверждал Чипси, наблюдается от серии к серии, разве что каждая последующая серия была длиннее предыдущей. Добравшись до «Венецианского лилового», мы перевалили четырехчасовой рубеж; это время включало и девяносто минут концовки, во время которой мы видели жалюзи и ничего, кроме жалюзи, а на звуковой дорожке – похотливые смешки и крикание. У Чипси было что сказать насчет полутора заключительных часов. «Вы же чувствуете атмосферу тайны. Она восходит непосредственно к Египту, Древнему Египту. Храмовые покровы, культ Исиды, всякое такое. У меня явно Египетский период».

Фильмы Чипси посылались на восток для показа в Нью-Йорке, в быстрорастущей сети кинотеатров андерграунда, где им давали высокую оценку любители полуночного кино. Журнал «Культура кино» первым ввел термин «Бодлеровский кинематограф» – специальная полочка, на которую можно положить Венецианскую серию. Но «Венецианскому лиловому» было суждено в тот год отойти на второй план – его превзошел еще более смелый декадентский опус: «Существа огненные» Джека Смита, который был назван первым фильмом, демонстрировавшим полную мужскую наготу (вид спереди). «Пенис-шоу», по словам его ревностных поклонников. Вообще-то эти эротические откровения мелькали в коротеньком монтажном кадре, до и после которого шло некое импровизированное кривляние – этому действию нью-йоркские интеллектуалы придали некое критическое достоинство, прозвав его «гомосекс». «Существа огненные» по своему бесстыдству тянули на *высокий* гомосекс; сей фильм имел некоторый *succès de scandale*¹⁰⁰; полиция как могла участвовала в рекламе, устроив несколько хорошо освещавшихся облав, в ходе которых лента была конфискована, а владельцы кинотеатра тут же арестованы. Случилось это на премьере «Существ огненных» в Лос-Анджелесе. В результате Чипси воспрянул духом – он был исполнен решимости не пропустить на первое место Смита, одного из старых своих конкурентов, претендовавших

¹⁰⁰ Скандальный успех (*фр.*).

на часть внимания и аплодисментов. Чипси тут же заявил, что готов в следующем опусе «идти до конца». Следующим и был «Венецианский пурпур».

Незадолго до премьерного показа на фестивале в «Классик» мы с Клер побывали на предварительном просмотре. Час спустя после начала фильма жалюзи открылись, чтобы зрители увидели главный эпизод. В кадре оказалась фигура, с головы до пят завернутая в алюминиевую фольгу. По залу прокатился восторженный шепот: это был Чипси – сам режиссер-постановщик. Фигура приглушенным голосом произносила монолог – стенания по поводу того, что ему так никогда и не было позволено разучить румбу, ну почему его мать была так жестока? У него было такое же право выучить румбу, как и у всех остальных, разве нет? Он знал, что мог бы танцевать румбу, мог бы делать это не хуже Риты Хейворт¹⁰¹, но к тому времени, когда он разучил румбу, все уже танцевали самбу. Когда теперь у него будет возможность станцевать румбу? Где же ты был, Ксавьер Кугат?¹⁰² Где же теперь румба прошлых лет? И все это на фоне негромкой музыки. Какой? Да какой же еще – дерганой румбы.

Наконец Чипси и в самом деле начал танцевать румбу. Долгие минуты этого танца, завершающиеся смелой кульминацией, во время которой он сбрасывал фольгу, прикрывавшую его пах, обнажая все. Несколько живописных секунд крупного плана, и жалюзи опустились. Со всех сторон аплодисменты и шепот.

После этого – после еще двух часов «Венецианского пурпура» – мы с Клер натолкнулись на Чипси, который растолковывал фильм группе восторженных почитателей. Он разглагольствовал о глубинном, экзистенциальном значении румбы и долге его, художника, перед великим Кугатом. Клер прервала его вопросом:

– А скажи-ка, в этом замечательном эпизоде с румбой что это там в конце торчало сквозь тоненькую фольгу?

Чипси, вздрогнув, ответил:

– Это же был я, Кларисса. Какой я есть – настоящий, и все во мне настоящее.

– Ах так, – сказала Клер. – А мне показалось, это был член. Только какой-то маленький. Это был один из немногих ударов, которые достигли цели.

– Ладно, посмотрим, что ты скажешь, когда увидишь «Существа огненные», моя дорогая. *Мой* находится на обозрении четыремью секундами дольше.

Этот разговор, передаваемый из уст в уста, стал самым заметным событием на фестивале того года. Чипси Голденстоун собирался показать *свой* прямо здесь – на экране в течение рекордных девяти секунд анфас. Даже полиция знала. В особенности полиция. И они отреагировали как надо – прервав демонстрацию, конфисковали фильм и арестовали Чипси, Шарки и киномеханика, которым по случаю был я. Этот скандал освещался вечером по телевизору, показывали и как Чипси театрально буянил на улице перед кинотеатром, требуя свободы художественного выражения и проклиная фашистов-полицейских. Поскольку дело дошло до суда, о «Классик» стали много говорить и в конце концов за ним твердо закрепилась репутация андерграундной площадки. Клер старалась держаться в тени, но как владелице кинотеатра ей волей-неволей приходилось общаться с прессой и являться на заседания суда.

Хотя Клер и оказалась в трудном положении, доносицей она не стала. У нее не было иного выбора, как защищать кинотеатр, кинофильм и даже – самая горькая пилюля – Чипси.

¹⁰¹ ...танцевать румбу... не хуже Риты Хейворт. – Рита Хейворт (Маргарита Кармен Кансино, 1918–1987) – американская актриса, прозванная «богиней любви»; происходила из семьи потомственных испанских танцоров. На сцене с 12 лет, на экране – с 16. Ее вторым мужем (из пяти) был Орсон Уэллс, в 1943–1948 гг. Самые известные роли – в фильмах «Ангелы над Бродвеем» (1940), «Земляничная блондинка» (1941), «Ты никогда не разбогатеешь» (1941, с Фредом Астером), «Девушка с обложки» (1944), «Гильда» (1946, с Гленном Фордом), «Леди из Шанхая» (1948, реж. Орсон Уэллс).

¹⁰² Ксавьер Кугат (1900–1990) – «король румбы», урожденный кубинец, скрипач, переехал в Нью-Йорк, где в 1930-е гг. организовал популярный оркестр, игравший в знаменитом отеле «Уолдорф-Астория».

«Не нарушает ли он закон? Считаю ли я, что фильм мистера Голденстоуна нарушает закон, – читала она свои слова в газетных отчетах из зала суда. – Понимаете, я не допущу, чтобы полиция решала, нарушают ли закон фильмы, которые я смотрю. Конечно же, я считаю, что они ничего не нарушают в том смысле, что...»

Но каковы бы ни были ее уточняющие замечания, Клер вышла из этого кризиса признанным на всю страну сторонником кино андерграунда, решительно настроенным снова показывать «Венецианский пурпур», даже невзирая на запрет суда. И она показывала бы этот фильм. Вот только суд его не запретил. Фильм был оправдан одним из либеральных южнокалифорнийских судей, который в своем постановлении высказался в том смысле, что, по его мнению, ко времени оскорбительной сцены все давно уже должны были уснуть, а потому никто не мог подвергнуться ее развращающему воздействию. Чипси стал героем; Клер – героиней. Через неделю после вынесения приговора «Венецианский пурпур» триумфально вернулся в «Классик». Благодаря своекорыстной предварительной работе, проведенной Чипси, показ сопровождался большой шумихой, а в маленьком зале собралось столько местных знаменитостей, что их и сажать-то было негде.

На середине картины Клер, чье присутствие в роли борца за гражданские права было чуть ли не обязательным, пробормотала мне на ухо: «Если я высижу еще одну румбу, меня вырвет». Мы выскользнули из зала вместе и направились к Мойше пить кофе. Клер уселась только после того, как пролила гневную слезу. «У меня только что украли мой кинотеатр, – рычала она. – Это совсем не то, что я хочу. Это никакое не кино».

Я думаю, именно в этот момент Клер впервые серьезно подумала о том, чтобы избавиться от «Классик» и ступить на новую стезю. По иронии судьбы, случившееся тогда помогло ей в этом. Она несколько недель стонала и стонала из-за этого вынужденного союза с Чипси и андерграундом, но сомнений не было: шум вокруг «Венецианского пурпура» ускорил приход к ней широкого признания. Крупнейшие газеты и журналы обхаживали ее, запрашивая статьи; кинофакультет Нью-Йоркского университета пригласил ее прочесть курс лекций.

– Я чувствовала, что это приближается, – пожаловалась она мне как-то ночью, отложив ненадолго в сторону статью, которую ей заказал «Харпер». – Наконец-то прорыв свершился, и мне достается кое-какое внимание, хотя я заслуживаю раз в десять большего, черт их побери. К тому же кто-нибудь непременно скажет: «И всем этим она обязана члену Чипси Голденстоуна».

* * *

Чипси пригласил гостей в отцовский особняк (подделку под ренессансную виллу), расположившийся на огромной территории в несколько сотен акров у Тихоокеанского Палисада. Это был один из первых особняков, построенных в районе. Обычно он был надежно огорожен каменной стеной и железными воротами средневековых пропорций, а возможно, еще и охранялся голодными собаками. Но в тот день он стоял, открытый для мира. Мы (Клер, Шарки и я) собирались прийти пораньше, но, прибыв туда субботним утром, обнаружили массу народа. «Несколько *intime* друзей» Чипси оказались обычным сборищем для обычного кутежа. У собравшихся был такой вид, будто они начали гулять днем, а то и двумя раньше. В доме и на территории было по меньшей мере три музыкальных ансамбля, на любой вкус – джаз, рок или румба. Машины, запаркованные как попало, утрамбовали лужайку чуть ли не до состояния асфальта. Дорожка, ведущая к передней двери, могла соперничать со стадионом во время Кубка розы¹⁰³.

¹⁰³ *Кубок розы* – футбольные университетские соревнования в Калифорнии, перед началом которых устраивают парад

Когда вы попадали внутрь, то возникало ощущение, что почти все движимое имущество выставлено на продажу. Продавцы в соломенных шляпах пастельного цвета весело двигались в толпе, предлагая всю обстановку Голдштейна-старшего, лелеемые им сувениры, подарки. От этой сцены так и веяло не только сыновней мезгой, но и духом наживы. У всех дверей Чипси расставил обнаженных по пояс культуристов для получения выручки за проданные и выносимые вещи. Разминая мускулы и позируя друг перед другом, они выглядели скорее гомосексуально, чем устрашающе.

– Наше везенье кончилось, – пробормотала Клер, перед тем как мы начали проталкиваться сквозь толпу в гостиную.

Она кивнула какому-то человеку, который с приветственными криками, размахивая руками, начал продираться нам навстречу. Это был Чипси, за ним следовала свита фаворитов – в основном хорошеньких молодых мужчин и мальчиков. Чипси неизменно был рад поболтать с Клер на людях – таким образом он заявлял о наличии у него мозгов. Теперь, после судебного процесса, близость с Клер была обязательной составляющей его роли Ведущего Голоса Американского Андерграунда на Западном Побережье. Он пребывал в своем обычном бьющем через край эйфорическом состоянии, весь сиял и был полон энергии. Остатки его волос, неизменно платинового цвета, были приглажены, челка подстрижена на манер принца Валианта¹⁰⁴. На нем был широкий спортивный халат, схваченный поясом и открытый на широкой груди, густо поросшей волосами. Чипси вполне можно было принять за недомогающего боксера-профессионала после боя со спарринг-партнерами. На плотном теле, загоревшем до цвета корицы, все еще виднелись моложавые мускулы, сохранившиеся под жирком, нос был приплюснут, брови порваны и сбиты в бугорки. Чипси любил демонстрировать свои мускулы и шрамы – свидетельства приключений среди крутых ребят в местных гаванях и на пляжах.

– Ты въезжаешь или съезжаешь? – спросила Клер после того, как он осчастливил ее слюнявым поцелуем.

– Въезжаю *сюда*? – Чипси сморщился. Говорил он в нос, и голос его звучал как циркулярная пила, перекрывая царивший в помещении шум. – Да ни за что в жизни! Я вырос в этой камере ужасов. Слишком много жутких воспоминаний детства. Я переделаю это под санаторий. Звездный санаторий. Фитопарные. Шиатсу. Глубокий массаж тканей. Абсолютно рекомендательная джакузи. Конечно, всю эту отвратительную дыру нужно перелопатить.

– Ты говоришь так, словно тебе эта мысль приятна, – сказала Клер. – Перелопатить фамильное гнездо Голдштейнов.

– Ни в коем случае!

– Так фильмы на продажу будут? – выкрикнула Клер, когда Чипси стал растворяться в толпе.

– Конечно! А ты как думала? И в изобилии. Просто бесплатно. Найди меня попозже, Кларисса. Я распоряжусь, чтобы для тебя отложили что-нибудь особенное.

Но больше мы Чипси не видели и не слышали, пока день плавно не перешел в ночь, а следом за ночью не наступило утро.

А тем временем, по мере того как гости поднимались по ступеням алкогольного возбуждения, безделушки Голдштейна обретали новых хозяев за сумасшедшие деньги... фотокарточки с автографами, старые рабочие сценарии, стулья знаменитых режиссеров. Пара туфель, в которых Элеонор Пауэлл танцевала степ¹⁰⁵, ушли за четыре сотни долларов. Помя-

роз.

¹⁰⁴ ...челка подстрижена на манер принца Валианта. – Принц Валиант – персонаж комиксов Гарольда («Хэла») Фостера, выходивших с 1937 г.: английский принц V в., соратник сэра Гавейна и короля Артура.

¹⁰⁵ Пара туфель, в которых Элеонор Пауэлл танцевала степ... – Элеонор Пауэлл (1912–1982) – «королева чечетки», в 1935–1950 гг. снялась в 13 музыкально-танцевальных фильмах.

тая пачка «частично неиспользованных» презервативов «Рамзес», принадлежавших вроде бы Рудольфу Валентино, принесла Чипси немислимую сумму – семьсот пятьдесят долларов. Грязноватая кружевная тряпица с застежкой на резинке, названная «судьбоносным» бюст-гальтером, который был на Джейн Рассел в фильме «Вне закона», продавалась за тысячу. Клер, которая сосредоточенно пила неразбавленный виски, все это время мрачно сидела, подавляя поднимающуюся тошноту.

– В средневековой Европе, – пробормотала она мне, – галлонами продавали молоко девственниц. А мы еще называем те времена темными. Когда дело дойдет до менструальной крови Пола Негри¹⁰⁶, я сматываюсь.

Наступила полночь, а никаких признаков обещанной распродажи фильмов так и не было. К тому времени особняк Голдштейна стал аренной кутежа для незваных гостей и блуждающих вандалов. Киносувениры и немалое количество мебели исчезало из дома через двери. Руки у культуристов были заняты – куда уж там преследовать воришек. Одна небольшая шайка была поймана на месте преступления – пыталась протащить вурлицеровский орган¹⁰⁷ через розовый сад. Мы с Клер вышли подышать во дворик, где народу было поменьше. Шарки мы видели в последний раз, когда начало темнеть, – он играл в волейбол в компании нудистов, которые прекрасно обходились без мяча. Клер к тому времени почти достигла точки кипения, и если бы постоянно не прикладывалась к виски, то давно бы взорвалась. Мы сидели рядышком и невольно слушали какой-то сладкий разговор между двумя мужчинами, разместившимися в садовых качелях напротив нас. Нам только и были видны под навесом два мерцающих огонька сигарет.

– Мне она обошлась в тысячу, но зато сбылась моя давняя мечта, – сказал один.

– Я тебе завидую. Правда.

– Подожди еще, что Говард скажет, когда узнает, что я ее купил. Он свихнется.

– Да, это *определенно* коллекционный экземпляр.

– Больше. На мой взгляд, это, бесспорно, ее лучшая работа. Я хочу сказать, когда смотришь этот фильм, видишь, какой в ней заложен потенциал. Она там настоящая. Я говорю «она», но я, конечно же, убежден, что она – мужчина.

– Ты и правда так считаешь?

– С этими плечами? Не смейся!

– Возможно, ты прав. Признаюсь, у меня всегда были сомнения на этот счет. То есть я всегда так ее воспринимал...

– А эти дельтовидные мышцы? Определенно мужские – уж в этом-то я толк знаю.

– *Несомненно*, мужское сложение.

– Говорят, она могла выжать сто пятьдесят фунтов.

– Да, я согласен, здесь она достигла своей, так сказать, зрелости. Так считаешь, что она получше будет?

– Получше, чем что?

– Ну, скажем, чем «Опасная в воде».

– Да брось ты, какие тут могут быть сравнения! Финальная сцена «В дочери Нептуна» – это классика¹⁰⁸.

¹⁰⁶ *Пола Негри* (1894?–1987) – немецкая и американская актриса польского происхождения, в Голливуде с 1923 г., прославилась в амплуа женщины-вамп. Была обручена с Чарли Чаплиным, затем имела роман с Рудольфом Валентино, после неожиданной смерти которого ее карьера пошла под уклон.

¹⁰⁷ *Вурлицеровский орган* – В 1910 г. компания «Вурлицер», также известная своими музыкальными автоматами, начала выпуск специальных, со звуковыми эффектами, электроорганов для сопровождения немых фильмов в кинотеатрах.

¹⁰⁸ – Ну, скажем, чем «Опасная в воде». – Да брось ты, какие тут могут быть сравнения! Финальная сцена «В дочери Нептуна» – это классика. – Речь идет о пловчихе и актрисе Эстер Уильямс, снявшейся в мюзиклах «Опасная в воде» (1953) и «Дочь Нептуна» (1949). Первый повествует о молодой женщине, которая хочет прославиться, переплыв Ла-Манш, второй – об отношениях женщины – дизайнера купальников и плейбоя.

– Ну да, со всеми этими фонтанами.
– Я просто балдею от этих фонтанов. А потом еще эта сцена, когда она появляется на трапедии, запрыгивает туда неизвестно откуда и делает такие движения ножками – ножницы. Она как какое-то неземное существо, спустившееся с небес на землю.

– Да-да, божественно.

– Я могу это сто раз подряд смотреть.

– И музыка неплохая.

– Классическая.

– Но знаешь, что мне нравится больше всего – так это ее номер в «Пока плывут облака»¹⁰⁹.

– Да, это уж точно классика. Пирамида из водных лыж со всеми этими парнями...

– Вот это-то я и хочу купить. Как ты думаешь, у Чипси есть?

– Конечно. Но она тридцатипятимиллиметровая. Эту он никогда не продаст.

– Ну, «Дочь Нептуна»-то он тебе продал, а это тоже классика. И потом он собирается сделать ремейк эпизода с водными лыжами.

– Правда?

– Ну да. Чтобы выявить все эротические коннотации.

Больше Клер не в силах была сдерживаться. Она подошла к качелям и спросила:

– Извините, мне послышалось, что вы купили у Чипси какой-то фильм. Это правда?

По длительной холодной паузе мне стало ясно, что ее вмешательству были не очень рады. Я присоединился к Клер и, взглядываясь в темноту, разобрал силуэты двух мужчин средних лет – на одном свободный шелковый халат, на другом футболка.

– Мы с Чипси друзья, – продолжала Клер. – Я приехала взглянуть на фильмы.

Один из парочки самодовольно сказал:

– Чипси продавал кино весь вечер. Но только по-настоящему *близким* друзьям.

– Я его по-настоящему близкий друг, поверьте, – настаивала Клер. – Он меня и пригласил из-за этих фильмов. Где их продают?

– Если бы Чипси хотел сообщить вам об этом, вы бы знали и без меня, – таким был высокомерный ответ.

– Послушайте, мне-то вы можете сказать, – оборвала его Клер. – На самом деле я не женщина. Посмотрите на эти дельтовидные мышцы. – Она протянула руку, поигрывая мускулами.

Мужчина в халате фыркнул и отвернулся.

– Обычные мышцы, – сказал он.

– Ладно, забудем об этом, Питер Пэн, – прорычала Клер и резко повернулась, делая мне жест – мол, иди за мной. Потом, уже у входа в дом, она снова обратилась к парочке на качелях: – Она не была мужчиной. Она была рыбой. А единственный из ее фильмов, который можно смотреть без отвращения, это «Возьми меня на бейсбольный матч»¹¹⁰.

Раздражение Клер сменилось бешенством. Я брел следом, а она, разъяренная, шагала по вилле, спрашивая, где Чипси, который, казалось, оставил своих гостей. Проходя мимо темной буфетной, Клер услышала знакомый смехок. Она нащупала выключатель и, когда зажегся свет, внутри увидела Шарки. В рискованной позе на его коленях, задрав ноги ему на плечи, расположилась хорошенькая девица в полупрозрачном платье. Действо, которым они занимались, – Клер не потрудилась выяснить, чем именно, – было в самом разгаре.

– Где ты был все это время, черт тебя раздери?! – закричала она.

¹⁰⁹ «Пока плывут облака» (1947) – мюзикл Р. Хорфа, Винсента Минелли и Джорджа Сидни. Эстер Уильямс снялась в этом фильме в эпизодической роли.

¹¹⁰ «Возьми меня на бейсбольный матч» (1949) – мюзикл Басби Беркли; в главной роли игрока бейсбольной команды снялся Фрэнк Синатра; героиня Эстер Уильямс становится владелицей этой команды.

– Клер, – начал отвечать Шарки так, словно не был уверен, Клер ли это. Его зрачки расширились до размера монетки. – Да я тебя все время иск...

– Где Чипси? Он что – продает пленки или нет?

– А, ты об этом... – начал Шарки. Хорошенькая девица сползла с его колен и растеклась по полу захмелевшей лужей. – Слушай, ты только не волнуйся. Я просил Чипси отложить что-нибудь для меня.

– Для *тебя*? А как насчет *меня*?

– Я хотел сказать – для *нас*.

– Для *нас* – это не для *меня*.

– Я... я... я... – Шарки пытался сосредоточиться. Голый, он поднялся со стула – его покачивало; он потер лоб. – Хранилище... Здесь есть хранилище. Но ты не волнуйся – все под контролем.

– И что мне теперь – спрашивать у всех, где тут хранилище?

Прежде чем Шарки успел ответить, Клер тронулась с места и в самом деле принялась расспрашивать гостей. Те, кто был достаточно трезв, чтобы к ним можно было обратиться с вопросом, понятия не имели ни о каком хранилище. Мы с Клер держали курс назад и вниз, этажом ниже, а оттуда в подвал. В конце лестничного пролета мы натолкнулись на одного из культуристов Чипси, который с трудом катил тележку по коридору к заднему выходу. На тележке было множество коробок с тридцатипятимиллиметровой пленкой.

– Я ищу Чипси... в хранилище, – сообщила Клер этой горе мускулов и последовала в том направлении, в котором тот не очень отчетливо показал подбородком. Мы завернули за угол и услышали голос. Голос Чипси.

– Нет-нет, так дешево я это не продам. Это же классика. – Увидев Клер, он издал звук, выражавший удовольствие. – Кларисса, где ты пропадаешь? Я уже почти собирался закрывать лавочку. – Рядом с ним находился озабоченный человечек в яркой гавайской рубашке, по всей видимости – покупатель.

Чипси сменил свой боксерский халат – теперь на нем было что-то переливчатое, объемистое, напоминавшее арабское одеяние. В зубах торчала длинная, тонкая сигара. Он стоял у дверей довольно большого склада, который от пола до потолка был отгорожен от остального помещения стальной сеткой. На складе располагались стеллажи, где вполне могли разместиться многие десятки кинофильмов. Вот только не было там никаких десятков. Даже одного не набралось бы. Склад был практически пуст.

– Господи помилуй! – вырвалось у Клер. – А где же коллекция?

– Большая часть распродана за прошедшую неделю, – ответил Чипси. – Самые дорогие вещи. Основную часть купили крупные коллекционеры.

Клер немедленно сказала:

– Мне нужно знать их имена... и что они купили.

– Кой-какие имена я тебе могу назвать, – ответил он. – Да ты почти всех знаешь. Много взял Роди Макдауэлл. Ну и другие вроде него. Джошуа Слоун из Чикаго хотел купить все и цену давал *очень* неплохую, уж ты мне поверь. Они с моим отцом были старыми соперниками в коллекционировании. Но я сказал – нет, у меня есть друзья, которые заслуживают своей доли. Вот только я не помню, кто что покупал – все ушло так быстро. И вообще торги были такими неформальными. Ты же знаешь – вести бухгалтерию вовсе не в моем духе. Откровенно говоря, все сделки были частными. Но ты ведь не сообщишь обо мне в финансовую инспекцию?

Гавайская рубашка, с которой перед этим торговался Чипси, высоким голосом спросила:

– Ну а если пятьсот пятьдесят?

– Да о чем вы говорите! – ответил Чипси. – Это же Соня Хени. Да одна только звуковая дорожка Гленна Миллера стоит не меньше¹¹¹.

– А что, описи коллекции разве не было? – спросила Клер.

– Нет, у предка наверняка где-то была. Он просто был помешан на всяких таких вещах. Если в эту задницу что попадало, то навсегда. Понятия не имею, где может быть эта опись. Я выкидывал горы всяких бумаг. Все на помойку, на помойку, на помойку. Генеральная уборка.

– Чипси, это так безответственно, – возразила Клер. – Ты словно старый хлам из гаража продаешь.

– Ты права, Кларисса. К черту все Эдиповы штучки. Но ты успокойся. Для тебя я кое-что отложил.

– Да? И что же?

Недовольный покупатель снова вмешался:

– А звуковая дорожка в хорошем состоянии? Я хочу сказать, если уж я плачу за Гленна Миллера...

Чипси нетерпеливо сообщил своему докучливому клиенту:

– Судя по тому, как мой батюшка, маньяк-коллекционер, относился к своей собственности, этот фильм, вполне вероятно, вообще не вставляли в проектор. Он собирал не для того, чтобы получать удовольствие. Это было хорошее вложение средств, черт бы его драл. Большинство этих лент никогда не доставались из коробок.

– Ну, хорошо, – сказал покупатель. – А если шестьсот пятьдесят?

– Все еще холодно. – Чипси шмыгнул носом и оставил человечка в состоянии кипения, а сам вместе со мной и Клер направился к небольшому ряду шестнадцатимиллиметровых коробок. – Я позволил Шарки отложить это. Имей в виду, я мог все это продать еще на прошлой неделе, но придержал, чтобы сначала ты могла взглянуть и выбрать.

Клер жадно пробежала глазами по картонкам. На мгновение она онемела от удивления, а потом повернулась к Чипси – от ярости она была вне себя.

– И вот это ты отложил для меня? Джерри Льюиса?!

– Это Шарки отобрал.

– Шарки – тупоголовый кретин. Это даже мусором не назовешь.

– Послушай, Кларисса, я тебе их уступлю по очень хорошей цене.

– Не смей называть меня Кларисса. С этого момента мы знакомы не настолько, чтобы ты звал меня Кларисса.

– Вы понимаете, мисс Свон, сколько я могу выручить за эти фильмы? Джерри Льюис в один прекрасный день станет культовой фигурой. В Париже так уже стал, вам это известно?

– В Париже тоже есть любители хот-догов. Что с того? Это называется интеллектуальная дешевка. Ты скотина, Чипси. Ты же знаешь, что я не могу себе позволить покупать все подряд. В особенности такое вот дерьмо.

– Я собирался подарить тебе один из этих фильмов – по твоему выбору. Просто по дружески. Конечно, не «Подсадную утку» и не «Посыльного»¹¹². Ведь это уже классика. Но любой другой – пожалуйста...

Обогнув один из стеллажей, появился потенциальный покупатель, все еще пытающийся повернуть сделку с Соней Хени. Он раздраженно ждал, слушая Чипси.

Клер, сраженная, присела на картонки с фильмами и закрыла лицо руками.

¹¹¹ *Это же Соня Хени. Да одна только звуковая дорожка Гленна Миллера стоит не меньше.* – Соня Хени (1912–1969) – норвежская спортсменка, первая трехкратная олимпийская чемпионка в истории фигурного катания. Оставив в 1936 г. спорт, стала звездой голливудского балета на льду. В 1937–1945 гг. снялась в 10 фильмах, в том числе в «Серенаде солнечной долины» с оркестром Гленна Миллера.

¹¹² *Конечно, не «Подсадную утку» и не «Посыльного».* – Фильмы с участием Джерри Льюиса, выпущенные соответственно в 1953 и 1961 гг.; первую комедию поставил Норман Тауруг, вторую – сам Льюис.

– Бог ты мой, Чипси, да мне было бы достаточно, если бы ты сказал, куда ушли все эти фильмы. Если бы ты хоть это сделал, чтобы знать, куда уплыло наследство.

– Клер, дорогая, прости, – выкрикнул Чипси, – но, откровенно говоря, это не имеет к делу никакого отношения. Это все старые ленты. Старые, *старые* ленты. Конечно, ученому вроде тебя небезразлично прошлое. Но искусство – это то, что есть *сейчас*. Искусство – это будущее, пророческий импульс. Для художника истинное искусство – то, что уничтожает прошлое и его отжившие ценности. Это...

– А если семь сотен? – спросила гавайская рубашка.

– *Продано!* – заорал Чипси, и человек принялся выписывать чек. – И еще покажите ваше водительское удостоверение, – предупредил он.

Пока Чипси и его покупатель были заняты сделкой, в хранилище со своей тележкой въехал громадный красавец блондин, которого мы с Клер встретили по пути сюда.

– И это, – сказал Чипси, указывая на стопку коробок, на которых сидела Клер, – то, что леди согревает для нас своим хорошеньким тохусом.

– В ту же машину? – спросил красавец.

– В ту же.

Клер отодвинулась, и парень стал нагружать картонки на тележку. Вдруг она, испустив мучительный стон, прыгнула и ухватила за его мощный бицепс.

– Господи, этого не может быть! – сказала она.

Чипси собственнически и горделиво усмехнулся.

– Да, парень – класс, есть на что посмотреть, правда? Клер, познакомься, это Джером. Он похитит всю славу за мой следующий фильм. Я вполне понимаю твою реакцию. Но я тебя предупреждаю, его уже застолбили.

Но Клер не обращала никакого внимания на Джерома. Ее взгляд был прикован к картонкам, которые он грузил на тележку.

– Вот *это!* Я хочу вот *это!* – провозгласила она.

Чипси скользнул взглядом по картонкам.

– Нет-нет, Клер. Это уже продано. Извини.

– Я заплачу тебе... тысячу долларов, – заявила она.

Клер сделала это предложение, а я спрашивал себя, где она возьмет эту тысячу. Но она уже лезла в сумочку за своей тощей, голодной чековой книжкой.

– Нет-нет, прошу тебя, – возразил Чипси. – Это продано. И за сумму гораздо большую, чем тысяча долларов, уж ты мне поверь.

Но Клер настаивала.

– Я дам тебе... полторы тысячи.

– Клер, дорогая, у тебя нет полутора тысяч. Ты мне уже сообщила, что у тебя и на Джерри Льюиса-то нет. А потом полторы тысячи – это далеко не те деньги.

Мысли Клер лихорадочно метались; вдруг она сделала отчаянное предложение.

– Хорошо, а как насчет секса? Секс для тебя немало значит, я знаю.

– Послушай, Клер. – Чипси издал смешок – какой-то низкий гортанный звук. – Это очень мило с твоей стороны. Но я думаю, что мы несовместимы.

– Да не со мной же, идиот! – отрезала Клер. – Что ты такое мелешь.

– Ах так?

– С Джонни. Я тебе устрою это с Джонни. – Она схватила меня и вытолкнула вперед, как какой-нибудь предмет на торгах.

– Очень щедро с твоей стороны, – сказал Чипси, взглянув на меня; взгляд у него был, как мне подумалось, соблазнительно-оценивающий. – Уверен, Джонни того стоит. Только сомневаюсь, что он расплатится.

Я недоуменно уставился на Клер. Потом посмотрел на Чипси. Потом издал смешок – чтобы дать понять: хорошую шутку я могу оценить. Ведь это же была шутка – разве нет?

– Заткнись! – зарычала на меня Клер, вонзив ногти в мою руку. – Он расплатится, если я ему прикажу. Ведь правда, Джонни?

Значит, это была не шутка.

Смущенный и уязвленный, я решил выяснить, за что предполагается расплатиться моей добродетелью. Я перевернул одну из коробок, чтобы увидеть надпись. А увидев, понял. «*Les Enfants du Paradis*»¹¹³¹¹⁴. Любимый фильм Клер. К тому же на тридцатипятимиллиметровой пленке. Как-то раз она сказала, что готова на убийство, лишь бы владеть копией этого фильма.

Чипси продолжал отпираться.

– Извини, Кларисса, но «Дети» уже обещаны. Это особый случай. Я не могу взять свое слово назад. Даже если бы ты предложила в два раза больше.

– Кому обещаны?

– Юргену фон Шахтеру. – Он назвал это имя с ухмылкой умника.

– Ты думаешь, я знаю, кто это такой?

– Ты что, и правда не знаешь? Я откровенно удивлен. Немецкий режиссер-экспериментатор – у всех на слуху. Я с удовольствием тебя представлю. Он где-то здесь, неподалеку. Великолепный парень. Настоящий аристократ. До самых своих дуэльных шрамов. Вот только не все его шрамы видны публике. Я уверен, что он был бы графом или бароном, не случись того, что всех нас лишило графских и баронских титулов. На следующем фестивале мы покажем несколько его фильмов. Выдающаяся работа. Очень ницшеанская, надеюсь, ты понимаешь, что я имею в виду. Кино Страданий – так он это называет. Глубоко, очень глубоко.

– Не могу дождаться знакомства, – пробормотала Клер. Она мучительно искала способ завладеть этой лентой. Но Джером уже начал нагружать картонки на тележку.

– Ну-ка прекрати! – взвыла Клер, взмахнув перед его носом своей раскрытой чековой книжкой. – Оставь эти картонки, громила ты хренов! – Застигнутый врасплох, Джером отошел в сторону, от удивления разинув рот. Клер опустила рядом со стопкой коробок и положила руку на верхнюю – ни дать ни взять мать, что утешает умирающего ребенка. Скорее себе, чем кому-либо другому, она сказала: – На «*Les Enfants du Paradis*» меня водила мать. Это мое первое незабываемое впечатление от кино.

Чипси постарался сказать что-нибудь сочувственное.

– Я тебя прекрасно понимаю, Кларисса. У всех когда-нибудь это случается в первый раз.

– Сейчас я угадаю, что за фильм был у тебя. «Кинг-Конг»?

– Нет, вообще-то это был «Фейерверк» Кеннета Энгера¹¹⁵.

– Боже мой, – застонала Клер.

– Я, пожалуй, могу откровенно сказать, что из этого фильма узнал всю свою личную судьбу. Ты ведь помнишь эту колоссальную сцену, когда пенис моряка превращается в потешный огонь...

– Чипси, бога ради, прекрати, – взмолилась Клер. – Меня сейчас вырвет.

¹¹³ «Дети райка» (фр.).

¹¹⁴ «*Les Enfants du Paradis*» («Дети райка») – фильм французского режиссера Марселя Карне, вышел в 1944 г.

¹¹⁵ ...«Фейерверк» Кеннета Энгера. – Кеннет Энгер (р. 1927) – независимый американский кинорежиссер, авангардист и оккультист, автор посвященного голливудским скандалам знаменитого двухтомника «Голливудский Вавилон»; двадцатиминутный «Фейерверк» (1947) снял за уикенд в доме родителей, уехавших на похороны родственника.

– *Chacun à son goût*¹¹⁶, Кларисса. Кеннет, конечно же, после этого снимал абсолютно поверхностные вещи.

– Слушай, зачем твоему приятелю-ницшеанцу «Les Enfants du Paradis»? – поинтересовалась Клер. – Что этот фильм для него значит?

– Вообще-то его с души воротит от «Les Enfants du Paradis». Он, как и я, считает, что фильм косный и неживой. – На лице Клер появилась мучительная гримаса, замеченная Чипси. – Извини, Кларисса, но искусство не стоит на месте. Честно говоря, Юргену фильм нужен не для себя – для отца. Понимаешь, во время войны фон Шахтер был кем-то вроде военного министра культуры или искусства в оккупированной Франции. Ты знаешь, что Франция во время войны была оккупирована? Немцами? Удивительно, правда? Я только от Юргена и узнал. Да, так вот, именно тогда «Les Enfants du Paradis» и снимались. И старик вроде бы каким-то боком имел отношение к съемкам – следил за политической линией, и все в таком роде. А может, он просто закрывал на все глаза – бог его знает. Теперь он живет где-то в Аргентине или Парагвае. Юрген хочет послать отцу фильм на день рождения. Старик очень болен. Так что это вроде такого сентиментального жеста. Я так думаю, что пара девиц из фильма были любовницами старшего фон Шахтера. Ну, ты понимаешь.

Говорят, что звери знают о грядущем землетрясении за несколько часов – это что-то вроде инстинктивного экстрасенсорного восприятия. Именно это я чувствовал тогда, стоя рядом с Клер. Земля вот-вот должна была расколоться. Ударная волна словно бы приближалась к нам со скоростью одной мили в минуту. Но Клер просто стояла и смотрела на Чипси – долгим, долгим взглядом. Потом она как-то странно улыбнулась одними губами и очень тихо произнесла:

– Ты хочешь мне сказать, что отец Юргена был нацистским министром культуры во Франции? Да? И ты продаешь Юргену это кино, чтобы он мог послать его своему папочке, который прячется в Парагвае?

– А может – в Аргентине. Я забыл. Наверно, это тайна.

– Чипси, это безумие. – Клер, аргументируя, почти срывалась на крик. – Ты что, ничего не знаешь об этом кино? Оно было сделано голодающими актерами в оккупированной стране. Все участвовавшие в съемках были связаны с Сопротивлением. Они рисковали жизнями, пряча у себя подпольщиков. Этот фильм... он был сделан в самом чреве чудовища – торжество жизни, любви и искусства. – Но Клер чувствовала, что все ее слова пропадают втуне. Чипси просто смотрел на нее пустым, скучающим взглядом. – Бог ты мой, Чипси, тихоня-папаша этого твоего дружка – военный преступник.

– Ну, если хочешь знать мое мнение, – сказал Чипси, устало вздохнув, – то я считаю, что вся эта история про Гитлера раздута без всякой меры. И вообще, Клер, я стою в стороне от политики. В особенности от политики давно, *давно* минувших дней.

– Ты что, не слышал, что наци делали с гомосексуалистами и евреями?

Тон Чипси стал в высшей степени доверительным.

– Кларисса, ты же знаешь, что я человек абсолютно без предрассудков. Но поверь мне, я встречал массу евреев и гомиков, которые ничего лучшего и не заслуживали.

Я все еще ждал обещанного подземного толчка. Он так никогда и не последовал. Я видел, как побелели костяшки ее сжатых в кулак пальцев. Но голос ее не дрожал и звучал ровно, словно это был чей-то чужой голос – не Клер.

– Чипси, я бы хотела встретиться с Юргеном. Ты нас познакомишь?

– С удовольствием! Как только закончим здесь.

– Вот что я тебе скажу, – ответила Клер. – Пусть Шарки сам с тобой решит все эти дела по Джерри Льюису. Как ему нравится. Он в таких вещах разбирается лучше меня.

¹¹⁶ О вкусах не спорят (*фр.*).

– Хорошо, если тебя это устраивает.

Потом, повернувшись ко мне, она сказала:

– Помоги-ка Джерому погрузить эти коробки. – Я недоуменно взглянул на нее, но она в ответ только угрожающе подтолкнула меня в сторону Джерома. – Это *длинное* кино. Ему нужна помощь.

Я понятия не имел, с какой стати должен помогать Джерому, а Джером не выказывал ни малейшего желания получить помощника в моем лице. Но после еще одного, на сей раз более категоричного, тычка и произнесенного вполголоса «пошел!» я подчинился, хотя и чувствовал себя ребенком, которого мамаша отсылает подальше, чтобы не мешался под ногами. Я решил, что Клер просто по каким-то причинам не хочет, чтобы я присутствовал. Подобрал одну из коробок, которая не уместилась на тележку Джерома, я побрел следом за ним.

– А когда закончишь, найдешь меня наверху, – крикнула мне вслед Клер.

Глава 5. Похищение «Детей райка»

Когда я нашел Клер, она находилась в небольшой, все еще относительно трезвой группке, собравшейся в углу застекленной веранды. Оттуда открывался вид на бескрайний посеребренный луной океан, но это никого не волновало. Клер и все остальные собрались вокруг Чипси и изящно одетого молодого человека, который возлежал подле него на огромной подушке, – Юрген, как я догадался. Он был бледнолиц и худ до невозможности, на голове – высокие волны нордических кудрей. И на самом деле, как и говорил Чипси, несколько шрамов, а точнее, один видимый шрам, расположенный точно под левой скулой. Хотя на лице его замерло пустое, скучающее выражение, он, казалось, с большим вниманием слушал то, что говорила Клер, время от времени изображая на лице вежливую судорогу.

Я бесшумно направился в сторону Клер и, заняв свое место на краю группки, уже через считанные секунды вошел в тему – беседовали о раннем немецком кинематографе. Я не раз слышал, как Клер рассуждала на эту тему, но сейчас она решительно была непохожа на саму себя. Совсем другой тон – такой спокойный, размеренный. Такой... уважительный. Она объясняла свои слова с величайшим терпением. И *слушала*. Слушала и вежливо кивала. Так Клер никогда себя не вела.

Потом я услышал голос Юргена.

– Но ведь этот тип, Кракауэр, он же настоящее дерьмо.

И Клер в ответ:

– Правда? Вы так считаете?

И Юрген:

– Его, несомненно, наняли евреи.

После таких слов можно было ждать, что Клер растерзает его, как волк ягненка. Зигфрид Кракауэр был одним из немногих теоретиков кино, к которым Клер питала хоть какое-то уважение. Я слышал, как она несколько раз со страстной убежденностью защищала его работу «От Калигари до Гитлера», словно сама ее написала. Такие комплименты в устах Клер были большой редкостью.

Главная мысль Кракауэра состояла в том, что немцы времен Гитлера чокнулись под воздействием кино. После окончания Первой мировой войны страну, придавленную поражением, затопил поток фильмов, которые действовали на уязвленную психику как болезнетворные микробы. Начать с «Кабинета доктора Калигари»¹¹⁷ – фильма о безумии и убийстве, где отсутствовали всякие границы между здравомыслием и сумасшествием. Получивший всемирное признание и отнесенный к высокому искусству, он вместе с множеством других питал немецкое подсознание нездоровыми персонажами вроде оборотней, черных магов, вампиров. Кроме того, фильмы этого периода навязчиво возвращались к гипнозу. Снова и снова на экране появлялись сумасшедшие доктора и изощренные преступники, которые погружали беспомощных жертв в гипнотический сон и заставляли их совершать отвратительные вещи. Несомненное предчувствие нацизма – считал профессор Кракауэр. Такие фильмы отравили душу нации образами одержимой злом силы. Наконец появился *Der Führer*¹¹⁸, который, как и злобный гипнотизер Калигари, околдовал публику и превратил ее в армию зомби-убийц.

Клер нравилась эта мысль. Она полагала, что этим воздается должное странному психологическому влиянию кинематографа на современный мир, его необычайной способности очаровывать и прельщать. Она верила, что Кракауэр сражается за глубоко этическое объ-

¹¹⁷ «Кабинет доктора Калигари» (1919) – фильм Роберта Вине, классика немецкого экспрессионизма.

¹¹⁸ Фюрер (нем.).

яснение этого влияния. Я видел, как она однажды набросилась на кого-то, кто осмелился назвать достоинства книги Кракауэра несколько преувеличенными. «Как можно преувеличивать опасность мышьяка?» – в штыки встретила она это утверждение. Но вот теперь она сидит тихоня тихоней, а какой-то наглый иностранец поливает грязью работу, которой она от души восхищается.

Что же тут происходит?

В ответ на замечание Юргена относительно евреев Клер только улыбнулась (правда, не без горечи) и сказала:

– Ну, это вам лучше обсудить с Чипси. Он лучше меня знает. Что скажешь, Чипси? *Ваши* финансируют профессора Кракауэра?

Чипси, раскрасневшийся от выпитого, испустил смешок, отводя вопрос Клер.

– Кларисса, я не понимаю ни слова из того, что пишет этот человек. К тому же все, о чем вы говорите – а ты, дорогая, говоришь об этом так замечательно, – седая древность. Моя жизнь, чтобы ты знала, целиком принадлежит созидательному настоящему. Вы не согласны, Юрген? Искусство не должно ограничивать себя рамками чисто политической злободневности.

Чипси, как никто другой, умел накачивать разговор бессмысленностями. Его стараниями беседа несколько минут шла ни о чем, а потом снова произошла заминка. Клер вернулась к книге Кракауэра, стараясь в тех же тактичных тонах растолковать о ней кое-что. Юрген довольно непринужденно прервал ее вопросом:

– Ну а, скажем, фон Кастел? Он-то как подходит к вашей теории?

Клер на мгновение замолчала.

– Кто? – переспросила она.

– Касл, если вам так больше нравится. Макс Касл. Вы считаете, что эта абсурдная теория применима и к нему?

Вероятно, ей показалось, что Юрген, расслабившись, подставился под смертельный удар, и она не сдержалась.

– Уж не хотите ли вы сказать, что мы должны серьезно рассматривать такую поденщину, как «Пир неумерших»?

Юрген отмел ее возражение.

– Я, конечно же, говорю о его ранних фильмах. О его *немецких* фильмах.

– А разве они сохранились?

– Немногие, но сохранились. Мой отец лично уничтожил несколько его лент.

– Даже так?

– Во времена Рейха. Часть культурной политики.

– Ваш отец их уничтожил, а я бы хотела их посмотреть.

– Он, понятно, только исполнял приказ.

– Понятно.

– На самом-то деле он очень увлекался кино. Ваша Джин Харлоу¹¹⁹ – он был ее большим поклонником. А еще – поросенок Порки¹²⁰.

– Очень мило. Но он все равно сжигал фильмы.

– Но, с другой стороны, ему удалось спасти несколько лент. Может, к нашему счастью. Сейчас растет интерес к работам Касла – его ранним работам. Вы знаете Виктора Сен-Сира в Париже?

– О да. Правда, мы уже несколько лет как потеряли связь.

¹¹⁹ *Джин Харлоу* (1911–1937) – американская киноактриса, эталонная платиновая блондинка. Прославилась ролью в фильме Говарда Хьюза «Ангелы ада» (1930).

¹²⁰ *Поросенок Порки* – персонаж мультфильмов.

– Он обратился к моему отцу по поводу кое-каких работ Касла. Конечно, нужно знать подход Виктора – очень абстрактный, очень картезианский. – Он иронически хмыкнул. – Очень французский.

В этот момент Клер обернулась и увидела меня. Она извинилась.

– Пожалуйста, не уходите, – сказала она Юргену. – Я сейчас вернусь. Я очень хочу продолжить этот разговор. – Она потащила меня в другой конец комнаты. – Где ты был все это время, черт возьми?!

– Я слушал тебя и...

– Нужно было дать мне знать, что ты здесь, – брюзжала она. – Ты думаешь, я себе очень нравлюсь?

– Мне показалось...

Она оборвала меня на полуслове.

– Ты знаешь, где его машина?

– Да, это большой белый «мерседес». Он припаркован...

– Ты его сможешь найти?

– Конечно.

– И фильм в машине?

– Да. Когда я уходил, Джером перегружал его в багажник.

– А теперь слушай внимательно. Как, на твой взгляд, – ты достаточно трезв?

– Ну, думаю, более или менее. – Вообще-то я весь вечер пил, не отставая от Клер, и недоумевал – почему она выглядит куда как менее пьяной, чем чувствовал себя я. Видимо, подумал я, она держится исключительно на нервах.

– Тогда выпей еще пару порций покрепче. Потому что трезвым ты никогда не сделаешь того, о чем я тебя попрошу. Во-первых, ты должен найти Шарки. Кто-то сказал, что он у бассейна. Тащи его, даже если он на все свои несчастные три дюйма застрял в какой-нибудь красотке. Слышишь?

– Да...

– Тащи его к машине Юргена. И украдите фильм.

Эти слова эхом разнеслись по петляющему, призрачному коридору, но дошли до меня не сразу.

– Украсть фильм? Как это?

– Взломайте дверь машины. Вытащите оттуда фильм. Погрузите его в вашу машину. Отвезите домой. Вот как.

– Но машина заперта. У Джерома были ключи...

– Вот для этого тебе и нужен Шарки. Он прекрасно знает, как взламывать автомобильные дверцы.

– Знает?

– Может, и не знает. Может, он ничтожный вун. Но он много лет рассказывал о том, как был вором. В его далекой выдуманной юности был романтический уголовный этап. Если он запомнил, напомни ему, каким он был мошенником. Говори что угодно, лишь бы он тебе помог. Если он уже напился, то из куража сделает что угодно.

– Но, Клер... это же *воровство*.

Она в бешенстве напустилась на меня:

– Это не воровство. Это политический акт, ты понимаешь? Этот самодовольный гитлеровский выкормыш *ни в коем случае* не должен подарить «Les Enfants du Paradis» своему гестаповцу-папаше. Если я могу этому помешать. Только *так* это Шарки не объясняй. Для него это слишком порядочно. Скажи ему – это реквизиция. Если он начнет упираться, скажу ему, что я даю слово обойти всех сучек на этой вечеринке и дать каждой подробный критический анализ его сексуальной несостоятельности за последние десять лет.

- А если мы не сможем открыть дверь? Что, если?..
- Не сможете достать фильм – подожгите машину.
- Что?
- Подожгите. Взорвите. Уничтожьте ее.
- Я не умею это делать.
- Бог ты мой! Бросьте спичку в бензобак.
- Нет, Клер... Я не могу... Я не буду...

Внезапно в ее глазах появились слезы. В смущении она со всей силы въехала мне по физиономии. Удар получился довольно болезненный, но он свидетельствовал о крайней серьезности ее намерений.

– Слушай, у меня тут опять Вторая мировая война. Я позволяю этому нацистскому ублюдку, этому долбаному педикау вываливать в говне то, что мне дорого, только чтобы задержать его там. Ты знаешь, что я чувствовала, пока сидела и слушала этого... этого... Да меня за это нужно наградить медалью конгресса. А теперь иди и делай, что я тебе сказала, или больше никогда, никогда, *никогда* не приходи ко мне в постель!

- А если меня поймают?
- Ну, не знаю. Отстреливайся.
- Клер!
- Темно – хоть глаза коли. Тебя никто не увидит. А увидят – изобрази дурачка.

Да тут воровство продолжается всю ночь. Кого это волнует? Я задержу Чипси и этого *Übermensch*¹²¹. А ты там не тяни резину, только и всего.

Я стоял перед ней беспомощный, потрясенный и отчаявшийся. Смиловитившись, она подошла и подарила мне такой горячий поцелуй, какого я от нее еще не получал.

- Для меня это – все, – сказала она.

Бог ты мой, просто Лорен Бэколл, посылающая Боги на опасное ночное задание¹²². *Береги себя, дорогой. Ты – все, что у меня есть.* Неужели я мог отказаться?

Я отправился на поиски Шарки, пытаюсь найти оправдание просьбе Клер. Нужно было встать на ее точку зрения. Для нее «Les Enfants du Paradis» были не просто фильмом. Это было прекрасное произведение искусства, созданное в знак неповиновения агрессору-варвару и принадлежащее к особой категории. Разве может она позволить, чтобы хоть одна копия фильма попала в руки захватчика? Я знал, чего она боится. Папочка Юргена фон Шхаттера не уничтожит ленту – он сделает с ней кое-что похуже. Он будет с удовольствием смотреть ее, словно у него есть на это право. Конечно же, это не должно случиться!

Я нашел Шарки у бассейна – мертвецки пьяного и все еще голого в компании пяти-шести таких же голых людей. К моему удивлению, он живо откликнулся на мое предложение – «реквизиция», вот здорово, именно так он это себе и представлял. «Класс!» – заорал он. Не вполне отдавая себе отчет в том, насколько важно соблюдать конфиденциальность, он громко пригласил своих собасейников присоединиться к нам. Когда мы пустились через лужайку, некоторые из них – хотя и не все – взяли на себя труд надеть халаты или обвязаться полотенцами. Они, в свою очередь, по пути приглашали других. К тому времени, когда наконец добрались до машины, мы представляли собой сборище налетчиков-любителей, производившее столько шума, что можно было услышать в самом дальнем конце владения. К счастью, шум производили не только мы. Джазовый оркестрик, расположившийся на крыше виллы, наполнял ночной воздух резкими звуками.

¹²¹ Сверхчеловека (нем.).

¹²² ...Лорен Бэколл, посылающая Боги на опасное ночное задание. – Лорен Бэколл (р. 1924) – американская актриса, дебютировала в фильме Говарда Хоукса «Иметь и не иметь» (1944), где ее напарником был Хамфри Богарт (1899–1957) по прозвищу Боги; после этого они сыграли еще в трех фильмах, и Лорен вышла за Богарта замуж.

Если бы кто-нибудь заснял события следующего часа, то Шарки, Гейтс и компания вполне могли бы соперничать с кистоунскими копами¹²³. Шарки заверил меня, что вскрыет машину ровно за тридцать секунд – это не проблема. «Только багажник», – сказал я ему, зажигая спичку за спичкой, чтобы осветить замок. Он без толку провозился несколько минут, после чего одна из подвыпивших девиц решила ускорить процесс и, выковыряв здоровенный камень, швырнула его в заднее стекло. Ее друзья, желавшие тоже принять участие в веселье, принялись колотить другие окна.

– Ну просто класс! – вопил Шарки, пробираясь в машину через заднее окно. – Я заведу эту телегу за тридцать секунд ровно.

– Нет-нет, – сказал я. – Мы не собираемся угонять машину. Машина нам не нужна.

– Мы не угоняем машину? А что мы тут тогда делаем, амиго? – спросил он.

– Мы воруем фильм.

– Какой фильм?

– В машине лежит фильм. В багажнике.

– Нет, не в багажнике, – сказал Шарки. – Вот она – на заднем сиденье.

Я заглянул в темный салон машины. И верно – Шарки развалился на картонках с пленкой.

– А я думал – в багажнике, – сказал я.

– Так это фильм или это не фильм? – спросил Шарки и начал перекидывать мне через окно коробки. Только уложив коробки пирамидой, я понял, что моя машина отсюда далеко-далеко.

– Шарки, – сказал я, разглядывая тяжелые коробки, – а ведь нам еще нужно отнести все это на другую сторону дома.

– Нет проблем, – успокоил меня Шарки. – Все, слушай меня. Нужна помощь, – закричал он.

Тем временем несколько человек вовсю трудились над «мерседесом» Юргена – разбивали фары, отрывали дворники, прокалывали покрышки. Другие, зачарованные этим зрелищем, стояли и глазели на происходящее. По призыву Шарки они похватили картонки с пленкой.

– Веди нас, бвана! – пропел Шарки, поставив картонку с пленкой себе на голову. – В буш. Трам-та-ра-рам.

Догадавшись, что бваной называют меня, я направил стопы в темноту, не очень четко представляя себе, куда идти. Поиски моей машины в безлунной ночи стали настоящим кошмаром, но волновало это, похоже, меня одного. За мной следовала разношерстная охотничья экспедиция пританцовывающих и поющих пьянчуг, они несли на голове коробки с пленками и веселились на славу. Шарки подгонял нашу странноватую группку диким гиканьем и барабанной дробью, которую выбивал из коробки на своей голове. Бог знает, сколько времени мы бродили вокруг виллы – мне казалось, что несколько часов, но наконец я увидел свою машину.

Когда коробки были погружены на заднее сиденье, я послал Шарки сообщить об этом Клер, но уверенности, что он ее найдет, у меня не было. Я вел машину, испытывая чувство вины и страх, что буду пойман. Но бояться было нечего. Вряд ли кто-либо из участников налета наутро смог бы вспомнить события прошедшей ночи. Вполне вероятно, что и я сам к утру все забуду. Я последовал совету Клер и, прежде чем отправиться на поиски Шарки, опрокинул еще пару стаканчиков. И тем не менее на пути домой мне не давала покоя одна мысль. Я не сомневался, что мои забулдыжные носильщики потеряли две-три коробки.

¹²³ ...могли бы соперничать с кистоунскими копами. – Имеются в виду короткометражные бурлескные комедии о полицейских, снимавшиеся в 1910-х гг. на студии Мака Сеннета «Кистоун».

Может быть, кто-то из них все еще бродит по владению Голдштейна с потерянными катушками на голове. На заднем сиденье лежало не больше пяти коробок, а должно было быть раза в два больше.

Я спас только половину детей райка. Как это объяснить Клер?

– Ты потерял не две-три коробки, ты все потерял к чертям собачьим.

– Как это?

– Весь фильм. Ты его потерял.

– Но он в машине. На заднем сиденье.

– Да, в машине есть фильм. Но это не «Les Enfants du Paradis».

– Не «Les Enfants du Paradis»?

– Нет.

– А где же «Les Enfants du Paradis»?

– Тебе лучше знать.

Клер нависала надо мной, а я сидел, потупясь, за кухонным столом и поглощал крепкий кофе, чтобы кофеиновой подушкой смягчить удары дубинкой по моей голове. Слыша ее настойчивые вопросы, я чувствовал себя как боксер, повисший на канате. Ну и видик у нас был – у обоих. С красными глазами, опухшие, немые – меньше всего были похожи мы на людей, беседующих о детях райка.

Как я узнал, Клер сломалась перед рассветом и остаток ночи провела у Чипси, деля ковер гостиной с десятком других выбывших из строя загульных гостей. Поздно утром ее довели до дома, где она и нашла меня – я все еще спал. Она принялась тузить меня, я проснулся, увидел ее гневный взгляд, услышал вопросы: «Где он? Где?»

Я ей сказал, что фильм на заднем сиденье, но добавил, что по пути, наверно, потерял пару коробок. Она бросилась к машине и скоро вернулась, меча грома и молнии, и сообщила, что я потерпел полное фиаско.

– Там было так темно, – слабо защищался я. – Нет, я не проверял надписи на коробках. Да и зачем? Я хотел побыстрее закончить. Шарки устроил такой шум. Послушай, Клер... Я боялся, что нас схватят.

– Всех? Сколько народа в этом участвовало?

– Ну, несколько десятков. Их Шарки привел. Они курочили машину, пели...

Клер упала на стул и отобрала у меня кофе.

– В общем, ты обоссался. Фильм в конце концов достался этому нацистскому клопу. Бог ты мой, я бы с удовольствием кинула в кого-нибудь бомбу. Может, в тебя.

– Но я ведь украл какой-то фильм. Я это точно помню. Какой фильм лежит в машине?

– Что-то под названием «Иуда Касл», – застонала Клер.

– «Иуда Касл»? Что-то я такого не слышал.

– Неужели? Можешь себе представить, и я не слышала. А что, если это один из шедевров Юргена? Если так – я его сожгу.

Никому из нас особо не хотелось нести фильм из машины на обследование, но в конце концов я все же притащил пять побитых коробок с тридцатипятимиллиметровой пленкой. На нескольких картонках все еще виднелись остатки печатей, бирок, написанных по трафарету слов – все по-немецки. А по бокам каждой картонки *Judas Kastell*. Или *Kastell Judas* – написанное быстрым крючковатым росчерком. Я развязал все коробки и обследовал жестянки внутри. Они были в целости, плотно закрыты и без вмятин, словно их почти и не трогали все это время.

Пока я занимался с коробками, Клер сидела за кухонным столом, оплакивая свою потерю.

– Каждый день своей жизни я теперь буду помнить, что какая-то фашистская гнида, бежавшая от справедливого суда, смакует мой любимый фильм. Некоторые актрисы вынуждены были спать с ним, чтобы он не препятствовал съемкам. Я этого прежде не знала. Проклятье! Проклятье! Проклятье!

Эту печальную тему она исполняла с несколькими вариациями, но лейтмотив оставался неизменным: виноват во всем я. Я пытался утешить ее, но не очень успешно.

– Но что-то мы все-таки получили, – заметил я с неубедительной улыбкой на лице. – Не думаю, что это работа Юргена. Это художественный фильм на тридцатипятимиллиметровой пленке. Смотри-ка, что я нашел.

Я вытащил грязноватый пакет с бумагами, засунутый в одну из коробок. Там лежало несколько писем, написанных от руки на английском, и другие, напечатанные на машинке на немецком, были еще и листы, похожие на рукопись, – с пометами и исправлениями на полях. Последние были на французском – плотно набранный текст на обычной машинописной бумаге, которая от времени пожелтела и стала ломкой.

– Кажется, это кинофильм под названием «Иуда». Снят Максом Каслом... или Кастеллом. Так написано в этом письме. Оно очень старое. Кажется, вчера Юрген что-то говорил о Максе Касле?

Клер разложила письма на столе и принялась их изучать. Наблюдая за ней, я увидел, как меняется ее лицо. Злость и боль ушли, сменившись выражением крайней сосредоточенности.

Первое письмо было от чикагского собирателя фильмов Джошуа Слоуна. Клер на протяжении последних лет несколько раз обращалась к нему, и всегда возникали какие-нибудь трения. «Надутый старый дурак», – так она о нем отзывалась. Письмо было адресовано Айре Голдштейну и датировано 1946 годом; оно было одним из многих (остальные отсутствовали), посвященных обмену фильмами. Старик Айра продавал свой частный резерв «Волшебника страны Оз» – у него явно было несколько копий. Айра был главным спонсором фильма; его участие в производстве свелось к одному из его легендарных советов. Он согласился вкладывать в картину деньги на одном условии: «Только чтобы без Шойли¹²⁴. Публику от нее уже тошнит. Вам нужна хорошая певица. Пригласите эту, как ее... Джуди Руни¹²⁵. Она согласится задешево».

Письмо гласило:

2724 Уэккер-драйв, Сьют 22
Чикаго, Иллинойс
16 января 1946 года

Дорогой Айра,

Значит, скаредная старая лиса все же надумала менять «Волшебника». Пора. И на что же – на Дитрих¹²⁶. Может ли это означать, что не лишены оснований слухи, согласно которым у Айры Грозного когда-то были тесные отношения с Марлен Великолепной? Очень бы хотелось надеяться.

Должен признаться, что ваше предложение ввело меня в соблазн. Но четыре Марлен всего за одну Джуди! Побойтесь Бога!

¹²⁴ *Шойли* – речь идет о Ширли Темпл.

¹²⁵ *Джуди Руни* – речь идет об американской актрисе Джуди Гарленд (Франсес Этель Гамм, 1922–1969), прославившейся исполнением роли Дороти в музыкальном фильме-сказке «Волшебник страны Оз» (1939); в 1940-х гг. играла в нескольких мюзиклах с актером Микки Руни (р. 1920).

¹²⁶ *Дитрих*, Марлен (1901–1992) – немецкая актриса и певица, сниматься начала в Германии, известность получила, исполнив главную роль в фильме «Голубой ангел» (1930) Джозефа фон Штернберга, и снялась еще в пяти его фильмах.

Позвольте сделать вам встречное предложение. Я очень неохотно прошусь с «Шанхайским экспрессом» и «Белокурой Венерой» – оба шестнадцатимиллиметровки, в идеальном состоянии. Очень жаль с ними расставаться, но жить и дальше без собственного «Волшебника» просто нет сил. Но «Красная императрица» абсолютно исключена. Но вы прикиньте, что получаете. А представьте себе, какое удовольствие созерцать Марлен, одетую гориллой в этом ее номере «Горячие вуду»¹²⁷. Эти кадры – свидетельства гениальности Штернберга. Красавица и чудовище в одном лице. Великолепно!

Клер оторвалась от письма – на ее лице застыло выражение боли вперемешку с отвращением.

– Я всегда подозревала, что Слоун идиот. А ведь он владеет киносокровищами, которые стоят миллионы. Черт знает что!

Дальше письмо гласило:

Я, конечно же, слышал, будто вы никогда не смотрите то, что собираете. Неужели это правда? Безнадежный обыватель! Но и при всем при том вы должны видеть это с точки зрения знатока искусств. На этих полосках ленты есть картины, и они для некоторых из нас дороже любых денег. По этой причине о «Красной императрице» не может быть и речи.

Искренне ваш

Джош

За этим шло письмо от Слоуна, датированное 21 февраля 1946 года.

Дорогой Айра,

Неудивительно, что вас называют Шейлоком целлулоидного рынка. Хорошо, я отдам «Марокко», хотя, Бог видит, мне невыносимо жаль расставаться с этим изысканно лесбийским воплощением Марлен¹²⁸. Ни в одном кино не было столько откровенности и вкуса одновременно. Думаю, этого для вас более чем достаточно. Хотя, может быть, и нет. На этот случай позвольте мне подсластить предложение. Я могу вас познакомить с еще одним владельцем фильмов Дитрих. Мне наверняка известно, что у Курта Манголда из Торонто есть по меньшей мере три ее фильма, один из которых – «Красная императрица». И я знаю: он готов поменять их на то, что ему нужно. Вот вам одна верная подсказка. Курт недавно страстно влюбился (кинематографически говоря) в Луизу Брукс¹²⁹. А кроме того, у меня есть еще одна вещица, которая может послужить соблазнительной наживкой, – фильм

¹²⁷ ...Марлен, одетую гориллой в этом ее номере «Горячие вуду». – В фильме «Белокурая Венера» (1932) Дитрих играет преданную жену и мать, возвращающуюся к карьере эстрадной певички в ночном клубе, когда заболевает ее муж. Один из ее эстрадных номеров, который она исполняет с молодым Кэри Грантом, называется «Горячие вуду»: героиня появляется в костюме гориллы, потом вылезает из него и исполняет песню.

¹²⁸ ...изысканно лесбийским воплощением Марлен. – Ходили слухи, что Марлен Дитрих бисексуальна; подтверждение этому многие находили в кадре из кинофильма «Марокко» (1930), где она целуется с женщиной. Ее дочь в мемуарах писала, будто у матери был роман с Гретой Гарбо.

¹²⁹ Луиза Брукс (1900–1985) – американская актриса, эталон женщины-вамп; начинала танцовщицей в кабаре, наиболее значительные роли сыграла в фильмах немецкого режиссера Г. Пабста, в частности в «Ящике Пандоры» (1929).

под названием «Иуда Йедерман»¹³⁰ в постановке Макса Касла (урожденного фон Кастелла). Слышали когда-нибудь о таком? Подозреваю, что нет. Я его тщетно ищу во всех каталогах с тех пор, как он попался мне в руки в начале года. Вот уж в самом деле таинственный фильм. Но есть вероятность (всего лишь вероятность), что именно в этом фильме состоялся немецкий дебют сладострастной Луизы.

Как я им обзавелся? Потерпите немного, я похвастаюсь. В последний год я поддерживал выгоднейшую культурную связь с Военным министерством. Я дал согласие покупать любой невостребованный фильм (без просмотра и независимо от состояния) из тех, что армия США забирает в качестве трофеев на оккупированной немецкой территории. Для этих благородных культурных целей я официально известен как Киноархив американских университетов со штаб-квартирой в Чикагском университете, где когда-нибудь осядет моя коллекция. Все во благо общества и высокой науки – вы не согласны? (Пожертвования с благодарностью принимаются и вычитаются из налогооблагаемой базы.) На настоящий момент я благодаря любезности американской армии за сущие гроши приобрел около шестидесяти фильмов и разрозненных частей в основном из разбомбленных кинотеатров или военных передвижек. (Догадайтесь, чего там было больше всего. Мультиков Диснея!) А еще у меня в руках оказались пять-шесть копий маленькой пропагандистской страшилки под названием «Jud Süß»¹³¹¹³². Готов поменяться.

Фильм Касла, как мне стало известно, был найден (как это ни странно) в заброшенном католическом сиротском приюте неподалеку от Дессау, куда он был помещен на хранение одним из продюсеров студии «УФА», опасавшимся, что его уничтожат нацисты. (Работы Касла явно стояли в очередь на ликвидацию.) Откровенно говоря, этот фильм – кот в мешке. Сам я его не видел и, по всей вероятности, не буду смотреть. Нет у меня вкуса к немецкому немому кино. В любом случае я не намереваюсь извлекать эти доисторические целлулоидные пленки на свет божий. Я готов поменять их (как есть), и чем скорее, тем лучше.

О Касле мне мало что известно. Возможно, вы с ним сталкивались в его поздние и более туманные голливудские годы. Когда-то у меня был его фильм этого периода – «Состряпанное обвинение»; он делал его для «Рипаблик». Дрянь жуткая, к тому же его уничтожили. Но говорят, что ранние его работы имеют некоторую художественную ценность. Вот только где их найдешь. Вы, конечно же, знаете о его «Мученике» – вот уж не повезло картине. Кстати, отсюда ниточка и тянется к Луизе. Я нашел кое-какую древнюю рекламу, гласящую, что Мария Магдалина в «Мученике» – это ее вторая работа с Каслом. За пять лет до этого, когда Касл еще работал на «УФА», она снялась в еще одном его опусе по библейским мотивам – на экраны он так и не попал. Вполне возможно, что это и есть тот самый фильм, снятый, кажется, в 1925 году. Что бы о нем ни говорить, но он в полном виде,

¹³⁰ Jedermann (нем.) – каждый человек.

¹³¹ «Еврей Зюсс» (нем.).

¹³² «Jud Süß» («Еврей Зюсс») – выпущенный в 1940 г. фильм Фейта Харлана по мотивам одноименного романа Л. Фейхтвангера; классический образец антисемитской пропаганды.

пять катушек, тридцать пять миллиметров, художественный. Расскажите об этом Курту, и тот наверняка клянет.

Если честно, старый дружище Айра, будь я обычным собирателем с научным уклоном, я бы хранил этот фильм как сокровище. Но поскольку я человек безнадежно сентиментальный, то мне необходим «Волшебник». А потому я готов присоединить фильм Касла к «Марокко» просто как довесок к сделке, который поможет вам раздобыть «Императрицу». Договорились?

Вечно надеющийся

Джош

За этим следовало письмо на немецком, датированное июнем 1935 года. Оно было написано на бланке *Universum Film Aktien Gesellschaft* – «УФА», когда-то знаменитой студии, с которой начиналась немецкая кинопромышленность и которая была захвачена нацистами вскоре после написания этого письма. Под ним стояла подпись некоей Теа фон Пёльциг, названной одним из руководителей студии. В нижней части листа был сделан приближенный перевод – его карандашные линии почти стерлись. Вероятно, он предназначался для Слоуна или Голдштейна. Там, где текст совсем не читался, помогали крепкие познания Клер в немецком. Письмо гласило:

Дорогая сестра Ирена,

Нам стало известно, что в скором времени следует ожидать визита на «УФА» нашего неутомимого рейхсминистра культуры. Следствием этого посещения, конечно же, станет значительное сокращение фондов нашей фильмотеки. Как добропорядочные немцы мы, безусловно, будем приветствовать эту меру по наведению экономии и дармовой урок арийской эстетической теории, который, несомненно, будет ей сопутствовать.

Чтобы не тратить зря драгоценного времени рейхсминистерства, посылаю вам подборку фильмов – иначе они наверняка привлекут к себе неоправданно пристальное критическое внимание, ценой которого станет добрый костерок во дворе. Вы найдете здесь несколько ранних работ нашего дорогого Макса. Пока от меня не поступит других указаний, прошу вас следовать инструкциям, изложенным в моем предыдущем письме относительно хранения этих лент.

Сердечно ваша

Теа.

Самый старый документ среди этих бумаг представлял собой служебную записку – и снова на бланке «УФА». Датирована она была 14 мая 1924 года и подписана все той же Теа фон Пёльциг, на сей раз обозначенной как «помощник режиссера». И опять внизу сильно помятого листа был приписан перевод, гласивший:

Дж. М. Б.

от Т. В. П.

Бесполезно. «Иуду Йедермана» не выпустят в прокат. С прошлой осени три встречи в комитете по цензуре – и никакого проку. Они упорствуют в своем мнении, что фильм неприличен, но при этом не могут (или не хотят) указать, что же нужно изъять. После «Симона

волхва»¹³³ репутация Макса, кажется, накладывает неизгладимый отпечаток на все, что он делает. Я рекомендую попридержаться «Иуду» по меньшей мере на год. А тем временем попробуем выпустить его в Штатах, может быть, задействуем наши связи в «Юниверсал».

Бедняга Макс! Если только он уже не принял решения, то эта новость положит конец всем его колебаниям. Нет пророка в своем отечестве...

Клер сложила письма аккуратной стопкой в углу стола. Наконец мы дошли до рукописи. И здесь перед нами возникло непреодолимое препятствие. Клер достаточно владела французским, чтобы прочесть написанное, но чем сильнее она вглядывалась в поблекшие, плотно исписанные листы бумаги, тем неразборчивее становился текст. Частично вымаранные фразы, слова, вставленные от руки поверх машинописи, множество ошибок, комментарии на полях скорописью – все это делало рукопись практически нечитаемой.

– Кажется, это интервью. Интервью с Каслом, – сказала Клер. Это, пожалуй, и все, что ей удалось понять, пролистав первые несколько страниц. – Множество фраз на корявом немецком. Видимо, цитаты. Но чтобы все это разобрать, нужно бог знает сколько времени.

Перелистывая помятые и поблекшие страницы, она натолкнулась на сложенный конверт, тоже весь исписанный. На нем была швейцарская марка и штемпель от августа 1939 года. Обратный адрес, теснившийся в одном из углов, можно было разобрать лишь с трудом: «МК, Sturmweisen, Zurich». Клер долго вглядывалась в буквы.

– «МК» – это Макс Касл, да? Но что такое *Sturmweisen*? – спросила она так, будто я мог это знать. – Какой-то штурм. *Waisen*... это что-то вроде бродяжки, сироты. – Перевод ничего нам не дал. Она пожала плечами и продолжила. На конверте размашистым немецким почерком был написан адрес: Женевьеве Жубер, Париж, журнал «CinéArt». – Вот так раз, – вырвалось у Клер. Это имя было ей знакомо. – Я ее знала. Шапочно. Но пару раз мы встречались. В Париже после войны. Она околачивалась в Сinemатеке. Ее статьи были в нескольких выпусках. Мне она нравилась. Устоявшиеся вкусы. Масса здравого смысла. Может быть, это ее работа. Она, случалось, брала интервью. В основном у режиссеров. У меня есть ее замечательная беседа с Франжю¹³⁴... до того, как он стал знаменитостью.

Конверт был слишком мал – объемистая рукопись поместиться в него явно не могла. Казалось, что он пуст, но только казалось. Когда его открыли и потрясли, изнутри вывалилась пожелтевшая фотография размером с паспортную. Клер какое-то время разглядывала ее, а потом протянула мне. Мужчина лет за тридцать. Суровое лицо, темные нерасчесанные волосы, ниспадающие на глаза.

– Касл? – спросила Клер. – Возможно, фотография к статье. Если только фото послали одновременно со статьей и *если* оно было снято для статьи, то, очевидно, его так и не опубликовали. «CinéArt» перестал существовать с началом войны, как и вся западная цивилизация. – Тут она вздохнула. – И никаких подсказок – что все это такое. Или почему оказалось вместе с фильмом. Но я не вижу иного выбора – придется нам это расшифровывать.

Я вознес небесам безмолвную благодарственную молитву. Рукопись вместе с письмами явно отвлекли внимание Клер от моей неудачной попытки похитить «Les Enfants du Paradis». К счастью, она больше никогда не возвращалась к этому эпизоду.

– А что с фильмом? – спросил я. – Может, возьмем его в кинотеатр и прокрутим?

¹³³ *Симон волхв* – маг и некромант I в. из Самарии, прообраз доктора Фауста, мифический основатель гностицизма; фигурирует в «Деяниях святых апостолов» 8:9–24, а также во многих раннехристианских апокрифах.

¹³⁴ *Франжю*, Жорж (р. 1912) – французский режиссер, один из основателей (в 1936 г., совместно с Ланглуа) Сinemатеки. Начинал как документалист. В 1949 г. поставил первый из прославивших его девяти документальных фильмов, «Кровь животных», в котором демонстрировал жуткие картины будничной жизни парижской скотобойни. С 1958 г. начинает снимать художественные фильмы, среди которых наиболее примечательны «Глаза без лица» (1960), «Самозванец Тома» (1965, по раннему роману Жана Кокто), «Красные ночи» (1970).

Клер покачала головой, предпочитая действовать осторожно.

– С такими старыми лентами нужно обращаться бережно. Если они и в самом деле такие старые, как говорится в письмах из «УФА», то коробки просто так не открывать. Известны случаи, когда старые целлулоидные пленки взрывались при неправильном обращении. Пусть этим лучше займется Шарки.

У Шарки был опыт работы со старыми лентами – он умел их ремонтировать, прокручивать, копировать. Этим он время от времени зарабатывал неплохие деньги. Клер неохотно набрала номер, который он оставил, – временное жилище на берегу в Винис-Уэст. Трубку долго не снимали, но в конце концов пьяноватый женский голос пообещал передать Шарки наше сообщение, когда тот появится, однако намекнул, что, скорее всего, это случится не раньше вечера. Потребовалось еще три-четыре звонка и выкручивание рук, прежде чем Шарки согласился прийти в «Классик» в среду ближе к вечеру. Когда он наконец появился, видок у него был тот еще – после нескольких дней и ночей беспробудного пьянства. Его сопровождала девица по имени Шеннон – пышногрудая блондинка на вид лет шестнадцати. Клер обращалась с ней – как и со всеми пассиями Шарки – с привычной жесткостью, которая, впрочем, не возымела никакого действия: девица, казалось, пребывала в состоянии ступора.

Я до сих пор так и не знаю, кто кого бросил, прежде чем началась эта затяжная война между Клер и Шарки. Каждый из них вел себя как пострадавшая сторона. Дав несколько предварительных раундов с ударами ниже пояса и пинками, Клер, словно призывая к перемирию, наконец-то перешла к разговору о фильме Касла.

– Ты, судя по всему, не помнишь ту жуткую ночную переделку.

Шарки поднял на нее неуверенный взгляд, словно вспоминая, о какой из множества ночных переделок он должен помнить. Никаких признаков того, что приключение с машиной Юргена сохранилось у него в памяти.

– Бог с ним, не в этом дело, – продолжила Клер и позвала Шарки в проекционную, где лежали коробки с фильмом. – Вот, мы хотим прокрутить это, – объяснила она. – Пленка старая. Очень старая. Может быть, раньше двадцать пятого года.

– Вот это да! – сказал Шарки. – Откуда взяла?

– Только обещай – никому ни слова. Джонни с одним своим дружком сперли ее на днях.

– Что, кроме шуток? – На Шарки это произвело впечатление. Он перевел взгляд на меня. – Где раздобыл?

Клер не дала мне ответить.

– Пока это тайна. Мы хотим, чтобы ты его нам прокрутил, если это возможно. Я бы такое дело никому, кроме тебя, не доверила. – Пожалуй, это было самое доброе слово, сказанное Клер при мне в адрес Шарки.

Сразу же все между ними переменилось. В их отношения вошел фильм – неизвестный фильм, – нечто более высокое, чем их вражда. Над этими несколькими коробками с таинственным фильмом Макса Касла они превратились в двух партнеров-хирургов.

– Если это и в самом деле лента двадцатых годов, – заметил Шарки, вытаскивая коробку из картонки, – то, может, нам его и на свет божий не удастся извлечь. Может, там внутри нет ничего, кроме желтой пыли.

– Его многие годы держали в специальном хранилище, – сказала Клер. – Насколько известно, эту пленку так ни разу и не прокручивали.

– Это, конечно, большой плюс, но... Вот те на! Это что еще такое? – Шарки безуспешно пытался просунуть лезвие ножа под ребрышко крышки. – Черт побери – она же запаяна! Я такого еще не видел. Ну, тогда есть надежда. Но как ее откупорить?

Шарки несколько минут тщетно пытался открыть коробку; наконец ему в голову пришла идея. Он вытолкнул нас из «Классик» к Мойше, куда мы вошли через заднюю дверь. Там он попросил электрический консервный нож.

– Если коробка запаяна нормально, должно получиться. – Мы смотрели с растущим нетерпением, как Шарки вонзил нож в первую коробку. Раздалось слабое шипение. – Вы слышали? Ее запаивали под вакуумом. В первый раз слышу, чтобы пленку запаивали под вакуумом. – Он быстро прошелся ножом по ребрышку всех пяти коробок, но открывать их не стал, пока мы не вернулись в «Классик» на яркий свет. Там он медленно снял первую крышку. Внутри была полная тридцатипятимиллиметровая катушка. Шарки улыбнулся нам: – Это, мои друзья, все равно что найти живого динозавра в Гриффит-парке¹³⁵. – Он быстро и умело проверил всю пленку, после чего сообщил, что она почти в идеальном состоянии. Никаких разрывов он не увидел, и бобина вроде тоже была в порядке. – О'кей, – сказал он, – давайте-ка прокрутим ее разок.

Шарки проверил все катушки, но правильной последовательности частей так и не установил. На каждой – как и на коробках – стояла единственная маркировка «Иуда Йедерман», но пронумерованы они не были. Он взял катушку наугад и начал устанавливать на проектор. Не прошло и пятнадцати минут, как мы вчетвером – Клер, Шарки, я и скучающая, изумленная Шеннон – смотрели фильм, который, вполне вероятно, был снят, когда никого из нас не было даже в проекте, и с тех пор не извлекался на свет божий.

¹³⁵ *Гриффит-парк* – крупнейший муниципальный парк-заповедник в США, расположен в Лос-Анджелесе.

Глава 6. Карьера расхитителя могил

Огни в зале гаснут, проектор начинает строчить, столб света пронзает темноту. Словно чудотворный божественный перст касается он замершего в ожидании экрана, на котором пока бесплодная пустыня, но вдруг экран оживает, на нем появляются картины. Проспав около четырех десятилетий, фильм «Иуда Йедерман» просыпается и движется перед моими глазами.

Я вижу это сегодня так же четко, как и тогда – в первый раз. Позвольте мне задержаться на этом мгновении, в полной мере вернуть ощущение открытия, понять, как понятно мне теперь, насколько это трудно – представить времена, когда имя Макса Касла, отщепенца в куче культурных отбросов, было никому не известно. Месяцев за шесть до этого я случайно увидел несколько тусклых, дергающихся кадров такого кино, за которое мир запомнил Касла, – а скорее такого, увидев которое вы понимали, почему его никто не помнил. Конечно, я не могу сказать, что видел «Пир неумерших» или хотя бы сколь-нибудь представительную его часть, но я готов был возражать Клер и кому угодно, кто называет его работу мусором. То был один из фильмов Касла; теперь мне предстояло увидеть другой – фильм, с которого начался его культ. Нет, даже еще не начался. Мы стоим у двери усыпальницы и видим первые едва различимые судороги – это воскресает из небытия забытый кинотворец; но мы не уверены, реальность это или же просто обман зрения.

В ожидании того дня, когда Шарки на ватных ногах и с опухшими глазами явится в «Классик», чтобы прокрутить фильм Касла, мы с Клер пытались по кускам восстановить биографию режиссера. Отталкиваться было особо не от чего, а то, что имелось, содержало больше слухов, чем фактов. Конечно, наши изыскания не дали нам никаких оснований поверить в то, что Касл – больше, чем очередной голливудский неудачник, второсортный режиссеришка, который в самом начале потерпел провал, а после него так и не сумел оправиться. Вот что мы знали об этом человеке, усаживаясь смотреть «Иуду Йедермана».

В книгах по истории кино о Касле (или Кастелле, или фон Кастелле) писали как об одном из первых немецких режиссеров-экспрессионистов, вундеркинде, который быстро стал знаменитым после окончания Первой мировой войны. Первый свой фильм он поставил, когда ему не было еще и двадцати, – триллер, снятый на студии «УФА» и называвшийся «Die Träumende Augen» («Дремлющее око»). В фильмографиях он числился как еще одна история гипнозизма, похоти и кровавого убийства – явное подражание «Кабинету доктора Калигари», в съемках которого молодой Касл участвовал как ученик ассистента. В ходе наших поисков мы обнаружили упоминание Теа фон Пёльциг со студии «УФА» – она редактировала сценарий «Дремлющего ока».

После этого явно удачного фильма Касл оказался среди режиссеров «УФА», специализирующихся на готических фантазиях. Они взяли себе название *Die Grabräuber* – «Расхитители могил». В те времена их работы традиционно считались – в лучшем случае – отвратительными коммерческими поделками. В худшем же о «расхитителях» говорили как о декадентах и психопатах. И тем не менее за короткий период существования этой группы в нее входили такие звездные таланты, как Йозеф фон Паппен, Франц Ольбрихт, Абель Фолькер¹³⁶, – режиссеры, которым было суждено изменить историю кино в Германии и Америке. Молодые «Расхитители могил» добились признания коллективно, став изобретателями полного набора киноужасов, – вампиры, зомби, убийцы-лунатики, оборотни. Их фильмы пользовались огромной популярностью у немецкой публики, которая, устав от войны, искала отдыха в сверхъестественном.

¹³⁶ Йозеф фон Паппен, Франц Ольбрихт, Абель Фолькер – вымышленные фигуры.

Были ли фильмы Касла того периода чем-нибудь, кроме обыкновенной халтуры? Этого никто не знал, поскольку их большая часть (если не все они) исчезла из поля зрения. Продюсеры и прокатчики того времени смотрели на фильмы такого рода как на дешевенький товар. Один из знатоков немецкого кино этого периода кратко и неодобрительно отзывался о Касле, выделяя его среди других «Расхитителей могил» как самого бесстыдного. Но в той же работе приводилась любопытная цитата из Абеля Фолькера. «Даже на заре его творчества, – писал великий режиссер, – мы видели, что молодой Макс был лучшим из нас. Он глубже всех понимал специфику кино и пребывал в постоянных, постоянных поисках. Конечно, картины, которые мы снимали на „УФА“ в то время, были жалкими поделками. Но при всем том Макс всегда прозревал скрытые возможности. Вы посмотрите эти его фильмы о призраках – какие там световые эффекты; он называл это „светораздвоением“. Такого еще никто не смог повторить. Великий кинематографический талант. Конечно, впоследствии судьба Касла была печальна. Голливуд сожрал его живьем».

Около 1923 года Касл получил возможность выйти из готического гетто. «УФА» поручила ему съемки фильма под названием «Симон волхв». Сниматься были приглашены такие таланты, как Эмиль Яннингс, Ганна Ральф, молодой Питер Лорр¹³⁷. И здесь снова всплыла Теа фон Пёльциг; ее имя затерялось среди создателей фильма второго плана – она фигурировала в качестве одного из художников-оформителей. Больше нам почти ничего не удалось найти об этом фильме, кроме нескольких сделанных вскользь упоминаний в исследовании, посвященном немецкому режиссеру Георгу Пабсту. Эти упоминания были связаны с именем Луизы Брукс. Именно Пабст сделал из нее звезду, сняв ее в роли классической вампириши в «Ящике Пандоры». Но до того как Пабст открыл в ней эту сексуальную притягательность, Касл уже успел снять ее в роли девушки-рабыни в фильме «Симон волхв». Молодая актриса сыграла там эпизодическую роль, но сумела привлечь скандальное внимание публики. Загипнотизированная черным магом Симоном, она исполняет танец, который, по словам одного из критиков, начался как оскорбительно неприличный, а закончился как невыносимо непристойный. По общему мнению, в фильме было много садизма и извращений, поданных в форме поучительной саги из времен раннего христианства. Общественность встретила картину волной протестов. Публика была едина в своем мнении: этот фильм просто непристоен – его изъяли из проката, и больше он никогда не появлялся на экранах. Вероятно, он вместе с другими лентами Касла был уничтожен нацистами как часть «помощной культуры», которую они намеревались ликвидировать.

Когда молодой Касл снял своего «Иуду Йедермана», или в переводе – «Иуду в каждом из нас»? Картина эта вообще нигде не упоминалась. Возможно, это был его последний немецкий фильм, обреченный на еще меньшую публичность, чем «Симон волхв», а то и на полную безвестность. Нам пришлось довольствоваться той малостью, что можно было выжать из краткой записки Теа Пёльциг. Встреченный в штывы цензорами еще до окончания монтажа, он так никогда и не пошел в прокат, а был уложен в коробки и отправлен на хранение в «УФА». Клер, продолжая заочный спор с Юргеном фон Шахтером, сделала одно остроумное наблюдение. Касл и «Расхитители могил» представлялись именно тем, что решил исследовать в своей книге профессор Кракауэр: режиссерами, которые свели с ума немец-

¹³⁷ ...Эмиль Яннингс, Ганна Ральф, молодой Питер Лорр. – Эмиль Яннингс (1884–1950) – немецкий актер, в кино дебютировал в 1914 г., играл в исторических драмах такие роли, как Людовик XV, Генрих VIII, Петр I. В 1927 г. уезжает в Голливуд, имея репутацию одного из ведущих мировых актеров, однако вскоре вынужден был вернуться на родину – наступила эра звукового кино, несовместимая с его немецким акцентом. Ганна Ральф (1885–1978) снималась в фильмах «Братья Карамазовы» (1918), «Опиум» (1919) «Ниbelунги: Зигфрид» (1924), «Фауст» (1926), «Наполеон на острове святой Елены» (1926). Питер (Петер) Лорр (1904–1964) – немецкий, затем американский актер австро-венгерского происхождения, любимый актер Бертольда Брехта. Прославился ролью маньяка-убийцы в фильме Фрица Ланга «М» (1931), его первый англоязычный фильм – «Человек, который слишком много знал» (1934) А. Хичкока. Снимался в «Мальтийском соколе» Дж. Хьюстона, «Касабланке» М. Кертиса и др.

кую публику параноидальными страхами и кладбищенскими фантазиями. И тогда, если профессор был прав, получалось, что нацисты по иронии судьбы пытались извести ту самую болезнь, основным симптомом которой были сами.

Касл прибыл в Голливуд в середине 20-х вместе с десятком других немецких талантов и получил свою долю рекламы, предусмотренную в бюджетах студий для иностранных режиссеров и звезд. Он официально поменял фамилию с Кастелл на Касл, а в 1926 году заключил контракт с едва встающей на ноги студией «МГМ»¹³⁸ на съемки крупнобюджетного исторического фильма «Мученик». Этот фильм, как и «Симон волхв», являл собой феерию на темы раннего христианства с мучениками и львами, и, вероятно, здесь был расчет воспользоваться той скандальной атмосферой, которая окружала зарезанный цензурой немецкий опус Касла. На главную роль был приглашен Род ла Рок¹³⁹, который недавно с успехом снялся у Демилля, а на роль Марии Магдалины (по слухам, в довольно эпатажной интерпретации) была выбрана Луиза Брукс. Касл сразу же увез актеров и съемочную бригаду в Рим и Иерусалим, чтобы немедленно приступить к работе. Это был один из первых фильмов, где обширно (и не считаясь с затратами) задействовались съемки на местности – студия использовала этот прием на всю катушку, желая получить максимальный общественный резонанс. По всей видимости, такого бюджета еще не знал ни один фильм. И тем не менее уже в первый месяц съемок смету превысили. Весь следующий год газеты время от времени сообщали о ходе съемок, о трудностях, о триумфах, о размахе и расходах, каких еще не бывало. Ходили слухи, что во время съемок на Голгофе Луизе Брукс было явление Христа.

Когда съемки завершились, выяснилось, что фильм стал звездным часом Касла в Америке и похоронным звоном по его карьере. Тридцать одна часть длительностью в одиннадцать часов. «Метро» отказалась выпускать его даже укороченным вдвое и потребовала радикальной хирургии. Касл отказался. После нескольких месяцев торговли студия урезала фильм до четырех часов, что тоже было немало. Касл угрожал обратиться в суд, чтобы восстановить фильм до его изначальной продолжительности. Он говорил, что фильм принадлежит его создателю, а не студии, но дело режиссера было безнадежно. Все было фактически решено, когда «Метро» заявила, что, упреждая события, уничтожила неиспользованный материал. Обвинив студию в вандализме, Касл отказался от авторства обкорнанного фильма. Выпущенный в урезанном виде, «Мученик» стал художественной и финансовой катастрофой. Через неделю после премьеры он был отозван из проката, и больше его никто не видел: он стал еще одним из утраченных фильмов Касла.

После таких передраг любая американская студия пригласила бы Касла, только надев на него предварительно короткий поводок. Он заключил еще несколько контрактов, закончившихся полным провалом, и через несколько лет после приезда в Америку стал одним из самых неприглашаемых режиссеров. В одном из профессиональных журналов за 1927 год была помещена короткая заметка, сообщавшая, что он в неназванном качестве ассистирует на «Юниверсал», снимавшей немой оригинал «Кота и канарейки». Постановщиком этой голливудской готики в самом ее исконном варианте был недавно прибывший из Германии коллега Касла – Пауль Лени¹⁴⁰. Возможно, он просто перебивался случайными заработками,

¹³⁸ «МГМ» – студия «Метро-Голдвин-Мейер».

¹³⁹ На главную роль был приглашен Род ла Рок, который недавно с успехом снялся у Демилля... – Род ла Рок (1898–1969) снимался в библейской эпопее «Десять заповедей» (1923) Сесили Демилля, с которым сотрудничал и в нескольких других фильмах. Сесиль Демилль (1881–1959) – американский режиссер, снимал исторические полотна с вкраплениями современной драмы, как, например, «Десять заповедей» (1923), «Царь царей» (1927). Первый снятый им звуковой фильм – комедия «Мадам Сатана» (1930). «Десять заповедей» были признаны одной из лучших картин десятилетия; в 1956 г. Демилль сам же выпустил ремейк.

¹⁴⁰ Пауль Лени (Пауль Йозеф Леви, 1885–1929) – немецкий режиссер и художник, первая постановка – «Дневник доктора Харта» (1916). В 1927 г. был приглашен в Голливуд, где поставил фильмы «Кот и канарейка» (1927), «Китайский попугай» (1927), «Человек, который смеется» (1928) по Виктору Гюго, «Последнее предупреждение» (1929).

которые позволяли ему держаться на плаву, пока шел спор с «МГМ» по поводу обрезанного «Мученика». После этого Касл на три или четыре года исчез из виду, и, кроме редких сообщений о ходе продвижения его разбирательств с «МГМ», других известий о нем не появлялось.

Затем в тридцатые годы он начал свою вторую, не столь заметную, карьеру в качестве независимого режиссера на низкобюджетных задворках американских студий. Теперь ему доверяли только съемки фильмов категории «В»¹⁴¹. Так он снял несколько скучных триллеров и фильмов ужасов. Возвращение к эпохе «Расхитителей могил». Шарки, напрягшись, смутно припомнил несколько дешевых касловских поделок времен своего детства. «Классические ужастики» – так он отозвался о них, и не то чтобы совсем уж неодобрительно. Клер, напротив, сразу же заявила, что не видела ни одного фильма Касла, кроме «Пира неумерших», который недавно прокрутила в «Классик». Она сказала, что родители не пускали ее на такие фильмы. И не потому, что страшно, поспешила добавить она, а потому, что *плохо*. И тем не менее эти фильмы имели достаточный финансовый успех, а потому Касл постоянно получал предложения такого рода. Некоторые из них до сих пор показывают по телевидению ночью или на Хэллоуин.

Нам почти не удалось найти критических отзывов на работы Касла. То, что писалось в начале тридцатых, было целиком посвящено «Мученику». По большей части это были попытки разгадать, что представлял собой фильм, прежде чем «МГМ» поработала ножницами. Может быть, потерянный шедевр? Клер удалось раскопать одну статью, выдержанную в этом духе, и Касл в ее глазах несколько вырос. Статья была написана Александром Вулкотом¹⁴² для «Дайал», и в ней маститый критик использовал судьбу «Мученика» как повод обрушиться на голливудское варварство. И хотя статья превозносила Касла, о самом фильме сказано там ничего не было. Насколько нам удалось выяснить, именно в этой публикации на художественном горизонте Америки в последний раз мелькнули имя Касла и его работы.

После этого мы обратились к интервью в «CineArt». Мы с Клер провели над рукописью весь вечер и большую часть ночи, продираясь сквозь разговорный немецкий и французский сырого черновика. Некоторые места были совершенно непонятны, даже нечитаемы. Но мы поняли, что речь главным образом шла о каких-то съемках Касла во Франции в конце тридцатых. Это была самая туманная часть его карьеры, но она же вызывала и наибольшее любопытство. Касл в поисках работы более благодарной, чем голливудская, несколько раз возвращался в Европу. Там он путешествовал, снимал и пытался собрать деньги для собственных проектов – очевидно, без особого успеха. Определенно, ничто из начатого им в ходе этих поездок завершено не было. Даже Женестьева Жубер (если только она и в самом деле была автором рукописи) видела всего несколько несмонтированных сцен. Но зато она описывала их в возвышенных тонах, отзываясь о них как о смелой экспериментальной работе. В одном месте она назвала их *fusée à temps* – бомбой замедленного действия для современного кинематографа; пока еще они не признаны, но непременно окажут огромное влияние в будущем.

Было совершенно очевидно, что Касл водит автора за нос, бесстыдно наслаждаясь туманной, но претенциозной терминологией. В одном месте он назвал себя «самым безвестным из кинодеятелей». Но он храбро принял эту роль, без всякого сожаления к себе – по крайней мере так он заявлял. Как было сказано: «...он размышляет над темой неизвестного творца... творца за творцом, божества без лица, без имени. Он объясняет, что в киноиндустрии имя автора не всегда упоминается в его работе». А потом, цитируя Касла: «Что такое режиссер в Америке? Чернорабочий. Лицо несамостоятельное. Ты делаешь часть фильма,

¹⁴¹ ...фильмов категории «В». – По принятой в Голливуде терминологии фильмы категории «В» – это низкобюджетные фильмы, снимающиеся в короткие сроки по стереотипному сценарию.

¹⁴² Александр Вулкот (1887–1943) – американский кинокритик, в 1930-е гг. его слово имело большой вес.

половину фильма. У них в Америке та разновидность искусства, которая называется лоскутным одеялом. Собираются десяток дам, каждая делает отдельный лоскуток, потом их сшивают в целое. В Голливуде то же самое. Мы называем это лоскутная работа. С одним фильмом работают два, три, четыре режиссера. Но это не искусство, а просто дешевый конвейер. Полное безумие!»

Здесь стояла пометка, что Касл сардонически рассмеялся, после чего продолжил: «Но, как мы уже говорили, даже на этой безмозглой фабрике грез иногда удается сделать нечто выдающееся, если вы знаете, как спрятать результат. Это вроде фокуса. Сейчас видите, а через секунду – нет». Его интервьюер, явно понимавший смысл этого замечания, согласился, и это увело разговор в сторону – начались пышные обороты, для которых познания Клер в немецком были слабоваты, главным образом потому, что тут шли сокращения и пропуски. В конце этого цветистого пассажа она натолкнулась на заметки, вроде бы прибавленные автором, чтобы прояснить написанное, «...это как если бы Рембрандт покрыл свои картины слоем лака, который не выявляет, а скрывает. Нужно было бы долго ждать, пока этот слой выцветет или отпадет, – может быть, столетия. И что после этого мы бы знали о Рембрандте? Возможно, лучшая его работа все еще скрыта под какой-нибудь банальнейшей чепухой».

Интервьюер как бы вскользь и тушуясь спросил Касла о его голливудских опусах. Он ответил на вопрос с немалой долей юмора, заявив, что работа над этими безделками доставила ему удовольствие. Когда же собеседник выразил удивление, Касл объяснил: «Но ведь это же настоящее кино. Разве нет? Кино для миллионов. Этими фильмами я обращаюсь к миру улиц. Но вот что я вам скажу. Та дешевка, которую я не покладая рук поставляю для кинотеатров по всей Америке, исполнена скрытого смысла, еще не разгаданного миром. Глаза, которые по достоинству оценят эту работу...» – Тут Клер стала переводить с немецкого слово за словом, медленно.

– Так, значит, вот что он говорит: «эти глаза еще не видели света». Видимо, этим он хочет сказать «еще не родились». – Касл, произносивший эти слова, казался очень самодовольным. Я видел, что Клер это не нравится.

В некоторых местах интервью автор, похоже, приводил откуда-то цитаты и просил Касла их объяснить. Клер перечитала эти места несколько раз, прежде чем поняла, что цитаты эти из какого-то труда самого Касла – из его статьи по теории кино. Но где она была опубликована? Никаких указаний на это в рукописи не обнаружилось. Клер кипела, потому что цитируемые фрагменты заинтриговывали, но ничего не объясняли. Правда, это было вполне в духе всего интервью. Читатель оставался в полном неведении относительно того, где слова Касла были отредактированы, перефразированы, обработаны. Большие фрагменты были просто вымараны чернилами, другие, написанные и по-немецки и по-французски, казалось, говорили абсолютно о разных вещах. Но написано все же было достаточно, чтобы дать пищу для размышлений (по крайней мере, для Клер) и создать впечатление – пусть и довольно туманное – о Касле как о серьезном (хотя нередко и напыщенном) мыслителе. Наконец Клер сдалась, делая вид, что отказывается от дальнейших попыток расшифровать эту траченную временем рукопись, – она, мол, безнадежно невразумительная и, вероятно, не вызывает доверия. Ей не нравилось, как Касл подавал себя, не нравилось легкое верие его собеседника. Но в последующие месяцы я не раз заставлял ее за рукописью – Клер не оставляла попыток ее восстановить. При всей своей невнятности эта вещица оказалась действительно наживкой для нас обоих.

На обороте последней страницы автор нацарапал памятную записку для себя и дату – 29 августа 1939 года. До начала войны оставалось два дня. Бог его знает, какой там фильм Касл приехал снимать во Францию, но и эта работа осталась незавершенной.

Что касается меня, то я тоже смог внести важный вклад в наши поспешные изыскания. Клер погнала меня в библиотеку, откуда я принес домой всякие обрывки информа-

ции и кое-что существенное: статью из выпуска «Макклур» за 1925 год. Вскоре после приезда Касла в Штаты в этом журнале была опубликована краткая статья-интервью с ним. В это время «МГМ» пела ему дифирамбы, называя его гениальным юношей королевства кино. Статья в «Макклуре» была посвящена главным образом широко разрекламированному фильму «Мученик», который тогда находился на стадии планирования. Журнал отзывался о фильме как о выдающемся событии художественной жизни. Но между строк статьи читалось, что Касл вовсе не горит энтузиазмом по поводу этого проекта. Он говорил, что таких эпических постановок на библейские темы уже предостаточно и для него будет облегчением покончить с этим и перейти к чему-нибудь более стоящему.

У него спросили, какое бы кино он хотел снимать. Касл ответил – кино о кино. Сценарий уже есть. Он привез его из Германии. Это будет что-то вроде «Мертон из кино»¹⁴³ или «Эллы Синдерс»?¹⁴⁴ Нет-нет. О таких банальностях не может быть и речи. Касл замахивался на гораздо большее. «Это фильм о том, как кино формирует наши души» – так он это сформулировал. Журналист сказал, что это нечто «загадочно немецкое». Что все же имеется в виду? На это Касл ответил вопросом. «Вы никогда не задумывались, зачем у них есть для нас такое волшебное средство, как киноактеры, звезды? Вы думаете из-за их богатства, обаяния? Нет, за этим стоит кое-что другое. Они – дети света». Именно такое название Касл и намеревался дать своему фильму – «Дети света». «Подумайте о том, где мы встречаемся с ними – в темноте, в кинотеатре, в преисподней». Касл хотел передать силу того мгновения, «когда эти странные существа входят в наши жизни, когда они становятся светом, что во тьме сияет»¹⁴⁵.

Клер язвительно прокомментировала: «Слава богу, что у него не было возможности сделать такой фильм. Наверняка получилась бы жуть».

Конечно, это кино осталось неснятым. Касла ждали катастрофа с «Мучеником» и пятнадцать лет падения. Последние упоминания о нем относились к 1941 году, когда, как нам удалось выяснить, он снял пару низкобюджетных лент.

Их названия восторга у нас не вызвали – «Поцелуй вампира» и «Агент оси». А после этого – только короткий некролог в выпуске «Верайети» от 15 ноября 1941 года, который гласил:

«Сообщается, что Макс Касл, немецкий режиссер, приехавший в Голливуд в 1925 году, был среди пассажиров принадлежащего свободной Франции судна „Ле Колон“, торпедированного немецкой подводной лодкой у побережья Испании в прошлый четверг. Касл более всего известен по фильмам ужасов – „Граф Лазарь“, „Дом крови“ и „Пир неумерших“. Один из самых молодых режиссеров в истории кинематографа, он начал свою карьеру в девятнадцать лет на студии „УФА“ в Берлине. В США Касл работал на студиях „Юниверсал“, „Парамаунт“, „Престиж Интернэшнл“ и „Эллайд Игл“. Его последний фильм „Агент оси“ был снят на студии „Монограм“. Касл находился на пути в Швейцарию, где собирался провести переговоры о новом фильме, но встретил безвременную кончину в возрасте сорока двух лет».

Фильм продолжался немногим менее девяти минут. Когда он закончился, первым заговорил Шарки, нарушивший хрупкую тишину.

¹⁴³ «Мертон из кино» (1924) – первая из трех экранизаций комедии Дж. Кауфмана и Марка Коннели. Фильм Джона Рандо рассказывал о парнишке из маленького городка; герой уезжает в Голливуд с мечтой стать актером и попадает во множество комических ситуаций, но в конце концов одна из студий подписывает с ним контракт. Мертон сыграл Гленн Хантер.

¹⁴⁴ «Элла Синдерс» (1926) – фильм А. Грина о современной Золушке (о чем свидетельствует и фамилия героини – Cinders, переключаясь с именем Cinderella – Золушка). Героиня принимает участие в конкурсе, победительница которого получит контракт на участие в съемках фильма.

¹⁴⁵ ...становятся светом, что во тьме сияет. – Неточная библейская цитата, см. от Иоанна 1:5: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его».

– Я сдаюсь. Это было кино?

Ни я, ни Клер не ответили. У нас не было названия для того, что мы видели. Мы не были уверены, что видели весь фильм и в правильной последовательности. То, что мы видели, явно было черновым монтажом – даже оборванные края пленки не были срезаны. И тем не менее мы знали, что все это не имеет значения, потому что после нескольких минут разговора стало ясно: фильм – такой, каким мы его видели, – *действовал*. Все мы, просмотрев его, испытывали одно чувство – абсолютного, парализующего ужаса. Но это был ужас не страха, а отвращения. Нас задела непристойность: сознательно доведенная до грани приемлемости, она удерживалась в этой рискованной позиции почти невыносимо долго, но не так чтобы слишком. Будь режиссер чуть менее искусен, и эта неприкрытая грубость фильма заставила бы нас выключить проектор или уйти из зала. Но все было сработано так ловко, так умело, что мы остались, мы смотрели. Мы досмотрели до конца против своей воли.

Но что нас удерживало? Любопытство? Или более глубокое эстетическое наслаждение, в котором мы ни за что не хотели себе признаться?

Мы были так неподдельно очарованы, что еще долгое время все, что говорили об этом фильме Клер, Шарки и я, было проникнуто негодованием. Никто из троих не желал допускать, что нашими чувствами можно так ловко манипулировать. Мы всегда неохотно подчиняемся художественному гению, никогда не желаем восхищаться властью, которая может дотянуться до самых наших сокровенных чувств и нарушить их неприкосновенность. Клер и Шарки спорили с фильмом, обговаривали и обсуждали основной способ его воздействия. Как ни странно, но конец этому положила Шеннон. Молодая, рассеянная и с какой-то непостижимой сумасшедшинкой, она первая ослабила сопротивление и по достоинству оценила ту нравственную тревогу, которая охватила всех нас. Не отрывая остекленевших глаз от потемневшего экрана, она сказала в ответ на слова Клер – скорее даже прошептала замечание, больше для себя, чем для нас.

– Наверно, Иуда так и должен себя чувствовать...

Клер замолчала. Мы подождали еще немного, но Шеннон больше ничего не сказала. Она сидела и подергивала себя за длинные янтарного цвета волосы. Клер спросила у нее резко, словно против воли:

– Откуда ты знаешь?

Шеннон пожала плечами:

– Я просто помню это из школы. – Она имела в виду католическую школу, которую еще не закончила. – Мы как-то раз говорили об этом – Иисус и Иуда, ну вы знаете...

Этот комментарий был так неубедителен, что трудно было принимать его всерьез. Шеннон производила впечатление абсолютно безголовой – устремленный в никуда взгляд, отвисшая челюсть, сонный голос. И все же ее замечание стало прорывом – ключом, необходимым, чтобы приоткрыть дверь в мир Касла. Каким-то пока непонятным для нас образом этот фильм передавал суть того, что значит *быть* Иудой. Отсюда и название: «Иуда Йедерман» – Иуда в каждом из нас. Может быть, чтобы испытать это чувство в полной мере, нужен был человек вроде Шеннон – все еще наивный и не забывший своего религиозного воспитания. Шарки, Клер и я – все мы были по моде тех лет скептиками. Сомневаюсь, что кто-либо из нас до того случая задумывался о преступлении Иуды. Для нас оно было частью отжившей религиозной мифологии. Но вот фильм, который мы только что посмотрели, привнес в наши жизни этот древний акт предательства, измены Богу живому. Он вошел в наше сознание, как проглоченные нечистоты. И только признав беспокоящее действие фильма, мы смогли перейти к вопросу, волновавшему всех нас. Задала его Клер. «Ну, и как же он сделан?»

В ее вопросе слышалось раздражение. И я понимал почему. Фильм Касла противоречил всему, чему она меня учила. Ничто не пробуждало ее критический гнев сильнее, чем

кино, перенасыщенное оптическими иллюзиями и техническими трюками. Клер в грош не ставила фильмы, в которых на первом месте стоит технология. Она считала, что художественный вкус должен дозированно допускать в кино технологию именно потому, что она является весьма мощным средством воздействия. Для Клер это был этический принцип, которым она никогда не пренебрегала, и в тот момент ей казалось, что защищать его следует абсолютно бескомпромиссно. В том году настоящий фурор произвела причудливая новинка под названием «Прошлым летом в Мариенбаде»¹⁴⁶ – пример того, что называлось «чистым кинематографом». Клер, невзирая на всю свою любовь к французскому кино, этот фильм ненавидела. Там, где другие видели смелое и новое, освобождающее использование технических средств, Клер видела произвольный набор отталкивающих образов. Возражая, она говорила, что кинофильм – это вовсе не тест Роршаха¹⁴⁷.

Что уж тут было говорить об «Иуде» Макса Касла? В этом фильме не было отчетливой повествовательной структуры. Мы даже между собой не могли решить – какова последовательность катушек. У фильма не было ни явного начала, ни середины, ни конца, он не был привязан к какому-либо определенному месту или времени, в нем не проводилось четкой грани между реальностью, галлюцинацией и сном. Фильм представлял собой одно сплошное зрительное противоречие и парадокс. Его жесткая текстура в стиле *cinéma vérité*¹⁴⁸ (намного опередившая свое время – вплоть до использования техники съемок с руки) навевала мысли о гиперреалистичном сюжете, почти псевдодокументальной реконструкции жизни Иуды. Но фильм был далек от реализма. Входя в противоречие с собственным операторским стилем, он являл собой глубоко психологическое исследование, тщательно сконструированный кошмар, который помещает нас в черепную коробку одержимого чувством вины Иуды вскоре после его великого предательства.

Но он не имел ничего общего с историческим Иудой. Он и в самом деле был Иудой в каждом из нас – одетый в современное платье, он обитал в типичном современном городе; «современном» – в смысле порочном, погрязшем в грехах Берлине начала двадцатых с его кабаре, борделями, пивными. Насколько мы смогли понять, этот Иуда был политическим экстремистом, участником какой-то подпольной революционной группы, настучавшим на товарища; однако идеологическая окраска преступления была намеренно затуманена. Фильм можно было толковать по-разному: называть его радикальным или же реакционным. Главное состояло в тех эмоциональных мучениях, которые выпали на долю героя, и вот они-то и были представлены в виде непрекращающегося кошмара, подробно исследуемого с разных сторон. Хотя фильм был исполнен аритмичной, бьющей через край энергии (монтажные стыки содержали больше кадров, чем мог уловить глаз, что создавало головокружительный темп), весь его запал направлялся именно на это. Как сказала Клер, выдавив из себя максимум одобрения, на какое была способна, мы смотрели произведение «кинематографической скульптуры» – монументальный символ вины, представленный движущимися образами.

Чем больше мы обсуждали картину, тем меньше оставалось у нас уверенности в том, что она представляет собой черновой монтаж, как мы полагали вначале. Все виденное нами было на своем месте, каждая деталь вносила свой незаменимый вклад, даже тот материал, который на первый взгляд казался отбракованным. Можно для примера взять ныне знаменитый и досконально изученный эпизод, в котором Иуда (на самом деле или в воображении)

¹⁴⁶ «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961) – фильм Алена Рене по сценарию Алена Роб-Грийе, лауреат Венецианского фестиваля. В основе фильма простой, казалось бы, вопрос: был ли у героя за год до этого роман с женщиной, которую он только что встретил в отеле. Фильм изобилует неожиданными эффектными кадрами и ракурсами.

¹⁴⁷ Тест Роршаха – Герман Роршах (1884–1922) – швейцарский психиатр и психолог. В 1921 г. разработал названный его именем психодиагностический тест (анализ зрительных ассоциаций, вызываемых у пациента расплывшимся по бумаге пятном чернил).

¹⁴⁸ Правдивое кино (*фр.*).

отрезает руку, принявшую тридцать сребреников. В фильме эта сцена представлена тремя последовательными версиями с грубой склейкой между ними. Можно предположить, что режиссер просто еще не выбрал, какую из трех он возьмет, а какие отбракует. Но впечатление, которое производит этот ряд образов (мучительное чувство раскаяния), требует всех трех вариантов, каждый из которых снят в своем ритме, каждый – со своего ракурса, что подготавливает конечный замедленный повтор, который в зрительском восприятии становится таким устрашающим, что хочется закрыть глаза. Даже рваные стыки между эпизодами усиливают шок, как если бы зритель собственной шкурой испытал удар топора.

Клер с явной неохотой признавала, что такие приемы и в самом деле могут производить желаемое впечатление. Во время двух следующих просмотров, состоявшихся в тот день (каждый раз мы использовали новую последовательность катушек), она утверждала, что там должны быть какой-то подспудный повествовательный элемент, какая-то линия психологического развития, благодаря которым образы фильма приобретают свою необоримую власть. Теперь, много лет спустя, когда достоинства «утраченных фильмов» Касла (первым из них был найден «Иуда») всеми признаны и нашли множество подражателей, трудно представить человека, который осуждал бы их так, как Клер. Ей претил механический расчет, каким достигалось воздействие «Иуды» на зрителя. Она неохотно признавала достижения режиссера, но хотела, чтобы они объяснялись эстетическим чувством, основанным на узнаваемых литературных ценностях. Я помню, еще до просмотра «Иуды Йедермана» Клер говорила мне, что если фильм или другое произведение искусства способно дать толчок нашим глубинным и произвольным психическим процессам, то было бы неверно пользоваться этим его свойством. Такое следует считать недопустимым, а критика не должна призывать к этому художника. Она утверждала, что искусству следует входить в нашу жизнь через критический ум. Иначе оно может стать наркотиком.

Несколько дней подряд, снова и снова просматривая «Иуду», Клер занималась поисками эстетического метода – какого-нибудь малозаметного приема, с помощью которого образы, созданные Каслом, были втиснуты сюжетная линия или структура характера. Фактически она сдалась втихомолку. «Иуда» не представлял собой фильма в том виде, в каком она знала и любила фильмы, но его эмоциональная сила была несомненной. Шарки же, напротив, воспринял фильм с безграничным энтузиазмом. Секрет его, по убеждению Шарки, крылся в чисто формальных особенностях: монтаже, освещении, ритме, ракурсах съемки. Я впервые понял, что пусть Шарки и не крепнет умом и телом, но если ему удастся продержаться некоторое время трезвым, то все еще может выдать впечатляющий критический разбор картины. Именно он обратил наше внимание на то, как Касл пользуется лестницами: камера всегда располагается под каким-то безумно головокружительным углом и показывает бегущую – непременно вниз – фигуру сзади. Через весь фильм проходил зрительный лейтмотив отчаянного зигзагообразного погружения во всеохватный мрак. Позор, страх, проклятие... идеальный образ.

Наш последний просмотр «Иуды» в тот день превратился в изматывающий разбор каждого эпизода и непрерывные попытки Шарки убедить Клер в своей правоте. И лишь постепенно стало до меня доходить, что мое собственное понимание Макса Касла как раз и рождается в спорах между Клер и Шарки – между неприятием и энтузиазмом. Я слушал их обоих. Я склонялся то к одному, то к другому. Но в глубине души я чувствовал, что не прав никто, потому что ни один из них до конца не понял истинного пафоса фильма. Их анализ делался по горячим следам, когда они еще не успели открыться полностью, как, казалось мне, открылся я; а с каждым новым просмотром мне хотелось открыться еще больше, принять болезненное вторжение искусства Касла, подобное скальпелю хирурга, что вторгается в живую плоть ради исцеления.

У фильма был свой смысл – Клер утверждала, что у каждого фильма должен быть смысл. Но этот смысл лежал глубже литературных особенностей, которые она пыталась обнаружить, и глубже технических трюков, которые занимали Шарки. Даже Шеннон, так неосмотрительно отдавшаяся во власть Касла, сделала только первый шаг на пути, подсказанный ей наивной интуицией. Да, нас всех заставили почувствовать вину Иуды. Но для чего? С какой целью? Инстинктивно я знал, что ответ на этот вопрос скрыт в самом фильме. Если бы я в тот момент осмелился облечь эту мысль в слова, то сказал бы (не отдавая себе полностью отчета в том, что говорю), что ответ нужно искать в самом художественном средстве. Я тогда впервые столкнулся с творением, которому настолько требовалось быть фильмом, чтобы сказать то, о чем оно хотело сказать. Ему необходима была эта темная нора, называемая кинотеатром, этот прямоугольник пляшущего света, называемый экраном, так похожий на дверь в иной мир, это присутствие замороженных глаз, впитывающих мелькающие перед ними образы.

Это было похоже вот на что. Представьте, что вы встретились с первым говорящим человеческим существом. Ничто из сказанного им не имеет такого значения, как сам факт говорения. Уже одно это – помимо произнесенного – есть заявление. И это заявление гласит: *Я человек*. Таким вот образом Касл использовал кино как выразительное средство. Чтобы сказать то, что можно выразить только этим удивительным искусством света и тени. Которое было... Чем?

Тут я замолкал. Мои мысли путались, словно я заглядывал в пропасть. Но какое-то слово мелькнуло перед мной, и я ухватился за него. *Нечистый*. Нечистый в смысле нечестивый, в смысле богохульный, в смысле безнадежно падший. Нечистый в смысле табу. Не помню, чтобы я пользовался этим словом в таком значении. Оно было частью религиозного словаря, который я знал только по книгам или со школьных занятий. Я понял, что это переживание относится к одному из старейших в мире учений, гласящему, что вещь, или действие, или человек могут быть нечистыми, а потому – отвратительными, а потому отверженными и проклятыми. Об этом я знал, но никогда такого не чувствовал. И вот теперь преступление Иуды заклеимило и меня, и я в глубине души чувствовал, каково это – быть запятанным настолько, что для очищения нужно содрать с себя не только кожу, но и мясо.

Пока Клер и Шарки обсуждали тонкости художественного почерка Касла, во мне, как надоедливая муха об стекло, билась эта мысль: *Но и мясо... но и мясо*.

В тот день, когда мы впервые прокрутили «Иуду», а потом, бесконечно анализируя, смотрели его еще и еще, Шеннон, кроме того наивного комментария, больше никак не выразила своего отношения к фильму. Пока остальные – в основном Клер и Шарки – продолжали бесконечный разговор, она оставалась безучастной и отрешенной. Но у нее нашлась еще одна мысль об «Иуде в каждом из нас». Она поделилась ею, когда мы выходили из кинотеатра по завершении последнего просмотра, и сделала это, по привычке погруженная в себя.

– Мать моя, – сказала она, – этого достаточно, чтобы на всю оставшуюся жизнь отвратить вас от секса.

Мы ждали, что она скажет что-нибудь еще.

Она ничего больше не сказала.

Глава 7. Зип

Я никогда не говорил об этом Клер, но в ночь после первого просмотра «Иуды в каждом из нас» Макс Касл вошел в мои сны, чтобы, хотя и с перерывами, поселиться там навсегда. Снова и снова ставшие теперь классическими образы Касла, которые были со всех сторон проанализированы киноведами (хрустальная чашка, разбитое зеркало, призрачная игра лунного света, отраженного водой или туманом), возвращались в мои сны, убеждая меня в том, что они «запечатлелись» на каком-то глубинном, подсознательном уровне и останутся со мной, будут на меня воздействовать. Это меня беспокоило, но в то же время сообщало некое особое чувство. Тогда впервые в мою жизнь так требовательно вошло нечто, связанное с искусством кино. Каким-то странным, тайным образом этот фильм становился «моим». Я владел им так, как, по моему ощущению, не владела Клер, исполненная решимости противиться воздействию Касла. В то время я еще не знал, что это различие восприятий в один прекрасный день разведет нас. В первый раз после знакомства с Клер я чувствовал, что открыл что-то свое.

А пока я оставался ее послушным учеником, выслушивал все, что она могла сказать мне про Касла, принимая ее взгляды. Мы знали, что «Иуда» был великой находкой. Конечно, мы будем показывать его в «Классик» – эксклюзивный показ, который станет одним из выдающихся достижений Клер. В те дни под большим успехом прокатчика понималось одобрение нескольких десятков фанатиков от кино. Но Клер настаивала на том, что этот фильм нельзя показывать просто так. Ей хотелось чего-то более научного и торжественного. Она предложила следующее: набрать как можно больше фильмов Касла и показать «Иуду» в рамках фестиваля – первого в мире фестиваля фильмов Касла. Она знала, что немые его фильмы достать, скорее всего, не удастся – возможно, все они уничтожены нацистами. Но она не сомневалась – мы сможем найти что-нибудь из более поздних американских работ. Ее уверенность озадачивала меня.

– Где мы возьмем эти фильмы? – спросил я, пораженный амбициозностью ее планов. – За все время тебе только раз и подвернулся совсем прогоревший «Пир неумерших», – напомнил я ей. – Да и тот ты выкинула.

Она хитро мне подмигнула.

– Я навела справки. Выяснилось, что от твоего приятеля Джефа тоже может быть кой-какая польза.

Клер застала меня врасплох. Обычно, если она и поминала Джефа Рубина (а делала она это крайне редко), то называла его «Джеф-клоун» – для него никогда не находилось доброго слова. Напичканный всевозможными знаниями о кино, он мог стать душой любой вечеринки со своим неисчерпаемым запасом шуток и анекдотов. Но стоило ему подойти к Клер, которой он безмерно восхищался, она отбрасывала его, словно двуногую плесень. «Он профанирует искусство, – ответила она, когда я как-то раз спросил у нее, почему она так его третирует. – Уверена, он знает размер лифчика любой старлетки, но если речь заходит об истинных талантах, то здесь он не отличит Гарбо от Харлоу». Легкомысленный Джеф и серьезная Клер были абсолютно несовместимы. Какую пользу он мог ей принести?

– После приезда моих французских друзей, – объяснила она, – мне не давала покоя мысль: откуда Джеф так много знает о Касле? Ну я у него и спросила. И догадайся, что он ответил. Твой приятель помогает составлять каталог в паре студийных библиотек. Прекрасная работа для умственного пигмея. Он говорит, что собрал небольшую коллекцию фильмов Касла, – главным образом на «Юниверсал» и «Монограм». Состояние так себе, но прокрутить можно, если кое-где подлатать.

Нет сомнений, что Джеф заполучил эту работу благодаря семейным связям. Но Клер была права: он идеально подходил для такой работы, в особенности потому, что его задача не имела никакого отношения к вкусовым оценкам. Напротив, студиям требовался человек, естественной средой обитания которого была кинематографическая свалка. Их цель на том этапе развития киноиндустрии состояла в том, чтобы избавиться от как можно большего количества коробок, пылящихся на полках их хранилищ. Это не имело никакого отношения к потребностям репертуарных кинотеатров вроде «Классик». Причиной было телевидение. Благодаря этому одноглазому монстру появился процветающий рынок старомодных фильмов, в особенности старых фильмов категории «В». Эти фильмы сотнями переводились на шестнадцатимиллиметровую пленку и продавались в корзине для показа между рекламными роликами во время ночных шоу или субботних детских программ. Студии были счастливы восстановить эти рассыпающиеся в прах древние ленты, которые давно уже были списаны как мертвый груз, не стоящий даже затрат на хранение. Хопалонги Кэссиди, Томми Штопоры, Энди Харли, Чарли Чаны...¹⁴⁹ фильмы, которые умерли неоплаканными и легли в безымянные могилы, внезапно получили вторую жизнь. Но этой предпринимательской кампании требовался туповатый энтузиаст, щедро одаренный низменным коммерческим инстинктом, который будет с удовольствием копаться в этом мусоре; им нужен был человек, который будет корпеть над сотнями футов целлулоидной пленки, время от времени выкрикивая что-нибудь вроде: «Бог ты мой, Бостон Блэки!»¹⁵⁰ Для такой работы они не могли найти никого лучше Джефа Рубина. Так он и набрел на ленты Макса Касла, практически потерянные в дебрях хранилищ.

По просьбе Клер я связался с Джефом и обнаружил, что у него есть пять-шесть сляпанных на скорую руку триллеров Касла вместе с несколькими Бульдогами Драмондами и Одинокими Волками¹⁵¹ – лежат себе и ждут, когда их по бросовым ценам купят телевизионные дистрибьюторы. Радуюсь возможности угодить Клер, он с готовностью послал нам все, что у него было, на предварительный просмотр, хотя и предупредил, что состояние пленок далеко не идеальное. Это было большим преуменьшением. В одном фильме – «Поцелуй вампира» – не хватало двух катушек. В других коробках, помеченных как «Граф Лазарь», оказались Эббот и Костелло. Другие пленки так растянулись и перекрутились, что их невозможно было установить в проектор.

Для Клер отбор фильмов к нашему фестивалю превратился в сплошные эстетические страдания. Она испытывала боль почти физическую, глядя на поврежденный фильм, – любой, даже фильм Макса Касла, на чей счет у нее явно было особое мнение. От малейших трещинок даже на относительно хороших копиях Клер морщилась так, словно ей кололи булавкой в глаз. Дефекты звуковой дорожки были для нее сплошным мучением. Я как-то сидел с ней в одном из лучших первоэкранных кинотеатров города, когда секунд на тридцать сбилась звуковая синхронизация. Клер вскочила с места и принялась осыпать ругатель-

¹⁴⁹ ...Хопалонги Кэссиди, Томми Штопоры, Энди Харди, Чарли Чаны... – Хопалонг Кэссиди – герой 28 романов-вестернов Кларенса Малфорда; в 1935–1948 гг. на киностудии «Парамаунт» было снято 66 фильмов по этим романам с Уильямом Бойдом (1895–1972) в главной роли, в 1949–1952 гг. выходил телесериал. Томми Штопор – герой комикса, выходившего с 1928 г., автомеханик, болеющий авиацией. Энди Харди – герой Микки Руни в 16 фильмах провинциальной семейной хроники студии «МГМ» 1937–1948 гг. (плюс разовая попытка продолжения в 1958 г.); в некоторых из этих фильмов также играла Джудит Гарленд. Чарли Чан – сыщик-китаец; в самом известном – третьем – экранном воплощении (16 фильмов 1931–1937 гг.) его роль исполнял Уорнер Оланд (1879–1938).

¹⁵⁰ *Бостон Блэки* – герой немого киносериала, закоренелый преступник; первый фильм с этим персонажем был снят в 1919 г., последний – в 1927-м. С 1941 г. сериал был возобновлен в звуковом варианте.

¹⁵¹ ...вместе с несколькими Бульдогами Драмондами и Одинокими Волками... – Хью Бульдог Драмонд, отставной капитан английской армии, становящийся после Первой мировой войны солдатом удачи, в некотором смысле прообраз Джеймса Бонда – герой английского киносериала, выходившего с 1922 г.; после 1929 г. в некоторых фильмах его роль исполнял Рональд Колман. Одинокий Волк – похититель драгоценностей, ставший сыщиком, герой девяти фильмов 1939–1943 гг.; его роль исполнял Уоррен Уильям.

ствами зазевавшегося киномеханика, а потом устроила нахлобучку зрителям за то, что они стесняются и принимают такие вещи как должное.

Видеть бранные останки трудов Касла было для Клер особенно мучительно, потому что она знала: если хоть один эпизод такого старого фильма утрачен, значит, что-то навсегда исчезло из мира. Восстановить обрезанную сцену, потерянный кадр, возможно, никогда не удастся. Эта выдававшая виды копия, кадры которой мы видим на экране, может стать последней из могикан. «Вот бедняга!» – не раз приговаривала Клер, имея в виду Касла, чьи фильмы, брошенные в хранилищах абсолютно безответственных студий, искромсанные и порезанные руками бессердечных киномехаников, пребывали в самом жалком состоянии, до какого только может быть доведено произведение искусства.

Она оплакивала не столько Касла, сколько ужасную недолговечность кинофильма – хорошего ли, плохого ли – любого. Она много раз говорила об этом. Кино – самое хрупкое из человеческих творений. Бумагу и пергамент можно без особых затрат заменить. Скульптура стоит столетиями. Творения архитектуры – тысячи лет. Но вещество, на поверхности которого так ненадежно запечатлен фильм, подвержено тысячам губительных случайностей. Восстановить или переснять – слишком дорого, и лишь несколько фильмов, продолжающих привлекать зрителя, все еще оправдывают цену своего хранения. Из работ Касла бездумно вырезались целые сцены, отчего оставшееся нередко превращалось в несвязные фрагменты. Склейки в местах разрыва были сделаны неряшливо. «Никто не заслуживает такого с собой обращения», – говорила Клер, иногда заметно вздрагивая, словно эта утрата и в самом деле причиняла ей боль. А через секунду она могла беззаботно назвать то, во что мгновение назад всматривалась с таким исступлением, «полным говном». Эта ее двойственность приводила меня в недоумение. Почему она так пристально вглядывается в работу, которую вроде бы в грош не ставит?

Наконец с помощью знающего толк в таких делах Шарки мы смогли на живую нитку собрать шесть фильмов категории «В», сделанных Каслом между 1931 и 1941 годом. Джеф, произведя ревизию хранилища в «Юниверсал», откопал вполне сносную копию «Графа Лазаря» и нашел недостающие катушки «Поцелуя вампира». Удача нам улыбалась. Ни одна лента Касла не обходилась без двух-трех кровососов. Не было исключением и любимый касловский фильм Джефа «Тени над Синг-Сингом». На первый взгляд это была типичная тюремная сага тридцатых годов, отличавшаяся от других только признаками совершенно необыкновенной операторской техники: яркие горячие блики контрастировали с густыми тенями, похожими на пятна нефти. Клер просмотрела заключительные сцены, наверно, раз десять, пытаясь найти в них то, чего не видел я, но после каждого просмотра пребывала в не свойственной ей неуверенности. «Не знаю, – сказала она скорее себе, чем мне, когда мы в последний раз прокрутили ленту. – Там что-то такое происходит, только вот не могу понять что».

Такая же тревожная реакция была у нее и на «Удар Потрошителя» – старейшую из наших касловских находок, относящуюся к 1931 году. Это был один из первых фильмов «Парамаунта» категории «В», найденных Джефом на киносвалке. Я бы определил его как типичную страшилку с участием десятка-другого чопорно-элегантных представителей старого голливудского царства, безнадежно завязших в сереньком сценарии и демонстрирующих при этом напускную британскую выдержку. Клер повернулась ко мне и сказала:

– Посмотри, что ты делаешь.

А что я делал? Я даже не осознавал, пока она не обратила моего внимания: я безотчетно, втянув шею и обхватив себя руками, зябко поеживался. Она поймала себя на том же самом. Почему?

– Все дело в тумане, – загадочно сказала она, предоставив мне догадаться самому.

Поразмыслив несколько мгновений, я понял, что она имеет в виду. Каким бы пустым ни был «Удар Потрошителя», он являл собой исследование тумана средствами кино. Конечно, не настоящего тумана, а того клубящегося, похожего на сахарную вату газа, выдуваемого туманогенератором. Весь фильм был построен на этом приеме, обычно второстепенном, и туман заполнял не только лондонские задворки, но проникал и в помещения. Комнаты, коридоры, лестницы были пронизаны дымкой, вихрящейся светотенью, которая навевала на зрителей атмосферу уайтчепельских жилищ, охваченных ужасом перед Потрошителем. Казалось, что этот туман просачивается сквозь материю экрана, пронизывает воздух в зале, оставляет липкий налет на коже. Туман был не просто неприятен, в нем чувствовалось что-то угрожающее, я бы даже сказал зловещее. Он был отравлен жаждой крови. И это накладывало отпечаток на всю историю. Потрошитель, которого играл исполненный энтузиазма, но немного уставший Клайв Брук¹⁵², был изображен измученной душой, которую толкает на убийство туман, названный в фильме «дыханием самого дьявола».

– Ты права, – сказал я Клер. – Я его почти чувствую. Разве это не здорово?

Но Клер из всех сил противилась этому обману.

– Фильмы делают, чтобы их смотреть, – ворчала она. – Не чувствовать и не переживать. Я хочу, чтобы они не выходили за пределы экрана, – там им не место.

«Удар Потрошителя» находился в таком жутком состоянии, что Клер даже думала не включать его в фестивальный показ. Но этот фильм был первым из дешевых касловских подделок, а потому его оставили как пару к «Агенту оси» – ничем не примечательной шпионской ленте военного времени, последнему фильму Касла, снятому незадолго до смерти. На этом позднем этапе своей неудавшейся карьеры он даже «не гнушался красть у старших товарищей», как сказала Клер, не упуская случая сделать критический выпад в сторону Касла.

– Что ты хочешь сказать?

– Ты что, даже не заметил? Ну, ты безнадежен. Большая глубина резкости, съемка с пола, камера, подглядывающая через окно, – все это украдено из «Гражданина Кейна»¹⁵³. Вещица второсортная, но приемы вполне узнаваемы. Возьми ту сцену, в которой немецкие ветераны войны становятся старше и отвратительнее с каждым разом, когда камера обходит обеденный стол. Украдено из «Кейна» – вспомни знаменитую сцену завтрака, растянувшегося на десять лет. Неужели ты ее пропустил?

Выслушав ее, я понял, что она права, и принес извинения. Они не были приняты.

– Не нужны мне твои извинения. Ты лучше просто учись!

К моему и Клер немалому удивлению, лучшей из наших находок оказалась лента 1935 года, сделанная на «Юниверсал». Уже одно название фильма не вселяло особых надежд – «Из человека в монстра». Однако фильм был вовсе не о монстрах; просмотрев примерно полчаса, Клер опознала первоисточник. Это был пересказ «Войцека» Георга Бюхнера¹⁵⁴, странной истории о жертвоприношении, из которой Альбан Берг¹⁵⁵ лет за десять до выхода фильма сделал нашумевшую оперу. Касл, который сам написал сценарий, перенес действие в нью-

¹⁵² Клайв Брук (1887–1974) – английский актер, в 1924–1934 гг. в Голливуде; лучшая его роль – партнер Марлен Дитрих в «Шанхайском экспрессе» (1932).

¹⁵³ ...все это украдено из «Гражданина Кейна». – «Гражданин Кейн» (1941) – знаменитый фильм Орсона Уэллса.

¹⁵⁴ ...пересказ «Войцека» Георга Бюхнера... – Георг Бюхнер (1813–1837) – швейцарско-немецкий драматург и политический деятель, автор драм «Смерть Дантона» (1835) и «Войцек» (1837), основатель революционного «Общества прав человека» (1834), автор прокламации, начинающейся призывом: «Мир хижинам! Война дворцам!» Из полутора десятков экранизаций «Войцека» особенно выделяют фильм Вернера Херцога (1979) с Клаусом Кински в главной роли.

¹⁵⁵ Альбан Берг (1885–1935) – писатель и композитор, представитель новой венской школы. Эволюционировал от музыкального романтизма к экспрессионизму, учился у Арнольда Шёнберга. Автор опер «Войцек» (1921) и «Лулу» (1935), камерно-инструментальных сочинений («Лирическая сюита», 1926), вокальных циклов.

йоркский нижний Ист-Сайд и придал ему грубую документальную реалистичность, намного опередившую свое время.

В доставшейся нам копии было несколько резких обрывов; мы не сомневались – отсутствуют целые эпизоды, включая и концовку, где диалог обрывался, казалось, на середине предложения. Но при всем том в оставшемся обнаруживалось необыкновенное искусство автора. Вероятно, этот фильм попал на поточную линию «Юниверсал» по производству страшилок только благодаря названию. Клер решила сделать смелый ход и назвала его «вероятно, первым *film noir*»¹⁵⁶¹⁵⁷. В те дни любимой игрой критиков и исследователей были поиски истоков нуара – что для кинособщества равнялось поискам истоков Нила во времена королевы Виктории. Для целей фестиваля мы решили наклеить этот ярлык на большинство остальных фильмов Касла, давая тем самым понять, что, хотя многие из них – настоящая дешевка, они заслуживают признания как первые примеры нуара – жанра, появление которого обычно датировалось началом сороковых и которому отдали дань режиссеры с более громкими именами. Мы надеялись, что, сервируя творения Касла на таком блюде, придадим фестивалю некоторую академичность и хоть немного скомпенсируем явную третьесортность того, что собирались показывать. Невзирая на все усилия Шарки отремонтировать и восстановить фильмы, большинство из них изобиловало следами затасканности и небрежения: порванная перфорация, разрывы и незалатанные прожоги, звуковые дорожки, которые зачастую представляли собой слившиеся воедино помехи, завывания и шумы. Если бы не «Иуда» – изюминка фестиваля, – то оправданий для показа почти всего остального не было бы никаких. По замечанию Клер, карьера Касла после «Иуды», к сожалению, пошла не в гору, а под уклон – вниз, вниз, вниз.

Ко времени начала фестиваля фильмов Макса Касла я, не отдавая себе в этом отчета, погрузился в эйфорическое ожидание. Мне внезапно пришло в голову, что пока что это самое крупное мероприятие, за какое я брался, и под присмотром требовательного наставника я довел его до успешного завершения. Не в характере Клер было расточать похвалы своему ученику, и тем не менее я видел, что она довольна результатами. Месяцы моей трудной работы должны были наконец увенчаться пятью вечерами показов, в которых я участвовал как составитель программ. Впервые я почувствовал что-то вроде удовлетворения, вероятно, сродни тому, что получила Клер, руководя «Классик». Программки, конечно же, были составлены так, чтобы как можно лучше отражать взгляды Клер. Она сидела на всех предварительных просмотрах, роняя замечания, и я знал: предполагается, что я записываю их слово в слово. Что я и делал. Но когда я подготовил тексты для размножения на мимеографе, она удивила меня, сказав, что надо подписать их моим именем. Мне это показалось любопытным. Клер была не из тех, кто готов раздавать направо и налево плоды своего творчества. Не похоже было и на то, что она прониклась духом щедрости и потому дарует мне авторское право на свои критические суждения. Мне показалось, она хочет сделать вид, будто фестиваль – не ее инициатива, а кого-то другого. Как бы там ни было – она умывала руки и слагала с себя всякую ответственность.

Приближался первый день фестиваля, а я даже не представлял себе, чего хочу от него, но у Клер не было никаких сомнений – я жду большего, чем может дать недельный показ старых фильмов в задрипанном кинотеатре.

– Ты ни на что особенно не рассчитывай, Джонни, – предупредила меня она. – Если нам повезет – продадим десяток билетов.

¹⁵⁶ Черным фильмом (*фр.*).

¹⁵⁷ Фильм-нуар (*film noir* – «черный фильм», *фр.*) – жанр, популярный в 1940–1950-е гг., стильный и мрачный детектив без хеппи-энда.

С «Иудой» мы добились гораздо большего. Заявленный как важная находка, он собрал полный зал на вечернем воскресном показе. Сдвоенный сеанс из «Удара Потрошителя» и «Агента оси» (первого и последнего из голливудских фильмов Касла) собрал всего девять зрителей, и только трое остались на второй фильм после просмотра первого – дергающе-гося, темного, с почти неразборчивым звуком. Следующий вечер был еще хуже – такой плохой, что я чуть было не заболел. «Из человека в монстра» и «Тени над Синг-Сингом» собрали аудиторию в шесть человек. Мы даже заслужили благодарность – один из завсегда-таев «Классик» задержался после сеанса, чтобы заметить:

– А я все думал, зачем вы крутите этот старый хлам.

– А ты и правда думал, что будет хлам? – настороженно спросила она.

– Конечно.

– А что ты думаешь теперь?

– Хлам он и есть хлам. Но теперь я понимаю, на что вы намекаете в программке. Тени. Все дело в тенях, правда? Странно. Меня теперь кошмары будут мучить по ночам.

– Да? А почему?

– Мне кажется, я каким-то образом понял, что значит сидеть в камере смертников. Жуть. В особенности если, как тут сказано в программке, из фильма так и не становится ясно, за что приговорен заключенный. Это лучшая роль Тома Нила¹⁵⁸ из тех, что я видел.

Этот парень увидел как раз то, что мы хотели, чтобы он увидел. А скорее то, что хотела Клер, – ведь я просто записывал под ее диктовку. Она сравнивала операторскую работу в «Тенях над Синг-Сингом» с картинами Караваджо, у которого есть такие темные полотна, что глаза начинают болеть. Но вы все же всматриваетесь – вам кажется, там есть что-то такое, что вы не хотите пропустить. «Караваджо рисует комикс с Диком Трейси¹⁵⁹», – вот как сказала об этом Клер.

На следующий вечер был почти полный зал – мы показывали «Графа Лазаря» и «Поцелуй вампира». Это были старые дешевые ужастики, но с некоторым ностальгическим духом. Люди помнили их по детским утренникам или телепрограммам «Окно в кино». Такой поворот воодушевил меня, но ненадолго – до начала первого фильма. В этот момент произошло нечто такое, отчего вечер чуть было не обернулся катастрофой, – досадная неприятность, но она придала нашему самодеятельному фестивалю важность, которую мы даже и предвидеть не могли.

Началось все с того, что пять минут спустя после начала «Графа Лазаря» в зал влетела крупная растрепанная женщина. На ней было кричащее цветастое платье, плотно обтягивавшее бюст и бедра. Волосы были взбиты в высокий начес, выбеленный до того, что вполне мог бы светиться в темноте. Она прибежала просить о помощи. Сперва просила, потом требовала – высоким, жалобным голосом, который звучал как плохое подражание Ширли Темпл¹⁶⁰, умоляющей о чем-то капитана Января. Чем требовательней становились ее интонации, тем сильнее выпирала пышная грудь. Наконец мы с Клер пошли с нею. Снаружи, у ступенек, которые вели вниз с улицы, сидел похожий на труп старик – ни дать ни взять мешок костей в кресле-каталке. Бледный и изможденный, он наверняка весил не больше, чем десятилетний ребенок, но его размеры объяснялись не только худобой. Через мгновение

¹⁵⁸ Том Нил (1914–1972) – американский актер, бывший боксер; в 1965 г. осужден за непреднамеренное убийство своей жены.

¹⁵⁹ ...Караваджо рисует комикс с Диком Трейси... – Микеланджело Меризи да Караваджо (1573–1610) – влиятельный итальянский живописец, мастер светотени. Дик Трейси – детектив, персонаж комиксов, выходящих с 1931 г. (художник Честер Гулд).

¹⁶⁰ ...подражание Ширли Темпл, умоляющей о чем-то капитана Января. – Ширли Темпл (р. 1928) приобрела статус голливудской звезды шести лет от роду; за свою «звездную» карьеру (1934–1939) снималась главным образом в сентиментальных мюзиклах. «Капитан Январь» (1936) – мелодрама о пожилom смотрителе маяка, который спасает тонущую девочку и делается ее опекуном.

я понял, что это карлик. Ноги его едва свешивались с сиденья кресла. Он шумно затягивался своей сигаретой, а между затяжками сипел, как паровоз, отчего я не мог разобрать ни слова из его речи. Когда я все же напряг слух, оказалось, что он изливает поток обвинений и ругательств. «Что это у вас такое, черт побери? – вопрошал он. – Может, склеп? Кинотеатр в подвале! Что за чертовщина тут творится?»

За креслом старика стоял японец, по виду еще более древний, в помятой шоферской форме. Между морщинами, бороздившими его лицо, проглядывало выражение безграничной усталости. Стоял душный летний вечер, но несмотря на это человек в кресле был плотно укутан в одеяло; правда, его трясло и под одеялом, но скорее не от холода, а вследствие болезни. Потешная шляпа с загнутыми вверх полями была напялена по самые уши, растопыривая их, как маленькие розовые крылья. Лицо между ушами своим выражением напоминало голодную птицу, морщины и шрамы избородили его от бровей до подбородка. Сигарета, торчавшая из уголка рта, казалось, приросла к его физиономии.

Старик не переставая хрипел и бормотал что-то, а мы вчетвером (Клер, женщина, шофер-японец и я; на меня-то и легла основная нагрузка) потащили кресло вниз по ступенькам в так называемый вестибюль «Классик»; никакой благодарности мы за это не получили. Присев, чтобы приподнять кресло, я оказался почти вплотную со стариком и тут заметил пару тоненьких пластмассовых трубочек, проложенных по щекам и исчезающих в носу. Они шли из пристегнутой к креслу кислородной подушки. Она-то и отмеряла порции воздуха, подававшиеся в легкие. С каждым качком подушка производила едва слышное шипение.

Когда Клер сообщила женщине, что сеанс уже начался, старик заворчал:

– Я не собираюсь платить полную цену за полкартины.

– Вы опоздали всего на пять минут, – сказала Клер.

– Начало – самое лучшее, – отбрил ее старик. – Полностью не плати, – сказал он женщине. Из-под одеяла показались две трясущихся руки, чтобы начать тяжелый труд по замене догоревшей сигареты на новую. Новую подал шофер-японец, он же поднес и зажигалку. – Скинь четвертак или пятьдесят центов, слышишь?

– Бог ты мой! – пробормотала Клер, понимая, что его скрипучий голос прекрасно слышен в зале. – Я впусти вас обоих на один билет. Вы довольны?

– И его тоже, – сказал старик, указывая на шофера. – Мой телохранитель. Я без него и шагу не делаю.

– Ладно, ладно, – согласилась Клер. – Только чтобы не курить.

– У вас нет мест для курящих? – спросил старик, уставившись на нее удивленным взглядом.

– Места для курящих на улице – вы только что оттуда.

– Тьфу! Что это за кинотеатр такой?

– Маленький, с низкими потолками и паршивой вентиляцией. Если не нравится – я вас не держу.

Недовольно бормоча, он набрал полные легкие дыма, который исчез там навсегда, потом шофер взял у него сигарету и выбросил. Женщина заплатила за один билет, а затем, неловко маневрируя, покатила кресло через занавешенный вход в зал.

Больше до самого конца фильма опоздавших не было слышно, разве что старик все время кашлял и отхаркивался. Когда экран наконец потемнел, он издал насмешливый вопль.

– Свиньи! – выкрикнул он скрипучим фальцетом. – Грязные свиньи! И это называется – показывать кино? Это помойка какая-то! Тьфу на вас! – Женщина вывезла его назад в вестибюль, где он смерил Клер полным холодного презрения взглядом. – Вы тут не Макса Касла показываете, вы тут тащите кинолентку через мясорубку, вот что вы делаете. Я завтра утром первым делом через суд потребую, чтобы этот ваш клоповник опечатали. Я вас закрою!

Старик выплевывал свои обвинения с невыносимо ядовитым бруклинским акцентом, слова вылетали у него из той стороны рта, в которой не была зажата незажженная сигарета. Его теперь трясла такая злоба, что он вполне мог вывалиться из кресла. Женщина усадила его поглубже, а шофер поднес спичку к изжеванному огрызку сигареты. Он успокоился ровно настолько, чтобы сделать спасительную затяжку, а потом его стал душить кашель.

Клер отсчитала стоимость билета и, нетерпеливо суя деньги в руки женщине, выпровоживала троицу из кинотеатра.

– Ну уж нет, – гнул свое старик. – Ты от меня не откупишься. Я говорю, что закрою вас, – и это вам не шутки. Я вам не позволю делать какой-то винегрет из моей работы.

– Из *вашей* работы?

– Моей и Макса. Мы с ним были вот так. – Он высунул из-под одеяла два скрещенных пальца. – Он был гений. А вы из него там вырываете сердце. Я вам не позволю это делать.

Клер, прищурившись, смотрела на него; гнев ее внезапно исчез.

– А вы кто? – спросила она.

– Липски, – бросил старик в ответ. – Будто это вам что-то говорит.

– *Арнольд* Липски?

Старик замолчал на несколько мгновений, в недоумении глядя на Клер.

– Да, так.

– *Зип* Липски?

– Верно.

– «Дорога славы»? «Чемпион Джонни»? «Симфония миллиона»?

Сердитая гримаса, словно вытравленная на его лице, стала таять. Она изменилась не очень сильно, но достаточно, чтобы под ней проступило подозрительное любопытство. Очертание его губ стало мягче, отчего сигарета упала на складки одеяла. Шофер принялся ее искать, нашел и снова вставил старику в рот.

– Вы меня знаете? – спросил он.

– Один из трех лучших операторов мира.

– Да? – Его глаза прищурились агрессивно-вопросительно. – А кто двое других, хотел бы я знать?

Клер, не моргнув глазом, ответила:

– Тиссэ... и Фрейнд¹⁶¹.

– Фрейнд – в самую точку, – согласился старик. – У парня не было ни одного плохого кадра. Он многому научился у Макса, уж этого-то вы точно не знали. Но вот с Тиссэ ошибка вышла.

– Он научил Эйзенштейна всему, что знал, – бросила ему вызов Клер.

– Как не повезло Эйзенштейну. А Тиссэ – он умел снимать профессионально, но не естественно. Он снимал аффективно. А нужно снимать профессионально и естественно.

– Ну ладно, – продолжала Клер, демонстрируя теперь явные признаки хорошего настроения. – А как насчет... Жоржа Периналя?¹⁶²

Старик недоверчиво уставился на нее.

¹⁶¹ *Тиссэ... и Фрейнд*. – Эдуард Тиссэ (1897–1961) – один из основоположников советской операторской школы, снимал большинство фильмов Эйзенштейна («Броненосец Потемкин», «Бежин луг», «Александр Невский», «Иван Грозный», «Да здравствует Мексика!»). Карл Фрейнд, или Фройнд (1890–1969) – немецкий и американский оператор, в кино с 1912 г., прославился как оператор фильма «Сатана» (1920; в советском прокате – «Из тьмы веков»); с 1929 г. – в США, где снял фильмы «Дракула» (1931), «Добрая земля» (1937), «Ки-Ларго» (1948) и др.; разработал систему съемки телепрограмм на три камеры, применяющуюся до сих пор.

¹⁶² *Жорж Периналь* (1897–1965) – французский оператор, в кино с 1913 г. В 1930 г. снял фильм Жана Кокто «Кровь поэта». С 1933 г. работал в основном в Великобритании и в США, где снял такие фильмы, как «Багдадский вор» (1940), «Король в Нью-Йорке» (1957) и др.

- «Кровь поэта», – добавила Клер так, словно он мог не узнать это имя.
- Да-да, я знаю. И вы называете хорошим оператором этого французского выпендренжника?
- Ну, хорошо. Тогда Свен Нюквист¹⁶³.
- Да что с вами такое? Почему это вы боитесь называть американцев?
- Билли Битцер¹⁶⁴.
- Вот, уже лучше. Но это ведь каменный век. В те времена если только человек брал в руки камеру, значит, он уже что-то изобретал. А потом, кто может отличить, где он, а где Гриффит.
- Ну, а как насчет Джима Хоуи?
- Вы считаете, что Хоуи был лучше меня? – В его голосе послышались визгливо-обиженные нотки.
- Но он все же был чертовски хорош.
- Хорош – это да. А вот лучше ли?
- Клер немного подумала.
- Нет, не лучше.
- Вот это верно.
- Она попыталась еще раз.
- Элджин Лесли¹⁶⁵.
- Ну, наконец-то. Лесли – это настоящее кино. Китон без него был бы никто. Только вот беда – Элджин не умел работать со светом. В комедии работа со светом ни к чему. Там вам нужно показывать детали, ясно? Чтобы все было четко и ясно.
- Клер, словно делая ход козырной картой, сказала:
- Вам нужно, чтобы и свет был? Пожалуйста. Грег Толанд¹⁶⁶.
- Задумчиво кивая, старик с явным уважением взвешивал это имя. Почти что с завистью он сказал:
- Да-да. Он был, конечно, велик. Эта его идея о большой глубине резкости – просто класс. Особенно в «Гроздьях гнева». Лучший его фильм. Лучше, чем «Гражданин Кейн», если хотите знать. Значит, вот вы меня куда.
- Клер предложила вежливый компромисс.
- Ну, скажем так. Проживи он еще десять лет, он был бы... почти так же хорош, как вы. Чуть ли не с подозрением старик спросил:
- И вы считаете, что я был *настолько* хорош?
- Вы были достаточно хороши для «Оскара».
- Его лицо искривилось в гримасе разочарования.
- Фу! Этих «Оскаров» они каждый год раздают. А что это значит? Вы знаете, сколько недоумков получили эту золотую статуэтку. Да они ее и Билли Даниэлсу вручили. А он никогда больше чем на фотографа не тянул.
- Но «Дорога славы» уж точно заслуживала премии, – гнула свое Клер. – В этом-то все и дело. К тому же, – добавила она, поддразнивая его, – это даже не лучший ваш фильм.

¹⁶³ Свен Нюквист (р. 1922) – шведский кинооператор, начал работать в кино в 1945 г., постоянный оператор Ингмара Бергмана.

¹⁶⁴ Билли Битцер (1872–1944) – в 1908 г. познакомился с Д. Гриффитом, благодаря которому и стал в конечном счете оператором. Фильмы, снятые Битцером и Гриффитом в 1909–1912 гг., стали классикой, стандартом, на который впоследствии равнялись многие операторы.

¹⁶⁵ Элджин Лесли. <...> Китон без него был бы никто. – Элджин Лесли (1883–1944) – американский кинооператор, известный прежде всего съемками фильмов, в которых участвовал комик Бастер Китон.

¹⁶⁶ Грег Толанд (1904–1948) – американский кинооператор, работал с такими режиссерами, как Уильям Уайлер и Орсон Уэллс. Снимал фильмы «Грозовой перевал» (1939), «Гроздья гнева» (1940), «Маленькие лисички» (1940), «Гражданин Кейн» (1941) и др.

Липски настороженно посмотрел на Клер.

– Да? А что же было лучше?

– «Принц улиц» сорок третьего года. Кинга Видора¹⁶⁷.

Рот старика растянулся в довольной беззубой улыбке; он указал на Клер дрожащим пальцем.

– Вот это верно! В самую точку! – Он вывернул шею, чтобы сказать стоящей за ним женщине: – Она права. Слышишь, что она говорит?

– А вы даже не были номинированы за эту работу. Но это ваша лучшая вещь. Вы, можно сказать, избрали неореалистический стиль.

Липски презрительно хмыкнул.

– Для них я был слишком хорош. Опережал время. Эти сукины сыны любили всякую такую слащавую хроникальную дрянь, какую делали итальяшки после войны. Уж конечно. Потому что по-европиски. Бог ты мой! Знаете, что мне сказал Росселини? В пятьдесят третьем году. Он пригласил меня поснимать кое-что для него, после того как меня выперли с американских студий. Он сказал: «Зип, мое кино изобрел ты». – Потом, снова напустив на себя выражение крутого парня, он сделал умное лицо и повернулся к Клер. – Вы почти попали в точку. «Принц улиц» был моим *вторым* лучшим фильмом. А первым был «Дом крови».

Клер была искренне удивлена.

– «Дом крови»?

– Именно! С Максом. Мы его сняли за семь дней. Практически без дублей. Такой чистой работы у меня еще не было. Великолепно!

Клер вопросительно посмотрела в мою сторону.

– Мне этот фильм попался в одном из каталогов, – вставил я. – Но копии найти так и не удалось.

– Конечно! – ворчливо сказал Липски. – Они его уничтожили. Как и все лучшее, что сделал Макс. Они бы и вообще все уничтожили. Сволочи!

– Послушайте, мистер Липски, – взволнованно сказала Клер, – нам нужно поговорить.

– Да? И о чем же?

– О вас. О вашей работе. Я ваша большая поклонница.

– Да? Как же тогда быть со всем этим? – Он ткнул большим пальцем в направлении зала. – Вы там меня просто на дыбу вздернули. Вместе с Максом.

– Это лучшие копии, какие нам удалось найти, – заверила его Клер. – И потом, я, честно, не знала, что это *ваша* работа. Я хочу сказать, в титрах был Липски, но я и не подумала, что это вы.

Клер обратила на это внимание, когда мы делали предварительный просмотр фильмов Касла. В титрах трех из них некто А. С. Липски значился как старший рабочий ателье. Она спросила: «Уж не Арнольд ли это Липски?» Я вспомнил это имя, когда она мне его показала. В сороковых и пятидесятых Липски был одним из самых знаменитых операторов Голливуда. Он получил несколько наград киноакадемии и даже одного «Оскара». В свое время он был легендой на тех студиях, где его операторская работа выделялась так же, как телосложение. Еще Клер заметила, что он исчез из виду во время охоты на ведьм в Голливуде, став одним из многочисленных талантов, принесенных в жертву. Мы решили, что об этом стоит упомянуть в программке, но вовсе не были уверены, что это и есть тот самый Липски.

– Вы там как оператор не названы, – пояснила Клер.

¹⁶⁷ *Кинг Видор* (1894–1982) – американский режиссер, автор таких фильмов, как «Большой парад» (1925), «Аллилуйя» (1929), «Малыш Билли» (1930), «Хлеб наш насущный» (1934), «Цитадель» (1938), «Дуэль на солнце» (1946) «Источник» (1949), «Война и мир» (1956) и др.

– Не назван! – Липски саркастически ухмыльнулся. – Да кто за этим следил, когда эти хиты снимались за неделю? Уоррена Кетла – того назвали. Он и чек получил. Черт его дери – он не просыхал с первого дня. Я снял всю картину. Так что это *моя* работа. А на экране она похожа на коровью лепешку. Это профанация, черт его дери.

В тот вечер за проектором стоял я. А это означало, что показ второго фильма задержался больше чем на полчаса. Но нам с Клер так и не удалось смягчить Липски. Вот собрат в вестибюле небольшой кружок зевак – это у нас получилось. Некоторые из них изучали кино в университете и были завсегдатаями «Классик»; их больше интересовал разговор между Липски и Клер, чем предстоящий показ. Клер, извинившись перед публикой (что она делала крайне редко), с отчетливо уловимой ноткой гордости в голосе пояснила: «Это мистер Арнольд Липски. Зип Липски. Один из величайших операторов американского кино».

– Операторов? Тьфу! – проворчал Липски. – Я был шутером¹⁶⁸, в этом все и дело.

– Одним из величайших шутеров, – поправилась Клер. – Фильм, который вы сегодня увидите, – одна из работ мистера Липски, но его имя в ней не названо. – Взглянув на Липски, она спросила: – Я правильно говорю? Здесь вашего имени тоже нет?

– Лента моя, – воинственно заявил Липски. – Бог ты мой, я всегда снимал для Макса. Если он мог пригласить меня, то ни к кому другому не обращался.

В конце концов «Поцелуй вампира» был показан, и Липски стenal и ругался на заднем ряду при виде каждой замеченной купюры. На середине он издал исполненный боли крик и собрался уходить. Это дало возможность Клер уволочь его к Мойше для беседы с глазу на глаз. К тому времени, когда, докрутив фильм и закрыв кинотеатр, у Мойше появился я, Клер удалось узнать кое-что удивительное.

– У него есть они все! – сообщила она мне, когда я зашел в кабинет и сел рядом с ней напротив Липски и женщины. – Фильмы Касла. Или, по крайней мере, те, что он сам снимал. Сколько, вы говорите? Шестнадцать?

– Семнадцать, – самодовольно ответил Липски. – К тому же это оригиналы с камеры, сынок. Не та запиленная дрянь, что ты показываешь. Как того и хотел Макс. Полное собрание. Лучшие мои работы.

Им удалось извлечь его из каталки и усадить в самый дальний из кабинетов у Мойше. Подбородок и плечи Липски едва возвышались над столом. Его неудобно вклинили между стеной и полной женщиной, которую мне до сих пор так и не представили. Я решил, что это его жена или нянька. Старик продолжал дымить как паровоз. Перед ним стояла чашка горячей воды; в ней плавал кружок лимона.

– Вы и правда считаете, что некоторые из этих фильмов Касла лучше, чем «Дорога славы» или «Принц улиц»? – спросила Клер.

– Прямо в точку. И знаете почему? Бюджет у фильма был никакой. Декорации – какие-то руины, освещение паршивое, почти все снималось без дублей. Нужно было снимать хорошо – иного выхода не было. Хорошо – с первого раза. Вот там-то я и научился снимать. Черт! «Дорога славы» – мы на нее получили два миллиона долларов. Да за миллион и обзьяна сняла бы хороший фильм. А если денег кот наплакал, то тут уж приходится экономить. Макс планировал каждый кадр... Ах, какое у него было чутье. Вы видели, как близко мы ставили камеру? Это чтобы все те липовые декорации как можно меньше попадали в кадр. А как мы использовали край экрана? Страх берет, а? Никогда не знаешь, что оттуда появится. Всему этому я научился у Макса. Снизу вверх. Всем этим приемам. «Из дерьма конфетку» – так он это называл. Мы с Максом. Вот была команда.

– А можно нам... посмотреть эти фильмы? – спросил я.

¹⁶⁸ Операторов? Тьфу! <...> Я был шутером... – На американском киношном жаргоне shooter – оператор; образовано от глагола to shoot – снимать.

Клер явно уже поднимала этот вопрос.

– Мистеру Липски эта мысль не нравится.

– Вот именно! – выпалил Липски, снова напуская на лицо выражение крутого парня. – Это мои картины. И больше ничьи. Никто их у меня не возьмет. Они Макса в грязь втоптали. И меня тоже. Бандиты проклятые!

– Это был бы закрытый показ, – сказала Клер. – Только для нас двоих.

– Вот как? А потом вы захотите их показать в своем клоповнике. Одну подлянку за другой – так они всегда и поступали с Максом. Так что перебьются. Никто не увидит этих картин, кроме меня.

– Но зачем хранить фильмы, если их никто не видит? – спросил я.

На лице старика появилось загадочное выражение.

– Есть причины, – фыркнул он. – У меня есть свои причины. Я могу делать с этими фильмами все, что захочу. Они принадлежат мне.

– Но какой от этого будет вред? – гнул свое я. – Мы с Клер очень хотели бы их посмотреть.

– Этот номер не пройдет. – Липски был непреклонен. – После того, как Голливуд обошелся со мной, я никому ничего не должен, ясно? – Для него это явно был вопрос уязвленной гордыни.

Почувствовав ласкающие прикосновения к своей коленке под столом, я взглянул на крупную женщину напротив меня. Поначалу мне показалось, что это было случайное касание. Я ошибся. Она прижимала свою затиснутую в чулок ногу к моей лодыжке. Ошеломленный, я решил воспользоваться этим шансом и воззвать к ней.

– Мы будем очень почтительны, – сказал я. – Нас на самом деле интересуют работы Касла.

Женщина начала мне улыбаться. Улыбка не сходила с ее лица – она расширялась, превращаясь в какое-то подобие ухмылки. А ухмылка стала такой откровенно плотоядной, что я почувствовал, как краснею. Она скинула туфель, и я чувствовал, как ее пронирующая стопа поднимается все выше по моей ноге, посылая недвусмысленные сигналы моей икре. Она игриво мне подмигнула и чуть придавила своим мощным плечом сидящего рядом с ней малютку.

– Да не жматься ты, Зиппи, – пропела она голосом Ширли Темпл. – Дай им посмотреть эту древность. – Мне же она сказала: – У нас есть своя просмотровая и все остальное. Приходите к нам, посмотрите. А то у нас никто не бывает. – Она надула губы. – Я страдаю от одиночества.

– Ну уж нет, – не сдавался Липски.

Женщина надавила на него еще сильнее – маленькая иссохшая фигурка почти исчезла за ее пышными формами.

– Ты хочешь, чтобы тебя сегодня ночью пощекотали или нет? – спросила она. – Ну так да или нет, мой мальчик?

– А это-то здесь при чем? – застонал Липски – он чуть не задыхался под ее массой.

Она кивнула через стол в мою сторону, и выражение ее лица из сладострастного стало хищническим. Она насмешливо прошептала:

– Он такой милашка. Я хочу, чтобы он пришел и посмотрел картинки.

У Клер родилась другая идея.

– А как насчет «Иуды»? – спросила она. – Разве вам не хочется посмотреть лучший фильм Касла?

– Что это вы такое говорите? – спросил Липски с внезапно проснувшимся интересом. – Что она сказала?

– Я говорю об «Иуде Йедермане», – ответила Клер. – У нас есть этот фильм. Хотите его посмотреть, не спускаясь в наш клоповник, как вы его называете? Мы могли бы показать его вам лично. Это лучший фильм Касла.

– Тю-ю-ю! – Липски отказывался ей верить. – Откуда это вы знаете? Иуда Йе-мер... Йе-бер... никогда не слышал о таком фильме у Макса. Вы выдумываете.

– «Иуда в каждом из нас», если по-английски. Но вы его и под этим именем не могли знать. Он был потерян в начале двадцатых. В идеальном состоянии.

Липски, скосив один глаз, скептически посмотрел на Клер.

– Откуда вам известно, что его сделал Макс? Там что – так написано?

– Это черновой монтаж – так мы думаем. Никаких титров там нет. Но мы получили его от человека, который знает, что это фильм Касла.

– Да? И от кого же?

– От человека по имени Джошуа Слоун.

Липски покачал головой.

– Никогда о таком не слыхал. Кто он такой? – Потом, заметно посуровев, спросил: – Из этих проклятых сирот, что ли?

– Сирот? Нет, почему сирот. Он коллекционер из Чикаго, – ответила Клер.

– Откуда же он знает, что это фильм Макса?

– С фильмом были кой-какие бумаги. Пара писем от некой Теа фон Пёльциг со студии «УФА».

Это имя подействовало на Липски, как красная тряпка на быка.

– Пульчик! Черт бы ее драл! Она все еще жива? Старая тощая мегера! Эти треклятые сироты не умирают. Как зомби.

– Вообще-то говоря, фильм и в самом деле был найден в сиротском приюте. В Германии. Оттуда-то Слоун его и получил.

Липски смотрел на нее в недоумении.

– Приют отдал ему картину?

– Нет, приют разбомбили. А фильм был найден среди развалин.

– Отлично! Значит, его разбомбили? Отлично.

– По крайней мере, именно так мы узнали, что это фильм Касла. Из письма этой женщины – фон Пёльциг.

– Ну хорошо, этот чикагский тип получил его из приюта. – Липски в упор уставился на Клер. – А к вам-то он как попал?

Клер задумалась на секунду, а потом соврала:

– Это подарок от одного местного коллекционера.

– Да? И от кого же?

– Когда-нибудь слышали об Айре Голдштейне?

– О Голдштейне? Об этом гонимом? И он дал вам картину Макса? Бесплатно? Ни за что не поверю. И потом, я слышал, что он умер.

– Он и умер. Я знаю его сына. Он продал часть коллекции отца.

– Черт бы их драл. Мне никто не говорил, что продаются фильмы Макса.

– Там был всего один – этот, – сказала Клер.

– И почему это он продал именно вам?

– Потому что мои знакомые знают – я равнодушна к кино. К хорошему кино. А это хорошее кино. Необычное, но хорошее. Может быть, великое.

– Что значит «может быть»? – агрессивно сказал Липски. – Ведь это же фильм Макса, да?

– Так, может, сами и посмотрите? Фильм очень, очень необычный. Много эффектной операторской работы. Мы могли бы принести его вам. Ну, так что скажете, мистер Липски? Справедливый обмен. Мы покажем вам «Иуду» – вы покажете нам ваших Каслов.

– Семнадцать фильмов за один? И вы называете это справедливо?

– Но «Иуда» – особенный фильм. Настоящий коллекционный.

– И все равно он не стоит семнадцати.

– Ну хорошо. Давайте тогда один за два. За два лучших фильма Касла. По вашему выбору.

Липски пребывал в нерешительности – что-то бормотал, гримасничал. Может быть, он и дальше продолжал бы упорствовать, но крупная женщина снова надвинулась на него устрашающей грудью.

– Кончай, Зиппи, не сквалыжничай! – сказала она, и он неохотно сдался.

Перед уходом они оставили адрес и телефон. Мы договорились, что придем на следующей неделе. Все трое отбыли в древнем «кадиллаке», отчаянно нуждавшемся в ремонте. За рулем сидел шофер-японец, Липски – на заднем сиденье, куря и кашляя.

– Этакий старый глупый скопидом, – проворчала Клер вслед машине, отъезжающей от заведения Мойше. – Но когда-то он был лучшим шутером в Америке.

Глава 8. Саллиранд

Когда Зип Липски в конце сороковых строил свое жилище, этот большой пастельного цвета дом на холмах Лос-Фелиц являл собой, вероятно, модную штучку для богатеев от кино, в чью когорту тогда влился Зип. Теперь особняк походил на кусок засохшего свадебного торта, оставшегося после ухода гостей. Розоватая штукатурка давно повыцвела и частично обвалилась, сотни землетрясений оставили паутину трещин на стенах, сточные трубы на углах перекосились. Это был один из тех домов, которые ускоряли упадок всего района. Правда, следы обветшания становились заметны, только если углубиться в заросший проезд, – участки за проржавевшими оградами одичали, и жалкое состояние домов скрывалось милостивой зеленой сенью.

Даже когда вы попадали внутрь, у вас не возникало ощущения, что дом обитаем. Запущенность густым сиропом сочилось из каждого темного угла. Окна в тяжелых занавесах и с жалюзи впускали в помещение только жалкое подобие света. Нас – Клер, Шарки и меня – встретила у дверей все та же пышная женщина. На ней было подобие наряда для вечеринки образца 1952 года. От Клер я узнал, что она – миссис Липски. Ее взор сразу же устремился на меня.

– Пришли на киносеанс? – пропела она своим кукольным голоском.

В руках женщины был огромный бокал с выпивкой. По ее неразборчивой речи я заключил, что сегодня этот бокал – уже не первый.

Большая часть дома, по которой мы прошли, выглядела и пахла как нежилая – сырость, паутина по углам. Повсюду было много тяжелой и громоздкой мебели – вульгарно безвкусной и в такой же мере вульгарно дорогой. Выглядело все так, словно ее купили, просто чтобы пустить пыль в глаза. Возникало ощущение, что находишься в склепе, ожидающем покойника. Единственными яркими пятнами – впрочем, они скрадывались вездесущей серостью – были цветные киноплакаты, украшавшие стены. Большинство рекламировали фильмы Липски, но было и несколько других – более безвкусных, чем остальные. Они сразу же привлекли мое внимание, провоцируя какой-то мучительный приступ наслаждения. Они запечатлели образ, который все еще находил подспудный отклик в моих юношеских эротических фантазиях. Передо мной во всей своей дразнящей славе возникла Найлана, Дева джунглей, та, чья жизнь протекала в череде каждодневных опасностей. Я замедлил шаг, чтобы насладиться каждым из этих драгоценных изображений. Вот Найлану, прыгая с дерева на дерево, уносит горилла. Вот ухмыляющийся араб поднимает потерявшую сознание и покорную Найлану высоко вверх, чтобы сбросить ее в яму, кишашую змеями. Вот Найлана, полуодетая, подвешена за руки над раскаленными углями, она пытается вырваться из пут, а обезумевшие дикари пляшут вокруг нее, поддаваясь гипнотическому воздействию сатанинских глаз шамана. Каждая из этих картинок, хотя и грубо сработанная халтурщиком от живописи лет двадцать назад, вызывала в памяти сцены насилия, которые некогда стали моими первыми уроками в темной психологии сексуальных страстей.

Почему здесь – в этом зловещем доме-склепе – была Найлана? Неужели эти плакаты свидетельствовали о закате карьеры Липски? Неужели он падал так низко – на самое дно киноиндустрии?

Пройдя почти через весь дом, мы вышли к тем нескольким комнатам, где еще теплилось какое-то подобие жизни: кухня, в которой царил жуткий беспорядок, и большая застекленная веранда, выходившая на потрескавшийся бассейн, заполненный не водой, а мусором. Эта часть дома Липски была насыщена слабыми медицинскими запахами больничной палаты. Здесь миссис Липски предложила нам выпивку из битком набитого алкоголем бара, а потом провела нас в крохотный домик на другой стороне поросшего сорняками двора.

Оказалось, что это маленькая, но чисто убранная проекционная, где помещался десяток зрителей. Здесь мы увидели Липски – он курил и тяжело сопел, расположившись в обитом плюшем кресле, которое было в несколько раз больше его и без того маленького, а теперь еще и усохшего тела.

– Ну, принесли? – проворчал он, увидев нас. – Картину? Вы ее принесли? Если не принесли, то ничего не увидите.

Он не мог не заметить, что я тащу коробки. Клер дала мне знак выйти вперед, и я предъявил их как дружественное подношение вождю враждебного племени.

Но вождя это ничуть не утихомирило.

– Почему так поздно? – бросил он.

Хотя день стоял теплый, он, как и в прошлый раз, был закутан в свое одеяло.

– Вы сказали – в два часа, – ответила Клер с вымученным терпением.

– Мы даже раньше пришли.

– А кто вам сказал, чтобы вы приходили раньше? – отрезал карлик. – А если бы я спал?

Клер легонько вернула этот мяч на его половину:

– Но ведь вы же не спите, правда?

Увидев Шарки, Липски сказал:

– А это кто еще?

– Это Дон Шарки. Мой партнер, – ответила Клер. – Он тоже ваш большой поклонник.

Шарки вышел вперед, чтобы пожать руку Липски.

– Очень рад познако...

Но Липски оборвал его. Взгляд его был по-прежнему устремлен на Клер.

– Разве я вам говорил, что вы можете тащить сюда все свою чертову семейку? Это вам что – пикник, что ли?

– Дон – лучший киномеханик в городе, – объяснила Клер.

– Черта с два, – отрезал Липски. – К моим лентам он и пальцем не прикоснется. С ними работает только Йоси. – Он ткнул большим пальцем в направлении проекционной, где я увидел человека, возившегося с аппаратами.

– А Дон пришел, чтобы показать *наш* фильм, – сказала Клер. – Эта лента требует профессионального обращения.

– Давайте начинать, – мрачно пробормотал Шарки и пошел в проекционную. Я с коробками – следом. Мы с Клер предупреждали его, что теплого приема здесь ждать не придется, но тем не менее он был оскорблен грубостью старика.

– Сначала *ваша* лента! – просипел Липски.

– Нет-нет, – возразила Клер, подозревая, что Липски, посмотрев «Иуду», может выставить нас за дверь. – Сначала *ваши*.

– Этот номер не пройдет, – гнул свое Липски.

Он производил впечатление человека, для которого скандал – любимое времяпрепровождение. Я нутром чувствовал, что ему доставляет удовольствие покуражиться над кем-нибудь и он не упустит такого случая, как сегодня. Может быть, ему даже доставляла удовольствие задиристость Клер, хотя она на сей раз и держалась изо всех сил, чтобы не сорваться.

Пока она бодалась с Липски, мы с Шарки разглядывали проекционную. Она произвела на нас сильное впечатление. Аппаратура там была куда как лучше, чем в «Классик». Там стояли два великолепных тридцатипятимиллиметровых аппарата «Сенчури», а в потолке виднелись два мощных вентилятора. Все оборудование находилось в идеальном состоянии, было смазано и сверкало. Над ним колдовал Йоси – старый шофер-японец, который привозил Липски в «Классик». Его лицо было перекошено гримасой боли.

– Вы киномеханик? – спросил Шарки.

Старик ответил, загибая пальцы:

– Садовник. Повар. Шофер. Уборщик. А к тому же и киномеханик, да. – Тоном и выражением лица он давал вам понять, что перегружен неимоверно.

– Надеюсь, что как киномеханик вы лучше, чем как садовник, – сказал Шарки. – Тут у вас настоящие африканские джунгли.

Йоси напустил на лицо искренне печальное выражение.

– Сришком старый, сришком, – простонал он, покачивая головой. – Парыцы не гнутся. – Он вытянул перед собой две подагрические ручки. – Пожаруйста, вы умеете работать с проектор.

Когда Шарки согласился, Йоси отвесил благодарный поклон, а потом устало опустился на стул.

– Только лучше, чтобы ваш босс об этом не знал, – заметил Шарки. – Он говорит, что, кроме вас, никто не может показывать его ленты.

Йоси кивнул.

– Мистер Рипски очень короший. Старый друг. Но иногда говно из него так и прет.

После получаса препирательств Клер и Липски выработали наконец соглашение о порядке показа фильмов. Сначала – его первый, потом – «Иуда», потом – его второй. Нас ждала лучшая выборка из лент Макса Касла, какая показывалась когда-либо за один сеанс. Три кинофильма в идеальном состоянии – именно в таком виде и хотел бы представить их зрителю автор. Это лежало почти за пределами восприятия зрения и разума. Липски выбрал «Графа Лазаря» и «Дом крови» – фильмы, в то время известные миру, если вообще известные, лишь как второсортные поделки категории «В», творения маргинального и теперь уже давно покойного автора, чья карьера, когда он работал над этими фильмами, подходила к заслуженному и бесславному завершению. Любой человек, читая строчку за строчкой их сценарии, не нашел бы там ничего, что отличало бы их от массы других поделок этого жанра. Два очередных ужасика от «Юниверсал». Даже актеры были набраны из традиционного состава тех времен, поднаторевшие в исполнении оборотней и кровососов. Эвелин Энкерс, Джордж Зукко, Анна Нагель, Гленн Стрейндж, Дуайт Фрай¹⁶⁹. И тем не менее каждый кадр в этих лентах (показанных так, как это задумывал Макс Касл) был осеян какой-то сверхъестественной силой. Мы – Клер, Шарки и я – уже видели вспышки этой силы, просматривая фильмы, отобранные для фестиваля. Но здесь воздействие таланта Касла было цельным и ненарушаемым. Так же как и при просмотре «Иуды», меня подхватил ураган образов. Ощущение было такое, словно передо мной бушевал торнадо, а я пытался сохранить присутствие духа перед его всеокрушающей мощью. А мощь эта являла собой кино в чистом виде – основополагающий визуальный ряд этого вида искусства. Картинки в движении, смена оглушительных образов, что проносились по неизведанным оптическим потокам и достигали самых глубин загадочного континента по имени мозг.

Достаточно было отметить, что эти фильмы по любым стандартам сделаны мастерски и настолько превосходят обычный студийный уровень, что оказались в категории «В» только

¹⁶⁹ Эвелин Энкерс, Джордж Зукко, Анна Нагель, Гленн Стрейндж, Дуайт Фрай. – Эвелин Энкерс (1918–1985) – американская актриса, прославившаяся своими ролями в фильмах ужасов 1940-х гг. («Человек-волк», «Призрак Франкенштейна», «Безумный упырь», «Жемчужина смерти» и др.). Джордж Зукко (1886–1960) – американский актер родом из Англии, известный ролями как в серьезных драмах – «Мария-Антуанетта» (1938), «Горбун Нотр-Дама» (1939), – так и во многих фильмах ужасов (например, играл зловещего египетского жреца в трех фильмах о мумии начала 1940-х гг.). Анна Нагель (1915–1966) снималась преимущественно в детективах и фильмах ужасов, иногда – с Джорджем Зукко. Гленн Стрейндж (1899–1973) – американский актер, прапрапрапрапраправнук Покахонтас и Джона Рольфе; играл чудовище в фильме «Дом Франкенштейна» (1944), причем эту роль ему помог получить сам Борис Карлофф, игравший монстра во «Франкенштейне» (1931), «Невесте Франкенштейна» (1935) и «Сыне Франкенштейна» (1939). Дуайт Фрай (1899–1943) – американский характерный актер, снимался в фильмах «Дракула» (1931), «Франкенштейн» (1931), «Невеста Франкенштейна» (1935), «Сын Франкенштейна» (1939) и др.

из-за ограниченного бюджета. Но здесь было нечто большее, нечто выходящее за пределы простого мастерства. Фильмы Касла навевали неподдельный ужас, который пронзал вас до мозга костей. Ни в одном эпизоде я не мог установить, откуда исходит эта сила, но я был уверен: к сознательному восприятию она не имеет никакого отношения. Скорее, дело обстояло так: за моими глазами какая-то иная часть меня видела иной мир, тот, где реальностью были вампир и его жертва, сверхъестественные события, богохульство. И снова мне на ум пришло словечко «нечистый». Такой *нечистой* может быть только тварь, встающая из гроба, чтобы поживиться кровью невинной жертвы. Моим глазам открывалась истинная мерзость упыря; она запятнала меня. И не только меня. Она запятнала и Клер. Я увидел это, когда зажегся свет. У нее на лице было то же брезгливое выражение, что и после просмотра «Иуды»: выражение человека, который отказывается верить в только что увиденное. Она заставила себя досидеть до конца первого фильма и смотрела его во все глаза. Но посмотреть еще раз «Иуду» она не стала; и «Дом крови» тоже, хотя Липски и сказал, что это его лучшая работа. Вместо этого она извинилась и ушла на кухню ждать меня и Шарки.

Я думал, что старик оскорбится ее уходом, – ведь она отказывалась смотреть то, что он считал лучшим своим творением. Но он с таким нетерпением ждал «Иуды», что ему было наплевать на Клер. Миссис Липски, воспользовавшись уходом Клер, не стала терять времени и попыталась сполна извлечь выгоду из ситуации. Она быстренько, похихикивая и подмигивая, уселась рядом со мной. Фильм едва успел начаться, а ее нога уже назойливо терлась о мою. Еще через пять минут ее рука принялась гладить мою. «Извините, – сказал я, ища спасения. – Мне нужно проверить проектор». Остальную часть ленты я досматривал с Шарки из проекционной.

Липски смотрел «Иуду», не отрываясь от экрана, его тощенькое тельце распрямилось, он был весь внимание. Даже в проекционной были слышны его одобрительные вздохи, следовавшие за всеми ключевыми кадрами. Несколько раз я даже слышал, как он бормотал про себя: «Молодец, Макси... просто класс... идеально... идеально». К концу фильма он стал каждый кадр сопровождать жестами, переживая происходящее на экране. Когда зажегся свет, старик напоминал бегуна у финишной черты. Миссис Липски подошла к нему поправить кислородную подушку. «Бедненький Зиппи. – Она обращалась с ним как с ребенком. – Как он переволновался!» Липски поднял на нее взгляд – в глазах у него стояли слезы, грудь теснили рыдания, отчего он не мог вымолвить ни слова. Он открыл рот, потом закрыл, как умирающая рыба. Все, что ему удалось произнести, было: «Макс...»

Он не остался смотреть последнюю ленту. Позднее мы с Шарки нашли его на кухне вместе с Клер – они сидели рядышком за столом и нещадно дымили. Возникло впечатление, будто между ними идет душевная беседа. Я решил, что, посмотрев «Иуду», старик смягчился и исполнился желания излить душу, хоть бы и перед Клер. Когда появились мы с Шарки, он вскочил и удалился в кабинку. Он не ответил на мои слова благодарности. У дверей миссис Липски удалось схватить меня за руку, и она пожала ее со значением.

– Приходите еще, ясно? – сказала она. – У нас этих кино страсть как много.

По пути домой меня разрывало желание поговорить о фильмах. Но Клер вела себя так, будто и не слышала моих слов.

– Бедный, больной старикашка. – Судя по ее интонации, она действительно за него переживала.

– Маленький вонючий пердун, – добавил Шарки.

– Не будь таким жестоким, – сказала Клер. – Он живет на одном легком. Долго он не протянет. Эмфизема. Еще хуже. Он умирает от душевных страданий. Ему немало досталось в жизни. Когда его включили в черный список, ему приходилось снимать под другими именами или побираться в Европе. Он и тогда уже был слишком болен для этого. Он имеет право быть сердитым на мир.

– А как он попал в черный список? – спросил Шарки.

– По-моему, он тогда придерживался левых убеждений. Его семью арестовали. Приблизительно в то время, когда Джо Маккарти обрушился на Голливуд¹⁷⁰, Зип участвовал в съемках документального фильма о Поле Робсоне¹⁷¹, причем вложил в дело немало своих денег. Пошел на это из чистой любви. Не успел он оглянуться, как оказался по уши в дерьме. Его вызвали на заседание комиссии. Обвинили в нежелании сотрудничать. Не посадили его только из-за состояния здоровья. А может, еще и из-за размеров. Даже Маккарти не хватило духа публично издеваться над карликом. И потом, они, видимо, решили, что на обычном кинооператоре дивидендов не заработаешь. Поэтому они просто погубили его карьеру. Он с самых профессиональных вершин свалился на самое дно. От этого осталось много шрамов.

– А когда он начал работать с Каслом? – спросил я.

– Даже раньше, чем я могла представить. Зип работал на «Мученике». Он входил в состав съемочной бригады, которую Касл взял в Италию. Был одним из рабочих ателее. Он говорит, на него все смотрели как на своего рода талисман – карликам с этим приходится смиряться. Но Касл был другим. Касл стал учить его на шутера. Зип в то время был совсем мальчишка. Конечно, и Каслу было немногим больше, но по рассказам Зипа у них сложились отношения, как у отца с сыном. Касл увидел талант в Зипе и приложил немало сил, чтобы его проявить. Если не ошибаюсь, за это старик и преклоняется перед Каслом. Касл, несомненно, хотел вылепить из Зипа своего личного оператора. После краха «Мученика» Зип прилепился к Каслу. Возникла настоящая дружба. Начиная с середины тридцатых Зип стал получать массу предложений. От крупных студий. Много всякого мусора, но было несколько работ высокого уровня. Но какие бы предложения ему ни поступали, он предпочитал работать с Каслом, даже если его не называли в титрах. Вот тебе маленькая сенсация. Приехав на «РКО», Орсон Уэллс¹⁷² чуть ли не сразу же отправился к Каслу. Спросил у него, какой бы фильм ему снять – ведь он получил от студии карт-бланш. Касл предложил ему «Сердце тьмы» Конрада¹⁷³. Он сам многие годы вынашивал эту идею. Уэллсу мысль понравилась. Оператором у него должен был стать Зип. Конечно, план провалился. Уэллс стал снимать «Гражданина Кейна» с Греггом Толандом. Большая потеря для маленького Зипа. Но он попал в струю – ему предложили снимать другие хорошие картины.

– И что он думает об «Иуде»? – нетерпеливо спросил я.

– Он сказал, что видел там все, чему научился у Касла, и кое-что сверх того. Все эти... «трюки» – так он их называет. В «Иуде» они чуть поглубже, чем стали потом, но все они там есть.

– Например?

– Мы в это не очень вдавались. Я в это не вдавалась. Мне это не очень интересно. И потом, Зип не из тех, кто изливает перед тобой душу. Но я тебя с ним сведу.

– Как это?

– Он хочет еще раз посмотреть «Иуду». Я согласилась, но с тем условием, что он покажет тебе остальные работы Касла. Он согласился. Без особого энтузиазма, но все же согласился. Не забывай почаще отвешивать ему комплименты.

¹⁷⁰ ...когда Джо Маккарти обрушился на Голливуд. – Джозеф Реймонд Маккарти (1908–1957) – американский сенатор, в начале 1950-х гг. возглавил комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, от которой в США пострадали многие деятели культуры.

¹⁷¹ Поль Робсон (1898–1976) – американский певец и общественный деятель, исполнитель негритянских песен, сочувствовал левому движению, неоднократно приезжал в Советский Союз.

¹⁷² Орсон Уэллс (1915–1985) – выдающийся американский режиссер и актер, автор таких классических фильмов, как «Гражданин Кейн» (1941), «Макбет» (1948), «Отелло» (1952), «Печать зла» (1958), «Процесс» (1962), «Полуночные колокола» (1965).

¹⁷³ ...«Сердце тьмы» Конрада – вышедшая в 1902 г. знаменитая повесть Джозефа Конрада (Йозеф Теодор Конрад Корженевский, 1857–1924); по ее мотивам Ф. Ф. Коппола снял «Апокалипсис наших дней» (1979).

– Ты посылаешь меня одного? – спросил я. – А сама не хочешь посмотреть?
Она задумалась, прежде чем ответить.

– Пусть это будет твоим маленьким проектом, ладно? Его и на это было не очень легко уломать.

– А может, попытаться заполучить эти фильмы для «Классик»?

– Ни малейшего шанса! Он не выпустит их из рук.

– Я могу попробовать.

– Ну попробуй. Посмотрим, что у тебя получится, – добавила она с иезуитской улыбкой. – Миссис Л., возможно, пожелает тебе помочь.

Прекрасно понимая, что она имеет в виду, я тем не менее спросил:

– Ты это о чем?

– Да брось ты, Джонни! Ты же знаешь, что старушка от тебя просто тает.

Я не очень убедительно попытался изобразить из себя невинного дурачка.

– Прекрати ты, Джонни, – вступил в разговор Шарки. – Давай иди по стопам Флинна¹⁷⁴. Только правильно разыграй карты.

– Вы и правда считаете, что мне стоит попытаться использовать ее влияние... таким образом?

– Только ради искусства, – сказал Шарки.

Позднее в этот день я еще раз попытался разговорить Клер о тех фильмах, что мы видели. Каждый раз она уходила от разговора. И только после того, как мы улеглись в постель, я получил от нее ясный ответ. К тому же довольно тревожный.

Я болтал о «Доме крови», полагая, что Клер будет интересно узнать об этом фильме.

– Он и в самом деле потрясающий, – докладывал я. – Я понимаю, почему Зип им так гордится. Сам фильм – такая же дешевка, как и все, что делалось на «Юниверсал» в старину, но то, как они пользовались камерой, и свет... Я честно говорю, чуть в штаны не наложил от страха. Там есть несколько сцен, я тебе клянусь, – стопроцентная порнография. Только не настоящий секс, а так, вроде... его противоположность, если ты меня понимаешь. Ты должна это увидеть. Там есть один кадр – он снят через всю длину кровати, так вот, камера там словно бы плывет и плывет... ну, как летучая мышь. Знаешь, просто тошнить начинает. А потом...

Клер в темноте протянула руку и накрыла ладонью мой рот. Потом после долгого молчания прошептала:

– Он здесь. Ты что, не чувствуешь?

От этих слов мороз пробежал у меня по коже, хотя я понятия не имел, что она имеет в виду.

– Кто?.. – спросил я.

– Касл. Он здесь. С нами в постели.

И снова мороз пробежал у меня по коже. Это было непохоже на Клер. Я понятия не имел, как ей ответить. Потом она провела рукой по моему телу – по животу, потом спустилась ниже, к паху, и, лаская меня, спросила:

– Вот здесь, Джонни. Что ты почувствовал после этого кино вот здесь?

Застигнутый врасплох, я не знал, что ей ответить. Я лежал как бревно, а Клер играла с моим до странности безразличным членом. К моему удивлению, мне хотелось, чтобы она поскорее убрала руку. Ее прикосновение вызывало какое-то... грязное ощущение – я бы его

¹⁷⁴ ...иди по стопам Флинна. – Эррол Флинн (1909–1959) – американский актер, донжуан на экране и в жизни, романтический герой множества приключенческих фильмов, самые известные из которых – «Капитан Блад» (1935) и «Приключения Робина Гуда» (1938).

так назвал, если бы мне хватило духу выразить это словами. И хотя я этого не сделал, Клер поняла, что я чувствую.

– Хочешь, чтобы я прекратила? – спросила она. – Знаешь почему? Потому что он здесь. Касл каким-то образом встал между нами. Как он это делает?

В ее голосе послышалась легкая, вопросительная дрожь, словно она рассчитывала, что я смогу ответить на вопрос за нее. Клер нечасто демонстрировала свою ранимость, но в ту ночь она была близка к этому. Конечно же, ответов для нее у меня не было. Я мог только спросить:

– А ты? На тебя он так же действует?

– И на меня! Черт его дери! Я чувствую то же самое. Я холодная. Замороженная. Бревно. Кусок грязного льда. Мне... стыдно. Чего стыдно? Я не знаю. И мне это не нравится. Считается, что кино – идеальное эротическое средство, так? Превосходное возбуждающее. Но только не ленты Касла. Они хуже порнографии. Они... Я не знаю, что это такое. То, что делает порнографию возможной. Это средоточие стыда. – Потом после долгой паузы, во время которой ее рука продолжала ласкать меня: – Как он этого добивается? Вот о чем нужно подумать. В чем секрет? Открой его. А когда откроешь, зарой куда-нибудь подальше.

Она приподнялась и наклонилась надо мной, тяжело задышала мне в ухо; ее рука не прекращала своих трудов и наконец получила то, чего добивалась.

– Больше я тебе ничего не скажу о фильмах Макса Касла. Я не знаю, о чем они. И не хочу знать. Только смотри, любовничек, чтобы этот человек не утянул тебя куда-нибудь. А если он начнет, то вспомни *вот это*. Вспомни, как мы с тобой занимались *вот этим*. *Вот этим*.

Она оседлала меня, мои бедра скрылись под ее обильными ягодицами. На какое-то время ее ритмично-стесненное дыхание вытеснило все слова – она предавалась наслаждению напористо, агрессивно. *Так* мы еще никогда не занимались любовью – словно подданные, взбунтовавшиеся против деспотической власти. В ту ночь Клер пользовалась моим телом воинственно – не любовь, а боевые действия. Но никто из нас не мог сказать, что же принесло такое отчаяние в нашу постель.

Когда она покончила со мной и, истекая изнеможением, распростерлась у меня на груди, слова вернулись к ней, и она прошептала мне в ухо:

– Возможно, он величайший из всех, кто был. Но если ты будешь цитировать эти слова и ссылаться на меня, я назову тебя лжецом. Потому что, будь моя воля, я бы все его ленты предала огню. Запомни, Джонни, все, что причисляет *это* к греху, есть зло. Вы слышите, герр Каstell? Вы есть *зло*, *зло*, *зло*.

Тогда я этого не знал, но той ночью Кларисса Свон дала единственный в своей жизни критический разбор творчества Касла. И свелся он к одному предложению. Одному слову.

Хотя Макс Касл и стал персона нон грата в хорошо защищенной крепости кинематографических пристрастий Клер, она, демонстрируя враждебность, все же не могла полностью выкинуть его из головы. Она была безнадежно предана кинематографу, а потому не могла отрицать значение фигуры такого масштаба. Его фильмы не только глубоко задевали ее, но и очаровывали. Так возникла новая схема отношений – я уловил ее набросок, когда Клер впервые возложила на меня обязанности по организации фестиваля фильмов Касла. Она намеревалась иметь с Каслом дело через мое посредство. Я должен был стать ее посланцем, отряженным в стан врага, с которым она отказывалась иметь дипломатические отношения. Я занял важнейший в своем роде пост. Клер узнавала о Касле главным образом через мои сообщения и оценки. Но временами я чувствовал себя довольно неловко – как щипцы, с помощью которых она обращалась с ядовитым материалом.

На четыре месяца я стал постоянным гостем в доме Липски, а случались недели, когда я приходил к нему по три раза, просиживая долгие часы в проекционной за изучением фильмов Макса Касла. Хотя Клер меня об этом никогда не просила, я знал, что она ожидает подробнейшего отчета о каждом моем визите туда. Правда, когда я начинал рассказ, она напускала на себя рассеянное, даже отсутствующее выражение. Но я испытывал настойчивое давление ее любопытства. Она жадно впитывала каждое мое слово, а временами ее неодобрение прорывалось сильнее, чем ей бы того хотелось.

Мои отношения с Зипом, который присутствовал на каждом просмотре, поначалу выглядели малообещающими. Сперва он был исполнен решимости обходиться со мной, как с досадной помехой, незванным гостем; он терпел меня только потому, что я приносил «Иуду» – фильм, который он хотел видеть еще и еще. В первое время он общался со мной только посредством нетерпеливого кряхтения и сопения. Если я осмеливался задать вопрос, то в ответ получал лишь презрительную ухмылку, словно говорившую: «Ничего-то ты не знаешь». Но я был исполнен решимости преодолеть его раздражительность и вывести у него все, что ему известно о Касле. Я изображал безграничную почтительность, и это давалось мне без труда. Я не забывал щедро похвалить каждый увиденный фильм, пытаясь сквозь надетую им броню донести мою благодарность до его сознания. Но и при всем при том лишь к середине второго месяца он стал реагировать на меня по-дружески – конечно, по-дружески на свой лад. Я бы сгорел со стыда, если бы не верил тем высоким оценкам, которых не жалел для его (и Касла) работы. Но я начал понимать, что этот желчный старик просто жаждет того заслуженного признания, что он находил в моем лице. Мои слова были для него как скупой дождь запоздалой похвалы на выжженную за последние годы почву его жизни.

Прорыв произошел неожиданно на второй месяц нашего знакомства. Мы смотрели один из самых непонятных фильмов Касла начала тридцатых годов – «Доктор Зомби». Это была одна из нескольких лент, где его не упомянули в титрах. Даже к 1938-му Касл не смирился со своей постоянной пропиской в гетто категории «В»; он все еще надеялся переехать в район получше. Он брался за работу под псевдонимами, одним из них был – Морис Рош.

– Ты понял – Рош? – спросил меня Зип, насмешливо скосив взгляд. – Это из шахмат. – Я все равно не понял, но Зип больше не стал ничего объяснять – только презрительно хмыкнул: – Макс чертовски неплохо играл в шахматы. Кого угодно мог побить за доской. Башковитый – вот какой он был.

Я догадался, что, по представлениям Зипа, шахматы – это было шикарно, но в игре он, совершенно очевидно, ничего не понимал, а потому я больше не стал ничего спрашивать. Позднее я сообразил сам. *Roche* по-немецки означает «ладья, замок». Зип знал еще четыре фильма, которые Касл поставил под этим псевдонимом; лишь потом согласился он ставить свое имя под такой унизительно второсортной работой.

Перед началом фильма я сказал Зипу, что видел этот фильм несколько месяцев назад ночью по телевизору. В то время я и понятия не имел, что это фильм Касла. Зип отрицательно покачал головой.

– Тебе только кажется, что ты видел этот фильм, сынок. Ты видел то, что обкорнали под нулевку. Вот у меня – настоящее. Этого ты не видел. – В его глазах появились озорные искорки. – Ты готов? – спросил он. Я кивнул. – Ну, тогда держись. – И он подал сигнал Йоси.

Свет погас. Фильм начался. Но не в моих глазах – в моих ушах. Раздался гром тамтамов, который продолжался на полную мощность не меньше пятнадцати секунд. Плохой звук с дефектной звуковой дорожки, но, уж конечно, громкий.

Потом на экране появилось первое изображение. Экран заполняет лицо, искаженное страхом. Черное лицо, вперившееся прямо в камеру. Лицо поворачивается, человек бежит, спотыкается о какой-то корень, его полуодетое тело блестит от пота. Из его рта вырыва-

ется панически-прерывистое дыхание и наконец достигает такой громкости, что заглушает непрекращающийся бой тамтамов. Камера подергивается (съемка ведется с руки), преследуя его, как тигр – свою жертву. Бегущий человек бросает через плечо полные ужаса взгляды, он несется со всех ног, хватая ртом воздух, хрипит. Бой барабанов усиливается. Возникают голоса, резкий хор низкого воя и улюлюканья, завывание в такт бега. И только теперь, хотя фильм идет уже целую минуту, появляется первый титр. «Доктор Зомби». Неровные буквы – резкость то пропадает, то восстанавливается. Используется тот поблескивающий, изменяющийся шрифт, который часто использовался в триллерах тридцатых годов. Остальные титры проходят быстрым потоком по экрану, пока продолжается погоня. Но глаз их практически не воспринимает – он прикован к бегущему человеку, разделяет его ужас.

Та версия «Доктора Зомби», которую видел я, начиналась по-другому. В ней были титры на фоне плохо нарисованных джунглей в сопровождении избитой записи из архивов студии – попавшейся под руку музыки в стиле «мороз по коже»: завывание электрического органа на фоне нервных скрипок. Увидев «Доктора Зомби» в первый раз, я решил, что это сопровождение – следствие вынужденной экономии; я и представить себе не мог, что Касл снял совершенно другое начало.

Прошло не менее двух-трех минут фильма, прежде чем я отчетливо понял, что стал свидетелем двух поразительных новаций. Вероятно, это был один из первых кинофильмов, в котором действие начиналось до титров; к тому же это был самый длинный непрерывный кадр, какие я видел, – камера, пока шли титры, неумолимо и непрерывно следовала за убегающим. В середине тридцатых такая съемка была абсолютно невозможной на стандартной студийной площадке. Там просто не хватило бы места. И тем не менее мы видели сцену, в которой персонаж преодолевал, казалось, милю за милей.

Сцена заканчивается падением измученного страхом и бегом человека – он, лежа на спине, извивается, пытаясь руками отбиться от преследователей. Он открывает рот, но от страха не может даже кричать. Он издает сдавленные вопли, по мере того как камера наезжает на него. В последнюю секунду камера разворачивается и показывает то, что видит он. Две, три, четыре внушающих ужас физиономии – искаженные, демонические. Прежде чем экран темнеет, мы успеваем понять, что перед нами маски – маски жрецов вуду, с которыми мы позднее встречаемся в фильме. На темном экране звук голосов достигает жалобного крещендо, и наконец раздается последний пронзительный вопль. Тишина. Фильм начинается. Публика (по крайней мере та ее часть, которую представлял я) начинает смотреть кино с изрядной долей адреналина в крови, а заканчивает, испытывая чуть ли не чувство тошноты, пораженная зрелищем беспрецедентной жестокости: герой фильма умирает на муравьиной куче, где его распяла банда победоносных зомби. Кадр снимается сверху в жестоком и медленном движении, потом камера перемещается вверх и вниз, вверх и вниз... а потом съемка ведется, вероятно, со стропил. (Как это сделал Зип?) К этому моменту жертва в глазах безразличного бога сжимается до размеров насекомого. Нет необходимости говорить, что концовка, как и начало, из телевизионной версии была изъята.

Зип не отвечал ни на какие вопросы до конца фильма. А это дало мне возможность заметить еще одно расхождение с телевизионной версией. В «Докторе Зомби», который я видел раньше, на всем протяжении фильма звучала типовая студийная музыка. В касловском оригинале звучали тамтамы и голоса, то и дело нарастая от неторопливых и тихих до быстрых и яростных. Я сразу же спросил Зипа о музыке.

– Да, эти сукины дети выкинули весь барабанный бой. Они сказали, что это музыка для черномазых. Публике, мол, нужно совсем другое – вот это вот бла-бла-бла. Черт бы их драл, ведь они эту музыку получили от Макса практически бесплатно.

– Бесплатно?

– Ну да. Мы снимали какого-то очередного Джангл-Джима¹⁷⁵ – оттуда и декорации взяли. И аборигены тоже оттуда – десяток статистов в травяных юбках. Мы с Макси появились там, как только закончились их съемки, и сказали, чтобы они оставались в гриме, а мы тем временем снимем кой-какие общие планы. Вот так нам приходилось работать на этих дешевых фильмах. Использовали все, что оставалось от других или валялось без дела. Ну, Макс тут же приметил двух этих черных парней – действительно черных, не крашенных. Они были с Ямайки, статисты из какого-то другого фильма. Они стучали себе на тамтамах где-то там, в закоулке. Просто так – дурака валяли. Макс дал им пятьдесят баксов из своего кармана, загнал их в тон-ателье и попросил настучать для нас какую-нибудь музыку. Все, что ты слышал, – это из той, вероятно, часовой записи. Больше времени Макс не дали. А еще Макс им сказал: «Дайте мне и голоса. Только не английские, а мумбо-юмбо». Ну, черные ребята и это нам выдали. Так разошлись, такие были вопли и завывания – закачаешься. Бог ты мой, наверно, они решили, что их пробуют для «Тарзана» или чего-то в этом роде. Макси сразу понял – именно такая музыка нам и нужна. Настоящая музыка джунглей. Здорово, да?

– А эти кадры в начале?

Зип присвистнул:

– Хороша хитрость! Никто, кроме Макса, так и не допетрил, как делать такие съемки на студийной площадке. Мы с Максом все это хорошо спланировали. Всю ночь потратили на подготовку. Понимаешь, мы бегали по восьмерке, а по сторонам – все эти липовые деревья и лианы. Заставили того черного парня носиться кругами, а я следом на ручной операторской тележке и целюсь ему в самую глотку. Все сняли со второй попытки. Но на съемки ушло полдня. Не идеально, но на лучшее у нас времени не было. Ведь в те времена никто на эпизоды под титры денег не тратил. Макс сказал – лучшее, что мы можем сделать, это испугать всех в самом начале так, чтобы они со страху в штаны наложили. Может, тогда они и не заметят, какую дешевку смотрят. Ты обратил внимание в конце на эту маленькую примочку – я там камеру раскачиваю? Я лежал внизу как раз между актерами. В первый раз такая штука была снята без единого монтажного кадра. Мне пришлось перебираться туда с тележки и делать такое панорамирование – чисто с первого раза. Точно в яблочко! А в те времена камеры были куда как потяжелее нынешних.

Он погрузился в воспоминания, глаза его загорелись.

– Этот черный парень, актер... Вот был актер – первый класс. Макс сказал – изобрази испуг, и тот все изобразил в точности. Больше о нем никогда не слышал. – И потом воинственно: – На твой вкус это, небось, не «шикарно». Но вот что я тебе скажу. Это кино – лучше не бывает, если учесть, на что нам приходилось работать. А нам ведь почти ничего не давали. Актеры у нас были только те, какими в эту неделю располагала студия. А расходы – строго ограничены. Вот тебе столько, а больше ни-ни. Ты думаешь, твой Бергман смог бы работать на те гроши, что давали нам? Ха!

Сколько бы я ни говорил Зипу, что восхищаюсь фильмами, которые он мне показывает, он никак не мог оставить в стороне свою задиристость.

– Правда, мистер Липски, мне фильм понравился. В нем много интересных нюансов. Касл умел извлекать максимум из актеров. Это лучшая роль Кента Тейлора¹⁷⁶ из тех, что я видел. Жаль, что фильм поврежден, если это единственная копия оригинала...

– Поврежден? Что ты хочешь сказать – поврежден?!

¹⁷⁵ Мы снимали какого-то очередного Джангл-Джима... – Jungle Jim (Джим из джунглей) – герой комиксов Дона Мура и Алекса Реймонда, выходивших с 1934 г.; первая киноверсия его приключений появилась в 1936 г., а в 13 фильмах 1948–1954 гг. и в телесериале 1955 г. его роль играл Джонни Вайсмюллер, ставший слишком старым для Тарзана.

¹⁷⁶ ...лучшая роль Кента Тейлора... – Кент Тейлор (1907–1987) – американский актер, снимался преимущественно в детективах, вестернах, фильмах ужасов, фантастике.

– На тех двух сценах разрывы перфорации. В довольно важных местах. Но все равно, – поспешил я успокоить его, – эти эпизоды очень сильные. Кровь и правда стынет в жилах. Но вы должны признать, что они стали бы лучше, если бы пленку отремонтировать. Хотите – наш киномеханик Джон Шарки сделает все, что нужно. Это его специальность – ремонтировать поврежденные ленты.

Зип недовольно присвистнул:

– Ты думаешь, что я бы позволил повредить хоть одну ленту Макса? Послушай меня, сынок. Все фильмы, что у меня здесь есть, в идеальном состоянии. В первоклассном. Ты мне не веришь? Тогда спроси у Йоси. Давай, спроси.

Легкие Зиппа были для этого слишком слабы, поэтому крикнул я. Появился Йоси, волоча ноги; вид у него был усталый и недовольный, как всегда.

– Этот вот крупный специалист, – сказал Зип, кивая в мою сторону, – считает, что на ленте кое-где порвана перфорация.

– Перфорация в порядке, – сказал Йоси.

– Покажи-ка еще раз эту часть, – сказал ему Зип. – Давай-ка. Пусть он покажет, где там порвана перфорация. Вот что я тебе скажу, мальчик. За каждую порванную дырочку дам тебе по сотне баксов.

Озадаченный, я последовал за Йоси в проекционную, где он (неохотно и не скрывая этого) стал готовить к повторной прокрутке последнюю катушку. Когда мы дошли до эпизода, где я заметил рывки, он остановил проектор и открыл его.

– Перфорация в порядке, – сердито повторил он.

Я откинул дверцу фильмового канала, провел пальцем по кромке пленки, потом посмотрелся внимательнее. Все было цело. Я посмотрел на Йоси, пожал плечами и смущенно улыбнулся.

– Но при просмотре было полное ощущение порыва, – сказал я, вернувшись, Зипу. – Но найти его я не смог.

Мое смущение развеселило Зипа.

– Конечно не мог. Потому что нет там никакого порыва, вот почему. Это не порыв. Это проскольз. Так и задумано. – Он суховато рассмеялся.

– Проскольз?

– Ну да, проскольз. Ты наверняка о таком ничего не слышал. Изобретение Макса.

– А зачем ему нужно, чтобы фильм казался поврежденным?

– Застает врасплох, правда? – лукаво ответил Зип. – Тебе кажется, что там порыв, но твои глаза продолжают смотреть, так? – Он сделал мне знак, показывая на проекционную. – Скажи Йоси, пусть отмотает ленту до проскольза и прокрутит ее снова. – Он помолчал, потом задумчиво смерил меня взглядом и добавил: – И скажи ему, что мне нужен саллиранд.

– Что-что?

– Саллиранд. Так ему и скажи.

Я сделал, что мне было сказано. В проекционной Йоси снял с полки маленькую картонную коробочку и вручил ее мне. Зип вытащил из коробочки какой-то предмет размером с фонарик и протянул его мне – на, мол, посмотри.

– Ну, мистер Всезнайка, – сказал он своим самым язвительным голосом мудреца, – а теперь взгляни-ка через эту штуку.

То, что он мне дал, было похоже на маленькую подзорную трубу, а скорее на калейдоскоп. Глядя в окуляр, я не видел ничего, кроме нерезкого белого цвета.

– Что это? – спросил я.

– Направь ее на экран и закрой один глаз, – нетерпеливо бросил мне Зип, давая Йоси знак снова включить проектор.

Когда «Доктор Зомби» вернулся на экран, я, как мне и было сказано, приложил глаз к окуляру. Я не заметил, как это произошло, но далее наступил важный момент вроде эпизода в «Орфее» Кокто, когда герой ступает сквозь зеркало и оказывается в загробном мире. Я впервые увидел то, что находится под поверхностью фильма Касла.

Я увидел, что в фильме есть и второй ряд образов, неясный, но вполне различимый на экране. Эти образы подрагивали в вертикальной плоскости, словно лентопротяжка попадала на рваную перфорацию, но тем не менее они находились в определенной строгой последовательности. И то, что я видел (или думал, что видел), в этом нечетком визуальном ряду углубляло смысл фильма. Это никак не было связано с сознательным восприятием, но я понял, что своим необъяснимым воздействием на зрителя «Доктор Зомби» обязан этому второму, незримому кино, которое я теперь видел, а точнее, как я понял теперь, видел все время – с самого начала.

Как рассказал мне Зип, Каслу дали «Доктора Зомби» на доделку. Эдгар Ульмер¹⁷⁷, один из «негров» студии «Юниверсал» и приятель Касла со времен Германии, сделал пять-шесть сцен, а потом его сняли с фильма. В качестве своего преемника он рекомендовал Касла. Работенка была довольно унижительная, но Каслу она была нужна, и студия знала об этом. Заплатили ему жалкие гроши, а бюджет фильма – был одни слезы. В то время зомби были популярной новинкой на рынке ужасов. Расчет был на то, что этот фильм даст сборы на волне успеха, который имел вышедший за год до этого «Белый зомби»¹⁷⁸ – самый похабный из фильмов Белы Лугоши¹⁷⁹. Касл получил то, что осталось от Ульмера: сырой сценарий и сжатые сроки – две недели.

В сценарии предполагалось, что дело происходит где-то в карибских джунглях, кругом – сплошные дикари и шаманы вуду. Касл быстро переработал сценарий, что делал довольно часто, и дело повернулось куда серьезней. В фильме молодого врача-американца (играл его Кент Тейлор) и его сиделку-жену миссионеры привозят на неназванный остров, чтобы помочь им сдержать распространение ритуалов вуду. Миссионеры уверены, что из-за бедности и болезней аборигены снова обращаются к суевериям своих предков. Доктор призван восстановить веру в цивилизацию. Он трудится не покладая рук, но скоро обнаруживает, что ему мешает какое-то странное поветрие, охватившее остров, – оно превращает аборигенов в ходячих мертвецов. Он выясняет, что проблема не в болезни, а в дьявольски коварном заговоре. В фильме действует местный плантатор, одержимый messiанскими планами относительно острова. Касла очаровала эта роль, и он решил развить ее. Зип припомнил, что Касл пытался пригласить своего товарища – Эриха фон Штрогейма, потому что хотел видеть в этой роли зловещего вида германца, но высокомерный немец счел, что фильм ниже его достоинства. Касл остановился на Джордже Зукко с немецким акцентом; сыграл Зукко очень достоверно, возможно, это была лучшая его роль.

Постепенно плантатор заручается помощью шамана вуду, который умеет обращать аборигенов в зомби, готовых беспрекословно подчиняться своему господину. Касл так повернул всю историю, что маленький островной деспот приобрел глобальные масштабы фюрера а-ля Гитлер. Если вспомнить, что фильм был снят в начале тридцатых, то этот

¹⁷⁷ Эдгар Ульмер (1904–1972) – австрийско-американский художник-постановщик и кинорежиссер, работал ассистентом у самого Мурнау, с начала 1930-х гг. – в Голливуде, где дебютировал «Черным котом» (1933) – фильмом ужасов с участием Белы Лугоши и Бориса Карлоффа. Снял множество фильмов категории «Б» на маленьких независимых студиях, благодаря чему имел куда больший художественный контроль над конечным продуктом, чем если бы работал на кого-нибудь из колоссов, и мог не изменять экспрессионистским увлечениям юности. В конце 1950-х гг. был заново «открыт» французскими кинокритиками и режиссерами Новой волны.

¹⁷⁸ «Белый зомби» (1932) – фильм Виктора Гальперина с Белой Лугоши в роли гаитянского доктора Лежандра, вудуиста.

¹⁷⁹ Бела Лугоши (1882–1956) – американский актер венгерского происхождения, исполнитель роли Дракулы в классическом фильме Тоа Браунинга (1931). Похоронен – по собственному требованию – в том самом черном плаще.

пустяшный маленький триллер Касла, вероятно, можно считать одним из первых вышедших на американские экраны откликов на возникновение тоталитаризма.

Кульминации фильм достигает в клишированной концовке. Зомби уносят жену доктора, которая оказывается в руках шамана вуду. Он угрожает ей змеями и отравленными стрелами и наконец, загипнотизировав, превращает ее в добровольную рабу плантатора. Здесь есть эпизоды, которые могут за пояс заткнуть непристойные сцены в «Белом зомби» и которые были начисто вырезаны студией перед выпуском фильма. Наш герой в мгновение ока отвечает ударом на удар. Он стряпает лекарство, которое излечивает зомби и возвращает людям разум. Но плантатор издевательски ухмыляется и говорит доктору, что все его усилия бесполезны. Он – плантатор – открыл секрет куда как больший, чем лекарство доктора. Люди *хотят* быть зомби. Они никогда не примут свободы, предложенной доктором.

В этом месте – когда доктор и плантатор выясняют отношения – и появляется первый «проскольз», как назвал его Зип: быстротечный монтаж кадров толпы – массовое выражение ликования, приветствия, торжественные шествия. Эти сцены были недостаточно отчетливы, чтобы разглядеть их даже при покадровой прокрутке, однако я решил, что это съемки какой-то современной хроники, в основном нацистских сборищ. Второй проскольз был смонтирован немного позднее, когда зомби, избавленные от колдовских чар, нападают на доктора, который их освободил. На этот раз странный инструмент Зипа выявил нечеткие изображения сражающихся людей – они бегут по полю боя, сотнями падают, сраженные пулями. Возможно, эта была реальная хроника Первой мировой войны. Здесь, в самый разгар второсортного ужастика, Касл ввел на удивление оригинальную интерпретацию зомбизма. Он определил его как символ человеческого желания быть рабом – желания, которое в его время победоносно шествовало по миру.

– Вот в этом-то весь Макс, – торжественно заметил Зип. – У него все шло в дело. Все, что может дать проектор или камера. Даже ошибки, ляпы. Ты посмотри, что он умел делать с бликами на пленке или с неровными склейками. Вот как в «Иуде». Кино – Макс знал его вдоль и поперек. – Он усмехнулся. – Я ему сказал, слушай, Макс, у нас все киномеханики с ума свихнутся: порывы вроде есть, а поди найди. А Макс говорит, да не будут они на это время тратить, во всяком случае показывая такую второсортицу. На это-то и был расчет. Что киномеханики будут себе гонять картину, есть там порывы или нет. Черт бы их драл, они мало заботились – сгорит у них пленка или нет. В те времена они даже крупнобюджетные фильмы не особо хранили после показа. А с «Доктором Зомби» вот что произошло: они повырезали из него кадры и испортили всю картину. Повырезали все сцены с шаманом и девушкой. Слишком, мол, сексуально. А это, возможно, была лучшая роль Ванды Маккей¹⁸⁰. Вырезали – и все. Обрезали концовку, когда банда зомби приканчивает доктора. На студии сказали, что они не могут делать картин, в которых зомби побеждают. Так что ножничками – чик! И великолепная концовка, в которой линчуют доктора, летит к чертям. Но Макс-то это иначе видел. Он им говорил: «Зомби побеждают. Оглянитесь вокруг. Людям *нравится* быть зомби». А они все равно взяли да вырезали. Если из фильма вырезали последнюю сцену, то какой это, к черту, фильм?! Но им-то на это было наплевать. Свиньи. Им нужна была всякая дрянь.

– А как вы это делали – проскользы? – Зип, вероятно, ждал этого вопроса, но его ответ я предвидел.

– А, так тебе хочется узнать? – Он упрямо фыркнул. – От меня этого никто не узнает.

– А это? – спросил я, показывая на трубку у меня в руке. – Как вы это называли?

Ответил он только после того, как протянул руку и выхватил у меня трубку.

¹⁸⁰ Ванда Маккей (Дороти Квакенбуш, 1915–1996) – американская актриса, снималась преимущественно в фильмах категории «Б», в частности с Белой Лугоши и Джорджем Зукко.

– Саллиранд, – сказал он. – Так это Макс назвал. Что, не понимаешь. Ты что, не знаешь, кто такая была Салли Ранд?¹⁸¹

– Я слышал про нее, – ответил я. – Она была танцовщица.

– Стриптизершей она была – понял? Вот именно это оно и есть – раздеваловка. Раздевает фильм, дает тебе возможность увидеть, что там под ним.

– Ничего подобного раньше не видел, – сказал я ему.

– Откуда тебе было видеть? – самодовольно сказал Зип. – И больше не увидишь. Это Макс изобрел, чтобы можно было вставлять свое тайное. Только глаза у него были такие, что ему эта штука была не нужна. У него было второе зрение во всем, что касалось кино.

– Тайное? Например.

– Например, вроде того, что ты видел с этой раздеваловкой. – Он уже прятал странный маленький прибор в коробку.

– А как он сделан? – спросил я. – Вы знаете?

– Конечно, знаю. Его любой шутер может сделать. Всего-то и делов, что пара линз да светорассеиватель. Да еще маленькая такая штуковина для преломления лучей – ее Макс сам придумал. Потому что нужно, чтобы все встало на свои места, а это довольно-таки непросто. Но если, кроме этого, у тебя ничего нет, то у тебя нет вообще ничего.

– Как это?

– Потому что самое главное – это то, что у тебя на экране. Если у тебя нет светораздвоения, то ты и с саллирандом ничего не увидишь. Это все равно что ключ без замка. Ясно?

– Конечно, – сказал я так, будто что-то понял. – А вы мне не дадите саллиранд на денек-другой?

– Только через мой труп! – отрезал Зип, потом повторил эту фразу еще более мрачным тоном, чем огорчил меня: он и без того уже обитал в теле, которое слишком походило на труп.

Как можно тактичнее я попытался возразить.

– Вы что, никому не хотите открыть, как Касл делал такие вещи? Никогда?

Он словно всю свою несладкую жизнь ждал возможности ответить на этот вопрос. Ответ Зипа был похож на выстрел.

– Ты думаешь, Максу это понравилось бы после того, что они с ним сделали? Да ни в коем разе. Заставили его выпрашивать работу у этих бездарных жмотов. У Кацмана, Гальперина и всей этой шатии-братии¹⁸². Он для них Фу Маньчжу¹⁸³ делал. Ты только представь себе – это Макс-то!

Я видел, как от злости сжались его челюсти.

– Но ведь у него и друзья были, разве нет? – спросил я. – Люди, которые им восхищались и хотели с ним работать. Вы мне говорили, что, когда удача от него отвернулась, ему помогали Карл Фрейнд и Мурнау¹⁸⁴.

¹⁸¹ Салли Ранд (Хелен Гулд Бек, 1904–1979) – американская танцовщица, звезда «экзотического танца»; ее коронным номером стал стриптиз с веерами (исполнив его на Чикагской всемирной выставке 1933 г., она была арестована за непристойное поведение).

¹⁸² У Кацмана, Гальперина и всей этой шатии-братии. – Сэм Кацман (1901–1973) – американский кинопродюсер; работая на студии «Монограм», продюсировал, в частности, фильмы с участием Белы Лугоши. Виктор Гальперин (1895–1983) – американский режиссер, поставил в 1924–1942 гг. 16 низкобюджетных фильмов, в том числе вышеупомянутого «Белого зомби» (1932).

¹⁸³ Фу Маньчжу – герой серии детективных романов писателя Сакса Ромера (1885–1959), бывший китайский мандарин, возглавивший секретную восточную организацию, поставившую перед собой цель покорить мир. По этим романам в 30-е годы в Голливуде было снято множество фильмов.

¹⁸⁴ ...Карл Фрейнд и Мурнау. – О Карле Фрейнде см. прим. 140. Фридрих Вильгельм Мурнау (1889–1931) – немецкий режиссер, прославился фильмом «Носферату, или Симфония ужаса» (1922) – неавторизованной экранизацией «Дракулы» Брэма Стокера. «Последний человек» (1924), «Фауст» (1926). С 1926 г. в США, где поставил три фильма – «Восход солнца» (1927), «Четыре дьявола» (1928), «Табу» (1931). Погиб в автокатастрофе.

– Это да. Немцы – они вместе держались. Кроме этой важной шишки фон Штернберга – уж такой высокомерный сукин сын! Только почему бы им было не подбросить ему какой работенки? Даже в плохие времена, когда он дошел до ручки, он мог такие фильмы делать – куда там им. Да с самого начала, когда он работал с этим, как его, Лени... Паулем Лени. Ведь весь свет в «Коте и канарейке» делал Макс¹⁸⁵. А эта сцена на молоковозе, когда кругом огонь, как в аду? Тоже Макса рук дело. Ну, Лени-то хоть и сам был хорош, да и вообще парень неплохой. Он всегда Максу должное отдавал. А вот возьми ты этого Эдгара недоумка Ульмера – тут дело совсем другое. Господи ты боже мой. В «Черном коте» Макс снял ему все лучшие кадры, сценарий переписал, замысел изменил. А знаешь, сколько он за это получил? Курам на смех.

– Интересно, – заметил я. – Потому что вообще-то Эдгара Ульмера сегодня высоко ценят. Некоторые его фильмы называют шедеврами.

Зип уставился на меня; от удивления глаза у него чуть не вылезли на лоб, словно я его огрел дубиной.

– Ульмера? Кто же это его ценит?

– В основном французские критики. Главным образом за «Черного кота» и «Объезд».

– Французские? Ты хочешь сказать – из *Франции*? – Непритворный гнев исказил его лицо. Я спрашивал себя – не извиниться ли перед ним? – Мамочка моя! Это уж какой-то беспредел! Ты говоришь... Ты говоришь об Ульмере? Об *Ульмере*?

От отвращения он посерел. Я не упустил случая воспользоваться подвернувшейся возможностью.

– Вы же понимаете, что в ваших силах восстановить репутацию Касла. Есть немало режиссеров, которые ничего не пожалеют, лишь бы научиться необычным приемам, о которых вы можете им рассказать.

Он раздраженно фыркнул.

– И кто же это будет учиться у *меня*, а? У этого маленького уродца, у карлика-коммуныки? Вышвырнули меня пинком под жопу – и все дела. Так что обойдутся. – Потом, посопев немного себе под нос, он поднял на меня глаза и лукаво улыбнулся: – Да ты и половины того не знаешь, что мы с Максом делали. – Ему явно хотелось поделиться со мной, и потому я молча ждал, а он, присосавшись к своей сигарете, делал одну за другой удушающие затяжки.

– Эд Дип? Ты о таком слыхал?

– О ком?

– Эх ты, а еще в университете! Эд Дип. Древнегреческий парень.

– Вы имеете в виду Эдипа? Греческую трагедию?

– Именно. Мы с Максом хотели кино о нем сделать.

– Правда? Это интересно.

– Значит, ты считаешь, что это интересно? Ну, тогда я тебе скажу. Макс хотел, чтобы камера была глазом этого типа.

– Здорово. Рассказ от первого лица.

Зип скорчил гримасу.

– Первого лица... Ну ты и сморозил, профессор. Фильм должен был показать все эту историю так, как ее видел этот Эд. Теперь ты понял?

– Кажется, да.

– Черта с два ты понял, – брюзгливо проворчал в ответ Зип. – Этот тип был *слепой*. Ты что, этого не знал?

¹⁸⁵ *Ведь весь свет в «Коте и канарейке» делал Макс.* – «Кот и канарейка» (1927) – фильм Пауля Лени, вторая из почти десятка экранизаций одноименной пьесы Джона Уилларда.

– Да, он ослепляет себя. Но это происходит в конце. Конечно, у Софокла есть еще одна трагедия, которая начинается, когда Эдип уже слеп. Она называется...

– Да, да, да. Вот о ней-то я и говорю – та, где он слепой. По ней-то Макс и хотел снять кино. *Его глазами*. Уловил?

Ничего я не уловил.

– Вы имеете в виду темный экран? Совсем темный? Но на что же тогда смотреть?

Зип начал смеяться, но внезапно разразился приступом мучительного кашля. Он любил щелкнуть «профессора» по носу; он получал от этого удовольствие в моей компании. Когда ему удалось набрать в легкие достаточно воздуха, он продолжил.

– На этом экране должно было быть много чего, уж ты мне поверь. Макс все спланировал. Мы даже кое-что успели снять – так, на скорую руку и задешево. – На лице Зипа появилось лукавое выражение. – И вот тут-то и начинается ундерхольд.

– Ундерхольд?

Увидев, что я не понимаю, он повторил слово, акцентируя каждый слог, словно диктовал его ребенку.

– Ун-дер-хольд. Это по-немецки.

Зип мог сколько угодно думать, что это по-немецки, но он явно ошибался.

– А как переводится?

– Ты же у нас профессор. Я думал, что профессора должны знать по-немецки.

Я никогда не говорил, что знаю немецкий. Но я понимал, что просить у него объяснения бесполезно. Как и обычно, у Зипа его просто не было. Я уже понял, что Касл частенько пользовался немецким, чтобы дурачить Зипа. Видимо, это был еще один такой случай. Я запомнил это словечко, надеясь разобраться в его значении позднее.

В тот вечер я пришел в «Классик» с ошеломляющей новостью о саллиранде. Шарки с его техническим складом ума был тут же покорен этим изобретением, хотя понять с моих слов, что говорил Зип о его устройстве, он так и не смог.

– Какие, он сказал, там линзы?

– Он не сказал какие.

– А еще и рассеиватель. Так он сказал?

– Да. И еще какой-то преломляющий фильтр.

Шарки покачал головой.

– Нет, так не поймешь. Ты говоришь, он ее точно тебе не даст на денек-другой?

– Абсолютно. У меня даже создалось впечатление, что он вообще жалеет, что показал мне ее.

– И я тоже жалею, – вставила Клер. – Лучше бы он держал это при себе. Фокус-покус.

Шарки был поражен.

– Ты хочешь сказать, что тебе не интересно, как она работает?

– Не интересно, – ответила Клер. – Я бы к ней и не прикоснулась.

– Не прикоснулась бы?

– Если бы у мадам Кюри было хоть немного здравого смысла, она бы не прикоснулась к радию. Теперь понял?

Что же касается рассказа о замысле «Эдипа», то и у Клер, и у Шарки это вызвало недоумение.

– Кино без картинки – я о таком слышал, – сказал Шарки. – Называется радио.

Пытаясь внести максимальную лепту в прояснение ситуации, я спросил у Клер, не попадалось ли ей немецкое слово, которое звучит «ундерхольд». Нет, ей не попадалось. Даже пробежав по всем *unter-* в своем немецком словаре, она не нашла никакого ключа к решению загадки Зипа. Вполне понятно, что ее вывод был категоричен.

– Тебе совершенно бесплатно показывают пустой экран от начала кино и до его окончания. Предполагается, что это и есть произведение искусства. Возможно, герр Кастелл полагал, что может себе позволить такую маленькую шутку.

– Не думаю. Зип говорил, что на экране при этом «много всего».

– Много чего?

– Этого он не сказал. Может, это как-то связано с саллирандом.

Хотя я еще несколько раз спрашивал у Зипа про саллиранд, но он упирался и напрочь отказывался говорить на эту тему. «И забудь об этом, понял? На твоём месте я бы вообще забыл, что видел эту чертову штуковину. Если бы эти сироты узнали, что у меня такая есть...»

Зип несколько раз упоминал «этих сирот» и раньше, но не объяснял, кто они такие. А когда я как-то раз задал ему этот вопрос, он замкнулся на остаток дня. Я уже понял, что об этом предмете нужно говорить деликатно. Через какое-то время я задал свой вопрос словно бы мимоходом.

– А что бы они сделали, эти сироты?

– Пусть это тебя не волнует.

Больше Зип никогда не говорил мне про саллиранд. Много воды утекло, прежде чем я увидел такой же.

Прошло еще две недели, и Зип сделал важное признание – почти исповедальное. К тому времени благодаря моей неизменной почтительности он смягчился в отношении меня и, уверовав в искренность моих похвал, рассказывал о своей работе с Каслом все больше и больше.

– Знаешь, вот некоторые из этих трюков – я их вижу, но, по правде говоря, не всегда в точности знаю, как они сделаны. – Я видел, что он был сильно смущен, говоря об этом. – То есть я не участвовал в таких вещах.

Не зная, что спросить, я просто ждал, когда он продолжит.

– Понимаешь, я делал все, что связано со съемками. Макс ни одному другому шутеру, кроме меня, не доверял. Но некоторые из этих трюков – ну вот как проскольз и все такое – делались при монтаже. Макс вроде как ни с кем этим не делился. Не потому, что он мне не верил. Такие уж вот у нас с ним были отношения. Он еще говорил: «Зип, ты классный спец. Поэтому ты мой самый ценный помощник. – В точности его слова. – Ты мои глаза и мои руки». Именно этим я и был – глазами и руками Макса, и я делал все, как ему было нужно. Знаешь, как со мной обращались на студиях до появления Макса? И *после* Макса тоже? Так, будто перед ними какая вонючая обезьянка или что-то в этом роде. Они от смеха помирали, глядя, как я надрываюсь, таская всякие тяжести. А я ни от какой работы не отлынивал, уж ты мне поверь. Но я знал, что могу быть шутером. У меня был глаз, точно тебе говорю. Остальное не имеет значения. Макс это знал. Он сразу понял, *что* у меня есть. Он дал мне шанс снимать. Знаешь, какое это чувство? Бог ты мой! Ни с чем другим не сравнится.

Когда Зип говорил о Касле, голос его дрожал от гордости. Казалось, что при этих воспоминаниях его тельце увеличивается в размерах. Но в его словах мне слышались и иные нотки – те, что вызывали у меня глубокое сочувствие. Я начал спрашивать себя, а в самом ли деле Зип так уж понимал Касла и значение его работы. Хотя Зип и не уставал твердить мне, какие они с Каслом были друзья, я теперь почти не сомневался – их отношения были далеки от партнерских, а о равенстве и говорить не приходилось. Мне даже пришло в голову, что Касл, вероятно, больше всего ценил в Зипе его упрямую преданность и добровольное раболепие. Зип был всегда готов стать безропотным инструментом в руках своего учителя – первоклассный оператор, который может справиться с задачей, даже не понимая ее смысла.

Я рассказал обо всем этом Клер.

– Я думаю, Касл неплохо поэксплуатировал Зипа. У Зипа на этот счет другие воспоминания, но мне кажется, Касл им пользовался, потому что Зипом было легко командовать.

Клер согласно кивнула:

– Чем больше я узнаю о твоём Максе Касле, тем меньше он мне нравится.

Мой Макс Касл. Это словосочетание закрепилось в её словаре. *Мой Макс Касл.* Не её. Из-за этого её упрямого высокомерия у меня пропадало желание рассказывать ей обо всех тонкостях фильмов Касла. Я старался не обсуждать ту сторону его работ, которая была ей больше всего не по душе; например, всеподавляющая атмосфера декаданса в «Докторе Зомби». Зомби из этого фильма отнюдь не были послушными роботами. Они к тому же чисто физически вызывали какое-то особенно отталкивающее чувство – противные природе создания без души или разума, обитающие в человеческом теле. Я знал, что если бы Клер посмотрела эти фильмы, то изо всех сил постаралась бы поставить заслон перед этим чувством отвращения. И я решил сам ставить заслон для неё.

С другой стороны, благодаря моим отчетам уважение Клер к Зипу Липски неуклонно росло, невзирая на его неизменную сварливость. Она попросила меня разузнать побольше о том его периоде, когда он состоял в черном списке, и я разузнал. Выяснилось, что вообще-то политика его мало интересовала. Его родители всю жизнь были левыми – коммунистами, довольно известными в нью-йоркских радикальных кругах. В 1946 году они присутствовали на знаменитом концерте Поля Робсона в Кэтскилсе¹⁸⁶, сорванном бдительными патриотами. Старому мистеру Липски в той потасовке сильно досталось. Зип был убежден, что это и стало причиной его смерти год спустя. Он начал снимать документальный фильм о Робсоне (стоивший ему в конечном счете карьеры) скорее из преданности семье, чем по соображениям идеологии.

До этого, в начале войны, Зип нанял садовника-японца, которого после Перл-Харбора правительство усадило в лагерь. Перед тем как за ним пришла полиция, садовник попросил Зипа спасти от лагеря двух его сыновей. Зип согласился. Он взял двух мальчиков Йоси на время войны к себе, а на вопросы отвечал, что это китайские беженцы. Йоси в лагере серьезно заболел. А когда война кончилась, Зип и его взял к себе в качестве необученного доверенного слуги. Йоси и два его сына были фанатично преданы Зипу. Я видел, как сыновья работали у него в доме и в саду, а однажды занялись чем-то вроде капитального ремонта крыши.

Человеку, который идет на риск и оказывает подобные услуги, можно простить всю его сварливость и неуживчивость. Клер решила организовать в «Классик» фестиваль фильмов Зипа Липски, хотя мы оба и не знали, доживет ли до него старик. Ему становилось все хуже и хуже. Он и без того был хрупким и тщедушным; даже в лучшие времена болезни нечего было пожирать в его теле, кроме костей. А теперь казалось, что сигареты, без которых он не мог обходиться, поедали его, выжигали все внутренности. Жутко было видеть, как этот маленький склочный человечек стораёт прямо на глазах. Чем хуже ему становилось, тем дольше он спал. А это означало, что все чаще и чаще, приходя, я узнавал, что недужный Зип все еще спит. Так открывались возможности, которые ни за что не хотела упустить хищническая натура миссис Л.

¹⁸⁶ *Кэтскилс* – курортная местность на севере штата Нью-Йорк, недалеко от столицы штата – Олбани.

Глава 9. Чем грозит Найлана

В течение двух первых месяцев моих посещений дома Зипа Липски я, изображая из себя недоумка, кое-как отбивался от сладострастных поползновений хозяйки. Но есть граница, за которой недоумок превращается в полного идиота, и я с Франни (она настаивала, чтобы именно так я ее и называл) давно перешел эту черту. Пожимание ножек под столом давно перешло в поглаживание ручки в темноте проекционной. А поглаживание ручки с каждым разом становилось все более страстным, напористым, требовательным. Встречали и провожали меня приторными поцелуями на пороге и настойчивыми приглашениями остаться на ночь. «Ты *уверен*, что не хочешь остаться на ночь? Уверен? Ну, может, останешься? У меня роскошная большая мягкая кровать – ждет тебя наверху».

Если Зип и замечал это (а как он мог не заметить?), то не вмешивался. У меня создалось впечатление, что он давно смирился с настырной похотливостью своей жены, но я понятия не имел, как далеко можно зайти, не вызывая его гнева. Вероятно, я смог бы тем или иным способом отбиваться от сладострастной Франни бесконечно долго, если бы потребность Зипа во сне не увеличивалась с каждым днем. А это давало Франни возможность оставаться со мной наедине по нескольку часов в дни или вечера просмотров. Она не теряла времени даром и весьма агрессивно пыталась перетащить меня на диван или в одну из пустых спален, а натолкнувшись на мое нежелание, надувала губки, как настоящая Бетти Буп¹⁸⁷. Защититься я мог, только завязав разговор. Но вскоре обнаружилось, что тем для разговоров у Франни кот наплакал. Могла ли она рассказать мне что-нибудь о Максе Касле? Нет, она познакомилась с Зипом позднее, уже после начала войны. Ей только известно, что Зип его боготворил, потому что никто другой не дал бы человеку вроде Зипа такого шанса в жизни. Что она думает о фильмах Касла? Ой, они такие жуткие, она от них впадает в тоску, кому нужны такие занудные фильмы?

– Мне нравятся любовные истории, – тут же сообщила она мне. – Может быть, посмотрим что-нибудь такое? Это было бы здорово. Ты не видел «Осенние листья»? Там Джоан Кроуфорд (а ей тогда уже было за пятьдесят, что бы там ни говорили) охмуряет этого молоденького парнишку – Керка Дугласа, кажется, или Клиффа Робертсона. Не, Рока Хадсона¹⁸⁸. Но дело не в этом – самое главное, что он в два раза ее моложе, а от нее был-таки в восторге.

У нее была привычка щебетать писклявым детским голоском, морщить нос и играть ямочками на щеках. По-видимому, она полагала, что это делает ее неотразимой.

¹⁸⁷ *Бетти Буп* – героиня популярных мультфильмов 1930–1939 гг., симпатичная жеманница-певичка в коротком платье без рукавов; всего вышло более полутора сотен серий, с 1934 г. выпускался и комикс. Нарисовал Бетти Буп для студии Макса Флейшера художник Грим Нэтуик, отталкиваясь от образа актрисы Мей Уэст, а озвучивала ее Мей Кесталь, имитируя манеру певицы Хелен Кейн. В первой половине тридцатых мультфильмы эти были довольно смелыми и действительно смешными, включали музыку известных джазменов (Кэб Кэллоуэй, Луи Армстронг) и немало сюрреалистических моментов, однако после принятия конгрессом закона Хейза (о «моральном облике» средств массовой информации, кино и др.) стали беззубыми и совсем детскими.

¹⁸⁸ Ты не видел «Осенние листья»? Там Джоан Кроуфорд (а ей тогда уже было за пятьдесят, что бы там ни говорили) охмуряет этого молоденького парнишку – Керка Дугласа, кажется, или Клиффа Робертсона. Не, Рока Хадсона. – «Осенние листья» (1956) – психологическая драма Роберта Олдрича. Джоан Кроуфорд, снимавшаяся в этом фильме, родилась в 1908 г. (см. прим. к с. 9). Керк Дуглас (Иссур Даниелович Демски, р. 1916) – известный американский актер, дважды снимался у Стенли Кубрика, в «Дорогах славы» (1957) и «Спартаке» (1960), семь раз выступал партнером Берта Ланкастера, с 1948 по 1986 г. Клифф Робертсон (р. 1925) – американский актер, в «Осенних листьях» играл молодого мужа Джоан Кроуфорд; также снимался в «Нагих и мертвых» (1958) по Норману Мейлеру, получил «Оскара» за главную роль в фильме «Чарли» (1968) – экранизации «Цветов для Элджернона» Дэниеля Киза, а в последнем фильме Боба Фосса «Звезда-80» (1983) играл отца-основателя «Плейбоя» Хью Хефнера. Рок Хадсон (Рой Гарольд Шерер-мл., 1925–1985) прославился исполнением главной роли в фильме «Гигант» (1956) с Элизабет Тейлор, играл в экранизации романа Хемингуэя «Прощай, оружие» (1957), снимался с Дорис Дей в популярных романтических комедиях «Разговор в кровати» (1959), «Вернись, любимый» (1962), «Не посылай мне цветов» (1964).

Наконец, зацепившись за последнюю возможность, я завел разговор о постерах на стенах.

– «Найлана – опасности жизни», – заметил я. – Я это видел. Все серии. А иные и по два раза.

Франни моргнула глазками.

– Видел? Но ты тогда должен был быть совсем малюткой.

– Ее показывали и после войны.

– Я не знала, что тебя интересуют сериалы. Я думала, что ты для этого слишком башковитый.

– Ну, я ведь тогда был мальчишкой. Найлана была моей первой страстью.

– *Была?*

– Я по ней с ума сходил.

– Ты говоришь о сексуальных фантазиях и всяком таком?

– Конечно, все это было очень по-детски. Но след остался. Я не знал, что Зип работал над сериалами.

– Глупышка! Конечно же, он над ними не работал. Когда снималась «Найлана», Зип был на коне.

– Зачем же здесь тогда эти постеры?..

– Ну, я ведь здесь тоже живу. Это *мои* постеры. Это я.

Я в изумлении уставился на нее.

– Вы – Кей Эллисон?

– А ты что – не видишь. Ну уж брось, неужели я так сильно изменилась?

«Бог ты мой», – сказал я себе.

– Бог ты мой, – сказал я вслух. – Вы и в самом деле Найлана?

Как я ни старался переиначить ее пухленькое под коркой косметики лицо, но не мог найти в нем черты моей первой любви. Кей Эллисон была стройной брюнеткой и красавицей, с большими глазами и курносенькая. Ничего этого у Франни Липски не было. Ей, вероятно, не исполнилось еще и пятидесяти, но из-за толщины и неопрятности она казалась гораздо старше.

Я глуповато сказал:

– Но вас зовут Франни...

– Франни – это мое настоящее имя. Франсес Луиза Дюкас. А в кино меня звали Кей Эллисон. Ты и «Найлану и поклонение кобре» видел?

– Конечно. И «Найлану и долину судьбы» тоже.

Мне бы почувствовать, что мои ответы могут вселить в нее надежду. Они так на нее и действовали, но я в своем удивлении этого не замечал и продолжал в том же духе.

– Этот мне нравился больше всего, там на ней... на вас была такая леопардовая шкура...

Она захихикала от удовольствия и передвинулась вместе со стулом поближе ко мне – наши колени столкнулись.

– Ты видел меня в мой звездный миг, – пропищала она. – Ты мне никогда не писал – не просил снимок с автографом?

– Писал.

Я ей не сказал, что снимок этот до сих пор бережно хранится в подвале родительского дома вместе с собранием комиксов и призами, выигранными на купоны от сухих завтраков. Теперь этот снимок, которого я не видел уже несколько лет, вероятно, потемнел и выцвел. Может быть, до нее добрался всепожирающий грибок Модесто. Но женщина, некогда похожая на ту, с фотографии, находилась теперь передо мной, воскрешая все то, что снимок когда-то символизировал.

– Я тебе открою один секрет, – прошептала Франни, наклоняясь ко мне, – фотографии не я подписывала. Это делала студия. Даже когда мой контракт давно закончился. Но те письма я видела. Ох, сколько мальчиков мне писали. Видел бы ты кой-какие из этих любовных записочек. Ого-го. Так тебе послали мою фотку в леопардовой шкуре? Надеюсь, что эту.

– Да, эту.

– Ну так что, хороша я была? Эта леопардова шкура так плотно на мне сидела – не пошевелиться. – Она рассмеялась. – Я могла сто раз из нее вывалиться. У нас вокруг съемочной площадки повсюду стояли парни с киностудии, ждали – когда это случится. Потому что я ведь сама снималась во всех трюках. Боженьки ты мой! Я, наверно, чокнутая была. Но я думаю, поэтому-то мне и дали ту роль. Никого не нужно было нанимать на трюки. Я делала все, что мне говорили. Как в тот раз за мной гналась обезьяна (а это был Бини Выбровски, футболист в обезьяньем костюме), а мне нужно было на канате перепрыгивать через крокодилов. И как раз посередине... догадайся что. – Еще несколько смешков. – Трах-бах – обе сиськи наружу. Я так расстроилась, что не попала на площадку приземления. Висела себе в воздухе, что твоя цыганка Роуз Ли¹⁸⁹. У них денег на пересъемку не было, потому они взяли и просто вырезали кусок. Но если помотришь внимательнее в конце этого эпизода, то заметишь, как они у меня начинают вылазить. Там такой коротенький монтажный кадр. Те ребятки, что там стояли и глазели, вот для них картинка была, уж можешь мне поверить.

Боже мой, я ведь это помнил! Помнил! Я тогда остался на три сеанса – убедиться, не обманывают ли меня глаза.

– Знаешь, – продолжала Франни, – кто-то из них все же сделал мне подлянку – вырезал этот кадр, где я вишу с сиськами наружу, и продавал фотографии по всему городу как порнуху какую. Ух, как тебе, наверно, хотелось это увидеть, а? У меня есть одна наверху. Хочешь глянуть? Пойдем – покажу.

Всю свою юность лелеял я надежду, что где-то в мире существует такая фотография. Но, конечно же, я бы никогда в этом ей не признался, хотя она сейчас и ерошила мои волосы и делала маневры, словно собираясь плюхнуться мне на колени.

– И что же с вами стало? – спросил я. – Я хотел сказать – в Голливуде?

Она улыбнулась печальной, горькой улыбкой и пожала плечами. До этого она не посылала мне такого искреннего взгляда.

– А ничего. На этом моя карьера закончилась. Все сериалы были сняты за год. Бог мой, я сейчас эти фильмы один от другого не отличу. А потом они просто прекратили снимать сериалы. Но после этого если я искала работу, то всегда была Дева джунглей. А Девы джунглей больше никому не требовались. Знаешь, когда меня открыли... Это у них так называется – когда какой-нибудь слизняк уводит тебя после вечеринки к себе домой, а там укладывает в постель – вот тебе и *открыли*. Так вот, этот старый плешивый пердун, продюсер, как он говорил, тогда мне сказал: «Ты будешь второй Бетти Грейбл»¹⁹⁰. Понял? – Она сделала разворот кругом, юбка ее взметнулась до середины бедра, а она прижала ее руками, так что под материей четко проступили контуры ягодиц; она горько улыбнулась мне через плечо. Классическая красotka с открытки. – Ну что, ножки у меня еще ничего? Ну, для такой старушки, как я, что ни говори, неплохо. Каждый раз, когда меня открывали, мне обещали, что я стану второй – второй Ритой Хейворт. Второй Линдой Дарнелл. Второй Марией Монтес. Ты только представь себе – вторая Мария Монтес. Как бы это выглядело? Я уже понимала,

¹⁸⁹ *Цыганка Роуз Ли* (Луиза Роуз Ховик, 1914–1970) – известная стриптизерша, также снималась в кино; ее автобиография «Цыганка» (1957) стала основой популярнейшего бродвейского мюзикла, неоднократно экранизированного.

¹⁹⁰ *Бетти Грейбл* (1916–1973) – американская актриса, певица и танцовщица, снимавшаяся с 1930 г. и ставшая звездой после фильма «Луна над Майами» (1941); в годы Второй мировой войны американские солдаты признали ее «красавицей номер один». Как общественное достояние ее ножки были застрахованы на миллион долларов. В фильме «Как выйти замуж за миллионера» (1953) снималась с Мерилин Монро.

что быстро опускаюсь на дно. Спасибо Зиппи. У него был такой щедрый дар – брать к себе людей.

– Вы с ним познакомились, когда снимались в этих сериалах?

– Нет, еще раньше. Когда я была всего лишь старлеткой. Старлетка – ты знаешь, что это такое. Это означает, что ты должна появляться на всевозможных вечеринках и... ну, ты сам знаешь что. Мы познакомились на вечеринке в студии. Там был один настоящий подонок – он все хотел меня уболтать сниматься в порнухе. Зиппи видел, что я совсем зеленая. Он меня предостерег и пообещал эпизод в фильме, который в это время снимал. Так у меня все и началось. Однажды я снялась в эпизоде с Барбарой Стенвик. «Леди бурлеска»¹⁹¹. Там меня можно увидеть за ее плечом. И на Найлану просмотр мне тоже Зип устроил. Он хоть и был всего лишь недомерком, но сердце имел золотое. К счастью для меня, у него была душа, потому что я после Найланы попала в отчаянное положение. Понимаешь, у меня всегда была эта проблема с весом, просто ужас какой-то! Долго мне в старлетках уже было не проходить. А потом и Зиппи начал болеть, и ему требовался уход. И вот... Слушай, ведь это тот же самый бюст, что ты видел в той леопардовой шкуре. Сорок дюймов. И ни на йоту больше – все как тогда, просто у меня и все остальное с буферами подравнялось.

Она стояла надо мной, раскачивая той самой грудью, которая не давала мне покоя всю мою юность. И я против своей воли отреагировал. Но не на чудакую женщину, которая кривлялась передо мной. Меня соблазнили собственные детские фантазии.

За дни, проведенные в доме Липски, я многое узнал о магии фильмов Макса Касла. Но и Франни на свой собственный манер научила меня кое-чему – от нее мне стало известно о том, как умеет обманывать кино. Потому что в конечном счете я пошел с ней наверх посмотреть на фото Найланы неглиже. И даже если бы я протестовал (а я не протестовал), она бы все равно настояла на том, чтобы провести сравнение виденного мной на фото с оголенным оригиналом. Да, мне пришлось согласиться, что сорок обнаженных дюймов были сорока обнаженными дюймами самого высокого пошиба. Потому что хотя Франни и стала слишком полной, слишком старой и слишком занудной, какая-то неосязаемая ее часть (принадлежавшая скорее моему остаточному юношескому воображению, чем женщине передо мной) все еще была *моей* Найланой. Совершая с ней неуклюжие движения на постели в одной из пустующих комнат наверху, я понял, что мчусь по черному туннелю собственной души, погружаясь в подземные потоки своей подростковой похоти, которые, к моему удивлению, еще не пересохли. Нет-нет, они сохранились и даже остались полноводными – навязчивые и совершенно ирреальные образы желания, насаждавшиеся кинематографом в незрелых мозгах. Неувядаемая красота, бесконечный поцелуй, ночные страсти – они достигают крещендо на музыкальной теме Макса Стайнера¹⁹², венчающей фильм, который навечно замирает в точке высочайшего напряжения.

В одиннадцать лет каждый мальчишка становится бесом, который одержим ненасытным голодом. Кинофильмы нашего детства кормят этого демона со стола сексуальных ожиданий, которые умирают вместе с нечистой, неаппетитной обыденностью их реализации. Этот демон продолжает жить в каждом взрослом мужчине; разочарование озлобляет и раздражает его, он сражается со зрелостью, которая, по его, демона, убеждению, есть не что иное, как капитуляция. Юность свою мы проводим в поисках реальности, которая, кажется

¹⁹¹ Однажды я снялась в эпизоде с Барбарой Стенвик. «Леди бурлеска». – Барбара Стенвик (1907–1990) – голливудская звезда, прославившаяся в самых разных жанрах; особенно известны ее роли в фильмах «Стелла Даллас» (1937), «Леди Ева» (1941), «Двойная страховка» (1944). «Леди бурлеска» (1943) – комедийный детектив Уильяма Уэллмана, экранизация романа Цыганки Роуз Ли (см. прим. к с. 208) «Убийство в жанре стриптиза» (1941), на самом деле написанного не «Цыганкой», а писательницей Крейг Райс.

¹⁹² Макс Стайнер (1888–1971) – голливудский композитор австрийского происхождения, автор музыки к сотням фильмов, в том числе «Унесенные ветром» (1939) и «Касабланка» (1942).

нам, находится по другую сторону наших иллюзий. Но в конце наших поисков мы обнаруживаем то, что находится по другую сторону киноэкрана: темное и пустое пространство, которое лишь выявляет нереальность того, что мы искали. А потому в зрелые годы мы тщетно пытаемся вернуть себе иллюзии. Это удастся лишь немногим. Но мне повезло – я смог оживить то, что другие утрачивают навсегда. Это стало возможным благодаря Франни. Обиделась бы она, если бы узнала, что мгновения нашего неуклюжего распаленного соития были для меня поиском химер, что я использовал ее пышную, перезрелую плоть, чтобы воскресить фантом Найланы? Не думаю. Ведь я давал ей возможность снова стать Найланой. Ее звездный час настал вновь.

Я так и не узнал, догадывался ли Зип о том, чем занимались мы с Франни; правда, все ограничилось двумя-тремя скоротечными встречами, после чего мои фантазии изрядно поблекли и я стал избегать ее, как прежде. Я думаю, Зипу было все равно. Даже за те несколько месяцев, что я провел с ним, он с каждым моим приходом становился все медлительнее и холоднее. Иногда промежутки между его тяжелыми хрипами возрастали настолько, что я, сидя рядом с ним в темноте, спрашивал себя: уж не умер ли он, и наклонялся к нему поближе – через несколько секунд слышался его хриплый вдох.

А может быть, он, зная о моих забавах с Франни, даже испытывал ко мне благодарность. Франни как-то раз призналась мне:

– Мы с Зипом по правде-то и не муж и жена вовсе, ну не так, как все люди. Понимаешь, он ведь, бедняга, все время болеет. А я ему скорее как нянька.

Как я понял, Зип последние двадцать лет жизни отчаянно боролся с болезнью, заставляя свои легкие качать кислород по умирающим тканям. Может быть, он испытал бы облегчение, узнав, что Франни не обречена на полное воздержание. По крайней мере, я успокаивал себя такой мыслью.

К тому времени, когда мы три раза просмотрели его собрание касловских фильмов, я пришел к неутешительному выводу. Зипу толком нечего было рассказать о человеке, которым он так восхищался. Касл явно очаровал Зипа своим харизматическим обаянием. Но это обаяние складывалось в том числе и из умолчаний, облакавших Касла некоей таинственностью. Например, Зип почти ничего не знал о работе Касла на «УФА». «Тайна за семью печатями, – не раз говорил мне Зип, когда я спрашивал о первых творческих шагах Касла. – Он об этом никогда не говорил». Но и голливудские годы, когда они тесно сотрудничали, в воспоминаниях Зипа изобиловали белыми пятнами, особенно в том, что касалось довольно длительных периодов в тридцатые годы, когда Касл уезжал в Европу, пытаясь собрать там денег для независимых постановок. Зип сопровождал его туда только один раз. В ту поездку (Зип говорил, что она состоялась летом 1938 года) даже велись какие-то съемки – во Франции, Дании и Швейцарии. Вот когда он пытался восстановить в памяти подробности того путешествия, и всплыли еще раз «сироты».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.