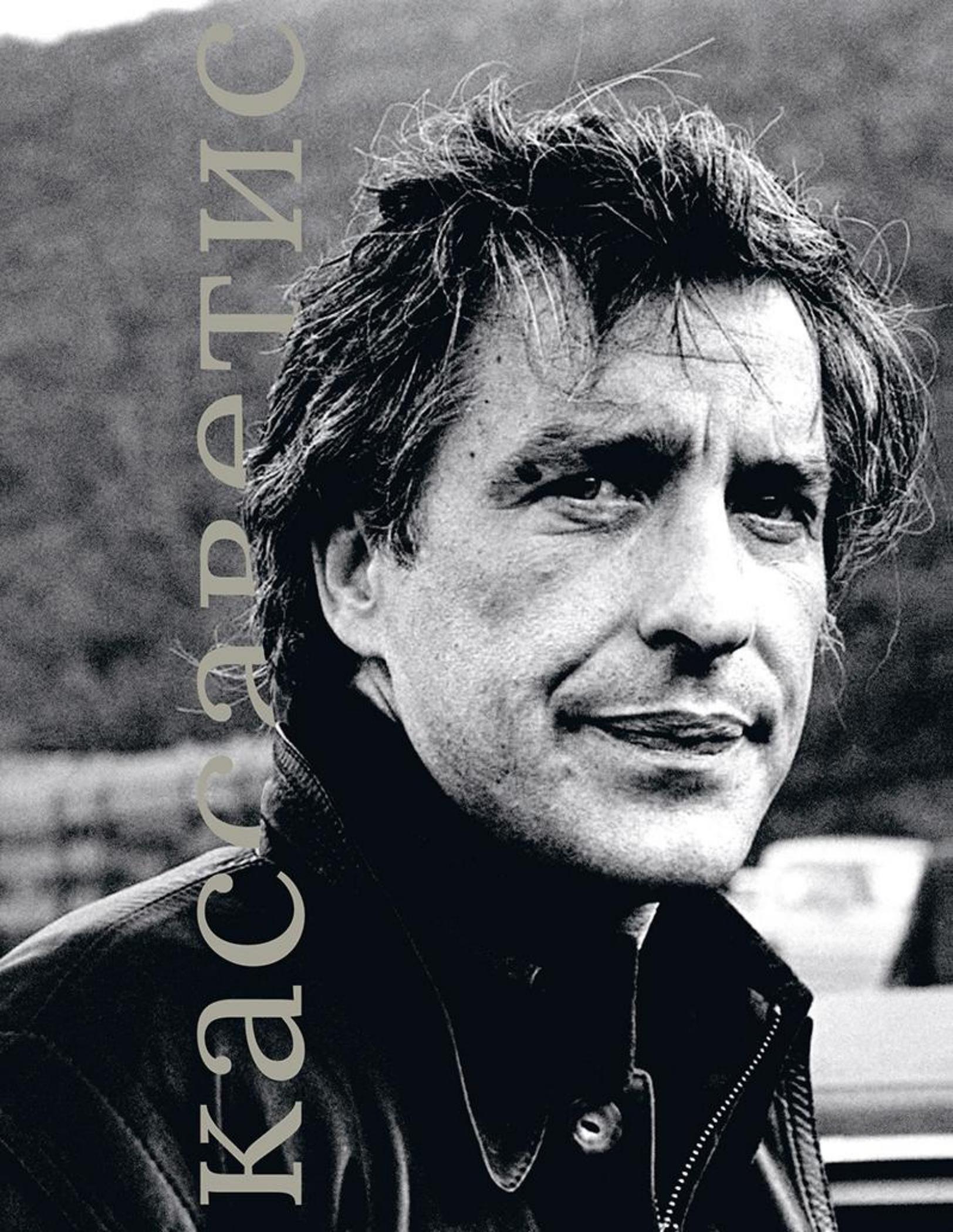
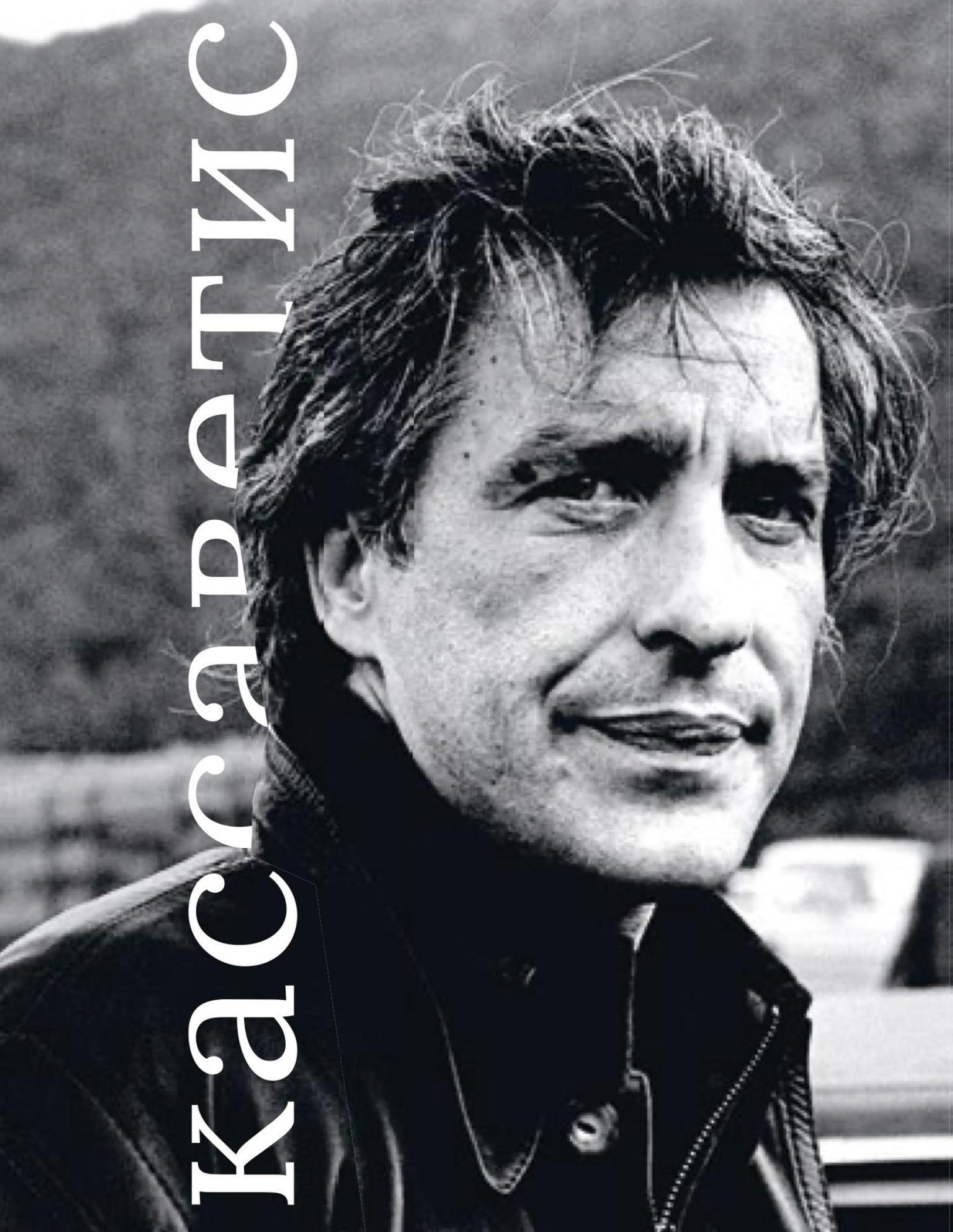


Кадцарэпціно



Каддсарттис



Автор серии: Любовь Аркус

Дизайнер: Арина Журавлева

CEAN[№]10

Д42

УДК 791.44.071.1

ББК 85.373(3)

Джон Кассаветис // Составитель Василий Степанов. —

СПб.: Сеанс, 2021. — 272 с. : ил. — 18+

Серия «Сеанс. Лица»

Сборник посвящен актеру и режиссеру американского независимого кино Джону Кассаветису (1929–1989).

Он часто врал, ругался с продюсерами и журналистами, провоцировал тех, с кем работал, обожал спорить. Он сыграл несколько десятков ролей, снял двенадцать фильмов. Его интересовали чувства — не власть, не искусство, не деньги и даже не люди, а то, что людей объединяет и разъединяет, что делает их людьми. Он создал американское независимое кино. Он и был американским независимым кино.

978-5-6042795-3-3

В оформлении издания использованы фотографии
из архива ALAMY | ТАСС

© 2021 Центр культуры и просвещения «Сеанс»

ДЖОН
КАССАВЕТИС

содержание

главное	6
избранная фильмография	13
избранная библиография	16
василий степанов. предисловие	18
<i>жизнь и кино</i>	
ксения рождественская. и ярость, и полная тишина	25
<i>части речи</i>	
алексей васильев. запой	53
ксения рождественская. соглядатай	71
vladimir лукин. актер	79
ксения рождественская. любовь	97

григорий дашевский. свобода	123
елена плахова. жены	147
ксения рождественская. мужья	167
<i>говорит джон кассаветис</i>	183
<i>кассаветис в театре</i>	
лилия шитенбург. пьеса любви и ненависти	221
<i>после кассаветиса</i>	
михаил трофименков. кино под влиянием	261

НЕЗАВИСИМЫЙ

главное

каскавентис — отец американского «независимого» кино, дедушка мамблкора. деньги на первую картину он собрал, бросив клич по радио. на остальные зарабатывал, играя в голливуде кого придется. сам себе продюсер, сценарист, режиссер, актер и монтажер — «сам себе мафия, готовая свернуть себе же шею» — радикальный и бескомпромиссный автор. в истории кино у него не осталось прямых наследников, но его именем ныне клянется чуть ли не каждый молодой режиссер в мире.



бунтарь



кратчайшее расстояние между двумя точками — зигзаг. главное правило — играть против правил. кассаветис добровольно стал аутсайдером большой киноиндустрии, бесчеловечное устройство которой без усталости критиковал. он никогда не хотел никому нравиться и перемонтировал фильмы, если они получали положительные отклики на предварительных просмотрах. он обожал выводить людей — героев, актеров, зрителей — из зоны комфорта. режиссер-провокаатор, цель которого дать человеку почувствовать себя живым.



СЕКТАНТ

киногруппа — семья, семья — киногруппа. в кадре: джина роулендс — жена каскаветиса, его муза и главная героиня половины картин, а также питер фальк, бен газзара и сеймур кассель — его друзья-актеры. за кадром: постоянные соратники композитор бо харвуд, оператор эл рубан и продюсер сэм шоу (при этом не за одним из членов съемочной группы роли на площадке закреплены не были — продюсер мог стать оператором и наоборот). на съемках «женщины под влиянием» группа тринадцать недель подряд почти не покидала специально арендованный дом, где под одной крышей с перерывами на еду и сон шли читки сценария, споры и съемки.

режиссер-актер

кассаветис полагал, что люди хотят смотреть на людей, а не на супергероев. видеть не фантастические приключения, а каждодневную войну с мелкими проблемами. главный способ воздействия на зрителя и предмет разговора — чувства. и проводник этих чувств — не сюжет и не операторские трюки, а «профессиональный человек» — актер. с ним прежде всего и должен работать режиссер.



НОВАТОР

кассаветис — изобретатель новой полуимпровизационной манеры игры, ее цель — спонтанность и правдивость. он не принимал метод станиславского, не разрешал актерам обсуждать психологию персонажей, ставил освещение для съемки на 360 градусов и без предупреждения включал камеру. каждый фильм — живой организм, без заранее утвержденного плана, он рождается на площадке и формируется на монтаже. только так и можно добиться нужного градуса реализма.



перфекционист



свой первый фильм кассаветис переделал, второй снимал три года. он делал дубль за дублем в ожидании той волшебной случайности, искры, от которой эпизод сработает. месяцами он не выходил из монтажной (девять месяцев монтировали «мужей»), пока не понимал, что каждая склейка на своем месте. при кажущейся стихийности и необязательности, его картины есть результат выверенного расчета.

ЧЕЛОВЕК

у кассаветиса была аллергия на стандартные голливудские сюжеты с их неизбежным морализаторством. поэтому его персонажи никогда не делились на положительных и отрицательных. как и среди людей — нет только плохих и только хороших. и каждый из них заслуживает право на любовь.



избранная фильмография

1958/59 — «*тепи*»

1961 — «слишком поздний блюз»

1963 — «ребенок ждет»

1968 — «лица»

1970: «*мужья*»

гарри, арчи и гас после похорон друга уходят в загул, а через пару дней беспробудного пьянства с неясной целью вылетают из нью-йорка в лондон.

этот фильм кассаветиса — исследование того замешательства, в котором оказывается белый цисгендерный мужчина, очнувшись на середине жизненного пути. «*мужей*» прокатывала большая голливудская студия, картина позиционировалась как комедия и благополучно провалилась. это самый длинный его фильм и один из редких, в котором нет джины роулендс.

1970 — «мужья»

1971 — «минни и москвичи»

1974 — «женщина под влиянием»

1976/78 — «убийство китайского букмекера»

1974: «женщина под влиянием»
мейбл ведет себя странно, и любящий муж ник решается сдать ее в психиатрическую клинику.

взявшись за историю рядовой американской домохозяйки, сходящей с ума в малоэтажном пригороде, кассаветис не погряз в социальной критике или ужасах принудительного лечения, но рассказал о любви двух людей, которым так трудно вместе и невозможно друг без друга. за этот фильм он удостоился единственной режиссерской номинации на «оскар».

1976/78: «убийство китайского букмекера»

чтобы вернуть карточный долг владелец ночного клуба космо вителли соглашается убить человека.

самый близкий подход кассаветиса к жанровому кино, а точнее — к криминальному фильму (если не считать таковым «глорию», которую режиссер впоследствии не признавал за свою

1977 — «премьера»

картину). чтобы погружение в мир кассаветиса прошло плавно, вероятно, следует начать с этого фильма.

1980 — «глория»

1977: «премьера»

после гибели поклонницы актриса миртл гордон впадает в депрессию, ее состояние ставит под угрозу премьеру спектакля.

1984 — «потоки любви»

фильм о приближении смерти, о жизни, о театре и том, как каждый из нас пытается быть в этом мире актером. бенефис джины роулендс.

1986 — «большой переполох»

1984: «потоки любви»

к успешному писателю-холостяку Роберту Хармону приезжает сестра Сара, находящаяся в разгаре бракоразводного процесса.

прощальный фильм Кассаветиса, в котором сплетены все главные его мотивы и темы: любовь, безумие, смерть, свобода.

избранная библиография

джон кассаветис и рэй карни. «кассаветис о кассаветисе» (*john cassavetes & ray carney. cassavetes on cassavetes. 2001*)
главная книга для всех поклонников режиссера: снабженный фактологическим комментарием монолог кассаветиса о его жизни и работе над каждым из фильмов — автобиография, которую он не успел написать. эксцентричный киновед рэй карни — автор еще трех книг о режиссере. отдельную книгу он написал о дебютном фильме кас-

саветиса «тени», первую версию которого отыскал и обнаружил в 2004 году, из-за чего насмерть поспорил с джиной роулэндс.

майкл вентура. «режиссирует кассаветис: джон кассаветис и создание „потоков любви“» (*michael ventura. cassavetes directs: john cassavetes and the making of love streams. 2008*)

в 1983 году кассаветис позвал на съемки фильма «потоки любви» журналиста майкла вентуру,

чтобы тот вел ежедневную хронику создания картины. 49 съемочных дней — 49 записей, каждая с подведением итогов: «6 планов, 22 дубля, 15 минут проявленного материала, из которых около 3 минут вошли в окончательный монтаж». эта уникальная в истории кино книга — чудесный шанс попасть на съемочную площадку и понаблюдать, как день за днем (и ночь за ночью) работает режиссер.

том черити. «джон кассаветис: дело жизни» (tom charity. john cassavetes: lifeworks. 2001)

маршал файн. «гений по случайности: как джон кассаветис изобрел аме-

риканское независимое кино» (marshall fine. accidental genius: how john cassavetes invented american independent film. 2005)

две биографии. в первой рассказ о карьере режиссера (большей частью основанный на уже опубликованных материалах) перемежается высказываниями современных авторов (альмодовар, джармуш, рефн и другие) о кассаветисе. вторая была одобрена джиной роулэндс и базируется на интервью с друзьями и коллегами кассаветиса.

василий степанов

предисловие

Он был по-голливудски красив, но не желал ходить в ногу. В «Грязной дюжине» Роберта Олдрича он парировал первый приказ Ли Марвина так: «Осужденный имеет право не маршировать». Кассаветис осудил себя сам. «Я сам себе мафия и сам готов свернуть себе шею». Его слова. По-хорошему злой, откровенный, путаный, нежный, внесистемный. Не жил и работал, а сопротивлялся. Хотя до «Грязной дюжины», как и до «Убийц» Сигела, и до «Ребенка Розмари» Полански, где он сыграл свои самые большие голливудские роли, нужно было как-то добратся. В 1950-м он закончил Американскую академию драматических искусств, после чего надолго погрузился в телевизионную поденщину, параллельно преподавая в собственной актерской мастерской. Эти упражнения стали основой для его бу-

A black and white photograph of a man in profile, looking out over a body of water. He is wearing a dark jacket and a light-colored scarf. The background is a vast, calm body of water under a bright sky. The image has a grainy, high-contrast aesthetic.

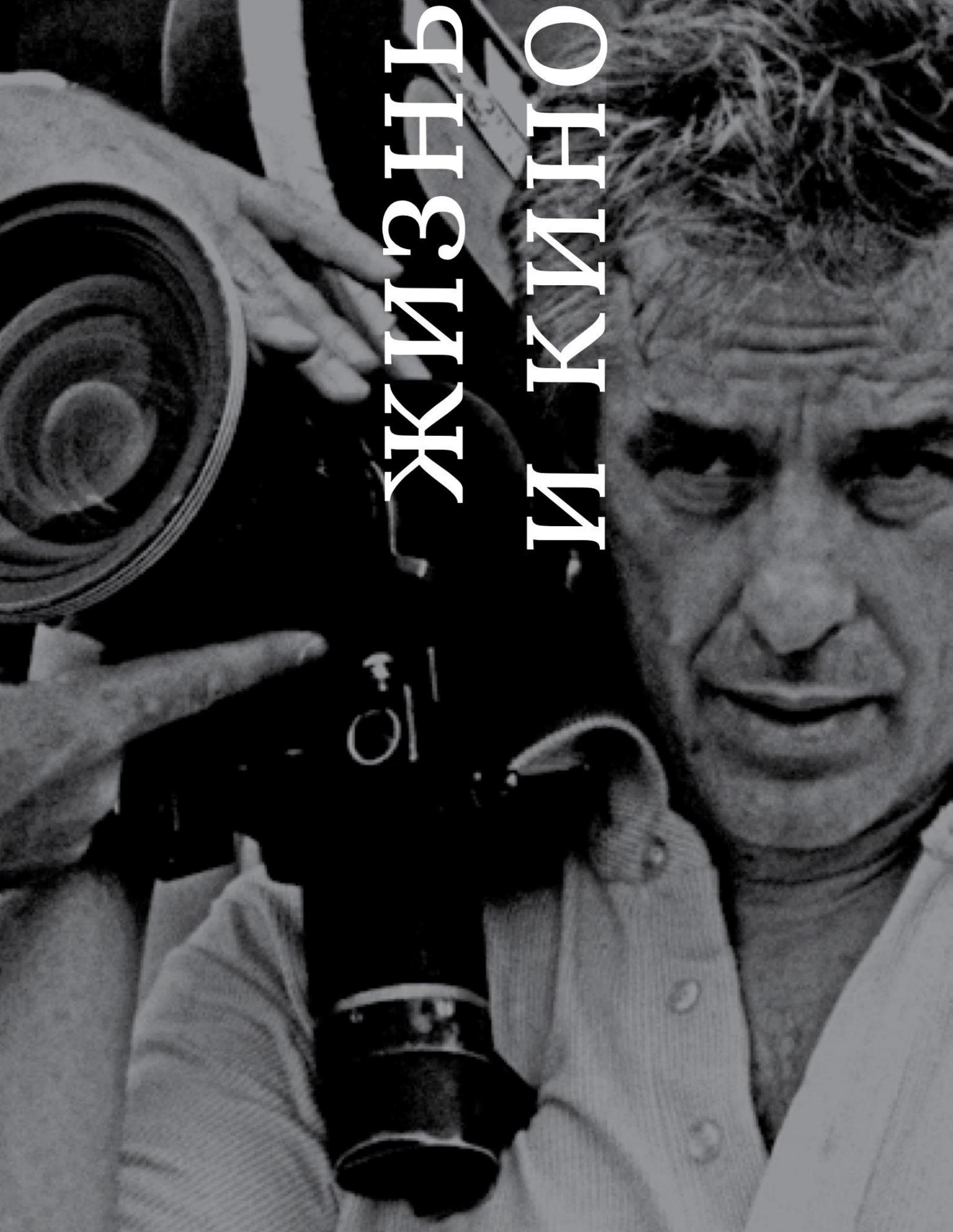
ДЖОН КАССАВЕТИС



дущих «Теней», телевизионные халтуры их оплатили. Его неслучайно называют отцом американских «независимых». Существование на встречах курсах — индустриальная рутина, с одной стороны, и осознанное желание быть аутсайдером — с другой — сделало его идеальным кандидатом на эту роль. Он шел работать на проекты, которые искренне считал бредовыми, чтобы оплачивать счета, тратить эти с такими проклятиями и трудом заработанные деньги на фильмы, которые, в общем-то, были не нужны публике. Его дебют «Тени» остался незамеченным в Америке, зато приглянулся жюри критиков на Венецианском фестивале. После этого MGM и Paramount дали Кассаветису сделать два фильма — оба никуда не годные, компромиссные, проклятые самим автором, — а потом отпустили восвояси. «Невозможно снять личный фильм, работая на студию». Его слова. Впрочем, переезд в Лос-Анджелес и переход от телехалтур к большим голливудским халтурам сослужили ему свою службу: в Лос-Анджелесе Кассаветис запустит «Лица», которые будет снимать четыре года. Полуимпровизационный, упивающийся крупными планами, непримиримо актерский фильм будет трижды номинирован на «Оскар» в 1969-м и легализует Кассаветиса-режиссера. Впереди у него будет пятнадцать лет работы: «Мужья», «Минни и Москович», «Женщина под

влиянием», «Убийство китайского букмекера», «Премьера», «Глория», «Потоки любви». В каждом из этих фильмов отпечатается вера Кассаветиса в человека, его растерянность перед жизнью, его жажда свободы от общепринятого, комфортного. Его потоки любви обрушились в текучку индустрии, словно водопад. С шумом и яростью. Еще одна смешная деталь из хроники сближений студийного и независимого — на площадке «Лиц» (то есть у Кассаветиса дома) в должности ассистента подвизался молодой Стивен Спилберг. Что он там увидел?

ЖИЗНЬ И КИНО



на съемках фильма «Гени». реж. Джон Кассаветис. 1958/59

ксения рождественская

и ярость, и полная тишина

Он часто врал, ругался с режиссерами, продюсерами и журналистами, провоцировал актеров, с которыми работал, считал, что постановщики, почти все, набиты дерьмом и интересуются только собственными амбициями, обожал спорить — причем иногда, отстаивая свою точку зрения, тут же начинал отстаивать противоположную. Он сыграл несколько десятков ролей, снял двенадцать фильмов и несколько серий разных сериалов и, в общем, тоже был набит дерьмом и интересовался только собственными амбициями. А еще его интересовали чувства — не власть, не искусство, не деньги, даже не люди, а то, что людей объединяет, разъединяет, делает людьми. Он создал американское независимое кино. Он и был американским независимым кино.

Вся жизнь Джона Николаса Кассаветиса — это легенды о пренебрежении правилами, трагические будни шута, список поражений мегаломаньяка. Он никогда не хотел понравиться зрителям, наоборот — если на предварительном просмотре все были в восторге от фильма, он его переделывал. Он оскорблял актеров, чтобы они нашли правильную эмоцию. Он говорил: «Я готов убить любого актера, который не выразит себя». И еще: «Я ненавижу публику».

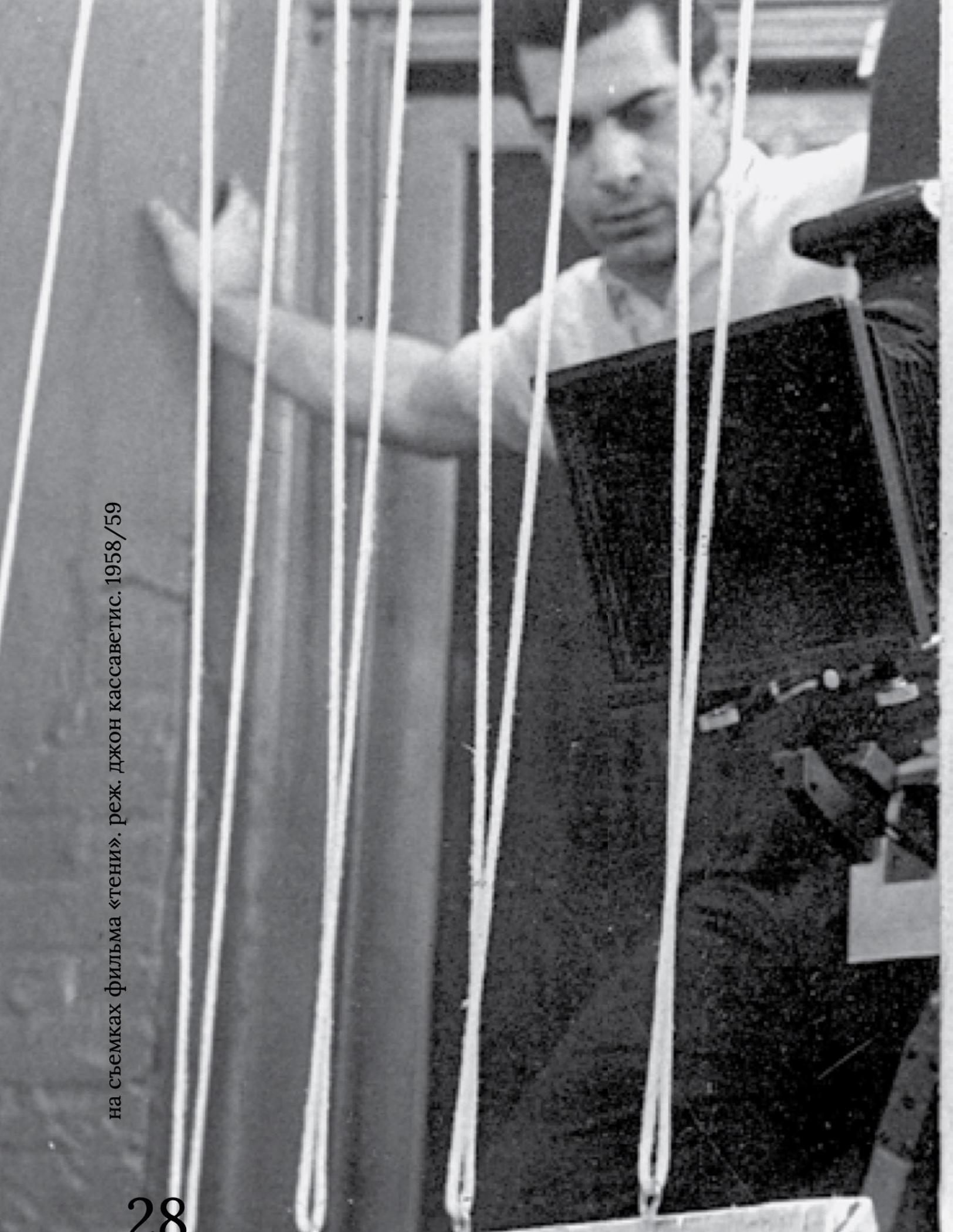
Джон Николас Кассаветис родился в семье греческих иммигрантов 9 декабря 1929 года. Его родители — Николас Джон Кассаветис и Катерина Деметри — познакомились в Америке, семья была небогатой, но, по воспоминаниям Джона, «эмоциональной», шумной, и к детям — старшему Николасу и младшему Джону — в ней относились с не меньшим уважением, чем к взрослым. В начале 1930-х Кассаветисы на несколько лет вернулись в Грецию, а когда снова оказались в Америке, Джону было уже восемь лет, и он не говорил по-английски, только по-гречески. Именно тогда он понял, что язык, в сущности, неважен, «эмоции — вот что у всех людей одинаково».

Он решил стать актером не только потому, что в детстве обожал фильмы Фрэнка Капры и боготворил Джеймса Кэгни, которого называл чуть ли не главной

причиной своего прихода в кино. Кэгни, с его маленьким ростом, играл простых людей, «способных побороть гигантов». Кассаветис, тоже невысокий, говорил, что именно рост заставил его стать клоуном, постоянно актерствовать и шутить по любому поводу — чтобы не чувствовать себя ущербным коротышкой. В Американскую Академию Драматического искусства он поступил за компанию, потому что не хотел заниматься бизнесом, как его отец, а в Академии его ждали «всевозможные девушки и выпендрейж». Ходит легенда о том, что на записи в Академию имя «Джон Кассаветис» не понравилось секретарю: слишком сложное, слишком длинное, лучше было бы придумать псевдоним. Обычно начинающие актеры слушались, придумывали себе имена попроще. Кассаветис ответил: «Ничего, выучат».

В Академии не преподавали классический Метод — систему Станиславского, а, скорее, объясняли, что настоящая актерская игра начинается, когда актер перестает играть. Лучшим своим учителем Кассаветис считал Чарльза Джелингера, человека, который, по словам Кассаветиса (а верить ему нельзя), произносил только две фразы: «ты не слушаешь» или «ты не говоришь». Подход Джелингера — «прекрати играть, будь человеком» — остался у Кассаветиса на всю жизнь.

на съемках фильма «Гени». реж. Джон Кассаветис. 1958/59







на озвучани филма «тени». реж. джон кассавегис. 1958/59

После Академии Кассаветис пытался поступить в Актерскую студию Ли Страсберга, но его не приняли. Начались бесконечные поиски работы. Кассаветис в интервью слегка преувеличивал свое уныние, рассказывая, что никогда с тех пор не любил нью-йоркское метро, потому что в метро сразу вспоминал, как мотался от одной студии к другой, и везде ему говорили: «Оставьте свою фотографию, мы перезвоним», или «Вы слишком маленького роста», или «Мы будем иметь вас в виду». С 1950 по 1952 год его годовой заработок не превышал 200 долларов. Он снимался в эпизодических ролях — из «Четырнадцати часов» Генри Хэтэуэя его вырезали, в «Такси» Грегори Ратоффа мелькнул в роли продавца хот-догов. У Ратоффа он работал вторым администратором сцены на спектакле «Пятое время года».

Все изменилось, когда в 1954 Кассаветис снялся в телеспектакле *Paso doble* для телеальманаха «Омнибус» в роли тореадора-мексиканца. Между 1954 и 1959 годами, в «золотой век телевидения», он сыграет более 80 ролей: пылких юношей, комиков, средневековых рыцарей, даже Раскольникова. В кино его тоже заметят. В 1957 он сыграет с Сидни Пуатье в криминальной драме «На окраине города» Мартина Ритта. После этого критики начали сравнивать его с Джеймсом Дином: в нем была та же неукротимость, почти ярость.

В 1954-м Кассаветис женился на актрисе Джине Роулендс. Этот брак продлился всю его жизнь: трое детей, десять совместных фильмов. В 1971 году, рассказывая *Playboy* о своей семейной жизни, Кассаветис объяснял, что он обожает Джину, «потому что ей нравится что-то из того, что нравится мне, и она терпеть не может что-то, что я люблю, а я терпеть не могу что-то, что любит она... Да, мы ссоримся. Если двое не согласны друг с другом, они должны пойти до конца, и мы так и делаем: кричим, орем... но это всегда неважно, если в основе — любовь». С рождением детей Джина хотела оставить актерскую карьеру, но каждый раз он говорил, что бросит жену, если она перестанет сниматься.

В 1956-м Кассаветис со своим другом Бертом Лейном организуют творческий семинар по актерскому мастерству, приглашают туда студентов и актеров (помещают объявления в *Showbiz* и *New York Times*: «Мастер-класс Джона Кассаветиса. Бесплатно!»), и так начинается настоящая история американского независимого кино.

Кассаветис говорил, что цель занятий — обучить людей играть «натурально», вернуть в актерскую профессию реализм. При этом он считал, что «искусственность» в выражении эмоций — это не актерская, а человеческая проблема. «Тени», первый фильм Кассаветиса, начались именно с импровизации в классе: он предложил

студентам многочасовую импровизацию, в которой белая девушка (Лелия Гольдони) должна была играть сестру черного парня (Хью Херда).

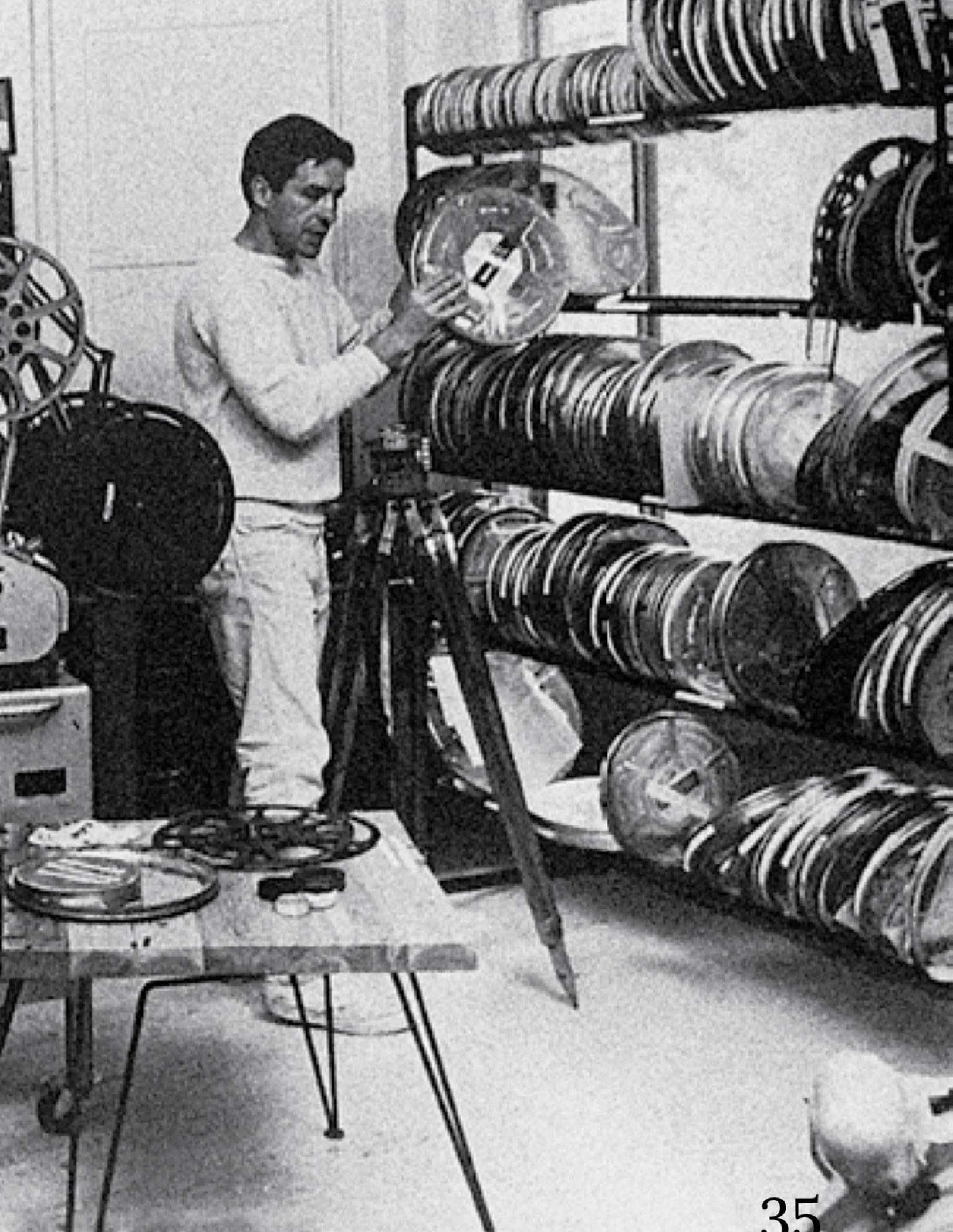
Кассаветис собирал деньги на съемки всеми возможными способами — например, выступил в ночной радиопрограмме и как бы случайно объявил, что кино должны делать люди, а не голливудские чиновники, которых интересует только прибыль: «Если люди действительно хотят увидеть фильм о людях, пусть присылают деньги». Так он получил 2500 долларов на «Тени».

«Нашей главной задачей было учиться», — вспоминал он о том времени. Кассаветис хотел, чтобы фильм стал общей работой, чтобы каждый был актером, оператором, ассистентом, сценаристом. В финале «Теней» появляется титр: «Фильм, который вы только что посмотрели, был импровизацией». Но это не означало, что актеры придумывали текст, это означало, что актеры шли за эмоциями, которые могли возникнуть у них в процессе съемок. Это не импровизация в общепринятом смысле слова, это проживание ситуации, поиск «истинных» чувств.

Кассаветис называл «Тени» вершиной своего режиссерского невежества. После премьеры к нему подошел кто-то из друзей и сказал: «Ну ничего, Джон, актер-

джина роулэндс и джон кассаветис. 1959





то ты хороший». Фильм почти никому не понравился, и лишь Йонас Мекас, поэт-критик из *The Village Voice* и «крестный отец» американского киноавангарда, был в восторге от этого «спонтанного кино».

Кассаветис перемонтировал и переснял «Тени», и Мекас пришел в ярость, увидев второй вариант. Фильм стал, по мнению Мекаса, «более коммерческим», но дело было даже не в этом. В первом варианте, по словам критика, его привлекли полнейшая свобода импровизации, полное отсутствие профессионализма, фильм был сделан совместными усилиями актеров, режиссера-дилетанта и самой жизни. «Я защищал то, что сам хотел делать, не понимая толком ни себя, ни Кассаветиса», — говорил Мекас десятилетия спустя.

Первый вариант «Теней» затерялся, и только в начале 2000-х его смог обнаружить главный исследователь творчества Кассаветиса Рэй Карни. Копия фильма была забыта в метро, затем пленка попала на склад забытых вещей, потом — на распродажу, перекочевала на чердак скупщика и пролежала там несколько десятилетий.

Вторая, «официальная», версия «Теней» получила приз критики на фестивале в Венеции, фильм вышел в Европе, и Кассаветисом-режиссером заинтересовалась студия *Paramount*. Через два года после «Теней» вышел «Блюз слишком поздно» (1961) — ода компромис-



на съемках фильма «мужья». реж. Джон кассаветис. 1970



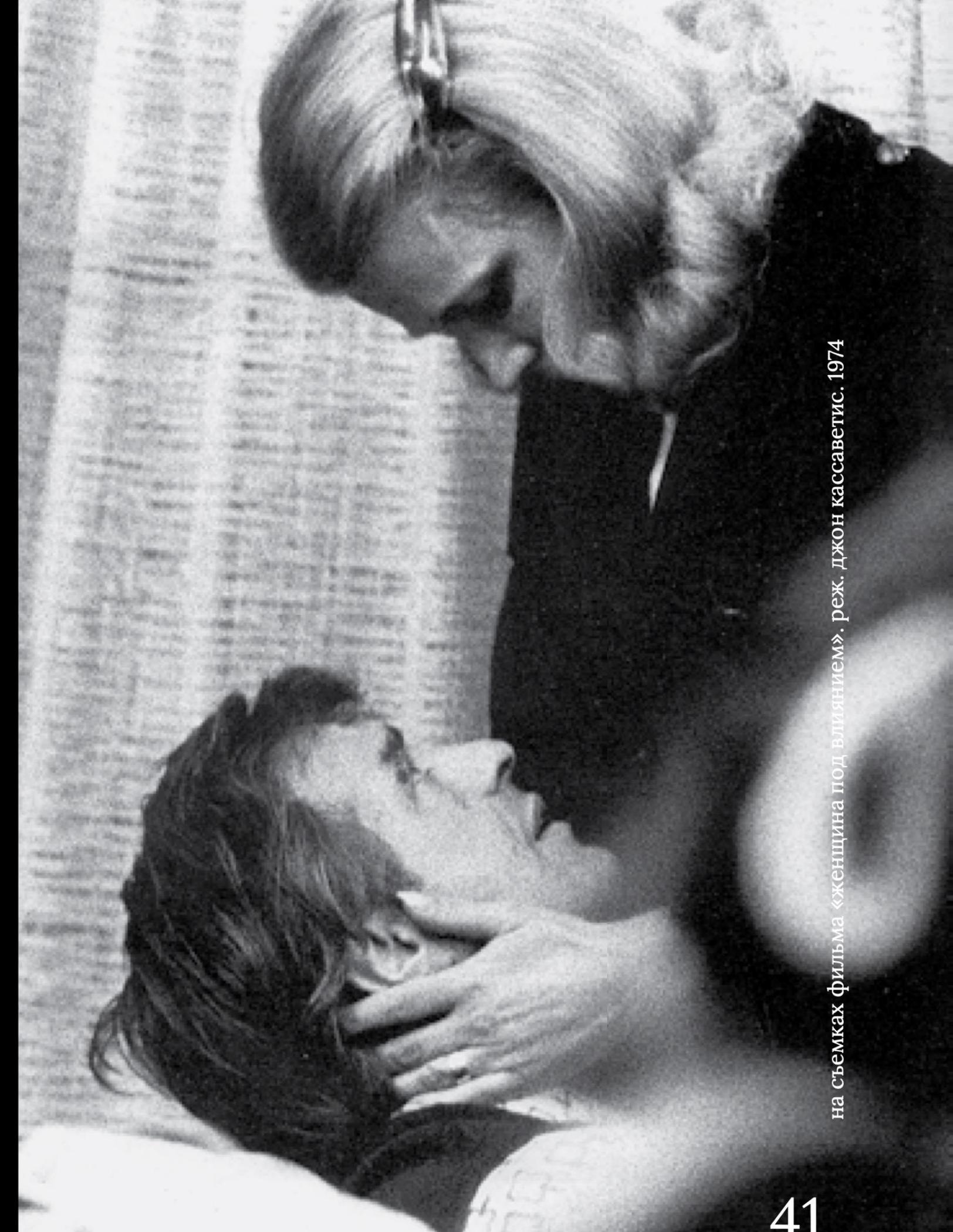
на съемках фильма «мужья». реж. Джон кассавегис. 1970



су. Фильм снимался в Калифорнии (а Кассаветис хотел снять его в Нью-Йорке), за месяц (а Кассаветису нужно было хотя бы полгода). По этому фильму видно, как отличается «спонтанное» кино от «студийного». Следующая попытка снять кино для *Paramount* — «Ребенок ждет» (1963), о школе для детей с проблемами развития, — оказалась провальной. Кассаветис хотел, чтобы дети на экране были настоящими — смешными, теплыми, не «случаи из практики», а просто дети. Продюсер Стэнли Крамер хотел, чтобы дети вызывали лишь жалость. В итоге получился фильм Крамера, не Кассаветиса.

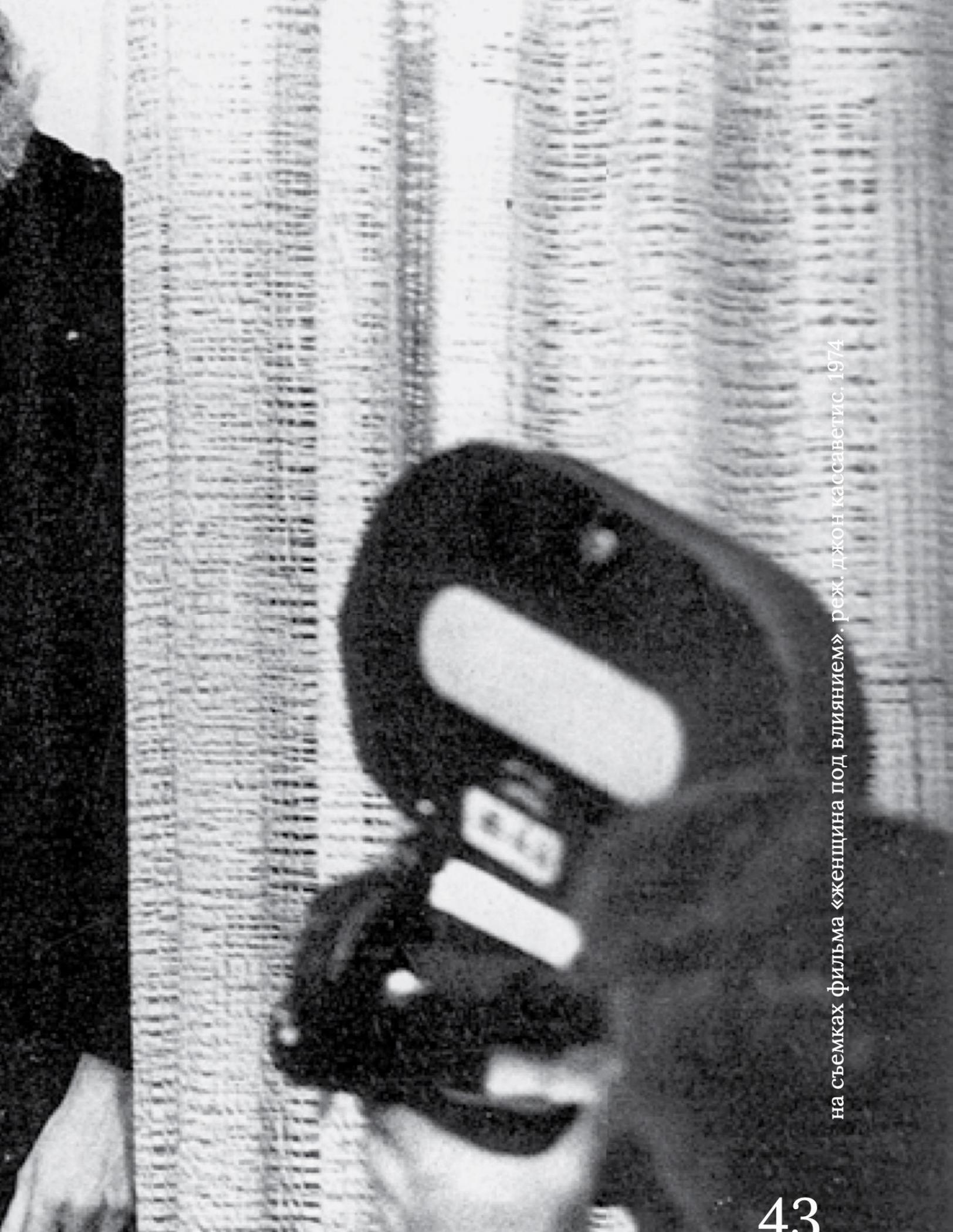
Он продолжал много сниматься, хотя режиссеры признавали, что работать с ним очень тяжело. Играл в сериалах и в кино («Джонни Стаккато» так ему не нравился, что он решил снять несколько серий сам), в «Убийцах» Дона Сигела (1964), в «Грязной дюжине» Роберта Олдрича (1967), в «Ребенке Розмари» Романа Полански (1968). Дон Сигель вспоминал, что любое указание режиссера, даже самое вежливое, Кассаветис воспринимал как вызов. А Полански возмущенно заявлял, что у Кассаветиса нет никакого дара перевоплощения: «Он мог играть только самого себя».

В 1968-м Кассаветис был номинирован на «Оскар» за сценарий своего второго независимого фильма —



на съемках фильма «женщина под влиянием». реж. Джон Кассаветис. 1974





на съемках фильма «женщина под влиянием». реж. Джон Кассаветис. 1974



на съемках фильма «Женщина под влиянием». реж. Джон Кассаветис. 1974

«Лица». На церемонию он не пришел. Фильм, который он снял у себя дома, со своими друзьями и женой, оказался во всех списках лучших фильмов года — и в *New York Times*, и в *Los Angeles Times*, и в *Chicago Sun Times*. Роджер Эберт написал о «Лицах»: «От таких фильмов хочется хватать людей, тащить их в кино и орать: „Вот же!“ Это будет триумфальный крик... Эти сцены могли стать слащавыми стереотипами. Но Кассаветис продавливает стереотипы еще глубже, на тот уровень, где все действительно происходит».

Его методы работы с актерами казались жестокими. Одному он мог дать текст заранее, а другому, который в этой сцене должен был чувствовать себя неуверенно, прямо перед съемками. В одной сцене он давал артистам прямо противоположные указания — и на экране появлялась жизнь. Он запрещал актерам обсуждать свои роли. Роль — это индивидуальная концепция. Если ее обсуждать с другими актерами или с режиссером, все будет гладко, но «в конфликте персонажей не будет правды». Он мог дать актрисе пощечину прямо перед началом съемок и закричать: «Не плачь! Не смей плакать!» Он считал, что ради того, чтобы заставить людей «делать, что они должны», можно их унижить, можно даже убить. «Дайте мне нож!» — кричал он на съемке «Лиц», — и это было всерьез. Он мог, наоборот, крив-

ляться и отвлекать актеров, чтобы «поменять атмосферу». Про съемки «Лиц» он говорил: «Это больше, чем просто фильм, это образ жизни».

Свет и камера должны были приспособливаться к актерам, чтобы актеры вообще не думали о кадре. Оператор был вынужден следовать за героями, чтобы все могли двигаться куда захотят. Снимали, пока не кончится пленка, чтобы не сбивать «эмоциональный ритм», и всегда больше, чем нужно (для «Лиц» было отснято 115 часов материала, в финальной версии было 129 минут). В процессе монтажа он мог полностью изменить настроение фильма. Свою следующую картину — «Мужья» (1970) — он перемонтировал раз в неделю на протяжении полугода.

Фильм о троих друзьях (их сыграли сам Кассаветис, Питер Фальк и Бен Газарра), которые пускаются во все тяжкие после похорон четвертого друга, был номинирован на Золотой глобус за сценарий. Этот сценарий возникал в процессе съемок: трое актеров обсуждали, что они сделали бы на месте героев. Кассаветис вообще не столько записывал идеи своих фильмов, сколько проговаривал их, снова и снова, каждому, кто готов был слушать. Первый вариант фильма был очень смешным, весь строился вокруг персонажа Газарры и страшно понравился всем, кроме Кассаветиса. Сеймур Кассель



на съемках фильма «убийство китайского букмекера». реж. Джон Кассаветис. 1976/78

вспоминает, что видел вариант, где вообще не было Кассаветиса, а на следующей неделе — вариант, где был только Фальк. Газзара говорит, что лучшая, на его взгляд, версия шла около четырех часов. «Его не интересовал реализм, — объяснял Фальк. — Его интересовали спонтанные эмоции».

Сценарий «Минни и Московница» (1971) Кассаветис написал за две с половиной недели, для Джинны Роулендс и Сеймура Касселя. Но главным фильмом для Роулендс стала «Женщина под влиянием» (1974). Если «Лица» критики еще называли «исследованием современной буржуазной семьи», то по «Женщине под влиянием» стало понятно: Кассаветиса не интересует современность или буржуазность, его интересуют эмоции и «мир внутри», то, что держит человека и не дает ему сойти с ума. Или, наоборот, разрешает ему сойти с ума. Джина Роулендс до сих пор, говорят, отказывается смотреть этот фильм: слишком тяжело он ей дался. Она была номинирована на «Оскар» за лучшую женскую роль в «Женщине под влиянием», Кассаветис — за режиссуру.

Чтобы собрать деньги на «Женщину под влиянием», Кассаветис сыграл с Питером Фальком в сериале «Колombo». Вообще он не очень любил сниматься: «Мне приходится быть профессиональным актером. Я пред-

почел бы остаться любителем. Но мне нужны деньги, чтобы снимать фильмы. К сожалению, это весьма дорогое хобби».

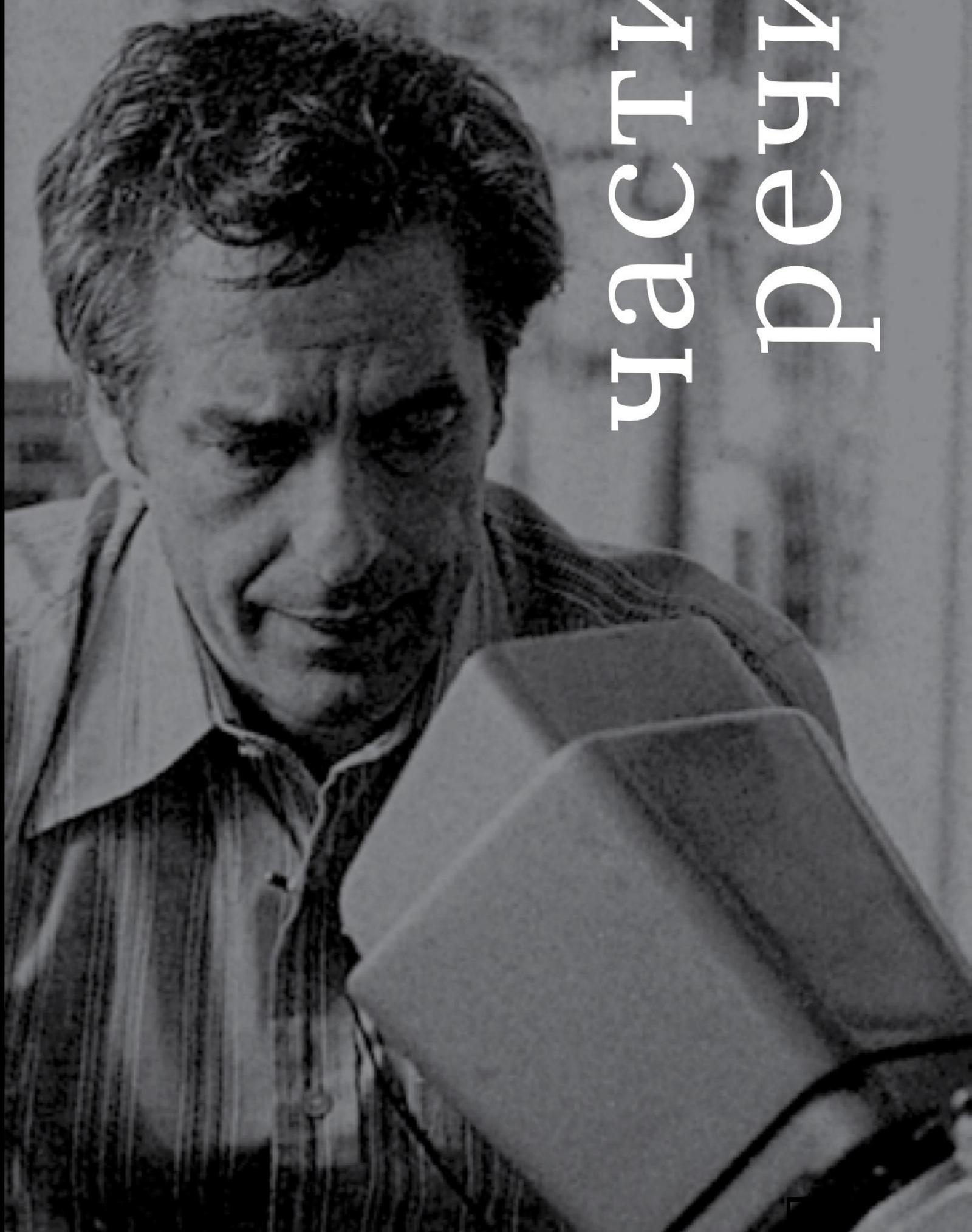
Следующие фильмы — «Убийство китайского букмекера» (1976) и «Премьера» (1977) — оказались провальными. Кассаветис шутил, что если бы он просил 8000 долларов за билет, он, может быть, окупил бы затраты на «Премьеру». Хотя за роль в «Премьере» Роулендс получила Серебряного медведя на Берлинском кинофестивале.

«Глорию» и «Большие неприятности» он снял для студий («Большие неприятности» были перемонтированы вопреки его требованиям) и своим последним настоящим фильмом считал «Потоки любви» (1984). Когда Кассаветис начал над ним работать, врачи давали только полгода жизни. Кассаветис успел закончить, прожил еще несколько лет и умер 3 февраля 1989 года от цирроза печени. В последний год он начал работать над новым проектом, который в 1997 снимет его сын, Ник Кассаветис («Она так прекрасна» с Шоном Пенном). Джон Кассаветис считал, что ошибки делают фильм живым. Он снимал непрофессионалов, в том числе своих родителей. Он говорил: «Если я могу убедить кого-нибудь не подчищать все, не быть тем, кем они не являются, просто быть теми, кто они есть в дан-

ных обстоятельствах, вот это для меня и есть актерская игра». Он говорил: «Как режиссер, я не обладаю никаким особым статусом, разве что получаю удовольствие во время съемок и пытаюсь добиться того, чтобы люди, с которыми я работаю, ощущали то же самое». И еще он говорил: «Я безумен, но я люблю это блядское кино». И еще он говорил: «Всю жизнь я боролся с ясностью — всеми этими идиотскими определенными ответами». И еще он говорил: «Лучший комплимент фильму — полная тишина».

Что в итоге? Двенадцать режиссерских работ, несколько десятков ролей, призы на фестивалях в Венеции и Берлине. Несколько номинаций на «Оскар». Трое детей, все пытались снимать кино. Портрет на почтовой марке. Потоки любви — и ярость, и нежность, и глупость, и смерть, и жизнь, и нехватка слов, и полная тишина.

частни речи





«мужья». реж. Джон Кассаветис. 1970

алексей васильев

запой

Для меня настоящий роман начинается так: «Когда я впервые встретил Терри Леннокса, он был мертвецки пьян».

Ж.-Л. Годар. «Новая волна». 1990

Хотелось бы, конечно, прокашляться, надеть очки, опереться на стол и все популярно объяснить — но не выйдет. Повторные и многократные просмотры фильмов Джона Кассаветиса оставили касательно их устройства больше вопросов, чем ответов. Они, эти фильмы, оказались подобны океану Соляриса, который, сколько ни облучай, возвращает только твои же собственные сны и навязчивые идеи, ничем иным не выдавая

себя. Что не значит, будто они не подлежат анализу. Насколько известно автору этих строк, с его статьей будет соседствовать несколько других, посвященных различным аспектам творчества этого режиссера; будучи написаны мастерами своего дела, они наверняка явят собой образцы хирургически точной препарации киноязыка Кассаветиса. Подозреваю, что моя несостоятельность вызвана тем, что в глубине души я просто не хочу разбирать на запчасти данную конкретную машинку и выяснять, как она ездит, желая, чтобы для меня это явление так и осталось в разряде чуда. Это — любовь, не иначе. Поэтому мы с вами сегодня позволим себе расслабиться и просто досуже сопоставим пару явлений, приятных, но не безмятежных — кинематограф Кассаветиса и запойное пьянство.

Два фильма Кассаветиса — «Мужья» и «Премьера» — с точки зрения сюжетосложения представляют собой хроники запоя. В первом случае запой — мужской, коллективный: три упакованных нью-йоркских семьянина, разменявших четвертый десяток, после похорон внезапно отдавшего концы друга, бывшего душой их компании, сначала не хотят, а потом не могут заставить себя ни разойтись, ни вернуться домой, ни выйти на работу; на третий день пьянства они придумывают улететь в Лондон, чтобы сама Атлантика встала преградой

между ними и всем, что способно оторвать их от бутылки, — в момент принятия этого решения камера единственный раз за фильм, визуальным лейтмотивом которого являются голые ветки деревьев, ливень и серое небо, снимает их против солнца, просачивающегося в кадр теплым слепящим светом сродни тому, который верующие ожидают узреть за отверзшимися вратами рая.

Во втором случае пьет женщина, актриса, вступившая в конфронтацию с коллективом создателей репетируемой пьесы; пьет одна — хотя время от времени с ней кто-нибудь да чокнется и опрокинет бокальчик-другой, этот запой от первой до последней капли принадлежит только ей, как будет по праву только ей принадлежать зрительный зал театра, когда она, явившись на нью-йоркскую премьеру с получасовым опозданием и еле держась на ногах, переврет текст пьесы и мизансцены и превратит полуабстрактную депрессивную постановку о женском угасании в жизненный и жизнеутверждающий спектакль, несущий надежду.

Запой на первоначальной стадии — всегда бегство от обстоятельств, с которыми ты не в состоянии заключить мир на безусловной основе. Кассаветис, снимавший кино интерьерное, с длинными, до двадцати минут, сценами преимущественно из крупных и средних пла-

нов, всегда дает героям и себе из предыдущей сцены, предыдущего интерьера «сбежать». Мужья постоянно оказываются бегущими по улицам Нью-Йорка, где на них оборачиваются домохозяйки в причудливых шляпках (очевидно, узнающие в Питере Фальке телевизионного Колумбо, напившегося среди бела дня); в Лондоне пробежки сокращаются до полминуты, но все равно: режиссер непременно покажет, как герои вышли из гостиницы и сели в такси или перебежали под ливнем в бистро напротив. В «Премьере» мисс Гордон (Джина Роулэндс) без конца садится в отъезжающие машины, потом выходит из них, камера провожает ее до двери отеля, затем — через холл к двери лифта, затем — от лифта вверх по лестнице до двери ее пентхауса. Даже на репетициях, стоит кому-нибудь встать и пересечь пространство зала, камера движется вместе с ним, держа его на среднем плане — с момента, когда зад оторвался от кресла, до полной остановки объекта или естественной преграды вроде двери (за дверью парное движение камеры и персонажа чаще всего бывает продолжено).

Сравним, как решают сцены репетиций в традиционном повествовательном кино, например в такой архаичной форме, как осужденное «новой волной» французское «папенькино кино». В криминальной сатире Кристиан-



«премьера». реж. Джон Кассаветис. 1977

Жака «Веские доказательства» (1962) есть длинная, во вкусе Кассаветиса, сцена реконструкции преступления с набившимися в дом убитого богатого промышленника адвокатами, следователями, свидетелями и обеими подозреваемыми, от которых требуется повторить свои действия в минуту убийства. От репетиции такое действие мало чем отличается, во всяком случае — в сатирической конструкции Кристиан-Жака; одна из подозреваемых в исполнении Марины Влади на «втором прогоне» даже нетерпеливо говорит: «Так с какого места мне начинать?» При том, что полдюжины людей должны пересекать пространство холла и прилегающей спальни, оператор Арман Тирар использует широкоэкранный формат и наиболее выгодную точку съемки, чтобы охватить максимально возможную площадь статичной камерой; мы наблюдаем за движением людей, как ученый за бактериями под микроскопом. Цель такой съемки — целостная картина происшедшего, как цель собравшихся людей — установление объективной истины.

В «Премьере», стоит кому-нибудь сдвинуться с места, камера сопровождает его, пренебрегая целостностью впечатления. А потом — следующего, и так далее.

«Веские доказательства» — трезвый подход к кино: трезвый человек оценивает окружение, рассчитыва-

ет силы, следит за базаром. Пьяный — погружен в себя и не принимает в расчет реальную расстановку сил, как камера Кассаветиса погружена в отдельно взятого человека, совершающего чаще всего движение бесцельное: так, размять ноги, спустить пар.

Эта же камера охотно и надолго цепляется к лицам людей посторонних, чтобы вскоре позабыть о них, как мы в пьяном угаре пристаем вдруг к кому-то за соседним столиком. Вспомните пятиминутный план сильно накрашенной старухи в казино в «Мужьях», которая горюдит одно и то же и в фильме больше не появится; чернокожую горничную и румяного портье в «Премьере», приковыливающих на время камеру в не меньшей мере, чем мисс Гордон, в разгар запоя, подобно Бланш Дюбуа из «Трамвая „Желание“», предпочитающая полагаться на «доброту незнакомцев», нежели товарищей по цеху, вынесших ей со своей дурацкой пьесой, сроками и коммерческими обязательствами мозг. (К слову, «Трамвай „Желание“» и «Премьеру» поженил еще Педро Альмодовар в своем «Все о моей матери» (1999), где актриса, репетирующая в театре «Трамвай», также как мисс Гордон, в дождливый вечер становится свидетелем и невольным виновником гибели под колесами юного поклонника, только что взявшего у нее автограф; в фильме есть посвящение «Джине Роулэндс, Бетт Дэ-





«мужья». реж. Джон Кассаветис. 1970

вис, Роми Шнайдер и всем актрисам, игравшим актрис».)

Как и всякий запой, фильмы Кассаветиса не умеют вовремя остановиться: наступает момент, когда кажется, что дальше уже не можешь смотреть, и все, что мы уже знаем, будет только без конца повторяться. Ну, скажем, фильмы Тарковского тоже тянутся долго — много лет назад журнал *Vanity Fair*, опубликовав шуточный словарь синефила, назвал Тарковского «русским режиссером, снимавшим такие длинные и заторможенные фильмы, что просмотр их — это не действие, а образ жизни». Однако проводить аналогии между структурой фильмов Тарковского и структурой запоя не стал бы никто — смыслы и образы его картин повторяются на манер индийских раг в музыкальном произведении или, если держаться его образного строя, мелодических сочетаний в прелюдиях и фугах Баха, обогащаясь на каждом новом витке спирали. Кассаветис повторяется, как пьяница с его «Ты меня уважаешь?» Нам совершенно ни к чему, скажем, трижды за фильм наблюдать путь мисс Гордон от лифта до пентхауса, но трижды нам будет показано это. Трижды ломится в «Мужьях» в закрытую дверь туалета Бен Газзара, чтобы ненадолго вбежать, когда Фальк и Кассаветис отодвинут запор, выйти и опять начать ломиться,

стоит им запереться. Сколько раз Газзара в «Премьере» повторит реквизитору: «Не помогайте ей, Лео!», имея в виду ползущую на карачках мисс Гордон? Сколько раз мы прослушаем слова про взбалмошную матрону, про «семнадцать лет, когда я могла все» и про «нет, у меня нет детей»? Даже художник-постановщик соблюдает этот принцип заикленности. В «Мужьях» есть статичный план, когда Газзара скандалит с тещей и женой, бегая за ними вокруг стола, на фоне огромной, во всю стену, и довлеющей в кадре абстрактной картины из центрических узоров — кирпичного, оранжевого, желтого и так далее. В другой сцене, где тому же герою невыносимо плохо и нервно — он, не спав ни минуты, вышел, не протрезвев и не опохмелившись, на работу, — на его столе мы обнаружим похожую картину в рамочке, только с синим, а не с желтым центром. Белый в складочку абажур настольной лампы преследует мужчин в «Премьере», когда они что-то должны рассказать на статичном крупном плане — не важно, происходит действие в Нью-хейвене или Нью-Йорке, в гостинице или в примерке.

За два дня до выхода героев из запоя ритм фильмов окончательно затормаживается, буксует, как речь погруженного в глубокое пьянство, как вокал алкоголика Дина Мартина («Я — никчемный человек, Дин Мар-



«потоки любви». реж. Джон Кассаветис. 1984

тин без шарма» — образец самобичевания из «Премьеры»). В «Мужьях» это шестиминутный эпизод из долгих статичных планов с Фальком и молоденькой китайкой на гостиничной постели, когда говорит только он и с огромными промежутками, а фонограмму заполняет звук движущегося транспорта за окном (которое плотно закрыто). Это — сродни похмельному пробуждению, когда понимаешь, что проснулся, только по шуму пробуждающегося города за окном, и, не в силах открыть глаза, повторяешь про себя какие-то заклинания и молитвы и испытываешь смутное, абстрактное, но необоримое сексуальное влечение, объекты которого носят весьма фантазийный, оторванный от действительности, часто связанный с прошлым характер. Как та не говорящая по-английски китайночка-подросток или девятнадцатилетняя девчонка, о связи с которой Газзара рассказывает Роулендс в аналогичной — тоже за два дня до выхода из запоя — сцене: в ней так же шумит город за окном кафе, где сидят герои, а от объектива и зрительских глаз их скрывает, как похмельные фантазии от действительности, табачный дым. Кстати, в «Мужьях» за сценой с китайкой следует аналогичная сцена со шторой из дыма и шумом за стеклом в кафе с Кассаветисом и Дженни Ранэйкр — отбитая от предыдущей непрерывной перебежкой под дождем.

Запой в фильмах Кассаветиса заканчиваются триумфом пьющих — мужья обрели смысл вернуться домой, мисс Гордон превратила чужую пьесу в собственное откровение и очередной бенефис. В финалах их встречают здесь, по эту сторону запоя, лучшие люди: в «Мужьях» — дети Кассаветиса Ник и Александра, будущие режиссеры, в «Премьере» — режиссер Питер Богданович (сам снявший незадолго до «Премьеры» трепетнейший мюзикл о пьянстве «Наконец-то любовь») и актер Питер Фальк (здесь — не герой фильма, а знак самого себя). Встречают победителей, отринувших мир, уготовивший им роль исполнителей, и отправившихся на встречу с собой, ведь запой — способ обратиться к затянутым социально-общественными отношениями глубинам своей души и получить ответы на измучившие тебя вопросы. Ибо нет ничего важнее, чем слышать себя и говорить с самим собой. «Ее безумие, ее капризы, — скажет в „Премьере“ о мисс Гордон усатый любимец дамской аудитории, — казались мне сгустком реальности. Это похоже на бред, но только в них и было что-то настоящее».

Закончить я хотел бы той отсебятиной мисс Гордон, которая, будучи произнесена со сцены, стала путеводной звездой к выходу из чужой пьесы о невыносимой тяжести бытия. На вопрос персонажа Кассаветиса:

«Ты — талантливая, красивая, умная, молодая, хорошая... Но — если я разозлюсь, я дам тебе по носу, идет?» — она отвечает: «Нет, если ты разозлишься — ты остынешь. Если впадешь в депрессию, выйдешь из нее. И если поддашься эгоизму — а ты ведь законченный эгоист! — уделишь мне внимание». И к этому безупречному жизненному руководству мне как автору статьи хотелось бы добавить от себя лишь одно: «Если поддашься на чужие уговоры — примешься пить не просыхая, и если сопьешься — выйдешь из запоя».





«мужья». реж. Джон Кассаветис. 1970



«потоки любви». реж. Джон Кассаветис. 1984

ксения рождественская

соглядатай

Я понял, что единственное счастье в этом мире — это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других — не делать никаких выводов — просто глазеть. Клянусь, что это счастье.

В. Набоков. «Соглядатай»

Отождествить себя с главными героями фильмов Кассаветиса очень сложно. Они всегда непоправимо «другие», непознаваемые, они ведут себя не как киногерои, а как нормальные (или ненормальные) живые люди. Они не следуют законам драмы и ничего не знают о драматических узлах, кульминации и развязке. Мы, зрители, видим лишь часть их жизни, впадаем в нее на

полуслове и отворачиваемся, так и не увидев главного. В финале «Убийства китайского букмекера» мы не узнаем, насколько тяжело ранен герой, и не успеем увидеть, упал ли он замертво или пошел по своим делам. В «Мужьях» вообще нет финальных титров: герой Кассаветиса идет к жене, чтобы получить взбучку, заходит за угол, и экран чернеет. От этой недоговоренности, неизвестности, незавершенности возникает ощущение агрессивной, «настоящей» реальности, которой тоже нет дела до законов драмы и финальных титров. Это кино, которое длится, пока хватает взгляда.

Кассаветис часто использует длиннофокусные объективы, чтобы избежать ощущения, что актеры «заперты камерой», но при этом иметь возможность сделать крупный план. Актеры таким образом быстро перестают обращать внимание на камеру. Сначала, в «Тенях», Кассаветис использовал длинный фокус, чтобы не привлекать внимания к актерам на улице — у него не было разрешения на уличную съемку. По этой же причине уличные сцены иногда снимались через окно, изнутри ресторана или бара. Позже такой способ — крупный план, сделанный издали, манера шпиона, соглядатая, заинтересовавшегося чужака — стал для Кассаветиса стилеобразующим. Особенно уместным такой принцип съемки оказывается в «Женщине под влиянием»: из-

за того, что камера стоит далеко, фокус в сцене паники героини все время смещается, будто вторя спутанным мыслям Мэйбл.

Зритель не мог бы найти себя в этих фильмах, если бы не одно обстоятельство. Почти во всех, даже самых камерных картинах Кассаветиса есть свидетели: публика в зале «Премьеры», посетители стрип-клуба в «Убийстве китайского букмекера», пьяницы в баре в «Мужьях», люди из забегаловки в «Глории», завсегдатаи ночных клубов в «Лицах» и «Тенях», стадо девушек Роберта в «Потоках любви». Они вынуждены реагировать на то, что происходит с героями: посетители забегаловки озираются на кричащего Зельмо («Минни и Московиц»), коллеги Ника переглядываются, понимая, что Мэйбл не в себе («Женщина под влиянием»), девушка пытается что-то ответить на вопрос Роберта: «Вот и скажите, что для вас „хорошо проводить время“» («Потоки любви»), случайные свидетели наблюдают, как Глория орет на мафиози («Глория»). Вряд ли это осознанный прием, но благодаря наличию свидетелей зритель фильмов Кассаветиса довольно быстро понимает — а скорее, чувствует, — где его место: в массовке. Среди случайных свидетелей и вынужденных участников действия, чье дело — следить за внезапным всплеском чужих эмоций — и, как всегда, при виде чужих





«потоки любви». реж. Джон Кассаветис. 1984

эмоций испытывать раздражение, смущение или восторг. Зрителю может быть неуютно в этих рамках — но при этом он внутри фильма, и выхода у него нет, он будет наблюдать за героями, пока им не захочется уйти куда-нибудь еще или, как в «Женщине под влиянием», занавесить окно, через которое, оказывается, камера наблюдала за героями.

Все эти окна, гигантские американские окна — еще одна линия обороны, отделяющая героев от зрителей, и вместе с тем еще одна плоскость, на которой, как и на киноэкране, можно увидеть чужую жизнь. Публика, получается, смотрит глазами соседей — сочувствующих, раздраженных, все понимающих, но на самом деле не понимающих ничего.

Это важно: окно, экран, граница между внутренним и внешним, близким и чужим. Зритель фильмов Кассаветиса постоянно оказывается у этой границы — отвернуться он уже не может, а ближе подойти ему не дают. Кассаветис не интересуется психологией своих героев, не лезет в их внутреннюю жизнь, не объясняет, кого в детстве не любила мама, а кто в юности не пользовался успехом у противоположного пола. Такие вещи обычно узнают о близких людях или пациентах, а герои Кассаветиса — ни то ни другое. Режиссер, предъявляя своих героев, довольствуется крупным, иногда смазан-

ным планом, сделанным издалека: просто люди, с которыми вы оказались в одном пространстве.

Я не знаю, почему всех так интересуют скрытые мотивы людей. Чаще всего за этим стоят страх, неуверенность в себе. Обычно вы просто что-то чувствуете, испытываете какие-то эмоции, разве не так? Вы любите этих людей или ненавидите их. [«Мужья»] это фильм о внешней жизни людей*

Это фильмы о том, что видно в окно: чужое безумие, чужое похмелье, чужую любовь. В «Глории» какая-то женщина, став свидетельницей мафиозных разборок в забегаловке, неуверенно хватается за сумочку, одновременно желая уйти и понимая, что уйти не получится. Она ничего не делала, просто оказалась один на один с обрушившимся на нее градом чужих эмоций, она просто смотрела и теперь не знает, как ей быть. Желание уйти — первое, что дарит зрителю Кассаветис. Следующий этап — принятие.

*

Carney R. Cassavetes on Cassavetes. London—NY, 2001. P.195.



«премьера». реж. Джон Кассаветис. 1977

владимир лукин

актер

Но вот и ему приходит пора умирать — и на сцене, и в мире. Все прожитое стоит перед его глазами. Взгляд его ясен. Он знает, что его приключение мучительно и неповторимо. Он знает — и готов к смерти. Для престарелых комедиантов существуют приюты.

А. Камю. «Миф о Сизифе»

У каждого есть свой кинематографический образец смерти. Например, для Тарковского это сцена из «Семи самураев»: проливной дождь смывает грязь с лежащего самурая, и по мраморной белизне его тела мы понимаем — он мертв. Точнее, не понимаем, но чувствуем

по неприятному шевелению внутри — это дает о себе знать первобытный страх смерти. В кино умирают часто, быть может, даже слишком часто, но это клюквенный сок — передать опыт смерти на экране удавалось единицам. Это может прозвучать парадоксально, но для меня «Премьера» Кассаветиса — в первую очередь фильм про умирание. И хотя смерть там затронута лишь по касательной, но, как у Джойса в «Сестрах», от этого фильм только точнее бьет в солнечное сплетение. О самом главном всегда умалчивают. (Хочется еще добавить, что самое главное предпочитают не замечать — «Премьера» до самой смерти Кассаветиса находилась в тени зрительского внимания, по крайней мере в Америке. Мне сложно быть объективным. Каждый раз во время просмотра, вспоминая об этом, я шепчу: «Боже мой, какие идиоты».)

Один из начальных эпизодов фильма: театральный режиссер Мэнни Виктор (Бен Газзара) поздно ночью сидит в апартаментах и накачивается виски, исповедуясь своей молодой жене Дороти: «Моя жизнь стала скучной и пресной. Мои шутки скучны даже мне самому». Исповедь джентльмена и денди: он роняет свои фразы будто невзначай, иногда усмехается. Будто он не в квартире, а на театральных подмостках. Контрапунктом минималистичное пианино. «Будешь лед?» — спрашивает

жена. Лед звенит в стакане, исповедь продолжается: «Шутки опостыли, весь блеск исчез». И тут ее прорывает: «Мэнни, я умираю», — говорит она и смеется. И потом: «Я умираю, потому что устала. Кругом одно и то же». Эта фраза, случайно проскользнувшая в этот ночной разговор, вдруг высветила все. Я понял, что умираю тоже.

Удивительно, что порой случайные сцены так врезаются в сознание, что могут затмить сам фильм (этакая вариация «синдрома Бунина»: он где-то признавался, что написал один рассказ только для того, чтобы описать красоту дерева; сюжет, герои — подобная чепуха его абсолютно не интересовала). Ведь описанный эпизод — лишь прелюдия к сцене, где зазвонит телефон и появится главная героиня — Миртл, стареющая театральная звезда (Джина Роулендс). Впрочем, назвать эту сцену случайной было бы опрометчиво — все темы и конфликты фильма сплетены в ней в тугой узел: смерть, старение, театр, одиночество. «Мэнни, я умираю», — на самом деле эта фраза органичнее звучала бы из уст Миртл, а не фальшивой и пустовавшей Дороти. «Расскажи мне, что значит быть одинокой женщиной?» — спрашивает Виктор свою жену, хотя если кто-то и может ему об этом рассказать, так это Миртл.





«премьера». реж. Джон Кассавегис. 1977

Кассаветис признавался, что хотел снять фильм о «человеческой реакции на старение; о том, как побеждать, когда очарование уже не то, что раньше; когда нет прежней уверенности в себе и в своих способностях»*: «Премьера» — не первый фильм Кассаветиса о старости. Хотя бы те же «Мужья» — история трех друзей, которые после смерти своего товарища начинают кутить напропалую, оправляясь в алко-путешествие по барам и казино с непременной ночевкой в метро. В общем, один из тех фильмов, которые изобрели кризис среднего возраста. «Премьера» так и напрашивается на звание женской версии «Мужей», но отличий куда больше, чем совпадений. «Премьера» в фильмографии Кассаветиса вообще стоит особняком. Это кино личное и почти исповедальное, и размышления о старении переплетены с режиссерской рефлексией на такие «вечные» темы, как суть актерской игры, граница между театром и жизнью, природа творчества.

Миртл далеко за сорок, и она участвует в постановке пьесы «Вторая женщина» (*Second Woman*) пожилой женщины-драматурга Сары Гуд (Джоан Блонделл). Постановка не ладится. Режиссер с щеголеватой усмешкой

*

Carney R. Cassavetes on Cassavetes. London—NY, 2001. P. 409.

замечает, что Миртл потеряла былую привлекательность. Актер Морис, компаньон по пьесе и бывший любовник (в исполнении самого Кассаветиса), на ее попытки вернуть прежние чувства холодно замечает, что теперь их связывают исключительно профессиональные отношения. Сара утверждает, что Миртл боится признать свой возраст. Сама Миртл считает, что это, конечно, глупости, просто она пытается переформулировать свою роль так, чтобы возраст значения не имел. Пьеса для нее «не работает». Правда, все ее аргументы в защиту своей точки зрения сводятся к истерикам на репетициях и безудержному пьянству. Что хуже, после очередного выступления и раздачи автографов на глазах Миртл машина сбивает одну из ее ярких поклонниц, чья любовь к ней граничит с патологией, и вот теперь она является к Миртл то ли как призрак, то ли как галлюцинация. Миртл даже пытаются отвезти на встречу с медиумом, но тщетно — кажется, все идет к тому, что премьера с треском провалится.

Фильмы Кассаветиса всегда в первую очередь были про отношения, и прежде всего, конечно, между мужчиной и женщиной. Поэтому объектом его исследования всегда выступала пара (говорящее название «Минни и Москович») или группа (те же «Мужья»). Химия, физика, математика отношений — фундамент его кинематогра-





«Премьера». реж. Джон Кассаветис. 1977

фа. Но в «Премьере» он чуть ли не впервые вывел на сцену героя чайльд-гарольдовского типа. Миртл интересна ему в первую очередь сама по себе, ее отношения с остальными участниками постановки играют подчиненную роль — они лишь в очередной раз подчеркивают бунтарский нрав Миртл, ее романтическое одиночество и покинутость. «Думаете, вы знаете, что такое написать? Думаете, знаете, что такое старение? Вы думаете, что вообще что-то знаете?» — своим вызывающим поведением она наивно и порой с нелепостью подростка старается избежать навязанных паттернов поведения «стареющей театральной дивы», «второй женщины» (читай: вторичной и второсортной). Но в этом почти спинозистском «упорстве в бытии» просвечивает вовсе не желание вечной молодости, а что-то совершенно другое: «Когда мне было семнадцать, я могла делать все что угодно. Это было так легко. Мои эмоции были почти на поверхности». Эта проходящая рефреном строчка — ключ к сердцу Миртл. Именно такого эмоционального контакта с миром она ищет, и именно показом обнаженных эмоций всю жизнь был одержим Кассаветис. Поэтому бесконечные попойки, истерики — вовсе не капризы, но поиски подлинности.

Парадоксально, но театр — эта лаборатория эмоций — становится главным препятствием для дости-

жения эмоциональной непосредственности. В театре, как и в жизни, есть свои штампы и клише, просто в первом случае их называют профессионализмом, во втором — этикетом. «Ну что, какие проблемы с пощечиной? — усмехается Виктор, когда Миртл в очередном истерическом припадке падает на сцену. — Актрисам дают пощечины. Это традиция. Ты же хочешь быть звездой?» Традиция на поверку пахнет мертвечиной. Кассаветис признавался:

«Премьера» — это фильм о нашем чувстве театральности и о том, как оно может нами овладеть; как мы можем ошибиться в какой-то мелочи и потом так и не узнать, что это за пустяк, за который мы сражаемся*

Миртл жаждет большего — ей нужны подлинные эмоции не только на сцене, но и за ее пределами. Хотя бы потому, что фальшь в жизни может, как раковая опухоль, перекинуться на сцену. «Что с нами не так? — удивляется она. — Мы совсем ослепли. Только что погибла девушка, а мы думаем только о том, как бы поужинать».

*

Carney R. Op. cit. P. 415.





«премьера». реж. Джон Кассаветис. 1977

И после этого они еще пытаются ее учить, как вести себя на сцене? Проблема Миртл, однако, в том, что, несмотря на желание вернуться к «поверхности эмоций», она испытывает панический страх перед реальностью — она привыкла к уютной жизни в алкогольном дурмане, в окружении почитателей и придворной свиты, чистые ощущения ее пугают. Отсюда ее страх перед пощечиной. Но реальность, как нам завещали экзистенциалисты, обнажается именно в таких пограничных ситуациях. Смерть поклонницы прерывает привычный ход вещей, ее призрак начинает преследовать Миртл. Конечно, это не настоящее привидение и не алкогольный бред. Девушка — лишь плод воображения*; воплощение аффективной ярости, о которой мечтает Миртл и которую ей необходимо обуздать, чтобы справиться со своим кризисом, а затем и с ролью в пьесе.

И тут мы подходим к главному вопросу: в чем заключается этот кризис? «Все хотят быть любимыми». Безусловно. Но причины кроются гораздо глубже. В семнадцать лет эмоции обнажены, и энергия хлещет через край во многом благодаря слепой вере: «смерть — это то, что бывает с другими». Когда тебе далеко за сорок, опыт говорит о другом. Поэт может сказать: «Весь

*

Carney R. Op. cit. P. 410.

я не умру», для киноактера есть базеновское утешение: «На экране тореро умирает каждый день после полудня»*. Но работа театрального актера, как говорил Камю, — это творчество без завтрашнего дня. Его опора — не вечность, пусть и эфемерная, но пресловутое «здесь и сейчас». И подлинность этого момента каждый раз конструируется твоей эмоциональной реакцией. Да, это Сизифов труд. Что ж с того? Как нас учил тот же Камю, это один из немногих достойных ответов абсурдности мира. Да, киноактер умирает на экране каждый день — возможность бесконечной проекции фильма дарит ему гарантированную вечность. Но механическое повторение — это мертвое время. Актер на сцене театра каждый раз переигрывает и переутверждает себя заново. Он ничего не выигрывает, как, впрочем, ничего не проигрывает**; но он может обыграть — актеров, режиссера, драматурга, продюсера, зрителей, время, да саму смерть. Именно это показывает нам в финале мертвецки пьяная Миртл на премьере пьесы. Она будто говорит: «Вы хотели увидеть, как звезда угасла? Черта с два! Звезда родилась!»

*

Базен А. Что такое кино. М., 1972. С. 65.

**

Эту парадоксальную ситуацию отмечал и сам Каскаветис: «В финале она ничего не получает, кроме собственного счастья» (*Carney R. Op. cit. P. 413*).





«премьера». реж. Джон Кассаветис. 1977



«женщина под влиянием». реж. Джон Кассаветис. 1974

ксения рождественская

ЛЮБОВЬ

Кассаветис сам все сказал о своих фильмах — и сделал это гораздо точнее, чем любой критик. Можно попробовать перекассаветить Кассаветиса — нанизывать эпитеты и пытаться передать ощущения, возникающие от его фильмов, анализировать работу оператора и препарировать способ монтажа. Можно заново изобретать термин «независимое кино» и говорить о том, как клишированность голливудских сказок, отголоски европейской «новой волны», театральный опыт и прочие обстоятельства места и времени повлияли на возникновение этих фильмов. Можно, в конце концов, снимать свое кино, пытаясь повторить *Cassavetes feel*: заставлять персонажей неразборчиво бормотать, рыдать посреди веселья, чувствовать себя крайне неуютно или длить эпи-

зод, когда его давно пора бы закончить, — но в любом случае это будет умножение сущностей, подделка эмоций, упражнение по вчитыванию и вычитанию смыслов. Воссоздание детской травмы динозавра по его берцовой кости.

А смысл в его фильмах только один: любовь, самое обыденное, что происходит с человеком. И одиночество как часть любви и ее движущая сила. («Одиночество меня завораживает», — говорил Кассаветис.) И все остальное, что идет рядом с любовью и оказывается ее оправданием или побочным эффектом: похмелье, страх смерти, темные очки, дети, выстрелы в соседней квартире. Герои всех фильмов Кассаветиса ищут любовь, ищут способ с ней справиться, бегут от нее; потоки дождя по стеклам, и кто-то выходит под этот дождь, а ты остаешься в доме. Простите, это была очевидная и ненужная метафора, а Кассаветис вне метафор.

Пресловутый *Cassavetes feel* — это не только сырая, неотретпетированная эмоция (которую иногда путают с импровизацией), перенасыщенный эмоциональный раствор, не только честность и нелитературность реакций, но и отношение к актерам: Кассаветис не зря говорил, что финалы его фильмов выростали из актерских эмоций, и он чаще всего не знал заранее, чем

закончится фильм, что сделают актеры из этого сюжета, куда они его приведут. «Нет в фильме какой-то философии, есть лишь результат частных размышлений разных персонажей» — вот так. Одни и те же актеры в разных картинах создают одну и ту же вселенную, схожее напряжение кинематографического поля. Это дает фильмам Кассаветиса еще одно измерение, делает их не совсем фильмами, — скорее, чем-то вроде привычных видений, воображаемой, а может, более настоящей жизни. Обитатели вселенной Кассаветиса — больше, чем люди, также как в «голливудском» кино персонажи — меньше, чем люди. Точнее, в классических фильмах «золотого века» персонажи — это люди, сведенные к сюжету. У Кассаветиса персонажи — это эмоции, нашедшие себе дом вот в этих конкретных людях.

Хотя нет, фильмы Кассаветиса — это не вселенная, это тюрьма, и выхода из нее нет. О «Женщине под влиянием» он говорил:

Я знаю, что любовь, с одной стороны, создает великие, прекрасные мгновения, а с другой стороны, она сажает вас в тюрьму. Мне просто кажется, что женщины одиноки, и их собственная лю-



«тени». реж. джон кассавегис. 1958/59



бовь — их тюремщик... Мужчина тоже это ощущает. И никто не знает, как с этим справляться. *Никто не знает, как с этим справляться**

Любовь, влюбленность, пустота, страсть, одиночество, семья. Никто не знает, как с этим справляться. Но не секс, не смерть, не интеллектуальные игры: с этим-то могут справиться все. Секс на экране Кассаветис называл дешевым вуайеризмом и говорил, что никогда не покажет ни открытый секс, ни сцену смерти, агонии, умирания. Хотя «Мужья» рассказывают о сексе больше, чем любое порно, а финал «Потоков любви» страшнее подробной предсмертной агонии. Но все это непрямые высказывания: есть прелюдия, есть подготовка к смерти, самого события нет, лишь последующее небытие или опустошение. Секс и смерть — это предел эмоций, предел телесности, момент, когда человек лишается себя, превращается в сплошное тело. А то, что происходит с телом, не так уж важно. Кончил и закурил. Умер и закурил.

*

Carney R. Cassavetes on Cassavetes. London—NY, 2001. P.315.

Кассаветис предпочитает оставлять секс и смерть за кадром — и как частное, интимное занятие каждого, и как всеобщую, а потому не очень интересную работу рода человеческого. (В фильме «Убийство китайского букмекера» в момент собственно убийства видно лишь лицо убийцы — то в фокусе, то расфокусированное.) Любовь — другое дело: каждого она корежит по-своему, и делает это долго, бесконечно, пожизненно.

«Потоки любви», прощальный фильм Кассаветиса по пьесе Теда Аллена, собрал отголоски всех работ режиссера, но наиболее точно он рифмуется с «Женщиной под влиянием». И это женская рифма: безумная Мэйбл, безумная Сара (обе — великая Джина Роулэндс). У Мэйбл — дети, муж. У Сары — муж, который с ней развелся, дочь, которая хочет жить с отцом, и еще брат Роберт — правда, до середины фильма не очень понятно, что он ее брат. Обе героини никак не могут вычислить правила, по которым принято существовать, правила, позволяющие людям быть счастливыми. Правила общежития никак не сочетаются с правилами любви.

В фильме «Женщина под влиянием» слово «люблю» произносится не однажды, но всякий раз оно направлено не туда или не находит ответа. Всякий раз, без





«лица». реж. джон кассаветис. 1968

единого исключения. Вот Ник говорит Мэйбл по телефону, что не придет сегодня домой, так как у него важная работа. И заканчивает фразой «Я люблю тебя». Она отвечает: «Это ничего, Ник, все в порядке», — то есть предпочитает не слышать «люблю», потому что это слово здесь ничего не значит. Позже, оправдывая свое неадекватное поведение за столом, она говорит: «Я люблю этих парней, я люблю всех, кого ты приводишь в дом, Ник», — и он тоже воспринимает это как извинение: «Ты не сделала ничего плохого».

Возможно, в этом одна из разгадок *Cassavetes feel*: у него персонажи редко реагируют на слова, чаще — на действия, еще чаще — на эмоции, и реагируют с непосредственностью детей, животных или предметов мебели. Так разваливается сломанный стул, если сесть на него с размаху. Так плачет ребенок, почувствовав ваше раздражение.

Много раз слово «люблю» прозвучит во время припадка Мэйбл, в присутствии врача. Здесь «люблю» будет попыткой достучаться, успокоить словом-лекарством. Плацебо, сладкая таблетка — Мэйбл не слышит Ника, она говорит о том, что ей действительно важно:

— А дети?

— Я люблю тебя.

— Они могут пойти со мной?

— Я люблю тебя.

Любовь, дети и Ник для Мэйбл — совершенно разные точки отсчета. В кульминационный момент эпизода с врачом Мэйбл решится сказать это Нику, но он опять не услышит, закроется своим «я люблю тебя».

— Вот пять точек отсчета, Ник. Я подумала, и это важно для меня. Для нас. Первая — это любовь. Вторая (неуверенно) — дружба, и третья (еще более неуверенно) — наше... благополучие. А четвертая... я хорошая мать, Ник!

— Мэйбл, я люблю тебя.

— Я принадлежу тебе. Вот и все. Вот пять важных вещей.

Любовь — это данность, агрегатное состояние живых существ. Принадлежать кому-то — это тоже данность, но совершенно иная: тюрьма, зависимость, одиночество, ежесекундное ощущение, что делаешь что-то не так, постоянная неуверенность. Я знаю, кто этот человек рядом, но не знаю, кто я.





«МИНИ И МОСКОВИТЦ». РЕЖ. ДЖОН КАССАВЕТИС. 1971

Ни одно «я люблю тебя» Ника не находит у Мэйбл ответа, пока она не в себе. Но в самом финале фильма она — уже почти излечившаяся, взрослый человек, а не ребенок и не предмет мебели — вдруг спрашивает Ника: «Ты любишь меня?» — и он говорит: «Я, э-э... Я... Давай приберем этот бардак».

Иногда мне кажется, что Ник снова отвечает на эмоцию, а не на слова. «Я хотела бы, чтобы все было хорошо, чтобы все было в порядке», — говорит на самом деле Мэйбл. Если бы он ответил: «Я тебя люблю», — а слова он всегда использует неловко, по касательной, не вовремя, — это, как всегда, означало бы «прости». А он затевает уборку, и это означает: «Люблю; все будет в порядке».

Иногда же мне кажется, что Ник может любить лишь безумную Мэйбл, настоящую, не знающую правил. Женщину под влиянием, женщину, которую он не понимает. («Она не сумасшедшая, просто я не всегда ее понимаю».) И это перекликается с частой мыслью Касаветиса: не надо понимать этих персонажей, надо относиться к ним как к людям — то есть любить их или ненавидеть.

Так или иначе настоящая проблема, настоящий, страшный сюжет «Женщины под влиянием» — не в безумии Мэйбл и не в том, что семейное счастье

оплачено высокой ценой. Настоящий сюжет — это путешествие слова «люблю» от него к ней. По дороге оно забывает, кто оно, и что это за люди рядом с ним.

В «Потоках любви» любовь уже не точка отсчета. «Любовь — это поток. Он бесконечен. Он не останавливается», — говорит Сара, полностью погруженная в этот поток. Многие путают это погружение с безумием.

«Ваша любовь слишком сильна для вас», — объясняет ей психоаналитик. Ее брат Роберт вообще любить не умеет, он пишет книги, и любовь для него — это товар или фантазии маленьких девочек. Он последовательно не справляется с любовью к женщинам, к сыну, он не понимает, зачем ему заботиться о дурацких животных, которых из лучших побуждений покупает Сара.

Сара говорит слово «любовь» постоянно, это для нее — защита, оправдание, *idée fixe*. Единственная реакция на любые военные действия этого мира. «У меня есть проблема, — признается она в офисе у адвоката по бракоразводным делам. — Я люблю свою семью. Я люблю его и люблю ее, я люблю их, только их. И... когда я не могу приносить им радость...»

Любовь — это проблема, попытки принести радость убийственны. Любовь — тюремщик. В самом безжалостном из сновидческих эпизодов фильма Сара пытается





«женщина под влиянием». реж. Джон Кассаветис. 1974

ся рассмешить мужа и дочь, и когда у нее не получается, делает сальто в бассейн, чтобы уже не выплыть. Роберт тоже не может принести радость своему сыну — он просто не знает, как это делается.

Финальный припадок Сары связан с тем, как она воспринимает брата. Похоже, ей кажется, что они с Робертом — нечто вроде сообщающихся сосудов: если он найдет баланс, научится любить, то и у нее любви станет чуть меньше, и тогда она перестанет изводить своих близких. Возможно, она права: Сара и Роберт — двойники, антиподы, она любит, он позволяет себя любить. Она бросается под дождь, он остается в доме. Она решает свои проблемы во сне, выплескивая эмоции в сновидческую реальность. Он видит сны наяву, ничему не удивляясь. Когда Сара говорит врачу, что не знает, кто она, Роберт, отталкивая врача, бросается к ней с вопросом: «Кто я? Скажи, кто я?»

Наверное, это вот и есть любовь: знать, кто этот человек, который рядом с тобой. Это и есть любовь — когда врываешься в жизнь другого и приводишь с собой двух пони, козла, птиц и огромную собаку. Это и есть любовь, когда наконец отказываешься от идиотских метафор.

Рэй Карни в книге «Кассаветис о Кассаветисе» утверждает:

Самый серьезный комплимент, который Кассаветис мог сделать человеку или персонажу: он или она «шли дальше», «не сдавались». <...> Победа была не так важна, как настойчивость. Жить — это не побеждать, это продолжать работать и любить вопреки всему*

Это объясняет все недоговоренности в фильмах Кассаветиса. Смертельно ли был ранен Космо Вителли? Неважно, он пойдет дальше и будет продолжать работать. Будет ли счастлива Сара? Неважно, она так и будет болтаться в этом потоке. Ты любишь меня? Неважно, давай приберем этот бардак. Кто я? Скажи, кто я?

* * *

В Лос-Анджелесе, в Вествуде, есть маленькое кладбище. Я попала туда на экскурсию совершенно случайно, вообще ничего о Лос-Анджелесе не зная. Нас возил по городу экскурсовод, иммигрант из России, эlegant-

*

Carney R. Op. cit. P.479.





«премьера». реж. Джон Кассаветис. 1977

ный, как шпион в голливудском фильме. Он и напоминал кого-то из актеров — какого-нибудь Микки Рурка, никогда не занимавшегося боксом, — и говорил о кинозвездах фамильярно, как о надоедливых знакомых. Около могилы Мэрилин Монро он упомянул, что здесь «похоронены и другие знаменитости, чьи имена что-то говорят русскому уху: Трумен Капоте, Берт Ланкастер, Джон Кассаветис...».

— Где?! Где Кассаветис? — услышала я свой крайне возбужденный вопль.

— Я вам покажу, сейчас вот посмотрите пока могилу великой Мэрилин, баба умерла в 36, да? А ее имя известно всему миру...

Я не знала, что Кассаветис похоронен в Лос-Анджелесе. Я вообще не думала, что он похоронен. Умер, да. Перестал существовать физически. Остался на экране. Но похоронен? Но вот в этой земле?

На могиле, простой каменной плите, в полтора ряда выложены монетки. Десять центов, четвертак, доллар, еще десять центов. На свой первый фильм Кассаветис собирал деньги с будущих зрителей. По радио объявил, что делает кино, и попросил прислать сколько не жалко. Меня тогда еще не было.

Я вывернула карманы, продолжила ряд монеток.

Остальные туристы, глядя на мои дрожащие руки, не-

уверенно начали фотографировать могилу какого-то Кассаветиса — наверное, важный был человек, может, даже важнее Мэрилин Монро. Гид дождался, когда все пойдут к автобусу.

— За полгода вы первая, кому знакомо имя Кассаветиса, — сказал он. И такая у него послышалась тоска в голосе, что я вдруг поняла: приехал сюда в 1990-е, хотел быть актером, играть русских бандитов и балетных танцоров, отучился в киношколе, совался в разные актерские агентства, возможно, сыграл в эпизоде. В двух. Никому не нужен.

И вот это и есть *Cassavetes feel*: вы ничего не знаете о людях, которых видите, но вам кажется, что вы знаете о них все. А когда все это оказывается правдой, это и есть любовь.

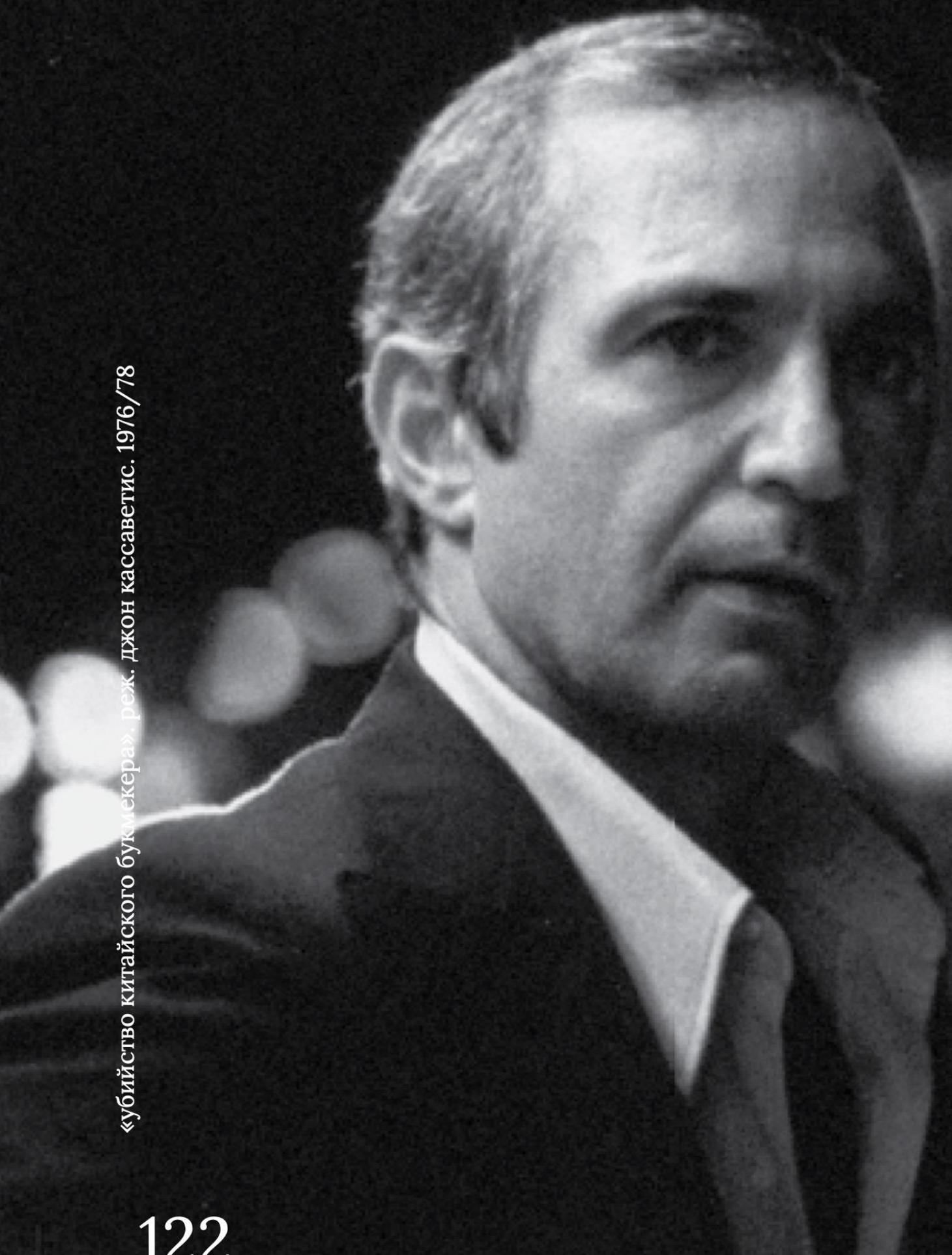


«потоки любви». реж. джон кассаветис. 1984





«убийство китайского букмекера». реж. Джон Кассаветис. 1976/78



григорий дашевский

свобода

синопсис, свобода

Я впервые увидел «Убийство китайского букмекера» двадцать лет назад (без субтитров; английский я понимал со слуха плохо, но сюжет был понятен: Космо Вителли, хозяин стрип-клуба, расплачивается с ростовщиком, едет праздновать новообетенную свободу в подпольное казино, там проигрывается; бандиты предлагают ему в счет долга убить какого-то китайца, он отказывается, но берется заманить этого китайца к себе в клуб; но вместо того чтобы использовать своих стриптизерш как приманку, просто водит их по китайскому кварталу; после этого соглашается на убийство; легко проникает к китайцу в дом, убивает его, легко уходит от погони; и уже думает, что свободен, но бандиты при-

возят его в какой-то брошенный то ли гараж, то ли склад, чтобы там прикончить; он убивает одного, убегает от второго, возвращается в клуб, там застаёт пустую сцену, уговаривает свою главную звезду, Мистера Утонченность, вернуться на сцену, а сам выходит на улицу и стоит перед входом в клуб, истекая кровью), — и то чувство освобождения, которое я испытал тогда, за двадцать лет не истощилось, сколько бы раз я фильм ни пересматривал. Не то частое при просмотре фильмов 1960–1970-х годов чувство, когда заражаешься свободой от героя, а словно, глядя в перепады мрака и световых пятен и полос в баре, стрип-клубе или гараже, в бездонные провалы тьмы вокруг дома китайца, когда Космо идет убивать, ты видишь перед собой не чью-то, а свою собственную свободу.

ровный свет, унижение, власть

В ровно освещенных помещениях никакой свободы в фильме быть не может; освещенные помещения — место власти, унижения, расчетов, похабщины, лицемерия. Предпоследнюю выплату ростовщик Марти пересчитывает в какой-то ровно освещенной боковой комнатке, которую больше ни разу не показывают, словно по-

сле окончательной расплаты она закрывается как рана на теле клуба (сравнение с раной есть в том глаголе, которым Космо описывает свою семилетнюю кабалу: *I've been shylocked*, — Шейлок хотел вырезать у должника фунт мяса; и в последней трети фильма Космо будет ходить уже с буквальной раной в боку). Рассчитывается окончательно Космо в открытом кафе, в разомкнутом освещенном пространстве, — эта разомкнутость соответствует надежде Космо на то, что это расчет освобождающий (только освободившись, он может сказать ростовщику прощальную правду: «Ты пошляк, у тебя нет стиля», — и открыто наслаждаться тем, что у него самого стиль есть). Рассчитавшись с ростовщиком, Космо, чтобы насладиться своей свободой, первым делом заходит в темноту чужого бара (картина с парусником на стене бара и символизирует эту свободу и, — может быть — наводит Космо на мысль отправиться в казино, которое то ли расположено на корабле, то ли декорировано как корабль). Ночь игры в подпольном казино не показана, полумрак остается неоскверненным; унижительный отказ в кредите и выдачу долговой расписки мы видим уже в утреннем или дневном свете: Космо и другие проигравшие ждут вызова к бандитам, как пациенты — к врачу, как школьники — к директору школы; эта комната с издевательскими спасательными

кругами на стенах — образ всех приемных вообще, где человек превращен в бесправное и бессильное существо; мафия здесь изображена как вообще любое начальство с его уничтожающими человека бумагами и расчетами (оставляю в стороне то, что, по чьим-то воспоминаниям, Кассаветис изобразил здесь своих продюсеров, — потому что говорю не о замысле, а только о зрительском опыте; толкование фильма как автобиографической истории о художнике, который ради своего искусства идет в кабалу к тем, кому нужен его профессионализм, но не его понимание вещей, кому нужен его класс, но не его стиль (если вспомнить разговор Космо с водителем лимузина), — это толкование напращивается, но, в сущности, ситуация обратная: Кассаветис не использовал историю Космо, чтобы рассказать свою историю, он использовал свой опыт для рассказа о Космо); и в этой сцене Космо единственный раз по-настоящему унижен — он пытается сохранить свой стиль: «Давайте я закажу всем выпивку», — но безуспешно: он здесь никто, его учтивость и радушие никому не нужны; его растерянность перед бандитской бюрократией в освещенной комнате унижительней, чем избивание в темной арке, которое Космо, кажется, принимает как должное. Разговор бандитов с Космо о том, чтобы оплатить долг не деньгами, а убийством, происходит

«убийство китайского букмекера». реж. Джон Кассаветис. 1976/78

в каком-то освещенном общепите вроде кафетерия; новость об убийстве китайца бандиты узнают, сидя в освещенном ресторане (сцена начинается с анекдота про перуанца и ламу — под ровным светом разговор о любви возможен только как похабный анекдот; противоположность этого анекдота — растерзанная песня о любви, которую Мистер Утонченность поет (проговаривает) в перепадах мрака и прожекторного луча), и когда один бандит поручает другому убить Космо, то он фальшиво улыбается именно потому, что они освещены и видны — свет и ложь соединены здесь нераздельно. В бесцельной поездке Космо с девушками в чайнатаун (точнее, в поездке с целью отрицательной — не впутать девушек в нехорошие дела) оба мотива, света и темноты, коротко проиграны (сперва освещенное кафе, потом темный кинотеатр) без связи с темами свободы и власти, как бессодержательная гамма, поскольку и сама поездка бессодержательна. Пустой поездкой Космо фактически соглашается пойти на убийство; и, сидя зажатый бандитами в темной ночной машине, он оказывается внутри уже взятой на себя работы — и потому получает особую, рабочую, свободу, то есть свободу внутри неволи («Тебе решать», — говорят ему о выборе пистолета); время унижения кончилось; в унижительные светлые помещения он больше не попадет.

работа, класс, стиль

Вызвав из телефонной будки такси, чтобы ехать к дому китайца, Космо следующий звонок делает в клуб — узнать, как идет представление; и сперва кажется, что здесь какой-то сбой: кажется, что он, пока не завершит работу убийцы, не должен бы прикасаться к тому, что ему дороже всего и что он хочет защитить; но в том и смысл сцены, что для Космо как для профессионала, у которого есть класс («Дилетант», — презрительно бросает он бандиту Фло, у которого не хватает духу выстрелить: у дилетанта Фло нет класса, как у пошляка Марти не было стиля; класс — прежде всего в том, чтобы не врать себе и не сваливать свою работу на других), работа едина: в качестве работы организация представления в клубе и организация убийства неразличимы — Космо так же отдает распоряжения таксисту, как и менеджеру клуба (солдат-убийца не скрыт в Космо подобно второй, спящей до поры, личности, которая, страшная для врагов и неожиданная для зрителей, почти всегда просыпается в фильмах о бывших виртуозах насилия; его профессионализм — не его тайное оружие, а его слабое место; именно затем, чтобы использовать его солдатские умения, его и подвели под непосильный проигрыш: Космо не догадывается об этом, пока

«убийство китайского букмекера». реж. джон кассавегис. 1976/78



ему не откроет глаза Морт, — но зритель может что-то заподозрить уже в сцене в казино, когда от проигравшего уролога в уплату требуют истории болезни его пациентов). И во всей серии действий, необходимых для убийства и бегства, Космо движется уверенно и спокойно, оставаясь собой (перестает быть собой, теряет стиль он только однажды: когда покупает гамбургеры для задабривания собак, и толстая рыжая барменша хочет оказать ему любезность, завертывая каждый гамбургер отдельно (с тем же радушием, с каким сам Космо дарил девушкам бутоньерки в начале фильма и с каким он сам относится к клиентам; из ее реплики «Я думала, вы одинокий человек» ясно, что она одной с ним веры — той веры, символ которой Космо изложит в финальной сцене в примерной), он отбрасывает свою обычную учтивость, отвечает грубо и этим совершает грех против собственного стиля, для него не менее тяжкий, чем убийство, — и отягченный словами бармена о том, что она вдова и потому хочет радовать одиноких); он идет по аллее к дому китайца почти беспечно, он поднимается по лестнице в дом так же, как поднимался по лестнице своего клуба; и сам дом — лестницей, разнообразием помещений, перепадами света и темноты — похож на клуб, составляет ему пару: два рабочих пространства (третьим таким пространством станет га-

раж или склад, где Космо обыграет своих убийц, убив Морта и убежав от Фила, который сам станет похож чуть ли не на артиста, когда начнет хлопать дверьми, двигаться в рваном темпе, замирать).

юное, красивое, старое, некрасивое

На эту симметрию двух рабочих пространств накладывается другая симметрия. Перед тем как Космо выйдет из клуба, чтобы (чего он сначала не знает) отправиться в дом к китайцу, Кэрол на эстраде произносит: «Шоу идет так плохо, может мне снять с себя всю одежду?» — но зритель не получает обещанного: ни миллиметра ее голого тела он не увидит, только услышит одобрительные выкрики зала; возбужденное словами Кэрол ожидание увидеть тело, с которого снята вся одежда, издевательски утоляется только в сцене убийства — когда зритель увидит преувеличенно некрасивое, неприятное взгляду тело старого китайца (с китайцем в ванне сидела девушка, но ее голого тела снова не покажут ни миллиметра); и пробегает тень мысли, что Космо — всего лишь оружие необходимости (или зрительского удовольствия), что ради прекрасных юных тел в клубе (ради того, чтобы зри-



«убийство китайского букмекера». реж. Джон Кассаветис. 1976/78

тель их видел) он убирает с земли некрасивое старческое тело, которому все равно пора в могилу (которое зрителю видеть не хочется). И действительно, когда Космо вернется в клуб, мы увидим на эстраде прекрасных голых Шэрри, Марго и Рэчел — но до них мы увидим Тедди, который будет напевать, проговаривать свою песню почему-то сидя, словно вдруг постарев и став похожим на насвистывавшего в бассейне старика-китайца, а потом на эстраду выбежит девушка в рыжем парике и с накладной грудью, превращающими ее в двойника обиженной вдовы. Это действие совести, которая на мгновение показывает убийце и обидчику образы его жертв внутри того самого мира, ради которого он пошел на убийство; он жертвует обитателями большого мира, чтобы сохранить малый мир, из ничего созданный им самим («Я взял ничто и создал что-то», — говорит он бандитам).

малый мир, легкость

Суть этого малого мира — людям в нем легко (*comfortable*; об этой легкости Космо говорит в гримерной в предсмертном исповедании веры): легко артистам, потому что они могут быть не собой, играя тех, кого хотят видеть

зрители, и легко зрителям, потому что, глядя на артистов, они могут забыть о себе, о том, кто они такие в большом мире (не притворяться, как бандиты в освещенных помещениях, и не врать себе, как это делает «дилетант» Фло, который говорит, что клуб похож на его родной дом, а сам Космо похож на его отца, «такой же хороший слушатель», — и эти слова не попытка обмануть Космо, а пожизненный самообман: Фло сам себе никогда не говорил правды о своем доме и своем отце; Космо, который единственный раз за фильм срывается на крик, когда говорит выгоняющей его Бетти, что его отец был кретин, а мать сбежала с жирным мясником, помнит эту правду всегда). Этот малый мир мы видим не сразу; вначале мы его видим узкими фрагментами (лестница на сцену из гримерной, комнатка, где Марти считает деньги, лица на сцене), но ни сцену целиком, ни зал не видим, как будто, не покончив с кабалой, Космо не может себе позволить широкий, вольный взгляд на это пространство, еще не чувствует самого себя свободным человеком. Выплатив наконец семилетний долг, он идет не к себе в клуб, а в чужой бар и потом едет в казино: когда ты спокоен за то, что тебе дороже всего, ты наконец можешь спокойно и беспечно жить в мире. Но эта первая (празднично-беспечная) отлучка совсем не похожа на вторую (виноватую) — проигравшись, то есть снова закабалив себя и клуб, Космо идет не к себе,

а в соседний бар, словно боясь взглянуть в глаза тому, что предал, словно у него нет сил самому вернуться, и нужен кто-то, кто взял бы его за руку и отвел, — этим кем-то оказывается официантка, которая хочет у него выступить, и они словно меняются ролями хозяина и гостя: она ведет его в клуб, заставляет своими вопросами включить музыку и так далее. И третий уход из клуба в финале — оберегающий: Космо выходит на улицу, чтобы убийцы не застали его внутри, не ворвались к клубу, не прервали представление. (И только перед этим его выходом навстречу смерти мы панорамно видим лица зрителей, словно только теперь совесть Космо становится по-настоящему чиста перед тем, что ему дороже всего, и он смотрит на свой клуб спокойным и вольным взглядом.)

любовь, уникальность, цена

Утешение людей кратким забытьем — противоположность не только невыносимой памяти о том, кто ты такой и что такое твоя жизнь, но и любви. Когда, собираясь праздновать свободу, Космо заезжает за Шерри, выходит с ней на крыльцо (она в белом, он в черном, словно жених и невеста), дарит ей бутоньерку, сажа-





«убийство китайского букмекера». реж. джон кассаветис. 1976/78

ет в лимузин, наливает шампанского, мы автоматически наделяем ее особым, уникальным местом в его жизни — и эту нашу автоматическую романтизацию следующие заезды к следующим девушкам комически (поскольку комично любое умножение) отменяют: и особое место в его жизни отведено, оказывается, не первой девушке, а третьей (Рэчел), и сама романтическая связь превращена всего лишь в элемент отношений Космо со всеми его девушками сразу. Во время праздничных сборов в казино мгновенно высмеяны романтические ожидания зрителя; после унижительного возвращения оттуда нелепость романтической любви прямо показана в эпизоде прослушивания официантки: Рэчел думает, что ее уникальное место занято другой, устраивает нелепую сцену ревности и, упав на пол, тяжело дышит, раздувает ноздри — здесь любовь-страсть и сопутствующая ей ревность показаны как просто глупость. Успокаивая ее, Космо говорит: «Девушки моя работа» (*I deal in girls*), — его отношения с девушками важнее его отношений с девушкой; и он не заходит к ней проститься, уходя навсегда из ее дома, выгнанный ее матерью, но прощается с ней заочно, стоя на эстраде, как с одной из участниц шоу: «Я любил ее» (это растворение уникальной личности в трудовом коллективе издевательски повторено в разговоре Космо с бандитами у входа в клуб:

«С кем я говорю?» — «Со всеми нами»). В этих сценах идея уникальности, идея уникального места одного человека в жизни другого, встроена в иллюзии зрителей или персонажей, но само слово «уникальный» не произносится — его произнесет только Тедди в финальном разговоре в гримерной: «Я уникальная личность», — то есть уникальный артист. Любовь одного человека к другому как к «уникальной личности» значит не больше, чем та личная симпатия к Космо, в которой признаются бандиты Фло и Морт, собираясь его убить, — их репликам вторит Бетти (мать Рэчел), когда, выгоняя раненого Космо из дому, говорит: «Я по-прежнему тебя люблю, но ты должен уйти»; то, что между людьми зовется любовью, не мешает выгонять или убивать, не мешает делам мира идти своим чередом (собственно, им ничто не может помешать: охрана и богатство не помогли китайцу, профессионализм не помог врачу или Морту, или самому Космо — кто угодил в механизм мира, тот будет исполнять его правила и сам будет их жертвой; есть только одна возможность: построить из ничего свой малый мир, полутемный клуб, в котором правила большого мира будут отменены, в котором можно быть не собой, забыть о себе; и есть, собственно, только один настоящий грех — впасть в зависимость от большого мира и поставить свой, малый, мир под угрозу). Но





«убийство китайского букмекера». реж. Джон Кассаветис. 1976/78

эта любовь, бессильная, когда она есть, всевластна, когда ее нет, — она всевластна в форме всеобщей тоски по любви, именно она приводит людей в бары и клубы, заставляет слушать песни, которые поет Тедди. В жизни эту тоску не может утолить ничто, искусство может ее ненадолго развеять; нельзя избавить человека от ужаса его жизни, можно его от этого ужаса ненадолго отвлечь (искусство стрип-клуба: нагота, песни, воображаемые путешествия — это не какое-то бесхитростное искусство, которым простые бедные люди утешают друг друга: в фильме нет иерархической шкалы, с высшей точки которой можно было бы на это искусство умиленно смотреть; это искусство как таковое — красота, воображение, краткое забвение себя). В самом последнем кадре Тедди, снова обиженный смехом публики, уходит со сцены — и когда уже идут титры, звучит голос одной из девушек: «Он думает, что мы его не любим, а мы его любим — Тедди, вернись». Вот та любовь, которая, в отличие от любви в реальном мире, утешает, не отпускает, просит вернуться, — любовь артиста и публики; вот в этой любви есть место для уникальности. В это время (мы знаем) сам Космо стоит один перед входом в клуб в ожидании убийц, как в начале фильма стоял там же с охранником Винсом, встречая гостей, но от этого финал не превращается в гимн искусству,

которое выше или сильнее смерти; детская обида артиста, которого гонят со сцены, и хлопки публики, которая его просит вернуться, не выше жизни и смерти, но они должны оставаться предметом нашего внимания просто потому, что они часть шоу, то есть того, что нам показывают, — Космо для того и вышел, чтобы зрители спокойно досматривали, не прерывались. Знание об убийстве, ране в боку, близкой гибели надо оставить в стороне, за стеной; на любое шоу, на любое произведение искусства надо смотреть без мыслей о цене, которой оно оплачено, — эта цена затем и платится, чтобы его оградить от вторжения, в том числе от вторжения таких мыслей; незачем разрушать эту ограду трагическим знанием о Космо и незачем к нему с этим знанием приставать — пусть он один ждет своих убийц, как он того и хотел.



«лица». реж. джон кассаветис. 1968

елена плахова

ЖЕНЫ

В первом знаменитом фильме Кассаветиса «Тени» главную женскую роль играет Лелия Гольдони — актриса темной масти и южного темперамента: это оправдывает негритянское происхождение ее героини. Лелия (так зовут ее и в фильме) влюбляется в белого мужчину, но тот не в состоянии скрыть шок при виде ее чернокожего брата — и хрупкий союз разрушается. Расовые предрассудки и общий фон эпохи битников, утвердившей законное место негров в искусстве, значимы для формирования художественного мира Кассаветиса. Но со временем конфликты в его фильмах становятся менее социальными и более интимными, а мужчины уступают ведущую роль в этом импровизированном «спектакле жизни» женщинам. Кассаветис иногда уходил от засилья женского начала в параллельный мужской мир, где

разыгрывается действие «Убийства китайского букмекера» и «Больших неприятностей». Но долго без женщин прожить не мог — как не могут герои его фильма «Мужья», сбежавшие от жен (но не от женщин), да и то ненадолго.

Уже в картине «Слишком поздний блюз», хотя формально ее главным персонажем считается неприкаянный музыкант Бобби, пружиной напряжения становится джазовая певичка Джесс Полански — эфемерное существо, которое только прикидывается *femme fatale*. Никто из мужчин не принимает ее всерьез, но именно она придает эмоциональный смысл их существованию. Джесс (Стелла Стивенс) — платиновая блондинка, и это тоже значимо. Кто-то из блогеров даже провел параллель с фильмом Романа Полански «Ребенок Розмари» (1968), где спустя несколько лет Кассаветис сыграл мужа героини Мии Фэрроу — еще одной блондинки, одержимой флиртом уже не с мужчинами, а с самим дьяволом. Хотя у раннего Кассаветиса снималась темноволосая Джуди Гарленд, тем не менее его главный женский тип окрашен (иногда — буквально) в цвет «профессиональной блондинки». Так распорядилась судьба в лице неизменной на протяжении десятилетий музы и жены режиссера — Джини Роулэндс. Впервые она появляется у него в эпизоде «Теней», потом в картине «Ребенок

ждет», действие которой происходит в коррекционной школе. Если Гарленд (особа с весьма нестабильной психикой) играет нетипичную для нее роль самоотверженной училки, то Роулендс предстает в образе фрустрированной и ожесточившейся в своем горе матери аутичного мальчика. Это всего лишь прелюдия к ее зрелым ролям, в каждой из которых Роулендс, будущая икона независимого кинематографа 1960–1980-х годов, дает высший актерский мастер-класс.

Фильм «Лица» считается культовой классикой.

В 1968 году каждый уважающий себя режиссер, что в Европе, что в Америке, снял какое-нибудь кино про *Zeitgeist* — дух времени. Кассаветис пародирует модную тогда структуру «кино о кино», позиционируя «Лица» как «коммерческий вариант „Сладкой жизни“». Сюжет (муж и жена в кризисе расстаются на вечер и ищут приключений на стороне), скорее, напоминает антониониевские драмы отчуждения и дедрамматизации, только вместо изобразительной каллиграфии итальянского мэтра — почти любительская съемка в стиле *home video*. Жена (Мария — Линн Гаплин, похожая на Моникку Витти, только с черными, не выбеленными волосами) пытается забыться в объятиях крепкого самца, а муж (Ричард — Джон Марли) развлекается с харизматичной проституткой-блондинкой (Джинни — Джина Роулендс).

Герои напиваются, дурачатся, немного страдают, Мария даже устраивает попытку суицида, но если это и драма, то она не в супружеских распрях и изменах, а в аннигиляции лица, личности. Сколь бы ни были индивидуальными и яркими персонажи в своих телесных позах и выпретенных эмоциях, они в итоге оказываются фрагментами мозаики богемной жизни, которая к финалу словно распадается на атомы, превращаясь на черно-белой пленке в сплошное черное пятно. «Лица» — радикальный апофеоз чистого режиссерского кино: поначалу оно длилось шесть часов (в последнем варианте — чуть больше двух, канонический метраж Кассаветиса), поскольку строится не на истории, а на геометрии поз и тайной ауре лиц.

«Минни и Москович» — шаг в сторону куда более сбалансированного жанрово-сюжетного зрелища. Это одна из образцовых картин, где фирменный стиль Кассаветиса (импровизационный блюзовый ритм, сверхкрупные планы героев, данные в расфокусе или вообще выходящие за рамки кадра) соединяется с почти театральным бенефисом двух актеров — Сеймура Касселя и Джинны Роулэндс. Он — одиночка, лузер, работает парковщиком машин, любит оперу, Шекспира, Вордсворта, ненавидит деньги, уже не женат. Она — не замужем, работает в музее, родилась рядом с Ниагарой, любит кино и разочарована в жизни, где никогда не встречаются ни



«тени». реж. джон кассавегис. 1958/59

Кларк Гейбл, ни Хамфри Богарт. Она часто становится жертвой физической и эмоциональной жестокости мужчин — пока в одном из таких инцидентов не сталкивается с Сеймуром Московичем, который выручает из неприятной ситуации.

Они красиво танцуют прямо на парковке, вдруг он начинает ходить на руках, а она заявляет ему: «Ты совершенно сумасшедший». Она говорит: «Я слишком стара для тебя, я стара искать любовь в машине» (разница в возрасте не видна на экране), или: «У нас нет ничего общего... У тебя не то лицо, о котором я мечтала... Ты не тот человек, которого я могу полюбить». Да, Сеймур скорее напоминает неприкаянных героев американского кино 1960–1970-х годов, чем столпов классического Голливуда. Но ведь и Минни — не Ава Гарднер, о чем ей сообщает Сеймур: «Знаешь, ты в профиль — вылитая Лорен Бэколл». Роулендс действительно позаимствовала прическу Бэколл и кое-что из ее актерского арсенала.

Лорен Бэколл дебютировала в 1944 году в фильме Ховарда Хоукса «Иметь и не иметь»: то было одно из первых и самых удачных воплощений хемингуэевской героини. Женщины Кассаветиса во многом наследуют качества женщин Ремарка и Хемингуэя: они тоже любят крепкий алкоголь, курят, артистично флиртуют и привлекают мужчин-интеллектуалов остроумием

и неврастеничной сексапильностью. Но уже в «Минни и Московиче» Кассаветис уходит от черной романтики потерянного поколения, зародившейся в 1920-е годы и реанимированной шестидесятниками, в сторону пост-модерна 1970–1980-х годов, когда окончательно победили индивидуализм и консерватизм, а романтические иллюзии безвозвратно ушли. Режиссер предпочитает говорить об обаятельных неудачниках без страдальческих нот, с улыбкой и даже с легкой издевкой: в связи с этим впервые произнесем имя Педро Альмодовара, духом которого веет от этой картины (хотя чаще в связи с Кассаветисом из режиссеров следующей генерации вспоминают Джармуша и Каурисмяки). Ее, конечно, можно назвать романтической или сумасшедшей комедией, но, скорее, перед нами гротескная мелодрама — жанр, который вскоре расцветет в мировом кино. В этой картине взрослые герои и героини обнаруживают тотальную инфантильность и ведут себя, словно непослушные дети. Появляются и их родители, когда дело доходит до свадьбы Минни и Московича: ее мамашу играет Леди Роулендс, реальная мать Джинны, а его — Катрин Кассаветис, мать Джона Кассаветиса. Это дает повод для новых комических недоразумений в семейном *home video*, каковым по сути является все авторское творчество Кассаветиса.

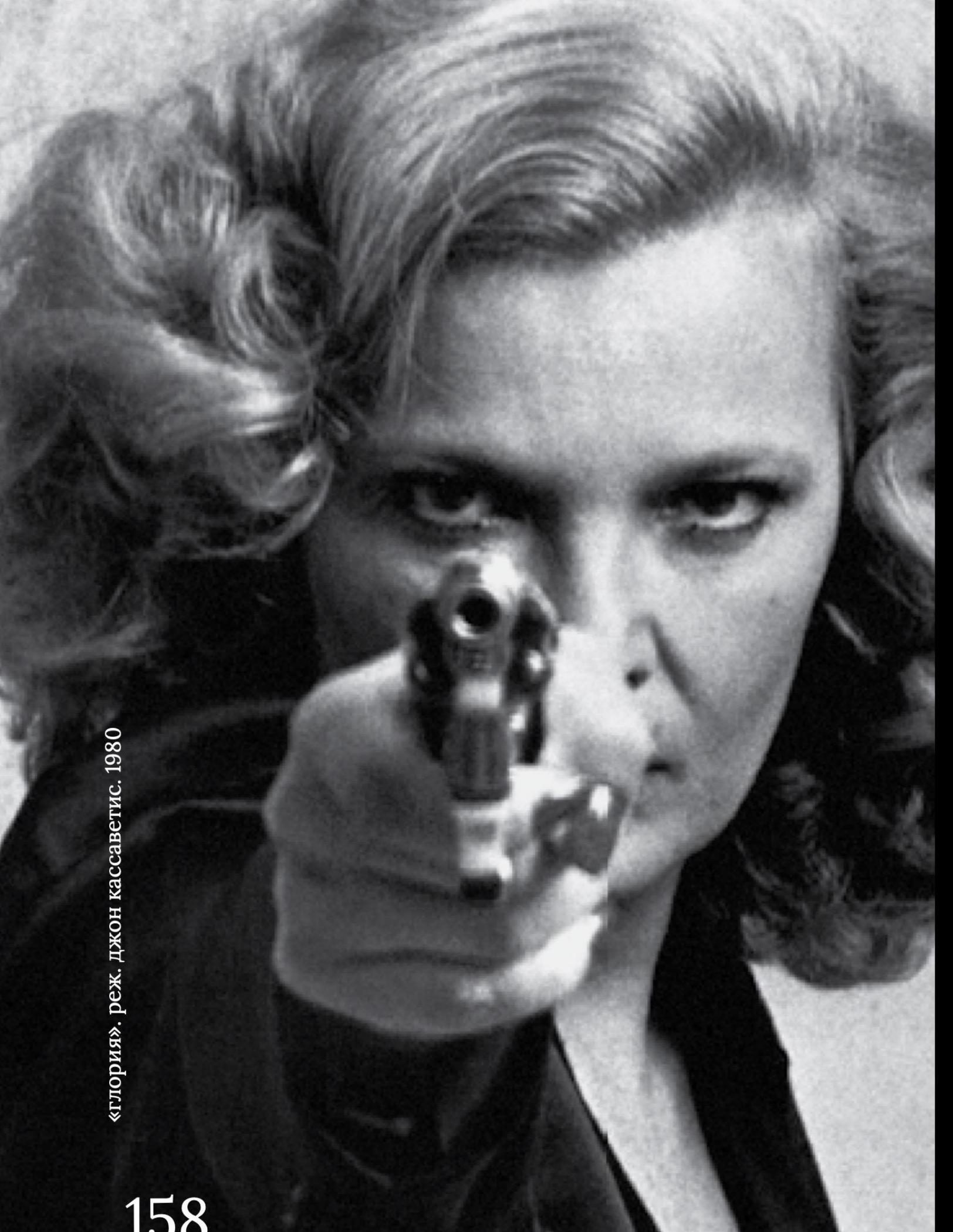
В фильме «Женщина под влиянием» комедия уступает место невропатической драме. Героиню Роулендс зовут Мэйбл Лангетти, и ее муж, рабочий-строитель Ник (Питер Фальк), говорит ей: «Ты умная, красивая, и еще — нервная». О том, что Мэйбл немного не в себе, знают все друзья и сотрудники Ника, которые именно по этой причине любят заглядывать в ее дом, где каждый раз происходит какая-нибудь умопомрачительная сцена. Мэйбл явно не в состоянии справиться не только с тремя детьми, но и прежде всего с собой. Отсылая детей к бабушке (та же Леди Роулендс), она настраивается на романтический вечер с мужем, но когда тот сообщает о внеплановой работе, напивается и бросается в ночную авантюру с первым попавшимся незнакомцем. Крайнего напряжения достигают ее отношения со свекровью (опять Катрин Кассаветис). В конце концов Мэйбл попадает в психушку и полгода спустя возвращается домой с полуразрушенной личностью, с травмами после сеансов электрошока. Но Кассаветис не делает «американскую трагедию» и в соответствии со своим темпераментом завершает фильм почти что хэппи-эндом. Мэйбл, живучая, как кошка, и Ник, уже почти такой же свихнувшийся, находят неожиданный консенсус для дальнейшей жизни в супружестве.



«МИНИ И МОСКОВИТЦ». РЕЖ. ДЖОН КАССАВЕТИС. 1971

«женщина под влиянием». реж. джон кассаветис. 1974





«Глория». реж. Джон Кассаветис. 1980

У Миртл, героини «Премьеры», уже нет личной жизни, потому что она звезда и легенда бродвейской сцены. Роман со старым партнером (Джон Кассаветис), ревнующим ее к славе, трещит по швам. Режиссер (Бен Газзара) скорее использует ее, чем действительно любит. Как Мэйбл уходила от проблем жизни в безумие, так Миртл ищет спасения в искусстве. У нее множество поклонников, но именно с этой стороны она получает удар, выводящий ее из строя. Одну из поклонниц, охотящуюся за автографом, сбивает машина под проливным дождем. Это происходит на глазах Миртл и окончательно опрокидывает в тартарары ее уязвимую психику (особенно ее травмирует полное равнодушие окружающих к трагедии). Она срывает репетиции, напивается перед премьерой и выходит на сцену, чтобы хулигански исказить пьесу, написанную для нее маститой драматургиней.

С самого начала в этой пьесе примадонну не устраивает тема старения. Джина Роулендс, сама уже под пятьдесят, всю комикует на грани нервного срыва, то и дело подмигивает зрителям и соблазняет их непреходящей сексуальностью. Кассаветис позволяет ей то, что вряд ли позволил бы другим женщинам ее возраста, а тем более старше. Хотя и по отношению к ним он не был жесток — за одним исключением: это похот-

ливая старуха-графиня из фильма «Мужья» (Делорес Дельмар), которая при сидящем рядом супруге хватается за причинное место одного из героев, предлагая удовлетворить его всеми способами и делая при этом лицом и губами самые невероятные движения, напоминающие конвульсии. Это, пожалуй, единственный у Кассаветиса отталкивающий женский образ. Остальные, даже молодящиеся мамашки или завистливая писака из «Премьеры», показаны вполне добродушно.

«Премьера» стала одной из картин, вдохновивших Альмодовара на его шедевр «Все о моей матери»: в титрах этой гуманистической «бредовой драмы» стоит посвящение Бетт Дэвис, Джине Роулендс и Роми Шнайдер — актрисам, игравшим актрис. А начало «Премьеры» цитируется Альмодоваром в прологе его фильма, где под проливным дождем под колесами автомобиля погибает поклонник знаменитой мадридской актрисы.

После комедии, психодрамы и мелодрамы об актрисе Кассаветис дал своей музе третий жанровый бенефис — в криминальном фильме «Глория». Роулендс сыграла бывшую подружку гангстера: она укрывает соседского пуэрториканского мальчика, за которым бандиты охотятся как за свидетелем. Как жанровое кино «Глория»

далека от совершенства, но Кассаветис его и не преследовал. Роулендс щеголяет в черном костюме, артистично расправляется с помощью дамского пистолета с приспешниками мафии и проявляет сентиментальные материнские чувства к темнокожему мальчугану. В итоге этот фильм, несмотря на печальный конец, стал самым громким в творчестве Касаветиса—Роулендс и принес им множество наград и номинаций. Его героиня вошла в иконостас мирового кино, а сюжет породил несколько ремейков.

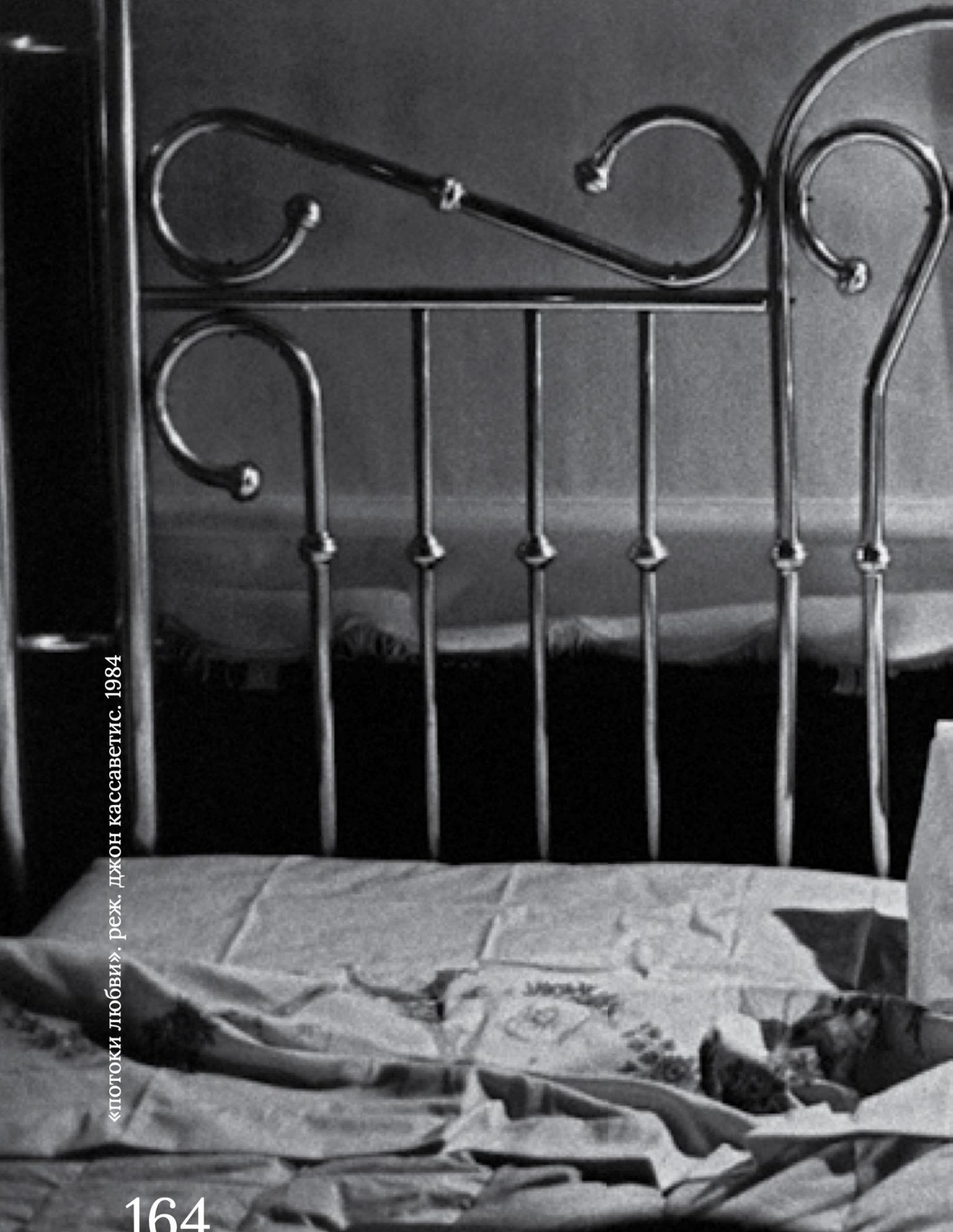
Последний совместный фильм Кассаветиса и Роулендс называется «Потоки любви». Теперь они — брат и сестра в возрасте «около пятидесяти». Роберт — богемный писатель, пытающийся сохранить вдохновение с помощью алкоголя, секса и разгадывания «женских секретов». Он ни разу не видел своего двенадцатилетнего сына, а когда встречается с ним, то не находит ничего лучшего, чем накачать его пивом. Сара, на первый взгляд, — полная противоположность брату. Она обожает свою дочь и любит бывшего мужа (тот самый Сеймур, что играл Московича), но на суде ведет себя так, что восстанавливает против себя и судью, и дочку, которая выбирает жизнь с отцом. Сара отрицает секс, старается, следуя советам психоаналитиков, «обрести баланс», но признается в своей главной проблеме: «Я не знаю, кто

я». В самый неподходящий момент она задает вопросы типа: «Правда, что любовь — бесконечный поток?» В итоге она оседает в доме брата, населив его прижитыми попугаем, псом, двумя пони, козами и утками. Двое непутевых созданий пытаются утешить друг друга; ночью Саре снится бывший муж, с которым они выступают в каком-то сумасшедшем мюзикле, и он поет, обращаясь к ней: «Я люблю это лицо».

Роулэндс одета в розовую юбку, сиреневую блузку, малиновый пиджак: вылитый персонаж Альмодовара, снявшего к этому времени первые картины — не за горами были «Женщины на грани нервного срыва». Главная женщина Кассаветиса своим форсированным кокетством и игрой в простодушие напоминала Татьяну Доронино («Три тополя на Плющихе» — советский вариант «Минни и Москвица»). На самом деле она могла быть только американкой и никем иным. Незабываема сцена из «Потоков любви»: Сара, опрокинутая отказом дочери жить с ней, едет по совету врача в Европу. Где-то во Франции (все снято в павильоне) она таскает по перрону свой багаж, состоящий как минимум из двух десятков предметов, проклиная Европу и пытаясь в поисках помощи обаять железнодорожного рабочего. Этой безумной женщине нельзя отказать в обаянии, не так ли?



«убийство китайского букмекера». реж. Джон Кассаветис. 1976/78

A black and white photograph of a bed. The headboard is made of dark metal with ornate, curved designs. The bed is covered with a light-colored, crumpled sheet. The lighting is dramatic, with strong shadows and highlights.

«потоки любви». реж. джон кассаветис. 1984



«мужья». реж. Джон Кассаветис. 1970



ксения рождественская

МУЖЬЯ

«Мужчины постоянно обманывают женщин в моих фильмах», — утверждал Джон Кассаветис. Это ущербная правда: обманывают, да, но как?

Вот «Женщина под влиянием»: Мэйбл узнает, что ее муж Ник из-за срочной работы не придет домой на ночь. Она идет в бар и снимает первого попавшегося мужчину, а наутро называет его Ником и в ярости требует, чтобы он прекратил эти игры. Да, это Ник ее обманул, сначала не придя домой с работы, а потом притворившись другим человеком.

Вот «Лица». Муж и жена смеются, сплетничают, шутят и дурачатся, жена рассказывает о знакомых («Я тебе излагаю женскую точку зрения»), и вдруг муж требует развода. Он обманул ее? Да, обманывал ее и себя всю жизнь.

Вот «Мужья», самый прямолинейный фильм Кассаветиса о мужчинах и женщинах — возможно, потому, что здесь есть мужская точка зрения, но почти нет женской — которая, как следует из «Лиц», доводит до развода. Трое сорокалетних ньюйоркцев после похорон своего друга пускаются во все тяжкие: сначала два дня пьют, поют и блюют, а потом летят в Лондон, где вечно идет дождь, снимают там девиц и развлекаются. Потом возвращаются домой, где их ждут жены. Жены — кроме одной — остаются за кадром, на фотографиях счастливой поры. Но если бы не было жен, не было бы и этого путешествия, этого пьяного марафона, этой погони за несбывшимся. Что же, трое друзей обманули своих подруг? Да: когда говорили, что будут вместе в горе и в радости. Кто же знал, куда их заведут горе и радость?

Кассаветис утверждал, что вся жизнь, в том числе и брак, — это сплошная борьба полов: «Идет постоянная и, мне кажется, прекрасная война». Дело женщины — осознать разницу между полами, признать за мужчинами потребность в приключениях.

Джон Кассаветис, Бен Газзара и Питер Фальк сыграли, точнее, прожили в «Мужьях» не какие-то там «приключения», а блевотную, кислую горечь утраты. Утраты и друга, и будущего: на каждых похоронах между тобой

и смертью оказывается все меньше людей, и становится понятно, что все это может случиться и с нами — такими сильными, такими успешными, такими живыми. Седеющими, уставшими. Попробуем отбить, выиграть самих себя у смерти: будем по-мальчишески шалить, хихикать, как подростки. И тем стремительнее «Мужья» превращаются в одну из самых тяжелых историй похмелья.

Когда фильм вышел, он не порадовал никого — ни зрителей, которые уходили с первого показа толпами, ни критиков. Кассаветису пришлось сократить «Мужей» больше чем на час: по контракту с *Columbia Pictures* нужно было уложиться в час сорок. А потом студия вырезала еще одиннадцать минут. «Я был бы рад, — говорил потом Кассаветис, — сделать „Мужей“ вдвое длиннее, чтобы у каждого зрителя была возможность выйти из зала, как только ему этого захочется». Зрителям — как и критикам — не понравилось, что в фильме «не было анализа социальных проблем», но при этом в нем было показано, что американский мужчина может с легкостью изменить жене — а значит чуть ли не американскому образу жизни.

Критик Роджер Эберт написал о «Мужьях», что это не просто кошмар, а «художественная катастрофа», про-

вал «сильного режиссера, который даже не понимает, почему у него ничего не получилось». А Полин Кейл, ненавидящая все, что делал Кассаветис, заявила, что «Мужья» «инфантильны и оскорбительны», что это псевдореалистическое кино, состоящее из сплошных клише, «мучительно банальный» фильм. В этом определении есть сердитая правда кинокритика — то есть человека в постоянном поиске сильных и новых эмоций. Кассаветис же предлагает привычные, «низкие», мучительно банальные эмоции, которые зритель и без него испытывает каждый день, а точнее, каждый день старается избегать. Одержимость мелочами, обида на мироустройство, бессмысленная агрессия, слюнявая любовь, внезапное пьяное подозрение. Фильмы Кассаветиса ничуть не помогают примириться с этими состояниями и даже осознать их; более того, не возникает ощущения, что ты не одинок, что «все люди через такое проходят». Да, это банальный опыт, но при этом уникальный, неповторимый и вместе с тем удивительно бессмысленный для всех персонажей. Они не могут прозреть, или очиститься, или полностью изменить свою жизнь. Могут лишь сопротивляться этому опыту, переживать его, а потом по мере сил продолжать обыденное существование — и это приближает их к зрителю, ко-



«мужья». реж. Джон Кассаветис. 1970

торый тоже просто живет... И это лучшее, на что он способен.

Самый «актерский» из всех когда-либо существовавших режиссеров, Кассаветис считал, что нет хороших или плохих актеров. Неестественность реакций и эмоций — это не актерская, а общечеловеческая проблема, люди просто разучились реагировать спонтанно, разучились доверять друг другу, самим себе и своим близким. «Актерам, — говорил он, — не нужны никакие умения, кроме умения жить. Если они могут что-то испытать в жизни, они смогут сделать это и на экране».

Чтобы добиться этой убийственной энергетике, Кассаветис требовал от актеров делать то, что им кажется правильным в данной ситуации — но в рамках предельно проработанного сценария. «Это ваш персонаж, не мой, — говорил он. — Вы знаете о нем больше, чем я когда бы то ни было о нем узнаю». При этом иногда впрямую издевался над актерами, добиваясь полной отдачи: известна история о съемках «Мужей», когда он разлил масло на асфальте, чтобы Дженни Ранэйкр поскользнулась. Сама актриса после этой мучительной сцены, где она бежит под дождем, поскользывается и падает, говорила, что это все было реальнее, чем в жизни. Как будто с ней действительно произошло все

то, что с ее героиней, опустошило ее, швырнуло в этот дождь.

Во время съемок пьяного «конкурса певцов» Кассаветис не предупредил Леолу Харлоу, что герои будут говорить ей гадости («Слишком мило! Ты поешь слишком мило! Ты не с нами разговариваешь. Ты ни с кем не разговариваешь»). В конце этого изматывающего эпизода она чуть не плачет. В том же эпизоде герой Питера Фалька начинает раздеваться. Этого не было в сценарии. Перед съемками Фальк, который тяжело воспринимал манеру Кассаветиса работать с актерами, спросил у режиссера, как ему себя вести. «Ты просто не хочешь оставаться в стороне», — ответил Кассаветис, и Фальк решил раздеться перед камерой.

То, что в его фильмах кажется импровизацией, является, скорее, чем-то вроде психодрамы. Фильмы Кассаветиса — репортажи о том, как люди пытаются быть собой в заданных условиях, в вечном «здесь и сейчас». Именно поэтому и «мужская», и «женская» точки зрения в его фильмах настолько честны: их не сценарист придумывает, они возникают из человеческого опыта актеров. «Мужья» — это перекресток актерских воображений. «Вот у нас есть три персонажа. Почему должен еще прийти режиссер и навязать четвертую волю?»





«мужья». реж. Джон Кассаветис. 1970

Джим Джармуш — один из «американских независимых», которых без Кассаветиса вообще не было бы, — сказал как-то, что у Кассаветиса «что-то происходит в актерах». Сюжет в этих фильмах действительно живет не в сценарии, не на поверхности: действие спрятано в актерах, в эмоциях, в алкоголе, в смехе. У Кассаветиса, в сущности, нет героев в привычном смысле слова. Его фильмы — это уникальные, вывернутые наизнанку комедии масок, где люди и их эмоции меняются местами. Действующие лица в его фильмах — не люди, а эмоции, состояния, и именно они выбирают себе людей, примеряют их по ходу фильма. Поэтому сюжеты большинства картин Кассаветиса пересказывать глупо и бессмысленно: вот муж хочет развестись с женой. Или другая семья: жена не в себе, и ее отправляют в сумасшедший дом, а потом ей становится лучше. Или владелец стрип-клуба должен убить китайского букмекера. Или актриса готовится к премьере. Это не сюжеты, а состояния, завязки действия. И невозможно отделаться от тревожного, почти хармсовского «Раз, два, три! Ничего не произошло!» — даже когда звучат выстрелы или герои окончательно сходят с ума. Потому что в этих фильмах нет законченной истории, нет вывода.

Если же смотреть с изнанки, то все складывается. Главные герои «Мужей» («комедии о жизни, смер-

ти и свободе», как написано в титрах) — одержимость и растерянность. Весь фильм одержимость будет драться с растерянностью и даже попытается сбежать от нее в Лондон, но растерянность ее догонит. Они будут бунить, препираться, перескакивать с одного актера на другого, а потом растерянность уйдет от Гаса, Арчи и Гарри к трем девушкам по вызову. Тогда одержимость тоже их бросит. Тут фильм и закончится, а Гас, Арчи и Гарри вернутся к своим семьям.

Внутренние движения — тактичность уступает место ненависти, раздражение переходит в пьяный смех, смятение выходит на улицу и не находит успокоения, все эти внезапные обиды и победы — вот настоящие сюжеты фильмов Кассаветиса. Как говорит кто-то из троих друзей в «Мужьях»: «Я не знаю, что я чувствую, и я должен это выяснить». Люди — лишь треснувшие сосуды, готовые лопнуть, и то, что в них бурлит, важнее, чем они сами.

Это своеобразный ультрареализм, полное подчинение героев — нет, не «правде» («Не верь правде, Арчи. Не верь правде», — говорит в «Мужьях» герой Кассаветиса) и не реальности, а внутренним порывам, вспышкам эмоций. Все актеры-персонажи работают на полную мощность, им не до размышлений о чужих границах и собственных возможностях.



«мужья». реж. джон кассаветис. 1970

Но, учитывая точки зрения всех актеров, Кассаветис все-таки всегда снимал кино о себе. «Мужья» — фильм о том, что он чувствовал, когда умер его брат. В роли жены Гаса (присутствующей лишь на фотографиях) — жена Кассаветиса Джина Роулендс, в роли детей — их дети Ник и Александра. В роли одержимости — вечная одержимость Кассаветиса: прожить жизнь без фильтра, прикуривать один фильм от другого, врать и издеваться, быть верным себе, пить. «После всего, что с нами было, ты говоришь, что не можешь блевать?»

«Мужья» — пугающе невинное кино о взрослых мальчишках, которые сами не знают, кем они хотят стать, если никогда не вырастут. Они боятся собственной размеренной жизни, которая всегда ведет в ничто, они боятся случайно выяснить, что не очень-то любят своих друзей. Они боятся безумных женщин и французских поцелуев. Они боятся узнать, что чувствуют на самом деле. Они боятся, что смерть разлучит их. Они боятся, что не смогут блевать.

Сейчас фильму «Мужья» чуть за сорок. Кассаветис умер в 1989-м, Фальк — в 2011-м, в следующем году ушел последний из троицы — Бен Газзара. Фильму самое время ужаснуться, загулять, рвануть в Лондон, снять девок; сделать что-нибудь, чтобы восстановить пошатнувшееся бессмертие.

А фильм этот бессмертен — горьким, сияющим, неправимым бессмертием сорокалетних. Другие фильмы с течением времени становятся смешными, многозначительными, слишком красивыми, слишком грязными, позерскими, самовлюбленными. «Мужья» остаются вне времени, не устаревают, точнее — не теряют градуса. Единственный момент, когда замечаешь, что с момента съемок прошло много лет, — это эпизод курения в самолете. Сразу думаешь: бог мой, как же это было давно. Все остальное происходит сейчас.

ГОВОРИТ ДЖОН КАССАВЕТИС



A black and white close-up photograph of a man with curly hair, looking down at a camera lens. The man is wearing a dark shirt and a necklace with a circular pendant. The camera lens is in the foreground, partially obscuring the lower part of his face. The background is out of focus, showing some indistinct shapes and colors.

на съемках фильма «Женщина под влиянием». реж. Джон Кассаветис. 1974

в этой стране люди умирают в 21 год. Они эмоционально мертвы в 21, а может, даже раньше. <...> Моя задача — помочь им пережить этот возраст.

рисковать

КОГДА Я СНИМАЛ «ТЕНИ», мне хотелось быть чернокожим. Тогда мое положение было бы более определенным, и мне пришлось бы решать задачи более сложные, чем те, что стоят перед белыми парнями. <...> Я не знаю, что нужно другим, но сам я хочу быть аутсайдером, пускаться в авантюры, рисковать и в конечном счете добиться неожиданного успеха.

за несколько дней до рождения нашего сына Ника мне позвонили из *Universal* и предложили работу на сериале «Джонни Стаккато» о пианисте из ночного клуба, который ловит всяких жуликов. «Чушь собачья!» — крикнул я и бросил трубку. Я взглянул на

жену, она была со мной согласна: «Ты совершенно прав, Джон. Тебе не стоит за это братьяся». Потом я посмотрел на ее живот и тут же перезвонил на студию. <...> Я снял пять серий, стараясь делать каждую из них по-своему и надеясь выработать некий стиль и приемы. Сериал получился довольно успешным, но когда я расплатился по счетам, то решил всеми правдами и неправдами отказаться от продолжения съемок. Я даже пошел к спонсорам и заявил, что их реклама — верх пошлости. Одним из спонсоров был производитель дезодорантов; они рекламировали свою продукцию на фоне древнегреческой статуи, и при этом диктор что-то вещал о «мужчине в расцвете сил». Я сказал, что меня как этнического грека оскорбляет вид этого подмышечного средства рядом с шедевром античного искусства. **я сам себе мафия** и сам готов свернуть себе шею.

я пришел к отцу и сказал, что не хочу учиться в колледже, а собираюсь поступить в театральную школу и стать актером. Конечно, я ему солгал. Мне просто хотелось, чтобы вокруг было побольше девчонок. <...> Он посмотрел на меня очень серьезно, и я подумал: «Черт, сейчас мне достанется». А он сказал: «Это очень благородное дело. Ты понимаешь, какую берешь на себя ответственность? Ты будешь изображать жизни других

людей. Ты будешь говорить за тех, у кого нет собственного голоса».

Я поступил в американскую академию драматического искусства, и мне там ужасно понравилось. Каких только девушек там не было, и все только и мечтали себя показать. Я залезал на сцену и орал во всю глотку. <...> Довольно долго я полагал, что именно в этом и есть суть актерского мастерства — выказывать максимум эмоций. И чем громче я кричал, тем лучше, как я думал, у меня получается играть.

МЕНЯ ВЗЯЛИ СТАТИСТОМ в шоу *Lux Video Theatre*. После записи я помчался из студии к друзьям, которые смотрели это шоу по телевизору. «Ну как, видели меня?» — спросил я. Они ответили, что так и не смогли меня разглядеть, хотя смотрели во все глаза. «Идиоты, — возмутился я. — Я играл того парня в железной маске, который бегал и кричал „Стоять!“ Это было великолепно!»

ЛЮДИ НЕ ПОНИМАЮТ, ЧЕГО ОНИ ХОТЯТ или что они чувствуют. Любому человеку, включая меня самого, бывает очень трудно выразить то, что он имеет в виду, особенно когда это связано с чем-то болезненным. Сложнее всего на свете — выразить себя, высказать то, что необходимо сказать. <...> Как художник я считаю, что нужно пробовать самые разные вещи, но самое главное — не бояться совершить ошибку. Нужно иметь сме-





на съемках фильма «Тени». реж. Джон Кассаветис. 1958/59

лость быть плохим: идти на риск, чтобы по-настоящему выразить все, что считаешь нужным.

не знать

нужно сопротивляться знанию. Если ты что-то уже знаешь, трудно оставаться открытым и способным к творчеству. Знание пассивно, его следует опасаться.

зрители приходят в кинотеатр и рассаживаются по местам. Гаснет свет, начинается фильм, и зрители думают: «Ну, поехали». Проходит несколько минут, и они опять думают то же самое. Еще несколько минут, и они снова думают: «Ну, теперь что-то начнется». Но они не осознают, что фильм уже давно идет; действие стремительно развивается, но куда оно их заведет, они не понимают — возможно, туда, где они вовсе не хотели бы оказаться.

я снимаю фильмы, которые *не должны* угождать всем и каждому; вообще-то многим людям мои фильмы причиняют боль. Я считаю, что добился своего, если заставил зрителей хотя бы что-то почувствовать — что угодно.

многие фильмы сделаны как своего рода стенограммы, стенограммы жизни. Зрители узнают какие-то условные ситуации, и им этого достаточно. Им нравится, когда ты уплотняешь и упрощаешь; они считают нормальным, что жизнь предстает в фильме в дистиллированном виде. <...> Они любят такое кино, потому что могут схватывать все на лету и предугадывать развитие сюжета. Но это ужасно скучно.

я не хочу снимать фильмы-стенограммы. В своих фильмах я соревнуюсь со зрителем — кто кого опередит. Я стремлюсь разрушить шаблоны зрительского восприятия. Я хочу встряхнуть зрителя и отвадить его от готовых истин.

удивительно! можно снять фильм без единой сцены насилия, и с него из зрительного зала в ужасе сбегут пятьсот человек?

я никогда не видел, как взрывается вертолет. Никогда не видел, как кому-нибудь сносят голову. С какой стати я должен снимать об этом кино? Но я видел, как люди постепенно разрушают себя; видел, как люди отгораживаются от жизни, прячась за политическими идеями, наркотиками, сексуальной революцией, фашистскими лозунгами, лицемерием. Я и сам такой. Поэтому я могу их понять.

В ЭТОЙ СТРАНЕ ЛЮДИ УМИРАЮТ
В 21 ГОД. ОНИ ЭМОЦИОНАЛЬНО МЕРТВЫ
В 21, А МОЖЕТ, ДАЖЕ РАНЬШЕ. <...> МОЯ
ЗАДАЧА — ПОМОЧЬ ИМ ПЕРЕЖИТЬ ЭТОТ
ВОЗРАСТ.

В своих фильмах мы стараемся говорить об очень хрупких вещах. С нежностью. У нас есть проблемы, ужасные проблемы, но это человеческие проблемы. Я это так понимаю: если Полин Кейл вдруг похвалит мой фильм, мне пора бросать кино. Люди по всему миру унаследовали заболевание: они уверены, что, во-первых, их жизненные проблемы решит экономика, и во-вторых, что эти проблемы решит интеллектуализм.

деньги

не думаю, что люди хотят, чтобы в их жизни все было просто. Подобного рода извращение характерно для американцев. Жизнь всегда сложнее, чем мы думаем. Я люблю трудности, с ними легче жить. до [второй мировой] войны США были страной невинности и идеализма. Затем эти ценности были полностью вытеснены жадной наживы. <...> Я знаю массу миллионеров, которые просто сидят в одиночестве по своим домам и мечтают о настоящей дружбе или подлинной любви. У них есть только деньги. Но их интересуют не деньги как таковые, а только нули: они

увлечены бесконечной игрой, как из двух долларов сделать двадцать, а из двух миллионов сделать двадцать миллионов... им всегда мало.

МНЕ КАЖЕТСЯ, ЧТО ДЕНЬГИ — это последнее прибежище для людей, которые боятся жизни, которые могут выжить, только сосредоточив в своих руках как можно больше денег и власти — они нужны им для защиты...

Но от чего?

ПРОБЛЕМА, с которой столкнулась Америка, — это проблема простого человека. Его дом, телевизор, баланс на кредитной карточке, сексуальное замешательство, бесконечные деловые обязательства — все это отнимает столько времени, что он не успевает понять важность простых человеческих потребностей.

МОИ ФИЛЬМЫ, конечно, выражают состояние той культуры, которая смогла обеспечить материальное благополучие большинства, но оказалась не в силах решить простые человеческие проблемы.

голливуд

МЫ ДО ТАКОЙ СТЕПЕНИ РАСЧЕЛОВЕЧИЛИСЬ, что уже ничто не имеет значения, ничто не имеет смыс-

ла. И кино не должно способствовать этой дегуманизации. Крупные студии выпускают фильмы, которые по своей сути отвратительны. Они снимают антивоенные картины, эксплуатируют антивоенную тематику, рекламируют и продают эти фильмы, чтобы делать деньги. Показанные на экране люди обездолены, раздеты догола и брошены умирать. <...> И зрители начинают воспринимать такую эксплуатацию как часть своей жизни. Они смеются над тем, что совсем не смешно, возмущаются по поводу того, до чего им нет дела, и часами подвергаются откровенной, бессмысленной пропаганде.

если бы я снял фильм вроде «Возвращения джедая» или просто участвовал в его съемках, то потерял бы сознание и умер от стыда.

я восхищаюсь картинами неореалистов из-за человечности их взгляда. <...> Режиссеры-неореалисты не боялись настоящей жизни, смотрели ей прямо в лицо. Я всегда восхищался их смелостью и стремлением показать, каковы мы на самом деле.

«преступление и наказание» — я бы сделал из этого мюзикл.

если что-то не приносит денег, это никому не интересно. Все делается на продажу. Чувства продаются. Секс продается. <...> Мои чувства не продаются. Мои мысли нельзя купить. Они принадлежат только мне.





на съемках фильма «женщина под влиянием». реж. Джон Кассаветис. 1974

Я не хочу смотреть фильмы, создатели которых мне что-то продают.

В демонстрации обнаженного тела в кино нет ничего безнравственного. Но я чувствую себя оскорбленным, когда вижу на экране поцелуй, исполненный без настоящей любви и страсти.

Я занимаюсь кино как искусством и не вижу никакого искусства в умении сделать из бестселлера кино-бестселлер. Фрэнсис Форд Коппола — отличный парень и восхитительный художник, но он еще набьет шишек, снимая «Крестного отца».

Снимать кино — чрезвычайно дорогостоящее занятие. Чтобы снять фильм, нужно испытывать искреннее пренебрежение к деньгам.

прибыль *paramount* достигла 150 000 000 долларов после того, как Эванс встал во главе кинопроизводства. До этого студия выпускала какие-то успешные фильмы, какие-то провальные и еще какие-то фильмы вроде «Уловки-22» (одному Богу известно, о чем был этот фильм; я так и не понял). <...> И затем они сняли «Историю любви» под жестким контролем студии, фильм, который имел фантастический успех, и Эванс заявил, что он творческий руководитель всего кинопроцесса. Но разве Эванс был режиссером, автором сценария, оператором этой картины или сыграл в ней? Он внес свой

вклад, предоставив свою жену в качестве звезды. А когда выяснилось, что фильм удался, он объявил, что не намерен отдавать творческий контроль кому бы то ни было. *Отдавать?* Кто вообще дал ему право что-либо отдавать? Эванс — пустое место! Забытый на складе манекен, который внезапно ожил. Единственное, что ему удалось сделать, — это какая-то линия одежды. Как он *смеет* сравнивать себя с художником! <...> Как человек Эванс, вероятно, отличный парень, но как художника я бы его и на порог не пустил.

НЕВОЗМОЖНО СНЯТЬ личный фильм, работая на студию.

режиссерам пора ПОНЯТЬ: они должны быть как «Битлз», сами сочинять свои произведения.

КОГДА я начал СНИМАТЬ фильмы, мне хотелось, чтобы каждый кадр был как у Фрэнка Капры. Но я мог снимать только безумные, жесткие картины. От себя не убежать.

в детстве он [ДЖЕЙМС КЭГНИ] БЫЛ моим кумиром; наверное, именно благодаря ему я пришел в кинематограф. Я обожал его. <...> От его экранного образа веяло какой-то силой. Он всегда играл обыкновенного парня, который мог сразиться с великанами. Он был спасителем для всех парней невысокого роста, к числу которых принадлежу и я.

снимать кино

ПО-МОЕМУ, НЕТ НИЧЕГО более разрушительного, чем планирование. Оно губит человеческий дух. То же относится и к чрезмерной дисциплине, потому что тогда невозможно ощутить всю прелесть некоторых мгновений жизни, а если вы не можете ощутить прелесть одного мгновения, жизнь утрачивает свое волшебство. Без этого волшебства можно просто сдаться и признать, что все мы скоро умрем. Возможно, мы просто задохнемся от недостатка воздуха, или погибнем в аварии, или нас пристрелит какой-нибудь псих, или какой-нибудь идиот решит сбросить на нас бомбу. Нам необходимо волшебство, чтобы забыть о суровой реальности. Остается надеяться на человеческое безумие. Ужасно скучно работать со здравомыслящими людьми, которые наперед знают, что и как нужно делать.

СЦЕНАРИЙ — это всего лишь цепочка слов. Они каким-то таинственным образом создают историю, и я имею дело с персонажами, как и любой писатель. Есть персонажи, которые мне нравятся, к которым я испытываю симпатию. Некоторые меня не трогают. Приходится потрудиться, чтобы привести их в движение.

КОГДА Я НАЧИНАЮ ПИСАТЬ сценарий, я чувствую себя первооткрывателем. В каком-то смысле это не ра-

как художник я считаю, что нужно
но пробовать самые разные вещи,
но самое главное — не бояться со-
вершить ошибку. Нужно иметь сме-
лость быть плохим: идти на риск,
чтобы по-настоящему выразить все,
что считаешь нужным.

бота, а попытка найти нечто романтическое в жизни людей.

ПОДГОТОВКА К НАПИСАНИЮ СЦЕНАРИЯ занимает у меня много времени; это трудное, утомительное и напряженное исследование. Готовясь к съемкам, я не говорю: «Мы будем снимать такой-то фильм». Я долго размышляю, зачем снимать этот фильм, могут ли персонажи так себя вести, случается ли такое с людьми, о чем они мечтают и что они думают на самом деле.

Я стремлюсь создать мир, который существовал бы как семья. Создать семью не из членов съемочной группы и не из актеров, а из персонажей фильма. В таком мире у героев есть знакомые улицы и свой дом, и они знают, как к нему пройти. <...> Пьяный или трезвый, человек всегда может найти дорогу домой. Но вдруг он сбивается с пути и не может найти дорогу домой. Вот об этом и стоит снимать кино.

Джина [роулендс] всем жалуется, что со мной трудно жить, так как я записываю каждое ее слово.

Я наблюдаю за Джиной дома, смотрю, как она общается с детьми, и записываю на магнитофон все, что слышу.

Я записываю какие-то разговоры и потом в искаженном виде использую их в сценарии в совершенно других ситуациях. Я никакой не писатель! Я просто записываю то, что слышу. Обычную болтовню и разговоры, то, что

волнует людей в повседневной жизни. У меня хороший разговорный слух. Каждое слово, произнесенное в обычной жизни, так или иначе попадает в фильмы, которые я снимаю.

я пишу очень жесткий сценарий, но во время съемок позволяю актерам интерпретировать его так, как они считают нужным. Однако после того как они выбирают собственную трактовку, я стараюсь быть максимально последовательным, и актеры тоже должны быть максимально последовательными в интерпретации своих персонажей.

КАЖДЫЙ ЭПИЗОД В «ТЕНЯХ» строился очень просто; все основывалось на том, что у героев была проблема, а в финале сцены возникали новые проблемы, которые накладывались на предыдущую. Это позволило придать движение сюжету и создать простую структуру. Имея структуру, можно было переходить к разработке персонажей и их характеров. Это было нелегко, потому что, во-первых, я никогда раньше не снимал кино, а во-вторых, актерам нужно было обрести постоянную уверенность в себе, не только во время диалогов. На это ушло около трех первых недель съемочного процесса. В итоге весь отснятый материал мы выкинули, но актеры обрели уверенность и спокойствие, и теперь им было что сказать.

я никогда не видел, как взрывается вертолет. никогда не видел, как

кому-нибудь сносят голову. с какой стати я должен снимать об этом кино?

МНЕ НЕ ХОТЕЛОСЬ, чтобы каждый встречный говорил: «Разве не прелесть? В этом фильме [„Мужья“] не показали ни одну из жен». Такой вот кошмар. И тогда мы решили одну жену показать. Для этого нам необходимо было придумать такие супружеские отношения, которые были бы понятны двум другим героям. Мы написали короткую сцену, актеры ее сыграли. Эпизод получился очень театральным, но я знал, что эта сцена сработает, потому что герой в ней душил тещу.

Я написал сценарий, и как только я его закончил, сценарист должен умереть. <...> Когда автор сценария появляется на съемочной площадке, все живые чувства умирают, потому что сценарист точно знает, как нужно играть ту или иную роль, точно знает все мотивации героев.

все рассуждают об импровизации так, как будто режиссер приходит на площадку, говорит: «Каждый делает что хочет», потом берет камеру и снимает кино. Так не получается. Любой, кто хоть что-то понимает в кино, знает, что это безумие. <...> В кино случайности исключены. Случайности — это когда ломается камера, намеченное для съемок место недоступно или у меня нет денег — вот что значит случайности.

ТЫ ВИДИШЬ Кучу незнакомых людей на съемочной площадке, залитой светом. <...> Вопрос в том, в ка-

кой момент я должен сказать им, что должно произойти дальше. Мой метод заключается в том, чтобы не говорить им этого никогда. Мой метод в том, чтобы сделать все максимально непонятным, чтобы актеры ясно осознавали, что они предоставлены самим себе и что я ничего не буду им подсказывать, ни на каком этапе. Если только кто-то скажет: «По-моему, я зашел слишком далеко», тогда я начну возражать. Или если кто-то скажет: «Давайте сделаем перерыв», то я тоже буду возражать.

я категорически отказываюсь выносить суждения о персонажах своих фильмов, и в процессе съемок персонажи тоже ни в коем случае не должны анализировать ни себя, ни других.

[в «лицах»] все диалоги были прописаны. Импровизация касалась только отношения к происходящему. <...> Меня не волновало, произносят ли актеры свои реплики так, как написано. Они все равно придерживались текста, но во время съемок я этого не знал, так как на площадке я не смотрю в сценарий. Я даже не прислушиваюсь к диалогу. Я смотрю, выражают ли они необходимые эмоции и чувства. Мне все равно, запинаятся ли они, говорят без остановки или перебивают друг друга. Я только смотрю на разговор. Я не слушаю, что именно говорят актеры. Я вижу, что они хотят выра-

зять и какое ощущение возникает в данной сцене.

Рикардо Монтальбан так же подходит для актерской импровизации, как гора Рашмор — для мультипликации.

сыграв не одну роль в кино, я вроде знал, как делаются фильмы, поэтому после каждой сцены кричал что-нибудь вроде: «Третий дубль в проявку!» Проблема была в том, что я не сподобился нанять ассистентку, и никто не записывал номера дублей. Закончилось все тем, что напечатали весь отснятый материал. <...> С технической точки зрения мы все делали неправильно. <...> Единственное, что я сделал правильно, — это собрал команду молодых, полных жизни единомышленников, которые хотели делать что-то осмысленное.

каждый высказывал свои идеи. Например, нужно ли красить дом? Мы покрасили его только с фасада, а заднюю стену оставили непокрашенной, хотя друзья были готовы покрасить ее за пару банок пива. Мы все вместе решили, что он [Ник, герой «Женщины под влиянием»] был слишком занят семейными делами. <...> Все вопросы обсуждаются, никакие решения не исходят от меня одного.

В итоге нас хвалили за то, что изначально мы хотели исправить. <...> В здании, где мы снимали «Тени», у нас над головой репетировали танцоры Боба Фос-

на съемках фильма «убийство китайского букмекера». реж. джон кассаветис. 1976/78





са. <...> Звук фильма меня никогда особо не заботил. У нас просто не было денег, чтобы печатать рабочие материалы со звуком, и мы даже не знали, насколько он плохой. Прямо над нами пел Синатра, гремела музыка, топали танцоры — это и был наш звук. Мы потратили кучу времени, пытаюсь убрать лишние шумы, но это оказалось невозможным, и мы оставили все как есть. Когда фильм показали в Лондоне, все стали восхищаться: «Какой новаторский ход!» Ничего себе новаторство! Мы из кожи вон лезли, чтобы убить это «новаторство»!

Я И САМ ВИЖУ НЕДОСТАТКИ «ТЕНЕЙ». Это чисто интеллектуальный и поэтому недостаточно человечный фильм. Я влюбился в камеру, операторские приемы, красивые кадры. Это были эксперименты ради экспериментов. Я увлекся киношными приемами, внутрикадровым ритмом, длиннофокусной оптикой, снимал через ветви деревьев и окна. В фильме есть свой ритм, но совсем нет ничего о людях.

БОЛЬШИНСТВО ЛЮДЕЙ НЕ ЗНАЕТ, что такое «склейка», «наплыв» или «затемнение», и я уверен, что эти вещи их нисколько не волнуют. Простым зрителям нет дела до того, что киношник назвал бы выдающимся кадром; они смотрят на людей. И поэтому режиссерам пора понять, что самое главное в кино — это хороший актер.

с точки зрения технического оснащения снимать кино в Голливуде, наверное, проще, но <...> там действуют определенные правила, направленные на то, чтобы погубить актера, заставить его чувствовать себя уязвимым. Весь механизм кинопроизводства кажется настолько важным, что актер думает, что ошибившись хоть в одной реплике, он совершит нечто чудовищное и больше никогда не сможет найти работу. <...> Не понимаю, как можно делать фильмы о людях, не заботясь о тех, кто эти фильмы делает.

режиссер — как хозяин дома, который устраивает вечеринку.

[когда я работал актером], то узнал, что из-за того, что свет на площадке поставлен определенным образом, двигаться внутри декорации нужно согласно специальным меткам на полу. Получается, что актер должен разыграть драматичную сцену, не заступая за пределы разметки, а если он хоть на полдюйма выйдет из освещенной зоны, съемка останавливается, делается новый дубль. В результате актер скорее думает об осветительных приборах, чем о человеке, с которым по сценарию должен заниматься любовью или ругаться. Поэтому на съемках «Теней» мы решили поступить иначе: актеры могли импровизировать не только в диалогах, но и в движениях. Оператору тоже приходилось

импровизировать, довольствуясь общим освещением и следуя за актерами: благодаря этому они могли перемещаться куда и когда угодно. И случилось что-то необычное: движение следящей за актерами камеры стало гладким и красивым просто потому, что сами люди двигались в естественном ритме. Когда актеры репетируют сцену в соответствии с разметкой, они становятся неуклюжими и неестественными, и как бы талантливы они ни были, камере нелегко следовать за ними.

многие режиссеры любят делать тайну из своей работы. Рассказывают актеру о характере его персонажа и его ответственности за общее дело. Чушь собачья. <...> Режиссер должен давать свободу и подкидывать идеи.

играя определенного персонажа, актер, даже если ему очень захочется, не может внезапно взять и отказаться от какой-то части самого себя. Нельзя просить кого-то забыть себя и стать другим человеком. Если бы тебя, например, попросили сыграть Наполеона, ты не смог бы испытывать его чувства и думать его мысли — только свои. Актер не может сделаться Наполеоном, он может быть только самим собой, играющим Наполеона. Мне никогда не хотелось кого-то играть. Правда, никогда!

ПЬЯНЫЙ ИЛИ ТРЕЗВЫЙ, ЧЕЛОВЕК ВСЕГДА
МОЖЕТ НАЙТИ ДОРОГУ ДОМОЙ. НО ВДРУГ
ОН СБИВАЕТСЯ С ПУТИ И НЕ МОЖЕТ НАЙТИ
ДОРОГУ ДОМОЙ. ВОТ ОБ ЭТОМ И СТОИТ
СНИМАТЬ КИНО.

проблема в том, что в кино все слишком идеальные. Идеальный злодей. Идеальный хороший парень. Это так скучно. Я призываю актеров не казаться лучше, чем они есть на самом деле.

больше всего я боюсь заглянуть внутрь себя, разобратся искренне и до конца. Работая над фильмом [«Мужья»], я через силу задавал себе вопросы, которые раньше никогда не задавал. То же самое должны были делать Бен [Газзара] и Питер [Фальк]. <...> Втроем мы садились, разговаривали и импровизировали, представляли себя в каких-то реальных обстоятельствах, обсуждали возникающие в них проблемы и искали честные ответы.

знаете, кто такие актеры? Они «профессиональные люди». Им платят за то, что они ведут себя как люди.

мужчины и женщины

все, что происходит в нашей жизни, определяется тем влиянием, которое один пол оказывает на другой. Конечно, мы живем в разгар политического кризиса, упадка и нестабильности, но это не так интересно —

наше восприятие подобных обстоятельств основано на умозаключениях и в конечном итоге зависит от объема доступной информации. Основа отношений между мужчинами и женщинами — в наших инстинктах, а не в мышлении.

настоящими жертвами оказываются мужчины, ими движет растерянность. Они носятся по кругу: деловой обед, быстрое приключение с проституткой, дружеская попойка... увлекательная жизнь, полная риска и отваги, да? Пустые, бессмысленные мелочи, заполняющие день. С женщинами проще. Женщина может существовать, если жизнь хоть как-то упорядочена, и ее мечты хоть отчасти реализуются. Если знаешь эмоциональные потребности женщины, ты на правильном пути.

когда любишь женщину, не думаешь, что брак изменит ваши отношения. И испытываешь шок, когда отношения меняются. Иногда к лучшему, иногда к худшему — зависит от женщины. И все равно проблемы возникают. Когда женщина выходит замуж, она свыкается со своим новым ответственным положением, но сохраняет умение развлекаться. А мужчина обычно не знает, как уравновесить эти крайности, и поэтому либо из последних сил старается веселиться, либо со смертельной серьезностью старается вести себя по-

БОЛЬШИНСТВО ЛЮДЕЙ НЕ ЗНАЕТ, ЧТО
ТАКОЕ «СКЛЕЙКА», «НАПЛЫВ» ИЛИ «ЗА-
ТЕМНЕНИЕ» <...>. ПРОСТЫМ ЗРИТЕЛЯМ
НЕТ ДЕЛА ДО ТОГО, ЧТО КИНОШНИК НА-
ЗВАЛ БЫ ВЫДАЮЩИМСЯ КАДРОМ; ОНИ
СМОТРЯТ НА ЛЮДЕЙ. И ПОЭТОМУ РЕ-
ЖИССЕРАМ ПОРА ПОНЯТЬ, ЧТО САМОЕ
ГЛАВНОЕ В КИНО — ЭТО ХОРОШИЙ АК-
тер.

взрослому. Мужчина обычно не может заниматься и тем и другим одновременно.

ЛЮБЛЮ МУЖИКОВ, мы такие тупые.

О СВОЕЙ ХОЛОСТЯЦКОЙ ЖИЗНИ я помню три вещи: чувство одиночества, постоянную усталость и недосып. И еще особый дух товарищества — источник которого в нашем общем одиночестве, — дружбу с такими же одинокими парнями, каким был я. Сейчас я бы не смог к этому вернуться. <...> Я не считаю наш дом тюрьмой и с радостью туда возвращаюсь.

МЕНЯ БЕСПОКОИТ изображение женщин на экране. Они представлены как шлюхи или любовницы высшего или низшего класса, и вопрос только в одном: когда, где, с кем или со сколькими она ляжет в постель. В таких фильмах не говорится о женских мечтах, ни слова нет о женских причудах, нет женщины-мечты.

философия

Я НИКОМУ НЕ СКАЗАЛ. Никто не знал. Перед съемками [«Потоков любви»] врачи сказали, что мне осталось жить полгода. Это фильм, полный нежности. Если я умру, это будет добрый последний фильм.

как я отношусь к высшей мере, к который нас всех приговорили? Ну, я думаю, жизнь и смерть — основа хорошей драмы. Если речь не идет о жизни и смерти, то получается комедия. Все, что исполнено страсти, любви и ненависти, все, что для нас важно, можно делать со словами: «Эй, это в последний раз. Есть только сейчас и сегодня, время, когда мы живем».

победу команды «Нью-Йорк джайентс» над «Бруклин доджерс» в матче за кубок Национальной бейсбольной лиги 1951 года спортивные комментаторы назвали «чудом Куганз-Блафф» (*The Miracle of Coogan's Bluff*). Когда Бобби Томсон выбил небывалый хоум-ран и принес своей команде победу над «Доджерс», это было настоящим чудом. В те времена эта победа и для меня стала чудом. Так я тогда жил. Фильмы — тоже чудеса в моей жизни. Джина стала моим чудом, и наши дети были чудом. Это чудо — чувствовать наворачнувшиеся на глаза слезы во время какого-нибудь глупого разговора. И после стольких лет, когда жизнь порой казалась невероятно трудной, отвратительной и шла наперекосяк, я понимаю, что не разучиться любить — это тоже чудо.

КОНЕЧНО, фильм «Женщина под влиянием» мог бы стать более успешным, если бы мы показали жизнь Мэйбл в более суровых, мрачных тонах, и если бы в кар-

тине были четче сформулированы те или иные положения, чтобы зритель мог принять ту или иную сторону. Но тогда в процессе съемок мне пришлось бы признать: «Ну вот нам и удалось принести в мир еще немного ужасного». Я не знаю никого, чье существование было бы настолько ужасным, что он бы ни разу не улыбнулся, что ему бы не хватало времени любить, не было бы времени оглянуться вокруг и задуматься о жизни. Что-то [волшебное] всегда происходит, даже на пике трагедии.

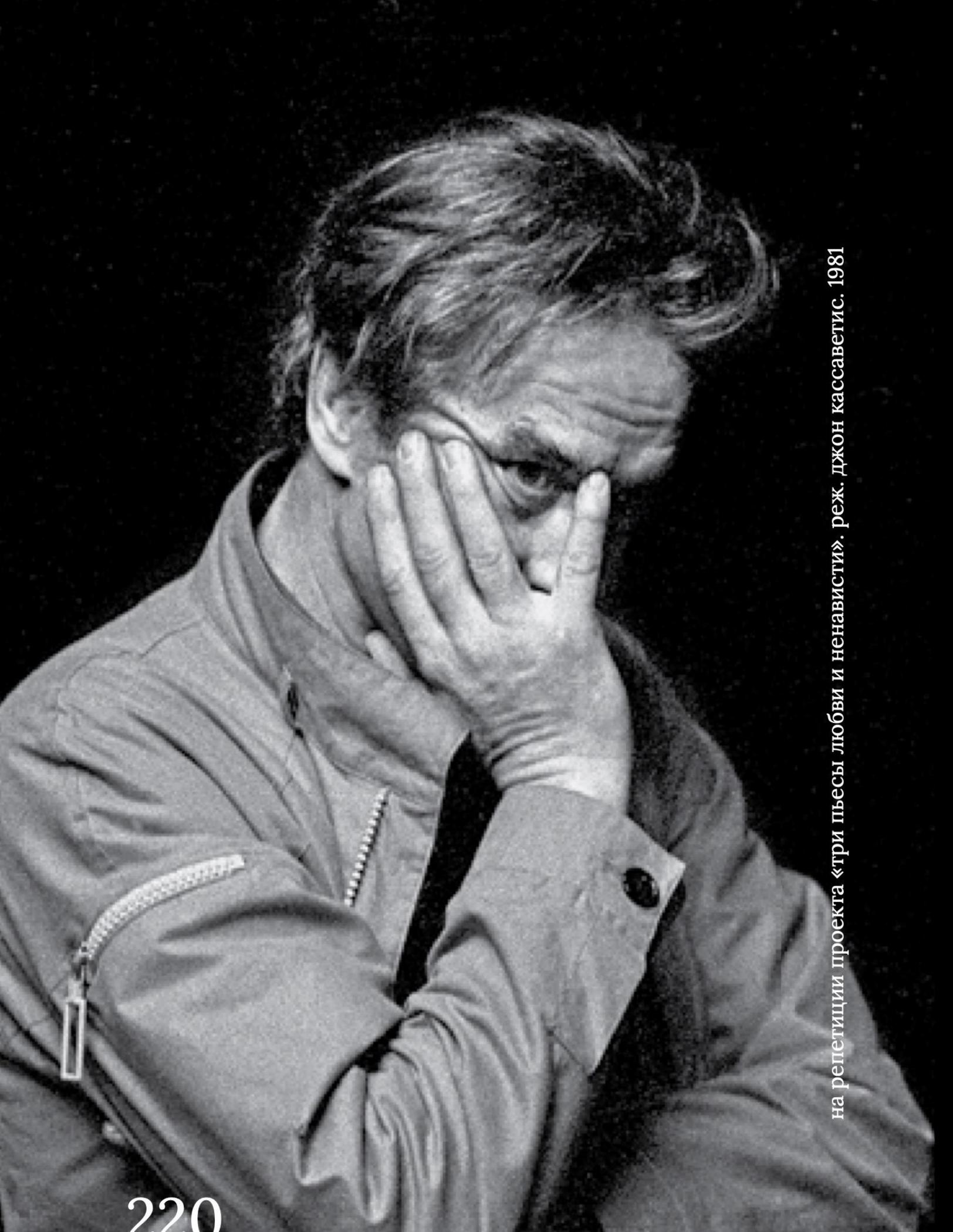
Я уверен, что существует множество прекрасных вещей, о которых можно и нужно писать сегодня, в век разочарования, страха и неотвратимого конца. В кинематографе необходимо более позитивное мировосприятие, немного больше смеха и немного больше надежды, чем в прошлом. <...> Люди не теряют надежды, они всегда во что-то верят. Я верю в людей.

Мне кажется, человек не может жить без философии. По-гречески *philia* означает «дружба» или «любовь» («дружба» и «любовь» — синонимы). А *sophia* означает «мудрость», «знание». Иметь свою философию значит знать, как любить, и куда свою любовь направить. Нельзя любить весь мир, для этого надо быть проповедником или священником, который говорит: «Да, сын мой. Да, дочь моя. Благослови тебя Бог». Обычные

люди так не живут. Они злятся и враждуют, сталкиваются с проблемами, остаются без денег, разочаровываются. Поэтому им нужна философия. <...> В наших фильмах мы пытались изобрести для персонажей философию. Поэтому мне были нужны персонажи, которые по-настоящему анализируют любовь, обсуждают, убивают и уничтожают ее, ранят друг друга и делают массу других вещей — все, что входит в понятие полемики. Они нужны мне, чтобы показать спор о том, что такое жизнь. <...> У меня все извилины повернуты в одну сторону, меня интересует любовь.

КАССАБЕТТИС В ТЕАТРЕ





на репетиции проекта «три пьесы любви и ненависти». реж. джон кассаветис. 1981

лилия шитенбург

пьеса любви и ненависти

акт первый. тексты

Пьесы Джона Кассаветиса ставят до сих пор. Те самые пьесы, которые при жизни автора были малоинтересны критике и широкой публике. Ставят и переделанные в пьесы сценарии фильмов — тех самых, которые считались невыразительными и едва ли не случайными. Но все эти проявления запоздалого внимания (не слишком частые и в основном негромкие) никак не складываются в историю про «посмертное признание» и «возвращение авторского наследия на театральную сцену». Как всегда в случае персонажей Кассаветиса, драматургических ходов Кассаветиса и самого Кассаветиса, решением одной проблемы становится появление другой. Он может дать счастье, но не комфорт и не покой, о нет.

Эти театральные интерпретации интересны как раз возможностью наглядно увидеть, что именно в авторском мире оказалось «художественно-общедоступным». «Таинственную женщину» (это из поздних вещей, не дождавшихся экранизации, — о странной бесприютной женщине, потерявшей память и скитающейся по улицам большого города) ставили в Греции в 1996 году, в Канаде в начале нулевых и в Париже (некто Марк Гольдберг в маленьком театре *Vingtieme* в 2006-м). В 2010 году эмигрантка из Румынии Дорис Миреску участвовала в фестивале *Under the Radar* в Нью-Йорке с «Мужьями» — там было все как у людей: мультимедиа, прозрачные боксы на сцене, фрагменты фильма Кассаветиса на телеэкране, операторы на сцене с камерами в руках. Правда, критики отмечали, что актеры выглядят так, словно надели на себя отцовские костюмы, — и сказанного вполне достаточно. В 2011 году в Бруклине маленькая компания *Collapsible Hole* показала свой вариант «Теней» в постановке Алека Даффи — в получившейся драме из жизни чернокожих было много живого джаза, три приемлемых актерских работы (молодые и обаятельные актеры-афроамериканцы выглядели весьма искренними) и хаос в «промежуточных сценах».

Пристальный интерес к текстам Кассаветиса проявляет чрезвычайно модный голландский режиссер Иво ван Хове. В 2006 году в своем театре *Toneelgroep Amsterdam* он выпустил «Премьеру», а совсем недавно поставил спектакль по «Мужьям». Ироничный интеллектуал, в каждом своем интервью рассказывающий о том, как его спектакли соотносятся с проблемами современного европейского общества, увидел в сценариях Кассаветиса потенциал для энергичных, изобретательных социальных зарисовок, бодрых даже в минуты печали. «Премьеру» Кассаветиса ван Хове, по его словам, посмотрел уже после того, как поставил свой спектакль, — не этот ли факт повлиял на то, что в последующих голландских «Мужьях» какая-никакая метафизика все-таки проклюнулась. Предполагалось, что амстердамская «Премьера» была посвящена «проблеме взаимоотношений общества, навязывающего человеку социальные роли, и индивидуума, настаивающего на собственной уникальности». Кроме того, очень важной была проблема физического старения, как же без нее. Временные неудачи в профессиональной жизни крепких ремесленников счастливо преодолевались к финалу. Недаром критик, оценивший фильм Кассаветиса и уникальную фотогению Джини Роулендс несколько раньше, чем голландский режиссер, назвал

«мужья». реж. дорис миреску. 2010



«мужья». реж. иво ван хове. 2012





«премьера». реж. иво ван хове. 2006



«тени». реж. алек дафф. 2011

героев спектакля примитивными, игру актеров — иллюстративной, а страдания голландской актрисы, переживающей утрату молодости и красоты, — выдумками женщины, которой на самом деле решительно нечего терять. «Мужья», судя по всему, были сделаны менее грубо, что, впрочем, не помешало отечественному критику увидеть на сцене «историю сорокалетних инфантилов» (противопоставляя, однако, «очень конкретную историю» в фильме Кассаветиса и «выстроенную» им, о боги, «плотную бытовую среду» — «спектаклю-притче» ван Хове).

И если бы тема «Кассаветис и театр» этим исчерпывалась, то ее вполне можно было бы назвать несуществующей.

акт второй. спектакли

Джон Кассаветис на театральной сцене играл недолго (в самом начале карьеры, только что выпустившись из Нью-Йоркской академии драматического искусства) и ставил немного — технически это выглядело как репетиция будущих съемок во время вынужденного простоя. На сцене ему давали ставить ничуть не охотнее,

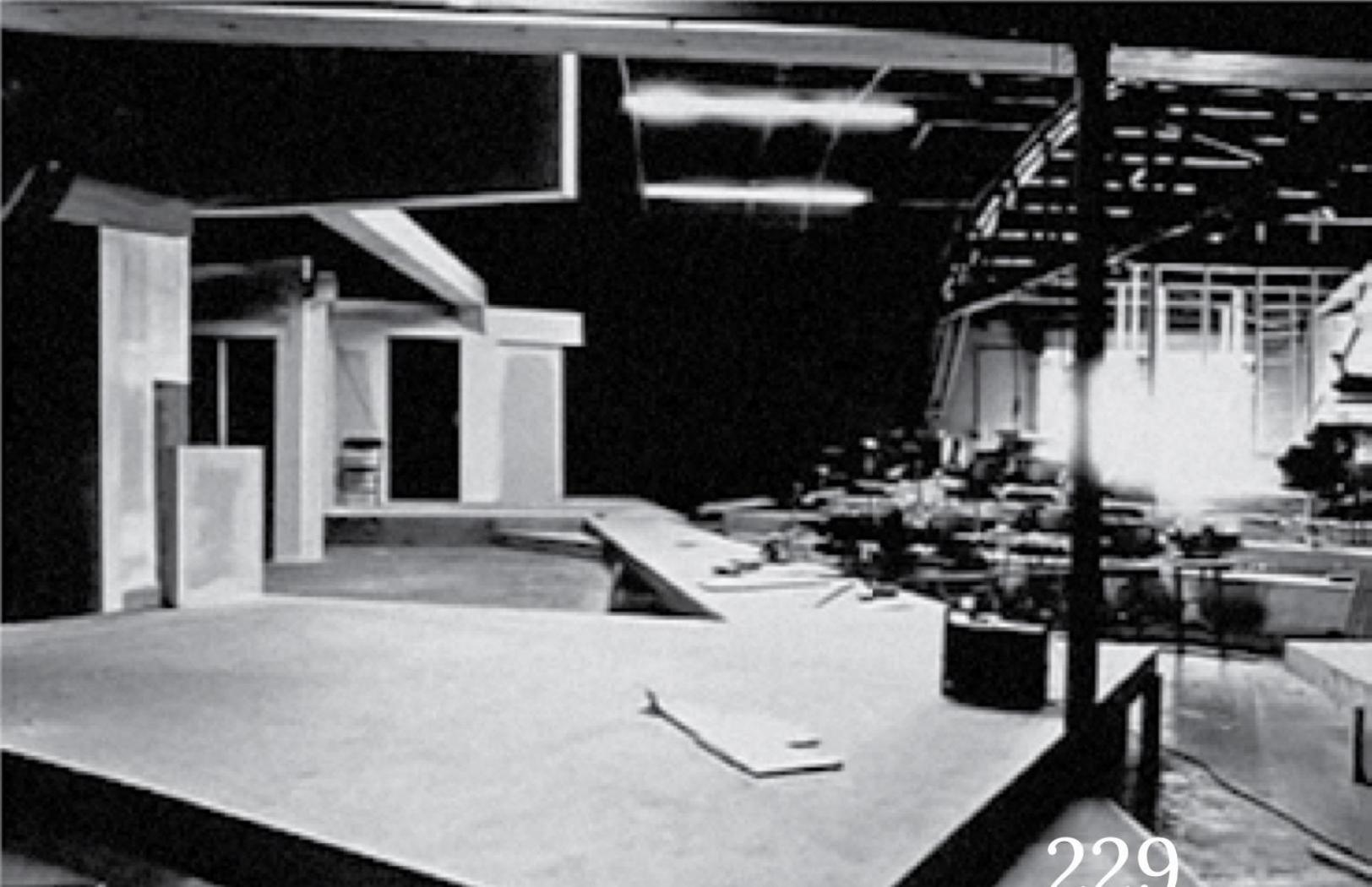
чем снимать кино. Однако театр был не просто временной заменой — перфекционист во всем, Кассаветис и на сцене шел против правил. Просто в театре это были не те правила, что в кино. В отличие от низкобюджетных фильмов с маленьким «семейным» актерским составом, тут ему требовались огромная труппа и немалые затраты (не только по скромным офф-бродвейским, но и по вполне бродвейским меркам). В 1969-м он репетировал пьесу Эверетта Чэмберса «Сорокалетний мужчина» с Питером Фальком в главной роли, но проект не состоялся. Двадцать три актера в составе. В 1983-м ему удалось выпустить «Торнхилл» — по мотивам биографии Юджина О’Нила. Более сорока актеров — включая Бена Газзару, Джину Роулэндс и Кэрол Кейн. Девятьсот тысяч долларов затрат, более полутора месяцев репетиций (дьявольски много по тамошним меркам). Кассаветис все время переписывал текст. Спектакль прошел всего три раза — на фестивале под названием «Шекспир в Парке». Для Бродвея шоу не годилось.

А в 1981-м в Лос-Анджелесе он на собственные деньги восстановил бывшее помещение Калифорнийского центра сценического искусства и перестроил его (под названием *Center Theatre*) — специально для проекта «Три пьесы любви и ненависти», куда вошли три отдельных спектакля: «Ножи» (по собственной пьесе),



на репетициях проекта «три пьесы любви и ненависти». реж. Джон Кассавегис. 1981







east/west game. реж. джон кассавегис. 1980

«Потоки любви» (ставшие впоследствии фильмом; Роберта в спектакле играл Джон Войт) и «Третий день настает» — история одной канадской семьи с 1930-х годов до настоящего времени (по пьесам Теда Аллена) — в каждом из спектаклей было занято от тридцати пяти до сорока с лишним актеров. Критики были традиционно суровы к режиссеру, усмотрели в спектаклях сходство с телепостановками (или просто больше знали Кассаветиса как телезвезду), возмущались отсутствием настоящего ливня на сцене (в «Потоках любви»), спрашивая, куда в таком случае делись деньги из огромного бюджета спектакля. В общем, все было как всегда. До киноварианта 1984 года в «Потоках любви» (пьеса Аллена неоднократно ставилась на американской сцене, для сценария Кассаветис ее переписал заново) не дожила тема насилия и вероятного давнего инцеста (как возможной причины нервного расстройства героини Роулендс). Кино было территорией принципиально энигматической (как та самая «красивая женщина со своей тайной», о которой твердил герой Кассаветиса в фильме) — театр для него работал совсем по-другому. «Красивой женщиной» он не был.

Потом был спектакль *East/West Game*, где роль неудачливого сценариста, отвергаемого крупными киностудиями, играл Ник Кассаветис. «Это что-то лич-

ное», — решили американские критики, проявив редкую проницательность. «Таинственная женщина», поставленная Джоном Кассаветисом в 1987 году в крохотном *Court Theatre* (в заглавной роли, конечно, блистала Роулендс), оказалась его последней театральной постановкой. О том, сохранились ли какие-то материалы спектакля, существуют ли записи репетиций — гадает даже американский исследователь творчества Кассаветиса Джордж Куварос, автор книги *Where Does It Happen? John Cassavetes and Cinema at the Breaking Point*. Фактическая история театральных постановок Джона Кассаветиса, кажется, еще невыносимее, чем прокатная судьба его фильмов. Независимый гений — посмертный титул, а не прижизненный контракт.

акт третий. пространство и игра

Но настоящая история взаимоотношений Кассаветиса с театром куда глубже. Куварос вообще настаивает на некоем дуализме театра и кино в творческом методе режиссера. А Джонатан Розенбаум (единственный критик, оставивший более или менее подробное свидетельство о «Таинственной женщине»), сопоставляя «те-

атральность» Джона Кассаветиса и Орсона Уэллса (ну потому что так надо), заметил следующее:

Можно даже сказать, что процесс игры (*acting*) был темой всех их фильмов — не только в силу их страстного интереса к актерам, но также и потому, что сам их взгляд на человеческую природу и поведение имел много общего с понятием «представления» и пониманием того, что каждый человек — актер.

И дело тут не только в том, как в фильме «Женщина под влиянием» гости начинают по очереди петь за столом, а сама героиня упоенно кружится под «Лебединое озеро» или формулирует с безумной (буквально) точностью: «Скажи мне, какой ты хочешь меня видеть! Я смогу быть любой!» И не только в той грандиозной сцене в фильме «Мужья», когда в пабе Гас, Гарри и Арчи устраивают песенное состязание среди случайных собутыльников, и то ли Гас, то ли сам режиссер, перестав хохотать на минутку (боже, как же этот мужчина умел смеяться!), вдруг умилился старомодной песенке про Нормандию. И не только в том, как героиня Джини Ро-

«тени». реж. джон кассавегис. 1958/59

THE FILM YOU H
WAS AN IME

COLONY

HAVE JUST SEEN
PROVISAATION

улендс в фильме «Потоки любви», показывая дурацкие фокусы любимым и предавшим ее мужу и дочери, воскликнет с отчаянием трагического клоуна: «Мое время, кажется, заканчивается! Но я использую свой шанс!» И не в серии эпизодов, когда кто-либо из героев объявляет, что сейчас «будет шутка», и выдает эту самую «шутку».

Хотя и во всем этом, конечно, тоже.

Куварос пишет:

Говоря о того рода театральности, которой отмечена режиссура Кассаветиса, я бы хотел предложить такой способ рассмотрения взаимоотношений между кино и театром: не последовательность исторических и формальных влияний, но сама идея репрезентации в ее предельном выражении, взятая как таковая и поверяемая теми физическими процессами и таинственными энергиями, что составляют стержень сценической деятельности. Дело не в том, как одна форма искусства сотрудничает с другой или к каким вопросам побуждает; речь, скорее, может идти о некоем еди-

ном процессе, в котором кино и театр взаимно сплетаются и замещают друг друга.

Важно тут вот что. Собственно, общеизвестное. Съёмочная площадка «Лиц», освещенная так, чтобы можно было снимать на 360 градусов, — без меток, без фиксированного направления взгляда, так, что оператору приходилось ходить за актерами, которые начинали играть тогда, когда были готовы. Часто Кассаветис сам брал в руки камеру и становился особым безмолвным партнером, играющим режиссером на площадке. Решительно отказывался от мелкой нарезки кадров внутри длинного эпизода и от «восьмерки»: если в диалоге участвуют два «лица», в кадре должны быть оба (что косвенно подтверждает примат «незаинтересованного» свободного взгляда). Он решал режиссерские задачи «через актера» — с одобрением отметили бы деятели русского театра (зато потом месяцами монтировал). Вспомним, кстати, и его способ снимать панорамы лиц эпизодических персонажей (в пабах, ресторанах, дансингах) и героев — как часть толпы. А также — самого Кассаветиса (в «Мужьях» или «Потоках любви», где писатель расспрашивает девиц) и функцию «наблюдателя за общим столом» (это может быть Роулендс или

Фальк), то и дело вмешивающегося в действие (актеры «зрелого периода» Кассаветиса на «Женщине под влиянием», к примеру, работали с показа — причем не до, а уже во время съемки). Если сложить все вместе, получится взгляд на сцену — со сцены. Это хронотоп театральной репетиции. О зрителях режиссер подумает на монтаже.

И, наконец, вспомним известное благодаря Рею Карни признание режиссера:

У меня есть одна идея: открыть театр, куда люди приходят, не зная, что они увидят. Там должны быть два-три актера, играющих одну и ту же роль. Сегодня аудитория лишена радости предвкушения неожиданного. Я хотел бы открыть ресторан исключительно для театральной публики, где актеры при желании могли бы смешаться с публикой.

Триединство театральной сцены — ресторана — съемочной площадки весьма интересно. Кассаветис, как известно, обожал компании, и, разумеется, шутил и хотел вовсю, но одновременно (будучи режиссером до

на съемках фильма «мужья». реж. Джон Кассаветис. 1970



мозга костей) успевал наблюдать за лицами, по которым пробегали тени подлинных — пусть даже слабых и уж точно неформулируемых — чувств. И фиксировал впоследствии на пленку все: и результаты наблюдений, и самого наблюдателя. (Сколько раз в его фильмах сюжет двигался куда-то в тот момент, когда кто-то неожиданно подсаживался за столик со своей историей.) Но стоило собеседникам (или просто «безмолвным зрителям финала» из массовки) начать что-то «выражать», настаивая на эмоции, которой они на самом деле не испытывали, но думали, что должны испытывать, — как сразу кто-нибудь, например Газзара в «Мужьях», принимался орать на бедную старушку-певунью: «Ты ужасна! Это слащаво! Слишком жеманно! А надо от сердца! Добавь чувства!» Театр (особенно дурной театр) ставил предел живой жизни, но театральность была ее условием.

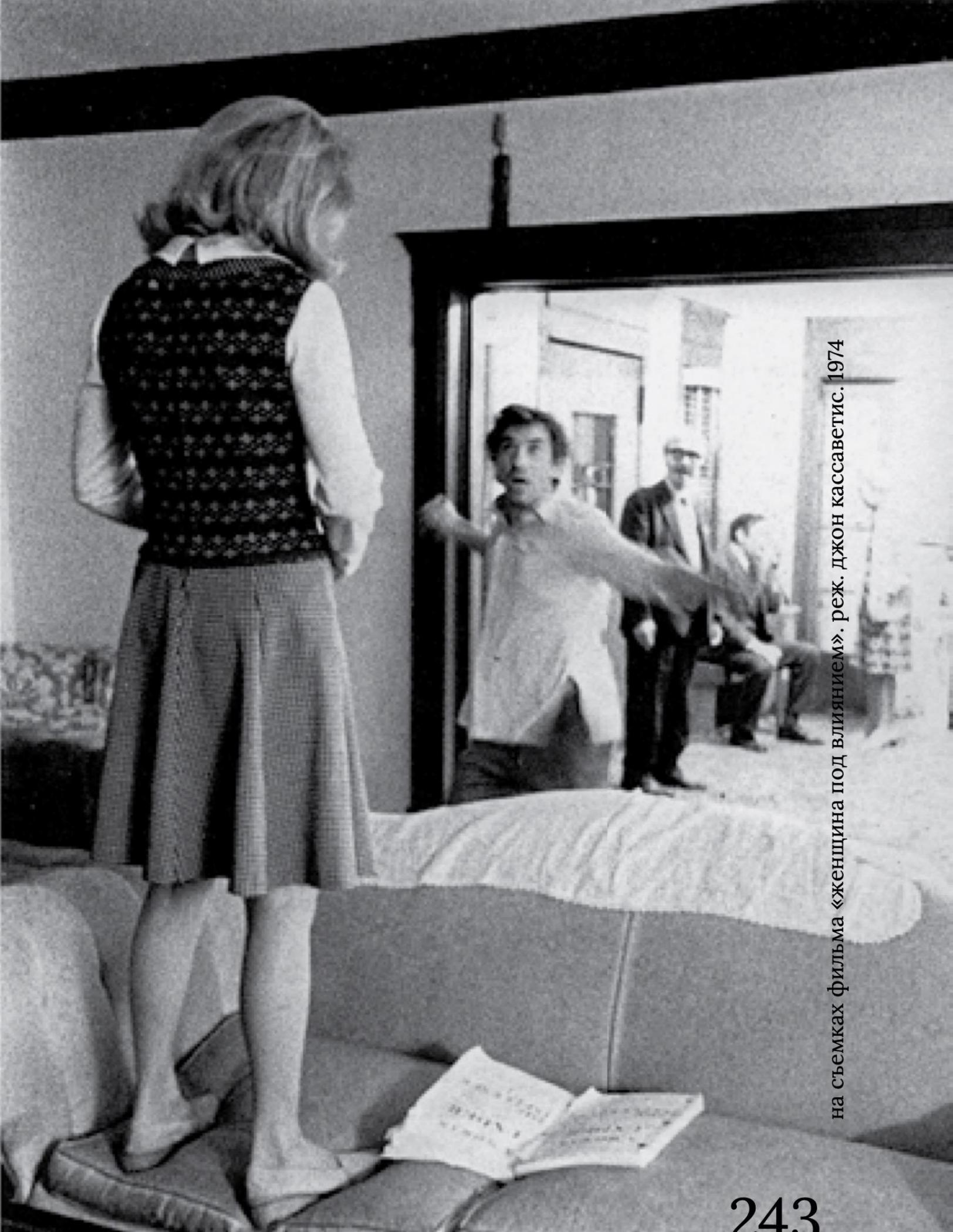
акт четвертый. актеры

«Добавить чувства» — кто только не говорил этого, но гений Кассаветиса заключается именно в том, что он имел в виду нечто совершенно конкретное. «Меня ин-

тересуют только чувства», — подобные многочисленные пассажи в его интервью, записанных Карни, кажутся необязательной банальностью, однако это, напротив, едва ли не откровение. «Делать фильмы — значит чувствовать, что тебе есть что сказать, но не понимать, что же такое тебя тут беспокоит. Тогда работа превратится в приключение». То, что Михаил Чехов называл «предощущением целого», духовное и душевное напряжение за секунду до открытия долгожданной, вечно ускользающей истины, грань между озарением и неопределенностью, — по существу, Кассаветис работал только с этим, бережно, но непреклонно перекраивая тончайшую из эмоциональных материй. Смутное беспокойство, переполняющее через край фильма Джона Кассаветиса, — иному режиссеру хватило бы одной такой минуты экранного времени, чтобы был вынесен вожделенный вердикт: «И вот в этот момент начинается кино». А Кассаветис делает из этого двухчасовые картины — целиком.

Ответ на вопрос «как?» тесно связан с авторским способом работы с актером. И вот тут не обойтись без разговора о театральной педагогике. Важно не только, где учился, а где как раз наоборот — не учился — он сам, но и то, от чего он отталкивался, как от отрицательного опыта.





на съемках фильма «Женщина под влиянием». реж. Джон Кассаветис. 1974

Джон Кассаветис закончил Американскую академию драматического искусства в Нью-Йорке в середине 1950-х годов. Как раз тогда, когда Ли Страсберг в Актерской студии проповедовал свой Метод, усиливший и уточнивший практические положения системы Станиславского — преимущественно в сторону развития и использования аффективной памяти. Так вот независимый во всем и всегда Кассаветис еще тогда — когда авторитет Студии (благодаря ее блистательным выпускникам) был чрезвычайно высок — утверждал, что техника Страсберга была хороша для поздних сороковых — ранних 1950-х годов, а ныне уже устарела. Что «Метод — это больше психотерапия, чем актерская игра». Что болезненные невротические реакции становятся синонимом сценической правды. Что Метод позволяет актеру упиваться нарциссическими фантазиями и быть неразборчиво снисходительным к любым собственным эмоциям. О, это он еще не знал, к чему может привести лозунг «Идти от себя» на родине системы Станиславского! Впрочем, прозрения его поразительны: «результатом становится ленивая, сентиментальная игра». Все, убил китайского букмекера.

Конечно, ему немножко помогли «сориентироваться на местности»: одним из преподавателей в Академии был Дон Ричардсон, начинавший в легендарном

Group Theatre вместе со Страсбергом, Казаном и Адлер, — единственный, кто пошел поперек Системы, а впоследствии выпустил книгу под названием «Актерская игра без мучений: Альтернатива Методу» (*Acting Without Agony: An Alternative to the Method*; «Игра без агонии» звучит еще лучше). И, как известно, «Тени» родились из учебных импровизаций студентов, пришедших на мастер-класс к Кассаветису и Берту Лейну. Если Страсберга называли «гуру Метода», то Кассаветис сам себя называл «антигуру».

Рэй Карни подводил итог:

В Студии игра воспринималась как нечто непременно серьезное и связанное с тяжелым трудом. Кассаветис понимал, что актерская игра — это забавно. Что она может быть веселой, сумасбродной, дурашливой*. В версии Страсберга театр был храмом — для Кассаветиса он был игровой площадкой».

*

В оригинале употреблено слово *zany* — «веселая душа» итальянских масок и впрямь была необходима, чтобы сыграть «Тени», «Лица», «Минни и Москович» и тем более «Премьеру».





на съемках фильма «убийство китайского букмекера». реж. джон кассаветис. 1976/78

И это — как ни парадоксально — тот самый режиссер, который требовал от актера (и от самого себя, разумеется): «Скажи, кто ты есть. Не кем хотел бы стать. Не кем должен быть. Просто скажи, кто ты есть. И кто ты есть, уже и хорошо». Нюанс — определяющий все, на самом деле, в том, что чувство подлинности у него было невероятно обострено. Он не интересовался не только качественной имитацией, но и правдоподобием. И умел — по многочисленным свидетельствам его актеров — достать из них самое сокровенное. Как бы ни старались актеры «идти от себя», только режиссер определял, куда они должны были прийти. Прекрасная Линн Карлин, сыгравшая героиню в «Лицах», говорила о Кассаветисе как о режиссере, который имел право читать человеческую душу и судить о ее честности. «Если наигрывали или не достигали настоящей степени реальности, он говорил: „Это дерьмо! Это ненастоящее, это не ты!“». «Я готов убить любого, кто не раскрывается до донышка», — признавался Кассаветис.

Вопрос в том, где «донышко». Это можно увидеть даже на примере его вынужденной неудачи — убитого продюсером Стэнли Креймером и саботажем голливудских звезд фильма «Ребенок ждет». Сцена разговора положительной учительницы из приюта для умственно отсталых детей (Джуди Гарленд с загримированным

до состояния маски лицом) с непутевой матерью одного из учеников, бросившей его на произвол судьбы, Джинной Роулендс. На лице Гарленд последовательно и убедительно сменяются выражения. Сочувствия. Непонимания. Легкого осуждения. Глубокого сочувствия. Прощения. Это качественная игра, голливудский большой стиль. Планы Роулендс практически неподвижны. Что можно о ней сказать? Что этой женщине плохо. Нет, пожалуй, даже как-то совсем плохо. На лице мелькают неуловимые тени безъязыкого страдания — так, что вглядываться в это лицо можно бесконечно, но вот делать покадровую нарезку бессмысленно — это будет одно изображение.

Чтобы достичь такой степени правды, в ход у Кассаветиса шло все: и этюды-импровизации (особенно на ранних этапах, преимущественно в первом варианте «Теней» и в процессе подготовки «Лиц») — отличавшиеся от привычных нам разве что большей привязкой к магистральному сюжету, отсутствием фантазий на тему «биографии персонажа». Были и многочасовые, а то и многолетние разговоры с актерами. Линн Карлин могла получить серьезную пощечину и приказ «Не плакать!», чтобы войти в нужное состояние, а с Газзарой он размышлял о том, что значит бросить вызов смерти. Не одобряя практику Актерской студии, где персонажи об-





на съемках фильма «премьерера». реж. Джон Кассаветис. 1977

суждались всеми участниками постановки, он иногда практиковал один из самых эффективных способов достижения спонтанных реакций: когда с каждым актером роль «разминалась» по отдельности, и партнеры мало что знали о персонажах друг друга. Интересно, что такой не похожий на Кассаветиса, но столь же специфическим образом связанный с театром режиссер, как Майк Ли, делает почти то же самое.

Репетируя, актеры могли иногда менять текст диалогов и были обязаны приходить на площадку с собственными идеями, но роль импровизации как таковой в творчестве Кассаветиса сильно преувеличена (вероятно, теми, кто был потрясен самой ее возможностью). Режиссер, превыше всего ценящий свободу художественного и личного высказывания, говорил:

Я за свободу творчества, но следует определить, что она такое для актеров. Если свобода для них в том, чтобы нести всякий вздор, наплевав на то, что для меня ценно, то такой свободы я не допущу.

Нет, тайна рождения его персонажей заключалась отнюдь не только в импровизации.

акт пятый. «премьера»

«Премьера» — квинтэссенция театральности Кассаветиса. Исчерпывающее режиссерское высказывание на тему «Предмет и метод». Неотразимое обаяние «обстоятельства места» — театрального закулисья — создает обманчивый эффект простоты. Самое поверхностное описание сюжета — «драматическая история стареющей актрисы» — в общем-то, безупречно. Кассаветис всего лишь уточняет, что такое старость (вернее — старение как процесс), и что такое — актриса.

Что гложет таинственную женщину Миртл Гордон? Почему ей, знаменитой актрисе, не дается роль в заурядной пьесе? Отчего она не в силах вынести, когда сценический партнер дает ей пощечину, и зачем пытается выглядеть последней дурой и истеричкой, говоря автору, опытной шестидесятилетней писательнице, что в ее пьесе «Вторая женщина» нет надежды? Юная фанатка Нэнси, сбитая машиной на глазах у Миртл и являющаяся ей недобрым призраком, — причина или следствие кризиса героини? Это не только зрителям фильма — это всем интересно! Все персонажи «Премьеры», каждый на своем уровне, пытаются понять, что происходит с Миртл Гордон, — не из праздного любопытства, отнюдь. От того, будет ли Миртл готова,



на съемках фильма «Премьера». реж. Джон Кассавегис. 1977

зависит, состоится ли премьера. Они находят первоисточник зла с подозрительной для фильмов Кассаветиса определенностью: все дело в том, что Миртл стареет. А стареть — грустно и как-то неприятно. Неудивительно, что бедняжке является призрак ее ушедшей молодости. Тем более странно, что она не понимает свою героиню — та ведь как раз страдает от того же самого! Но все дело в том, что физическое старение не так уж важно. Кассаветис ведь предупреждал: его интересуют «только чувства». «Когда мне было восемнадцать лет, я могла все. Мои чувства были так близко к поверхности, что я с легкостью отзывалась на чужую боль», — дважды за фильм произносит героиня Джинны Роулэндс. Когда им было по восемнадцать-девятнадцать лет, вспоминала Лейла Гольдони (сыгравшая в «Тенях» главную героиню), импровизации получались легко и свободно. А вот уже второй вариант фильма* потребовал труда. Возраст — окостенение, «известкование» образа, чувств и собственных представлений о себе. «Второй женщине» неоткуда появиться. Роль Вирджинии не рождается. Миртл не может стать «другой».

* Первая версия фильма «Тени» состояла только из актерских импровизаций. В 1959 году Кассаветис дополнил картину постановочными сценами. — Примеч. ред.

И это был бы изумительный «производственный фильм» о проблемах театральной отрасли — если бы театр не был тут миром, и каждый его элемент не становился одновременно и метафорой. (Каким чудом и какой ценой Кассаветис возвращал общим местам статус откровения? Вероятно, все-таки гений.) Рождение образа уравнино в правах с возрождением души. «Я стала скучной, потому что не воспринимаю себя всерьез. Я раздавлена жестокостью этой чертовой пьесы», — говорит Миртл (а ее жизнь и пьеса уже вовсю соревнуются в жестокости).

В том, что Премьера жизненно необходима, уверены все. Ну так отчего бы, черт возьми, не сыграть? Ведь «все реплики есть на бумаге. Можно подумать, что ей надо заново создавать слова! — негодует старая драматургесса. — Если вы с должным чувством произнесете реплики, то Вирджиния появится!» Безмерная фальшь этого «с должным чувством» дает законченную формулу ненавистой Кассаветису дурной театральности. Но играть — не значит произносить реплики. Сыграть роль — создать новый образ, стать кем-то другим (а это, кстати, и означает — не стареть) — дело опасное, страшно рискованное. Но Миртл уже сказала, что готова ради этого на все: она начнет осторожно — с сумасбродного каботинства и отсебятины, и со сцены открыто объ-

явит пьесу — всего лишь пьесой. Ей придется не просто бороться — драться с преследующим ее призраком и убить его (невозможно не вспомнить, что чувственный контакт с воображаемым персонажем — важная составляющая одного из «способов репетирования» по Михаилу Чехову). Она переживает непонимание, предательство и презрение близких. Без надежды, без сил, уже не держась на ногах, смертельно пьяной, на одном актерском героизме она все-таки выползет на сцену — и ее горький, почти бессвязный лепет поперек написанного текста каким-то чудом пробудит партнеров. И сцена в жестокой пьесе, где были запланированы грязный скандал и мордобой, обернется всеобщими признаниями в любви и заботой о свалившейся в обморок Вирджинии — Миртл. Импровизация и спонтанность, фирменные приемы Джона Кассаветиса, — а вот, наконец, и они.

Став «другой» во всех возможных смыслах, Миртл изменяет ход пьесы.

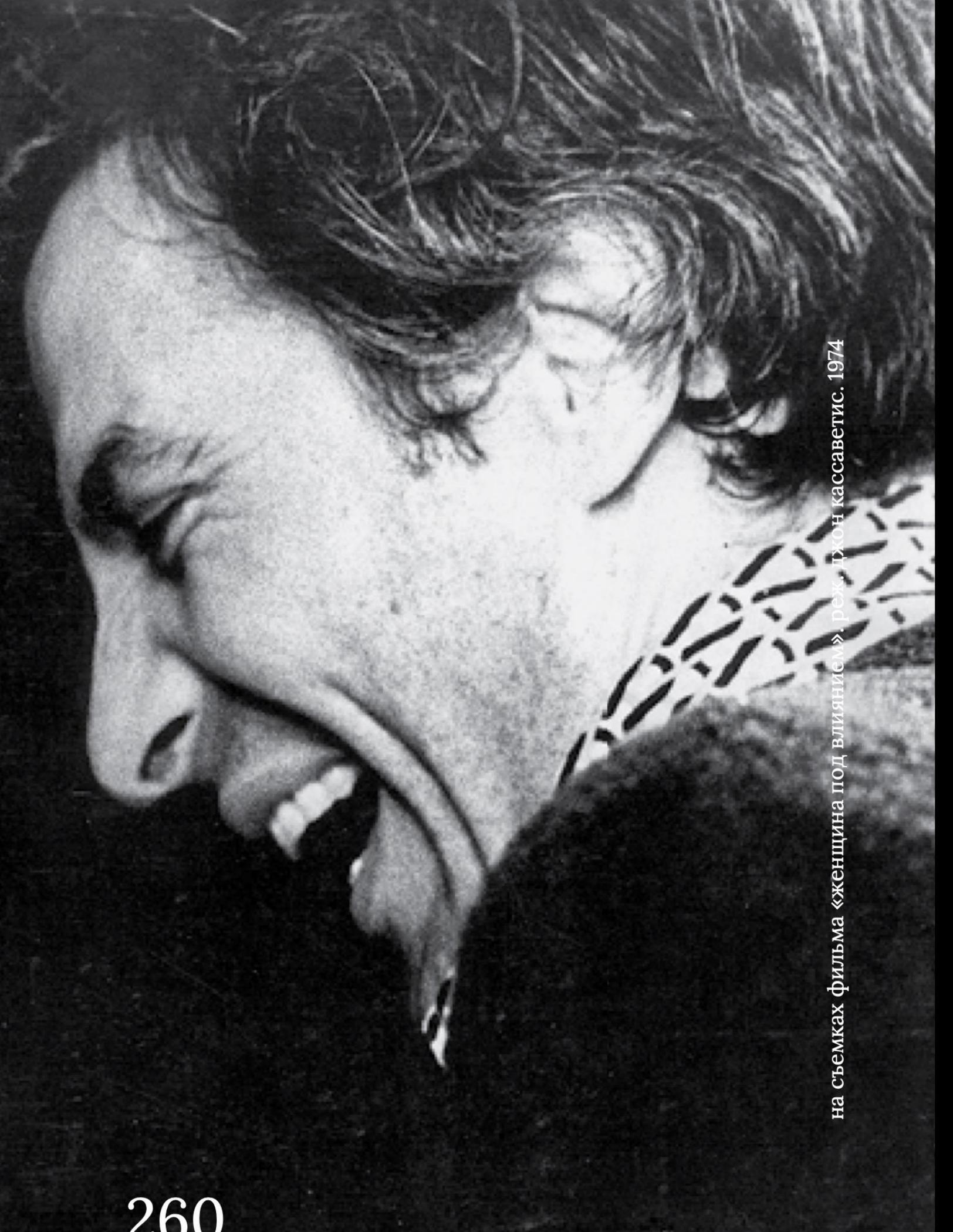
Режиссер спектакля (Бен Газзара) пообещал ей: «Если ты дотянешь до второго акта, то знаешь, кто тебя будет ждать? Морис!» Она дотянула, и Морис был там. Второй акт — триумф *l'anima allegra* (театр ведь — игровая площадка). Преобразившаяся Миртл — Джина Роулендс, и Морис — Джон Кассаветис — с тем восхитительным

артистизмом, который с готовностью присвоит себе любая театральная система, похерив текст «жестокой» пьесы, куролесят напропалую, импровизируя диалоги под непрекращающийся хохот зрительного зала: «Но я — это не я!» — «А я уверен, что это я — кто-то другой!» — «И, по-твоему, я тоже?» — «Да!» Они еще говорят о старости, но вот уже сбиваются на любовь, а заканчивают — и вовсе клоунадой. «Все ясно! — решает Миртл Гордон (или Джина Роулендс — уже не разобрать). — Кто-то выдает себя за нас! Кстати — у тебя подозрительная улыбка». Джон Кассаветис смеется.

Занавес.

ПОСЛЕ КАССАВЕТИСА





на съемках фильма «женщина под влиянием». реж. Джон кассаветис. 1974

михаил трофименков

КИНО ПОД ВЛИЯНИЕМ

Наберите — лишь смеха ради — в *Google*: «влияние Джона Кассаветиса». Получив 265 000 ответов, не спешите радоваться. Вся эта прорва информации — не о влиянии Кассаветиса на мировой кинематограф, а о его собственном фильме «Женщина под влиянием». Змея кусает себя за хвост. Роза это роза это роза. Возможно, мировое кино и есть «женщина под влиянием» Кассаветиса, которая «любит его ушами», а не «глазами», то есть любит легенду о Кассаветисе, а не его творчество. В 1998 году я цитировал в «Искусстве кино» Тьерри Жюсса: легенда Кассаветиса «основывается на отсутствии».

Его фильмы изредка доступны в Синематеке или на «Неделях *Cahiers*», а «Лица» или «Минни и Москович» поч-

ти неизвестны публике. Что же касается Соединенных Штатов, то там упоминание имени Кассаветиса-режиссера нередко вызывает реакцию изумления: как, он еще и фильмы снимал?*

С тех пор, на первый взгляд, многое изменилось в лучшую сторону. Двадцать лет назад в любви к Кассаветису признавались в основном независимые американцы: Мартин Скорсезе всегда утверждал и утверждает, что своему рождению как режиссеру («Злые улицы») он обязан Кассаветису, прежде всего Кассаветису и только Кассаветису. «Пальцы» Джеймса Тобака перекликаются с «Убийством китайского букмекера» Кассаветиса, другим великим фильмом о человеке, барахтающемся в водовороте, который он принял за спокойную реку жизни. «Мужья и жены» Вуди Аллена — столь же очевидный поклон в сторону Кассаветиса.

В «детях» Кассаветиса ходили и несколько французских авторов поколения, опоздавшего и влиться в «новую волну», и поучаствовать в приключении революцион-

*

Цит. по: Трофименков М. Джон Кассаветис: американец, заблудившийся в Америке // Искусство кино. 1998. № 4. Апр. С. 58.

ного кино 1968 года. Как правило, это были не то чтобы «маргинальные», но благородно самоустранившиеся от «кинопроцесса», скупые на фильмы режиссеры: Жан-Франсуа Стевенен, Патрик Гранперре. Из французов первого ряда ближе всего к Кассаветису — прежде всего по острому ощущению телесности своих героев — стоял Морис Пиала: от «Обнаженного детства» до «Полиции». Именем Кассаветиса ныне клянется каждый второй молодой режиссер в мире. Прежде всего, конечно (имя им легион), французские дебютанты. Совмещая, как им кажется, опыт «волны» и наследие Кассаветиса, они хронически пренебрегают «несущими конструкциями» своих фильмов. Прежде всего драматургией. В результате их кино (если его персонифицировать) напоминает Риту Ренуар (Брижит Бардо) из «Безумного Пьеро», где она бродит в полосе прибоя, надув губки: «Я не знаю, чем мне заняться. Мне нечем заняться».

Но Кассаветис служит путеводной звездой — если, конечно, верить им на слово — для их румынских, аргентинских, канадских, греческих коллег. Не говоря уже о «Догме». Все логично. На дворе все стоит и никак не уходит эпоха нового реализма. Кассаветис — ближайший к нам по времени пророк реализма.

Между тем о влиянии Кассаветиса уже давно говорили не причастные к «волнам» и модам эксцентрики,

в творчестве которых следы влияния Кассаветиса разглядеть непросто, если вообще возможно: Нанни Моретти, Аки Каурисмяки, да и Джим Джармуш. В начале фильма Педро Альмодовара «Все о моей матери» сын героини расплачивается жизнью за попытку взять автограф у театральной дивы. Недвусмысленная цитата из «Премьеры» Кассаветиса: дива Миртл Гордон теряет рассудок после гибели под колесами автомобиля ее юной и истеричной фанатки Нэнси.

Есть ли повод говорить о влиянии Кассаветиса на Альмодовара? Построенные ими кинематографические миры — на расстоянии световых лет друг от друга: во всяком случае, на первый взгляд. Кассаветис — сама жизнь, в поток которой брошен зритель, вынужденный, как в «Лицах», реконструировать для себя предысторию, снятую, но вырезанную режиссером из фильма. Альмодовар же — анилиновое, дизайнерское кино. Не мертвое (во всяком случае, до недавних пор не мертвое), но искусственное. Это не «правильное» и «неправильное» кино, даже не антагонистичное, а просто разное.

Но сходятся Кассаветис и Альмодовар на любви к изощренно-искусственной реальности театра. «Премьера» — один из лучших, если не лучший в истории фильм о театре. Но для Альмодовара жизнь — театр, а Кассаветис испытывает фальшь театра вторжением... Вторже-

нием чего? Жизни, реальности? Ответ неправильный. Ничего себе реальность, воплотившаяся (скорее уж, развоплотившаяся) в призраке Нэнси. А ведь это чисто альмодоваровская сцена: живая героиня с кулаками набрасывается на привидение. Не так ли?

«Премьера», конечно, — единственный фильм Кассаветиса, где сталкиваются искусственная и непосредственная (столь же искусственная) версии реальности. Но взгляд режиссера на это столкновение ничем не отличается от его взгляда в «Лицах» или «Мужьях» на реальность как таковую, без фантастических допущений. Никакого дискомфорта от этого не возникает. То есть, следуя методике Кассаветиса, можно безболезненно снять хоть фильм ужасов, хоть вестерн. Восприятие Кассаветиса как пророка реализма, позволяющее киномолодежи считать себя его «детьми», основано на логической ошибке. Точнее говоря, на обмане зрения.

Кассаветис — великий формалист и перфекционист. Его кинематограф — ни в коем случае не «жизнь врасплох». Это «фильм врасплох», «кино врасплох». Это прозвучит рискованно и зло, но мне кажется, что инфернальный Микки Уэйн (Деннис Хоппер) в «Амнезии» Абея Феррары — отчасти Кассаветис. Якобы спонтанно фиксируя бесконечный праздник жизни, Микки расчетливо и безжалостно манипулирует своими «актерами»,





на съемках фильма «премьера». реж. джон кассаветис. 1977

которым он, совсем как Кассаветис, позволяет импровизировать в жестко очерченных пределах. А свита Микки в таком случае — пресловутая (или прославленная) семья верных актеров и техников, окружавшая Кассаветиса.

Кстати, что такое «Отель „Новая роза“» Феррары, как не киберпанк, снятый средствами абсолютно реалистического, «телесного» кино?

Еще одна апелляция к наследию Кассаветиса кажется курьезом, но заслуживает внимания не только потому, что она едва ли не единственная в русском кино. За почти полным отсутствием такового, апелляция эта — вербальная. В интервью «Искусству кино» Константин Мурзенко припомнил опыт Кассаветиса*: Дескать, можно же сниматься пропитания ради в «низкопробном» кино («На окраине города» Мартина Ритта, «Грязная дюжина» Олдрича и «Ребенок Розмари» Полански, если кто не понял), а на заработанные деньги снимать гениальные авторские фильмы. Понятно, что для Мурзенко «казус Кассаветиса» — самооправдание за поденщину.

*

Чаландзия Э. «Я пишу нормальные средние диалоги». Интервью с К. Мурзенко // Искусство кино. 2005. №9. Сент.

И все-таки он совершенно прав. Влияние Кассаветиса включает в себя в равной степени и эстетическое отношение к жизни, и жизнеподобное отношение к кино, и прозаические, производственные аспекты. В случае с Кассаветисом как раз очевиднее всего его неэстетическое влияние. Он подал пример прежде всего не просто абсолютной независимости, а независимости вызывающей, независимости в самом сердце вражеского лагеря: его дом-студия, где он, не стесненный никакими обязательствами перед продюсерами, никакими капризами звезд, сколь угодно долго снимал и монтировал свои шедевры, был построен «лицом к лицу» с Голливудом. Кто еще в истории кино мог такое себе позволить? Что такое вообще творческое влияние? Понятно, что влиять способны по преимуществу неклассические режиссеры. Режиссеры органического темперамента — Джон Форд хотя бы — не могут ни на кого повлиять, как не могут повлиять скала или океан. Другое дело — режиссеры, нарушающие классическую матрицу. Одни из них меняют саму грамматику кинематографа: Гриффит, Эйзенштейн, Уэллс, Годар. После них и рядом с ними, даже если отвергать или игнорировать их новации, невозможно снимать так, как снималось до них. Есть и режиссеры, чьи открытия не столь глобальны и не столь императивны, но чье непосредственное

влияние порой гораздо ощутимее, если не навязчивее. Но правильнее говорить, как это ни жестоко, не столько об их влиянии, сколько о подражании им, хотя подражание, конечно, невозможно без влияния. Это, скажем, Антониони, Тарковский и, да, Кассаветис. «Злые улицы» — отличный фильм, но все-таки Скорсезе стал Скорсезе, сняв «Таксиста», к эстетике Кассаветиса уже не причастного.

Еще одно имя в этом ряду режиссеров, провоцирующих на подражание, — Хичкок. И Кассаветис, как ни парадоксально это прозвучит, ближе к Хичкоку, чем к иным авторам. Ведь самое сильное влияние на коллег Кассаветис оказал, как и Хичкок, в том, что касается не манеры съемки (здесь ему можно только подражать), а драматургии.

О чем, по большому счету, фильмы Кассаветиса? Каков его главный сюжет, до него никем не разработанный? Этот сюжет — отрыв. Выпадение — сознательное или вызванное непреодолимыми обстоятельствами, контролируемое или необратимое — из колеи жизни. То ли потеря лица, то ли его обретение, то ли смена масок. Об этом «Лица», «Мужья», «Минни и Московиц», «Убийство китайского букмекера», «Премьера» — все шедевры Кассаветиса. Когда он снимал их, еще не существовало понятия «яппи», его герои — средний класс. Когда

«После работы» Скорсезе и «Что-то дикое» Джонатана Демме развязали моду на фильмы о «яппи в опасности», никто не вспомнил имени Кассаветиса. Слишком по-другому были сняты эти фильмы о клерках, вышедших из офиса, чтобы выпить чашку кофе в баре на углу, и рухнувших в зазеркалье. Но Джеффри Бомон из «Синего бархата» Дэвида Линча никогда бы не нашел на лужайке городка Ламбертон отрезанное ухо, если бы Ричард и Фредди («Лица») не послали бы к черту, пусть и всего на одну ночь, свою нормальную жизнь.

Джон Кассаветис

Составитель Василий Степанов

Джон Кассаветис // Составитель Василий Степанов. —
СПб.: Сеанс, 2021. — 272 с.: ил. — 18+ — Серия «Сеанс. Лица».
Издатель: Любовь Аркус. Дизайнер: Арина Журавлева. Пе-
реводчики: Сергей Афонин, Николай Махлаюк. Верстка:
Петр Лезников. Корректор: Елена Русанова. Подписано в пе-
чать 05.03.2021. Формат: 70 × 108 / 32. Тираж 1000 экз. Печать
офсетная. Заказ № 01301/21

Рекомендовано для читателей старше 18 лет

Подготовлено к печати в АНО ЦКП «Сеанс». 197101,
Санкт-Петербург, Каменоостровский проспект, дом 10.
+7(812)237-08-42. Отпечатано в ООО «ИПК Парето-Принт».
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1,
комплекс № 3А. +7(4822)62-00-17

SHOP.SEANCE.RU

