

Посвящается, конечно же, Марти

В наши дни молодых талантов много: Богданович, Коппола, Фридкин, — но я предполагаю, и у меня есть на то основания, что через десять лет Мартин Скорсезе станет режиссером мирового уровня. Он не просто очень хороший режиссер, потому что не только искусно воссоздает реальность, но и наполняет фильм глубоким, трогательным душу символизмом. Он делает это так же мастерски (хотя еще не так изящно), как Феллини; и поскольку его одержимость кажется более прочувствованной, я думаю, что его работы окажут значительное влияние на людей. Гений Феллини всегда проявлялся в его широких, демонстративных мазках; Скорсезе больше интересен внутренний мир человека. Если упоминание Феллини (как мне кажется, одного из немногих ныне живущих гениев режиссуры) рядом с именем Скорсезе, пацана из Маленькой Италии, кажется вам преждевременным или безрассудным, пусть так, — я на этом настаиваю.

Роджер Эберт,
Chicago Sun — Times,
ноябрь, 1973 год

Предисловие Мартина Скорсезе

Фильмы, как и то, что мы считаем искусством, не меняются. Если только это не «режиссерские версии». Большинству суждено навсегда остаться такими, какими они были выпущены в прокат. Но меняются те, кто смотрит кино. Люди взрослеют (или как минимум становятся старше), и их представления о фильмах становятся иными. То кино, что мы любили в юности, порой выглядит не столь привлекательно, пересмотренное спустя много лет. И наоборот: порой нужно получить больше опыта, чтобы по достоинству оценить утонченный фильм, который мы увидели когда-то давно. Мир, как и кинолюбители, тоже не стоит на месте, и иногда фильмам приходится ждать, когда пробьет их час, — особенно это касается визионерского кино.

Когда фильм только выходит в прокат, критики вынуждены публиковать рецензии впопыхах, но со временем их впечатления от картины могут кардинально измениться. Роджер Эберт сделал смелый шаг, решив опубликовать исходные материалы и изложить свежие идеи о фильмах, которые он уже обозревал раньше. Так же смело с его стороны ограничить этот сборник рецензиями, интервью и размышлениями об одном режиссере. Такое пристрастие к работе одного режиссера — истинная находка для критиков Эберта.

Мне очень льстит пристальное внимание Роджера, хотя скромности ради я должен задаться вопросом, достойны ли мои работы столь подробного исследования. Но Роджер — обозреватель высочайшего уровня: внимательный к деталям, эрудированный, откровенный и глубоко увлеченный кинематографом. Его работы всегда стоит прочесть, независимо от того, что вы думаете о предмете его суждений.

Мы знакомы с 1967 года: я показывал свой первый фильм «Кто стучится в дверь мою?» (тогда он назывался «Я звоню первым») на Чикагском международном кинофестивале, и Роджер написал на него положительную рецензию. Это был скромный фильм, снятый «за три копейки» нашей тогда еще полупрофессиональной командой. Картина не вышла в широкий прокат и не получила достаточно критических отзывов, но Роджер увидел в ней что-то такое, чего не увидело большинство. Он воспринял ее на личном уровне, поскольку у нас обоих особые отношения с католической церковью, в лоне которой мы росли; он — в ирландской церкви, я — в итальянской. Но мы оба в молодости хотели стать священниками и потерпели неудачу на этом поприще. Так же, как Харви Кейтель в этом фильме, мы испытали иной род мучений, сексуальный — печально известное стремление некоторых мужчин, особенно с религиозным прошлым, видеть в женщине или Мадонну, или блудницу, о чем Роджер не раз напишет на страницах книги, которую вы держите в руках. Конечно, это серьезная проблема, с ней сталкиваются молодые мужчины-католики нашего поколения: проблема духовного идеализма, противостояние церкви и реальной жизни (или лучше сказать «соблазнам?»), взросление на «Злых улицах» (если вспомнить мой фильм) большого города.

Я не хочу сказать, что наши многолетние отношения с Роджером строились только на этом. Но у нас возник эмоциональный контакт, а не только эстетическое понимание, что позволяло ему увидеть и оценить в моих фильмах то, что было не так очевидно для других рецензентов. Я считаю, что именно эстетически мы связаны особенно тесно: оба детьми хотели вырваться из шумного, противоречивого мира семьи и друзей и хотя бы на пару часов в неделю (а как правило, намного дольше) погрузиться в фантазии, не всегда приятные, но всепоглощающие. Так относилось к фильмам большинство детей — по крайней мере, полвека назад. Но лишь немногие могут развить в себе такую страсть к кино, как мы. Роджер и я знаем ки-

нематограф как свои пять пальцев. Мы можем обсуждать фильмы часами, часто очень подробно, кадр за кадром. Затем возвращаемся к ним снова и снова, постоянно ссылаясь на эти фильмы в работе. И, конечно, мы говорим о них. Кино — это главная метафора нашей жизни, сотни разных метафор. Дело не только в том, что мы цитируем известные реплики. Скорее, мы воспитали в себе умение анализировать постановку камеры или монтаж и искать — порой напрасно — более глубокий смысл.

Мы с Роджером не близкие, но, безусловно, давние друзья. Это не так необычно, как может показаться. У режиссера и критика часто складываются такие отношения. Они основаны не на корысти, а на общих интересах, упомянутых мной. Не могу представить, что критик и режиссер смогут поддерживать такую связь, если терпеть не могут творчество друг друга или расходятся в представлениях о природе кино.

Критик любит режиссера, однако режиссеру больше всего интересны не хвалебные рецензии. В книге мне особенно понравились тексты, где Роджер сомневается в моих фильмах. Например, его рассуждения о «Короле комедии». Или вежливая неуверенность в «Кундуне». Или предположение, что попытки снимать более популярные фильмы, такие как «Цвет денег» или «Мыс страха», — не лучшее, что я делал. Те же чувства я испытываю от некоторых его похвал. Я все еще не могу оценить «Кто стучится в дверь мою?» так же высоко, как он, и не разделяю его энтузиазм по поводу фильмов «После работы» и «Воскрешая мертвецов» (он остается в абсолютном меньшинстве среди критиков). Но это неважно. Я думаю, режиссер может требовать от критика только серьезного подхода к работе, честности, а также трезвого отношения к картине и к собственной реакции.

Неважно, нравится ли критику фильм. Главное, что он «вбирает» его в себя, что в его рецензии есть те же решимость и страсть, которые режиссер вкладывал в создание фильма. Мнение не столько исчезает, сколько меняется со временем, а работа остается. Размышления,

представленные в этой книге, — лишь начало диалога, и он может длиться годами, десятками лет. В конце концов, история — единственный критик, и очень важно, чтобы диалог начинался с таких аккуратных, исторически осознанных, интеллектуально честных текстов, как те, что собрал Роджер Эберт.

Я постоянно ощущаю себя недостойным его внимания, но для меня большая честь, что оно так часто задерживается на мне. Надеюсь, наш диалог продлится еще очень долго.

Введение

Мы родились в 1942 году с разницей в пять месяцев в двух совершенно разных мирах: Мартин Скорсезе — в Квинсе, а я — в штате Иллинойс¹, но кое-что важное в нашем детстве совпало. Наши родители были рабочими людьми и хорошо знали свои корни. Мы оба посещали римско-католическую школу и ходили в церковь; до Второго Ватиканского собора это было во многом одно и то же. Мы наизусть знали мессу на латыни; нас пугали смертными и простительными грехами, геенной огненной; мы заучивали огромные куски из Балтиморского катехизиса. Нас обоих обескураживала мысль о вечной жизни, мы оба не понимали, почему у Бога нет конца и начала. Мы были домашними, неспортивными детьми: «Этот мальчик вечно сидит, уткнувшись в книгу».

Мы постоянно ходили в кино; в моем городе телевидение появилось необычайно поздно. Марти сначала водил отец, а потом он стал ходить в кинотеатр сам, иногда ежедневно, смотрел все подряд и учился. Его завораживали детали. Я видел сюжеты, а он видел фильмы. В более поздние годы Скорсезе снова и снова возвращался к тому кадру, который привлек его внимание в фильме Пауэлла и Прессбургера «Черный нарцисс» с Деборой Керр. Он не мог понять, что происходит на экране и как это было снято. Много лет спустя он пригласил Пауэлла в качестве консультанта для фильма «Бешеный бык», чтобы узнать ответ на этот вопрос. К тому времени Скорсезе уже стал одним из величайших режиссеров в истории кино.

¹ Урбана, где родился Эберт, — маленький городок на 40 тысяч человек. Квинс — густонаселенный миллионник, часть «плавленного котла» Нью-Йорка. — *Прим. ред.*

Я работал кинокритиком семь месяцев, когда увидел его дебютную картину «Я звоню первым», — это был 1967 год. Позже она была переименована в «Кто стучится в дверь мою?». Я смотрел ее в «субмарине»: длинном, узком, темном зале с низким потолком, сколоченном из фанеры, на Чикагском международном кинофестивале. Мне было двадцать пять. Организатору фестиваля Майклу Куце — не больше тридцати. Все только начиналось. В фильме было нечто, отчего по телу побежали мурашки. Казалось, он состоял из моих фантазий и вины.

У меня мало общего с тесной компанией друзей из Маленькой Италии, но многое объединяло с главным героем, Джей Аром, его играет Харви Кейтель. Как и он, я обожествлял женщин, но стеснялся их сексуальности. В старших классах я встречался с одними девушками, а тайком целовал других. Я считал, что секс — это смертный грех. Я понимал, почему Джей Ар не может смотреть на девушку, когда узнаёт, что ее изнасиловали. Другой мужчина овладел ею и тем самым забрал ее у героя — и за это Джей Ар винит девушку. Атмосфера дружеской компании вокруг Джей Ара была мне хорошо знакома. Пьянство подавляло мои застенчивость и нелюдимость напускной дерзостью. Я чувствовал, что мне близок рок-н-ролл. «Я звоню первым» — первый известный мне фильм, где звуковая дорожка была подобрана из песен с популярных грампластинок, а не написана специально для фильма. Экспрессия этой звуковой нарезки захватывала дух уже на первых кадрах, когда начинается уличная драка и ручная камера следует за ней по тротуару. В этом фильме брало за душу все. Я видел и более удачные картины, но еще никогда кино настолько не задевало меня за живое. Возможно, именно поэтому я стал кинокритиком: для меня это не просто работа.

Я говорю о своих чувствах, чтобы объяснить, почему я ощущаю такую крепкую связь с этим режиссе-

ром. С того дня Скорсезе ни разу не разочаровал меня. Он не создал ни одной ленты, которая того бы не стоила. Несколько фильмов он снял, по его собственному признанию, чтобы иметь возможность создать другие. Даже если «После работы» действительно снят, чтобы отвлечься после первого провала «Последнего искушения Христа»¹, тем не менее это один из лучших его фильмов. Скорсезе стал особым человеком в кинематографе не только потому, что снял важные фильмы; он использовал свое влияние и продюсировал таких режиссеров, как Антуан Фукуа, Вим Вендерс, Кеннет Лонерган, Стивен Фрирз, Эллисон Андерс, Спайк Ли и Джон Макнотон. Он основал The Film Foundation — фонд, занимающийся сохранением пленочного кино, был продюсером и ведущим документальных картин об американском и итальянском кинематографе. Он — один из главных жителей Города Кино.

Сильная сторона Скорсезе — блистательное владение киноязыком. Как и его предшественник Орсон Уэллс (говорят, прежде чем снять «Гражданина Кейна», Уэллс сто раз посмотрел фильм Форда «Дилижанс»), Мартин учился искусству не только в аудиториях Нью-Йоркского университета, но и внимательно изучая картины других режиссеров. Скорсезе часто вспоминает телепередачу «Кино на миллион»², которую целую неделю крутили по одному из нью-йоркских телеканалов. Он смотрел ее каждый день. Однажды на показе

¹ В 1983 году Скорсезе начал разрабатывать «Последнее искушение» со студией Paramount, но чиновников отпугнули расчеты по бюджету и критика религиозных организаций, и в итоге компания вышла из проекта. В 1986 году Скорсезе предложил проект Universal, но уже с меньшим бюджетом и другим актерским составом. Те согласились. — *Прим. ред.*

² В рамках этой телепередачи зрителям показывали классику кинематографа. Такие показы повторялись каждый день на протяжении недели, а затем репертуар обновлялся. — *Прим. ред.*

персональной копии фильма «Река» Ренуара, принадлежащей Скорсезе, на кинофестивале в Вирджинии он сказал, что пересматривает его по меньшей мере три раза в год. Когда Джин Сискел навестил его в 1970-х годах, Мартин переживал не лучшие времена; он отвел критика в просмотровую (в подвале, как помнится) и сказал, что проводит там большую часть дня и смотрит фильмы. Он не копирует других режиссеров, не делает оммажей, он все впитывает и трансформирует под себя. В Википедии пишут, что он часто показывает блондинок в идеализирующей замедленной съемке — возможно, отдавая дань Хичкоку. А я абсолютно уверен, что его стиль отражает те чувства, которые главные герои испытывают к этим женщинам. Джейк Ламотта увидел бы Вики впервые в замедленной съемке, даже если бы Хичкок никогда не родился.

Скорсезе работал с лучшими кинооператорами — в последнее время это были Роберт Ричардсон и Михаэль Балльхаус, — но всегда сам определял свой стиль. Даже в кадрах, где нет явного движения, он все-таки размывает статику едва заметным скольжением камеры, поскольку считает, что движение предполагает вуайеризм, а статичная камера просто обозначает взгляд. Божественность Христу или далай-ламе, как правило, придает статичное положение камеры. Посмотрите, как постепенно ускоряется ритм в фильме «Славные парни», когда неторопливый криминальный образ жизни сменяет паранойя. Кадры, которые привлекают внимание, редко сделаны ради самого кадра; да, в «Славных парнях» есть знаменитый длинный план в «Кобакабане», а в «Бешеном быке» — проход из гримерки на ринг, но многие ли зрители обращают на это внимание? Камера Скорсезе не говорит «Посмотри, как я это вижу», она советует: «Посмотри на это вместе со мной». Режиссер подталкивает зрителя к следующему моменту повествования, а не делает паузу, чтобы привлечь внимание к предыдущему. Даже тот кадр

в «Таксисте», где камера уходит вбок от телефона-автомата, захватывая длинный пустой коридор, — не трюк, а отражение одиночества героя.

Из режиссеров своего поколения и их последователей Скорсезе искуснее всех использовал рок-музыку в фильмах. Саундтреком к его первой картине стали рок-пластинки. Он также был ведущим монтажником на фильме «Вудсток», снял документальные фильмы о группе The Band и о Бобе Дилане, а в конце 2007 года работал с группой Rolling Stones. Он обратился к ретро-музыке для фильмов «Нью-Йорк, Нью-Йорк» или «Авиатор», что вызывает в памяти времена Дина Мартина (когда-то он планировал снять фильм о нем), вы ощущаете, что рок-музыка звучит у него в голове, когда он монтирует. Стоит вспомнить, что он познакомился с великим монтажником Тельмой Шунмейкер на фильме «Кто стучится в дверь мою?» и вместе с ней работал на картине «Вудсток». Майкл Уодли, один из операторов фильма «Кто стучится в дверь мою?», был режиссером «Вудстока». Помню, как я сидел рядом с ними на полу в нью-йоркском лофте и просматривал дубли этого фильма, а они тряслись, как меломаны на концерте. Помощником режиссера на съемках «Кто стучится...» был одноклассник Скорсезе Мардик Мартин, впоследствии они вместе написали несколько сценариев. Все они начинали вместе.

Часто его герои — неловкие аутсайдеры, они слишком стараются или не знают, что сказать. Трэвис Бикл, Руперт Пупкин, Макс Кэди в «Мысе страха», Томми Де Вито в «Славных парнях», Ньюленд Арчер в «Эпохе невинности» не знают, как себя вести, когда по-настоящему влюбляются; Винсент Лори в «Цвете денег», Фрэнк Пирс в «Воскрешая мертвых», Говард Хьюз, даже Иисус Христос, в котором нет ни капли такта... Скорсезе не интересуют обычные герои. Он часто рассказывает историю о том, как сидел в квартире своей семьи в Маленькой Италии и смотрел в окно, а гангсте-

ры заходили и выходили из притона напротив. Некоторые из этих воспоминаний нашли отражение в первых сценах фильма «Славные парни». Герои Скорсезе — это не мужчины на шикарных машинах, хотя таких часто можно встретить в его фильмах. Он ассоциирует себя с тем ребенком в окне.

Скорсезе — воплощение независимости, хотя он не снимает ни инди-фильмы¹, ни «кино для фестиваля Sundance». За исключением ранних малобюджетных картин, он всегда стремился снимать масштабные ленты (такие, как «Банды Нью-Йорка»). Его воображение привлекают традиции классического Голливуда с его размахом производства. Скорсезе умеет писать сценарии, но не так часто экранизирует их. В работе над текстом сценария Скорсезе часто полагается на других авторов. Его же собственное перо — это кинокамера. Он перерос свой образ инди-персонажа в потертых джинсах с длинными волосами и бородой начала 1970-х годов — и превратился в ухоженного мужчину в дорогом костюме; подобно голливудским гигантам золотого века, его образу присущи стиль и авторитет. Тем не менее Скорсезе остается все тем же «Марти» — он дружелюбный, восторженный, веселый, демократичный, неформальный и говорит скороговоркой.

Я помню вечер после открытия Нью-Йоркского кинофестиваля, когда мы с ним и Полин Кейл, развалившись в номере отеля, выпивали и говорили о кино до самого рассвета. Столько энтузиазма! И вот уже несколько лет спустя, после получения премии в Центре Векснера в Коламбусе, он сидит в библиотеке загородного особняка одного миллионера, а у его ног расположились студенты киношколы. Тот же разговор. Тот же Марти.

Я считаю, что он никогда не снимал фильмы, которые не откликнулись бы внутри него на фундаменталь-

¹ Типичное независимое кино. — *Прим. ред.*

ном уровне. Хотя он двойственно относился к фильму «Король комедии»¹ и спрашивал себя по утрам, почему он вообще пришел на съемочную площадку. В конце концов фильм все равно стал фирменной картиной Скорсезе. Возможно, поначалу у него и не было желания работать с этой темой, но по мере того, как крепла игра Де Ниро, он все теплее относился к картине и считал, что этот фильм — лучшая работа Де Ниро. Сюжет и материал фильма «После работы» мог совершенно по-другому раскрыться в других руках. Скорсезе считает эту ленту отражением своего душевного состояния после провала «Последнего искушения Христа».

Даже «Кундун» — фильм, который, как мне кажется, меньше всего отвечает внутренним мотивам режиссера — отражает его тягу к покою и уверенности. Это чистое предположение, но мне интересно: может быть, далай-лама — ролевая модель для Скорсезе, человека яростной энергии и внутреннего огня? Он много работает, бесконечно любопытен, опьянен великими фильмами, не просто покупает сценарии, а работает со сценаристом как с соавтором и обсуждает идеи. Пол Шредер (а он долго с ним работал) говорит о Скорсезе словно об оппоненте по игре в шахматы, в которой последний не прочь потерять фигуру ради «красивого хода». Ему нравится игра. Он не давит на авторов, а взаимодействует с ними. Возможно, он слишком общителен и словоохотлив, чтобы сидеть одному в комнате и писать сценарий, как Шредер? Я думаю, он пишет, говорит и созидает — и это взаимосвязанные процессы.

¹ Изначально сценарий «Короля комедии» режиссеру предложил Роберт Де Ниро еще в середине 1970-х, но Скорсезе отказался, сославшись на то, что такой материал ему не близок. Позднее к проекту безуспешно подступались другие режиссеры, и в итоге в начале 1980-х Де Ниро удалось убедить Скорсезе взяться за фильм, чтобы встряхнуться после депрессии. — *Прим. ред.*

Эта книга — записки о совместной работе со Скорсезе — началась, когда я написал первую в его жизни рецензию. Мы повстречались до того, как он стал знаменитым и успешным. Однажды он привел меня на праздник Сан-Дженнаро в Маленькой Италии, и мы пообедали в местном ресторанчике. Он прислал мне черновики двух сценариев, «Иерусалим, Иерусалим» и «Время ведьм», они должны были стать первым и третьим фильмами в трилогии о Джей Аре: «Я, вероятно, никогда их не сниму, но они помогают мне унять одержимость Джей Аром и его миром». Сценарий «Ведьм» позже превратился в «Злые улицы», что ясно показывает: Джей Ар и Чарли для Скорсезе — один и тот же человек. По сюжету «Иерусалима» главный герой, Чарли, проводит время как затворник в семинарии и оказывается под большим впечатлением от рассказанной проповедником истории о молодой паре, которой предстоит пожениться через две недели. Однажды ночью они не смогли больше ждать и занялись сексом до брака. По пути домой они погибли в аварии и попали в ад. Эта история помогает объяснить, почему Джей Ар не хочет близости с Девушкой (у нее нет имени) в фильме «Кто стучится в дверь мою?». Во время проповеди Джей Ар представляет сексуальные сцены — в частности, как пара обнимается на алтаре. Такой контраст божественного и профанного проявляется и в фильме «Таксист», когда Трэвис ведет Бетси на хардкор-фильм. Чарли в «Иерусалиме» обнаруживает, что запрет на сексуальность лишь сильнее привлекает его внимание к ней, и «скрывает» такие мысли. «Скрытые грязные помыслы» — один из грехов, от которого нас с ним предостерегала католическая школа.

Картина «Я звоню первым», которая была запущена в производство как студенческий фильм в Нью-Йоркском университете и снята в соавторстве с Хейгом Манукяном, любимым учителем Скорсезе, вышла под названием «Кто стучится в дверь мою?» через год после