

Посвящается Ларри и Эдит Малкин

ВВЕДЕНИЕ

«С тэнли Кубрик как-то рассказал мне историю о девушке, которую он когда-то любил, — вспоминал Кирк Дуглас. — Он серьезно с ней поссорился и в сердцах решил: ну все, черт побери! К черту все это! С меня хватит! Он чувствовал себя офигенно крутым. Собрал вещи, хлопнул дверью и ушел. Но чем дальше он уходил, тем тяжелее казался ему чемодан. И вот уже он просто не мог его нести и был вынужден вернуться»^{1а}.

Забавный сюжет: мужчина пытается взбунтоваться против своей судьбы, но судьба очень скоро возвращает его туда, откуда он начал. Рассказанную Кубриком историю мы узнаем в его пос-

^а Здесь и далее — примечания автора обозначены цифрами и приводятся в конце книги; примечания переводчика — латинскими буквами, находятся внизу страницы.

леднем, самом личном фильме «С широко закрытыми глазами», где бунт проявляется в том, что главный герой решает заняться сексом на стороне. Вместе с тем идея бунта в том или ином смысле присутствует в большинстве фильмов Кубрика. Обычно в итоге бунтарь предстает в жалком виде несмотря на то, что движущей силой его мятежа была мощная энергия. Бунт — не лучший способ решения проблем, а решение проблем — это очень важная для Кубрика тема.

Пока шли съемки очередного фильма, Кубрик оставался сосредоточенным до одержимости, потому что ему нужно было обязательно найти решение каждой проблемы. В то же время его всегда привлекала тема мужского бунта и подобных ему факторов, способных привести к полному провалу даже самый продуманный план. Его фильмы — об ощущении контроля, которое заканчивается крахом. Даже идеально продуманную схему может испортить одна-единственная ошибка, вызванная человеческим фактором, или нелепая случайность, или неожиданная вспышка маскулинной ярости. В человеке всегда где-то прячется мятежный бес своенравия. Кубрик с удовольствием использует все, что способно в этом деле помочь: гротескные выходы Алекса в «Заводном апельсине» и Куилти в «Лолите», безумное стремление к уничтожению всего живого, которым пышут самодовольные генералы в «Докторе Стрейнджлаве», дикий гнев Джека Торранса в «Сиянии», внезапную ярость, которая охватывает Барри Линдона при виде его пасынка Буллингдона. Даже у жестких поборников порядка, таких как инструктор по строевой подготовке Хартман в «Цельнометаллической оболочке», в крови кипит безумие. И вот наконец после всех этих мучительных исканий Кубрик «возвращается домой» в финале фильма «С широко закрытыми глазами», показав нам личную повседневную жизнь обычной супружеской пары.

Каждый фильм Кубрика — это нечто из ряда вон выходящее; его работы воспринимаются иначе, чем большинство популяр-

ных фильмов. Независимо от того, кто герой Кубрика — беспредельщик, как Алекс в «Заводном апельсине», или собранный человек, хладнокровно решающий проблемы, как Дэйв Боумен в «Космической одиссее», — мы не боеем за него, как это типично для классического голливудского фильма, а наблюдаем на расстоянии и с двойственным чувством. Кубрик любит поставить своего героя в затруднительное положение и выставить напоказ во всей уязвимости. Он архимодернист, который терпеть не может душещипательные сцены, хэппи-энды и пафосные монологи. С другой стороны, его работы также полемизируют с большинством нуарных лент и фильмов про бандитов, в которых выше всего ценятся самообладание и хладнокровная жестокость: от «Мальтийского сокола» до фильмов Тарантино. Тем не менее, несмотря на все эти отличия, творчество Кубрика было и остается чрезвычайно популярным: фильм «Космическая одиссея 2001 года», чрезвычайно неспешный, тихий и абстрактный, стал одной из десяти самых кассовых кинолент компании *MGM*. Многие моменты из кинолент Кубрика стали не менее культовыми, чем моменты из «Крестного отца» — фильма, который Кубрик очень любил, но в котором, в отличие от его собственных работ, была реализована классическая для Голливуда триада пафоса, насилия и напускной храбрости.

Недоброжелатели Кубрика утверждают, что в своих фильмах он делает недостаточно, чтобы защитить человеческую душу от давящей рутины, которую они изображают. Им кажется, что Кубрик стоит на стороне этой гнетущей силы, его фильмы — холодны, сложны и тяжеловесны, в них показаны все крайности зла. Можно, конечно, сказать то же самое и о творчестве Кафки — а Кубрик был большим любителем его книг.

Ледяная бесчувственность, которую некоторые видят в фильмах Кубрика, на самом деле представляет собой отказ от голливудской сентиментальности: у него нет ни героя, который пьет, потому что не в силах забыть свою возлюбленную, ни ге-

роини, храбро сдерживающей горькие слезы. Кубрик не делает того, что положено делать кинематографисту; он не дает зрителю возможности испытать удовольствие от катарсического сюжетного поворота. Не отличается его творчество и аскетичностью в традициях европейского артхауса — несмотря на то, что у него всегда вызывали восхищение ленты Антониони и особенно Бергмана. Кинокритик Джеймс Нэрмор пишет, что кристально чистые образы Кубрика дают «ощущение авторского понимания без погружения, как будто нам в рациональной и отвлеченной манере преподнесены неконтролируемые, почти инфантильные чувства»².

Отчужденность у Кубрика соседствует с детской искренностью и детской же кипучей энергией. В его фильмах мы видим странное сочетание взрослой рациональности и излишней склонности к самоанализу с неприукрашенными и откровенными эмоциями ребенка. Детство не может не проявляться в творчестве: на глубинном уровне кубриковских фильмов рядом со взрослым режиссером, спокойным и сдержанным, больше всего на свете любившим сидеть дома и снимать фильмы, всегда присутствует другой Кубрик — озорной и упрямый маленький мальчик.

* * *

Сохранилась любительская видеосъемка, на которой Стэнли в возрасте примерно лет восьми дурачится, развлекавая свою младшую сестру Барбару. Натянув мешковатые брюки, он исполняет смешной танец в духе буффонады, и в какой-то момент его ухмылка немного напоминает ухмылку Алекса из «Заводного апельсина»: в ней читается злобный восторг. У маленького Стэнли были плохие оценки по поведению, с другими детьми играть он не любил. В нем было что-то от Бартлби. У него даже не было бар-мицвы, потому что ему это попросту было неинтересно.

Подростковый бунт у Стэнли начался рано. В первом и втором классе он часто отказывался ходить в школу, посещал лишь



около 60 процентов уроков. Упрямый и невероятно уверенный в себе, мальчик, должно быть, очень расстраивал этим своих родителей — евреев-иммигрантов в первом поколении, которые своей принадлежностью к среднему классу были обязаны серьезному отношению к образованию. Примечательно, что его отец доктор Джек Кубрик, похоже, позволял ему оставаться дома с матерью Герт, потому что его самоуверенный сын был для него такой же непостижимой загадкой, как и Дэнни для Джека в «Сиянии» или Звездный ребенок в «Космической одиссее 2001 года» — для нас. Независимость натуры Стэнли с возрастом становилась все заметнее.

Юность Стэнли прошла на Гранд-Конкорс, аналоге Елисейских полей в Западном Бронксе. В конечном итоге — уже через много лет после того, как Кубрик уехал из Америки, — этот величественный бульвар был разрушен, и на его месте Робертом Мозесом была проложена скоростная автострада Кросс-Бронкс. Среди наиболее примечательных мест бульвара Гранд-Конкорс был храм кино под названием *Loew's Paradise*. (Еще один кинотеатр, *RKO Fordham*, находился к востоку от бульвара.) *Loew's* представлял собой огромный роскошный театр в стиле, имитирующем барокко; на потолок там даже проецировалось изображение движущихся облаков. По соседству с кинотеатром имелись привычные фонтанчики с содовой, китайские рестораны и бары, закусочная *Bickford's* с кучкой букмекеров; здесь же обреталась итало-американская банда «Вилла-авеню», от которой еврейские дети вроде Кубрика должны были держаться подальше.

«В средней школе я был белой вороной», — скажет Кубрик в интервью много лет спустя³. Другие подростки состояли в клубах с такими названиями, как «Зомби» и «Ураганы», и играли на улицах в стикбол и бейсбол. А Стэнли с двенадцати лет увлекался фотографией. Отец подарил ему фотоаппарат «Графлекс», допотопную машину, в которую нужно было заглядывать, что-

бы увидеть изображение на матовом стекле. Стэнли приобрел к нему 35-миллиметровый объектив — и с головой погрузился в это увлечение. На следующий год Джек Кубрик научил сына играть в шахматы, и это тоже стало его страстью.

Джек Кубрик был «очень приятным человеком, немного консервативным и беспокойным», — вспоминала вдова Кубрика Кристиана в интервью. Однако источником силы для Стэнли была мать, добавляла Кристиана: «Он был одаренным мальчиком, очень умным и независимым, и она в своей мудрости сумела привить ему твердую веру в себя»⁴. Хотя отец Стэнли совсем не был похож на Джека Торранса с его жестокостью и взрывным характером, он точно так же был склонен к беспокойству. Отец Кубрика не понимал его амбиций и безнадежно мечтал, чтобы тот стал врачом, а мать понимала, что Стэнли идет своим путем.

Стивен Маркус, впоследствии ставший профессором литературы в Колумбийском университете, был одноклассником Стэнли в средней школе имени Уильяма Говарда Тафта, где Кубрик изо дня в день просил у Маркуса списать домашнюю работу. Когда Маркус наконец спросил: «Стэнли, почему ты не делаешь домашнюю работу?», Кубрик ответил: «Ну, мне это неинтересно»⁵. Стэнли просто не мог обучаться из-под палки. Если ему что-то нравилось, он окунался в это с головой. Если нет, то это было просто безнадежно.

Помимо фотографии и шахмат, Стэнли был одержим кинематографом. Он с фанатичной регулярностью ходил в *Lowe's* и *RKO*, часто прогуливая школу, чтобы попасть на двойной сеанс. Это было начало сороковых, эпоха расцвета голливудского кино. В числе фаворитов Кубрика тех лет, как рассказывал он в интервью журналу *Cinema* в 1963 году, были «Гражданин Кейн» Уэллса, «Рокси Харт» Уильяма Уэлмана, «Генрих V» Оливье и «Банковский сыщик» Эдварда Клайна с У. К. Филдсом. Стэнли также любил джаз и играл на барабанах в группе, в которой пела его одноклассница Эйди Горме.



Стэнли окончил школу Тафта со средним баллом 70, слишком низким, чтобы поступить в колледж, учитывая, что в те годы действовал закон о льготах демобилизованным. Но он не был бездельником и твердо знал, чего хочет. «У Стэнли была какая-то демоническая уверенность в собственных силах. В нем как будто сидели бесы. Его ничто не могло остановить», — вспоминал Маркус. Аналогичное мнение высказывает и Майкл Герр, знавший Кубрика уже во взрослом возрасте: «Нужно быть Германом Мелвиллом, чтобы в полной мере передать, насколько сильной волей обладал Стэнли»⁶.

В подростковом возрасте Стэнли выглядел эксцентрично, как типичный представитель богемы: он ходил вечно растрепанный, с нечесаными волосами, в штанах и куртке на несколько размеров больше. После окончания школы он женился на своей возлюбленной Тобе Мец и переехал в Гринвич-Виллидж, где сразу почувствовал себя как рыба в воде. Субботними вечерами он играл в шарады в доме Дианы Арбус, где и познакомился с Уиджи, Джеймсом Эйджи и Дуайтом Макдональдом.

С самого начала Кубрик тяготел к миру нью-йоркских художников и интеллектуалов. Но он хотел делать нечто большее, чем снимать утонченные артхаусные фильмы. Его цель состояла в том, чтобы найти отклик у американского мейнстрима, и он ее достиг, сделав мейнстримом саму артхаусную утонченность — в частности в «Космической одиссее 2001 года». Его объединяла с Копполой, Спилбергом и Вуди Алленом — всеми режиссерами, которыми он восхищался, — потребность в том, чтобы его работа стала культовой, заняла выдающееся место в культуре. А для этого в работе нужно было ухватить нечто важное в жизни Америки, она должна была стать кинематографическим эквивалентом «Гекльберри Финна», «Алой буквы» или «Моби Дика». Кубрик, как подразумевает подзаголовок моей книги, американский режиссер — несмотря на то, что он много лет пребывал в «изгнании» в своем загородном поместье в Чайлдвикбери

в Англии. Ему доставляли через Атлантический океан видеокассеты с записями профессиональных матчей по американскому футболу, и ему особенно нравилась реклама Суперкубка. Каждое утро он читал «Нью-Йорк таймс». «У меня нет ощущения, что я живу не в Америке», — сказал он однажды в интервью⁷.

Кубрика часто называют «ледяным» режиссером. Давний заклятый враг Кубрика Полин Кейл любила говорить про «архитектурный дух» его фильмов. Когда он умер в марте 1999 года, как раз после того, как закончил снимать «С широко закрытыми глазами», в его некрологах то и дело мелькали прилагательные «холодный» и «суровый». Но это обвинение совершенно беспочвенно. Через пару дней после смерти Кубрика музыкальный критик Алекс Росс сказал о его фильмах: «Они делают меня счастливым, они заставляют меня смеяться... Если это называется холодом, значит, Фред Астер тоже был холодным». Кинематографист Роберт Колкер пишет, что фильмы Кубрика «на самом деле глубоко трогательны, но к эмоциям нужно получить доступ через интеллект: видя больше, понимаешь больше». Кубрик, «кажется, хочет, чтобы мы увидели все», добавляет Колкер, но нам не дано когда-нибудь полностью понять его фильмы⁸. Они дразнят своей недосыгаемостью, и поэтому мы возвращаемся к ним и пересматриваем их снова и снова.

Карьера Кубрика стала возможной благодаря резкому падению популярности кинотеатров после 1948 года, когда американские семьи устремились к экранам телевизоров, очарованные новым изобретением. В период с 1948 по 1954 год количество зрителей в кинотеатрах сократилось примерно на сорок миллионов. Для крупных киностудий начался сложный период, расцвел кинобизнес — как и десятилетия спустя, в семидесятые. В начале пятидесятых годов во всех городах и студенческих городках появились сотни кинотеатров, где крутили авторское кино. В моду вошли иностранные фильмы, а слово *arty* («эстетствующий, с претензией на богемность») приобрело положитель-



ную окраску. Многие фильмы содержали откровенные сцены, которые в Голливуде не осмеливались включать в сценарии еще со времен до принятия Кодекса Хейса, но и это ничуть не вредило преданности зрителей. Неделя за неделей любители иностранных фильмов возвращались в кинозалы. Большую часть своей карьеры Кубрик в значительной степени рассчитывал именно на ценителей артхаусного кино, которая к концу шестидесятых колонизировала огромные просторы центральной Америки. Он никогда не выпускал блокбастеры, рассчитанные на подростковую аудиторию, как звезды семидесятых — Стивен Спилберг и Джордж Лукас. «Космическая одиссея 2001 года» была в полном смысле слова триумфом артхауса: никто не понимал, в чем смысл фильма, но его смотрели и обсуждали все.

Трио культовых фильмов Кубрика шестидесятых—начала семидесятых — «Доктор Стрейнджлав», «Космическая одиссея» и «Заводной апельсин» — произвело в Голливуде очередную революцию. После выхода «Психо» Хичкока Кодекс Хейса потерпел крах, и теперь фильмы могли быть куда более шокирующими, жестокими и откровенными. Как и Хичкок, Кубрик нарушил табу, но он, в отличие от искушенного мастера саспенса, редко играл со зрителем, не стремился его развлекать. «Доктор Стрейнджлав» со всем его шутовством в стиле журнала *MAD* — это что угодно, только не игра; «Космическая одиссея» даже замахивается на торжественность — и одерживает победу. В отличие от Хичкока или Орсона Уэллса (который называл молодого Кубрика «гигантом»), Кубрик крайне редко прибегает к хитрым уловкам: каждый его кадр продуман до безупречности, но в нем нет впечатляющих фокусов. Даже самые безумные его сцены никогда не опускаются до уровня легкомысленного фарса, как во многих фильмах шестидесятых (вспомните фильм Ричарда Лестера «На помощь!»). Кейл назвала «Заводной апельсин» работой занудного профессора-германиста — ну и что же с того? Кубрик всегда был и остается серьезным.

Душевные муки в фильмах Кубрика никогда не выглядят привлекательно или сексуально. Вместо этого они ощущаются как нечто ненормальное, как сбой. Вот почему идеальным претендентом на главную роль в фильме «С широко закрытыми глазами» стал Том Круз — неловкий, угловатый, лишенный героической харизмы. В образе Кирка Дугласа, сыгравшего главные роли в «Спартаке» и «Тропах славы», тоже присутствует эта неловкость и шероховатость, не оставляющая места для утонченности. Эти два актера как нельзя лучше справляются с ролью человека, который не скрывает своего стремления полностью контролировать ситуацию и в результате вполне закономерно этот контроль утрачивает. Из всего списка фильмов Кубрика только Малкольм Макдауэлл в роли Алекса в «Заводном апельсине» уверенно играет своей маскулинностью. Все остальные исполнители главных мужских ролей у Кубрика — запутавшиеся люди, разрывающиеся внутренними и внешними противоречиями.

Кубрик требовал бесконечной преданности от людей, которые работали над его фильмами. Он сводил с ума своим перфекционизмом, потому что сам был безраздельно предан своему искусству. Майкл Герр, работавший вместе с ним над сценарием «Цельнометаллической оболочки», сказал: «У Стэнли каждый отработывал свой гонорар... но никто не отработывал свои деньги так, как Стэнли отработывал свои». Дэн Рихтер, сыгравший в «Космической одиссее» главную обезьяну, Смотрящего на Луну, заметил: «То, что у других казалось бы принуждением, у Стэнли называлось целеустремленностью». Кен Адам, художник-постановщик фильма «Доктор Стрейнджлав», вспоминал: «От нас ожидалось, что мы будем подчиняться его приказам, как Африканский корпус Роммеля. Он был в некотором роде садистом, особенно по отношению к тем, кого любил». Терри Саузерн, работавший со Стэнли над сценарием «Доктора Стрейнджлава», замечает, что от внимания Кубрика «не ускользало ничто вплоть до мельчайшей складочки на брюках». Для Кубрика



«ни одна деталь не была слишком заурядной вплоть до карандашей и скрепок», — подтверждает это мнение Герр. Лиза Леоне, которая работала с ним над фильмом «С широко закрытыми глазами», сказала: «Сколько бы ты ни отдавал, всегда нужно было больше, больше и больше». «Он гений, но юмор у него черный, чернее угля. Я иногда сомневаюсь, человек ли он вообще», — пробормотал как-то Макдауэлл. Ну и, наконец, процитируем Кирка Дугласа, который однажды заявил, что «Стэнли Кубрик — талантливый говнюк»⁹.

В Кубрике, несомненно, было что-то от Распутина. Эти черные, как смоль, уставшие от недосыпания глаза, буравящие собеседника. Кубрик не терпел просчетов и внушал настоящий страх. Однако вместе с тем он был «дружелюбным, доступным, погруженным в свои мысли и язвительным», как сказал молодой кинокритик Джей Кокс (позже сценарист Мартина Скорсезе), и на съемочной площадке он тоже мог вести себя по-приятельски. «Когда Стэнли пожимал тебе руку, то делал это приветливо и тепло, с рукопожатием от него передавалась какая-то приятная энергия, словно электрический ток пробежал по телу», — рассказывает Леон Витали, который сыграл Буллингдона в «Барри Линдоне», после чего стал личным ассистентом Кубрика и выполнял эту роль следующие тридцать лет¹⁰.

Кубрик с энтузиазмом говорил о многих вещах, от Витгенштейна до профессионального футбола, но больше всего он знал о создании фильмов. Джеффри Ансуорт, главный оператор «Космической одиссеи», признался, что за полгода он узнал от Кубрика больше, чем за двадцать пять лет работы в британском кинематографе. «Он настоящий гений, — изумлялся Ансуорт. — Он знает о механике оптики и о химии фотографии больше, чем кто-либо другой в истории». Кубрик обладал странным, сверхъестественным пониманием операторской работы, освещения, звука и, казалось, всех остальных технических аспектов кинопроизводства. На съемках фильма «Цельнометаллическая оболочка»,

вспоминал актер Арлисс Говард, «он мог войти и сказать: “У нас освещенность в четыре раза занижена”. Ему говорят: “Нет, мы только что проверили камеру”. Он еще раз повторяет: “В четыре раза занижена”; проверяют — и правда, в четыре раза»¹¹.

Кубрику было не занимать той твердости характера, которой требует кинематограф. Он мог закатить истерику, если это служило его цели, но по большей части спокойно решал любую проблему. Стивен Беркофф, сыгравший лорда Ладда в фильме «Барри Линдон», заметил: «Стэнли чем-то напоминает раввина... Он интеллектуал, а интеллектуалы никогда не выходят из себя»¹². Кубрик, начинавший свою карьеру как фоторепортер журнала *Look*, сказал, что фотография — идеальная подготовка к кинематографии, потому что она помогает во многом разобраться. Игра в шахматы, добавил он, также научила его оценивать идеи с практической точки зрения, решать задачи.

Для Кубрика решение задач требовало творческого подхода, как тогда, когда Дэйв перехитрил ХАЛа в «Космической одиссее». Но если тот, кто решает задачи, любит контролировать ситуацию, нередко это заканчивается уничтожением людей ради идеи. Ученые в «Заводном апельсине» разбираются со стремлением творить зло с помощью программирования поведенческих реакций. Лейтенант Хартман в «Цельнометаллической оболочке» превращает молодых новобранцев в дикарей, похожих на роботов. Стрейнджлав, как и генералы в «Тропах славы» и ХАЛ в «Космической одиссее», воспринимает людей как расходный материал. Зиглер в фильме «С широко закрытыми глазами» олицетворяет всех могущественных людей, которые наблюдают за другими и манипулируют ими, оставаясь при этом невидимыми. Все это — примеры ледящего душу не-творческого контроля. Совсем иным делом был контроль со стороны самого режиссера Стэнли Кубрика, который всегда был готов по максимуму использовать способности окружавших его актеров, сценаристов и других кинематографистов.



Кубрик однажды сказал, что снимать кино — все равно что писать «Войну и мир», сидя в машине детского аттракциона «Гонки». И все же это постоянное столкновение его собственных идей с идеями других ему очень нравилось. Умение сотрудничать присуще всем великим режиссерам, но Кубрику совместная работа над фильмом доставляла особую радость. Многие моменты, ставшие ключевыми для его картин, предложили добавить сами актеры, например песню *Singin' in the Rain* в «Заводном апельсине» (идея Макдауэлла) и умение ХАЛа читать по губам в «Космической одиссее 2001 года» (идея Гэри Локвуда).

«Одна работа, никакого безделья, бедняга Джек не знает веселья» — эту фразу бесконечно печатает в «Сиянии» Джек Торранс, пустой человек, который не умеет ни работать, ни развлекаться^а. Кубрик, когда снимал свои фильмы, делал и то, и другое одновременно. Одним из любимых аспектов кинопроизводства для него была разработка сюжета совместно с такими писателями, как Майкл Герр («Цельнометаллическая оболочка») и Дайан Джонсон («Сияние»).

Такая дружеская «работа как игра» в самих кинокартинах Кубрика обычно отсутствует. Фильм Кубрика зачастую представляет собой четко запрограммированный мир, который жестко контролирует живущих в нем людей. Их реакции радикально меняются, они становятся пленниками пустоты этого мира. В фильмах Кубрика мы видим обряд посвящения солдата в ритуальную жестокость («Цельнометаллическая оболочка»), абсурд-

^а Английская поговорка *all work and no play makes Jack a dull boy* означает, что в жизни должно быть место и работе, и отдыху. Распространен целый ряд вариантов как буквального, так и художественного перевода, но поскольку в дальнейшем автор книги подробно анализирует и обыгрывает эту фразу, мне кажется наиболее уместным здесь либо вариант, приведенный выше, либо такой: «Джек все работал и не играл и невеселым мальчиком стал».

ную военную игру («Тропы славы», «Доктор Стрейнджлав»), бихевиористские технологии социального контроля («Заводной апельсин»), аристократию, чья жизнь подчинена глубоко укоренившимся обычаям («Барри Линдон»), отель, владевающий душами своих обитателей («Сияние»), и тайное общество, претендующее на власть над жизнью и смертью («С широко закрытыми глазами»).

Горизонты Кубрика кажутся тесными и ограничивающими, даже когда их масштаб расширяется до бескрайнего космоса, как в «Космической одиссее». Многие фильмы Кубрика заканчиваются тем, что герой оказывается загнан в угол или обездвижен: «Убийство», «Тропы славы», «Лолита», «Сияние». В других последние сцены представляют собой возрождение, но совершенно неоднозначное, кажущееся одновременно освобождающим и пугающим: «Доктор Стрейнджлав», «Космическая одиссея», «Заводной апельсин», «Цельнометаллическая оболочка». Только «последний завет» Кубрика, фильм «С широко закрытыми глазами», и его первое зрелое творение «Поцелуй убийцы» своими заключительными сценами вселяют гуманистическую надежду.

Кубрик больше, чем любой другой из известных мне режиссеров, заставляет нас потрудиться, чтобы понять, как взаимосвязаны его фильмы. Каждая его кинокартина — отдельный и самодостаточный мир, но при этом глубоким и загадочным образом соотносённый с другими. Путешествие Дэйва Боумена через Звездные врата — это трансформация заливатского образа майора Конга, несущегося верхом на боеголовке в «Докторе Стрейнджлаве»; аналогичным образом перерождение Боумена в «Звездного ребенка» — это ответ на сцену, в которой Стрейнджлав поднимается из инвалидного кресла, приветствуя новый день, день ядерного апокалипсиса, а тот момент, когда Алекс обращает взгляд к зрителю в начале «Заводной апельсин», вторит зловещему взгляду Звездного ребенка.



Из-за того, что фильмы Кубрика настолько прозрачны и вместе с тем временами так загадочны, создается впечатление, что некоторые из них просто созданы для сторонников теорий заговора. Как ни странно, это было бы вполне логично, учитывая его интерес к маниакальной одержимости и к решению головоломок. «Сияние» всегда вызывало в Интернете бурную реакцию со стороны чудаков, считавших этот фильм прямым доказательством того, что именно Кубрик по заказу НАСА изготовил поддельную видеосъемку посадки «Аполлона-11» на Луну. Теперь они с таким же упоением обсуждают «С широко закрытыми глазами», потому что фильм якобы предупреждает нас об иллюминатах или о существующих в Голливуде сектах педофилов. Более тонкие знатоки утверждают, что «Сияние» на самом деле якобы связано с холокостом. Но фильмы Кубрика нельзя расшифровать таким образом. Это произведения искусства, открытые для толкования, а не загадки, ожидающие своего решения.

Кубрик был еврейским режиссером, хотя сам бы он никогда так не сказал. Он взахлеб читал книги о холокосте и едва не снял фильм о нем по роману Луиса Бегли «Ложь военного времени». «В каком-то смысле Кубрик даже женился на холокосте», — замечает один из специалистов по творчеству Кубрика Натан Абрамс. Третья жена Стэнли Кристиана, которая оставалась его спутницей в течение последних сорока двух лет его жизни, была племянницей нацистского режиссера Файта Харлана, который снял антисемитский пропагандистский фильм «Еврей Зюсс». Перед своей первой встречей с Харланом в 1957 году Кубрик выпил большой стакан водки и сказал Кристиане: «Вот стою я здесь... и чувствую себя как целых десять евреев». Из коллег-режиссеров он чувствовал себя ближе всего к Аллену и Спилбергу, который после смерти Кубрика завершил работу над его проектом «Искусственный разум». Циничный черный юмор «Доктора Стрейнджлава» сближает его с Ленни Брюсом, Джозефом Хеллером и с крушителями идолов из журнала *MAD*.

Кристиана рассказывала: «Мы с девочками [дочерьями Кубриков] дразнили его, говоря, что своей мимикой и жестами он похож на Тевье-молочника — то, как он заламывал руки и вздыхал... и с выразительным “оххх” поднимал к небесам глаза, полные осуждения и тоски. Мы передразнивали его и смеялись»¹³. Еврей, выросший в Бронксе и живущий в английском загородном поместье в Хертфордшире, Кубрик, должно быть, иногда чувствовал себя не на своем месте — почти как «ирландский выскочка» Барри Линдон.

Кубрик успел попробовать свои силы в большинстве самых популярных в Америке жанров: это нуар, исторический эпос, война, научная фантастика, хоррор и то, что философ Стэнли Кэвелл называет комедией повторного брака — фильм о примирении мужчины и женщины, отношения которых уже на волосок от краха. Тема повторного брака всегда была одной из излюбленных тем в голливудских эксцентрических комедиях, однако Кубрик придает ей совершенно новое звучание в своем странном и тревожном последнем фильме «С широко закрытыми глазами».

Фильмы Кубрика заставляют задуматься, вовсе не будучи при этом псевдоинтеллектуальными, как некоторые пронизанные идеей аномии европейские фильмы, склоняющие нас к предсказуемым размышлениям над недугами человеческой цивилизации. Американец Кубрик тонко чувствует неврозы, которыми, как ни крути, страдает наша культура: сделавший себя сам человек, ставший пленником пустой, лишённой смысла жизни; подростковый бунт; возрождение через насилие.

Впрочем, есть у Кубрика и другая сторона, европейская. Стэнли Кубрик, второй ребенок Жака (Джека) Кубрика и Гертруды Первелер Кубрик, родился в Нью-Йорке 26 июля 1928 года, но его чувствительность, как отмечает критик Мишель Симан, родом из Европы восемнадцатого века, которая мечтала перестроить человечество в духе строгой рациональности. Все его фильмы — от «Доктора Стрейнджлава» до



«Космической одиссеи 2001 года», «Заводного апельсина» и «Цельнометаллической оболочки» — демонстрируют его очарованность идеями радикального управления или преобразования человеческой природы. Кубрик, как и философы эпохи Просвещения, знает, что все эти идеи в итоге терпят крах, поскольку разум, как выясняется, тяготеет к опасным крайностям, и это делает его иррациональным.

Наш разум продолжает трансформировать нас самих на протяжении всего существования человечества, от Каменного века до настоящего с его киберпространством. Теперь, в двадцать первом веке, в нашу эмоциональную жизнь все глубже проникают новые машины, и даже наше «я», возможно, вскоре можно будет смоделировать на основе компьютерных алгоритмов. Кубрик апеллирует к той неоднозначной реакции — смеси радостного возбуждения и страха, — которая возникает у нас, когда мы видим, как разум в очередной раз трансформирует наш внутренний мир.

Пытаться выбрать величайший фильм в истории кинематографа — занятие неблагодарное, и все же именно этот выбор весьма показателен с точки зрения вкуса критика. Для меня первое место делят два фильма, причем абсолютно разные: «Космическая одиссея 2001 года» и «Правила игры». Фильм Ренуара — человеческий, забавный и величественно-трогательный; он внушает спокойствие своим достоинством и непринужденностью. Фильм «Космическая одиссея 2001 года» — статичный и возвышенный — представляет собой полную его противоположность: он выходит за пределы человеческого и манит неизвестными пространствами. Когда я впервые увидел его в возрасте двенадцати лет, через несколько лет после его выхода, он оказал на меня такое отрезвляющее и вдохновляющее воздействие, как ничто другое из увиденного мной на киноэкране.

Кубрик — представитель кинематографа отчуждения; он отвергает теплую человечность, которую так высоко ценит Ренуар.

Его фильмы отличает стерильная четкость контуров; он не хуже Антониони и Бергмана знает, какую роль может играть в кадре пустое пространство. Кубрику были не по душе и изящные уловки Хичкока с его желанием заморозить зрителя, и тяга Уэлса к монументальности, однако именно от этих двух мастеров он перенял стремление тщательно следить за тем, какая информация будет преподнесена зрителю при просмотре фильма.

Вспомните антиквариат, которым был загроможден особняк Чарльза Фостера Кейна после его смерти, — именно эту обстановку имитирует Кубрик, когда он изображает дом Куилти в «Лолите»: все здесь мешает постичь тайну этого человека. Кубрик, как и Уэлс и Хичкок, Бергман и Антониони, заботится о том, чтобы мы знали только то, что он решит нам сообщить, и чтобы мы ни на секунду не забывали о присутствии этой ограничивающей силы. Он — полная противоположность Ренуару, который, кажется, готов открыть нам весь мир.

В своей речи по случаю вручения ему премии имени Д. У. Гриффита Американской гильдией режиссеров Кубрик отметил, что Гриффита, который любил делать все по-своему, иногда сравнивали с высокомерным Икаром. «Но в то же время, — продолжал Кубрик, — я никогда не был уверен, следует ли мораль истории об Икаре сводить только к общепринятому принципу “Не пытайся взлететь слишком высоко” или же ее можно сформулировать иначе: “Забудь о воске и перьях и более тщательно работай над крыльями”»¹⁴. Перфекционистская настойчивость Кубрика в достижении мастерства позволила ему взлететь выше других кинематографистов его эпохи, не потеряв при этом своих крыльев в лучах славы. Его фильмы, как и тот черный монолит, будут оставаться предметом восхищения всегда, пока кино остается формой искусства.

Глава 1

Я ЗНАЮ, ЧТО МОГУ СНЯТЬ ФИЛЬМ И ПОЛУЧШЕ

«Поцелуй убийцы», «Убийство»

Президент Рузвельт умер 12 апреля 1945 года, за девять месяцев до того, как Стэнли Кубрик окончил среднюю школу. На следующий день Стэнли проходил мимо газетного киоска, витрина которого пестрела заголовками «Рузвельт мертв». Он попросил продавца принять удрученный вид и сделал фото, которое отнес в офис журнала *Look*. Фоторедактор журнала Хелен О'Брайен решила дать шанс молодому человеку, и вскоре Кубрик стал штатным фотографом. Всего в 17 лет Кубрик зацепился за «фантастически хорошую», как он сам сказал впоследствии, работу в *Look*, где он прослужил еще четыре года. Тем временем у него возникли проблемы с поступлением в высшее учебное заведение. «Мой отец, будучи выпускниками^a (!)

^a Кубрик вместо формы единственного числа *alumnus* «выпускник» ошибочно использует форму множественного числа *alumni* «выпускники».

Нью-Йоркского университета, устроил мне разговор с деканом... Ничего не помогло», — вспоминал Кубрик. Тем не менее отсутствие высшего образования обернулось для него огромным плюсом. Благодаря занятиям фотографией, по словам Кубрика, он «быстро получил представление о том, как все происходит в этом мире»¹.

Журнал *Look*, в отличие от своего более жизнелюбивого соперника *Life*, специализировался на пессимистичных сюжетах о неприукрашенных реалиях жизни. Там презирили идеализированные истории из *Life* и частенько показывали городскую жизнь в мрачных тонах. В журнале было полно сюжетов о «безработице, алкоголизме, подростковой преступности, разводах», замечает журналистка Мэри Панцер².

На своих фотографиях для *Look* Кубрик любил изображать места, вызывающие ассоциации с чистилищем: приемную зубного врача, платформу метро. Иногда мертвенно-бледная, агрессивная атмосфера этих его работ вторила духу фотографий Дианы Арбус. Например, на фото, сделанном в Армейском медицинском центре имени Уолтера Рида, мы видим ряды протезов конечностей; в объектив фотоаппарата уставился какой-то флегматичный мужчина с карандашом за ухом, а на заднем плане, похожий на привидение, ковыляет солдат на костылях. На одной фотографии Кубрика мы видим стонущего от боли поверженного боксера, который изображен в укороченной перспективе, как Христос на картине Мантеньи. На другой перед объективом стоят два молодых человека в галстуках: один с серьезным видом поправляет свою прическу в стиле «помпадур», другой уставился прямо на нас.

Кубрик фотографировал для *Look* в том числе и звезд. В августе 1949 года он сделал фото в профиль Леонарда Бернстайна. Вот Лени Рифеншталь паясничает в купальном костюме, пальцем одной руки имитируя усы Гитлера, а другой рукой показывая жест «Хайль!». Вот она же сидит в халате, погруженная в свои мысли; а здесь она задумчиво держит в руках книгу Эрика Фромма. В марте 1949 года Кубрик снимал Монтгомери Клифта, которому тогда



было 28 лет, в его нью-йоркской квартире: на одном фото Клифт безучастно сидит перед чашкой с хлопьями и стаканом молока; на другом — лежит раскинув ноги на полу рядом с небранной постелью и делает вид, что пьет вино из бутылки. Кубрик также фотографировал Френка Синатру и Рокки Грациано, Георга Гросса, Жака Липшица и звезду радио Джонни Гранта, «Джонни всегда к вашим услугам». (Не все эти фотографии были опубликованы.)

В своих работах для *Look* Кубрик использовал съемку под наклонным углом и зачастую искусственное освещение. Однажды он принес с собой лампы на станцию метро *Central Park West*, чтобы запечатлеть обнимающуюся пару в стиле нуар. В 1947 году он фотографировал процесс съемок фильма Жюль Дассена «Обнаженный город». Фильм Дассена был одновременно бесстрастным и выразительным. Несомненно, он очень повлиял на нуарные фильмы Кубрика 1950-х годов.

Стиль фотографий Кубрика — строгий и ясный, вызывающий тревогу своей точностью и реализмом. Тем не менее в нем оставалось место и для элемента постановочного фото. В мае 1950 года он сделал для *Look* серию фотографий светской львицы Бетси фон Фюрстенберг. На одном из снимков она валяется на диване в компании молодого человека в смокинге, со скучающим (как это было модно в то время) лицом, а сверху со стены на нас взирает «Любитель абсента» Пикассо. На другой фотографии мы видим, как Бетси в шортах сидит на окне со сценарием (она была начинающей актрисой). Здесь она выглядит, как Сью Лайон в «Лолите». Она изображает восторг, прижимая сценарий к груди, рассеянно почесывая одной рукой голову кошки и оттопырив пальцы ног с накрашенными ногтями.

В июне 1946 года Кубрик снял еще один выразительный фоторепортаж, на этот раз о том, что происходит в кабинке для анализа почерка. Всего на шести изображениях он показывает нам целую гамму эмоций. Сюжет вращается вокруг молодого военнослужащего и женщины, которая работает аналитиком

почерка. Кажется, дело у них идет к первому свиданию: мы замечаем их застенчивый флирт, отведенные взгляды, нерешительность. (*Look* опубликовал всего одну из этих фотографий, причем только следующим летом.)

Кубрик-фотограф любил визуальные притчи. Вот люди восторженно смотрят на вольер с обезьяной, но сама обезьяна при этом остается на периферии кадра. Есть что-то иносказательное и в одном снимке из его серии фотографий о студенческой жизни Мичиганского университета: женщина, резко обрамленная искусственным светом, который так любил использовать в своих работах Кубрик, подносит зажигалку к сигарете мужчины. Прежде всего, Кубрик умел выразить на фотографии чувство скрытого эмоционального смятения. Для фоторепортажа «Первые влюбленности подростков» он снял девушку, которая стоит спиной к нам, так что ее лица мы не видим. Она только что накарябала на стене губной помадой «Я ненавижу любовь!»; рука, в которой она держит помаду, безвольно повисла, словно признавая поражение.

* * *

В мае 1948 года двадцатилетний Кубрик женился на своей школьной возлюбленной Тобе Мец. Его друг Джеральд Фрид, который впоследствии написал музыку для ранних фильмов Кубрика, заметил, что, когда у Стэнли и Тобы начались отношения, «они все еще были подростками, так что это почти не в счет. Хоть это и был законный брак, они как будто продолжали просто встречаться. Это не было похоже на глубокую привязанность»³. Пара переехала в Гринвич-Виллидж, где Кубрик стал частью богемной интеллектуальной среды. Кроме того, он начал посещать уроки литературы в Колумбийском университете, где преподавали Марк Ван Дорен и, возможно, Лайонел Трилинг. Кубрик познакомился с тусовкой, близкой журналу *Partisan Review*, например с Дуайтом Макдональдом, Уиджи и Арбус.



Теперь Кубрик погрузился в чтение художественной литературы и книг по истории, а через несколько лет он уже мог соперничать с самыми мощными нью-йоркскими интеллектуалами. «Я провел три увлекательных часа со Стэнли Кубриком, самым талантливым из молодых режиссеров, — написал Макдональд в 1959 году, — обсуждая философию Уайтхеда, «Броненосца “Потемкина”», дзен-буддизм, упадок западной культуры, а также вопрос о том, стоит ли жить иначе как впадая в крайности между религиозной верой и жизнью чувств — одним словом, мы вели обычный для Нью-Йорка разговор»⁴.

К 1959 году Кубрика перестает устраивать работа в *Look*. За четыре года в журнале он ни разу не получил больше, чем 150 долларов в неделю. (Годы спустя он сказал во время интервью с Робертом Джинной: «Не для протокола, но платили они там паршиво».) Даже если не считать низкой зарплаты, Кубрик уже не мог оставаться в этих рамках. В детстве он мечтал стать писателем, как Конрад, но теперь понял, что хочет создавать фильмы. «В течение четырех или пяти лет я смотрел все фильмы, которые выходили на экран, — вспоминал он. — Я сидел и думал: ну, допустим, я ни черта не понимаю в кино, но я знаю, что могу снять фильм и получше»⁵. Его друг рассказывал, что иногда, заскучав от происходящего на экране кинотеатра, Кубрик принимался читать газету.

Молодой Кубрик сам научился снимать кино, что среди выдающихся режиссеров бывает нечасто. Он читал книги Пудовкина о киномонтаже и Станиславского — об актерской игре. «В те времена не было киношкол, — вспоминал Джеральд Фрид. — Нам приходилось учиться снимать кино, посещая кинотеатр. Обсуждение фильмов после просмотра сводилось в первую очередь к тому, что мы выслушивали, как Стэнли потешался над сентиментальностью большинства картин»⁶. Стремясь найти нечто вроде противоядия духу Голливуда, Кубрик посмотрел все иностранные фильмы, которые демонстрировали в Музее современного искусства, большинство даже по несколько раз. Теперь он был готов.

* * *

В 1950 году Кубрик, которому в то время был 21 год, снял свой первый фильм «День схватки», документальную кинохронику на 12,5 минут о боксере по имени Уолтер Картье. Роль оператора исполнил школьный друг Кубрика Алекс Зингер. «День схватки» обошелся Кубрику примерно в 3900 долларов, а продать его студии *RKO Pathé* он смог только за 4000. Это было гораздо меньше, чем они с Зингером ожидали, но он все равно чувствовал себя окрыленным.

«День схватки» даже сегодня смотрится на уровне. Нокаутирующий удар Картье в конце впечатляет, но и до него в фильме есть кадры, которые производят яркий эффект. Еще до начала боя Кубрик захватывает внимание зрителя, показывая в подробностях все, что Картье делает в течение дня перед схваткой. Он просыпается рядом со своим братом-близнецом; идет к утренней мессе, нервно сглатывает, готовясь принять облатку для причастия; тщательно осматривает свой нос в зеркале; проходит медкомиссию перед боем. Кубрик выстраивает из этих деталей напряженную человеческую драму. «Время еле движется, оно словно смотрит вам прямо в лицо», — звучит голос за кадром в то время, как Винсент, брат-близнец Картье, разминает ему плечи перед боем. Картье в свои 24 лет — ребенок, полный надежд и тревог. Он первый из череды молодых героев Кубрика, которые пытаются оставить свой след в жизни: Барри и его пасынок Буллингдон в «Барри Линдоне», Алекс из «Заводного апельсина», Шутник из «Цельнометаллической оболочки» и, наконец, мальчик во взрослом браке, доктор Билл Харфорд из «С широко закрытыми глазами».

Через девять месяцев после «Дня схватки» Кубрик ушел из журнала *Look*, окончательно решив стать режиссером. Он снял для студии *RKO Pathé* еще одну короткометражку — «Летающий падре». Это был фильм о священнике из Нью-Мексико, который посещает свою паству на самолете.



Все это время Кубрик пытался найти деньги на съемки художественного фильма.

Свою первую картину «Страх и вождение» он снял в Южной Калифорнии в начале 1951 года. Ему удалось собрать десять тысяч долларов, в основном благодаря своему дяде Мартину Первелеру, у которого было несколько аптек в Лос-Анджелесе. Первелер потребовал, чтобы за это Кубрик платил ему проценты со всех своих будущих фильмов. Стэнли отказался, но тот все равно дал ему деньги. Пол Мазурски, который играл в этом фильме, вспоминает, как они с Кубриком ехали к Первелеру: «Ему было нужно еще 5000 долларов, чтобы закончить фильм, и он сказал: “Я получу у него эти деньги несмотря ни на что, это я могу сказать вам прямо сейчас” и плюнул в лобовое стекло машины. Никогда не забуду этого. И ведь он получил деньги!»⁷

Фильм «Страх и вождение» вышел в 1953 году и представлял собой ужасно серьезное повествование в стиле Конрада о четырех солдатах, которые на какой-то безымянной войне оказались в тылу врага. Впоследствии Кубрик безжалостно высмеивал свой первый художественный фильм и стремился сделать все, чтобы его не показывали зрителю. В одном из интервью он сказал: «Мне было недостаточно просто снимать интересное кино, я хотел, чтобы это был поэтический и значительный фильм. Это было немного похоже на комикс Тербера о карлике, у которого уже три раза не получилось отбить мяч, но он все равно решает замахнуться^а. Премьерный показ состоялся в одном из кинотеатров *Guild* в Нью-Йорке, и было вполне очевидно, что фильм ужасный»⁸.

Как позже осознал Кубрик, фильм «Страх и вождение» был совершенно незрелым. Голос за кадром повествует торже-

^а По правилам бейсбола после четвертого промаха он получит «уолк» — разновидность штрафа, который позволит сопернику просто перейти на следующую базу.

ственно-зловеще, а в одной из сцен какая-то фигура, которую называют «генералом», падает замертво, как один из героев-негодяев у Уэльса. Потом Кубрик уже не будет использовать такие дешевые драматические эффекты. В фильме есть только одна запоминающаяся сцена, когда эти четверо солдат похищают девушку (представительницу вражеской стороны) и привязывают ее к дереву. Сидни (Пол Мазурски) танцует вокруг бесстрастной девушки, лицо которой ничего не выражает, и произносит сумасшедший монолог в духе фильмов Бергмана, отсылающий к шекспировской «Буре» (позже он стал основой для не слишком удачного фильма по этой пьесе, который снял сам Мазурски). Девушка выскальзывает из своих пут и пытается убежать, но Сидни стреляет в нее и убивает.

Противостояние между солдатом и безмолвной, непреклонной женщиной становится эмоциональной кульминацией «Страха и вождения». Потом отголоски этой сцены появятся в более поздних работах Кубрика: когда Джек в «Сиянии» обнимает обнаженную красавицу и вдруг обнаруживает, что она превратилась в покрытую струпами каргу; когда Шутник в «Цельнометаллической оболочке» убивает вьетнамскую девушку-снайпера; когда Билл из фильма «С широко закрытыми глазами» встречает на оргии женщину в маске. «Страх и вождение» — это безнадежная муть, но уже здесь Кубрик обращается к такой популярной в его поздних работах теме, как восприятие женщины мужчиной, к размышлениям о том, как мужчины поступают с женщинами.

Джозеф Берстин, один из ведущих дистрибьюторов иностранных фильмов в Америке, организовал показ «Страха и вождения» в нью-йоркских архаусных кинотеатрах, таких как кинотеатр *Guild* возле концертного зала Радио-сити. Его показывали и в нескольких других крупных городах. В шестидесятые годы Кубрик изъясил фильм из проката. Когда тридцать лет спустя, вопреки его желанию, фильм все-таки был показан на фестива-



ле в Теллурайде и на Нью-Йоркском кинофоруме, он объявил прессе, что это был «неуклюжий любительский фильм, фильм-упражнение... — совершенно неуместная вычурность, скучная и претенциозная»⁹. Кубрик был прав, забраковав свой первый полнометражный фильм; только заядлые фанаты Кубрика могут пытаться найти и посмотреть его. Тем не менее фильм дает нам некоторые очень важные ключи к пониманию того, кем был Стэнли Кубрик.

Тоба Мец, бледная, темноволосая, с челкой по самые глаза а-ля битники, появляется в эпизоде фильма «Страх и вождение». В конце 1951 года, вскоре после завершения фильма, пара вернулась из Калифорнии в Нью-Йорк и рассталась. Без сомнения, на Тобу давила постоянная нехватка денег. В то время Кубрик зарабатывал на жизнь, играя в шахматы на четвертак в парке Вашингтон-Сквер. Как он сам рассказывал журналисту Джереми Бернштейну, «там были в основном слабые шахматисты, люди, которые вели ожесточенную борьбу, но неизменно проигрывали»¹⁰. В ожидании новостей по поводу своего очередного фильма он часто приходил в парк в полдень и, прерываясь только на обед, играл до полуночи. Впоследствии Кубрик любил пофантазировать о том, что если бы он и дальше тренировался по девять часов в день, то стал бы не хуже великого Бобби Фишера и даже обыграл бы русских.

В 1952 году, когда фильм «Страх и вождение» был на стадии монтажа, Кубрик встретил танцовщицу Рут Сobotку. У них быстро завязался роман. Стэнли и Рут поженились в январе 1955 года, до этого прожив вместе в Ист-Виллидж три года. Как и первый брак Кубрика, этот тоже продлился недолго. Уже в следующем году Стэнли и Рут разошлись, в 1958 году официально расстались, а в 1961 году развелись. Но пока они были вместе, Сobotка оказывала значительное интеллектуальное влияние на жизнь Кубрика. Она была почти ни три года старше его и успела достичь больших успехов в мире искусства. Сobotка была связа-

на с авангардом: в 1947 году она появилась в фильме Ганса Рихтера «Сны, которые можно купить за деньги», где есть сцены, созданные Колдером, Ман Рэем, Дюшаном, Эрнстом и Леже.

Рут была ученицей Ли Страсберга. Когда Кубрик с ней познакомился, она танцевала в балетной труппе Джорджа Баланчина «Нью-Йорк Сити балет». Кроме того, Рут была дизайнером по костюмам. В 1951 году она разработала серию костюмов для нашумевшего балета Джерома Роббинса «Клетка», в котором еще и выступала танцовщицей. Балет изображал богомолоподобную женщину, которая пожирала своих отпрысков мужского пола. Этот танец — кровавый, жреческий, не менее загадочный, чем произведения Кафки, — должно быть, произвел сильное впечатление на Кубрика, который наверняка видел эту постановку труппы Баланчина.

Подруга танцовщицы вспоминает Сobotку в роскошном длинном красном халате с меховым воротником, напоминавшем «что-то из “Анны Карениной”». Она была невероятно красива»¹¹. Венская еврейка, дочь популярной актрисы Гизелы Шенау и известного архитектора и дизайнера Уолтера Сobotки, Рут в возрасте двенадцати лет бежала со своей семьей из Австрии после гитлеровского аншлюса в 1938 году.

В отличие от Тобы, Рут Сobotка была творческим соратником Кубрика. Помимо исполнения эпизодической роли в фильме «Поцелуй убийцы» (1955), она создала сценарную раскадровку для его третьего фильма «Убийство» (1956). В пресс-релизе *United Artists* ее назвали «первым художником-постановщиком женского пола в Голливуде». Как и Кубрик, она была перфекционисткой. Одна подруга сказала, что, когда Рут вышла замуж за Кубрика, она «научилась играть в шахматы и уделяла этой задаче не меньше внимания, чем изучению балета или актерского мастерства». Джеральд Фрид сказал о Стэнли и Рут, что, «хотя у них часто и бывали стычки, казалось, они идеально подходили друг другу»¹².



Рут Сobotка, будучи для Кубрика посланницей мира искусства Центральной Европы, оставила неизгладимый след в его жизни и творчестве. Возможно, именно она рассказала Кубрику о *Traumnovelle* («Новелле снов»), написанной другим венским евреем Артуром Шницлером, — книге, которой Кубрик был одержим на протяжении целых десятилетий, пока не воплотил ее в картине «С широко закрытыми глазами».

* * *

Слово «нуар» вызывает в нашем воображении приглушенные выстрелы на темных, залитых дождем городских улицах и головокружительные рекурсивные сюжеты. Может быть, вспоминается еще и бывший заключенный с травмированной психикой, запойно пьющий детектив или инфернальная дама; не говоря уже о горьком вкусе черного кофе или тени виселицы. В фильмах нуар крутых парней обычно кто-нибудь переигрывает, и они попадают в положение несчастных пешек в чужой игре. Фильмы в стиле нуар рисуют оборотную сторону американского идеала — героя-одиночки, который стремится сам выковать свою судьбу.

Два первых зрелых фильма Кубрика, «Поцелуй убийцы» (1955) и «Убийство» (1956), безусловно, сняты в духе нуара, но они не разделяют гламурно-мрачную угрюмость этого жанра. Его главным героям не хватает соблазнительного блеска большинства нуарных персонажей. Вместо этого они заняты попытками взять себя в руки, что далеко не всегда удается.

Кубрику импонирует взгляд нуара на жизнь как на галлюцинацию и мрачную иллюзию. Даже когда она кажется совершенно реальной, самые решительные и смелые действия могут выглядеть пассивными и инертными, словно во сне. В «Грязной сделке» Энтони Манна (1948) один из персонажей говорит: «Я внезапно почувствовал себя, я не знаю, большим и маленьким одновременно». Нуар создает ироническую рамку вокруг

наших фантазий о своей значительности, и Кубрик ценил в нем эту возможность иронизировать.

Кубрик снял «Поцелуй убийцы» в Нью-Йорке в 1954 году. Съёмки заняли тринадцать недель, что довольно долго для мало-бюджетной картины. В «Поцелуе убийцы» уже многое предвещает зрелого Кубрика. В первую очередь это название, которое с художественной точки зрения стоит в одном ряду с «Цельнометаллической оболочкой» и «С широко закрытыми глазами». (Ранние версии названия — «Поцелуй меня, убей меня» и «Нимфа и маньяк».)

«Поцелуй убийцы» начинается с того, что два одиноких жителя Нью-Йорка наблюдают друг за другом из окон своих квартир. Женщина, Глория Прайс, — «профессиональная партнерша» (другими словами, проститутка) в клубе под названием *Pleasure Land* («Земля наслаждений»), расположенном на Таймс-сквер. Мужчина, Дэйви Гордон, — боксер. Он готовится к бою, который окажется для него последним. У них завязывается роман, которому угрожает работодатель Глории Винни Рапалло, жесткий и грубый мужчина средних лет, желающий, чтобы Глория принадлежала только ему.

«Поцелуй убийцы» — фильм об обычных людях среднего масштаба. В нем нет невротичных, демонических или явно обреченных персонажей, типичных для нуарных фильмов. Джейми Смит, который играет Дэйви, кажется настороженным, но при этом довольно инертным. Он так же лишен индивидуальности, как Кир Дулли в роли Дэйва Боумена в «Космической одиссее». Айрин Кейн в роли Глории немного диковата и застенчива. Рапалло преследует Глорию, но не по обычным для нуара причинам. В ней нет ничего извращенного или смертельно опасного, она уж точно и не роковая женщина, и не девочка-куколка. «Ее пухлые губки стали дорогой к оскверненному грехом насилию», — кричал зловещий плакат «Поцелуя убийцы», но это был лишь заманчивый рекламный ход.



«Поцелуй убийцы» — фильм на удивление целомудренный: Глория слишком беспокойна и уклончива, чтобы быть сексуальной, а Дэйви слишком осторожен, слишком ошеломлен жизнью, чтобы жаждать ее. С ними что-то не то — точно так же, как бывает «что-то не то» с хорошо знакомыми людьми из вашего окружения.

«Поцелуй убийцы» производит впечатление некоторой кустарности, импровизированности; в нем ощущается явное влияние нью-йоркской школы фотографии и киноязыка направления *cinéma vérité* («правдивое кино»). Нервная джазовая музыка Джеральда Фрида держит публику в напряжении. Кубрик делает улицы Нью-Йорка мишурными и сюрреалистичными, полными мрачных урбанистических видов. В кадре чередуются то мигающие неоновые вывески Бродвея, то хот-доги на гриле, то пупсик в ванночке с водой на витрине магазина товаров по сниженным ценам.

Позже сам Кубрик пренебрежительно отзывался о «Поцелуе убийцы», заявляя, что это «глупая» история и что этот фильм «все еще находится на низком студенческом уровне кинопроизводства». Сценарий был «написан за неделю», — сказал он интервьюеру Роберту Джинне¹³. Да, в фильме есть что-то грубоватое, но на самом деле это отсутствие лоска и придает «Поцелую убийцы» необычный шарм. Начиная с «Поцелуя убийцы», Кубрик при создании своих фильмов будет становиться все более и более точным, обращая внимание на каждый нюанс освещения, композиционного построения, звука. «Поцелуй убийцы» — последний фильм Кубрика, который производит впечатление любительского.

В финале фильма повторяются его первые кадры: Дэйви ждет Глорию. Он нервно шагает под напоминающим пещеру сводом Пенсильванского вокзала в Нью-Йорке. И вот в последнюю минуту, совершенно неожиданно, Глория подбегает к Дэйви и обнимает его.

Второй полнометражный фильм Кубрика — это редкий образец нуара со счастливым концом. Герой получает девушку, но в финале создается ощущение, что радоваться рано. Кубрик выдерживается от обычной в таких случаях съемки крупным планом: влюбленные показаны издали, в постепенно затухающем изображении дальнего плана.

«Поцелуй убийцы» — первый из зрелых фильмов Кубрика и единственный, вплоть до его последнего фильма «С широко закрытыми глазами», где в конце есть надежда на возобновление романтической связи между мужчиной и женщиной. И в обоих случаях эта связь — настолько же многообещающая, насколько и непрочная.

В центре «Поцелуя убийцы» есть необычный эпизод, который показывает, кем была Рут Сobotка для Кубрика. Сobotка танцует сольный балетный номер, а закадровый голос Глории рассказывает историю ее обреченной сестры Айрис, которая по настоянию мужа бросила карьеру балерины и затем посвятила себя уходу за умирающим отцом. В конце концов Айрис покончила с собой в знак протеста против того, что сделали с ней ее муж и она сама. Чтобы доказать, что она тоже способна на самоуничтожение, Глория с головой бросается в унижительную работу в *Pleasure Land*. «Каждую ночь я работала в этом развратном месте, в этом человеческом зверинце», — говорит она.

Трудно не заметить в этом сольном танце Рут предчувствие того, как будут развиваться ее отношения со Стэнли. Айрис бросает танцы ради мужа. В 1955 году, через год после «Поцелуя убийцы», Рут оставила балет, чтобы переехать в Лос-Анджелес с Кубриком. Она быстро возненавидела этот город. В интервью одной газете она сказала: «Мне нравится работать над фильмами, но я не хотела бы жить в этом городе ложных ценностей. Успех в Голливуде измеряется деньгами или известностью, и то, что важно для этих людей, не важно для меня». Она добавила, что многие танцоры, которых она считала талантливыми, «стали халтурить с тех пор, как переехали в Голливуд»¹⁴.



Соботка значилась художником-постановщиком и в «Убийстве», и в «Поцелуе убийцы». Но хотя Рут мечтала стать полноценным партнером Стэнли по работе над фильмами, такому сотрудничеству не суждено было сбыться. Когда снимали «Убийство», Стэнли часто оставлял Рут дома, а сам шел на съемочную площадку.

В сюжете «Поцелуя убийцы» Айрис остается инородным телом, видением из прошлого, воплощением художника, который разрушает сам себя. Фильм отстраняется от нее во многом подобно тому, как сама Рут Соботка, исполняющая здесь роль Айрис, оказалась отстраненной от набирающей обороты карьеры Кубрика. После того, как она исполняет свой одинокий виртуозный танец, фильм оставляет ее позади, словно забытого умирающего лебедя. История Дэйви и Глории заслоняет собой память об Айрис, которая жила одним искусством.

В 1954–56 годах, как раз когда у Кубрика были проблемы с Рут, он работал над сценарием фильма под названием «Женатый мужчина». Вот что он там пишет:

Брак похож на долгую трапезу, где десерт подают вначале... Можешь ли ты представить себе все ужасы жизни с женщиной, которая присосалась к тебе, как резиновая присоска? Чья жизнь вращается вокруг тебя утром, днем и ночью?.. Это все равно что утонуть в море перьев. Погружаться все глубже и глубже в мягкие удушающие глубины привычки и банальности. Если бы она только сопротивлялась! Злилась или ревновала, хотя бы один раз... Знаешь, я вчера вечером пошел гулять. Сразу после ужина. И пришел домой в два часа ночи. Не спрашивай, где я был¹⁵.

История, которую Кубрик рассказывал Дугласу, — когда он возвращается домой после тщетной попытки уйти, а чемодан становится все тяжелее и тяжелее, — вероятно, была из его

жизни с Сobotкой. «Просто скажи мне, где мой чемодан, я ухажу», — говорит муж в «Женатом мужчине»¹⁶. Его жена (которую зовут Элис, как в «С широко закрытыми глазами») — «святая», «практически Мария Магдалина в джинсах», и то, что она так безукоризненна, для него невыносимо.

Две другие сценарные заявки Кубрика тех лет, «Ревность» и «Идеальный брак», рассказывают об отчаявшихся, не удовлетворенных семейной жизнью супругах, таких же, как сам Кубрик. В «Ревности» муж, убежденный в неверности своей жены, «встречает какую-то распутную девицу и в конце концов оказывается в ее квартире; следует эротическая сцена, но в решающий момент мужчина уходит» — точно так же, как Билл Харфорд несколько раз поступает в фильме «С широко закрытыми глазами». В «Идеальном браке» муж припоминает жене ее «бурное» прошлое и утверждает, что сам он верен. И тут «она начинает расспрашивать его о недавних поездках, когда он не отвечал на телефонный звонок». В набросках Кубрика об ужасной ссоре этой пары мы читаем: «Ты пожалеешь... Бурная истерика... Признает измену. Паршивый любовник. Кричит. Муж уходит». Кубрик также набросал сцену, в которой жена бросает мужа, он «рыдает, как испуганный ребенок», а затем звонит матери. Обрисовывая в общих чертах идею другого фильма под названием «Голодная обезьяна», Кубрик пишет: «Развитие этого брака должно было в каком-то смысле угодить в садомазохистскую ловушку в духе Достоевского». Здесь муж хочет «унизить боготворящую его девушку и этим мучит себя». Названия сцен этого сценария выражают мысль о супружестве как о чем-то травматичном: «Трахайся или дерись», «Цветные девушки», «Перепихнулся — и тоска»¹⁷.

Более тонко Кубрик выразил свое недовольство в «Поцелуе убийцы», где Рут играет роль обреченной Айрис. Сначала она показана балетной примой, а затем ей приходится бросить карьеру ради мужчины. Что-то подобное и Рут сделала для Стэнли.



Образ зрелой романтической пары заслоняет собой образ Рут. У этих людей есть будущее, потому что они только начали отношения, и это резко контрастирует с гибельной самоотверженностью Айрис.

Вскоре после создания «Поцелуя убийцы» Кубрик встречается партнера по творчеству, которого он так и не нашел в лице Рут Сobotки. В 1955 году Кубрик знакомится с Джеймсом Б. Харрисом, более известным как Джимми, — армейским другом его школьного приятеля Алекса Зингера. Харрис хотел заниматься продюсированием фильмов, и его сильно впечатлили первые две художественные работы Кубрика. Вдвоем они основали фирму *Harris-Kubrick Productions*.

Харрис всегда был стильно одет и обладал привлекательной внешностью, что контрастировало с небрежным богемным видом Кубрика. Они стали близкими друзьями. «Прежде всего он был моим другом, — вспоминал Харрис. — Мы любили вместе играть в футбол и покер. . . У нас в жизни были одни и те же проблемы, и кино было отдушиной, смыслом жизни и способом убежать от рутины»¹⁸. Кубрик в школьные годы играл на барабанах, Харрис тоже был джазовым барабанщиком, он даже учился в Джульярдской школе искусств. Оба были евреями, оба из Нью-Йорка. Более того, они родились с разницей всего в восемь дней.

Джимми Харрис и Сobotка недолюбливали друг друга. Харрис сказал: «Рут была непревзойденной балериной, но хотела стать еще и художником-постановщиком. Стэнли ей в этом подал. Она не могла понять, почему ее имени не было на двери нашего офиса, а наши со Стэнли имена были. Они охладели друг к другу, и Стэнли ушел. Мы оба ушли от своих жен. Он даже научил меня тому, как нужно сообщать такие новости»¹⁹. К декабрю 1956 года Рут уехала обратно в Нью-Йорк, где она вернулась в «Нью-Йорк Сити балет».

И до, и после разрыва с Рут Кубрик остро нуждался в деньгах. Каждую пятницу днем он останавливал съемки «Поцелуя

убийцы», чтобы пойти в службу занятости и забрать пособие по безработице. Съёмочная группа и актёры жаловались на низкую зарплату, но у Кубрика действительно было мало денег. Сам он ничего не получил ни за «Поцелуй убийцы», ни за следующий фильм. Он жил на пособие по безработице и на те деньги, которые Джимми Харрис давал взаймы.

Как раз в это время Харрис наткнулся на роман Лайонела Уайта «Большой куш» (1955) о плане ограбления ипподрома. Он приобрёл права на него за десять тысяч долларов, рассудив, что он может стать первым фильмом компании *Harris-Kubrick Productions*. Харрис и Кубрик придумали для сюжета новое название — «Убийство» — и принялись за работу. «Убийство» стало ещё одним опытом Кубрика в стиле нуар, более гладкой и уверенной работой, чем «Поцелуй убийцы»^а.

«Убийство» — интеллектуальная головоломка, похожая на шахматную партию. Идея сюжета проста: преступник строит хитрый план ограбления ипподрома, который затем постепенно срывается. Ограбление — это не то, что вызывает у зрителя острые ощущения, но такой сюжет держит в постоянном тревожном напряжении. Нет коварного антагониста, который обрекает героя на смерть, как в фильмах «Двойная страховка», «Из прошлого» или «Гильда» (канонических нуарных фильмах). Невезение и неосмотрительная болтовня — вот все, что нужно, чтобы план развалился. Режиссер жертвует своими персонажами-преступниками, как пешками, ради своей последней комбинации, когда Джонни Клэю, лидеру банды, ставят безоговорочный мат.

Афиша «Убийства» хвастливо сообщала: «Вы не видели такого кино со времен “Лица со шрамом” и “Маленького Цеза»

^а Перевод названия фильма «Убийство», под которым он известен в русском прокате, ошибочен — в фильме речь не об убийстве, а об ограблении; *killing* в американском сленге означает примерно то же, что и оригинальное название книги Л. Уайта, — «большой куш».



ря“!» Однако «Убийство» — это не гангстерский фильм с яркой фигурой злодея. Вместо этого он показывает, как запросто можно спустить в унитаз хорошо продуманный план преступления. В центре внимания оказывается скорее само ограбление, чем персонажи.

Кубрик привлек к написанию сценария Джима Томпсона, автора криминальных романов, перу которого принадлежали сюжеты нескольких впечатляющих нуарных кинокартин, в том числе «Убийцы внутри меня» (1952), одного из самых любимых фильмов Кубрика. (Режиссер назвал роман Томпсона, «вероятно, самой жуткой и правдоподобной из всех историй, поведенных искаженным преступным умом от первого лица, с которыми я когда-либо сталкивался».) В «Убийце внутри меня» главный герой — изощренный романтический злодей, то дьявольски очаровательный, то пугающий. Джонни Клэй из «Убийства» — полная противоположность. Он обычный преступник, средне-статистический человек, и сообщники, которых он находит для участия в ограблении, тоже ничем не примечательны. «Никто из этих людей не преступник в обычном понимании. . . Все они, казалось бы, живут нормальной порядочной жизнью», — говорит он своей девушке Фэй.

Кубрик настороженно относился к Томпсону, который очень сильно пил и, садясь за печатную машинку, каждый раз вытаскивал из бумажного пакета бутылку спиртного. Кубрик и Томпсон писали дни напролет в крошечном офисе на 57-й улице на Манхэттене. А иногда Кубрик в своей неряшливой куртке и спущенных белых носках заходил к Томпсонам на обед в их двухэтажный дом в районе Флашинг, в Куинсе. Дочь Томпсона Шэрон вспоминает: «Когда Стэнли приходил к нам, он сводил нас всех с ума. Он был битником еще до того, как появились битники. У него были и длинные волосы, и странная одежда»²⁰.

Во время съемок «Убийства» Кубрик и Харрис столкнулись с одной проблемой: ни один ипподром не хотел быть местом

съемок фильма об ограблении ипподрома. Для того, чтобы снять начальный эпизод, где показаны сами скачки, Алекс Зингер со своей переносной камерой фирмы *Eyemo Mitchell* лежал затаился в самом центре ипподрома «Бэй Медоуз» в Сан-Франциско как раз в тот момент, когда лошади побежали от стартовых ворот. Сотрудники ипподрома его заметили, гонку остановили, но Зингер, который чудом избежал ареста, успел так отснять нужный киноматериал.

В остальном съемки картины прошли гладко. «Убийство» было отснято за двадцать дней, в основном на территории студии. Кубрик и Харрис вместе занимались монтажом, но руководил процессом Кубрик. («Я всегда был рядом с ним в монтажной комнате», говорит Харрис.) Фильм обошелся в 330 000 долларов, но кинокомпания *United Artists* выделила на него только 200 000, поэтому Харрису пришлось компенсировать разницу. «В те годы [Кубрик] не слишком понимал, как находить деньги. А я умел это делать»²¹, — вспоминает Харрис.

Для этого фильма Харрису и Кубрику была нужна звезда, и они нашли ее в лице Стерлинга Хейдена. Высокий, суровый, громогласный Хейден начал сниматься в кино довольно поздно. Он работал на рыболовном судне у побережья Масачусетса. Однажды, когда он там рыбачил, его сфотографировал репортер из местной газеты. Надпись под снимком гласила: «Глостерский рыбак выглядит как кинокумир». В 1933 году, когда Хейден впервые приехал в Лос-Анджелес, он жил в Сан-Педро на шхуне. Потом он участвовал во Второй мировой войне: «Я был в Югославии с партизанами Тито, и мне нравилось там все, что я видел», — вспоминал Хейден десятилетия спустя. Он снимался в «десятидневных вестернах», а в 1950 году добился успеха с «Асфальтовыми джунглями» — фильмом Джона Хьюстона, который обстоятельно, во всех деталях рассказывал об ограблении. Через несколько лет агент Хейдена сказал



ему: «Тут есть один чудак из Нью-Йорка. Говорят, он просто гребанный гений»²². Так Хейден за 40 000 долларов согласился сниматься в главной роли в «Убийстве».

«Что Кубрик в вас увидел?» — однажды спросил Хейдена интервьюер. Тот довольно веско ответил: «А что делает человека похожим на мелкого бандюгана?.. Может быть, его слабость?» Когда в 1951 году Хейдена вызвали в Комитет по антиамериканской деятельности Палаты представителей, чтобы он дал показания против голливудских коммунистов, он назвал все имена. «Я стал предателем», — признавал Хейден²³. Стыд Хейдена за то, что он сдал тех людей Комитету, просвечивает сквозь черты Джонни Клэя, который, несмотря на внешнюю грубую оболочку, внутренне эмоционально неустойчив.

Первый раз мы видим Хейдена в роли Джонни Клэя в эпизоде, где Кубрик замечательным образом использует следящую съемку движения (позже он опять воспользуется этим приемом в «Лолите»). Камера, следуя за Джонни, пронесется по комнатам его квартиры, словно у них нет стен. Хейден широко шагает, как бы поглощая пространство перед собой. Он выглядит совершенно уверенным, но это ощущение скоро исчезает. С того момента, когда он начинает плести свой заговор, вокруг него словно постепенно смыкается сеть, и мы безотчетно чувствуем, что у него ничего не получится.

Джонни и его девушка Фэй зеркалят пару, сыгранную в «Асфальтовых джунглях» Хейденом и Джинной Хэйген. В фильме Хьюстона Хейден срывается на покладистой Хэйген: «Заткнись и тащи сюда бурбон!» В первой сцене «Убийства» Фэй, тоже очень покорная, сухо напоминает: «Я ведь не очень красивая и не особо умная». Кубрик показывает в кадре Джонни, который совсем никак не реагирует на эту реплику. И она как будто этого не замечает, ее это нисколько не раздражает.

Кроме того, Джонни и Фэй чем-то напоминают Стэнли и Рут. Сложно не заметить сходство между тем, как Джонни от-

махивается от своей девушки, чтобы в чисто мужской компании продолжать строить планы ограбления, и желанием Кубрика убежать из брака.

Джонни состряпал план ограбления ипподрома, как придумывают схемы быстрого обогащения. Он хочет, чтобы «все было сделано как надо», но это фраза из его уст звучит бессодержательно. Его подельники — довольно разношерстная банда. Среди них есть, например, Элиша Кук-младший, хорошо известный кинозрителям по роли неуклюжего дешевого бандюгана Уилмера из «Мальтийского сокола». В «Убийстве» Кук играет Джорджа, мужа-подкаблучника. Его жена во всем его контролирует, в сама тем временем крутит шашни со здоровяком Вэлом (его сыграл Винс Эдвардс, один из приятелей Кубрика по игре в покер).

Мэри Виндзор исполняет роль Шерри, жены несчастного Джорджа, с ехидным презрением. Кубрик увидел Виндзор в фильме «Узкая грань» (Ричард Флейшер, 1952), где ее называют «дешевкой за 60 центов — вульгарной, определенно ядовитой». В «Убийстве», как и в «Узкой грани», Виндзор играет жесткую дамочку, резкую и беспокойную. В ней есть что-то от Джоан Кроуфорд, а когда взгляд ее миндалевидных глаз медленно, как бильярдный шар, скользит к нижнему краю экрана, она может напомнить вам Лану Тернер. Впрочем, в отличие от этих актрис, ставших легендами кинематографа, Виндзор не живет своей ролью, а просто играет ее. В ней мы не видим ни тесной связи с судьбой героини, как у Тернер, ни той неистовой силы, которая характеризует самые выразительные сцены с Джоан Кроуфорд.

У Шерри в исполнении Мэри Виндзор есть шикарнейший диалог, написанный, без сомнения, Джимом Томпсоном. Когда она говорит своему бойфренду Вэлу, что ее муж Джордж, эта тряпка, станет для них дорогой к богатству, тот презрительно фыркает:

