

**Памяти моего отца,
Раймонда Э. Бенсона
2 ноября 1924 – 12 ноября 2017**

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВНЫЕ ПЕРСОНАЖИ	9
ГЛАВА 1. ПРОЛОГ: ОДИССЕЯ	11
ГЛАВА 2. ФУТУРИСТ	24
ГЛАВА 3. РЕЖИССЕР	41
ГЛАВА 4. ПОДГОТОВКА: НЬЮ-ЙОРК	69
ГЛАВА 5. БОРХЭМВУД	112
ГЛАВА 6. СЪЕМОЧНЫЙ ПРОЦЕСС	154
ГЛАВА 7. ПУРПУРНЫЕ СЕРДЦА И НИКАКОЙ СТРАХОВКИ	213
ГЛАВА 8. НА ЗАРЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА	245
ГЛАВА 9. КОНЕЦ ИГРЫ	289
ГЛАВА 10. СИММЕТРИЯ И АБСТРАКЦИЯ	324
ГЛАВА 11. ПРЕМЬЕРА	354
ГЛАВА 12. ИТОГИ	371

ГЛАВНЫЕ ПЕРСОНАЖИ

В ПОРЯДКЕ ПОЯВЛЕНИЯ

Артур Ч. Кларк — футурист, научный фантаст, эссеист

Майк Уилсон — коллега Кларка в 1950-е—1960-е

Карл Саган — астроном, астрофизик; позже автор бестселлеров

Роджер Карас — публицист, вице-президент двух продюсерских компаний Стэнли Кубрика: Hawk Films и Polaris Productions; позже ведущий адвокат, защищающий права животных

Стэнли Кубрик — режиссер и продюсер

Скотт Мередит — литературный агент Кларка в Нью-Йорке

Гектор Эканаяке — ассистент Кларка, позже его бизнес-партнер

Рэй Лавджой — ассистент Кубрика, ведущий киномонтажер

Кристиана Кубрик — художница, актриса, жена Стэнли

Уильям Сильвестр — актер, сыгравший советника президента по научным вопросам Хейвуда Флойда

Кон Педерсон — супервайзер по визуальным эффектам

Дуглас Трамбулл — супервайзер по визуальным эффектам

Роберт Гэффни — оператор, снимал кадры второго плана в космосе

Луис Блау — адвокат Кубрика в Лос-Анджелесе и близкий соратник

Уолли Джентльман — режиссер, специалист по визуальным эффектам

Дуглас Рэйн — канадский актер, озвучивший голос компьютера HAL-9000

Фред Ордуэй — технический и научный консультант

- Гарри Ланг — графический художник и художник-постановщик
Роберт О'Брайан — глава MGM и гендиректор
Кир Дулли — актер, сыгравший командира корабля Дэйва Боумена
Гари Локвуд — актер, сыгравший второго члена команды Фрэнка Пула
Виктор Линдон — ассоциированный продюсер
Тони Мастерс — главный художник-постановщик
Энтони Фревин — личный помощник режиссера
Эрнест Арчер — художник-постановщик, супервайзер по визуальным эффектам
Уолли Виверс — ответственный за визуальные эффекты
Брайан Джонсон — ассистент по спецэффектам
Роберт Битти — актер, сыгравший капитана лунной базы Ральфа Хальворсена
Боб Картрайт — изначальный художник-декоратор
Джеффри Ансуорт — главный оператор
Дерек Крэкнелл — первый ассистент режиссера
Кельвин Пайк — второй оператор
Джон Алькотт — ассистент Ансуорта, оператор в отрывке «На заре человечества»
Брайан Лофтус — спецэффекты
Эндрю Биркин — ассистент режиссера
Стюарт Фриборн — гример
Дэн Рихтер — мим, сыгравший главную обезьяну, Смотрящий на Луну
Дэвид Де Вильде — первый ассистент монтажера
Билл Уэстон — каскадер
Том Ховард — супервайзер по визуальным эффектам
Пьер Булла — фотограф в отрывке «На заре человечества»
Колин Кэнтвелл — спецэффекты
Ян Харлан — шурин Кубрика и неформальный помощник по подбору музыки

ГЛАВА I

ПРОЛОГ: ОДИССЕЯ

Сама бессмысленность жизни заставляет человека создавать свои собственные смыслы.

— СТЭНЛИ КУБРИК

20 век породил две современные версии гомеровской «Одиссеи». Первая — «Улисс» Джеймса Джойса, который свел десятилетие странствий Одиссея к одному ирландскому городу Дублину и к одному, кажется, выбранному произвольно дню — 16 июня 1904 года. В «Улиссе» хитрого короля Итаки сыграл мещанин Леопольд Блум — миролюбивый еврейский рогоносец с необыкновенно увлекательной внутренней жизнью, с которой нас на протяжении большей части романа знакомит автор. С 1918 по 1920 год роман публиковался частями, а полностью был издан в 1922.

Вторая — «Космическая одиссея 2001» Стэнли Кубрика и Артура Ч. Кларка, в которой острова южного побережья Средиземного моря стали планетами и лунами Солнечной системы, а сами темно-красные воды стали безвоздушным вакуумом межпланетного, межзвездного и даже межгалактического пространстве.

Фильм снимали на негативную киноплёнку шириной 65 мм, изначально кадры проецировали на гигантские изогнутые экраны «Синерама» в специально оборудованных кинотеатрах. Премьера в Вашингтоне состоялась 2 апреля 1968 года, в Нью-Йорке — на следующий день. Продюсером и режиссером фильма был Кубрик, замысел фильма принадлежал ему и Кларку, одному из главных авторов «золотого века» научной фантастики. Изначально фильм длился 161 минуту, но после провальной серии рецензий и премьерных показов режиссер сократил его до более скромных 142 минут.

Стратегия Джойса заключалась в том, чтобы трансформировать Одиссея в доброжелательного космополита-фланера и художественно сократить 10 лет опасных происшествий до 24 часов в непосредственной близости от реки Лиффи. Кубрик и Кларк же подошли к делу про-

тивоположным образом. Они посмотрели на историю об Одиссее сквозь призму науки, которая в течение 19-го и 20-го столетий полностью изменила наши ощущения размера и длительности Вселенной — в связи с этим они необыкновенно широко раздвинули пространственные и временные гомеровские границы. «Космическая Одиссея» развертывается в промежутке четырех миллионов лет человеческой эволюции от австралопитеков, которые борются за выживание в Южной Африке, до путешествующих по космосу гомо сапиенсов XII века, а в центре всего этого — смерть и перерождение астронавта Дэйва Боумана, нового Одиссея, который становится каким-то пугающим постчеловеческим «Звездным Ребенком». В последней сцене невесомый эмбрион возвращается на Землю под звуки «Как говорил Заратустра» Рихарда Штрауса — саундтрека, призванного помочь зрителю достигнуть катарсиса.

В «Космической одиссее» назойливые боги древних стали непостижимой любопытной внеземной сверхрасой. Они никогда не наблюдают непрерывно, лишь изредка спускаются со своего галактического Олимпа, чтобы вмешаться в человеческие дела. Инструмент их силы — прямоугольный черный монолит — появляется в ключевые поворотные точки судьбы человечества. Впервые мы видим его среди истощенных человекоподобных обезьян в выжженных африканских пейзажах в отрывке «На заре человечества», тотемный внеземной артефакт «Одиссеи» порождает среди наших дальних предков идею использовать кости как оружие, чтобы в качестве урожая получить животный протеин, в изоляции пасущийся вокруг них. Эта подсказка к использованию инструмента неявно направляет виды к выживанию, к успеху — и, в конечном счете, технически опосредованному глобальному доминированию.

После скачка в это счастливое будущее — склейки, которая заслуженно приобрела репутацию самого впечатляющего в истории кинематографа перехода, — фильм ведет нас к пониманию того, что команда, исследующая Луну, обнаружила другой монолит — этот, кажется, был намеренно погребен миллиарды лет назад. Когда его раскапывают, и на него впервые за миллионы лет попадает солнечный свет, он посылает мощный радиосигнал в сторону Юпитера — это, очевидно, сигнал, предупреждающий его создателей, что на Земле появился вид, способный к путешествию по космосу. Туда посылают гигантский космический корабль «Дискавери».

Несмотря на то, что параллели с «Одиссеей» не так тщательно вплетены в структуру фильма, как в «Улиссе», они совершенно точно су-

ществуют. Суперкомпьютер HAL-9000, приведенный в действие ошибочным программированием, сходит с ума и убивает большую часть команды: он представляет из себя крайне спокойный бестелесный голос и сеть отдельных светящихся глаз — образ, в котором достаточно легко угадывается легендарный Циклоп. Единственный выживший астронавт, капитан корабля Дэйв Боумен, должен сражаться с компьютером до смерти. Не только борьба с кибернетическим Циклопом, но и само имя Боумена* отсылает нас к Одиссею, к моменту, когда последний возвращается в Итаку и, натягивая лук Аполлона, попадает стрелой сквозь 12 колец 12-ти секир и убивает женихов своей жены. *Nostos*, или возвращение домой, было так же нужно Одиссею Кубрика и Кларка, как и гомеровскому.

Во многом как Джойс, но сохраняя свое широкое видение, авторы «Космической одиссеи» брали параллели с Гомером в качестве отправной точки, но не в качестве финального слова. Когда они начали работу в 1964 году, изначальной их мотивацией было изучение универсальных структур всех человеческих мифов. Им помогала магистерская работа Джозефа Кэмпбелла «Тысячеликий герой», которая снабдила их образцом для создания новой работы по мифологии. В самом начале совместной работы Кубрик процитировал Кларку отрывок, касающийся универсального обряда перехода любого мифологического героя, который, по мнению Кэмпбелла, неизменно включает «уединение — инициацию — возвращение».

Эту троичную структуру «можно назвать центральным блоком мономифа», написал Кэмпбелл. Этот термин он заимствовал у Джойса, который употребил его в своей последней большой работе «Поминки по Финнегану».

Изыскания Кэмпбелла помогли Кубрику и Кларку тщательно изучить архетипические внутренние механизмы мифологической человеческой тоски, расширяя этот шаблон не только на одну историю и одного героя, и даже не на один вид, но на полную траекторию движения человечества «от обезьяны до ангела», как отметил Кубрик в 1968. Они также явно отсылают к философскому роману 1891 года Фридриха Ницше «Как говорил Заратустра» с его мыслью, что человеческий вид — всего лишь переходный вид, достаточно разумный, чтобы понимать свое животное начало, но еще недостаточно цивилизованный. Эту идею они оба

* *Bowman* — в переводе с английского «лучник». — *Прим. ред.*

поддерживали: Кларк с точки зрения своего прирожденного оптимизма насчет способностей человека, Кубрик с точки зрения своего закоренелого скептицизма. Кажется, что это слияние противоположных мировоззрений дало «Одиссее» такую будоражащую смесь агностицизма и веры, цинизма и идеализма, смерти и перерождения.

В Кларке Кубрик нашел наиболее сбалансированные и креативные творческие отношения в своей карьере. Режиссер принимал все важные решения во время съемок фильма, когда проект запустили, во всех важных вопросах оставались равные отношения между двумя очень разными, невероятно одаренными персонажами. Как и Джойс, оба они были эмигрантами: семья Кубрика окончательно обосновалась в Англии после начала съемок «Одиссеи», а Кларк был резидентом Цейлона, позднее Шри-Ланки — с 1956 до его смерти в 2008.

Во время выхода «Одиссеи» в 1968 Кубрику было 39, столько же было и Джойсу, когда вышел «Улисс». Как и писатель, он был на вершине своих возможностей, он уже сделал два величайших фильма XX века. Каждый из них был разгромным обвинением человеческого поведения, выраженным через призму военного мировоззрения. Вышедший в 1957 году фильм «Тропы славы» обличал лицемерие французских генералов во время Второй мировой войны — хотя его значение ни в коем случае не ограничивается лишь одной армией или конфликтом. А его сатирический фильм 1964 года «Доктор Стрейнджлав», написанный вместе с Питером Джорджем и Терри Саузерном, показывающий суть гонки ядерного вооружения времен Холодной войны, является и резкой критикой, и едкой черной комедией. Оглушительный коммерческий успех и успех у критиков заложили основу крупномасштабной продюсерской поддержки, нужной для выхода «Одиссеи».

Метод Кубрика заключался в поиске существующего романа или оригинального концепта, а затем адаптации его для экрана, в процессе чего он всегда накладывал на исходный текст печать своей холодной — но не обязательно пессимистичной — оценки человеческой природы. Эрудит-самоучка, в некотором смысле он был потрясающим жанровым режиссером, виртуозно переключающимся между установившимися кинематографическими категориями и формами неугомонного аналитического ума, он всегда переступал пределы и расширял границы. В течение своей карьеры он переосмыслил и переоценил множество жанров: нуарное ограбление, военный фильм, исторический костюмированный жанр, фильм ужасов, научно-фантастическую эпопею — он каждый раз

трансформировал и придавал новое прочтение устоявшемуся канону, благодаря обширным и трудоемким исследованиям, которые сопровождались бескомпромиссным отказом от клише и излишних элементов.

Кубрик к каждому фильму относился как к крупному исследованию, он въедался в предмет с неотступным упорством перфекциониста, извлекая из него каждый секрет и используя каждую заключенную в нем возможность. Выбрав тему, он изучал ее годами, он читал все по этой теме, изучал все аспекты и только потом запускал объемный аппарат кинопроизводства. Когда он завершал предварительные исследования, то режиссировал свои картины со всей уверенностью просвещенного монарха. Он согласился быть наемным и загнанным в рамки режиссером в «Спартаке» 1960 года, после чего затеял свое собственное восстание рабов и никогда больше не работал над проектами, которые он сам не продюсировал. И хотя на практике такие студии, как MGM, оплачивали его счета и оказывали некоторое влияние, у него была практически полная творческая независимость. Тем не менее, «Спратак», продюсером которого выступил Кирк Дуглас (он же сыграл главную роль), является несомненным утверждением Кубрика в сфере высокобюджетного голливудского кино в качестве полноправного игрока. Картина, повествующая о судьбе одноименного фракийского гладиатора, который осуществил успешное восстание против Римской империи, выиграла четыре Оскара и Золотой глобус за лучший драматический фильм.

Как пример непревзойденного метода Кубрика, «Космическая одиссея» создавалась не только в обширной работе на подготовительном этапе, это продолжалось во время всего производства — непрерывные, хорошо финансируемые исследования охватили и процесс съемок и даже растянулись на монтаж (который, учитывая значение визуальных эффектов, на самом деле был режиссерским оформлением, только под другим именем). На протяжении всего создания фильма режиссер и его команда открывали все новые инновации в кинематографических технологиях. Совершенно неординарный в сфере высокобюджетного создания кино, этот импровизированный, основанный на исследованиях подход был диковинным в сфере проектов такого масштаба. У этого фильма не было определенного сценария. Большая часть пунктов сюжета изменялась во время съемок. Важные сцены были изменены до неузнаваемости, а некоторые вообще были выброшены, когда подходило их время по расписанию. Документальный пролог, в котором ведущие ученые обсуждают внеземной разум, был

снят, но отвергнут. Были построены гигантские декорации, в них нашли несоответствия и отбросили. Прозрачный двухтонный монолит из оргстекла был сооружен за огромные деньги, а потом его посчитали непригодным. И так далее.

На всем протяжении Кубрик и Кларк продолжали обсуждать детали. Одна стратегия, которую они изначально обговорили, заключалась в том, что их история — метафизическая, и даже мистические элементы должны были быть проработаны через абсолютный научно-технический реализм. Космические корабли, орбитальные станции, лунные базы и экспедиции на Юпитер — все было основано на реальных исследованиях и строго проверенной экстраполяции, большую часть информации предоставляли лидирующие американские компании, которые также создавали технологии и проводили экспертизы для НАСА. В конце 1965-х Джордж Мюллер, глава космической программы «Аполлон», осмотрел студийное оборудование фильма на севере Лондона. Тогда «Аполлон» был летными испытаниями непиотируемых космических ракет, а НАСА запускало предшественника программы «Джемини» — пилотируемую двумя людьми капсулу для амбициозной серии экспедиций на орбиту Земли. После обхода растущих декораций фильма и осмотра детально проработанных моделей центрифуг и космических кораблей человек, ответственный за отправку людей на Луну и за безопасное возвращение их на Землю — невероятное путешествие Одиссея, уже совершенное человеком, — был достаточно впечатлен, чтобы назвать съемки «НАСА ВОСТОК».

Кларку было пятьдесят, когда вышла «Одиссея». Когда Кубрик впервые связался с ним в 1964 году, он уже наслаждался крайне преуспевающей карьерой. Лучше всего он был известен как невероятно одаренный воображением научный фантаст, но он также был прозорливым эссеистом и одним из крупнейших сторонников экспансии человека в Солнечную систему в XX веке. Кроме своих фантастических и нефантастических творений, он играл заметную роль в истории технологий. Статья Кларка «Внеземные ретрансляторы» 1945 года, опубликованная в британском журнале *Wireless World*, предложила глобальную систему геостационарных спутников, которая, как он говорил, радикально изменит глобальные телекоммуникации. Некоторые транслируемые им идеи к тому моменту были уже известны, но Кларк синтезировал их столь безукоризненно, что его статью признали важным документом космической эры и информационной революции.

На произведения Кларка сильно повлияла работа британского фантаста Олафа Стэплдона (1886–1950), чьи эпохальные «Последние и первые люди» и «Создатель звезд» включают множество фаз эволюции сквозь широкие временные рамки. Ранние романы Кларка «Конец детства» (1953) и «Город и звезды» (1956) точно так же охватывают огромные промежутки времени таким образом, что монументальные изменения цивилизации можно рассмотреть очень детально. До сих пор считающийся его лучшей работой роман «Конец детства» рассказывает о том, как человеческая раса попадет под наблюдение кажущихся доброжелательными инопланетян, «сверхправителей». На странное видение Кларка окончания детства человечества также напрямую повлиял великий российский ученый и футурист Константин Циолковский, который в эссе, написанном в 1912 году, заявил: «Планета есть колыбель разума, но нельзя вечно жить в колыбели». Это утверждение станет центральным кредо космической эры и найдет свое прямое выражение в финальных сценах «Одиссеи».

Как и «Улисс», «Одиссея» сначала была встречена разной степенью непонимания, пренебрежения и презрения, но также трепетным восхищением, в основном в среде молодого поколения. Первые показы этого фильма были тяжким испытанием, на премьере в Нью-Йорке фильм сопровождался гулом неодобрения, свистом и большим количеством уходов из кинотеатра. Большая часть городских критиков разгромила фильм, не стесняясь переходить на личности и используя при этом уничижительные термины. И, так же как и с Джойсом, многие коллеги Кларка и Кубрика из кожи вон лезли, чтобы опорочить фильм. Российский режиссер Андрей Тарковский, вероятно, величайший режиссер XX века, нашел фильм отталкивающим. Он назвал его «во многих пунктах — липой», он говорил, что его упор на «детали материальной структуры будущего» привел к трансформации «эмоционального фундамента фильма как художественного явления в мертвую схему, претендующую на правду». Сразу после выхода фильма друг и соратник Кларка, научный фантаст Рэй Брэдбери, написал негативный отзыв, ругающий медленный темп фильма и его банальные диалоги. Он же предложил решение: фильм стоило «пропустить через мясорубку, безжалостно».

Сейчас эти изначальные волны враждебности и непонимания можно трактовать как результат радикальных инноваций в фильме в отношении техники и структуры — еще одна схожесть с «Улиссом». За ними последовали скудные переоценки, по крайней мере со стороны некото-

рых, и зарождающееся осознание того, что на свет появилось значимое творение искусства. Сейчас «Одиссею» считают одной из тех крайне редких работ, которые навеки определяют свою историческую эпоху. Проще говоря она изменило наше отношение к нам же самим. В этом смысле также фильм легко выдерживает сравнение с шедевром Джеймса Джойса.

В обеих этих современных «Одиссеях» зрителей попросили принять новый вид восприятия нарратива. Хотя не Джойс изобрел поток сознания и внутренний монолог как литературный инструмент, он вывел их на новый уровень мастерства и сложности. Не Кубрик изобрел косвенную бесцельность и имажинистское повествование без диалогов — но вставив это в жанр научной фантастики и поместив это в столь широкое, наполненное разными видами поле пространства и времени, он по сути выдвинул это на новый уровень. «Одиссея» — в основном невербальный опыт, его легче сравнить с музыкальной композицией, чем с обычным основанным на диалогах коммерческим кинематографом. Авторское кино с бюджетом голливудского блокбастера, оно поставило зрителей в непривычную позицию, требующую «быть внимательными глазами», как отметил Кубрик.

Первоклассный импрессионистский портрет провинциального Дублина руки Джойса дает нам возможность испытать ранее недоступные внутренние потоки человеческих мыслей и чувств. «Космическая одиссея 2001 года» Кубрика и Кларка дает будоражащее видение человеческой трансформации из-за технологий, они ставят все наши стремления в колоссальные космические рамки и пробуждают существование внеземных существ настолько могущественных, что они уподобляются богам. Каждое из этих произведений имеет огромное влияние, у каждого есть бесчисленные последователи, пытающиеся сравняться с их философской широтой и технической виртуозностью. Ни одно из них так и не превзошло оригинал.

* * *

Мое собственное пожизненное увлечение «Одиссеей» началось весной 1968 года, когда мне было шесть. Моя мать, убежденный поклонник Кларка, сводила меня на дневной сеанс во время недель кинопремьеры. Было ли это в Вашингтоне (где мы тогда жили) или в Нью-Йорке (где, как мне кажется, это было), неясно. И хотя к тому моменту я уже пребы-

вал в восхищении рывком в космос, наиболее грандиозной частью которого была программа «Аполлон», с успехом завершившая беспилотное тестирование двух исполинских лунных ракет Сатурн V, — к первому погружению в столь сильную, многозначную, визуально ошеломляющую работу я оказался не готов.

Несомненно, в шесть лет ваши органы чувств открыты восприятию настолько, насколько они вообще могут быть, и я считаю, что мне повезло посмотреть этот фильм в этом возрасте. Пролог «На Заре человечества» был и приковывающим внимание, и тревожащим, а загадочное появление монолита под музыку дьявольски звучащего «Реквиема» Дьёрдя Лигети оставило после себя смесь тайны, удивления и ужаса, захватившую мое детское воображение. Экстатическое открытие человекообразной обезьяной, что кость можно использовать в качестве оружия, которое Кубрик передал бессловной кинематографической уверенностью, не нуждается в объяснениях и даже не требует сознательного понимания. Фильм говорит на своем собственном языке и, как и в большей части фильма, авторитетом и силой изображения не требует буквального понимания.

Сцены на Луне в космическом корабле и в открытом космосе были гипнотическими. Влияние невесомости на человеческий организм было передано совершенно реалистично. Постепенная лоботомия ХЭЛа Боуманом не могла быть более тревожной и пугающе странной. Сенсационный отрывок фильма «Звездные врата», который привел к многоступенчатой трансформации Боумена сначала в старика, лежащего на своем предсмертном ложе в фантасмагорическом номере отеля, а после в парящего в воздухе зародыша, — был потрясающим.

Большую часть этого тоже было нельзя понять, и уже после просмотра я, изнуренный переизбытком удивления, тащился за мамой по тротуару неважно какого города и жмурился от яркого вечернего солнца. «Но что это значит?» — спрашивал я. «Я не знаю!» — отвечала она, спасибо ей за это. Мама всегда была честной со мной — и по сей день.

Намного позже я достаточно взрослым, чтобы понять, что воздействие «Одиссеи» на меня тогда и впоследствии выросло, по крайней мере частично, из личных обстоятельств. Мои родители были дипломатами, и к тому времени я уже пожил в Белграде, Югославии, и в Гамбурге, Восточной Германии, — двух странах, которые перестали существовать. Несмотря на то, что по рождению я был американцем, моим миром был весь мир, и моя растущая идентичность была задана по