



Разрабатывая интерьеры монастыря Лиги теней, Нолан и Краули изучали работы венецианского гравировальщика Джованни Баттисты Пиранези (1772–1778) — «Рембрандта от мира гравюр». В 1750 он впервые опубликовал серию офортов *Le carceri d'invenzione* («Воображаемые тюрьмы»), по слухам, созданную Пиранези в приступе лихорадки в 1745 году, когда ему было двадцать пять лет. На них художник изобразил испорченное подземелье, в котором лестницы, цепи, своды, мосты, расселины, арки, коридоры, колеса, шкивы, канаты и рычаги вытягиваются будто до бесконечности. «Во все эпохи считалось, что ужас заключения в основном обусловлен теснотой пространства», — отмечала бельгийская писательница Маргерит Юрсенар, в то время как работы Пиранези воспевают «идею строителя, опьяненного чистой глубиной, чистым пространством».

Подобно творчеству Эшера, в произведениях Пиранези есть фундаментальная двусмысленность: непонятно, выражают ли они внешнее или внутреннее состояние. «Если успехи приводили Пиранези в восторг, то, в свою очередь, его отчаяние было сродни адским мукам, — писал его биограф. — Его расколотые колонны, перевязанные и скованные стеблями плюща, извиваются, словно в человеческой агонии». Изначально Нолан обратился к офортам Пиранези, продумывая гималайский монастырь Лиги теней, но в дальнейшем влияние художника распространилось и на Бэт-пещеру, и на мастерские в «Престиже», а также на декорации лондонской тюрьмы Ньюгейт, — кстати, ее реальный архитектор Джордж Дэнс Младший тоже вдохновлялся идеями Пиранези.

«К Пиранези меня приобщил Нэйтан, — вспоминает Нолан. — Этот тип архитектуры мы изучали для монастыря в “Бэтмен: Начало”, и он также играет важную роль в “Престиже”: не только в декорациях тюрьмы, но в мастерских и так далее. Мы часто ссылаемся на работы Пиранези. Я большой его фанат. Идея тюрьмы, пожалуй, пугает меня так же, как и любого другого человека. Однажды мы с Нэйтаном искали места для съемок в городской тюрьме. Мы рассматривали ее экстерьер, а затем наши провожатые спросили: “Ну что, а внутрь вы не заглянете?” А внутри камеры были современные. Ну такие КПЗ со стеклянными стенами. И мы стояли там, как два придурка, со стаканчиками кофе из Starbucks. Спонтанный поиск природы в тюрьме — так себе идея, если честно. Мы ведь лишь балуемся, создаем искусственные аналоги реальных ситуаций, потому что это идет на пользу сюжету. Я всегда держу в уме трехмерную геометрию пространства и сразу объясняю тем, с кем работаю: мне не нужны раздвижные стены на декорациях. Мне кажется, зритель тут же почувствует подвох, если камера отъедет дальше того места, где находится стена. Надо помнить, что в большинстве помещений — я имею в виду комнаты-коробки, где заметна перспектива, — зритель понимает, что находится за пределами комнаты. Это тоже может создать любопытный

эффект, но, как правило, в своих фильмах я стремлюсь к ощущению тесноты. Зритель *хочет* перенестись в такое пространство. А вершина мастерства любого рассказчика — придумать сюжет детектива в запертой комнате. Невозможная ситуация. Как же ее разрешить? Найдите удачное решение — и успех обеспечен».



Нолан часто использует замкнутые помещения: мотель в «Помни», хижина в «Бессоннице», маньчжурская тюрьма в «Бэтмен: Начало», тюрьма Ньюгейт в «Престиже», рыбацкий траулер в «Дюнкерке». Однако в его фильмах ограничения пространства редко сковывают героев — или, как минимум, оставляют им другие возможности. Нолановским злодеям особенно нравится, подобно Фаусту, повелевать границами времени и пространства. «За стенами клиники он был титаном, — говорит Пугало о Фальконе, запертом в Лечебнице Аркхэм, — но здесь вся власть — плод воображения». Арестованный Джокер в «Темном рыцаре» приводит свой злодейский план в движение прямо из тюремной клетки: использует право на звонок, чтобы активировать бомбу, которая его освободит. Позднее он высовывается из окна патрульной машины, радостный, будго собака, ловящая ветер ртом, — Джокер уже на свободе. «Быть схваченным — это тоже часть плана?» — спрашивает спецгент у Бэйна в начале «Возрождения легенды». «Конечно», — отвечает тот. Всем героям Нолана приходится столкнуться с ограничением пространства, иногда через это они даже приходят к освобождению. Исследуя колодец, в который он провалился мальчишкой, Брюс Уэйн обнаруживает сеть подземных гротов: когда-то рабы бежали по ним на Север, теперь Брюс построит здесь свою Бэт-пещеру. Теснота колодца приводит его к спасению, дарует новую личность и базу. При поддержке Люциуса Фокса (Морган Фриман) — бывшего президента «Уэйн Энтерпрайзис», ныне всеми забытого, — Брюс организует под фамильным поместьем высокотехнологичную Бэт-пещеру, где он создает свой костюм из кевларового биоволокна — воплощение богатства, невидимости и независимости. В исполнении Бэйла Бэтмен хрипло рычит свои реплики на манер Дарта Вейдера, его лицо под маской искажают жуткие гримасы. Кажется, он только и ждет шанса избить каждого встречного; внутри него бурлит котел подавленного горя и столь безудержной ярости, что на ее фоне теряется все остальное.

По возвращении в Готэм Брюс понимает, что город поразила коррупция. Экономикой заправляют бандиты, и большинство полицейских у них в кармане. «В этом продажном городе и доносить-то уже некому», — говорит Джим Гордон (Гэри Олдман), единственный хороший коп, пытающийся сдержать волну разрухи. Середина



ПО ЧАСОВОЙ СТРЕЛКЕ: Аль Пачино на съемках фильма Сидни Люмета «Серпико» (1973); Шон Коннери в фильме Люмета «Холм» (1965); Джим Гордон (Гэри Олдман) и Бэтмен (Кристиан Бэйл) решают ту же задачу, что и герои Люмета: как не запачкаться в грязном мире?

фильма во многом опирается на «Бэтмен: Год первый» Фрэнка Миллера, но также на «Серпико» Синди Люмета. Люмет родился в Филадельфии и был отпрыском варшавских евреев, к восьми годам начал читать Карла Маркса, а позднее пять лет служил связистом в армии США. Пожалуй, этот режиссер — наиболее неожиданный вдохновитель Нолана: он не формалист, как Роуг или Кубрик, а грубиян с золотым сердцем, возмутитель спокойствия, с жаром выражавший свои политические воззрения через кино. «12 разгневанных мужчин», «Серпико», «Собачий полдень», «Телесеть», «Принц города», «Вердикт» — как сказал сам Люмет, эти фильмы призывают зрителя «проанализировать те или иные грани собственной совести». Нолана увлекло то, как Люмет передает ощущение прогнившей системы, кривые весы правосудия, вселенную, сошедшую с орбиты. Нолан впервые открыл для себя его кино, посмотрев по британскому телевидению «Убийство в восточном экспрессе» (1974), а затем — «Оскорбление» (1973), где Шон Коннери играет свирепого манчестерского полицейского, который претупает закон, допрашивая растлителя малолетних (Иэн Бэннен). Финальное противостояние между Коннери и Бэнненом, когда герой в бесильной ярости избивает злодея, а тот неистово смеется, подарило идею для аналогичной сцены между Бэтменом и Джокером в «Темном рыцаре».

«Британский период в творчестве Люмета был потрясающим, — говорит Нолан. — Помню, как подростком смотрел “Оскорбление” по телевизору и думал: ну ни хрена ж себе! Монтаж там чем-то напоминает фильмы Роуга, но очевидно, что это более мейнстримное кино. Люмет уходит в виртуозную деконструкцию, когда дело касается времени. Это очень дискомфортный фильм: Шон Коннери блестяще играет полицейского, который попал в стрессовую ситуацию и тяготится чувством вины. Выдающаяся работа — как в “Оскорблении”, так и в “Холме”, который я считаю величайшим фильмом Стэнли Кубрика, пусть даже он его и не снимал. Меня поражает, что кино Люмета настолько разнообразно, и при этом он снял абсолютно кубриковскую историю о жестокости и расчеловеченном обществе. Оба этих фильма — очень британские, пусть даже их поставил житель Нью-Йорка, и очень дискомфортные. “Серпико” — это самый настоящий хоррор в декорациях реального мира. Невероятно жуткое кино. Мы откровенно копировали его в “Бэтмен: Начало”. Важно, чтобы коррупция в Готэме была на уровне 1970-х, на уровне “Серпико” — иначе в Бэтмене нет нужды. Зачем тогда Гордону сотрудничать с мстителем-одиночкой? У него, как у Фрэнка Серпико, просто не осталось выбора. Жернова правосудия намертво встали. Вспоминая фильмы, на которых я вырос, и их место в истории кино, с годами я начал понимать, что их успех обусловлен чем-то фундаментальным, какой-то простой идеей.

Ты смотришь их — и понимаешь, как трудно оставаться чистым в мире, увязшем в грязи. Такое ощущение передает “Серпико”».

• • •

Нолан отказался от функций продюсера, чтобы сосредоточиться на режиссуре. В самом крупном павильоне студии «Шеппертон» в Суррее они с Нэйтаном Краули возвели из бутафорского камня восемнадцатиметровую Бэт-пещеру с рекой и водопадом. Затем команда переехала в заброшенный ангар на авиабазе британских ВВС в Кардингтоне неподалеку от Лондона. В этом огромном помещении — свыше 240 метров в длину, почти 120 метров в ширину и 48 метров в высоту, от пола до потолка, то есть почти шестнадцать этажей, — они построили целый район Готэм-Сити, высочайшее здание в котором занимало одиннадцать этажей. На основе фасадов и других декораций строители затем создавали функциональные улицы: закрепляли фонари, светофоры и неоновые вывески, пускали



Постер фильма Фрица Ланга «Метрополис» (1927), вдохновившего «Бэтмен: Начало»; Нолан дает указания Кэти Холмс в павильоне-ангаре в Кардингтоне. В наших разговорах Нолан упоминал Ланга чаще, чем любого другого режиссера.



туда-сюда машины. В каждом окне можно было включать свет, будто в реальном городе, а мастера по спецэффектам могли организовать дождь.

«На съемках студийного кино от тебя хотят, чтобы все было масштабнее, еще и еще масштабнее, — размышляет Нолан. — Студия инстинктивно требует больше, больше, больше. Чиновники читают сценарий и думают: “Так, постойте. А там достаточно экшена?” Это их самый главный страх. Поэтому мы специально писали “Бэтмен: Начало” с максимально возможным размахом. Говорили им: “Вот у нас съемки по всему миру, вот огромный гималайский монастырь, и мы обязательно его взорвем”. Мы сознательно стремились к максимальному размаху. Нэйтан никогда раньше не работал на столь масштабном проекте, хотя он и был главным художником на нескольких крупных фильмах, возводил огромные декорации. Я равнялся на пример “Супермена” и решил: будем снимать в Великобритании, а не поедем туда, где лучше налоговые льготы, — например, в Австралию или Канаду. Дик Доннер снимал тот фильм [“Супермена”] на британской студии Pinewood, плюс еще где-то три недели натуральных съемок в Нью-Йорке. Я, кстати, хотел провести на природе целый месяц или шесть недель, но по бюджетным соображениям это время все сокращалось и сокращалось, как часто бывает. Кажется, на улицах Чикаго мы снимали всего три недели. Все остальное — в павильонах. Мы построили необъятные декорации. Но, конечно же, скоро мы с ним поняли, что огромные декорации на экране смотрятся не очень масштабно. Это не слишком удачный метод. “Бэтмен: Начало” был очень масштабным фильмом — ну, в плане декораций. И хотя в итоге студия осталась им довольна, меня постоянно спрашивали: “А точно нельзя сделать больше?” Я знал, что с точки зрения географии мы сделали все, что можно. Больше в этот фильм было просто не впихнуть».

Для фильма «Бэтмен: Начало» Нолан нанял двух композиторов — Джеймса Ньютона Ховарда и Ханса Циммера, чью музыку он слушал в свой последний год обучения в школе. Циммер был на тринадцать лет старше его и к тому моменту уже помогал Стенли Майерсу с саундтреками к «Ничтожеству» Ника Роуга и «Моей прекрасной прачечной» Стивена Фрирза. «В начале своей карьеры Ханс считался гением синтезаторов. Молодой парень, который разбирался в том, как создавать электронную музыку, и тем самым помогал Майеру. Кажется, первым с ним начал работать Тони Скотт над рекламой и тому подобными проектами, а затем он написал саундтрек для “Черного дождя” (1989) Ридли Скотта. Мне тогда было девятнадцать лет, и я просто влюбился в музыку Циммера. Она была невероятно, невероятно красивой. Электронная музыка интересна тем, что позволяет создавать голоса и звуки, не привязанные к определенным культурам, а это очень интересно для работы в кино.

Я предпочитаю, скорее, не ограничивать композиторов, так что мы с Хансом успешно работаем друг с другом, потому что, как я люблю говорить, он — композитор-минималист с максимальным бюджетом. Его музыка звучит очень масштабно, но строится на минималистичных идеях. Она очень, очень простая. И мне как режиссеру это оставляет свободу творчества, пространство между нотами. На более масштабных своих проектах я старался полностью инвертировать процесс написания музыки: начать с эмоций, нащупать самое сердце истории, а уже потом выстраивать механизм. Это требует определенной уверенности в себе. К примеру, когда Ханс впервые сыграл мне две ноты, которые он придумал как главную тему, я был просто в ужасе. Все повторял: «А нам точно не нужно больше героических фанфар?» В итоге Джеймс написал одну такую тему, отличную, но в «Бэтмен: Начало» нам она не пригодилась. Мы использовали ее в «Темном рыцаре» как тему Харви Дента. А Ханс, хотя он никогда об этом так напрямую не говорил, двигался в сторону все большего и большего минимализма. Он написал как бы эхо героической темы — всего две ноты».



То, как Нолан описывает Циммера, — минималист с максимальным бюджетом — вполне можно сказать и про него самого. Возможно, здесь скрывается причина того, почему между ними сложились столь тесные и многолетние творческие отношения. Уже по фильму «Бэтмен: Начало» видно, как два этих импульса — минимализм и максимализм — свободно взаимодействуют друг с другом, как и в последующих работах режиссера. К примеру, в фильме переизбыток злодеев: три, и каждый новый страшнее предыдущего. Первый — мафиозный босс Кармин Фальконе (Том Уилкинсон), шумный, но абсолютно беспомощный, когда объявляется Пугало (Киллиан Мёрфи) и начинает опрыскивать людей токсином страха, будто из перцового баллончика. Но Пугало, в свою очередь, предвещает возвращение Ра'са аль Гула (Кэн Ватанабэ<sup>1</sup>), который вламывается на вечеринку в честь дня рождения Брюса, как побочный сюжет, отказывающийся умирать. Однако Нолан делает выбор в пользу Ра'са аль Гула как раз потому, что тот *не отвлекает* зрителей от героя, а его возвращение едва задает необходимое напряжение. Дилемму режиссера несложно понять: после того, как мы посетили Гималаи, столкнулись со сверхъестественным и припомнили крушение империй, битва с мафиози, подкупившим полицию, выглядит не слиш-

<sup>1</sup> Согласно сюжету фильма, Кэн Ватанабэ играет подставного Ра'са аль Гула, который погибает в первой трети фильма. Настоящим лидером Лиги теней является Анри Дюкард в исполнении Лиамы Нисона — именно он в кульминации вторгается на день рождения Брюса. — *Прим. пер.*



«Ты должен стать воплощением ужаса, кошмаром», — говорит Дюкард Брюсу Уэйну. Темный рыцарь (Кристиан Бэйл) патрулирует Готэм-Сити на закате.

ком зрелищно. Международный масштаб фильма рассеивает ощущение изолированности Готэма, которое необходимо, чтобы переживать за пораженный коррупцией город. В «Бэтмен: Начало» Готэм еще не сложился ни архитектурно, ни этически: ровные, четкие грани центра Чикаго здесь соседствуют с викторианско-готической архитектурой поместья Уэйнов и необязательными футуристическими элементами, вроде монорельсовой дороги и вымышленного района Нэрроуз — отсылки к промозглому дождливому миру «Бегущего по лезвию». А перед тем, как вдребезги разнести декорации, финал пытается увязать воедино полеты и боевую аэробику, украденное оружие массового поражения, психиатрические эксперименты и тот самый монорельсовый поезд, несущийся к гибели, — кажется, все это режиссер придумал из обязательств перед студией, нежели по собственному творческому чутью. Этот конфликт Нолан разрешит в «Темном рыцаре» с его камерами IMAX: на место архитектурной мешанины «Бэтмен: Начало» придет внятный контраст между хаосом Джокера и ровными, четкими гранями центра Чикаго.

Проблемы фильма «Бэтмен: Начало» характерны для жанра, но его достоинства — скорее уникальны, особенно в первый час фильма с его выразительными ландшафтами и ощущением, что тренировки с Лигой теней навсегда изменили Брюса. «Бэтмен — просто символ», — говорит он Рэйчел в конце фильма. «Нет, вот твоя маска, — отвечает Рэйчел, прикасаясь к его лицу. — Твое настоящее лицо заставляет преступников дрожать от страха. Тот, кого я любила, ушел давным-давно и так до сих пор и не вернулся». Изначальная версия этого диалога, придуманная Гойером, зна-

чительно слабее: в ней Рэйчел жалуется, что «между Бэтменом и Брюсом Уэйном не осталось места для меня», а Брюс предлагает оставить борьбу с преступностью. «Не ты выбрал такую жизнь, Брюс, — отвечает Рэйчел. — Она сама настигла тебя, как это часто бывает с великими людьми». Версия Нолана звучит более весомо: герой действительно жертвует собой и чувствует себя изгоем, которому, несомненно, больно от мысли, что он никогда не сможет по-настоящему вернуться домой.

«Из всей трилогии “Бэтмен: Начало” — тот фильм, в котором многое сделано правильно, соблюден тематический баланс, и его тепло приняла публика, — говорит Нолан. — Он многим понравился, но, кстати, был не настолько успешен, как мы ожидали. Я вообще не жду успехов. Я очень пессимистичный человек, полный негатива и предрассудков. На показах фильма он всем понравился, его с интересом обсуждали, но из-за предыдущих фильмов о Бэтмене многие относились к персонажу и всей франшизе с неприязнью. Кажется, “Бэтмен: Начало” — первый фильм, который окрестили “перезапуском”. Тогда я таких терминов, конечно, не знал, но теперь он прочно вошел в голливудский лексикон. Нас очень беспокоило, что мы перезапускаем цикл всего через восемь лет после предыдущей части — казалось, это очень рано, слишком рано. И действительно, было рано. А сейчас перезапуски устраивают уже через два года. Окно все сокращается и сокращается. Нас это очень беспокоило, потому что мы говорили зрителям: “Приходите смотреть нового «Бэтмена»”, а они отвечали: “Нам прошлый не понравился”. С тех пор в ожиданиях зрителей и в их понимании (“Это тот же фильм, что я уже смотрел? Или нет?”) произошел огромный перелом».

В финальной сцене «Бэтмен: Начало» Джим Гордон находит на месте преступления карту Джокера — со временем сборы фильма составили почти 400 миллионов долларов, и сиквел был неизбежен. Впереди Нолана ждала одна из самых стабильных карьер в высокобюджетном голливудском кино со времен Дэвида Лина, который по ходу 1950-х и 1960-х снял несколько великих фильмов подряд: «Мост через реку Квай» (1957), «Лоуренс Аравийский» (1962), «Доктор Живаго» (1965) — прервала эту серию лишь уничтоженная критиками «Дочь Райана» (1970). «Вы не угомонитесь, пока я не начну снимать черно-белое кино на 16-мм пленку», — ругался Лин на членов Национального общества кинокритиков, которые организовали для режиссера торжественный вечер в отеле «Алгонкин» и там устроили ему долгую «прожарку»: дескать, Лин снял «очередное красивое зрелище» — так режиссер обобщил их претензии по поводу своих последних фильмов. Фауст стал заложником собственного эпического пейзажа. Не доверяют критики и вертикальному взлету ка-



Один из постеров фильма  
«Престиж» [2006].

вильные выводы. Я пережил немало поучительных ситуаций — пожалуй, к своему счастью. Одной из главных для меня стал “Престиж”. Ожидалось, что в первый уик-энд фильм окажется на четвертом или пятом месте по сборам, прогнозы были, как говорится, ниже плинтуса. Но студии фильм очень понравился. Ей понравилась рекламная кампания. И прогнозы ее просто обескураживали. В начале недели появились первые рецензии — и все было плохо. Тогда только набирал силу сайт Rotten Tomatoes<sup>1</sup>. А премьера у нас была, кажется, во вторник. И я помню, как ехал на эту премьеру с “провальным” фильмом. Уже и агент позвонил, говорил: “Как жаль, ведь кино получилось отличное”. Понимаете? Я думал: “Нам конец. Катастрофа неизбежна, потому что информации о фильме уже много, а он еще даже не вышел”. И вот мы приехали на премьеру с отстойным рейтингом на Rotten Tomatoes и прогнозами ниже плинтуса, и зрители это чувствуют. А голливудская премьера

рьеру Нолана. Его успехи кажутся излишне расчетливыми в сравнении с другими, более буйными и расточительными коллегами, вроде Уэллса или Копполы: их шедевры считались таковыми лишь тогда, когда доводили студийных чиновников до инфаркта, а пресса пророчила фильмам неизбежный провал. Где нолановский «1941»? Где его «Бездна»? Где тот большой и роковой «проект мечты», на котором он ударит в грязь лицом и усвоит отрезвляющий урок ошибок? На чем учиться, если твоя карьера состоит из одних побед?

«Я это понимаю, — говорит Нолан. — Это вопрос серьезный. Потому что, с объективной точки зрения, да, некоторые режиссеры учились на ошибках своей карьеры: после “1941” Спилберг снял “В поисках утраченного ковчега” и “Инопланетянина”. Но есть и те, кто делал совершенно непра-

<sup>1</sup> RottenTomatoes.com — популярный сайт-агрегатор, который отслеживает статьи критиков и вычисляет процент положительных рецензий. В настоящий момент у режиссерских работ Нолана этот процент варьируется от 69 % («Довод») до 94 % («Темный рыцарь»). — *Прим. пер.*

была в кинотеатре El Capitan<sup>1</sup>. И вдруг оказалось, что это лучшая премьера в моей жизни. Потому что у зрителей были чрезвычайно занижены ожидания. Ходили слухи, что мы все просрали, а фильм ужасен. Я считаю, что мне очень повезло пережить такое: ехать на премьеру и думать, что я все просрал и что все ненавидят мой фильм. Из этого *можно* вынести уроки. И вот мой урок: для меня важно знать, что я сам считаю фильм хорошим. Да, ситуация была неприятная, ощущения ужасные, но я знал, что *мне* моя работа понравилась. И это меня очень радовало. Надо понимать, что, когда игра окончена и люди поворачиваются и говорят тебе, что фильм дерьмо, — остается только свое мнение. А если ты сам не веришь в свой проект, то рискуешь. Ужасно рискуешь».

«Престиж» вышел в прокат 20 октября 2006 года и занял первое место по сборам за уик-энд. Рецензии были хорошими, и фильм легко отбил свой производственный бюджет в 40 миллионов долларов. Итоговые сборы составили почти 110 миллионов долларов, а также фильм был номинирован на премию «Оскар» за лучшую работу художника-постановщика и лучшую операторскую работу. Похоже, даже успех или провал фильма — это обман зрения.

---

<sup>1</sup> El Capitan — один из самых известных и престижных кинотеатров в мире. Построен в 1926 году на Голливудском бульваре, с 1990 года считается памятником истории и культуры Лос-Анджелеса.— *Прим. пер.*