Почкаева Александра Андреевна

Записки из подполья: рецензия на фильм Мартина Скорсезе «Таксист»

Пятьдесят лет назад вышел пятый полнометражный фильм Мартина Скорсезе, который стал культовым кино. Картина снята в эпоху Нового Голливуда. Это течение характеризуется расцветом авторской идеи, отодвигая продюсерские амбиции на второй план. Последователи направления не боялись экспериментировать с формами и говорить на серьезные темы. Так, режиссер вместе с Полом Шредером снимают художественный фильм с документальным подходом, фиксирующим переживания страны в семидесятые годы с помощью антигероя в лице представителя среднего класса.

Демобилизованный ветеран Вьетнамской войны Трэвис Бикл (Роберт Де Ниро) страдает от бессонницы. Желая одолеть недуг, он устраивается работать в такси по ночам – до этого 26-летний парень ездил по городу просто так, а сейчас решил привнести пользу обществу. В полночь Трэвис разъезжает по злым улицам сумрачного Нью-Йорка и отстраненно наблюдает за вылезшими «паразитами». Таксист надеется, что вскоре грянет божественный ливень, который смоет грязь с этого паршивого города.

Семидесятые годы в Америке были временем тревоги и политического кризиса. Уотергейтский скандал подорвал доверие к государству, а поражение во Вьетнаме лишь усилило общественное разочарование. Эти обстоятельства во многом определили нуарную эстетику фильма – его мрачную городскую среду и акцент на антигерое. Пол Шредер, сценарист картины, считает рукопись переосмыслением ситуации в стране. Бывший кинокритик во многом вдохновлялся Достоевским. Это отражается не только в экзистенциализме героя, но и в формате повествования – наррация с помощью личных записок. Однако такой способ хроники от первого лица не может быть объективным. Дневниковые записи подчеркивают субъективность повествования, так как они отмечают лишь личные наблюдения Бикла. Все факты фильтруются через его призму безумия.

Образ Трэвиса Бикла двойственен. Он демобилизован с почетом, но находится в стагнации после участия в военных действиях. Из-за посттравматического расстройства герой страдает от бессонницы. Морпех хочет социализироваться: он заводит себе непорочную подругу Бэтси

(Сибилл Шеперд), но приводит ее на сеанс порнографических фильмов. Он не придерживается всеобщего конформного поведения. Трэвис, наоборот, протестует против толпы. Кадр, где персонаж направляет дуло пистолета на зрителя, можно интерпретировать как неприязнь таксиста к массам. С одной стороны, Бикл желает быть вершителем правосудия, он намеревается «очистить» город, но с другой – Трэвис достигает своей цели радикальным путем через насилие, которое обусловлено нетерпимостью к другой расе и ксенофобией. Трэвис – антигерой. Он – метафора одиночества и отчуждения общества. Дуализм агрессивного маргинала проявляется в знаменитой сымпромизированной сцене с зеркалом («Это ты со мной говоришь?»). Диалог с самим собой отражает внутренний конфликт героя, утонувшего в одиночестве и апатии.

Отчужденность Трэвиса объяснена средой. Нью-Йорк здесь функционирует как отдельный персонаж. Он становится зафиксированной реальностью эпохи той Америки, в которой вырос режиссер. Город изображен порочным и грязным: в ночи пирует проституция и преступность. Греховность города подчеркнута в фильме визуально: в окна автомобиля такси просачивается красный свет, который слепит водителя с хронической бессонницей. Вишневые и гранатовые вывески, гласящие о премьерах в кинотеатрах для взрослых, окружают куртизанок, распространяющих распутство по улицам. Таксист наблюдает за поколением. Он рассекает на желтом металлическом гробу, покрытым дождевыми каплями (еще не карательными!), а на заднем сидении пассажир (сам Мартин Скорсезе) рассказывает о том, как собирается убить свою жену. Поездки сталкивают героя с проекциями его темных мыслей. Однако не только Бикл недоволен положением дел – народную мысль выражает его коллега Волшебник (Питер Бойл), его слова еще больше затягивают маргинала в пучину отчаяния.

Структура фильма помогает фиксировать ощущение безысходности Трэвиса. Кольцевая композиция подчеркивает цикличность бытия. Знакомство с героем начинается со сверхкрупного плана – его возмущенные широко открытые глаза обрамлены красным цветом. Это метафора порочности улиц. В конце фильма, когда маргинал «очистил» город, зритель видит в зеркале точно такой же взгляд. Он свидетельствует о том, что ничего не изменилось. Нью-Йорк все равно красный. Помимо фиксации на крупном плане лица героя, ракурсы могут быть и отстраненными. Съемка кульминационной сцены в рапиде не просто так

запечатлена сверху. Взгляд камеры имитирует взгляд Бога. Киноглаз пытается с высоты птичье полета зафиксировать все – то есть, восполнить недостаточную объективность Трэвиса.

Психологизм героя раскрывается не только визуально, но и на уровне аудио. Так, музыка, специально написанная к фильму Бернардом Херрманом (известен своим сотрудничеством с Альфредом Хичкоком), играет на контрастах. Джазовая мелодия разделяет одно пространство вместе с перкуссией, звучащей как военный барабан, который будто командует маршем. Эта деталь отсылает к военному прошлому персонажа. Звуки саксофона и облик злых улиц – контрапункт, демонстрирующий отстраненность главного героя, действующего как наблюдателя от инфернального пространства. Однако барабаны, олицетворяющие агрессию и чувство несправедливости, догоняют.

Трагический и комический эффект усиливает тот факт, что, несмотря на деструктивность и кровавость поступков Трэвиса Бикла, его провозгласили национальным героем. Действия таксиста, мотивированные психическим расстройством и обусловленные средой, воспринимаются обществом как подвиг. Иллюзорность праведности подчеркивается вырезками из газет, кричащих о «добром деле» морпеха и недиегетическим чтением благодарственного письма родителей Айрис (12-летняя Джоди Фостер), но на фоне видна стена тюремной камеры, свидетельствующей о противоправности его действий.

Документальность «Таксиста» — результат уникального синтеза: реализма французской новой волны и личной памяти Скорсезе о родном городе. Он не реконструирует реальность, а воссоздает её тактильные ощущения: мокрый асфальт, яркие вывески, скрип тормозов. Даже культовые сцены — монолог перед зеркалом или кровавая развязка — сняты так, будто камера случайно оказалась рядом. Этот эффект «подслушанной жизни» превращает историю Трэвиса Бикла в универсальный портрет эпохи, где каждый кадр дышит подлинностью 1970-х — грязных, опасных и настоящих.