

Сергей Хренов

ЛЕННИНГРАД, КИНО

После окончания очередного Московского международного кинофестиваля определенное количество конкурсных и внеконкурсных фильмов было привезено для показа в Ленинград. В этом году кинокартин привезли около 30, и шли они почти в 30 кинотеатрах. Фильмы, как принято, называли "парами", т.е. или 2 так называемых односерийных фильма (продолжительность до 2 часов каждый), или 1 так называемый двухсерийный (идущий хотя бы на 5 секунд дольше 2 часов). Цены на билеты опять подскочили и составляли от 2 рублей до двух с полтиной за "перу". Не берусь судить о среднем уровне привезенных картин, но процент фильмов "выше среднего" был выше, чем обычно. Не знаю, кого благодарить, но на этот раз почтимо-то "хорошие" фильмышли с "хорошими", и эффективность просмотра была очень высока. Возможно за единственным исключением я все эти "хорошие" картины посмотрел. В итоге получилось 7 "пар" или 10 фильмов. Поскольку после фестивального показа голова ищет только "парами", для простоты изложения и возможности сравнения разобью и я эту "десятку" на свои 5 "пар" по самому что ни на есть внешнему признаку - "про что фильм".

1. Пара про становление фашизма в Германии: "Кабаре" (США, реж. Боб Фосс) - "Гибель богов" (Италия, реж. Лукино Висконти).

Эти два фильма роднят и то, что в отличие от всех остальных, о которых будет идти речь, они сняты сравнительно давно - на рубеже 60-70-х годов. И еще впридачу ко всему и там, и там играет где-то третья-четверть по значительности роль - Хельmut Грим. Последнее сходство - оба фильма безумно красивые и зрелищные - что называется "богатые". Дальше начинаются различия. "Кабаре" - это, конечно, фильм не про становление фашизма (и не фильм-музикл, как было написано на некоторых афишах), а фильм про кусок жизни певицы из берлинского кабаре, которую играет (блестице) Ладза Минелли. Но этот кусок жизни (с обязательными для голливудского фильма любовными историями) протекает на фоне социальных и политических

пертурбаций, происходивших в Германии в начале 30-х, которые соответственно накладывали или печать, или отпечаток на жизни рядовых людей. Сон этот дан скучно, точно и ненавязчиво. Все сцены в кабаре (с песенками, куплетиками, шуточками, канканчиками и прожженым церемониймейстером) можно, конечно, рассматривать как какие-то символы и обобщения, но метафорами в прямом смысле слова они не являются, и это придает фильму легкость и объемность. За фабулу лучше не браться (обычный Голливуд), но Миннelli выше всех похвал, и благодаря ей фильм не оказывается ни примитивной мелодрамой, ни одномерным политическим памфлетом. -- "Гибель богов" - высокая трагедия с горой трупов, инцестом и соблазнениями нимфеток. Фильм о том, как выхвачивалась сталь Третьего рейха, о том, как цахая семья аристократов и владельцев сталеплавильных заводов пошла в плак за исключением одного лишь искушенного и извращенного Мартина фон Оссенбека (Хельмут Бергер). Личную жизнь и политический фон здесь уже не разделить, но все же характерные моменты времени - сжигание запрещенных книг, пиратка "штурмиков" - сняты черезчур вкусно и впечатляюще. Сразу понимаешь, что фильм снят давно. По крайней мере, к югу, от Бдера-Нейсе в последнее время так старается не снимать.

Б. Фильмы про выпавшихся актеров: "Костюмер" (США - "Марлен" (ФРГ).

Первый про некоего великого английского актера, исполнителя шекспировских ролей во времена Второй мировой войны; второй - про всем известную Марлен Дитрих. В "Костюмере" вложена постановка "Короля Лира", вокруг которой все и вертится. Перед спектаклем великий трагик достаточно сильно сходит с ума, все в панике - спектакль сорвется! - (в общем, понятно, что не сорвется) -- и его незаменимый костюмер, преданный над средних лет с педерастическими манерами и голосом, начинает приводить трагика в нормальное состояние, в чем преуспевает. Спектакль проходит на "ура", патриотизированная Шекспиром публика поет "Боже, спаси королеву" (или короля - не помню точно кого), а великий актер вполне логично с медицинской точки зрения умирает. Ведущий костюмер остается один, никому не нужный, и даже не упомянутый в мемуарах. Очень добротно

сделанный американский фильм с великолепной актерской игрой в английской традиции. Картина снята в типичной голливудской манере с последовательным и переменным воздействием на различные эмоциональные центры кинозрителя (посмеяться — пустить слезу — снова улыбнуться и т.д.), но фильм сделан без особого полета (не так, как "Кабаре"), и эта схема слишком выpiresт. В киноленте, посвященной Марлен Дитрих, использован до того избитый прием (фильм про создание фильма), что он даже не кажется штампом. Фильм, грубо говоря, — документальный. В основе — звукозапись интервью, которое режиссер Макс Шелл берет у Дитрих (актриса ни разу в кадре не появляется). Зрительный ряд фильма в фильме образуют отрывки из ее картин, концертов, кинохроники. Но камера постоянно возвращает нас во внешний фильм. "Что же здесь настояще?" — звучит вопрос за кадром. И следует ответ: "Вот этот магнитофон, вот эти обрезки пленки..." В самом деле, старые фильмы, фотографии, хроника кажутся нереальными в сопоставлении с голосом старой кинозвезды в настоящем. Интервью ведется в характерной для Запада разговорной манере: почти спонтанно, немного накально и настырно. В результате Дитрих очень просто и естественно говорит на темы, которым посвящаются конгрессы и симпозиумы: мир и война, жизнь и искусство, немцы и фашизм. Я не видел до этого ни одного фильма с Марлен Дитрих. Может потому — самое запечатлевшееся кадри: бесконечные руины Берлина 1945 года (ни одной кирхи, ни одного стекла), снятые с быстрее, чем в советских хрониках, летящего самолета; и бесконечная цепочка берлинских женщин, передающая ведра на работах по восстановлению города.

В. Фильмы про околосценические события: "После репетиции" Ингмара Бергмана (Швеция) — "А корабль плывет" Федерико Феллини (соавтор сценария Тонино Гуэрра).

Действие фильма Бергмана действительно непрерывно — происходит после репетиции на сцене театра. Три действующих лица: режиссер; молодая актриса; старая актриса, мать молодой актрисы, лет двадцать назад — любовница режиссера (ни в коем случае не "треугольник"). Фильм — три последовательных диалога: мужчина — девушка, мужчина — жен-

щина, и опять мужчина — девушка. За счет очень точной, тонкой игры актеров и "нереалистических" режиссерских ходов (таких, как появление на месте режиссера и молодой актрисы их же, но в возрасте двенадцати лет; и постепенное, к концу достигающее кульминации изменение окружающего — актеров пространства) создается наиреальнейший мир человеческих перекличий, воспоминаний и размышлений. — В фильме Феллини режиссерская фантазия, как и обычно, на первом плане. Сюжет — лишь остов (к тому же его, видимо, уже все знают). Вкратце он таков: в канун Первой мировой войны после смерти величайшей оперной актрисы ее коллеги и друзья, выполнив ее последнюю волю, садятся на корабль с целью развеять ее прах над островом в Средиземном море, где она родилась; по ходу дела начинается война, на борту корабля оказываются сербские беженцы, вследствие чего повстречавшийся австро-венгерский броненосец (название которого состоит из всех букв кириллицы, не входящих в латиницу) потопляет наш корабль; правда, все, включая носорога, спасаются. Есть еще линия формального сюжета: картина начинается как немое кино-начала века, а в конце камера переходит на металлик, показывая павильон с фанерным небом, из которого никуда и не уливал наш корабль. — В целом, фильм — типичная для позднего Феллини многослойная, многогранная фантазия-притча, которую каждый зритель истолкует (если посчитает нужным истолковывать) по-своему. Этим здесь я заниматься не хочу. Замечу лишь, что хотя Феллини часто повторял самого себя: а где-то ему не хватало блестящего размаха, в последние минуты фильма все равно ощущалась близость откровения настоящего искусства.

Г. Фильмы-экранизации (моя систематизация на глазах плохеет): "Деньги" Робера Бressона (Франция) по "Бальшому купону" Льва Толстого — "Хаос" братьев Тесини (Италия) по новеллам Луиджи Пиранделло. Между фильмами — ничего общего, сравнивать с целью выявления различий — также бесполезно.

"Бальшивый купон" с виду полностью перенесен в современную Францию. Произведения Толстого я не читал, но кажется, следование оригиналу по части сюжета — полное. Режиссерский замысел посmer находит так: создать мир, в

котором коллажи новеллы бы адекватны отношениям и связям современного общества и современного искусства. Таким миром оказался мир полу-зомби, - полу-манекенов, почти все поступки которых носят криминальный (с точки зрения нашей вселенной) характер, и которые поэтому являются нормой, из-за чего все непреступные действия выделяются наиболее отчетливо. Движение камеры и монтаж дают этому миру специфическое пространство - время. Полагаю, что вот такие космогонические проблемы (или проще, моделирование) в этом фильме важнее проблем нравственно-психологических.

"Хаос" - произведение, которое углубляется в сферу подсознательного восприятия, архетипических образов, родового мышления - в то, что выходит из порядка и достижения интеллекта, обученного языку и логике (естественно, и обращается фильм к тем же душевным пластам). Поэтому дискурсивно объяснять этот фильм - бессмысленно. Опять лишь пролог. Сицилийские горцы находят ворона - самца - высокившего яйца. Необычайно удивленные и возбужденные этими они вынимают птицу из гнезда. Один из них хватает ворона за ноги, а остальные начинают кидать в него яйца. После чего сицилиец достает из-за пазухи колокольчик, привязывает его к шее ворона и с криком "Музаке!" выпускает птицу в небо... Вся картина построена на скрещивании вот таких, казалось бы непересекающихся прямых: движения и звука, покета и музыки, инстинкта и гармонии. После четырех новелл следует эпилог, в котором автор (впервые появляющийся на экране) возвращается - на поезде и во сне - в родной город. Его встречает один местный житель, - герой одной из новелл - его автор, однако, не узнает, - который привозит его к матери, в страну его детства... Это фильм, после которого довольно долго хочется молчать.

Раздел Д должен, наверное, был бы носить название "Фильмы про не ту страну, из которой родом режиссер". Поэтому лучше обойтись без "шапок", а сразу же начать разговор о фильме грузинского режиссера Отара Босселиани "Любимцы луны", снятый им во Франции, с французскими актерами и французской съемочной группой. Фильм, в каком-то смысле, в самом деле про Францию и французов (причем, по-

лагал, не всякий француз может так ловко и художественно показывать нюансы французской жизни). Но картина живописует не страну, освещенную ярким солнцем и осененную Эйфелевой башней и Триумфальной аркой, а Францию под светом луны, Францию людей, занимающихся адальтером, спекуляцией, терроризмом и роком "новой волны" - то есть, тем не-многим, что осталось живого в цивилизации Запада. Фильм очень изящный, свободный и живой. Поэтика Боссолини в принципе не претерпела изменений по сравнению с его "грудинскими" картинами. Есть несколько сюжетных и бессюжетных линий, динамичный монтаж, бегущий прямого пересказа. Фильм еще и о том, что мало что меняется под луной, что жизнь чертовски хорошая штука, главное: как на все посмотреть. Во всяком случае, выйди из кинотеатра, я увидел Ленинград как-то по-иному.

Фильм западно-немецкого режиссера Вима Вендерса "Париж, Техас" на одной из афиш был назван "картиной о жизни среднего американца". Ленинградские естеты ждали от него бог знает чего, и почти все оказались им разочарованы; общее суждение: фильм неровный, а в конце - молодрама. Поскольку я его оцениваю на порядок выше всех остальных фильмов, о которых здесь рассказываю, нужно, видимо, попытаться объяснить, почему. В одном из первых кадров, когда "главный герой" Тревис заходит в пустынный бар посреди техасской пустыни, можно разглядеть то ли объявление, то ли граффити, содержание которого примерно следующее: "Пыль захлестывает сюда и остается. Вы можете зайти сюда и остаться, а можете зайти и уйти". Я рассматриваю это почти как эпиграф, как девиз режиссера в этом фильме. Вендерс - художник, которого нельзя отнести к категории "пушки". Он входит в любой жанр, в любой стиль и, пробыв там столько, сколько ему нужно, движется дальше. Фильм - это не только почти непрестанное движение людей и автомобилей, это постоянное движение самого фильма. Как и Тревис, Вендерс движется сквозь фильм к какому-то никому неизвестному, но отмеченному на его карте пункту - городку Париж в штате Техас, где можно начать новую жизнь, новое искусство. Первая пара кадров: нечто в стиле вестерна - изможденный человек с пустой фляжкой идет через пустыню, на скаку садится

стервятник. Дальше - какая-то фантастика, почти театр - абсурда. Этот человек - Тревис (в исполнении Дина Стэнтона) свалился, как с неба, он пропадал неизвестно где в течение четырех лет, а теперь не произносит ни слова и ни минуты не спит. За Тревисом приезжает брат, забирает его и везет к себе домой в Лос-Анджелес. По дороге Тревис несколько раз пытается бекать, отказывается лететь на самолете, но между тем начинает говорить. Начинается постепенное вхождение этого странного Тревиса в человеческое общество, в первую очередь, в семью его брата, налаживание отношений со своим восьмилетним сыном Хантером, которого после исчезновения Тревиса взяли к себе брат с женой - вспоминается "Каспар Хаузер" (главным образом фильм Херцога). Тут же "вставка" - любительский фильм пятнадцати лет давности о поездке Тревиса и брата с женами на море. Здесь впервые зритель видит тоже куда-то исчезнувшую жену Тревиса и мать Хантера - Джейн (Настасья Кински). Только все начинает приходить в норму, но отец и сын все бросают и едут в Хьюстон на поиски Джейн - две одинокие фигуры на безлюдном фоне многополосных автострад, стали и стекла современного города - драма алигаторов в духе Антониони. Тревис находит Джейн в странном заведении, где мужчины беседуют (по-видимому, за плату) по телефону с симпатичными девушками в разделенных полуэркерным стеклом кабинках: он ее видит, а она его нет. Здесь по мнению наших зрителей начинается мелодрама. Тревис видит Джейн, а она его нет. Очень длинный диалог, а скорее два монолога, в ходе которого Тревис очень поэтично рассказывает о их с Джейн прошлом (тут она узнает его), и о том, почему он ушел, и о том, что их сын ходит ее в номере 1520 гостиницы "Норвегия". На мой взгляд, если это мелодрама, то не настоящая, она конструируется Тревисом лишь для того, чтобы в конечном счете его сын оказался вместе со своей матерью. Потому что он, странник Тревис, должен продолжать свой путь дальше - в Париж, штат Техас, где когда-то полюбили друг друга его родители. Тревис уезжает из ночного Хьюстона, и на этом кадре фильм внезапно заканчивается.

(Конечно, варварство - пересказывать вот так фильм, но как заметил один мой знакомый киноман, пока фильм не

раскажешь, его и не запомнишь, и не поймешь.) Хочется понять, в чем же еще сила этого фильма. Во-первых, должно быть, в том, что он очень приземлен (в нем даже самолеты сняты так, что они летят как бы "по земле") - в том смысле, что он показывает самые простые человеческие чувства и отношения, люди произносят самые избитые слова и делают самые обыденные вещи. Но в то же время эта простота - при насыщенности и наполненности кадров вскрывает и обозначает множество глубочайших и сложнейших проблем каждого человека и всего мира, так что силовые химии идут от земли сквозь человека в космос. Наверно, еще несознанно поражает бесстрашие режиссера. Вендерс не боится ничего: ни длинных сцен, ни "лобовых" приемов, ни итемнов, ни красивых "открыточных" кадров. Если совсем коротко и смело: это фильм о свободе (статуя Свободы нарисована на стене дома, в котором Тревис находил Джейн): о свободе каждого отдельного человека, о свободе каждого отдельного человека, связанного с другими людьми, о свободе вообще и о свободе в искусстве.

июль 1985

И И И И И И И И И И И