

Андрей ПЛАХОВ

Этот фильм, балансирующий на опасной грани эротического гиньоля, пытались расположить где-то между Висконти и Пазолини. Между «Гибелью богов» и «Сало».

«НОЧНОЙ ПОРТЬЕ»  
(Il portiere di notte)

Режиссер Лилиана Кавани  
В ролях: Дерк Богард, Шарлотта Рэмплинг,  
Филипп Леруа, Иза Миранда.  
Италия. 115 минут. 1974 г.

Двадцать лет — срок, в течение которого у нас принято «выдерживать» фильмы-шедевры перед тем, как выкинуть их на потребу просвещенной публике. Так что последней в случае с «Ночным портье» даже повезло: фильм мирового проката 1974 года оказался на московских экранах уже в 1991-м.

Тем, кто еще раньше успел познакомиться с нашумевшей картиной при помощи видео, дан хороший повод сравнить свои впечатления и убедиться, что видео- и киноверсия есть «две большие разницы». То, что на малом экране казалось великолепно разыгранным, но не слишком правдоподобным театром, на большом поражает властной эмоциональной правдой, подавляет чувственным напором, завораживает чисто кинематографической магией.

Вместе с радостью запоздалого обладания любители кино испытали при свидании с «Ночным портье» прилив противоречивых чувств. С одной стороны, подтвердилось, что мощная энергетика этой картины продолжает действовать и не унесена ветром истории неведомо куда. С другой — что скандалы, сопутствовавшие появлению фильма, не связаны только с марками идеологии, а затрагивают само естество человека, его сокрытое от посторонних глаз «эго».

Инфернальная любовь скромного гостиничного служащего Макса и Лючии, жены гастролирующего в Вене оперного дирижера, стала легендой современного кино, в целом довольно равнодушного к потаенной стороне человеческой психики. Социокультурные настроения, интеллектуальные метафоры и «наивные» кружева постмодерна опутали природный ствол, и потребовались витальная вьедливость и женское безрассудство Лилианы Кавани, чтобы проникнуть в эту сердцевину.

Любовь Макса и Лючии родилась в концлагере, где он был «палачом в воображении», а она — заключенной, мученицей, нашедшей свой кайф в потусторонних унижениях и острых сексуальных опытах, которым подвергалась все более и более охотно. Прошли годы, рассеялся лагерный морок, Лючия обрела за океаном respectable положение в обществе. Но, попав в 1957 году в Вену и встретив Макса за гостиничной стойкой, она бросает любящего мужа, сама вновь бросаясь в омут садомазохистской страсти, становясь добровольной жертвой, но неотвратимо ведя к гибели и своего палача-возлюбленного.

Этот фильм, балансирующий на опасной грани эротического гиньоля, пытались расположить где-то между Висконти и Пазолини. Между «Гибелью богов» и «Сало». Между двумя трактовками фашизма — как демонического мифа в координатах новой истории и как декадентского

# ИНФЕРНАЛЬНАЯ ЛЮБОВЬ МАКСА И ЛЮЧИИ



спектакля в духе десадовского либертинажа. Кавани, дружная с Висконти, взявшая на свою картину его художника по костюмам Пьеро Този и его актеров Дерка Богарда и Шарлотту Рэмплинг, несомненно, идеологически ближе к Пазолини и вообще к «новым левым», чем к «старым правым», каковым уже в силу возрастного консерватизма стал почитаться к концу жизни Лукино Валикопелли. Но кого сегодня может всерьез волновать, на какой стороне политических качелей расположился в момент своего появления «Ночной портье»? И тот интуитивный отпор, который вызвал фильм в Америке, напуганной двойным жупелом антисемитизма и порнографии, говорит не только о том, что идиоты встречаются повсюду, что их куда больше, чем идеологически озбоченных советских кино критиков. Говорит и о той самобытной пугающей силе, которой веет от этой пронзительной драмы, свидетельствующей о непостижимости поступков человека, насквозь, до «черных дыр» буряющих его тело и душу.

В сущности, этот несчастный кино критик — американский ли, что, подобно Полине Кейл, яростно атаковал картину, или советский, имя и пол которого уточнять не буду, — скорее всего только делал вид, что озбочен идеологически. Вполне вероятно, на самом деле он был озбочен неразрешимыми вопросами, которые ставит перед каждым его сексуальность. И был раздосадован, что Кавани бесцеремонно выводит на поверхность кое-что такое, чего демонстрировать не хотелось бы.

О да, и сама Кавани, и ее товарищи по команде были убеждены, что делают левый антифашистский фильм. Об этом красноречиво написал в своих воспоминаниях Дерк Богард: интересующихся отсылаю к номеру три журнала «Искусство кино» за этот год. Но он же написал о другом: как благодаря настойчивости актера сцена-

рии тщательно прочищался, освобождался от пространных диалогов и сентенций из области философии и политики. Куда важнее было рассказать историю — невероятную настолько, чтобы зритель в нее поверил.

И история рассказана двумя актерами, одного из которых можно назвать великим, а другую — достойной восхищения. Богард и Рэмплинг терроризируют друг друга с подлинным упоением и при этом ни на миг не выходя из роли, из «мундира», в который каждого из них облачила историческая судьба.

У него эсэсовская форма, фуражка с эмблемой в виде мертвой головы. Богард пишет и о том, какое впечатление производил этот, еще не забытый наряд на жителей Вены во время съемок, и о том, как, надевая его, внутренне менялся он сам. Тенью первого оказывается другой мундир — гостиничного портье, который герои надевает только ночью, словно прячась от света реальности, грозящего разбудить стыд.

Свой мини-мундир у Шарлотты Рэмплинг, певицы из лагерного кабака: в той же фуражке, брюках-галифе и с обнаженным остальным телом, почти сведенным на нет и все же возбуждающе стильным.

Сцены, ностальгически живописующие лагерные ритуалы, — не только ключ к настоящему, но и образ застывшего времени, из коего не дано вырваться. Ни лагерным любовникам, ни кучке затаившихся нацистов, полусвихнувшихся от страха и охотящихся на свидетелей своих преступлений. Этот подпольный мирок на фоне дождливой Вены — единственное, что осталось от прошлого. И единственное, что осталось им в жизни. — конспиративные встречи, профилактические суды, которые устраивают они друг над дружкой в качестве самостоятельного психоанализа, призванного заглушить комплекс вины,

Все они — и вкрадчивый Ганс, и самоуверенный Краус, и толстая похотливая Эрика — вечные узники той тюрьмы, которую сами себе выстроили из своих безумств и пороков. И наркоман Берт, когда-то ублажавший зрительскими танцами общество «настоящих мужчин» третьего Рейха, а теперь исполняющий свой коронный номер только для Макса за один сладкий укол. Макс, как и все они, живет в потемках этой ирреальности, скрывая под мундиром портье гайну прошлого и иллюзию будущего, когда снова будет можно выйти на свет и властвовать над себе подобными. Но появляется Лючия — чудом оживший призрак, и начинает казаться, что прошлое-будущее уже пришло, пришло для них двоих. Надо только отделиться, обособиться от этой сумасшедшей компании, ибо их безумие — особого рода, оно не может быть разделено ни с кем и никогда.

Макс ни секунды не колеблется, чтобы убить своего соратника Марио, готового опознать Лючию. Не колеблется и идя в оперу, где под звуки «Волшебной флейты» происходит дуэль взглядов с ней, девочкой из лагеря, превратившейся в неприступную даму, но внутри оставшейся той же. Он сбрасывает опостылевший гостиничный китель, посылает все к черту, чтобы прожить с Лючией несколько дней в осажденном голодном доме, на последнем дыхании предсмертной страсти, а потом облачается в свои истинные, бережно хранимый мундир и выходит на улицу в преддверии чуда, держа под руку свою любимую. Они идут по мосту навстречу солнцу, зная, что за ними уже летят пули. Им не жалко расставаться с жизнью в этот момент апофеоза, максимального тождества с самим собой, которого достиг каждый.

Сколько бы извращенной и дикой ни казалась эта любовь, она все равно в конечном счете враждебна идеологии. Любовь — исключение, в программу идеологии не входящее. И потому она должна быть убита. Что касается секса, он в эту программу входит непременно — тем или иным боком, как бы идеологически это ни отрицалось.

Нам, имеющим собственный опыт тоталитаризма, эта связь интересна особо. Долгие годы многие из нас были убеждены, что «в СССР секса нет». Культивировались традиционная нравственность, любовь, семья, не существовало ни гомосексуализма, ни проституции, ни всякого другого прочего. А вышло с точностью до наоборот: мы самое неблагоприятное общество в мире. И вопли пуристов теперь, как говорится, в пользу бедных. «Нельзя, но можно» — на этом была построена житейская мораль. «Можно, но нельзя» — вот к чему бы прийти, только каким образом?

Фильм Кавани — один из актов самоанализа западного общества, актов, необходимых в свое время, когда в качестве антитезы тоталитаризму выдвигалась «сексуальная революция». Парадоксально само сочетание слов Кавани — одна из тех, кто напомнил, что насилие сопряжено с удовольствием, и все это вместе создает почву для тирании, для фашизма. Никакая революция не панацея и не дает гарантий свободного развития личности. Теперь об этом своевременно напомнить у нас.

Лилиана Кавани, которой нас пугали как монстром, к которому на пушечный выстрел опасно подпускать несовершеннолетних детей, режиссер и впрямь жесткий, подчас жестокий. Во всех ее фильмах можно встретить шокирующие сцены: как правило, они получают некое многозначительное обоснование. Иногда в этом ощутимы перебор и претенциозность. Даже в лучшем из них — «Ночном портье». Эпизод с отрезанной головой, которую Макс преподносит в виде лагерного подарка Лючии, не выдерживает нагрузки высокопарных библейских аллюзий.

Недавно мне представился случай познакомиться с Кавани. Ничего общего с тем образом железной леди, на который намекают ее фильмы. Скромная женщина с лицом и манерами «трудолюбивой интеллигентки». Простота, за которой просвечивает аристократизм духа. Кавани страшно заинтересована процессами в России — до такой степени, что год назад приехала к нам туристом, предпочтя общаться с обычными людьми и оставшись инкогнито для коллег-кинематографистов. В России ее как певачку и как психолога интригует все та же экстремальность человеческого бытия. При этом она не холодный наблюдатель, а полна понимания и сочувствия.