Английская панорама

Кино Великобритании занимает в нашем сознании особое место: к кинематографу, который тридцать с лишним лет назад внес в актив европейской «новой волны» выдающиеся достижения «рассерженных», а затем постоянно и безвозмездно обогащал мировое киноискусство уже не столько фильмами, сколько мастерами — актерами, режиссерами, операторами — отношение скорее уважительное, нежели любовное. Любви, правда, мешает и отсутствие у нас настоящего знания, а не только усталость, упадок, кризис, которые, по мнению критиков, давно уже определяют состояние английского кинематографа.

Панорама, предлагаемая в этом и следующем номерах, вызвана к жизни двумя взаимосвязанными устремлениями. Во-первых, пора понять, что же представляет собой в высших своих проявлениях кинематограф, наследующий не только славные кинотрадиции, но и стойкие традиции самобытнейшей национальной культуры. Во-вторых, сами эти проявления, на наш взгляд, свидетельствуют о том, что кинематограф Англии существует (вопреки утверждениям многих, ссылавшихся, главным образом, на количественные показатели), и влияние его на мировой кинопроцесс, на формирование важнейших его тенденций и направлений сегодня явно недооценивается. Пересмотру многих критических суждений, мы думаем, помогут материалы подборки, в которой соседствуют имена, ставшие украшением престижных международных кинофестивалей. Здесь и некогда «рассерженный» — мэтр Линдсей Андерсон, и ныне обосновавшийся в Америке Стивен Фриз, и вечный бунтарь Кен Рассел, и побывавший с премьерой своего антитоталитарного, оказавшегося у нас ко времени фильма «1984» Майкл Рэдфорд, и «звезды» новейшего британского кино Дерек Джармен и Питер Гринуэй.

О последнем из названных режиссеров у нас появилась счастливая возможность поговорить более подробно благодаря попавшей на редакционный стол лекции, прочитанной в голландском городе Утрехте. Публикуя в № 8 эту лекцию, редакция предполагает и впредь знакомить свою аудиторию с материалами различных кинематографических чтений — тем богатейшим пластом кинокультуры, который пока еще лишь в малой степени востребован периодикой.

Ракурс

А. Дорошевич

Стивен Фриз: шестидесятник в восьмидесятые годы

Существуют, оказывается, некие точки, из которых исходят импульсы, приводящие в движение общественную и художественную жизнь, затрагивающие умы и судьбы многих людей, причем влияние действует постоянно на протяжении десятилетий, то скрываясь от всеобщего обозрения, то вновь представая взору в каких-нибудь явных и ярких проявлениях.

Для Лондона последних трех десятков лет — это небольшое театральное здание с залом на 400 мест, расположенное на Слоан Сквер и с буквами по фасаду: «Ройял Корт». Здесь в мае 1956 года состоялась премьера пьесы Осборна «Оглянись во гневе», ставшей эмблемой поколения, здесь вокруг театра и его руководителей, в частности покойного ныне Джорджа Девина, группировались драматурги, режиссеры, актеры,— все те, кто уже сказал и кому еще предстояло сказать свое слово в английской культуре.

Драматурги со временем становились сценаристами, писали для телевидения и кино, режиссеры также не ограничивали себя только театром; что же касается актеров, то за редким исключением лучшие исполнители начинали и продолжали в течение долгих лет играть на сцене. Поэтому такие имена, как Линдсей Андерсон, Тони Ричардсон, Джон

Осборн, Дэвид Хейр, Терри Джонс, Боб Хоскинс, Джонатан Прайс, в равной степени принадлежат как театру «Ройял Корт», так и английскому кинематографу. Среди них не последнее место занимает недавно получивший широкую популярность Стивен Фриз. Это все та же выучка: социальный реализм, резкая критическая направленность, решительное пренебрежение всеми запретами и табу.

Казалось, эпоха «бури и натиска», когда «сердитые» двинулись на штурм консервативных твердынь социального порядка, классовых перегородок и «хорошего вкуса», давно прошла. «Свингующие шестидесятые» с их культом непосредственного чувства, пренебрежением к условностям, насмешкой над всем деланным, «липовым», достигнув кульминации в «молодежных бунтах» 1968 года, оставили после себя ощущение пронесшегося праздника (или опустошительной бури, как для кого). Следующее десятилетие принесло пробуждение после похмелья. Уже в семидесятые годы, как писал кинокритик Александр Уокер, «в основном господствовали усталость, уныние, бессилие и какое-то пораженческое чувство, ставшее характерным для всей английской жизни». Бунт, если посмотреть ретроспективно, проходил в тепличных условиях, и не так уж — на более поздний взгляд — был не прав консервативный премьер-министр Гарольд Макмиллан, заявивший в 1959 году своим соотечественникам: «Вам еще никогда не жилось так хорошо».

Стивен Фриз

Действительно, следующее десятилетие принесло инфляцию, спад производства, начало неуклонного роста безработицы, преступности, наркомании, терроризма, связанного с оказавшейся неразрешимой проблемой национально-религиозной вражды в Северной Ирландии. Обнажившиеся кризисные черты и противоречия ликвидировали последний налет благодушных 60-х годов, на смену ему пришел жесткий деловой расчет, таящий в себе как психологическое последствие возросшую жестокость и эгоизм,— короче, все то, символом чего в глазах либерально настроенных интеллигентов стала Маргарет Тэтчер.

Сами они, эти интеллигенты, всячески выказывали верность идеям своей юности. Среди них — Стивен Фриз. Вот каким, неотделимым от лондонской художественной среды, видит его молодой сценарист Ханиф Курейши: «Весь он — остроумие и интеллигентность, на нем растрепанная одежда и теннисные туфли, под мышкой последняя книга о кино. Это ничуть не похоже на моду 70—80-х годов, это английская богема 60-х, с ее полным безразличием к тому, как человек выглядит. Чем он является — вот что важно. И фильмы его частично рождаются из этого безразличия ко всему внешнему». Отметим, что противопоставление «кажущегося» и «истинного» выражено у Курейши словами, которые Шекспир вложил в уста своего Гамлета: «Не кажется, сударыня, а есть. Мне «кажется» неведомо». Поэтому и был так популярен образ Гамлета в 60-е годы, так часто ставили пьесу на сцене.

Вообще же — это воплощенная метафора борьбы истинного с кажущимся, место, где сквозь покровы внешнего (костюмы, театральную игру) должна проступить правда внутреннего содержания, этой игрой передаваемого,— была своеобразным магнитом поколения 60-х годов. Фриз, родившийся в 1941-м, поступивший в Кембридж в 1960-м, не избежал всеобщего поветрия. В университете он выбрал юриспруденцию просто потому, что не чувствовал расположения к медицине, профессии отца, а для изучения других гуманитарных наук не считал себя достаточно подготовленным. По-настоящему же занимался он в университете театром, ставя различные студенческие спектакли. Не удивительно, что несколько лет спустя после выпуска Фриз очутился в театре «Ройял Корт», всегда бывшем его мечтой. Там он встретил Линдсея Андерсона, с которым был знаком раньше и которого, подобно большинству театрально-художественной публики, боготворил. В то бурное время, вспоминал впоследствии Фриз, в театре подвизалось много незаурядных личностей, и у каждого были свои протеже. Фриз оказался среди тех, кто окружал Андерсона. В качестве помощника режиссера он участвовал в постановке нескольких спектаклей, а потом по рекомендации Андерсона оказался в съемочной группе Карела Рейша, работавшей над фильмом «Морган, подходящий клинический случай». Фриз не имел никаких закрепленных за ним обязанностей, поэтому, состоя при режиссере, он просто смотрел и учился, пытаясь понять, почему был выбран тот, а не иной актер, как нужно режиссировать сцену, каковы бюрократические тонкости организации киносъемок.

Следующим фильмом оказался «Чарли Бабблз» — режиссерский дебют известного актера Альберта Финни, в свое время сыгравшего классического молодого бунтаря из рабочего класса в фильме Рейша «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960). И сам режиссер, и его ассистент были новичками в кино, так что учились ремеслу вместе. Вскоре предоставился случай самостоятельно

попробовать свои силы. Британский киноинститут дал Фризу возможность снять игровую короткометражку «Горит» (1967). В духе модного в те годы иносказания фильм демонстрировал, как белая южноафриканская семья предается ритуалу загородного пикника в то время, когда в стране происходит революция: кругом поднимаются клубы дыма и где-то совсем рядом вспыхивает резня. Двадцатиминутная картина шла на одном сеансе с фильмом Трюффо «Новобрачная была в черном». Это весьма характерно, ведь поколение Фриза воспитывалось на французской «новой волне», на хрониках отчуждения Антониони.

Тогда же, в конце 60-х, поработав еще раз с Андерсоном на фильме «Если...», Фриз начинает снимать для телевидения. С тех пор снято для малого экрана около сорока картин, так что своей кинематографической известностью как режиссера «английского киноренессанса 80-х годов» Фриз обязан прежде всего телевидению.

Был, впрочем, один киноопыт еще в начале 70-х годов, картина, снятая им с Альбертом Финни в главной роли,— «Сыщик» (1972). Финни играет в ней неудачника (девушку у него увел брат), вообразившего, что может стать частным детективом наподобие героев Чандлера, которых на экране воплощал Хамфри Богарт. Он влипает в сложную интригу, связанную, как оказывается, с незаконными делами его брата, и еле выбирается из нее. Разрыв между чандлеровским сюжетом и реальной ливерпульской жизнью, частью которой является герой, создает комический эффект, остранняет не столько конкретные приметы жизни, сколько условность событийного ряда. Не будучи откровенной пародией на детективный жанр, «Сыщик», тем не менее, оказался в том же ряду стилизаций, что и «Долгое прощание» Олтмена, и «Сыграй это еще раз, Сэм» Вуди Аллена. Критика благосклонно приняла дебют молодого режиссера, однако коммерческого успеха он не снискал. Фриз, человек скромный и несколько робкий, не чувствовал себя еще полностью овладевшим премудростями кинематографического мастерства, поэтому не рвался тут же взяться за следующую постановку. К тому же сценарии, которые ему предлагали, казались ему банальными и скучными. На телевидении же, напротив, перед ним открылся ряд интересных проектов.

Роль телевидения в развитии и эволюции английского кинематографа трудно переоценить. Почти все более или менее известные фигуры театрального и киномира так или иначе были связаны с телевидением. Режиссеры — от Шлезингера и Рассела до Андерсона и Рейша — ставили для телевидения документальные фильмы и рекламные ролики, драматурги от Осборна до Пинтера писали пьесы «телевизионного формата»; и те и другие объединялись, чтобы создавать игровые телевизионные фильмы.

Фриз, начавший с получасовых лент для детских сериалов на Йоркширском телевидении, после «Сыщика» получил предложение от Би-би-си поставить первый сценарий Алана Беннета, ставшего впоследствии одним из наиболее популярных и плодовитых телевизионных драматургов. В те годы кинематографического застоя Би-би-си снимала большое количество фильмов. Режиссерами их были Кен Лоуч, Майкл Эптид, Майк Ньюэлл, Джек Голд. Они-то и определяли лицо английского телевидения, как несколько раньше это делали Кен Рассел и Джон Бурмен. «Работа на телевидении совершенно не угнетала меня,— вспоминает Фриз.— Дело совсем не выглядело так, будто я на самом деле хотел снимать кино, а приходилось удовлетворяться телевидением, как это бывает в США. Я действительно хотел снимать на английском телевидении серьезные добротные фильмы для большой аудитории. Чего еще может пожелать кинематографист?»

«Моя прекрасная прачечная»

В то время на телевидении господствовал реалистический, документальный по манере подачи материала стиль. Законодателем подобной моды был Кен Лоуч. Наши телезрители имели возможность (правда, более чем через десять лет после создания) увидеть один из его ранних фильмов «Кэти, вернись домой», выдержанную в духе телевизионного репортажа ленту о проблемах бездомных семей. Позже совместно с продюсером Тони Гарнеттом и драматургом Джимом Алленом Лоуч создал знаменитый сериал «Дни надежды» — хронику шахтерской жизни в период всеобщей забастовки 1926 года. «В добрые старые времена,— вспоминает Фриз,— мы часто любили повторять, что телепьеса Джима Аллена может побудить ливерпульских докеров на забастовку. А пьеса вроде «Кэти, вернись домой», действительно, могла изменить не только взгляды людей, но и закон о жилищном устройстве».

Работа на телевидении приучила Фриза обходиться малым бюджетом и примеряться к обстоятельствам съемки; скажем, если на дворе осень, то можно без особого ущерба переделать на осень ситуацию, по сценарию летнюю. Режиссерскому произволу ставил рамки и тот факт, что телевизионные ленты в Англии прежде всего принадлежат автору сценария, его фамилия указывается в начальных титрах, фамилия же режиссера — в финальных. Тем не менее, Фриз заработал себе на телевидении и режиссерское имя. Он был постановщиком фильма «Уолтер», демонстрацией которого открылся «Четвертый канал» в 1982 году. Канал этот, по условиям своего функционирования (фиксированное финансирование при том, что доходы от рекламы целиком идут Управлению независимого телевидения) не рассчитанный на прибыльность, ставит своей целью удовлетворение запросов социальных, национальных и культурных меньшинств, не бросаясь в погоню за непременным увеличением числа зрителей.

«Четвертый канал» заказывает независимым продюсерам фильмы, которые финансирует целиком или частично, разрешая, в зависимости от условий контракта, их демонстрацию в кинотеатрах после передачи в эфире. Запрет на демонстрацию, если он имеется, не распространяется на прокат за границей. В первый же год «Четвертый канал» заказал 20 фильмов, из которых 8 в течение 1982—1984 годов показывались в кинотеатрах, а еще 10 демонстрировались в некоммерческих специализированных кинотеатрах. Они-то, эти фильмы, и определили во многом лицо британского кино 80-х годов.

Таким образом «Уолтер», история умственно отсталого молодого человека, стала своего рода программной для «Четвертого канала», с самой своей первой передачи продемонстрировавшего интерес к тем сторонам жизни, которые для большинства могут показаться малопривлекательным. Наиболее запоминающимися и решенными в духе кинематографической образности являются последние эпизоды фильма, заставляющие вспомнить «Птиц» Хичкока. Тихо умирает в своей комнате мать Уолтера, с которой они вдвоем жили в доме. Уолтер, незадолго до того бросивший работу, напускает в комнату своих голубей и запирается там как бы в надежде, что голуби, а это символ души, вдохнут жизнь в неподвижно лежащее тело.

После «Уолтера» Фриз предложил компании, для которой работал, снять что-нибудь с таким великолепным актером, как Иэн Маккеллан, блестяще сыгравший главного героя. Режиссер склонялся к тому, чтобы снова обратиться к «популярному жанру», на сей раз уже не детективу, а к гангстерскому фильму, где должен был бы сыграть Маккеллан. Так появился «Убийца» (1984), но только без Маккеллана.

Теренс Стамп играет в нем гангстера, давшего показания на своих компаньонов и скрывающегося в Испании. Джон Херт и Тим Рот — двух убийц, постарше и совсем юного, которые десять лет спустя должны доставить его в Париж на суд и расправу. Воспользовавшись трениями между убийцами, персонаж Стампа, поначалу с изрядной долей философского фатализма воспринимающий уготованную ему судьбу, надеется предпринять побег, но вместе с молодым пособником получает пулю от старшего гангстера, в свою очередь тоже гибнущего в финале.

Как признавался впоследствии Фриз, попытка добиться успеха, работая в том же ключе, что и в «Сыщике», ему не удалась, он недостаточно хорошо знал жанр. Интерес к человеческому, психологическому содержанию рассказанной истории перевешивал формальные соображения. В результате в «Убийце» наряду с жанровыми элементами традиционного «черного фильма», когда ощущение фатальной безысходности судьбы героев передается лаконичностью диалогов, жестокой целесообразностью насилия, горестно-суровой закадровой музыкой, присутствуют в значительной степени и юмористические ноты. Чем-то это напоминает приемы ранних пьес такого мэтра «новой волны» драматургии 60-х годов, как Гарольд Пинтер, где сочетание затаенной в ситуации метафизической угрозы и постоянно прорывающегося в диалоге бытового комизма создавало ощущение абсурда.

В этом смысле фильм Фриза косвенным образом, не сюжетом, но по формальным приемам влился в ту «ретроволну» обращения к темам и персонажам двух послевоенных десятилетий, что прокатилась по экранам в начале 80-х годов. Однако, несмотря на актерские удачи Стампа и Херта, «Убийца» прошел плохо. Критики, отметив серьезность намерений автора, оценили фильм не очень высоко. Лишь освободившись от необходимости соблюдать жанровый этикет, Фриз обрел в кино свой голос, который немедленно был услышан и встретил широкий отклик.

Новая полоса жизни режиссера началась с постановки фильма «Моя прекрасная прачечная» (1985). Сценарий был ему предложен молодым писателем Ханифом Курейши, и речь в нем шла о взаимоотношениях лондонцев-пакистанцев и лондонцев-англичан. Сын пакистанца и англичанки, Курейши сам был живым воплощением проблемы, которая в последние годы вышла в Англии на одно из первых мест. Речь идет о превращении английского общества из гомогенного в общество многорасовое, наподобие Соединенных Штатов. Уроженцы бывших английских колоний из Азии, Африки и стран Карибского бассейна начали приезжать на Британские острова еще в 50-е годы. В годы благополучия их присутствие на рабочих местах, не требующих квалифицированного труда, воспринималось как нечто само собой разумеющееся. Однако со временем экономическая ситуация ухудшилась, а число иммигрантов, обладающих паспортом Британского Содружества Наций, увеличилось. Стала создаваться почва для расовых конфликтов. Расистский Национальный фронт требовал закрыть въезд в страну, полиция под предлогом усиления борьбы с преступностью с особым рвением бросилась прочесывать кварталы, где селились «цветные», а безработная черная молодежь отвечала на все это актами вандализма и бунтами, самый силь-

ный из которых разразился в 1981 году в южном пригороде Лондона Бринстоне.

С другой стороны, не следует упрощенно, в духе «дяди Тома» представлять себе положение иммигрантов. Скажем, пакистанцы весьма успешно проявили себя в торговле, причем часто торговые операции строятся и на незаконных сделках, торговле наркотиками и так далее. Не случайно поэтому в первоначальный замысел создателей фильма входило выстроить нечто вроде «Крестного отца», где бы в центре повествования стояла история династии пакистанцев, начиная с 1945 года. Однако вскоре авторы поняли, что такая крупномасштабная драма не имеет под собой почвы в сегодняшней Англии. Ее место занимает комедия. Комический поворот присутствует, в частности, и в том, что носителем тэтчеровской идеологии активной частной инициативы выступают именно иммигранты. Герой фильма — молодой, родившийся в Лондоне пакистанец Омар получает у своего богатого дядюшки в управление разваливающуюся прачечную. Среди банды расистски настроенных парней из Национального фронта, которые нападают на его заведение, он замечает своего бывшего школьного приятеля Джонни. Омар, ступивший на первую ступеньку делового продвижения в жизни, вскоре находит безработного панка Джонни и предлагает ему работать на себя. Причем немаловажную роль в этом выборе играет следующее соображение, высказанное весьма откровенно: «Белые ребята били меня после школы. А теперь ты работаешь на меня. Мне это нравится».

Более того, между героями завязываются любовные отношения. Курейши объясняет это так: «Двое юношей — это две стороны меня самого: пакистанская и английская, ибо я наполовину пакистанец, наполовину англичанин. И вот эти две мои половины... слились в поцелуе». Так в фильм входит гомосексуальная тема, добавившая ему скандальной популярности, хотя для самих создателей фильма ничего скандального здесь нет, отношения молодых людей трактуются ими как естественные и трогательные на фоне гримас окружающего их мира, одновременно отталкивающих и смешных.

Действительность, как ее видит режиссер, складывается из деталей, совмещение которых могло бы еще совсем недавно выглядеть невероятным гротеском. Сейчас же это лишь придает всему происходящему легкий оттенок комизма. Если в своих ранних фильмах Фрирз сталкивал в противопоставлении приметы повседневной действительности и событийную последовательность, построенную по законам жанрового фильма, то теперь для создания внутреннего напряжения всей конструкции фильма ему достаточно простых монтажных сопоставлений. Они, к примеру, сопровождают эпизод открытия обновленной и модернизированной прачечной: на улице стоит толпа жаждущих попасть в новое стиральное заведение; парни из Национального фронта, присутствующие тут же, бросают на нее злобные взгляды, а внутри пакистанский «крестный отец» вальсирует со своей белой любовницей между стиральных барабанов, не подозревая, что в задней комнате разыгрывается любовная сцена между Омаром и Джонни.

Комический эффект у Фрирза не выстраивается специально, он достигается в результате перенасыщения фильма отдельными совсем не юмористическими приметами современной английской жизни. Взятые сами по себе, они не очень-то оптимистичны: расовые предрассудки, классовые конфликты, рэкет, торговля наркотиками и порнографией, упадок традиционных ценностей, неприкаянность и связанная с этим агрессивность молодежи. В этом почти журналистском подходе к действительности видна изначальная телевизионная природа фильма. Он и снимался как телевизионный, с очень небольшим по нынешним временам бюджетом в 600 000 фунтов (около миллиона долларов). Лишь после неожиданного успеха на Эдинбургском фестивале фильм прошел по кинотеатрам. Как признавался Фрирз, «часть замысла «Моей прекрасной прачечной» заключалась в том, чтобы показать, как все ужасно обстоит сегодня в нашей стране, чтобы обрисовать ситуацию в Англии при миссис Тэтчер. И одновременно посмеяться надо всем этим. Но, конечно, той прямой и увлеченной публицистичности, что царила на британском телевидении 60-х — начала 70-х годов, уже нет и в помине».

Гленн Клоуз
в фильме
«Опасные связи»

В подобном подходе, где критический пафос сокрыт за своеобразным анархическом юмором, вырастающим из нагромождения неприглядных деталей, Фрирз оказался не одинок. «Моя прекрасная прачечная» была упомянута в статье известного профессора историка Нормана Стоуна, опубликованной газетой «Санди таймс», наряду с еще пятью фильмами, которые, по мнению автора, характеризуются «односторонним, предвзятым показом только негативных и неприятных аспектов современной Британии». Автор требует от критикуемых им кинематографистов «ответственного социального комментария», которого, на его взгляд, не содержится в этих шести «плохо сыгранных, претенциозных, скучных и отталкивающих фильмах». Достаточно вспомнить, как приблизительно такими же определениями были встречены многие произведения «новой волны» тридцатилетней давности, чтобы еще раз ощутить близость творческих установок теперешних возмутителей спокойствия и «сердитых молодых людей» прошлых десятилетий.

Интерес «новой волны» к острым проблемам современности, критический взгляд на состояние общества Британии наших дней сочетаются с пересмотром взгляда на прошлое. Если фильмы в стиле «ретро», начавшие появляться еще в 70-е годы, в большинстве своем противопоставляли прошлое настоящему как некоторую докатастрофическую эпоху, может быть, и с надломом внутри, может быть, и обреченную, но все же ностальгически привлекательную, то новая школа «телевизионного реализма», как ее можно было бы назвать, и в прошлом видит все те же пороки, что, на их взгляд, привели к сегодняшней деградации. Эту позицию прямо и недвусмысленно заявляет сценарист «Прачечной» Ханиф Курейши, молодой человек, принадлежащий только нашим дням, в отличие от Фрирза, не забывшего бурные годы своей молодости. «Мы хотим,— говорит Курейши,— делать фильмы, которые бы вели политическое наступление, критически смотрели бы на сегодняшнюю Британию. Многие английские фильмы культивируют ностальгию, их взгляд на прошлое страны либо сентиментален, либо ограничен каким-то классом или группой. Фильмы британской «новой волны» — это попытка взглянуть на необратимый процесс перемен и движения к упадку, который переживала Британия с конца второй мировой войны».

К «ностальгическим» картинам, подразумеваемым Курейши, относится, без сомнения, телевизионный сериал Д. Старриджа «Возвращение в Брайдсхед» (по роману И. Во), некоторые фильмы Д. Айвори по произведениям Э. М. Форстера («Комната с видом» и «Морис»). Противопоставить им он мог бы «ретрофильмы» совсем другой, аналитически разоблачительной направленности, вроде тех, что были сняты по сценариям Дэвида Хейра (Фрирз работал с ним над телефильмом «Сайгон, год кота», фоном интриги которого стали последние дни Сайгона перед входом туда армии Северного Вьетнама).

К недавнему прошлому обратился Фрирз в фильме «Держи ухо востро» (1987). В центре его находится фигура английского драматурга 60-х годов Джо Ортона. В свое время он приобрел скандальную известность пьесами-фарсами «Развлекая мистера Слоуна» и «Добыча», где камня на камне не оставалось от традиционных английских представлений о добропорядочности, поскольку за ее фасадом Ортон видел лишь ненасытную развращенность и жадность. Со скандалом была связана и смерть Ортона, убитого своим любовником Кеннетом Холивеллом в 1967 году. В основу сценария, написанного Аланом Беннетом, легла документальная книга американского журналиста Джона Лара, а сам фильм построен как история разысканий и расследований, которые Лар проводит вскоре после смерти Ортона и Холивелла, покончившего с собой после убийства Ортона.

Скачки из настоящего в прошлое и обратно должны реконструировать недолгий жизненный путь Ортона, встретившегося с Холивеллом в Королевской академии драматического искусства в возрасте 17 лет (Холивеллу было 25). Холивелл, более культурный и образованный, опекал Ортона, простодушного паренька из рабочей семьи, побудил его к писательству, но со временем роль лидера ушла от него: Ортон оказался в лучах славы, а его старший друг превратился в нечто вроде секретаря. Отношения героев режиссер трактует как отношения внутри всякого брака, идущего к распаду из-за растущей разности социального статуса его участников.

Ортон для Фрирза символизирует бунтарский дух 60-х годов, которого ему так не хватает в 80-е. История Ортона представляет режиссеру возможность быть постоянно рядом со скандалом, причем скандал этот таковым не кажется его участникам, они просто проживают свою жизнь, не обращая внимания на условности, господствующие в обществе. Это экзистенциальные герои в том смысле, как их понимает Ханиф Курейши: «В 60-е годы люди вели в некотором роде экзистенциальную жизнь, развивая свои взгляды по мере того, как они сами двигались вперед. Мир, где все объяснено и решено, удовлетворяет потребность в безопасности... Предрассудок — это тоже поиски какой-то определенности. Это самый легкий способ объяснения различных несовершенств мира».

В результате любой моральный императив можно счесть предрассудком, а следование ему — лицемерием. В этом смысле Ортон был абсолютно свободен от какого бы то ни было морального чувства, каждую минуту следуя своим внутренним импульсам, что в конце концов и привело его к гибели.

И все же облик и внутренний строй главного героя из фильма Фрирза принадлежит не только прошлому. Курейши прав, говоря, что «экзистенциальная жизнь» предполагает свободу социально обусловленного ролевого поведения. Но если идеология 60-х годов видела главную ценность в свободе как таковой, в свободе — чистом отрицании, то наше время и самую асоциальность оформило как определенный стиль поведения, которому можно научиться, который можно выбрать, подобно всякому другому.

Фризовский Ортон предпочел именно такой выбор, то есть ему все интересно, и он считает, что через все (в том числе и пороки) ему надо пройти как через своего рода курс обучения. В этой ситуации типичным шестидесятником скорее выглядит Холивелл, эдакий оскаруайльдовский эстет, неспособный ни на что другое. Ортон же сегодня ищет случайных знакомств в мужском туалете, а

назавтра — собирается жениться на светской молодой даме. Убийство его Холивеллом выглядит как месть романтического принципа «все или ничего» той нравственной и эстетической всеядности, которая в наше время все более и более выходит на передний план.

Лозунг времени уже не «верность выбору» (неважно, какому), но само умение выбирать, чему нимало способствует повышение образовательного ценза и вообще отношение к образованию как к единственной и благоприобретаемой предпосылке сознательно осуществлять этот выбор. Интересно в связи с этим отметить характерное для героев «лондонских» фильмов Фризра некоторое упоение собственной «интеллигентностью», urbanitas (понимаемой в изначальном значении этого слова как «цивильность», «вежество», «искушенность»). Тема эта, быть может, не главная, но весьма характерная именно для теперешней культурной ситуации.

В том же 1987 году, что и фильм об Ортоне, выходит очередная совместно с Курейши работа: «Сэмми и Рози спят напропалую». Здесь до предела отрабатываются темы, затронутые в «Моей прекрасной прачечной». Лондонская жизнь с ее жестокостью, контрастами, водоворотом событий, непредсказуемой спонтанностью поведения героев, могущей лишь озадачить стороннего наблюдателя, выглядит в фильме как своеобразный коктейль современных городских нравов. Ощущение жизненного напора и круговерти усиливается присутствием фигуры остраненного наблюдателя, пакистанского политика Рафи, приехавшего в Лондон после тридцатилетнего отсутствия навестить своего сына Сэмми и невестку англичанку Рози. Все, естественно, выглядит совсем не так, как представлялось в прошлом этому борцу за свободу, а теперь одному из столпов репрессивного режима. Из цивилизованного города с терпимыми и вежливыми жителями Лондон превратился в некий Вавилон. Здесь и полиция, похожая не на солидных «бобби» прошлых лет, а на открывающих стрельбу при первой возможности американских «копов», здесь бездомные сквотеры, заселившие пустующие дома, здесь уличные волнения, возникающие тут и там в ответ на жестокость полиции. Что же касается сына и невестки, то они тоже живут странной, на взгляд приезжего отца, жизнью и, оставаясь в прекрасных отношениях, одновременно имеют других партнеров.

В фильме, как и в жизни, все перемешивается: расы (все пары имеют разный цвет кожи), интересы героев (от утренней лекции по модной семиотике до вечернего спектакля, рекомендованного в либеральной газете), сексуальные партнеры. Перемешиваются и жанровые признаки — от комедии, связанной с заботами молодых героев, до трагедии (Рафи, испытав потрясение от уличных беспорядков, вспыхнувших в азиатском квартале, и моральные угрызения из-за собственной жестокости, кончает жизнь самоубийством).

Это многоголосие, передающее соответствующее многоголосие большого города, где соседствуют разные культуры и субкультуры и под видом урбанистического слияния на самом деле просто вступают в разные временные комбинации между собой, определяет и стиль режиссера, буквально заполняющего экран людьми, разговорами, событиями и в какой-то момент применяющего полиэкран, чтобы одновременно запечатлеть объятия сразу трех пар.

Несомненно, господствующая ныне эстетика постмодернизма повлияла на стилистику фильма Фризра, однако в нем слишком много живого ощущения действительности, чтобы целиком отнести его по этому ведомству. Скорее он передает ту жизненную ситуацию, которая рождает постмодернистское мироощущение с его фрагментарностью, отсутствием единого нравственного императива, умением переключаться с одного регистра на другой, словно перебирать телевизионные каналы с помощью дистанционного управления.

В результате волновавшее некогда Гамлета соотношение того, что «есть» на самом деле, и того, что «кажется», приобретает новую интерпретацию. Обилие «кажущегося» как бы отменяет теорию «есть», разбив его на множество частей, лишив субстанциональной целостности, заставив окончательно затеряться в переливах поверхностей и игре зеркал. Смыслом становится сама эта игра, как, собственно, и учат нынешние «властители дум» английских интеллектуалов французские философы Лакан и Деррида.

Вряд ли, конечно, поэтому, но следующий свой фильм (1988) Фризр снял по классическому французскому роману «Опасные связи» Пьера Шодерло де Лакло, где доходящие до жестокой бесчеловечности сексуальные игры взрываются человеческой трагедией. Формальное объяснение более прозаично: сценическая адаптация «Опасных связей», сделанная Кристофером Хэмптоном, уже несколько сезонов довольно успешно шла на лондонской сцене, так что американская компания, задумавшая экранизацию, не очень рисковала, обеспечив к тому же участие популярных американских кинозвезд Гленн Клоуз, Мишель Пфайфер и Джона Малковича.

И все же всеобщий интерес к «Опасным связям» вряд ли случаен, как не случайно и то, что буквально через год после выхода картины Фризра появилась еще одна киноверсия произведения Шодерло де Лакло — «Вальмон» Милоша Формана. Изображение эротических игр — самый наглядный пример того, как содержательный элемент человеческой жизни — любовь — уходит в чисто внешние формальные ритуалы, когда интерес к ним поддерживается лишь прихотливой игрой сексуальных сочетаний и комбинаций участников. Отсутствие (за исключеним голого инстинкта) всякого личностно-человеческого содержания под событийной поверхностью есть предел развития этой тенденции, демонстрируемой порнографией. Для искусства же главным все-таки является этот остаток личностного, как бы он ни был мал.

Не визуальный эротизм был главной заботой Фризра, это видно хотя бы из того, что соответствующие сцены решены достаточно сдержанно, не в пример господствующей сейчас моде. Не увлекся он и задачей реконструкции внешних аксессуаров «галантного века», приметы его лишь обозначены. Главное в «Опасных связях» — стихия холодного расчета и игры, исключающих какие-либо чувства (хоть игра на чувствах и идет) со стороны главных игроков — маркизы де Мертей и виконта де Вальмона. Первому диалогу героев, определившему судьбу будущих жертв интриги, предшествует параллельным методом изображенные сцены их утреннего туалета и одевания, похожие на сборы рыцарей перед битвой или актеров перед сценой. За доспехами — косметикой и туалетами — постепенно пропадает человеческий облик. Маркиза становится безликой повелительницей, виконт — злобным паяцем со взглядом исподлобья.

Интрига идет своим ходом, перед глазами зрителя разворачивается безжалостное, циничное, безнравственное манипулирование чувствами, развращающее юные сердца и обманывающее надежды добродетельных особ, но вдруг мало-помалу мы начинаем замечать как затуманивается взгляд маркизы, когда виконт слишком горячо описывает одну из обусловленных начальным уговором побед, а сам он слишком по-деловому при этом требует обещанной награды. Оказывается, игра не может окончательно ликвидировать чувства: Вальмон, как ни скрывает сам от себя, всерьез увлекся соблазненной им дамой, а маркиза страдает от этого. В результате — кровавая концовка в духе строчек из Гейне (в переводе А. К. Толстого):

И что я поддельною болью считал,
То боль оказалась живая —
О, Боже, я раненный насмерть играл,
Гладьятора смерть представляя!

В этой трагической победе «есть» над «кажется» Фризр, похоже, видит надежду на то, что человечество все же еще не окончательно погрязло в том, что Константин Леонтьев называл «предсмертным смешением».

Режиссер в 60-е годы воспринял убеждение, что движущее поведением чувство важнее социально воплощенных форм этого поведения. Демонстрируя ныне круговерть событий и нравов, он продолжает так считать, ибо сама эта круговерть, это «смешение» не могут иметь в его глазах самодовлеющей ценности,— тогда это ведет к смерти души.

P. S. В 1990 году в США вышел последний на сегодняшний день фильм Фризра «Комбинаторы». Это, видимо, совсем новая страница в творчестве режиссера, требующая отдельного разговора.