

Валерий Кичин Весь этот Фосс

Советский кинозритель — самый обделенный в мире, это уже ясно. Целые области мирового кинематографа так и остались ему неизвестными. Эпохи и созвездия. Среди них — американский мюзикл. Его школа оказала мощное влияние на мировое кино, на киноязык в целом, она сформировала самое возможное для зрителя абстрагирование от сугубо прозаических ракурсов, воспринимать кинематограф как отражение не только событий жизни, но и ее надбывшего, духовного слоя. Активное вторжение музыки в художественную ткань фильмов круто изменило все правила игры, потому что музыка из всех искусств наиболее богата ассоциациями, апеллирует к нашей фантазии, полное других способов выразить наш эмоциональный мир и предоставляет широкое поле для зрительского сотворчества. Не случайно такая огромная роль принадлежит ей в художественном мире кинематографических гениев от Чаплина до Феллини, где она тоже отнюдь не просто «сопровождала».

Мы и здесь ухитрились отстать безнадежно, и наши споры, в которых реализм Тарковского и Германа на полном серьезе то и дело противопоставлялись киноопереттам Александра Пырелья — свидетельство обширного прореха в эстетическом багаже нашего киноведения. Те немногие в советском кино, кто кожей чувствуют природу музыкального кино и особость его мира, живут и творят как в вакууме, не находя поддержки, хотя Людмила Гурченко, Сергей Мартинсон, Андрей Миронов, например, в условиях развитой школы отечественного мюзикла могли бы стать «звездами» с мировой славой не менее шумной и долгой, чем у Ширли Мак-Лейн и Джини Келли.

С опозданием на полтора десятилетия из сонма великих фигур музыкального кино являются на наши экраны Боб Фосс, режиссер, и Лайза Миннелли, актриса. Фильм «Кабаре» наудачу вызвачен советским прокатом не только из драматичной истории жанра, но

и мятежной творческой судьбы самого Боба Фосса, бунтаря и испровертателя, чей путь мог бы стать сюжетом увлекательнейшего из мюзиклов.

Опоздание вырвало фильм из эстетического контекста, в котором он когда-то возник. И погрузило его в контекст нашей сегодняшней реальности, которого полтора десятилетия назад не только не существовало, но и предположить его возникновение у нас было невозможно.

Фильм о симптомах фашизма, поначалу вполне невинных: о том, как микроб этой чумы вторгается в душу обывателя и начинает ее исподволь развешивать, для нас ныне становится уже не абстрактным, а вполне реальным предостережением. Пересмотрев снова эту картину, впервые увиденную в положенный срок, в 1972-м, я поразился, до какой степени изменилось, к примеру, восприятие знаменитой сцены в мюнхенском биргартене, где в покойный солнечный день, среди мирных биргертских светловолосых ангелоподобных отроков заводит песню о том, что «завтра принадлежит мне». И как подхватывают эту песню люди с лиловыми кружками в руках, и как патриотическая, на изглад, эта песня вздымает в их душах нечто темное, зловещее, непредсказуемое. Да нет, уже не мюнхенские биргертские тридцать первого года, а московская Красная площадь ноября восемьдесят девятого приходит на ум в этой сцене, и митинг «Памяти», и кликушество пленумов родного нашего Союза писателей России, и истощающие ненависть к «врагу» страницы «Нашего современника» — куда более близкая нам реальность.

— И мы все еще надеется удержать их в руках? — спрашивают друг друга герои фильма с брезгливостью покаяющего место массового шаманства. Нет ответа. Его не было тогда, в тридцатых. И этот вопрос дамочным мечом нависает над нами теперь.

Чрезвычайно своевременно выходит из пер-



Ширли Мак-Лейн и Джоэл Грей в фильме «Кабаре»

зот давний фильм. Его создатели знали, чем кончится эта история для их героев. Но никто сегодня не может предсказать с уверенностью, чем кончатся внешне невинные игры с яро патриотическими песнопениями и национальной символикой для нашей страны.

Сцена, о которой идет речь, кульминационная. Здесь мы как бы заглянули в бездну, над которой протекает жизнь персонажей картины и которая чем дальше, тем больше отражает эту жизнь своим смрадным дыханием. Метастазы развращающего общественного недуга видны повсюду: в плакатах, увешавших давно не штукатуренные стены, в листовках, которые молодчики на улицах суют прохожим, в самодвольных парнях со свастикой на рукавах — тоже своего рода «патриотическая символика». В до боли знакомых нам, сегодняшним, пересудах обывателей про «заговор».

Политический фильм? Несомненно. Причем один из самых сильных по воздействию, и самых зрелищных, самых, что называется, «кассовых».

В нем есть и мелодраматическая линия, остранинная даром Лайзы Миннелли играть зрелую еще и смешно. Она могла бы показаться едва ли не стандартной — традиционный любовный треугольник — если б и ее не развели метастазы, лишавшие энергию и перспективы. Героиня Миннелли — Салли Боулс, американская певица из мюнхенского кабаре, — между тем надлена энергией сокрушительной, она смешилась и контактна, незлобна и открыта людям. Но жизнь ее полна под откос, причем по мотивам не столько социальным, как скажем, у Чаплина, сколько в силу состояния общественных нравов. Страна вообще как бы охвачена гипнозом, анемией, и на этом поле легко расцветают самые дикие аномалии; человеческие связи приобретают полуабсурдный, болезненный характер. (Не симптоматично ли — наши современные фильмы тоже фиксируют наступление подобной анемии, тот же «Астенический синдром», наиболее пронзительная из картин Киря Муратовой, тот же грузинский фильм Вахтанга Котетидзе, который так и называется — «Анемия»? Что же до гипноза, то им, как известно, занялось и Чумачка на впадающую в сон разумом моголмонгольную аудиторию.)

Все связи в фильме Фосса истончены, они рвутся, не начавшись, в них нет живой крови. Любовный треугольник лишен истинной стра-

сти, ибо приятель Салли Брайан не способен любить женщин. Салли уже изверилась в том, что возможно сколько-нибудь прочное счастье, а барон Максимилиан, их случайный богатый знакомец, срывает мечты удовольствия, претендует на обоих и, получив искомого, исчезает. Рядом мечется бедолага Фриц, скрывающий свое еврейское происхождение, чтобы хоть как-то преуспеть в жизни. Начинающий жиголо. Охота за выгодной женитьбой так смешана с проклянувшимся чувствами, что их уже невозможно различить, понять, что тут настоящее.

Все на излете, движется по инерции, не доставляя никому радости. Набирают силу лишь фашиствующие молодчики, они выглядят даже как бы здоровым ростком на этом чахлом поле — полны патриотического пыла, вполне готовы объединяться и вставать под знамена, они розовощеки и свободны от комплексов. Они — единственные! — готовы к решительным действиям.

Они готовились прийти к власти — и пришли к ней. Они рассчитывали на сознание обывателя — и не просчитались. Они практически не встретили сколько-нибудь серьезного сопротивления думающих людей, кроме морального осуждения, разумеется. Никому не верилось, что такое вообще может случиться.

Случилось.

Сейчас не верится нам...

Итак, перед нами фильм политический, подробно анализирующий «чрево», которое вынашивало гада. Он мог бы, наверное, состояться вообще без музыки. Ведь если она и возникает, то в силу особенностей фабулы. Салли — певица кабаре, и хотя бы для подтверждения реальности обстановки, она должна спеть несколько скабрёзных куплетов.

Из разговоров с коллегами и понял, что даже от них — очень многих — постоянно ускользает формообразующая роль музыки в этом фильме. А с нею — и тайна воздыкания этого уникального произведения музыкального кино. А также профессиональный урок, который оно содержит.

Боб Фосс, как известно, сначала танцовщик и хореограф, а потом уже кинорежиссер. Все данные об этом, кто хочет, найдет в Кинословаре. Вспомним лишь, что, придя в кино, Фосс создал свою, совершенно уникальную школу экранного мюзикла. Причем сам прошел весьма драматичный путь в жанре, постоянно опровергая собственные достижения и уроки, и в каждой новой картине предлагая принципиально новый путь. И если его теоретические выводы, как это ни странно,

закрывают перед жанром какие-либо перспективы, то его кинопрактика обнаруживает горизонты головокружительные.

При этом он создал в жанре мюзикла всего три картины¹.

«Милая Чарити» снята в 1968 году, когда эпоха великого американского мюзикла близилась к концу и все говорили о кризисе жанра. Басби Берли, расширивший до невозможного пространство бродвейских подмостков, Винсенте Миннелли, создавший самые красивые в киноистории музыкальные сказки, — все это было уже в прошлом. Новые мастера со своим условнейшим музыкальным языком все настойчивей стучались в двери реалистического кинематографа. Стэнли Доуэн и Джини Келли выпустили своих танцующих героев на реальные улицы Нью-Йорка и Лос-Анджелеса, запели, затанцевали фермеры в «Семи невестах для семи братьев». Уже перенесены на музыкальный экран классические пьесы «Пигмалион» и «Укрощение строптивой», создана современная версия «Ромео и Джульетты», что позволило любителям четких дефиниций сделать предположение о мюзикле как о жанре, построенном непременно на добротной драматургической основе. Именно здесь им видится выход из назревшего кризиса. Уже сжимался «Оливер» в Англии.

Намерение Боба Фосса, который, кстати, участвовал в экранной версии шекспировской комедии в качестве танцовщика, обратиться к сюжету классического фильма Феллини «Ночи Кабрини» в этом контексте кажется вполне естественным. Новой Кабриной стала Ширли Мак-Лейн, превосходная актриса и танцовщица. Фильм пользовался успехом и открыл миру нового режиссера. В Москве его доброжелательно приняли зрители Международного кинофестиваля 1969 года, но куплен он так и не был.

Сегодня кажется очевидным, что успех этот вызван главным образом нежданной радостью открытия нового режиссерского имени. Дебют был мастерским во всем, что касается музыкальных номеров. Уже первый из них — вызывающая песенка девиц из десятичного дисканга «Do you wanna have fun?» — предлагала такой завораживающий монтаж музыкальных и пластических фраз, такое изысканное «перетекание» кадров друг в друга, сцена излучала такую чувственность, физически ощутимую зрителью истому, что видного было сразу: перед нами не просто про-



Боб Фосс

должатель традиций жанра, но первопроходец его новых путей. Чуть позже возникла огромный танцевальный дивертисмент в ночном клубе «Помпеи» — «обожествленный декаданс», как сказала бы Салли Боулс, героиня следующей картины Фосса. Режиссер продолжал здесь мир феллиниевских образов — изысканный, прямой, поражающий самое искусственное воображение — но продолжал в новом, музыкальном регистре. Правда, это был Феллини уже не времени «Кабрини», а скорее «Джульетты и дуго». Полуабсурдный мир бышней через край роскоши и распада, вахляющая цвет, болезненная изломанность танца, как бы средоточие, концентрат порока, где Чарити Хоуп Валентайн, девочка по таксе, выглядит самой естественной и чистой.

В обоих случаях возникает музыкально-пластический образ, который и остается самым сильным впечатлением в фильме. Картина так и движется — пунктиром, от номера к номеру, от оазиса к оазису, где есть и фантазия, и оригинальное мышление, и высокое, подчас ошеломляющее мастерство хореографа, оператора, исполнителей.

Но даже в описании этого образа можно заметить назидательность, приложивность социальных противопоставлений, которая всегда в известной мере свойственна музыкальным жанрам на сцене и в кино. Сам выбор материала вел теперь Фосса к неизбежному компромиссу, и «кузенке» драмы той, заявлявшей нам в душу Кабрини. Истории

надежд и крушений. Истории о том, как душа тянется к свету даже в самые черные минуты, драмы вечной веры, пусть иллюзии, пусть беспочвенной. Но такая вера — единственно надежная опора жизни, без нее кончается все.

Эту историю гениально рассказали Феллини и Мазина в «Ночах Кабрини». Теперь, а фильме Фосса и Мак-Лейн, кажется, что перед нами адаптированное издание. Все притивней, прямолинейней, грубей. Нависшие стоп-кадры должны прочертить полное светлых надежд прошлое Чарити, тема чистоты ее души и помыслов не просто угадывается, но педантирована как только возможно. Сюжет послушно следует за фабулой феллиниевской картины, но все то, что там было живым и неожиданным, здесь зыбко и литературно. Прекрасная актриса Ширли Мак-Лейн не смогла, да и не могла повторить открытия Мазини — просто потому, что такие явления не тиражируются. Фильм был обречен на поминутные сравнения с оригиналом и этих сравнений, естественно, выдержат не мог. Он на них, в теории, и не претендовал, и, вероятно, предполагалось, что станет совершенно иным по природе произведением, столь же отличным от феллиниевской картины, как, к примеру, балет «Дон Кихот» отличается от романа Сервантеса. Но для этого у авторов не хватило смелости, воляности в обращении с фабулой, а музыке Сая Коулмена — внутренней силы, чтобы не остаться простой иллюстрацией.

Впрочем, американская публика не жалуется европейское кино, да большинства именно фильм Фосса стал первым прочтением данного сюжета. Успех, повторю, был шумным, но режиссер, судя по всему, вовсе не чувствовал себя победителем. Во всяком случае, сам Фосс считал для себя непригодным тот богатейший опыт, что был накоплен им на сцене, где он тоже постоянно буттовал, пытаясь сломать границы традиционного жанра.

Фосс полагает, что интеллектуализация как публики, так и кинематографа сделала условными музыкальным фильмом архаичной. Что фотографическая природа кино, натуральное экранного изображения не могут более убедительно сошмещаться с приемами музыкальной сцены. Что вечное стремление киномузыка раздвинуть рамки сценического номера, выстроить ошеломляющие по размаху и техническому совершенству декорации, сообразить действию при помощи монтажа и ракурса качества, немислимые на сцене, — все это уже не способно удовлетворить возрос-

ший вкус публики. «Сегодня мюзиклы, где люди поют, шагая по улице или развешивая белье, кажутся изжившими себя, они выглядят комично», — утверждал он.

Если задуматься, такая теория грозит вообще уничтожить мюзикл, обрекая его на голодное существование среди тем, связанных исключительно с артистическим миром. Подобного рода воззрения впоследствии были претворены в практику американского музыкального кино, к середине 80-х свергнула жанр в состояние коллапса. Но тогда, к концу 60-х, как и на всем протяжении 70-х, они опровергались наиболее успешными киномузыками: «Вестсайдской историей» Роббинса и Уайза, «Скрипачом на крыше» Джонсона, «Оливером!» Рида, «Славой» Паркера, «Волосами» Формана...

Тем не менее Фосс претворил ее в жизнь в «Кабаре» (1972) и создал на ее основе один из самых выдающихся фильмов не только в жанре мюзикла, но и вообще в истории мирового кино.

Только на первый взгляд музыка здесь ушла в «номер», а страстные дивертисменты. Этим, как известно, грешили старые кинооперетты, где такие номера несомненно солирували, были основой и главным «блюдом», оставляя драматическим и комедийным диалогом роль фабульной связи. В «Кабаре» достигнут полный синтез двух стихий. Разъединить их невозможно без самых роковых потерь для фильма. Работа сценариста и режиссера здесь достигла наивысшей виртуозности, когда музыкальные номера оказываются не просто фабульно оправданными, но и немедленно вступают в сложное взаимодействие с происходящим. И не только с тем, что случается непосредственно в данном эпизоде (едва обрета вновь надежду быть любимой, Салли поет со своим «Maybe this time i'll be lucky...»), но и с тем, что свершается за пределами эпизода — в стране, в политической ситуации. Атмосфера, в которой вырезает фашизм, передача в фильме главным образом через эстетику этих номеров, странную смесь биргерской буколки, аляповатой и слащавой, вульгарности дешевого борделя и казарменных шуточек с истолковой горечью, сарказмом, мостальтейшей по чистоте.

Но даже в описании этого образа можно заметить назидательность, приложивность социальных противопоставлений, которая всегда в известной мере свойственна музыкальным жанрам на сцене и в кино. Сам выбор материала вел теперь Фосса к неизбежному компромиссу, и «кузенке» драмы той, заявлявшей нам в душу Кабрини. Истории



Лайза Миннелли и Джоэл Грей в фильме «Кабаре»

уход конференсье (Джоэл Грей) сменяется долгой, томительной панорамой по краям зеркалам, в которых уродливо отразились запякнанные зал люди со свастикой на рукавах. Фильм пришел к итогу. Последняя точка, идеальная, как и все в этой картине.

Лучшая ирландская песенка с разными претоплами ритмическая перебивается сокрушительными кулачными ударами — где-то на темной улице фашисты избивают очередного «явнокомсалящего», рискнувшего повиснуть голое.

Фривольный танец девочек из кабаре незаметно модулирует в милитаризованный марш — с автоматами и в касках.

А возникший перед очарованным взором Салли Боулс шикарный белый лимузин ее нового знакомого — барона Максимилиана — несомненно требует следующего затем меланхолического философствования в песенке о девах, которые правят миром.

Втиснув себя в более чем суровые рамки тесной сцены захудалого клуба «Кит-кэте», Фосс все-таки умудрился раздвинуть их до размеров целостного многослойного исторического реального мира, не прибегая к традиционным условным приемам постановочного мюзикла. Он добился того же эффекта сред-

ствами, не совершающими насилия над фантазией зрителей. Он создал в условнейшем из жанров фильм, не оставивший сомнений в абсолютном реализме. И в этом смысле его «Кабаре» навсегда останется своего рода чудом, парадоксом кинематографической истории. Повторить этот путь бессмысленно — Фоссу посчастливилось отыскать свою собственную тропинку, двоим на ней не разойтись. Его теория получила в «Кабаре» совершенное и единственное воплощение.

Наверное, эту единственность Фосс понимал. Потому что в следующем в последнем своем мюзикле «Вся эта суета» (1980) он достиг синтеза еще более изысканного, сложного.

Конечно, есть в этих трех его картинах и элементы преемственности, развития темы и стили, излюбленные мотивы, свойственные каждому крупному художнику. Условный язык «Милой Чарити» претворился в безусловность «Кабаре» в начальном эпизоде: в обеих картинах возникает гротескный ряд девиц из кордебалета, здесь Фосс даже позволяет себе проширивать собственную хореографию и мизансцену, ракурсы, световые решения. Так что эпизод из «Чарити» спустя время смотрится как предвзвительный

эскиз и «Кабаре». Система «кривых зеркал», эстрадного шоу, остранивающих и комментирующих реальность из фильма «Кабаре», перекочевала в картину «Вся эта суета», но уже в качестве сюжетообразующей основы.

Теперь два мира — реальность и искусство — существуют в таком тесном переплетении, что уже нельзя различить, где оригинал и где его отражение. И что реальнее. И что важнее.

Герой — хореограф, режиссер эстрады и кино. Фильм настолько близок сеансу самоанализа, что кажется, а может быть, и является автобиографическим. Он, с моей точки зрения, стал вершиной в творчестве Фосса, дорва до абсолюта, в одновременно и до истерганности его метода работы в музыкальном кино. Ведь режиссер, по сути, воплотил в картине собственную кончину — финал, который станет реальностью через несколько лет и перекроет все наши надежды увидеть продолжение.

Жизнь героя — природного шоумена — фантазматорична, ирреальна при всей ее достоверности и погруженности в тщательную выписанный быт. Бытие творческого человека, сотканное из воспоминаний, самокопания, всплесков болезненно воспаленной совести, миражей нечно работавшей фантазии, — и где-то между всем этим, затерянная, угнездилась докучливая реальность с ее непредвиденными ударами, обескураживающая, ломающая плечи, возвращающая к небесной земле. Реальность, повседневная рутинная — как помеха, как противник, с которым идет вечный поединок. Любо как полубрафикат: любая искра исторгает пламя, любое действие эстетизировано, мгновенно переводится в регистр художественного образа.

Жизнь-шоу.

Такой фильм и такое сознание, конечно, органичнее выглядит где-нибудь в Париже или Нью-Йорке, где каждодневный красочный, смешной и трогичный спектакль разворачивается прямо на улицах. И он повятнее зрителям, живущим в этом театре, наблюдающим его постоянно. У суровых, не подымающих взгляда от тротуаров московской улицы Фосса, показанный в рамках одного кинофильма, превалирует, проявился. Потому прежде всего, что предложил нашей публике высшую степень сложности того языка, который ей почти неведом даже в азах, — язык музыкального кино.

Впервые в истории мюзикла жанр отвалился вступить в зону серьезного психологического анализа и справился с этим в совершенстве. На своей территории, недо-