

Нина Зархи

# Радости киногодадельни

9 июля

Второй день фестиваля — по сути, первый: с него начинаются просмотры будни, и сразу видно, из какой колоды предостоят организаторам раскладывать ежедневный пасьянс.

Канада, Египет, Австралия, Италия — мне достался вполне благополучный набор. Сродни обычному продуктовому заказу: праздничного гвоздя, разумеется, не положили, но пара нормальных дефицитов слегка гармонизирует неукоснительную нагрузку. С нее и начнем, с искры потухшего Ташкентского кинокожуха — ленты, вывезенной из «третьего мира». Ее автор, египетский режиссер Салах Абу-Сейф известен у нас как по обзорам прежних МКФ и ТКФ («остросоциальный, чутко реагирующий» и т. п.), так и по выступлениям на страничках прежнего «ИК» в забытом ныне жанре — «отклик на приветствие генсека» вышеупомянутым фестивалем. Глупо, конечно, но многим, зная, пригрезилось, что вместе с откликами отойдут и картины вроде «Египтянина», что во вполне цивилизованном фестивальном зале с современным экраном, звуком, кондиционером и даже жюльеном никогда больше не будут так допотопно рвать провинциальные страсти, вращая зрачками и бедрами, жать на все социальные и слезные железы, чтоб доказать заскорузлую банальность: старый и богатый всегда злодей, а старый и бедный, наоборот, праведник (тот же тезис — для страховки — нам повторяют на примере молодых). Лично я авторское послание интерпретировала в том смысле, что кинооперный красавец преклонных лет значительно хуже, чем он же, но, скажем, тридцатилетний — возраст сильно сужает сферу влияния. Убедительно доносит эту мысль некогда неотразимый Омар Шариф: Рудольф Габсбургский из «Майерлинга», Юрий Живаго, теперь вот жестокосердный убийца, сельский староста из египетской глубинки — ничто не разделит этих персонажей, лишь костюмы да годы, проклятые годы, беспощадные к мужским статям их создателя.

стеснялся простоты или назидательности замысла и всеми способами постарался его заграничить, закопать поглубже. Отказал героям в каком бы то ни было намеке на характерность, лишил всех персонажей слова — в результате немота экрана время от времени нарушают самые пустяковые редлики, нагруженные предельным колдовством символических отсылок. Так же глубокомысленны и изобразительные метафоры. Рука — крупно — на фоне пожара, пламя свечи, сжигающее фотографию какого-то дома, герой, стреляющий из большого лука, и само имя героя — Ной, вся эта вычурная метафоричность лишь обнажает слишком рассудочные, рационально выверенные режиссер-



«Пикник у Висячей скалы», режиссер Питер Уир

ские ходы. «Мой герой, — объяснял свой замысел Эгоян, — отлично знают, что они делают, но совсем не знают, почему». Неплохо. Но в кинорассказе об онтологической растерянности человека, о состоянии замешательства и духовного оцепенения создателя картины не хватило спонтанности рефлексии. Надуманность каждого экранного комментария к нормальному человеческому проявлению и бытовому поступку так бесповоротно отчуждает зрителя от героя, что отчужденность самих героев от всего, что с ними происходит, перестает восприниматься как драма, вообще теряет семантическую нагрузку и начинает казаться результатом режиссерской манерности, а то и неумелости. Герой и героиня «Страхового агента» — армяне. Но и этот многозначный намек («чужие,

непохожие на других») остается необязательным и формальным, хотя, судя и по признаниям, и по прежним фильмам Эгояна, выходя из армянской семьи, тема национальных корней, рода, отчего дома — тема выстраданная и творчески осмысленная. Может, режиссер хочет поработать у нас в Армении? Может, этот проект обсуждался в кулуарах фестиваля и повлиял на решение жюри, присудившего «Страховому агенту» Специальный приз — бывшую нашу серебряную награду? Хотя, прямо скажем, неожиданное для всех, это решение ставит Московский фестиваль на одну доску со всеми его «важными» собратьями. Ведь давно замечено, что существуют понятия «фильм хороший» и «фильм фестивальный», и совпадают они отчаянно редко. Борьба с этим нелепо — смотри статью А. Плахова о Каннском феномене («ИК», 1991, № 10). Жаль только, что московскому жюри не был подарен шанс посчитать реальный кинематографический риск, поддержать намек на рождение нового направления, тенденции, режиссерского имени. Пришлось довольствоваться поощрением вчерашней моды. Что ж, Канну — Канново, а Москве — что осталось с барского стола, при том, что остается-то все меньше и меньше, поскольку уже и у бар кнычи совсем не то меню...

Из «пятизвездочного», разнообразного вчерашнего меню — «Пикник у Висячей скалы» Питера Уира, одного из творцов «аустралийского чуда». Снятое в 1975 году и попавшее в число 50 мировых хитов, это отточенное до изысканности киносочинение на тему: саспенс, скрытая, нависшая угроза чего-то таинственного, злоеущая загадочность не понятого человеком природного, неруководного мира могло бы, несомненно, украсить информационную программу МКФ-75 или 77. Сегодня же старый «Пикник» занял в Панораме место, которое лучше бы уступил одному из фильмов посвежее — не так уж мало их нашумело за два года, что отделяют нас от прошлого фестиваля.

Если верны известные высказывания: «стиль — это человек» или «тон делает музыку», то иллюстрировать их с успехом может Питер Уир. В экранизации романа Джованни Линдсей, основанного на подлинном происшествии — бесследном исчезновении трех воспитанниц частного пансиона и их учительницы во время экскурсии к легендарной Висячей скале, — слышны голоса английских писателей второго ряда, творивших век назад, с их простодушным метафизическим томлением и романтическими ужасами. Часы, остановившиеся ровно в полдень, когда исчезли девушки, сладостный сон, властно сваливший с ног всех разом, загрохотный клеток притянувшейся где-то птицы, гигантская тень скалы, нависшей над землей и уходящей своей вершиной (или основанием?) в невидимую высь, откуда, кажется, и «растет» эта пугающая и одновременно манящая каменная громада, — все эти чудеса так организованы Уиром, что завораживают зрителя на сверхъестественное, а сам способ его представления на экране. В пластической, музыкальной, ритмической и звуковой партитуре фильма, в совершенстве пейзажей и портретов, снятых оператором Расселом Бойдом, есть программная самодостаточность. И потому прелестное девичье лицо в обрамлении пшеничных волос, грациозный полет тоненьких фи-

гурок через лесной ручей, солнечный свет в разное время суток, и палящая зной, и ветер, и все оттенки желтого цвета, преобладающего в австралийской природе на исходе лета, — все эти образы долго потом живут в воспоминаниях, как одушевленные участники трагедии, гораздо более интересные, чем сама трагедия и ее герои.

Все, что происходило под Висячей скалой где-то в окрестностях Мельбурна в 1900 году в день святого Валентина, так и осталось для меня там — в географической и исторической дали, в заброшенной книжке с красивыми картинками, переложенными тонкой папиросной бумагой. Но этот музейный эффект, несомненно, входил в замысел Питера Уира...

А вот последний фильм второго дня с безжалостной очевидностью предъявил публике ножницы между замыслом и результатом, разочаровав даже и поклонников его создателя Марко Феррери: похоже, громкая тридцатилетняя слава кинематографического скандалиста, экстравагантного мотыльщика современной цивилизации осталась в прошлом. Правда, в этом смысле «Дом улыбок» может восприниматься как еще одна дерзкая выходка режиссера, отважившегося на горький парадокс творческой автобиографии. Ведь речь он ведет о жизни приюта для престарелых, о последних шалостях, последних всплесках угасающей витальности.

Бывший шармер и эксцентричная старуха любят друг друга. Богадельня глумится над их чувством: оно дразнит, рождает зависть, оскорбляет посягательством на регламент, которому старость добровольно покорилась. Негодяй доктор наказывает необузданную бабушку — он крадет у нее вставную челюсть. И тогда благородный любовник одалживает ее у прикованной к постели жены. На этом пятачке история топчется — по-стариковски, до бесконечности мусоля одно и то же. И зритель вместо едкого, злого смеха, составляющего ядро филолософского гротеска, обречен слушать жалкое, беззубое подхихкивание, вызванное двумя фабульными находками, которые заменили в этой невинной комедии Феррери его прежние убийственно саркастические сюжетные опоры. Нынешние его дерзости — стариковский секс («ай да молодцы, еще могут») и вставные зубы всех фасонов, вплоть до клыков вампира.

Искусственно взбодрившись, зададимся вопросом: что же случилось с Марко Феррери? В главных его картинах основу рациональных сюжетных конструкций тоже почти всегда составлял обыкновенный бытовой анекдот. Сгущая его коллизии, используя лукавые фарсовые перевертыши привычных житейских ситуаций, он остраивал их абсурдностью масштаба, интонаций, несоответствий и т. п. и тем выводил анекдот к притче. Идиотская фабульная основа становилась мифологемой, что подчеркивалось либо бытийностью кинематографического фона (вспомним столь любимый им пустынный морской берег), либо метафорическим доведением центрального мотива до упора, когда (как, например, в «Пчеломатке» или «Большой жратве») он начинает словно бы надуться, заполняя собой все пространство фильма и уже не оставляя места для деталей, для эмоций, для фона. В «Доме улыбок» нет этого разре-



«Египтянина», режиссер Салах Абу-Сейф



«Страховой агент», режиссер Атом Эгоян



«Дом улыбок», режиссер Марко Феррери

шения анекдота в трагифарс, вообще нет почвы для превращений: в истории про то, как у влюбленной бабушки украли челюсть и ей стало стыдно целоваться, сразу задан предел: она — по определению — вызывает к сочувственной улыбке. Старость всегда жалкое и нелепое зрелище. И ничего больше: завязка и развязка изначально сходятся в одной точке, откуда ушли, туда и пришли, хотя сюжет и катится дальше, увозя героиню старательной (а у Бергмана — великой) Ингрид Тулин прочь от злого и дряхлого мира белых людей куда-то в сторону молодой и веселой Африки.

Может, «среда обитания» головного, как всегда у Феррери, сюжета подвела его своей самоигра-

ностью, тавтологичностью по отношению к самой идее? Как бы то ни было, грустный финал: художник, привыкший ошеломлять, провоцировать обобщения, повелал тривиальную байку — из тех, что, коротая ленивые часы, рассказывают на пляже, в поезде, в больничной палате.

Нет, все-таки к одному обобщению Феррери подвел. Завершая второй день жизни Московского фестиваля, он послал нам привет из кинематографического «дома улыбок», и мы заскучали, задумались: неужели современный кинематограф теперь уже всегда будет выглядеть таким унылым и рассудительным ветераном, таким беззубым обитателем приюта для престарелых?..