

«Отверженные», «Соседка», «Профессионал» (Франция)

Роман Виктора Гюго «Отверженные» — это целый мир, громадный, запутанный, густо населенный. Не пытаюсь охватить его целиком, режиссер Робер Оссейн ведет нас своей дорогой, и, следуя за ним на протяжении почти трех часов, мы успеваем увидеть очень много разного.

Здесь — могучий крик человеческого характера, там — бурный водопад страсти или залившую солнцем поляну любовной идиллии, далее — грозный пожар восстания... Да, мы оказались в самом центре романтического мировосприятия, романтической поэтики. И немалая заслуга Робера Оссейна состоит, на мой взгляд, в том, что он перенес на экран не только те или иные перипетии сюжета, тех или иных персонажей, драматические коллизии. Режиссер почувствовал необходимость выразить языком кино самый дух произведения, его образный строй и нравственный пафос.

Персонажи «Отверженных» известны едва ли не каждому зрителю чуть не со школьной скамьи. В их экранном воплощении Оссейн добился прямо-таки снайперского попадания. Смотришь и думаешь: да, именно такими должны быть Жан Вальжан (Лино Вентура), Жавер (Мишель Буке), Тенардьё (Жан Карме). И в то же время почти каждый исполнитель поражает чем-то необычным.

Эпизоды сражения на баррикаде составляют особую, едва ли не самую впечатляющую часть фильма. Но сама тема революции нарастает в фильме постепенно. Сначала мы видим участников революционных кружков, слышим их проникнутые благородным пафосом речи; камера вглядывается в юные, горящие романтическим одушевлением лица. В этих кадрах не только воспроизведение исторических событий 30-х годов прошлого века, но и воспоминание о майских днях 1968 года. (Ассоциации такого

рода возникают не случайно, они, несомненно, входят в замысел авторов фильма.) Защита одинокой баррикады в квартале Сен-Мерри — дело безнадежное, но это — акт самопожертвования со стороны молодых революционеров, выражение их веры в будущее, в то, что их кровь льется не напрасно. Умело владея кинематографическим ритмом, режиссер создает исполненную драматизма паузу, когда защитники баррикады готовятся к своей последней схватке.

И вот сражение начинается. Применяя прием, который Пудовкин назвал «лупой времени», Оссейн растягивает краткие мгновения боя. Кажется, что они извлечены из реального времени и перенесены в иное, надисторическое измерение. Снятые рапидом кадры приобретают на экране торжественную замедленность, ирреальность и фантастичность сновидения. Режиссер как бы «отключает» фонограмму: мы не слышим ни выстрелов, ни криков сражающихся, ни стонов раненых. Все происходит, как в немом фильме: вместо реальных звуков — музыкальное сопровождение, торжественный и скорбный хорал. (Не подлежит сомнению, что, создавая «патетическую композицию» этих сцен, Оссейн помнил об Эйзенштейне: недаром несколько лет назад он поставил спектакль «Броненосец «Потемкин» — смелый и неожиданный опыт театральной инсценировки кинематографического произведения.)

Совершенно очевидно также, что в пластике эпизодов на баррикаде — в композиции кадра, цветовой гамме, живописной фактуре — Оссейн ориентировался на Делакруа. При этом — на художественный стиль и мировосприятие великого романтика, а не на то или иное его полотно.

Образным лейтмотивом становится огонь: длинные беззвучные снопы пламени, вырывающиеся из старинных ружей; факелы, которые мечут осаждающие, чтобы поджечь баррикаду; взрыв бочек с порохом, несущий гибель и нападающим, и защитникам. Последняя кучка инсургентов окружена солдатами в синезеленых мундирах; солдат мы видим со спины, зато обращенные к нам лица окровавленных, истекающих от ран революционеров горят непре-



«Отверженные»

клонной решимостью. Режиссер строит сцену театрально, причем не скрывает этой театральности — ведь и сам романтизм, как стиль, исключительно театрален. Все более замедленным становится внутрикадровое движение, пока не останавливается совсем. И здесь режиссер дает «врезку» — уже виденный нами ранее кадр, когда студенты-революционеры с пылающими взорами и развевающимися волосами, словно подхваченные ветром истории, летели навстречу своему будущему. Исчезает кадр-воспоминание, и завершающий залп карателей кладет конец той части фильма, которая является ее высшим достижением и может быть названа «реквиемом по революции». Во второй половине фильма чувствуется некоторая поспешность и прерывистость повествования, но это не очень вредит целостности произведения, поскольку оно держится не столько сюжетными линиями, сколько образно-стилистическим единством.

«Отверженные», несомненно, передают нравственный пафос Виктора Гюго, его веру в человека, его требование социальной справедливости, которые в сейчас, спустя почти столетие после смерти великого писателя, близки и нужны людям.

● Уважение к человеку, пристальное внимание к сложному внутреннему миру личности, тонкость психологического анализа, поэтическую атмосферу — все эти качества мы привыкли встречать в фильмах Франсуа Трюффо. Причем в своих наиболее значительных произведениях режиссеру удавалось выходить к актуальным, животрепещущим проблемам времени. Так, в «Последнем метро», показанном на предыдущем Московском фестивале, была впечатляюще воссоздана картина оккупированного Парижа, исследованы возможности морального сопротивления фашизму, таящиеся в сознании личности.

В новом фильме Трюффо «Соседка» поле зрения нарочито сужено. Буржуазный пригород Гренобля, две семьи преуспевающих служащих, внезапно вспыхнувшая страсть — и никаких проблем, кроме сложностей и нюансов любовных отношений.

Филипп (Жерар Депардьё) и Матильда (Фанни Ардан) страстно любили друг друга восемь лет назад, но расстались, говоря прозаически, из-за «несовместимости характеров». Теперь она замужем, он женат и имеет ребенка. Но случаю угодно, чтобы они встретились

опять, и старая, казалось, угасшая страсть вспыхнула с новой силой.

Что же за люди вовлечены в любовную драму, перипетии которой тщательнейшим образом воссозданы в «Соседке»? Прежде всего, для них совершенно не существует проблем материального и социального порядка. Профессиональных интересов у них нет: работа — это не более чем способ зарабатывать деньги, обеспечивать семье необходимый жизненный уровень. Связи между людьми определяются случаем, общность или различие идей и пристрастий роли не играют. То, что происходит вокруг них, в большом мире, героев никак не затрагивает и не волнует. Они ведут жизнь легкую, однообразную и несколько вялую. В этих условиях любовное влечение, вспыхнувшее между мужчиной и женщиной, захватывает их целиком, становится единственным содержанием их существования, а удовлетворение этого влечения — единственной целью жизни. Герои филь-

ма — нормальные люди, но ведут себя как одержимые: Матильда попадает в нервную клинику, а выйдя оттуда, убивает своего возлюбленного и кончает жизнь самоубийством, причем то, как она это делает, сильно отдаёт патологией.

Франсуа Трюффо в своих фильмах любит брать в качестве исходной точки нарочито банальные ситуации, с тем чтобы придать им неожиданный поворот. Так было в «Жюле и Джиме», «Нежной коже» и некоторых других картинах, где режиссеру удавалось осуществить свой замысел с необходимой силой художественной убедительности. В «Соседке» трагический финал кажется нарочитым, он слабо мотивирован.

«Бесхарактерность» является, можно сказать, отличительной особенностью персонажей, выведенных Трюффо. Режиссер же «тянет» своих безвольных и тусклых героев на роль трагических любовников. Но, независимо от его замыс-



«Соседка»

ла, у него получается фильм о жизни бессодержательной, о людях, лишенных личного стержня, слишком легко уступающих своим неосознанным порывам, чтобы за ними можно было признать право на трагедию любви. Еще пятнадцать-двадцать лет назад западное искусство било тревогу по поводу «бездуховности» буржуазной жизни. Теперь, похоже, Трюффо утратил точку зрения на этот социальный феномен; он смотрит на моральный вакуум у своих персонажей просто как на данность, как на своего рода «нормальную ненормальность». Поэтому и изображаемая им любовная драма теряет масштаб: это и не протест сильной личности, и не выражение духовной жажды, а просто порождение возбужденных чувств и расстроенных нервов. В прошлом один из лидеров «новой волны», бросивший вызов коммерческому искусству, Трюффо ныне прочно занял место в системе, которую некогда пытался ниспровергнуть. Создав собственную фирму «Фильм де ла Каросс», он вот уже несколько лет регулярно выпускает по фильму ежегодно: «Соседка» его двадцатая картина...

● Не первый год авторы уголовно-полицейских лент, составляющих сегодня большую часть французской кинопродукции, вводят в сюжет социально-разоблачительные и даже открыто политические мотивы. Кажется странным, что во Франции это, по-видимому, никого не волнует и лишь иногда вызывает вялую реакцию со стороны затронутых лиц и учреждений. Возникает вопрос: в чем причины такой терпимости?

Ответ, как мне представляется, связан с тем, что реальные социальные проблемы, будучи включены в детективно-приключенческий сюжет, утрачивают свою реальность, а тем самым и свой критический, разоблачительный потенциал. Они превращаются в пружинки и винтики игрушечного механизма, внимание зрителей сосредоточивается на работе этого механизма, а связи с жизненным материалом отсекаются. Это особая и, надо сказать, весьма своеобразная разновидность эскейпизма, когда способом бегства от реальности становятся внешне конкретные социальные конфликты,

функционирующие как условные ситуации уголовно-приключенческого фильма.

Возьмем в качестве примера демонстрировавшийся во внеконкурсной фестивальной программе фильм «Профессионал», поставленный одним из лучших профессионалов французского кино Филиппом де Брока с Бельмондо в главной роли. Знаменитый актер играет агента французской секретной службы, который получает задание убить главу одного из африканских государств. Но пока герой готовится к проведению акции, политические планы французского правительства меняются: оно находит общий язык с африканским диктатором и в знак «дружбы» выдает ему своего агента. После ареста, суда, пыток тому удается бежать, и вот годы спустя он возвращается в Париж, исполненный решимости поквитаться с теми, кто использовал его как пешку в своей игре. Казалось бы, в основу картины положена острая политическая проблематика. Однако не будем торопиться с выводами. Ведь все изложенное выше относится к предистории изображаемых в фильме событий. А сама «история» строится на том, как герой Бельмондо сводит личные счеты со своими прежними друзьями и начальниками и как ему в этом помогают обольщаемые им на ходу женщины. Политический мотив понадобился как сюжетный перво-толчок: после того как он выполнил свою практическую функцию, о нем можно напрочь забыть.

Во французском кино много прекрасных актеров, хороших режиссеров-профессионалов, великолепных технических специалистов, но это, к сожалению, не мешает ему тащиться где-то по обочине мирового кинематографического процесса. Затянувшееся отставание французского киноискусства связано прежде всего с кризисом идей.

Виктор Божович