Сидней Люмет — спокойный, разгневанный, разный...

Владимир Дмитриев

Среди трех десятков лент, созданных американским режиссером Сиднем Люметом, легко отыскать предшественниц «Вердикта» и поставить с ними рядом эту картину, менее всего претендующую на сюжетную исчерпанность или открытия в области киноязыка. В ней нет завораживающей изощренности «Двенадцати разгневанных мужчин», взвинченного пафоса «Холма», исповедной литературности «Убийств в Восточном экспрессе» или надрывного неистовства «Телесетей». Стилистически фильм втягивает в «Серпико», «Собачий день после полудня», «Принцу города» — к спокойному Люмету, тщательно анатомирующему драматическую ситуацию, знающему цену слову и не позволяющему себе вдаваться без серьезного повода (чем он иногда грешит), а просто от недостатка аргументов, когда доводы логические заменяются эмоциональными. В «Вердикте» логической аргументации вполне достаточно, более чем достаточно, отчего картину все время хочется проредить, убрать из нее второстепенное, сохранив лишь существенное. Почему что многочисленные повторы кано не идут ей на пользу: сбивают ритм, лишают доводы неотразимости первого удара, рассеивают зрительское внимание. Но не стоит, думается, давать волю красному критическому карандашу, готовому указывать на художественные погрешности. Люмет, пожалуй, лет отгубивший на телевидении и уже без малого тридцатилетие возделывающий ниву кинематографа, — слишком серьезный художник, чтобы не знать цену лишнюю компактности. И уже если он отказывается от нее, значит, видит в этом смысл, как видел и при работе над «Серпико» или «Принцем города», где тоже, бывало, и повторялся, и не выдерживал ритм, и перегружал ленты внешне незначащими подробностями, и не использовал весьма выигрышные детали, за которые с радостью ухватился бы режиссер средней руки. А он, Люмет, не отбрасывал, видимо, они могли увести в сторону от того главного, ради чего он снимал и продолжает снимать свои картины, — от поиска истины и утверждения справедливости.

Сидней Люмет — моралист, в чем, кстати, не ничего нового для американского кинематографа. И Дэвид Уорк Гриффит — моралист, и Чарли Чаплин — моралист, и Джон Форд, и Уильям Уайлер... А уж Фрэнк Капра — тот всем моралистам моралист. Так что Люмет стоит в достойной компании. Правда, само разъяснение здесь не помешает. Если не считать Гриффита, претендовавшего на роль пророка, другие крупные мастера американского кино обычно обращались с моралью весело и не всегда почтительно, не боялись и вышучивать ее, и снимать с выдержки, и выражать в простейших бытовых конструкциях. Они достаточно много знали о жизни и об Америке, но их, как правило, не прельщала роль проповедника, вещающего с кафедры, или строгого учителя, отбивающего линейкой пальцы неоперившимся ученикам. Скорее, они были «кадушками Римусами» XX века, собиравшими вокруг себя благодарных зрителей и слушателей; они рассказывали им разные истории, а уж моральный вывод каждый должен был сделать сам. Подразумевалось, что взрослый человек плохому не научит. Голливудская патриархальщина 20—30-х годов, драматически сломленная временем и уже не способная возродиться...

Многому научившийся по частностям у корифеев американского кино, Люмет в основном старается придерживаться собственной линии. Как правило, он рассказывает историю не по-тому, что она интересна, а потому, что в ней есть некоторый нравственный смысл, который для режиссера важнее и значимее всех изысканных перипетий сюжета, любого изощрения изложения. Заранее готовый выслушать упреки в тяжеловесности и излобленности, Люмет сетует на нас, знает, видит в этом смысл, как видел и при работе над «Серпико» или «Принцем города», где тоже, бывало, и повторялся, и не выдерживал ритм, и перегружал ленты внешне незначащими подробностями, и не использовал весьма выигрышные детали, за которые с радостью ухватился бы режиссер средней руки. А он, Люмет, не отбрасывал, видимо, они могли увести в сторону от того главного, ради чего он снимал и продолжает снимать свои картины, — от поиска истины и утверждения справедливости.

Сидней Люмет — моралист, в чем, кстати, не ничего нового для американского кинематографа. И Дэвид Уорк Гриффит — моралист, и Чарли Чаплин — моралист, и Джон Форд, и Уильям Уайлер... А уж Фрэнк Капра — тот всем моралистам моралист. Так что Люмет стоит в достойной компании. Правда, само разъяснение здесь не помешает. Если не считать Гриффита, претендовавшего на роль пророка, другие крупные мастера американского кино обычно обращались с моралью весело и не всегда почтительно, не боялись и вышучивать ее, и снимать с выдержки, и выражать в простейших бытовых конструкциях. Они достаточно много знали о жизни и об Америке, но их, как правило, не прельщала роль проповедника, вещающего с кафедры, или строгого учителя, отбивающего линейкой пальцы неоперившимся ученикам. Скорее, они были «кадушками Римусами» XX века, собиравшими вокруг себя благодарных зрителей и слушателей; они рассказывали им разные истории, а уж моральный вывод каждый должен был сделать сам. Подразумевалось, что взрослый человек плохому не научит. Голливудская патриархальщина 20—30-х годов, драматически сломленная временем и уже не способная возродиться...

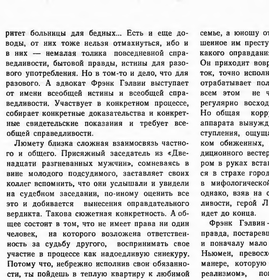
Многому научившийся по частностям у корифеев американского кино, Люмет в основном старается придерживаться собственной линии. Как правило, он рассказывает историю не по-тому, что она интересна, а потому, что в ней есть некоторый нравственный смысл, который для режиссера важнее и значимее всех изысканных

стиво и берет свое, отстаивая на второй плане все другие формы кинематографической выразительности. Даже когда приходится снимать любовные сцены (Люмет далеко не мастер их экранного воплощения), он, например в «Телесетях», спасается тем, что, отказываясь от традиционной чистой мелодрамы, насыщает их сюжет, выясняется нелюбовных отношений, подстраивает к потору профессиональной деятельности персонажей, — и это имеет свой глубинный смысл в концепции фильма.

Видимо, режиссерские пристрастия Люмета берут свое начало в его работе на телевидении, куда он пришел в конце 40-х и где наступил как постановщик в начале 50-х годов. Всякие ограниченные технические возможности ТВ того времени, вынужденно, приводили к некоей абсолютизации слова, рождали уверенность в том, что оно есть кратчайший и нерушимый путь к зрителю, что творческое «я» любого художника наиболее, не слишком важные. Главное оружие режиссера — слово, фраза, запечатленная в их мысль, высказанная иногда хорошо, иногда ясно, порой громко и эмоционально, порой цветисто и через силу, однако всегда так, что ее можно понять, оценить, согласиться с ею или не согласиться. Люмет не просто мастер, он моралист, проповедник, чтобы заставить себя выслушать. Телевидение преподало Люмету хорошие уроки; от некоторых, допустим, чуть взвинченной театральности как любви к замкнутому пространству, назойливо повторяющемуся из фильма в фильм, ему давно следовало бы отойти, однако урок действенного слова есть-то, что не сведут теперь на нет в конце случае. Для Люмета потерять его — значило бы потерять себя.

Критик Ричард Комбс, написавший о «Вердикте» маленькую рецензию в английском журнале «Мансли фильм бюллетин», увидел в картине прежде всего религиозное начало и оценил ее как новую притчу о божественном провидении, вошедшем в душу спившегося адвоката Фрэнка Галвина и позволившем ему одержать победу в судебном поединке с дьяволом в человеческом облике — циничным адвокатом Эдом Конкеноном. Полемика с этой концепцией увела бы нас далеко от предмета анализа. Тем более что при желании в произведение, свидетельствующее о борьбе добра со злом, можно всегда подставить религиозные символы, и они в нем — внешне только прибавят выразительности, бытовой правды, истины для разового употребления. Но в том-то и дело, что для разового. А завершая Фрэнк Галвин выступает от имени всеобщей истины и всеобщей справедливости. Участвует в конкретном процессе, собирает конкретные доказательства в конкретные свидетельские показания и требует всеобщей справедливости.

Люмету близка сложная взаимосвязь частного и общего. Присяжный заседатель из «Двенадцати разгневанных мужчин» — не просто представитель молодого подсудимого, заставляет своих коллег вспомнить, что они услышали и увидели на судебном следствии, по-иному оценить все это и добивается вынесения оправдательного вердикта. Такова сюжетная конкретность. А общее состоит в том, что не имеет права ни один человек, на которого возложена ответственность за судьбу другого, воспринимать свое участие в процессе как надоедливую синекуру. Потому что, либерально-мягко назвав «шизоидным реализмом», показал бесконечную усталость



«ВЕРДИКТ». Фрэнк Галвин — Пол Ньюмен

ритет большого для бедных... Есть и еще доводы, от них тоже нельзя отмахнуться, ибо в в них — внешний толчок прозрению Галвина, ослепленности, бытовой правды, истины для разового употребления. Но в том-то и дело, что для разового. А завершая Фрэнк Галвин выступает от имени всеобщей истины и всеобщей справедливости. Участвует в конкретном процессе, собирает конкретные доказательства в конкретные свидетельские показания и требует всеобщей справедливости.

Люмету близка сложная взаимосвязь частного и общего. Присяжный заседатель из «Двенадцати разгневанных мужчин» — не просто представитель молодого подсудимого, заставляет своих коллег вспомнить, что они услышали и увидели на судебном следствии, по-иному оценить все это и добивается вынесения оправдательного вердикта. Такова сюжетная конкретность. А общее состоит в том, что не имеет права ни один человек, на которого возложена ответственность за судьбу другого, воспринимать свое участие в процессе как надоедливую синекуру. Потому что, либерально-мягко назвав «шизоидным реализмом», показал бесконечную усталость своего адвоката, неспособность к крику, бравурному действию; он продемонстрировал, как лачистую прагматичность, которая в конечном решается на поступок, как адвокат проверяет и перепроверяет себя и как, решившись, намертво стоит на своем, рискуя потерять и пресвитер, и деньги, и возможность занимаяться делом, — не отступает ни на шаг, ведомый собственным правдивым голосом и долгом в совести.

Вызывает восторг поведение что критерий, которым руководствовался Сидней Люмет в 1957 году, работая над «Двенадцатью разгневанными мужчинами», не обесценилось, не изжило себя, не сомкнулось в одном лагере, когда он снимал «Вердикт». Однако наиболее интересна не повторяемость, а новизна, некая модификация признаки мотивов прозрения, отмеченных нашим временем, иных людей, иных жизненных реалий. Раньше для Люмета огромное значение имела «профессиональная тяготение», когда на пути к истине стоит традиционный американский миф «хорошо сделанной работы», когда в умело выполненном деле видели не только материальный, но и нравственный фундамент. В условиях равнодушия, нечестности, глухоты, круговой поруки мерзавцев и негодяев просто хороший человек нечуяет не вне сферы, он колоссом противостоит злому не только общие слова о праве на справедливость, но и собственную храбрость, изобретательность, которые есть абсолютная ценность — независимо от того, кто является истцом и кто ответчиком, он — профессиональ общей нравственной идеи, действительной не в данной ситуации, но и за ее пределами. Кокеноном — король изощренных допросов, Галвин — мастер всяких доказательств. Конкеноном инсинуирует в прессе, призывая их абстрагироваться от всего, что лежит вне суебной проблемы. Галвин отыскивает кратчайший путь к их сердцам, доказывая, что однажды случившееся может повториться в будущем. Конкеноном наследует знаменитым адвокатам — подлинным в кинематографическим гением красноречия — и проповедует урок кляузничества. Галвин самыми простыми словами дает урок веры в себя каждому человеку. Он и выигрывает процесс, хотя именно у него вотте не было.

Еще раз напомним: Люмет — моралист. И поскольку в голливудской среде он считается человеком знающим и начитанным, ему нравится, наверное, что в его фильме есть цитата с Америкой, если капитулируют такие, как Гальвин.

Подведя этой картиной некоторые итоги и сведя воедино противоположности, Сидней Люмет мог бы и передохнуть. Он предпочел другое. От «Вердикта» с его вымышленным сюжетом он перешел к подлинной истории, к одной из позорнейших страниц судопроизводства и прав — «Делу Сакко и Ванцетти» Сергея Русского писателя. Медицина, церковь, суд, персонифицированные в своих порочных представителях, предстают в картине страшной и монолитной. И люди честные — Галвин, несколько его помощников, присяжные заседатели — не могут противостоять ей ничего, кроме собственной совести. Но они обсуждаются и побеждают. «Ведь как просто, — мог бы пошутить вслед за Толстым Сидней Люмет.

К сожалению, не так просто. В фильме есть еще одна, грустная мысль, «подправляющая» счастливый финал. Рассчитывать на государственные институты неизможно, они всегда будут против несправедливо обиженных. Надеяться можно только на обладого человека или группу отдельных людей, а ведь эта надежда очень хрупка. Человек может сорваться, ему все может надоесть, его можно запугать. И тогда... Даже страшно подумать, что станет с Америкой, если капитулируют такие, как Гальвин.

Подведя этой картиной некоторые итоги и сведя воедино противоположности, Сидней Люмет мог бы и передохнуть. Он предпочел другое. От «Вердикта» с его вымышленным сюжетом он перешел к подлинной истории, к одной из позорнейших страниц судопроизводства и прав — «Делу Сакко и Ванцетти» Сергея Русского писателя. Медицина, церковь, суд, персонифицированные в своих порочных представителях, предстают в картине страшной и монолитной. И люди честные — Галвин, несколько его помощников, присяжные заседатели — не могут противостоять ей ничего, кроме собственной совести. Но они обсуждаются и побеждают. «Ведь как просто, — мог бы пошутить вслед за Толстым Сидней Люмет.

К сожалению, не так просто. В фильме есть еще одна, грустная мысль, «подправляющая» счастливый финал. Рассчитывать на государственные институты неизможно, они всегда будут против несправедливо обиженных. Надеяться можно только на обладого человека или группу отдельных людей, а ведь эта надежда очень хрупка. Человек может сорваться, ему

[1] См. об этой картине в беседе Н. Игнатьевой с членами расов XXIV ЖКФ в Карловых Варах, напечатанной в этом номере.