

Николай Пальцев — Андрей Шемякин

«Последнее танго в Париже» —

20 лет спустя

Диалог-размышление¹

Николай Пальцев. Лет двадцать назад, когда западные страны завоевывал первый «Крестный отец» Коппола, я написал небольшой очерк о Марлоне Брандо. Понятно, что этот замечательный актер, прославленный своими мужественными гражданскими акциями против войны во Вьетнаме и геноцида индейского населения, продолжал интересовать меня и позже. И вот год назад я прочел на страницах «Театральной жизни» небезыңтересный очерк о нем². Рассуждая о кинематографическом арсенале Брандо, автор очерка «рассчитался» с шумевшим фильмом Бертолуччи одной фразой: перечисляя экранные «лики» прекрасного актера, он вспомнил о персонаже фильма Бернардо Бертолуччи «Последнее танго в Париже», Поле, который «садистски, совсем по доктору Фрейдю, общается со своей юной спутницей».

Трудно сказать, чего здесь больше: недооценки места фильма в творческом пути исполнителя (как показывают материалы западной прессы, с точки зрения самого Брандо — весьма значительного), непонимания глубинного авторского замысла Бертолуччи (который вовсе не случайно пригласил на роль Пола — стареющего, но несомленного «степного волка» из американской глубинки — именно Брандо, со «шлейфом» его ролей, получивших оживленный общеевропейский резонанс: от Стэнли Ковальского в «Трамвае «Желание» Элиа Казана до шерифа Колдера в «Погоне» Артура Пенна, а не,

«Последнее танго в Париже» («Ultimo tango a Parigi»). Авторы сценария Франко Аркалли, Бернардо Бертолуччи. Режиссер Бернардо Бертолуччи. Оператор Витторио Стораро. Композитор Гато Барбьери. Продюсер Альберто Гримальди. В ролях: Марлон Брандо (Пол), Мария Шнайдер (Жанна), Жан-Пьер Лео (Том), Массимо Джиротти (Марсель) и другие. Италия — Франция. 1972.

¹ Цитаты из сценария фильма приводятся в переводе О. Рязановой. См.: «Киносценарии», 1991, № 1, с. 104.

² Денисов В. Брандо вышел из «Трамвая». — «Театральная жизнь», 1991, № 4, с. 16—17.

скажем, Чарлза Бронсона или Рода Стайгера, ничуть не менее популярных) или общей досадной необязательности формулировок, которая в последнее время, приходится признать, становится распространенной бедой нашей многотиражной критики. Я уж оставляю на совести автора забавный пассаж о «докторе Фрейдю», из коего следует, что каждый, кто, повинуясь таинственному зову «либидо», вступает в контакт с существом противоположного пола, — отъявленный сексуальный маньяк, никак не меньше.

Впрочем, я и сам не заметил, как «нарушил» главнейшую заповедь, определявшую непрочное сосуществование двух главных героев фильма Бертолуччи, — заповедь ни под каким видом не называть имен. Тут можно было бы вспомнить о Прусте, о размышлениях его автобиографического героя о том, сколь велика порой бывает дистанция между «именем» и «местностью» (думается, и эта философская реминисценция по-своему отразилась в творческом опыте Бернардо Бертолуччи, картины которого переполнены аллюзиями к высокой литературе разных стран и народов: от Стендаля и Достоевского до Моравиа и Борхеса); но, боясь утомить вас и читателя, не буду. Вместо этого, памятуя о том, что функция критики — тоже название и присвоение имен эстетическим объектам (только, разумеется, соответствующих), рискну предложить как предмет для размышлений о диалектике «текста» и «контекста» две небольшие парадигмы собственных имен — точнее, два ряда выдающихся кинопроизведений, получивших, во второй половине 60-х и, соответственно, первой половине 70-х, широкое международное признание. За точку отсчета — в действительности, а не в кинематографе — я положил центральное (тут, я думаю, вы со мной согласитесь) событие 60-х годов на Западе — «майскую революцию» 1968 года во Франции.

Задумаемся, как отразил этот комплекс событий — ее предоощущение, ее скоротечный ход и быстро наступивший кризис, а затем растянувшаяся на десятилетия болезненное прощание с ее несбывшимися надеждами и неосуществленными идеалами — европейский кинематограф.

Конец
60-х

1967	«Уик-энд»	Жан-Люк Годар, Франция
1968	«Стыд»	Ингмар Бергман, Швеция
1969	«Сатирикон»	Федерико Феллини, Италия
1970	«Забриски Пойнт»	Микеланджело Антониони, США

Начало
70-х

1971	«Заводной апельсин»	Стэнли Кубрик, Англия
1972	«Последнее танго в Париже»	Бернардо Бертолуччи, Италия — Франция
1973	«Большая жратва»	Марко Феррери, Италия — Франция
1974	«Ночной портье»	Лилиана Кавани, Италия — США

Сделаем самые очевидные выводы, «формальные» и «содержательные». Едва ли кому-нибудь придет в голову отрицать, что всем названным фильмам присуща — причем в осязательной мере — апокалиптическая тональность. В жанровом плане и «Уик-энд», и бергмановский «Стыд» (полный «вьетнамских» аллюзий, в накаленном общественном климате конца 60-х закономерно прочитывавшихся и как «пражские»), и кубриковский «Заводной апельсин» точнее всего можно определить как кинематографические антиутопии. Как всегда ни на кого не похожий Феллини высвечивал в апокрифическом мире петрониевского романа-палимпсеста контуры современного «века, вывихнувшего сустав»; а Антониони, документировав кричащее его неблагополучие чуть ли не репортажными съемками подавления студенческого бунта в райски-безоблачной Калифорнии, в финале метафорически «взрывал» его вместе со всеми атрибутами опустыленного потребительского комфорта. Спустя три года этот мир с не меньшим отчаянием и сарказмом взрывал — только изнутри: через переполненные желудки своих пресыщенных гурманов и жуиров — в беспросветно гротескной «Большой жратве» Марко Феррери. А еще двое авторов-итальянцев, Бертолуччи и Кавани, казалось, были неудержимы в своем стремлении «дойти до самой сути», исследуя устрашающее «подполье» сознания и подсознания своих героев. (Заклучая парадигму, можно было бы добавить, что в это же время еще один именитый их соотечественник — Пьер Паоло Пазолини — делал еще более безрассудную, но имеющую аналогов попытку вынести на поверхность экранного действия дремлющие фантомы тоталитарного «законья», два без малого века назад снесавшие воспаленное воображение маркиза де Сада, а в середине 1940-х «разбуженные», подобно Голему, агонией муссолиниевского режима на родной

земле режиссера. Тут и впрямь двигаться дальше было некуда: невыносимой экспрессией «игрового материала» оказывалась исчерпана если не кинематографическая образность, то по крайней мере зрительская способность к сознательному восприятию.)

Как бы то ни было, в начале «похмельных» 70-х на первый план ощутимо выдвинулось интимное бытие индивидуума (проецировалось ли оно в «гадательное будущее», как у Кубрика, или, напротив, в легко опознаваемое прошлое, как у Кавани или Пазолини) и важнейшая его составляющая — эротика. Характерно и другое: на место «властителей дум» разномыслия киноаудиторий, тесня почтенных «мэтров» (в первой обойме «неприлично молод» был только всегда опережавший время Годар), властно выдвинулись дебютанты 60-х: не столь молодой по возрасту Феррери (правда, снявший три фильма в Испании в конце 50-х), Лилиана Кавани и самый молодой да ранний из них Бернардо Бертолуччи.

Двое последних обратились к мелодраме. И, судя по тому, что за плечами каждого был уже нешуточный творческий актив в разных киножанрах («Галилей», «Канинибалы», «Миларепа, или Сто тысяч песен» — у Кавани; «Костлявая кума», «Перед революцией», «Партнер», «Конформист», «Стратегия паука» — у Бертолуччи), сделали это сознательно. И в результате?..

Андрей Шемякин. Год появления «Последнего танго в Париже» был оценен авторитетным критиком Паулин Кейл как «самый важный со времен премьеры балета Стравинского «Весна священная» в 1913 году в Париже» — для истории кино и истории музыки соответственно. Ибо абсолютная эротика стала абсолютным искусством. Дата премьеры фильма в Америке, в день закрытия Нью-Йоркского кинофестиваля 14 октября 1972 года, была объявлена исторической.

То был, повторяю, 1972 год, и фильм одновременно подводил неутешительные итоги «бурных 60-х» и закреплял границы уже отвоеванной свободы. Самое время бы ему появиться и у нас, «на обломках самовластья», akurat после двадцатилетнего запрета, словно в подтверждение классичности эстетики и новой актуальности проблематики. Увы, как раз в этом статусе, статусе произведения искусства, «Последнее танго в Париже» и не обнаруживается. Во-первых, не отрефлексировано, даже на публикацию сценария никто не откликнулся. Во-вторых, на видео фильм появился в статусе «порнухи», и, опровергая обыденное восприятие, прокат, стараниями К. Разлогова, расщедрился на безусловно более шоковые «Ночного портье» (1974) и «Империю чувств» (1976), после которых дальнейшие административные запреты становятся бессмысленными.

Но в такой последовательности есть свой резон, ибо приучены соотечественники, знают, что разрешение сейчас еще ни о чем не говорит. Сегодня «открыли» Америку, завтра — закрыли. Не мытьем, так катаньем. Не формальными запретами — так финансовой политикой. А там, глядишь, появится цензура, охраняющая «здоровье нации». Так что эротический «акцент» дается сразу по максимуму. В этой си-

туации бессмысленно и заикаться о том, что сам-то Бертолуччи, между прочим, говорил (и мы еще вернемся к его формулировке), что делал не эротический фильм, а фильм об эротике. И что «секс» в «Танго» — это «просто новый род языка, который пытаются изобрести оба героя картины, чтобы разговаривать друг с другом», — мало ли что изобретут эти интеллектуалы!

Имидж самого Бертолуччи у нас пока в стадии формирования. Идущий в прокате «Двадцатый век» успеха не имеет (что неудивительно при такой прокатной политике, удивительно, что ленту все-таки показывают), «Конформист» был давно, изре-

прихотливый быт кочевников-бедуинов, нежели пытается перестроить его по своему — американско-европейскому — образу и подобию. А теперь зададимся вопросом: что, собственно, довершает жизненную катастрофу Пола — Брандо в «Последнем танго в Париже» — этого вечного одиночки, не позволившего одолеть себя конформистским соблазнам благоустроенной буржуазности и задавшегося невозможной целью: не позволить «поработить» себя ни одной женщине?

Сценарист и режиссер позволяют нам лишь гадать о том, какими взаимными антагонизмами было отмечено в прошлом его сосуществование



«Последнее танго в Париже». Жанна (Мария Шнайдер), Пол (Марлон Брандо)

занный и черно-белый, «Стратегию паука» показали в ретроспективе «Римини и кино», «Трагедию смешного человека» — в «Шедеврах итальянского кино». И если бы не феноменальный успех последней картины «Под покровом небес», шансы Бертолуччи на признание были бы невелики.

Николай Пальцев. Вы упомянули «Под покровом небес». Именно в этом фильме о тройке неприкаянных экспатриантов, попадающих в Африку в первый год после второй мировой войны, в их растерянности и отчаянных попытках обрести самих себя вдали от условностей и регламентированности привычного «истеблишмента», на лоне иной, живущей по непознаваемым для них законам цивилизации, — точки над «i», которых могло не доставать иным из зрителей «Последнего танго».

Героиня фильма «Под покровом небес» могла бы сказать о себе словами Августа Стриндберга: «Я чувствую непреодолимую потребность стать дикарем и сотворить новый мир»; однако она скорее вслушивается, всматривается, вбирает в себя не-

с Розой. Однако непереносимым ударом по мужской гордости Пола, по его неукротимому «я» — «хемингуэвскому», а может быть, и «теннесси-уильямсовскому», если вспомнить «Трамвай «Желание» и роль, сыгранную в нем ранним Брандо, — становится именно осознание того, что у Розы была своя автономная, непостижимая для него внутренняя жизнь, тоже, вероятно, изломанная и тернистая, и что способ порвать с нею, когда терпение истощилось, в одночасье разрубив «гордиев узел», высветил в ее натуре то незримое мужество противостояния, ту несклонность позволить победить себя обстоятельствам, которую он самоуверенно считал своей персональной прерогативой. Неумолимое течение живой жизни не оставляет камня на камне от индивидуалистических иллюзий, идет ли речь о мятушемся интеллигенте Фабрицио («тезке») стендалевского героя из «Пармской обители») в раннем фильме Бертолуччи «Перед революцией», об Атосе Маньяни-младшем в замешанной на борхесовском скептицизме к лю-

бым официозным авторитетам и любым официальным идеологиям «Стратегии паука» или о прошедшем огонь, воду и медные трубы, но не выдерживающем проверки на элементарную человечность стареющем «супермене» Поле из «Последнего танго».

«Под покровом небес» корректируют для нас и еще одну особенность подхода Бертолуччи к своим персонажам, косвенным образом проясняя предпочтения, отдаваемое им тем или иным жанрам. Если взглядеться повнимательнее, то уже в «Конформисте» (а в определенной мере — и в «Стратегии паука») просматриваются определенные элементы мелодраматической поэтики, которые ре-



Жанна — Мария Шнайдер

жиссер, думаю, наследовал у Висконти, как и тяготение к стихии оперы — в частности, вердиевской.

Творческий путь Бертолуччи предстает в определенном смысле аналогом пути его учителя: мелодраматическое начало в «Конформисте» отнюдь не помешало этому провидческому фильму стать острейшей социально-политической драмой, а «Стратегии паука» — гротескным исследованием универсальных для любой тоталитарной системы механизмов внедрения в массовое сознание официозных общественных мифов. Окидывая мысленным взглядом актив западноевропейского кинематографа последних десятилетий, пожалуй, не

найти картины, которая с такой точностью отражала бы характернейшие коллизии нашего «перестроечного» времени...

Но мы опять отвлеклись от непосредственного предмета нашего разговора. Не пора ли поговорить о главном, что обусловило столь широкое зрительское признание «Последнего танго» в разных странах западного мира в момент выхода картины в свет — о проблеме третьего «потерянного поколения», и шире — о проблеме взаимоотношений между поколениями?

Андрей Шемакин. Действительно, самое время поговорить о поколениях. К этой теме сводится сейчас едва ли не все: полемика о путях развития страны, о ее юридическом, территориальном и лингвистическом статусе, об интеллигенции, поскольку французские радикалы-бунтари объявляли себя подлинными наследниками русских революционеров XIX века. Так что, рассуждая о Западе, мы, как в заколдованном круге, встречаемся с собственным прошлым, реанимированным для того, чтобы через голову нынешних «шестидесятников» (и в их лице) предьявить счет интеллигентскому радикализму русской революционной демократии, приближавшей революцию.

И секс — в ту же кучу (см. обвинения Дм. Галковского, утверждающего — хоть и пародийно, но мне не смешно, — что «шестидесятники» «трахают наших девушек», — почти в стиле песни о поручике Голицыне). Но пора все-таки разграничить понятия.

Западные «шестидесятники» были вынуждены «свернуть знамя» (А. М. Зверев), вовремя разочаровавшись в результатах своей революции и сохранив ее — как мечту. Наши же теперешние «шестидесятники», поначалу приветствовавшие тех, даже сейчас не столько изливают иллюзии, сколько обижаются на молодое поколение, хотя этот сценарий запоздал на двадцать пять лет — и полтора столетия (ведь появился же, возродился — уже на Западе — «наш» терроризм, в точности повторив ситуацию в России полуторастолетней давности). Потому что их обвиняют не в недостаточной, а в чрезмерной революционности! Потому что не было, не осталось «мечты» после отрезвления, а была Прага.

Вот уточнение, которое может оказаться важным в разговоре о сегодняшнем восприятии «Танго» у нас. То, что на Западе последовало практически одновременно, питая и бунт, и мечту о его радикальной осуществимости, и горечь утраченных иллюзий («оскомины»), здесь оказалось разделено во времени.

И еще: перекрытие кислорода в 68-м было, тем не менее, парадоксальным триумфом (пусть негативным) реальности против коммунистической Утопии, за которым тогда не виделось ничего, кроме неизбежной катастрофы режима, грозившей увлечь за собой все живое. И пока на Западе в 70-е ультралевые и ультраправые занимались терроризмом, повторяя наши неотрадные «народовольческие» зады XIX века, в бывшем СССР полным ходом шел пересмотр историко-культурных мифологических парадигм, «почвеннической», «интеллигентской» и т. д. в формах реставрации (утопической, конечно) дореволюционной русской культуры, взятой «как целое». И этот пересмотр

давал возможность поиска выхода из тоталитарного социума. В каких направлениях он осуществлялся — другой вопрос.

Как все это ложится на фильм Бертолуччи, и ложится ли? Сдается мне, что сейчас он может быть воспринят скорее прямо, чем опосредованно. Либо в центре окажется экзистенциальная проблематика (и в этом случае фильм — в полном соответствии с тем, как это «получилось» у Бертолуччи, будет истолкован как история об одиночестве), либо проблематика физиологическая — при нынешней моде на Фрейда. Против второго прочтения режиссер предостерегал, говоря, что никакого «Эроса и Танатоса» в картине нет.

Позвольте еще раз вспомнить фразу автора фильма о том, что делался не эротический фильм, но фильм об эротике. В том же интервью, данном Гидеону Бахману (весна 1973 года), говорится о «саморазрушительности человека, направленной не только на себя, но и на партнера». Добавлю, что задумывался фильм, как «история двоих», и лишь потом ее результатом стала тема одиночества. А о разрушительности нынешней эпохи толкуют все, кому не лень. Так что, памятуя, допустим, реакцию на «Маленькую Веру», можно спрогнозировать реакцию обыденного сознания на экзистенциальный романтизм сексуального бунта — конечно, оборонительную, как и на родине режиссера. Все-таки, на мой взгляд, сказывается общее наше с Италией тоталитарное прошлое — и совершенно особая любовь к послевоенному итальянскому кино, в первую очередь, неореализму и Феллини.

Николай Пальцев. Итак, перед нами — мелодрама, выполненная как бы в ключе «камерных пьес» Ингмара Бергмана 60-х годов: с подчеркнутой скупостью сюжетных и декоративных аксессуаров, небольшим числом действующих лиц и демонстративно «вынесенными за скобки» фабульными детерминантами, которыми мелодрама, если видеть в ней традиционный «развлекательный» жанр, как правило, не пренебрегает.

Согласимся, это как-то не вяжется с образной и содержательной избыточностью прежних работ Бертолуччи, которого справедливо сравнивали с Феллини, имея в виду тяготение к изысканной барочности, очевидной, например, в «Конформисте». Для чего же режиссер счел необходимым на этот раз наступить на горло собственной песне? Не для того ли, чтобы втиснуть снижавшую уже признание и зрителей, и критиков экспрессию необыкновенного своего киноязыка в обдуманно суженные рамки «камерного сюжета», придав тем самым последнему безошибочный оттенок экзистенциальности?

Для меня лично несомненно, что свою задачу итальянский мастер видел именно так, хотя, разумеется, можно спорить о том, насколько намерения и результаты пришли к требуемому синтезу. Если судить о результатах, стоит признать, что среда обитания, окружающая Пола и в еще большей мере — Жанну, «прописана» в фильме достаточно плотно: свидетельством тому хотя бы образы матери покойной жены Пола, с одной стороны, и матери Жанны, вдовы полковника французского колониального корпуса в Алжире, — с другой. Но, разумеется, по большому счету дело не в них.

Дело — в полноте облика самих главных героев, которые и между собой-то, как впряме заключить не очень внимательно смотрящий фильм зритель, говорят преимущественно о разных видах сексуального общения, придумывая все более странные и нетрадиционные. Ведь никуда не уйти от того факта, что именно речевое начало, отмеченное — со стороны Пола — нарастающим эпатажем всего общепринятого и благопристойного, и послужило поводом к судебному преследованию режиссера и исполнителей; что до обнаженной натуры, то ее количество вряд ли могло смутить европейскую — за вычетом итальянской (у той были особые счеты с Бертолуччи) — цензуру даже в начале 70-х.

Для стареющего вдовца, коротающего свои дни в обшарпанном парижском отеле, населенном наркоманами, безработными арабами и дезертирами из армии США, и молодой девушки из «приличного» буржуазного дома, отчаянно тяготящейся наступающей по всем фронтам «нормой» общепринятого конформного жизнетечения, секс — последнее средство заявить о своей автономности, последняя граница индивидуального самоутверждения. Между ними разница в четверть века; но то небольшое, что в порыве откровенности сообщает о себе Пол, и те язвительные реплики, которыми Жанна без умолку обменивается со своим ухажером и сверстником Томом, позволяет сделать вывод, что странные эти любовники несут в себе безошибочные черты одной и той же духовной формации — формации третьего по счету «потерянного поколения» Запада XX столетия.

Без малейшего риска ошибиться можно заключить, что Пол, представясь ему возможность, насолил бы «истеблименту», французскому, американскому или какому бы то ни было еще, с не меньшим упоением, нежели годаровский Мишель Пуакар; что до Жанны и влюбленного в нее одержимого «киношника» Тома, они тоже «левые». Родись они на пяток лет раньше, в мае 68-го оба с увлечением штурмовали бы «буржуазные» твердыни Сорбонны. Но мираж революции рассеялся, и обоим приходится довольствоваться тем, что сына, если он родится, они назовут Фиделем — в честь Кастро, а дочь Розой — в честь Розы Люксембург.

Неся в себе комплекс «несостоявшейся революции», несостоявшегося обновления, они сохраняют и другие характернейшие черты поколения 60-х. Так, стоит Тому поинтересоваться, откуда у Жанны интерес к 40-м годам (годам, когда ее и на свете-то не было), — и она отреагирует с красноречивостью, которую без скидок можно назвать мировоззренческой: «Потому что это проще — любить что-то, что не воздействует на нас непосредственно, что-то, что находится на определенном расстоянии... Как ты со своей камерой».

Не правда ли, Витторию из антониониевского «Затмения» трудно, если не невозможно, представить себе в ситуации бертолуччиевской Жанны? И все же разве не она десятилетием раньше задумчиво говорила своему — тоже достаточно случайному — партнеру: «Может быть, лучше не знать друг друга, чтобы любить... Может быть, лучше вообще не любить друг друга?»

Перефразируя классического киногероя 60-х —

Мишеля Пуакара, помнится, удивлявшегося фолкнеровской сентенции: «Если есть выбор: грусть или небытие, я предпочитаю грусть...», — трудно не прийти к заключению, что трезвая, не питающая особых иллюзий относительно жизни и ее возможных сюрпризов, движимая инстинктивной потребностью есть, пить, менять туалеты, заниматься любовью (или сексом?) Жанна в конечном итоге смирится с «грустью», то есть прозой повседневности. Иное дело — Пол. Вслед за годаровским «бунтарем без причины» он может повторить: «Грусть — это глупо. Я выбираю небытие». Но секрет бертолуччиевской «мелодрамы для двоих» — в том, что финальным роковым выстрелом Жанны, выстрелом-обмолвкой констатирована духовная гибель обоих. Будто в ней на миг проснулась древняя пророчица Кассандра, заставив как бы ненароком проговорить в очередном обмене репликами с Томом.

Т о м. Мы все переменим.

Ж а н н а. Мы переменим случай в судьбу.

Перевести индивидуальное жизнекрушение в ранг экзистенциального закона, «случай в судьбу» можно, лишь обладая трагическим по масштабу складом образно-мировоззренческого мышления. Творцу «Последнего танго в Париже» не удалось. И адольтерная мелодрама обернулась трагедией поколения.

Андрей Шемакин. Герои фильма ищут себя друг в друге. Наши соотечественники, похоже, склонны в очередной раз бегать от самих себя. Даже борьба за свободу от эротических запретов выражается не в требовании гарантии прав защиты интимного, суверенного «я», а в том, чтобы это личное выставить напоказ. Так кричат о национальности, так кричат о сексуальных предпочтениях.

«Последнее танго», как в свое время «Париж, Техас», воспримут как «лав стори», как мелодраму, только слишком *откровенно* рассказанную. И будут не читать фильм, как требовал (это не преувеличение) Бертолуччи, радикально повернувшийся к литературной повествовательности в построении фабулы «Танго», сосредоточившийся на взаимоотношениях преимущественно трех персонажей, без многословной метафоричности, но с концентрированной образностью.

Николай Пальцев. Меня очень заинтересовало, по-моему, совершенно справедливое наблюдение относительно решительного поворота Бертолуччи к формам того, что принято считать «литературной» — в противоположность «экранной» — повествовательности. И то, и другое имеет прямое отношение к весьма своеобразной на фоне современной ему кинопрактики (вспомним опыты Алена Рене или нью-йоркского киноавангарда 60-х — начала 70-х годов, а в известном смысле — и направление поисков напрочь отрешившегося во второй половине 60-х от традиционных приемов кинематографической образности Годара — с которым, впрочем, у Бертолуччи, на мой взгляд, больше объективных соприкосновений, нежели отталкиваний) природе режиссерского дара Бертолуччи, которому — вещь в послевоенные десятилетия редчайшая — оказалась в полной мере доступна экранная эпика. Кинороман — как иначе определить неповторимую жанровую специфику «Двадцатого века», явившегося для меня лично ед-

ва ли не самым сильным зрительским «переживанием» в 70-е годы. То же можно сказать и о поставленном в середине 80-х «Последнем императоре».

Применительно же к «Последнему танго» могу добавить, что выпущенная после фильма одноименная книга — по сути, прозаическое переложение действия и диалогов фильма — имела огромный читательский успех, обусловленный, полагаю, не столько писательским талантом номинального автора Роберта Элли, сколько тем, что незаурядные романские возможности были заложены в самом сценарии. Так что «литературная» оснащенность фильма Бертолуччи — вещь отнюдь не выдуманная благорасположенными к режиссеру критиками. Но это — к слову.

Андрей Шемакин. ...И тут — главная «обманка». В мелодраме все события «работают» на сюжет, все идет непосредственно к итогу — счастливому или печальному. Режиссер лишь разрабатывает обстоятельства, ищет эффектные повороты, разнообразя варианты, но оставляя привычную схему. В «Танго» все иначе. Итог, судьба — это накопление случайностей, притворившихся закономерностями. Ничто внешнее как будто не вмешивается в отношения героев фильма. «Правила» устанавливают они сами, точнее, Пол.

Но стоит нагрузить эти не «чистые», но «очищенные» отношения, в свою очередь, прошедшие эволюцию от мужского подчинения женщины до садомазохистского требования от нее мужских функций по отношению к мужчине же, так вот, стоит нагрузить их социальной реальностью, да просто жизнью, где бессмысленно что-либо отрицать, потому что все все равно присутствует в мире, — и «отношения» ломаются. Прекращаются. Перестают быть.

Героиня делает выбор — и не в пользу того мужчины, который сначала отрицал любые «ценности», а теперь именно их — романтическую любовь и пр. — и хочет предьявить. Она собирается замуж за Тома, киноманьяка, режиссера-ровесника, не отличающего жизнь от кино, точнее, саму жизнь видящего как отражение в кино, более подлинное, чем индивидуальное существование. Ибо Том (Жан-Пьер Лео, фигура знаковая) любит (если любит) не Жанну, а ее отражение, а с отражением никаких проблем.

На этом пограничье мы и обнаруживаем себя в текущий момент. И в ключевой фазе переоценки романтической антинормы «жизнь — искусство» с обертонами из отечественной словесности.

Как относиться к классике и в какой позе «трахаться» — вопросы едва ли не одного порядка, если все это маркировать как «традиционное» и «старое» — и поскольку сейчас в любой сфере у нас идет пересмотр традиции запретов. Литература у нас давно хозяйничает в жизни, жизнь выстроилась по законам литературы. И художник знай угадывает реальность до того, как она воплотится в бытии, — привет постмодернизму (да не отечественному — ибо пока что он не в состоянии играть, естественно располагая всеми языками наличных культур). Да только есть ли она, реальность?

Если ли мир за пределами комнаты, где встречаются герои? Он обманывает и морочит. Раско-

лотый мир порождает поэтику реминисценций и аллюзий, и любая ситуация есть предлог для маскарада. Потому и страшно сказать имя, что его можно подменить.

Да и сама реальность пока что напоминает дурной фарс, как бы и не нуждаясь в дополнительных усилиях художника, и в этом смысле наш сегодняшний кризис кино куда более капитальный, чем на Западе на рубеже 60—70-х. Наша ситуация сегодня — в чем-то (экономически), по мнению авторитетных киноведев, напоминает Голливуд 10-х годов, а в чем-то (эстетически) — допустим, кино Франции середины 40-х или Германии — конца 50-х. Так что вопрос лишь в том, что предпочесть — «возвышающий обман» искусства, более не стремящегося «руководить» реальностью, или искусство как единственную реальность, подобно Тому. Вокруг него, видимо, и будут идти споры, в нем увидят пародию на Годара (а Бертолуччи имел в виду Джерри Льюиса) — и в этом смысле у картины все еще впереди.

Я боюсь, что драматургия сексуальных отношений в картине так и будет восприниматься под знаком «преодоления запрета», то есть как что-то внешнее, а не как суть рассказанной истории, вплетающейся, точнее, соприкасающейся с параллельными сюжетами, — о Томе, о Розе, жене Пола, покончившей с собой, и о ее любовнике, которого она старательно стилизовала под Пола. Секс сменяется любовью, нежелание знать — жаждой открыть свое имя. Открытие тайны сулит смерть. Может, зря мы с вами связываем концы с концами и пытаемся предугадать восприятие шедевра? Пусть «Последнее танго» появится, наконец, в нашем прокате, но — внезапно.

Чтобы забыть о смысле фильма помимо фильма.

Николай Пальцев. Боюсь — и одновременно надеюсь, — что вы правы. Действительно, может быть, мы с вами предаемся досужему занятию? Ведь в конце концов последнее слово всегда

остается за художником. А конечный «художник» любого произведения искусства всегда зритель или читатель. Так вот, я хотел бы завершить наши с вами затянувшиеся посиделки на предмет Бертолуччи по-зрительски. Не буду скрывать, что мне этот режиссер подарил минуты ни с чем не сравнимого эстетического наслаждения. Не скрою, например, что знаменитая сцена на сеновале — ближе к концу «первого акта» бертолуччиевской эпопеи «Двадцатый век», та, где участвуют Доминик Санда и Роберт Де Ниро, — лучшая любовная сцена, какую мне когда-либо доводилось видеть. А разве это мало, если вспомнить, какие творческие муки испытывали, скажем, Бергман, Годар да и тот же Феллини — боги современного экрана, которым удавалось, вероятно, все, кроме одного: «поймать» своих персонажей в момент безотчетного и безоговорочного счастья. Давайте поклонимся художнику, сумевшему поставить перед реальностью зеркало, которому могла бы позавидовать сама реальность.

Что же до перспектив «успеха» или «неуспеха» «Последнего танго в Париже» у нашей киноаудитории — я понимаю, что эта проблема не может не волновать нас как профессионалов. И все же... Я думаю, мы с вами сможем до конца прочувствовать и оценить этот фильм тогда, когда... перестанем быть «совками». Когда, например, мы с вами перестанем комплексовать оттого, что мы — критики (а не просто советские, пардон, эсэнгэшные, зрители), и не будем делать поправки — по крайней мере мысленной — на то, что «это» (эротика) не могло не сработать на нашей с вами отечественной почве так-то и так-то, а «то» (скажем, приобретающая у нас не от хорошей жизни обсессивный характер идея стукачества) в аналогичных условиях не могло не действовать еще сильнее. Только до конца отрешившись от всего этого, мы и почувствуем себя вправе предьявить «гамбургский счет» Бернардо Бертолуччи.