

Вкуси другой мир

Жан-Жак Бенекс. Неряшливая элегантность нового барокко

Знакомство москвичей с Бенексом состоялось в 1981 году. Фильм «Дива» представлял на международном кинофестивале Францию. По отношению к этой картине в стане отечественных критиков, поглощенных тогда идейной борьбой, установилось трогательное единство: ее дружно хулили за вульгарный коммерциализм.

Да уж, сознанию, замусоренному идеологическими штампами, трудно было принять Бенекса за представителя высокого искусства. Чего ожидать от бульварного сюжета о чернокожей оперной диве, чей волшебный голос пытается украсть с помощью пиратской магнитофонной пленки тайваньский бизнесмен?

Но и на родине художественные намерения Бенекса поняли не сразу. Продюсеры «Дивы» никак не могли взять в толк, куда режиссер-дебютант клонит. Почему такое название — как будто это не триллер, а фильм-опера. «Зачем вам белый автомобиль?» — возмущались они его дорогостоящими запросами. Им было невдомек, что вместо рутинного триллера на съемочной площадке рождалась уникальная кинофантазия, соединявшая стиль парижских арт-хаусов и буйство образов нового барокко, как окрестили впоследствии этот тип кино. Когда фильм был закончен, его чуть не положили на полку, ожидая неизбежного провала. Вместо этого — четыре «Сезара» (высших национальных киноприза) и лавина международных наград, включая призы публики на фестивалях в Торонто, Хьюстоне и Лос-Анджелесе. Да и в Москве жюри оказалось прозрачней критики, отметив «Диву» за лучшую музыку и изобразительное решение.

Многие до сих пор считают полнометражный дебют Бенекса

его наиболее совершенным созданием, определившим облик кинематографа 80-х годов, в котором, как никогда раньше, перемешались высокие и низкие формы. Чтобы нащупать новую стилистическую почву, потребовались решимость молодости и внутренняя свобода. В дальнейшем Бенекс шел по уже проторенному пути, иногда буксуя в сценарных провалах. Неудачей была признана в момент появления «Луна в сточной канаве» (1983), причем эта реакция критики ощутимо травмировала режиссера. По поводу «Розелины и львов» (1989) говорили, что рев последних слышен был лишь в одном арт-хаусе на Монпарнасе и то недолго. Зато фильм с некоммерческим названием «37,2 с утра» был переименован американцами в «Бетти Блю» и имел шумный успех. В Голливуде даже витала идея ремейка этой картины с Мадонной в главной роли.

Другой проект с Мадонной, который американцы предлагали Бенексу, тоже ремейк — на сей раз классического «Голубого ангела». Нй тот, ни другой не осуществился. Еще обиднее для режиссера, что ни одна из крупных голливудских компаний не заинтересовалась его замыслом фильма о вампирах в Нью-Йорке под названием «Летучие мыши». Так что Бенекс стал очередным европейцем, испытавшим крах иллюзий при столкновении с американской системой кинопроизводства.

Но при этом он, как никто, работает, глядя одним глазом на Голливуд, — даже в самой лирической и рафинированной своей картине «Луна в сточной канаве», пренебрегающей детективной интригой ради декоративности и декадентской атмосферы. Любовь, ревность и смерть, насилие и месть на задворках портового мегаполиса. Безлюдный ночной квартал — словно разросшийся мистический средневековый город, который сторожат бесчувственные манекены в витринах. Символика луны, отражающейся в сточной

канаве с пятнами крови. Инфернальный «Микадо-бар», влекущий своими огнями одинокие души. Здесь разыгрывается турнир мускулистых голых баб, здесь же мужики соревнуются, кто успешнее перегрызет глыбу льда, и победителем оказывается докер Жерар Дельма — он же пока еще не заматеревший сверх меры Жерар Депардьё.

Жерар — маргинал, меланхолик, потерянная душа. Его сестру, с которой его связывают инцестуальные воспоминания, лунной ночью изнасиловал негодяй. Молодая женщина покончила с собой, случай из криминальной хроники так и не был раскрыт. Только Жерар, словно маньяк или лунатик, что ни ночь приходит на аллею в районе порта, где случилось непоправимое. Нет, он не найдет преступника. Зато выйдет на след другого мира, контрастного тому, где он сам вырос и обитает, где сорисот с со своим дегенеративным братом, пьяницей и уайером, где люди грубы и толстокожи, словно носороги. Другой мир явится в лице Ньютона — мечтательного супермена в белом пиджаке, хозяина роскошной виллы на горе, и его сестры Лоретты. У Жерара, которому за каждой тенью чудится искомый монстр, Ньютон на особом подзрении. Двойственное чувство вызывает и Лоретта — красotka Настасья Кински в открытой спортивной машине. Она-то и тянет Жерара в иную реальность. Однако он отказывается воплотить в жизнь мечту о вилле, теннисе, бассейне и женщине; он

по-прежнему приговорен к пролетарской сточной канаве.

«Я хотел сделать большой поэтический фильм а-ля Кокто. Фильм образов. Оперу, где отсутствуют только певцы, но есть и музыка, и декорации, и хореография». Бенекс, как и другие стилисты неobarokko, резко трансформирует понятие авторского кино, выработанное французской новой волной. Главное, что отличает его от предшественников, — восприятие реальности, максимально далекое от реализма. При том, что Бенекс одним из первых обратил внимание на специфический быт и жаргон людей дна (из жанровых персонажей фона они превратились у него в центральных действующих лиц), его речь подверглась сильнейшему воздействию виртуальной реальности, рекламы.

Задолго до того, как в жизни



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ЛУНА В СТОЧНОЙ КАНАВЕ»

Жерара возникает Лоретта, герой находится под сильнейшим воздействием победно зависшего перед его окном рекламного плаката с плавающей в море бутылкой и надписью «Вкуси другой мир». А когда под рекламой прохладительного напитка остается красная «ягуар» с Настасьей Кински, соблазн как бы удваивается.

Точно так же Изабель Паско (в жизни — подруга режиссера), играющая реальную, максимально далекую от реализма. При том, что Бенекс одним из первых обратил внимание на специфический быт и жаргон людей дна (из жанровых персонажей фона они превратились у него в центральных действующих лиц), его речь подверглась сильнейшему воздействию виртуальной реальности, рекламы.

Бенекс убежден, что реклама сама по себе не изобрела ничего сверх того, что изобретено традиционным искусством. С другой стороны, она оказалась способна захватывать в плен, пародировать, имитировать. Она присвоила монополию на Прекрасное, отвергнутое реалистическим кино, вследствие чего стали говорить, будто Прекрасное тождественно рекламе. Она похитила у кино цвет, и стали говорить, что цвет тождествен рекламе. Она покорила молодежь, чьи ожидания взрослое кино более не удовлетворяло, так что получилось, будто молодежное кино тождественно рекламе. Традиционное кино сдало свои позиции перед экспансией новых имиджей. Но не Бенекс.

Нелегко, например, объяснить секрет воздействия фильма «37,2 с утра». Разве что его и вправду повышенной температурой, спазматическим ритмом, переклещивающимся через край динамизмом. Это фильм про невыносимое тепло и жар бытия. Про неоварваров — «новых диких», которые превыше всего ценят аутентичность переживания, силу инстинктов, бесцельную экспрессию.

И сам Бенекс похож на свои фильмы. Элегантная, стилизованная под богему небритость скрывает тщательность упрежний парикмахера, так же как мятый костюм стоит бездну денег в фирменном магазине. Бенекс, как и его герои, — неоромантик, авантюрист, «пост-бой». Собирался стать врачом, а стал автогонщиком — прежде чем пере-

валифицироваться в киношника. Говорят, что он напоминает Жюль Верна в литературе и Марселя Карне в кино. «Я маргинал, — говорит он о себе. — Кино — геометрическая проекция моей некомпетентности».

Комментаторы лент Бенекса обращаются к работе Мирчи Элиаде «Сакральное и профанное», где утверждается, что в отсутствие систематизированной догмы человек ищет священное в самых утилитарных объектах, с которыми готов вступить в квазирелигиозные отношения. «Не трогай, это священно!» — говорит герой «Дивы» вьетнамской девочке, которая хочет проверить магнитофон «Награ». В отличие от других режиссеров нового французского кино Бенекс редко использует дневное освещение, предпочитая ему искусственный студийный свет в духе классического голливудского кино или, скорее, таких современных стилизаций, как «От всего сердца» Копполы. Этот свет струится со все тех же рекламных щитов и неоновых вывесок, с глянцевого обложки журналов и т. д. Как говорит Бенекс, дети сегодняшнего дня вошли в мир вместе с этим светом. И добавляет: студия — мои джунгли.

При всей своей изысканности Бенекс остается почти моралистом и сохраняет наивную веру в то, что мир массовых имиджей и стереотипов не поглотит человека без остатка; украденный магнитофоном уникальный голос будет возвращен певичке, а кино сможет существовать и при изчерпанности дневного света.

Этот свет неожиданно появляется в пятой по счету картине режиссера «IP5: Остров толстокожих» (цифра 5 в названии не случайна), живописным фоном которой становятся не только привычные для Бенекса урбанистические конструкции, но и чарующие краски осенней природы. В этом фильме снялся Ив Монтан, сыгравший чудака странника, который, несмотря на тяжелую болезнь сердца, проводит остаток жизни в свое удовольствие. Как это похоже на

самого Монтана! Именно на последнем этапе съемок у Бенекса он получил инфаркт, от которого уже не оправился. Если это совпадение стало апофеозом монтановской легенды, несомненно, что режиссер посвоему просчитал его.

В фильме есть сакраментальный кадр: нагой Монтан (мы видим его со спины) входит в холодную воду лесного озера и шагает по ее поверхности, как Христос. Сразу после этой съемки, на которой актер наотрез отказался от дублера, ему стало не на шутку плохо. По сути, Бенекс использовал Монтана как объект жестокого постмодернистского эксперимента — запечатление смерти как процесса, «смерти при жизни», обреченной на публичность, лишенной анонимности и фатальности.

В свое время новая волна увлекалась искренними стилизациями под Голливуд, одновременно формируя некий интеллектуальный метаязык. Еще у Лео Каракса — признанного лидера молодых — цитаты из киноклассики используются как программные заготовки компьютерной игры. Бенекс же до конца раскодирует эти хитроумные построения, как бы возвращая им первозданность «наивного» исходного материала. На самом деле мы имеем чистейший маньеризм, стилизацию в квадрате.

Мечты Бенекса сродни «бредням» нашей пост-волны, например, Олега Ковалова, который хотел бы поставить в конструктивистских декорациях новую версию «Метрополиса» Фрица Ланга. Чтобы это выглядело как дорогой голливудский фильм, а предназначено было для немногих избранных. Разница только в одном. «Культурная память» Бенекса лишена всяких признаков академической respeitability, столь часто делающей постмодернистские игры натужными. В данном случае игра идет по правилам маскулы, а их интеллектуальная подоплека запрятана искусно и глубоко.