

# ТАНЦЫ УПОРНОГО КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО КРОТА

Сергей Кудрявцев

**К**ТО-ТО скажет: неужели ему уже шестьдесят?! А другой удивится: всего шестьдесят?! И оба будут правы.

Поскольку трудно поверить, что молодой режиссер итальянского кино, который заранее (как и его любимый Жан-Люк Годар), одним лишь заголовком ленты «Перед революцией» (1964) предсказал «красный май 1968-го», но в момент «революции студентов» скорее был готов согласиться со своим учителем Пьером Паоло Пазолини и выступить уже против бунтующих «юных буржуинок», теперь сам вошел в возраст «дедушки политики и кинематографа». И успел получить, например, за мало кем понятый исповедальный фильм «Ускользающая красота» (все началось с неправильно истолкованного названия) обидный и явно неуслуженный эпитет «стареющий порнокрот», а за уход от демонстративно выраженной ангажированности — напрасные упреки в консервативности своих нынешних позиций.

Эскапизм Бертолуччи, проявившийся в последние 20 лет его деятельности, когда он предпочитал снимать в Азии или Африке, но даже вернувшись в Италию, словно продолжал существовать там как «посторонний» или «плененный» (кстати, самая последняя его работа называется «Плененные»), воспринимался чуть ли не в качестве предательства яростных увлечений юности. Хотя он честно и мучительно раздвигался с тягостным ощущением времени «после революции», начиная еще с «Партнера» (1968) и «Стратегии паука» (1969) и кончая «Трагедией смешного человека» (1981). А в двух завершающих картинах XX века — «Обкрадывающая красота» (такой вариант точнее соответствует замыслу) и «Плененные» — неожиданно для многих выступил будто чистейший лирик, якобы чужающийся политики, как черт — ладана.

Но это обманчивое впечатление, столь же неверное, как и, к сожалению, распространенное у нас до сих пор мнение, что «Последнее танго в Париже» — это сугубо эротическое кино или в крайнем случае трагедия человеческого одиночества. Между тем политических аллюзий в нем никак не меньше, чем в «Двадцатом веке», где так долго размахивают красными флагами и открыто проповедуют социалистические идеи. В свое время, когда эту мощную историческую фреску привезли на Московский кинофестиваль 1977 г. и показали в «Ударнике» только для избранной интеллигенции, последняя не замедлила скривиться в пре-



Режиссер Бернардо Бертолуччи на фоне красавицы.  
Фото получено по каналам Интернета

зрительной усмешке, что автор тут явно перебрал с марксизмом, в забвении интересов которого ему пеняли даже итальянские коммунисты в связи с «Последним танго в Париже».

Вот и после создания «Последнего императора», к тому же удостоенного девяти «Оскаров», сразу же начали твердить про то, что Бернардо Бертолуччи еще в одной исторической эпопее постарался угодить уже не искусству социалистического реализма, а голливудскому Большому стилю, понимаемому в качестве пышных и масштабных кинозрелищ о минувших эпохах. А появление «Ма-

ленького Будды» как бы окончательно уверило в том, что режиссер отдал свой талант бунтаря и интеллектуала на откуп Голливуду, всех и вся нивелирующему, превращающему любую историю в занимательную книжку с картинками, которая рассчитана на все-таки недалекого зрителя.

Это постоянное несовпадение интерпретаций творений большого мастера, которым Бертолуччи был признан еще до достижения тридцатилетия (напомним, что уже тогда он являлся автором такого шедевра, как «Конформист», кстати, до неузнаваемости обезображенного в советском

прокате), на самом деле свидетельствует о том, что ни публика, ни критика порой просто не поспевают за меняющимся художником. Он отнюдь не лавирует, не подделывается, не изменяет себе. Если разобраться, Бернардо Бертолуччи, как и всякий выдающийся творец, сочиняет всю жизнь одно и то же произведение, только в разных регистрах, с дополняемыми обертонами. От «Костлявой кумы», созданной в возрасте 21 года, до «Плененных», порожденных уже 57-летним постановщиком, он самоотверженно и иступленно пытается противостоять неизбежной энтропии Времени, необратимому ходу Истории, где отдельный человек может оказаться лишь песчинкой, перемолотой в жерновах Судьбы, или же восстать против предначертанного и даже бросить вызов самой Смерти.

Причем автор, имеющий своим инструментом кинокамеру как средство манипулирования временем и пространством, пересоздающий на экране мир по собственному разумению, вполне сопоставим с упорно роющим землю кротом, образ которого Бертолуччи намеренно вставил в «Двадцатый век», в свою очередь, позаимствовав из статьи «18 брюмера Луи Бонапарта» Карла Маркса. Однако революция как таковая волнует его лишь в качестве своеобразного символа вечного обновления, похожего на чередование времен года, круговорот всего сущего в природе, на смену поколений, на то, как в борьбе мужского и женского начал возникает новая жизнь, а онтогенез и филогенез словно меняются местами. В конечном счете почти все герои этого режиссера стремятся хоть на мгновение вернуться в детство, где можно начать все сначала, или ведут себя по-детски даже на пороге небытия. Время движется свободно в обе стороны, давая иллюзию, что существует бессмертие.

Любопытно, что моменты незападного счастья связаны в фильмах Бернардо Бертолуччи со сценическими движениями, уподобленного танцу (таково катание на велосипеде в ленте «Перед революцией»), являющегося танцем («Конформист», «Последнее танго в Париже», «Двадцатый век», «Луна», «Обкрадывающая красота» — в Италии она называлась «Я танцую одна») и дополненного кружением камеры (практически во всех картинах). И как раз последняя из картин («Плененные») доказывает, что успешный стиль патриарха кинематографа Бертолуччи совсем не утратил легкости и дерзновенности своей манеры. В сущности, он еще молод по сравнению с другими живущими великими режиссерами — Микеланджело Антониони, Ингмаром Бергманом, Аленом Рене и Жан-Люком Годаром.