



В апреле и мае в залах Музея Кино (в московском Киноцентре) проходила ретроспектива современного классика европейского кинематографа — Эрика Ромера. Это событие стало возможным благодаря участию фирмы "Фильм до Лозанж", министерству иностранных дел Франции, посольству Франции в России.

Кинематограф Эрика Ромера, одного из "столпов" французской новой волны, главного редактора "Кайе де синема" на протяжении многих лет, явление уникальное. Это тот редкий случай, когда совершенно не случайно употребление слова "кинематограф" в приложении к имени собственному, поскольку Ромер создал перед камерой самостоятельное и самодостаточное пространство, где правит его философия морального самонаблюдения, порождая логику чистого кинематографизма. Но цель данной статьи — не столько делать какие-либо выводы по поводу фильмов Ромера, сколько прокомментировать крайнюю актуальность его метода сегодня.

На презентации ретроспективы несколько слов о творчестве режиссера сказал посол Франции в России, и любопытно, что, не прибегая к киноведческим терминам, он выразил суть этой актуальности — было сформулировано примерно следующее (не цитата): есть глубокая демократичность в глубоко простом кинематографическом решении в области цвета, мизансцены, конечно же, диалога и стиля актерского поведения в кадре. — это кино пленяет тем, что неостановимо, неназойливо, с завораживающей последовательностью доказывает онтологическое (Ромер любит это слово в применении к кинематографу) право личности на такое полное самоопределение, которое не свихлось иным страстным борцам за свободы.

Речь идет о личной самоидентификации внутри моральных систем — то есть о совершенно базовых ощущениях человека в обществе другого человека. Еще немного обобщая, можно сказать о том, что никто так, как Ромер, не сосредоточен на шагах и шажках цивилизации как процесса нахождения каждым конкретным человеком своего личного места внутри кодекса нравственности с одновременным умножением скрупулезности этого кодекса. А ведь он (кодекс) превратился в социальную мифологию (на которую давит американизированное "стабильное общество") в жесткую и тусклую схему, где все обобщено, и личности дается очень небольшой выбор, крайне затрудняя ее мобильность — и именно поэтому Ромер оказывается очень актуальным автором: нравственные и моральные триллеры, в которые вводят себя "штопором" его персонажи, разрывают этот тусклый фон.

Вот что говорит сам Ромер: — "...мне интересно показывать сущность людей, а человек — существо нравственное. Мои персонажи не являются существами чисто эстетического характера. У них есть нравственная реальность, которая меня интересует в такой же мере как и их физическая реальность". Или: "...Меня раздражает, мне не нравится в современном кино то, что людей сводят к их поведению и думают, что кино — не более, чем искусство изображать поведение. А по сути, мы должны изображать то, что выходит за рамки поведения, при этом зная, что люди могут показать только свое поведение. Люблю, когда человек свободен и ответственен. В большинстве фильмов он узник обстоятельств, общества и так далее. Его не увидишь в самом осуществлении его свободы. Свободы, которая, возможно, и иллюзорна, но существует, пусть хоть в таком виде". Вот лейтмотив: человек в осуществлении его свободы.

Прежде чем перейти к тому, как этот посыл обретает чистейшие кинематографические формы (в техническом смысле), мы хотели рассказать о двух примерах зрительского восприятия Ромера, любопытных, поскольку исходили от посетителей, одинаково незнакомых с работами Ромера.



Первый зритель — скромный и в чем-то даже "синенький" (как платочек из песни — по причине вегетарианства и неприятия алкоголя) адепт американской культуры — рассматривал открывающиеся ему на экране детективные тенеты морали в сфере любовных историй как вид антропологической экологии, как пространство, где незримыми доброжелателями сохраняется антикварное разнообразие душевного опыта: где заторможенная студентка смотрит академиком психоанализа, когда объясняет своей подруге, почему она не хотела бы позвать себе выпить чашку кофе с их другом; где оказывается, что знаменитым громоздким монологом юристов

для него строгие персонажи Ромера, "строгие" в смысле щепетильности и дотошности относительно мотивов своих чувств и действий, становятся примером незнакомой честности и довольно-таки немислимой свободы. "Крутой" подросток оказывается потрясен, что честность в отношениях — это прежде всего поиск истинных мотивов своих чувств, а это в свою очередь дает совершенно новое прочтение понятия "свободы": как знания себя (а несвободы — как незнания).

Мы описывали этих посетителей сеансов ретроспективы отнюдь не для констатации того, что "и стар и млад" тянется к Ромеру, а чтобы, пользуясь другим ракурсом, отметить актуаль-

литарного явления) для сегодняшнего дня, логично было бы постараться прокомментировать и его необходимость для сегодняшнего киноискусства. В интервью разных лет режиссер говорил о двух опасностях, называющихся вокруг кинематографа, — "добротном качестве" и наносном кинематографизме.

Первое недалеко от такого теперь уже двусмысленного понятия, как "строгий жанр", второе — от многостойного цитирования, захватившего многие и разные умы. Ромер дал много идеальных определений "чистому кинематографизму" и много примеров на практике. Среди определений можно привести такие: "...прежде всего в уважении к натуре вспыхивает гений ки-

пространства — прерогатива "старых мастеров", а даже большие постановщики последних поколений уже абсолютно уверены в возможностях полной перекодировки реальности, чем с упоением и занимаются. А в своих простых с постановочной точки зрения фильмах Ромер дает возможность — в идеальных случаях — увидеть чудесность и таинственность природы именно как высшего разума (и слово "высший" тут несет не иерархический, а скорее топографический смысл — то есть, разум, который располагается высоко, и чьи искусы на виду). Недаром фильму "Зеленый луч" ("Золотой Лев" в Венеции 1986 года), фабула которого в том, что девушке крайне необходимо увидеть эффект "зеленого луча" в воздухе, и она его видит, нет аналогов.

Ромер удивляет умением видеть прозрачность воздуха, так же как и умением заполнить этот воздух текстом, диалогами и монологами, не утяжелая его, а будто бы строя эфемерные архитектурные композиции, который видит только он как постановщик и те зрители, у которых есть вкус к такому ощущению текста. И здесь тоже хотелось бы предоставить место цитатам из его интервью: "... текст диалогов не суть мой фильм: они — те вещи, которые я снимаю наравне с пейзажами, лицами, поступками, жестами"; "...в моих "Историях" много говорят. Но о чем говорят, о вещах, которые нужно показывать со всей роскошью изображения, со всей его точностью. Об изяществе, например, хрупкости, гладкости колена, которое надо сделать осязательным, чтобы понять всю его привлекательность для рассказчика". И можно заметить, что эти "предметные" диалоги Ромера отличаются от игры реплик в полноценном современном фильме так же, как растущие цветы (соединяющие землю и небо) отличаются от срезынных для букетов.

И это последнее. И все, о чем говорилось выше, ведет нас к тому, что ретроспектива Эрика Ромера дала возможность любителям и знатокам кино, и профессионалам, которых тоже было в залах немало, обрести свежий взгляд на то, что произошло со экранном искусством за последние десятилетия, оценить по достоинству накопившиеся плюсы и минусы.

И несколько слов хотелось бы сказать о последнем фильме — "Летняя сказка" (который также вошел в ретроспективу), поскольку в нем восхитительным образом проявилось умение режиссера во внешне совершенно нейтральной и стилистически мягкой форме проявить свой драматургический авангардизм.

Сюжет фильма как бы "ромерический": молодой человек между тремя девушками, из которых он никак не может выбрать одну, никак — с каждой возникает ощущение чудесного баласа; в финале он выходит из игры, уезжает, уцепившись за случайную причину. Но смысл истории здесь отнюдь не в том, чтобы продемонстрировать изыски поисков правды в любовной игре, а в том, чтобы "показать события, которые не затрагивают будущее, которые в сущности не имеют никакого значения, потому что время все изменит". И, значит, единственным, традиционным (с точки зрения обычного киноповествования, когда то, что происходит, подразумевается как главный момент жизни) героем фильма становится время, которое было здесь и будет после, которое лишь одним вздохом захватывает настоящее (сюжет), а выдыхает уже где-то после титров. И, наверно, на данный момент Ромер достиг равновесия в своих исследованиях философии нестабильности и неподвижности.

Все отрывки из интервью цитируются по изданию "Эрик Ромер", материалы к ретроспективе фильмов, редактор В.Забродин, Музей кино, 1997.

● Кадры из фильмов: "Моя ночь у Мод" и "Весенняя сказка"

Человек в осуществлении его свободы

Комментарии к ретроспективе фильмов Эрика Ромера

Марина ДРОЗДОВА

из американских фильмов, отстаивающим права личности перед лицом общества, есть аналогии в виде хрупкой и настойчивой болтовни людей праздных, стопроцентно уверенных в праве личности иметь возможность в каждой конкретной ситуации самостоятельно разбираться в моральном опыте цивилизации, не принимая во внимание стереотипы общества относительно "правильного" и "хорошего".

Второй зритель — отечественный подросток, из тех, кто не маниакально увлечен Куртом Кобейном, а также одеждой из тинэйджерского французского магазина "Наф-Наф" и в целом, несмотря на нирваническое времяпровождение, настроен в первую очередь на ценности материальные. И

ность его творчества и для общества, которое руководствуется "правильной схемой", и для общества, где вообще размыты все понятия. Это не случайно тем более и потому, что в фильмах Ромера разных циклов (и в "Моральных историях", и в "Комедиях и поговорах") переплетается традиция классического романа описания чувств и экзистенциального повествования, следящего за героем, который находится вне сложившихся психологических и моральных категорий — то есть переплетаются ощущение душевных устоев и интеллектуальной невесомости (душевной невесомости и интеллектуальных устоев).

Говоря о необходимости кинематографа Ромера (как глубоко антидота-

но: хочешь ты или нет, этого требует сама природа кинофильма": "...фильм позволяет нам восхитаться не воспроизведением мира, а, через это воспроизведение, самим миром".

Или вот, более длинное: "Есть другой момент, для меня гораздо более глубокий, более искренний: это космологический и даже метеорологический аспект. Мои фильмы — рабы погоды. Поскольку я не плутую, вдохновляясь той погодой, какая есть, постольку я обязан быть метеорологом. Именно космос как совершенное творение и как великолепная красота привлекает меня. Это чудеса природы. Зеленый луч и голубой час — чудеса природы".

Да, ни для кого не секрет, что ориентация на самостийность природного



Экран и сцена

29.05. - 5.06.97
Ромер, Эрик