

3 июня 1922 года родился французский (обойдемся пока без эпитетов и определений) режиссер Ален Рене. Летом 1992-го в «Иллюзионе» и в Киноцентре начались маленькие ретроспективы, посвященные его творчеству.

Народу было достаточно, чтобы удостоверить: мастера помнят и, в общем, хотят смотреть, что по нынешним временам немало. К тому же Рене у нас сравнительно повезло. Картины более или менее появлялись, включая последние. Вышла, хоть и несколько сумбурно составленная, книга в серии «Мастера зарубежного киноискусства», и было это аж в 1982-м. А за десять лет до того — глава в замечательной, крепко руганной в свое время моно-

графии В. Божовича «Современные западные кинорежиссеры». То есть Рене не «замалчивали», он как-то сам тихо отошел на периферию общественного внимания, хотя новейшие появления его ранних лент — «Мюриэли» в ретроспективе Анатоля Домана, субтитрованной копии «Хиросимы» в паре с «Империей чувств» также стоит отметить. И, естественно, первым появился подозрительный «Ставиский» (еще бы — в фильме был выведен Троицкий!) во время ретроспективы Жана-Поля Бельмондо, то есть новые времена как раз востребовали Рене в том самом качестве недоданного, но чего? «Запретки», дефицита престижного потребления?

Но, перечислив все это, отметим все же, что Рене так и не передвинулся с периферии в центр, и дело не только в степени неизвестности, почти полной «незапрещенности», отсутствии скандального имиджа и прочем. Показательно и то, что вспомнить Рене побудил юбилей (комплимент сомнительный для живого и постоянно снимающего художника).

Наум Клейман в киномузее Киноцентра, обрадовавшись сравнительно полному залу, стал вдохновенно рассказывать об открытии Рене «шестидесятниками», прочно связав его не только с той эпохой, когда он начинал, но и с той ментальностью, с тем интеллектуальным пейзажем, для изменения которого западное кино в те годы сделало у нас необычайно много, что выясняется только сейчас. Его свидетельство было необычайно ценным, ибо — что греха таить! — о влиянии французского на наших старших коллег мы знаем гораздо меньше, то ли дело Феллини, Антониони, Висконти!

Когда же пришло не декларируемое, а действительное время Рене, и пришло ли оно вообще? Владимир Дмитриев, открывший ретроспективу своей лекцией в «Иллюзионе», видел перед собой 20 человек и исходил из этого. Его комментарий «с точки зрения вечности» соединил глубокий скепсис относительно нынешней репутации Рене — прежде всего на Западе, где мастера в упор не видят или бранят прямо пропорционально былым надеждам, — и осторожную надежду на гря-

дущее возвращение художника в Пантеон, по крайней мере одной картиной, разумеется, лентой «Хиросима, любовь моя». И, по его мнению, искомое количество публики на утреннем сеансе в воскресенье это как раз то, на что может рассчитывать классик в кинотеатре-музее, если вспомнить об этом статусе «Иллюзиона» в минувшие годы. Исповедальный восторг одного киноведа и научная трезвость другого — между этими полюсами и нужно, видимо, разворачивать ленту памяти Алена Рене, делая скидки на стремительную ассимиляцию его формальных открытий современным кинематографом (и следовательно, отсутствие новизны в их восприятии сегодняшним зрителем). К тому же и политическая ангажированность режиссера совершенно иного толка, нежели «завербованность» Годара, и по сей день мыслящего как антипод Рене, — не самое удобное его свойство в эпоху всеоб-

к позднему Рене это не относится, — это и впрямь во многом другой режиссер. Но так же смотрели и «Провидения», и особенно «Моего американского дядюшку», дуриком попавшего в наш прокат в конце 80-х (и далее — в ретроспективу «Иллюзиона»).

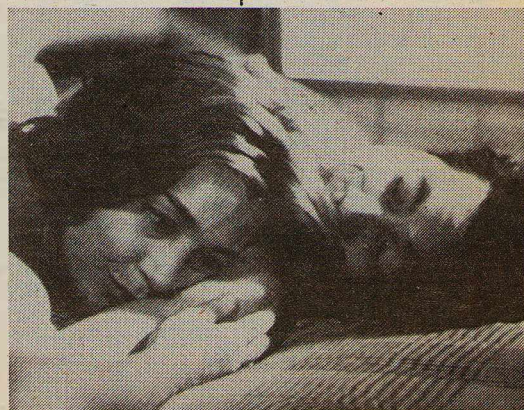
Этот режиссер в буквальном смысле слова стал жертвой первых критических прочтений своего творчества. За ним закрепилась слава «трудного», «интеллектуального», «холодного», «формального», и когда собственно политическая острота сошла на нет, и никому уже не приходило в голову расценивать «Хиросиму» как духовную порнографию (что сие значит!), ибо в картине как бы реабилитировался коллаборационизм, Рене оказался в межаремье сам — как и его герои. Запад к нему «остыл», а наш истеблишмент столь же подозрительно относился к любой «идейности», подозревая ее — и не без оснований — в ревизионизме,

сер, передавая в монтаже взорванную реальность). Юноша из этого фильма, точно сыгранный Жаном Батиссом Тьерр, охотящийся — после Алжира! — за последней правдой и переходящий от нежности к ненависти и обратно, — это узнаваемый тип молодого человека сегодняшней отечественной контркультуры. Но как только теряется напряжение или, если угодно, интеллектуальная судорога, как только личность выполняла, осуществила свою экзистенцию и «нашлась» во времени, выясняется, что она из него выпала.

Так, я думаю, не случайно — во время ретроспективы Парижской синема-теки несколько лет назад — совершенно пролетел мимо фильм «Война окончена» (его почему-то так и не показали в

БЕЗВРЕМЕНЬЕ РЕНЕ

(К 70-летию режиссера)



Рене А

щей жажды деполитизации культуры любой ценой, что и было отмечено В. Дмитриевым как факт, и не более. Стало быть, время Рене еще придет, в том смысле, что ему воздадут по заслугам. Уже воздают, хоть и прав С. Лаврентьев, назвавший в «НГ» факт премьеры «Мариенбада» по ТВ «абсолютным безумием». Но этот же факт натолкнул и меня на кое-какие личные воспоминания, связанные с Рене точнее, с фильмом «В прошлом году в Мариенбаде».

Дело было в конце 70-х — начале 80-х. В МГУ существовал тогда кино-клуб, руководимый Михаилом Башарьяном, — ныне заметным человеком в Федерации кинолюбителей России. А тогда, ежеминутно рискуя и периодически получая пинки и зуботычины, основатели киноклуба показывали кино. И какое!

В силу обстоятельств чаще всего удавалось показать итальянцев и французов, в том числе и фильмы режиссеров других стран, но во французском или итальянском прокатном варианте, что впоследствии, когда самые знаменитые фильмы мы увидели на хорошей пленке и в составе солидных ретроспектив, вызвало споры, — память о тех просмотрах оказалась цепкой. И тогда фильмы воспринимались иначе — как «Самиздат», как слово о жизни, а не только чистое кино. Эстетические и мировоззренческие оценки порой решительно не совпадали, и сейчас из этого несовпадения выходят не лучшим образом — просто отбросив все имеющее отношение к сфере идей. Но с «Мариенбадом», показанным тогда трижды (это было начало 80-х), ничего подобного не произошло. Максимально условное, герметичное, интеллектуальное кино не вызвало никаких трудностей восприятия. Это было про нас, хоть антураж предлагался совсем другой. Судорожные попытки героини зацепиться во времени, обрести память, биографию, личность встречали живейшее понимание.

Так что, смею думать, «время Рене» — это наше «чистое», «абстрактное». Безвременье 70—80-х годов с его совершенно особым опытом созерцания, самоуглубления, интуитивных прозрений и боязнь Прямого Слова, тем более что в его симуляциях недостатка не было, и потом именно эта искусственность лишь усугубилась. Мне возражат, что нельзя обобщать, и что

сколь и в натуральной безыдейности. Понятно также, что реальное содержание слов никого не волновало, ими просто манипулировали. Но само это состояние совпало с периодом возвращения в нашу культуру — пока подпольно или полуподпольно — многих расконвоированных имен.

В таком контексте Рене предстал именно как стилист, если учесть, что в стили-то многие визуальные идеи и ухватывались как идеи мировоззренческие. Это прекрасно понял англо-американский киновед Джеймс Монако, выпустивший книгу о Рене аккурат в 1978-м (ее тогда почитывали и у нас). Он отверг расхожее представление о художнике, задумавшись над парадоксом «расщепления» его творчества на два периода, совершенно не соотносимых друг с другом. Он категорически опроверг неподражаемую Паулину Кейл, заявлявшую, что картины Рене — это пустышки, хоть и идеально выточенные, и что если большинство великих режиссеров не умели стилистически адекватно выразить свои идеи, то Рене с его мастерством нечего было выражать. Так, может быть, само соотношение между идеями и стилем куда более сложно выражается и провозвещенное существует прежде всего в полноте своего воплощения? И что тогда делать интерпретатору? Запускать концепции или разбирать тексты? Тайна сия велика есть, всякий раз критика находит свое решение, а последующие поколения либо подтверждают приговоры, либо пересматривают — если возникает потребность.

Пересматривая Рене сегодня, пока еще разорванного, дискретного — почему и не считаю нужным давать академический обзор ретроспективы, — видишь, что его более всего интересует тайна целостного самоощущения индивидуума в потоке бытия. Пока темы времени и памяти опознаются непосредственно в стиле — тут все ясно (Монако издевался над этим школярским стереотипом, пригвоздившим кинематографу Рене до всякого реального осмысления к интеллектуальному пейзажу конца 50-х — и намертво). Память — это жизнь персонажей режиссера, они, как известно, и живут-то постольку, поскольку вспоминают. Это относится и к героине «Хиросимы», и к действующим лицам «Мюриэли», начинающих блуждать во времени, еще не чувствуя этого (за них чувствует режис-

сер, передавая в монтаже взорванную реальность). Дело ведь не в том, что коммунист-эмигрант из Испании оказывается в чуждом ему мире, — такой вариант трактовки всего естественней для переживающих ныне трагедию несоответствия со временем наших «шестидесятников», его я и слышал. Дело в том, что само время начинает ускользать от пафоса прямого действия и прямой оценки, и чем дальше, тем стремительней.

Я не видел ни «Люблю тебя, люблю», ни «Провидения», но даже в «Американском дядюшке» очевидно, что Рене не изменил своей теме, он просто вышел на другой ее уровень, за пределы чистого стиля, но оставаясь в пределах социально-биологической антропологии. Эволюция — тоже память, но уже память рода человеческого. А стиль стал совершенным инструментом выражения, что явлено и в «Мелодраме» (1986) — этом самоописании жанра, и даже в очень грустной комедии «Я хочу домой» (1989), подаренной нам внезапно на исходе ретроспективы.

В этом фильме бывший классик американского комикса Джо Уэллман, гремевший в 60-е, едет вслед за своей дочерью во Францию на выставку комиксов. Его никто не помнит, а когда выясняется, что он нужен, то лишь как музейная ценность или американский клоун. Но именно во Франции он находит и тепло, и участие, объясняясь с помощью старых песен и общепонятных рисунков с горожанами. И это понимание важнее иронической расчетливости профессорского мира (роль профессора блистательно сыграл Депардьё).

Рене, всегда бывший режиссером непроницаемым, здесь, как мне кажется, внезапно самообнажился. В эпоху постмодернизма это формулируется как вызов.

Так что «время возвращения» Алена Рене продолжается. Более того, в отличие от многих других режиссеров он нас фактически и не покидал. Обе ретроспективы, лишенные юбилейной помпы (а за ними, будем надеяться, последуют и другие, более полные), — о том свидетельствуют.

Андрей ШЕМЯКИН.
● Кадры из фильмов «Хиросима, любовь моя», «Мюриэль».