

ПЯТЬ ПУДОВ ЛЮБВИ

О последних фильмах Кшиштофа Кесьлевского

Виктория Никифорова

История

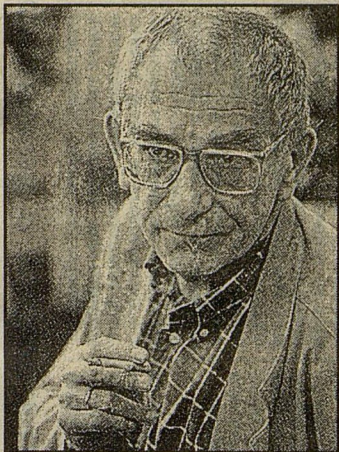
КЕСЬЛЕВСКИЙ любил своих героев. Он не травил их наркотиками, не отдавал на растерзание маньякам и не прошивал пулеметной очередью на глазах родных и близких, словом, не совершал всех тех деяний, которых требует от режиссера немолчаливый кодекс action. Он, напротив, старался создать для них человеческую жизнь, способствовал решению их проблем и помогал им понять себя и мир. Заботливая нянька по отношению к придуманным им персонажам, он с той же внимательной нежностью относился и к созданному им миру. Если, развивая эйзенштейновскую метафору, разделить режиссеров на тех, чей взгляд взрывает, препарирует реальность, и других, чей взгляд бережно и настороженно в эту реальность вглядывается, то Кесьлевский, несомненно, относится к «другим». Он идеальное воплощение того типа кинотворчества, которого до сих пор непревзойденной вершиной является «Аталанта» Виго.

Скромность — основная черта такой режиссуры. Скромность не позволяет громко заявлять о своем присутствии, не дает внятно артикулировать заветные мысли, вообще противится обобщениям. Режиссер тушует где-то на задворках своего киномира, робко вылезая порой с ненавязчивыми шуточками: так, не приметные на первый взгляд цитаты объединяют пространство «Трех цветов».

Манера постановщика словно со стороны поглядывает на результат своего творчества, создает удивительный эффект естественности: эпизоды сменяют один другой с непринужденностью мирных картин за вагонным окном, любопытный и якобы неискушенный взгляд кинокамеры фиксирует происходящее, актеры от души сливаются со своими героями и переживают — проникновенно, но сдержанно. Добавьте сюда каноническую смутность мыслей и размытость ощущений, тень на стекле, ветерок за окном и собачью тоску в глазах Трентиньяна — и вы имеете полное представление о последнем шедевре маэстро.

Понятно, поклоннику «гибельных сюжетов» на таком кино делать нечего. Люди, сочиненные Кесьлевским, увлечены делами, суть которых в прелестной бессмысленности. Результат не важен, его и нет; результат; важен сам процесс превращения пустых минут в бесконечное занятие. Композитор дописывает симфонию погибшего своего друга, дела идут не так чтобы очень, слава Зюсмайера — вещь сомнительная, сама симфония, на непредвзятый взгляд, верх безвкусицы: исполнять ее должны аждадвенатц симфонических оркестров на

Кшиштоф Кесьлевский (1941—1996) — всемирно известный польский кинорежиссер. Профессиональное образование получил в Школе кино и театра в Лодзи. В 70-е годы работал в документальном кинематографе, и документальная эстетика оказала впоследствии сильное влияние на его творческий метод. В 80-е годы он начинает снимать игровые фильмы. Международное признание принесли ему «Короткий фильм об убийстве» и «Короткий фильм о любви» (1988), которые позже в несколько измененном виде вошли в его знаменитый телесериал «Декалог». В 1991 году он выпускает «Двойную жизнь Вероники», а в 1994-м заканчивает трилогию «Три цвета. Синий. Белый. Красный», которая неоднократно отмечалась призами на самых престижных международных кинофестивалях. 13 марта 1996 года Кшиштоф Кесьлевский скончался в варшавской больнице от сердечного приступа.



празднике объединения Европы, а звучать в этом официальном шуме будет, по всей вероятности: «Обнимитесь, миллионы!»... Но некогда заниматься вульгарной прозой жизни, все равно все суета сует и тлен, и прах, лучше погрузиться в свои грезы, чтобы время шло, на глазах обрстая нотными знаками и аккордами печали. Маленький человек предпринимает неслыханные усилия, чтобы выбиться в большие люди, но на вершине успеха разжалеет сам себя из бизнеса и из жизни, инсценирует собственную смерть и вновь ощущает себя маленьким, а любимую свою — недостижимой. И черпает в этом безнадежную горькую радость. Бывший судья, терзаемый раскаянием из-за давнего суда несправедного, сублимирует душевный надрыв в прослушивание телефонных разговоров. Раскаяние вечно, злоба неутолима, прослушивание безрезультатно — стать маньяком, вершащим свой суд, мрачному герою Трентиньяна не позволила неизбежная интеллигентность Кесьлевского. Все равно, все равны, лишь бы время шло.

Если мужчины его загадочно нелепы, то женщины Кесьлевского загадочно утонченны. Их участь — восхитительные пустяки, нежное скольжение по жизни, долгие взгляды, молчание. Они существуют в ином мире — манекенщицы, музыканты, музы. Они — идеал, к которому не хочется приближаться, чтобы не прервать тихое течение их жизни, течение фильма. Приблизился — и надпись «fin». Титры пошли. Подобное неземное совершенство не предполагает разнообразия жен-

ских типов. В «Цветах» все музы Кесьлевского (Жюли Дельпи, Жюльет Бинош, Ирен Жакоб) на одно лицо: нежный рот, темный взгляд и умение, ничего, казалось бы, не изображая, становиться символом свободы, равенства, братства и далее везде, остановки по требованию.

В безмятежном этом, растительном мире заскучает не только мозаичный поклонник боевиков, но и чувствительный приверженец авангарда, любитель рискованного монтажа, знаток цитат, приколов и годаров. Равно далекий и от формально-идеологических загибов авангарда, и от жанровой определенности коммерческого кино, Кесьлевский — наследник той вечно старомодной концепции искусства, которая называется «гуманизм». Она окрашивает любовью к людям и состраданием к их участи каждый кадр его задумчивых фильмов. Она оправдывает его неистребимое пристрастие к психологическим паузам, неуловимым чувствам и ничего не значащим, но тающим в себе неуловимым намекам, джаконовскую усмешку судьбы деталям.

Человеколюбивый настрой сделал невозможным для Кесьлевского чистое формотворчество. Его стиль чист и неярок; он, как платье безупречного кроя, отдает все свое обаяние на службу героям. Изысканность образных пересечений, пристрастие к симметрии Кесьлевский стремится затусшевать психологическими мотивировками. Отточенную структуру своих опусов он размывает в мареве невнятных переживаний. Легко вообразить, каким отличным поводом для веселья стал бы для порядочного формалиста повтор исходной ситуации в финале «Белого». Вначале герой, отвергнутый и несчастный, глазел на окна своей возлюбленной, в конце он, богатый и счастливый, стоит под окном ее тюремной камеры и с тем же отчаянием смотрит вверх. «Я тебя никогда не увижу». Пат. Ха-ха. Но Кесьлевский, переживая вместе со своим героем, представляет это трагикомическое недоразумение не режиссерским трюком, а велем судьбы, немилостивым роком, чем-то таким враждебным и неотделимым.

Здесь-то, в поле метафизики, и подстерегают опасности скромный стиль Кесьлевского. Про-

блемы возникают, когда певец искренности и подлинности поддается вечно стерегущему творца искушению ответить на какой-нибудь проклятый вопрос. Подобный пафос приятен и уместен в произведениях завязтого революционера — того же Годара, например. Мирному либералу Кесьлевскому подъем на ледяные вершины идеологии, где, по признанию главного революционера всех времен и народов, «так мало человеческого», дается с трудом. В «Синем», честно говоря, вообще не дается. Когда все милые случайности киноигры разрешаются в итоге наглядными, как плакат, образами бессмертной любви — между отдельными людьми и целыми народами, между матерью и ребенком, между мужчиной и женщиной, между человеком и природой — становится нелепо. Если тебе нравится этот мир, не пытайся превратить в символ свое уютное чувство. В нем маловато драматизма, зато неисчерпаемые залежи скуки: раз в планетарном масштабе все в порядке, то остается только выбрать кинокамеру и протянуть ноги.

Впрочем, Кесьлевский ощущал — с затаенным надрывом, прописанным по ведомству славянской души, — что не все ладно в этом мире. Все его силы уходило на то, чтобы заглушить этот надрыв ласковым, невнятным бормотанием, шелестом, движением кинокадров; но временами чувство тревоги прорывалось на безмятежную поверхность его искусства. Про это он снял «Красный». И в его финале — финале трилогии, финале жизни — добился-таки своего, объединив загадочную метафоричность с предельной естественностью происходящего. Он спас от кораблекрушения своих героев, всех героев трилогии. И что он хотел сказать этим последним парадоксом, осталось спасительно неясным. Зато пронзительно прозвучала любимая интонация Кесьлевского, беззащитная мелодия печали, надежды, сочувствия.

Ничего не поделаешь: творчество и судьба Кесьлевского провоцируют на невнятное, захлебывающееся, «душевное» критическое письмо. В самом деле, Кустурица — непредсказуемый хулиган, Гринуйз надело занудством, Ангелопулос забронзовел в давней славе, фон Триер заставлял монументом самому себе. На этом бурном фоне стиль Кесьлевского приятно удивлял ровностью (у него не было ни общепризнанных провалов, ни скандальных триумфов) и интеллигентностью. Он был хорошим художником и приличным человеком. Его искусство было доходчиво и добросердечно. Он объявил, что уходит из кино, и действительно сделал это. А вскоре ушел из жизни — правильный и прекраснотдушный, нежный и обреченный, Давид Копперфильд киноискусства (не путать с фокусником). Только не путать с фокусником.