



Выбравшийся из темной комнаты Дамокла

Сергей КУДРЯВЦЕВ

В Музее кино в Москве в рамках Недели голландского кино прошла ретроспектива режиссера Фонса Радемакера, который на родине считается классиком, а мы-то его практически не знаем. Может быть, все дело в том, что весьма своеобразный кинематограф Нидерландов, который открылся нам на Московских кинофестивалях в начале 80-х годов благодаря фильмам Йоса Стеллинга, Орлова Зенке и Бена Вербонга, а чуть позже ставший известным на пиратском видео по лентам Пола Верхувена, был, как выясняется, наследником кино Радемакера.

Он оказался первопроходцем не только потому, что впервые в истории голландского кинематографа стал номинантом "Оскара" еще в 1959 году за свой дебют "Деревня у реки" (следующий раз это произойдет только в 73-м, когда соискателем окажется картина "Турецкие сладости" Верхувена). На рубеже 50-60-х годов именно Фонс Радемакер смог преодолеть национально-провинциальную замкнутость кино Нидерландов, сняв за девять лет пять фильмов, причем второй из них ("Коллеги, прекратите шум", сатира на мелких буржуа) получил премию в Западном Берлине в 1961 году, третий ("Нож") и четвертый ("Как две капли воды") приняли участие в конкурсе Каннского фестиваля. А главное — его ранние работы (как можно судить по представленным на ретроспективе лентам "Деревня у реки", "Как две капли воды" и "Танец цапли") замечательно вписываются в славную для кинематографа пору открытия новых тем, форм и средств киновыразительности, в чем-то даже предвосхищая поиски режиссеров мира во второй половине шестидесятых и в последующие десятилетия.

Тогдашнее творчество Радемакера, кстати, активно сотрудничавшего с более молодым писателем и сценаристом Хюго Клаусом, одним из заметных представителей "новой литературы" Нидерландов, интересно своим подчас парадоксальным сочетанием традиции и новаторства, внимательным следованием неписаным канонам западноевропейской классической словесности (точнее — ее северной ветви) и одновременно ироническим отстранением от нее при помощи новых кинематографических приемов. То же следовало бы сказать о притяжении-отталкивании, которое существует у этого голландского режиссера по отношению к учителям (а он, между прочим, сотрудничал с Жан-Луи Барро в театре, был ассистентом у Жана Ренуара, Жака Беккера, Дэвида Лина, Витторио Де Сики и Федерико Феллини в кино).

Например, "Деревня у реки", являясь примером довольно позднего начала в кинематографе (ее создателем было уже 38 лет!), неизбежно вызовет массу ассоциаций — от фильмов датчанина Карла Теодора Дрейера и шведа Ингмара Бергмана до лент упомянутых французских Ренуара и Беккера. Типичная история деревенского доктора, который оказывается "слишком хорош" для тупого и самодовольного местного общества в начале XX века, извлечена как будто из ибсеновского наследия, но поведана стилистически на стыке не лишнего иронии добротного бытописательства и чуть мистически выглядящей манеры, подкрепленной графически безукоризненным черно-белым изображением. Хотя тут же можно обнаружить массу забавных моментов и деталей — чего стоят

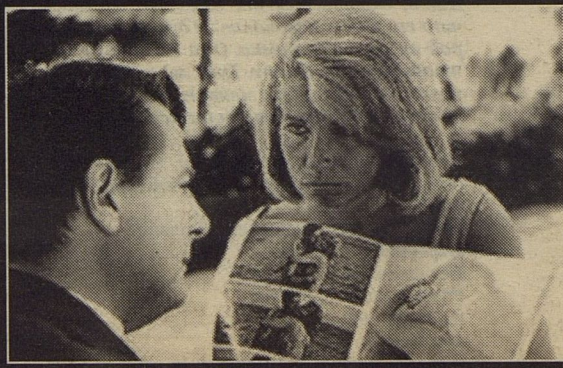
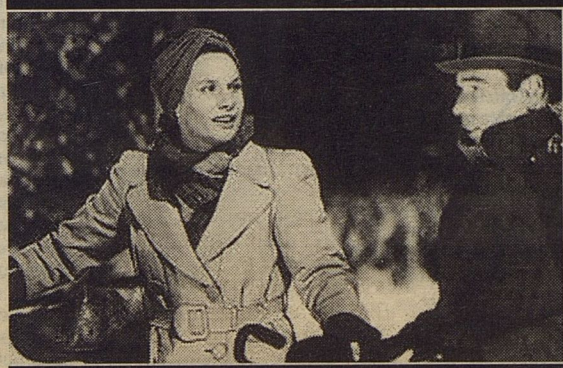
абсолютно феллиниевская (с предвосхищением появления знаменитой Сарагины в "8 1/2") сцена с полной цыганкой, которая вызывающе пытающейся соблазнить сельского браконьера, или тоже эксцентрический эпизод с этим браконьером, скрывающимся от жандармов в выгребной яме сортира.

Кстати, наличие тонкой иронии и в то же время внезапной эксцентрики у Фонса Радемакера опровергает устоявшееся мнение, что голландцам более присуще некое абсурдно-сюрреалистическое чувство юмора, которое они щедро демонстрируют в

нец цапли" авторская "сторонняя ирония" уже оформлена словно композиционно.

В первой из них, снятой в 1963 году, однажды происшедшее раздвоение героя, потом так и не сумевшего при жизни доказать реальное наличие своего двойника, будто материализуется навек в некоем посмертном видении, а на самом деле — в своеобразном постскрипуме постановщика, позволяющего именно химерическому созданию до конца остаться на экране и даже запутать доверчивых зрителей относительно того, кто же вышел живым из "темной комнаты

ландского кинематографа). Данная картина пожилого мастера (ему исполнилось уже 66 лет) способна кое-кого отвлечь от себя привычностью, ожидаемостью, вообще монотонностью довольно длинного повествования о том, как нацисты уничтожили членов семьи врача-еврея, невольных зрителей расправы подпольщиков над коллаборационистом. Однако теперь-то понимаешь, что мотив иступленного поиска истины в давнем прошлом лишь единственным из выживших — это как парадокс метаний молодого героя из ранней ленты "Как две капли воды",



своих бесчисленных картинах о чужаках и блаженных, проще говоря — сумасшедших. И герои Радемакера могут быть приняты за таковых — будь то "излишне порядочный" доктор, наносящий визиты своим пациентам, скача галопом на лошади ("Деревня у реки"); молодой парень, жаждущий подвигов в годы немецкой оккупации и буквально раздваивающийся на две ипостаси ("Как две капли воды"); скучающий сорокалетний буржуа, который во время летнего отпуска на Адриатике решает пошантажировать молодую жену, имитируя собственную смерть в петле ("Танец цапли"). Однако абсурдность разыгрываемых ситуаций или поведения персонажей не исключает для автора проявления лукавства и язвительности, что, конечно, не имеет ничего общего с жалостью, а тем более с некоторым любованием, присущим отдельным создателям голландских фильмов о весьма странных субъектах.

Намеренное дистанцирование от представляемой реальности (гораздо позже это будет выдаваться за одну из очевидных примет постмодернизма, как и демонстративное смешение стилей и жанров, а также повальное заимствование, переплавленное в умное цитирование) обнаруживает в Радемакере склонность к насмешливо-интеллектуальному переосмыслению многих стереотипов, в том числе и в восприятии искусства. Если в более традиционной в сюжетном плане "Деревня у реки" отстранение и "отстранение" достигается за счет неожиданных гэгов, прежде всего в параллельно развивающейся истории сельского браконьера (чем не остроумная отсылка к "Правилам игры" Жана Ренуара и "Гупи-Красные Руки" Жака Беккера?), то в лентах "Как две капли воды" и "Та-

Дамокла" (таково название романа).

Между прочим, сегодняшней аудитории вдвойне любопытно наблюдать за трансформацией персонажа во вроде бы экзистенциальной "пограничной ситуации", поскольку здесь сильнее дает о себе знать философия релятивизма, непознаваемости всего сущего, включая собственную личность, размытости границ между видимым и невидимым, прошлым и настоящим, что явственнее прозвучит в кино несколькими годами спустя — в "Фотоувеличении" Микеланджело Антониони, "Персоне" Ингмара Бергмана, "Партнере" и "Стратегии паука" Бернардо Бертолуччи. Вообще-то этот радемакерсовский "предатель-герой", взятый не у Хорхе Луиса Борхеса, а у голландского писателя Виллема Фредерика Херманса, который и дальше развивал идею паранойи (романы "Паранойя" и "Слепой фотограф" затем были экранизированы Адрианом Дитворстом), больше напоминает "запутавшего на войне" заглавного персонажа из "Лакомба Люсьена" Луи Малья. Но вот метафизическая трактовка событий, выраженная и в изысканном визуальном ряде (был специально приглашен прославленный французский оператор Рашель Кутар), заставляет воспринимать поведенное не с точки зрения исторической правды или же с учетом раздвоенного сознания, а как программное высказывание режиссера об относительности наших понятий о бытии.

Несколько забегая вперед, надо отметить, что Фонс Радемакер вернется к неоднозначной, порой вовсе запутанной проблематике времен немецкой оккупации в поздней работе "Нападение" (1986), к удивлению многих удостоенной "Оскара" (и это впервые случилось в истории гол-

которому вместо доказательства существования двойника прежде следовало бы уверовать в собственную идентичность. И по всей видимости, та же неотступность впечатлений юности (ведь сам Радемакер был личным свидетелем "тихого террора" фашистов в Нидерландах) вынудила режиссера в своем последнем фильме "Сад роз" (1989) опять говорить о неминуемости расправы за все совершенное в былые дни.

Возвращаясь же к его раннему творчеству, необходимо подчеркнуть, как в "Танце цапли" (1966), словно завершающем период формальных и стилизованных поисков, автор смело сталкивает пикантный пролог из давних времен в духе бергмановских "Улыбок летней ночи" и изощренную психоаналитическую игру главных персонажей в условном "любимом треугольнике", что можно соотнести с почти параллельными изысканиями Гарольда Пинтера и Джозефа Лоузи в "Несчастном случае". А участие французского оператора Саша Верни (в прошлом у него — работа с Аленом Рене, в будущем — сотрудничество с Пинтером Гринуэем) лишний раз подчеркивает неслучайность изобразительных переключений "Танца цапли" с блистательными широкоэкранными композициями "В прошлом году в Мариенбаде", пусть на этом фоне произведение голландского постановщика представляется вообще фарсовым.

Мнение о том, что кино Фонса Радемакера в дальнейшем стало более академичным и даже скучноватым, отчасти не лишено оснований. Но и в семейно-психологической драме "Мира" (1971), поставленной совместно с бельгийскими кинематографистами и явно ориентированной на традиции классической литературы, и в эпическо-историческом, без ма-

лого трехчасовом повествовании "Макс Хавелар" (1976), созданном в копродукции с Индонезией на основе признанного романа Мультиатули (псевдоним Эдуарда Деккера), прежний Радемакерс узнается не только в серии точных деталей, преподнесенных с неподражаемым лукавством. Режиссер умеет выявлять в прежних эпохах тот обостренный нерв, благодаря чему давно минувшее звучит как злободневное.

Казалось бы, что современного может быть в истории краха идеалистических устремлений чиновника голландских колониальных властей в так называемой Восточной Индии (в будущем — Индонезии) в середине XIX века?! Но помимо драмы личности, не выдержавшей поединка с отлаженной системой подавления и насилия, тут не могут не привлечь вполне читаемые ассоциации с тем, что творилось в Юго-Восточной Азии столетие с лишним спустя. И еще труднее отделиться от ощущения поразительной синхронности со снимавшимся в том же 1976 году по соседству на Филиппинах, более грандиозным по размаху фильмом "Апокалипсис сегодня" Фрэнсиса Форда Копполы. Поскольку Макс Хавелар проделывает как бы тот же путь в "сердце тьмы" (если воспользоваться названием романа Джозефа Конрада), что и капитан Уиллард, обнаруживший в затерянных джунглях существование особой империи слепой покорности.

Кстати, и тут Фонс Радемакер применяет ради подчеркивания дистанции между автором и действом не только композиционный принцип своеобразной ретроспекции (сначала — Амстердам 1860 года, потом — остров Ява в 1855 году), но и инскапозительный пролог, где саркастически процитированное бодрое обращение голландского короля должно контрастно сталкиваться с трагической историей о том, как можно победить даже тигра, но вскоре пасть жертвой колониального солдата. И по-настоящему впечатляет уже предфинальный эпизод подавления восстания местных крестьян, сравнимый с массовым уничтожением людей в XX веке. Изменилось только оружие — суть насилия осталась той же.

Ценно и то, что "Макс Хавелар", демонстрируя нам, как и "Нападение", все-таки иную Радемакера, позволяет вновь почувствовать с особой силой сквозную тему его творчества, которую можно определить так: человек в поисках своего истинного "я" стремится избавиться от мучающих комплексов личного и исторического прошлого, словно выбраться из темной комнаты Дамокла и уже не ощущать над собой неотвратимо занесенный меч.

Можно лишь пожалеть, что эта ретроспектива оказалась представленной только наполовину — особенно любопытно было бы познакомиться с двумя "пропущенными" ранними работами Фонса Радемакера — "Коллеги, прекратите шум" и "Нож". Но и без того удалось открыть в лице данного голландского режиссера, который отметил прошлой осенью свое 80-летие, одного из тех подлинных кинематографистов, без чьего присутствия искусство кино будет явно неполным.

● Кадры из фильмов: "Нападение", "Танец цапли", "Как две капли воды", "Макс Хавелар", "Деревня у реки"

