

# ОЧЕНЬ, ОЧЕНЬ ПОЛЯНСКИЙ

Почти не изменившись сам, он изменил пейзаж кино

Андрей Плахов

## Режиссеры будущего

**З**А ПОСЛЕДНИЕ два года Роман Полянский дважды оказывался на виду: сначала как президент жюри Каннского фестиваля, совсем недавно — как автор премьерной картины «Горькая луна» (другой вариант названия, построенный на игре слов, — «Горький медовый месяц»).

К публичности своего существования ему не привыкать: не знаю, кто из коллег-режиссеров стал таким же штатным персонажем светской хроники — то слава не покоится на одних лишь поставленных фильмах и транжных ролях, она — бу, ражащий отблеск божьего имиджа, экстраординарной судьбы, которую он описал в книге «Роман Полянского», ставшей бестселлером.

Этот имидж складывался не один год и имел несколько скандальных кульминаций — начиная еще с Польши, где Полянский учился в Лодзинской киношколе. Один из лидеров своего поколения (юношей сыгравший в первой картине Вайды, которая так и называлась — «Поколение») имел все основания стать учеником-отличником «польской школы». Но предпочел другой путь, для которого тоже были свои основания, помимо неприятия доктрины соцреализма. Его первая сюрреалистическая короткометражка «Два человека со шкафом» (1958), его полнометражный дебют «Нож в воде» (1962) — психодрама с садомазохистским изломом — резко отличались от польской кинопродукции тех лет и были восприняты в Европе не как социально-романтическая славянская экзотика, а в качестве «своих».

Полянский родился и провел первые три года жизни в Париже, потом переехал с родителями в Краков; во время войны в восьмилетнем возрасте потерял мать, погибшую в концлагере; жил в Англии, где воевал его отец-летчик. В отличие от Занусси или даже Сколимовского, чья творческая судьба тоже надолго забрасывала их за пределы Польши, Полянский имел к последней иное генетическое отношение. Он никогда не был глубоко ангажирован в польскую проблематику, всегда предпочитал космополитические универсальные модели. А если и приправлял их духом восточно-европейской мистификации, то скорее для большей пикантности.

В 1965 году Полянский выбирает для своего западного дебюта тему одновременно избитую и сенсационную — тему психического сдвига, ведущего к насилию и самоистреблению. Страхи и агрессивные импульсы юной лондонской косметички, добровольно заточившей себя в квартире, иллюстрируют идею «комнаты ужасов» Полянского, символизируют хрупкий мир современного человека, ничем не защищенный от агрессии извне и изнутри. Единственное ведомое здесь чувство выносится в название фильма — «Отвращение».

Полянский превращает скучную мецанскую квартиру в арену кошмарных галлюцинаций, источником которых может служить все: стены, чехолы, шкафы, двери и дверные ручки, мипертрофированный бой часов, звонки в дверь и по телефону. Знакомые помещения неузнаваемо расширяются, открывая взору огромные пещеры: эти эффекты достигнуты при помощи увеличенных вавое декораций и широкоугольных объективов. Пространство бреда озвучено минимумом слов и лаконочной, крадущейся, скребущей музыкой Кшиштофа Комеды — этот композитор до самой своей смерти работал с Полянским. Выход из бреда обозначает финальное возвращение из отпуска сестры героини: она обнаруживает Кароль скорчившейся, превратившейся почти в скелет, среди разложившихся остатков еды и двух мужских трупов.

«Отвращение» может служить практическим пособием как по психопатологии, так и по кинорежиссуре. Это удивительно емкий прообраз более поздних работ Полянского, каждая из которых развивает ту или иную намеченную в нем линию. Чисто сюрреалистические объекты (брита и гнилое мясо) предвещают сюрреальный характер атмосферы в картине «Жилец» (1976), где главную роль сыграл сам Полянский. Фрейдистская атрибутика (трещина как «дыра подсознания») вновь возникает в «Китайском квартале» (1974) — триллере о жертвах инцеста. Многократно повторяется у Полянского мотив гибельной, тлетворной, inferнальной женской красоты: ее вслед за Катрин Денев будут воплощать Шэрон Тейт, Миа Фэрроу и другие знаменитые актрисы. Само их участие (добавим Фэй Данауэй, Изабель Аджани, Настасью Кински) тоже становится традицией. А некоторые из них стали знаменитыми именно благодаря Полянскому.

В ранних фильмах режиссера легко прослеживаются связи с интеллектуальной проблематикой европейского и американского модернизма — с Жаном Кокто и Теннесси Уильямсом, с Бергманом и Антониони. За пару лет до «Блоу ап» Полянский использовал ана-

логичный прием фотоувеличения, в результате которого видимость правды открывает свою потаенную сущность. В финале «Отвращения» камера скользит по семейной фотографии, висящей в квартире Кароль, проходит мимо охотно позирующих родителей, мило улыбающейся старшей сестры и дает сверхкрупный план лица маленькой девочки — самой Кароль, на котором отчетливо различимы ужас, обида, негодование. А первый кадр картины вырастает из темного женского зрачка, пополам рассекаемого титрами, напоминая о знаменитом эффекте «Андалусского пса» Бунюэля, где глаз разрезали бритвой.

При всем том Полянский скорее отдает дань своему времени, чем в самом деле увлечен экзистенциалистскими философствованиями или отыгрыванием мифов авангарда. В отношении и к тем, и к другим он в лучшем случае добродушно скептичен. И действует в духе «насмешливого моралиста» Хичкока, отчасти — его почитателей и стилизаторов из французской «новой волны».

«Отвращение», снятое в Лондоне, модном центре англоязычного производства, вошло в США в число самых громких картин сезона. Следующий опыт того же

паспортом в обнимку с американской старлеткой. Шэрон Тейт не единственная из персонажей этой книги, кто к моменту ее выхода превратился в тень. Полянский, прошедший через те же моды и соблазны, так же хипповавший, так же чудивший с сексом и наркотиками, остался жить. Мало того, он один из тех, кто изменил пейзаж кино после битвы.

Может, потому, что прошел социалистическую прививку от идеологии? Во всяком случае, в роковом 68-м он не ринулся на баррикады и не захотел вместе с Трюффо, Маллем и Годаром закрывать Каннский фестиваль, куда был приглашен в жюри. Он не считал его «слишком буржуазным» и не внял пламенным призывам революционеров, предпочтя изоляцию в компании с советским ренегатом Рождественским. И каковы бы ни были его личные мотивы, ясно одно: он остался нейтрален, равнодушен к этой битве, как и к любой другой, самонадеянно пытающейся искоренить зло.

Спустя два с лишним десятилетия Полянский был награжден президентским мандатом в то же самое канское жюри. То же, да не то: пейзаж Лазурного берега разительно переменялся. Можно да-

хом — как парижский парфюмер Гренуй.

И плевать на то, что уже больше десяти лет Полянский — персона нон грата в Америке (после сомнительной истории с несовершеннолетними девочками, в которую он впутался вместе с героем «Китайского квартала» Джеком Николсоном). Он достаточно независим и благороден, чтобы наградить главным призом американский фильм. И плевать ему на слухи, будто жюри морально коррумпировано заокеанской киноиндустрией — от Вупи Голдберг вплоть до Натальи Негоды, с которой Полянский незадолго до того снялся в какой-то голливудской бодяге. Он поднимается на сцену под фамилярно-одобрительный раскат зала: «Рома-ан!»

Впрочем, награжденный фильм этот — «Бартон Финк» — словно создан для души президента. Ведь кто такой сам Полянский, как не беженец от идеологии? Сначала коммунистической, потом — леворадикальной европейской, наконец, американской, оттолкнувшей его (в прямом и переносном смысле) унылым ригоризмом. По сути Полянский повторил судьбу Финка — бродвейского драматурга образца «политической корректности» 1941 года, который



Эмманюэль Бель в фильме «Горькая луна»

рода — «Тупик» (1966), где главную роль сыграла Франсуаз Дорлеак (сестра Денев), — получает Золотого медведя в Берлине. Полянскому открыт путь в Голливуд, где он снимает «Бал вампиров» (1967) со своей молодой женой Шэрон Тейт (по непроверенным данным, сестрой — по отцу — нашей Вики Федоровой). Эта престелная мистификация подводит итог раннему Полянскому, беззаботно играющему жанрами и стилями, но еще послушно имитирующему хороший тон авторского кино.

Появившийся в 1968-м «Ребенок Розмари» открывает зрелого Полянского и знаменует его непревзойденную по сей день творческую вершину. Этот фильм сразу входит в киноклассику и кладет начало «сатанинской серии» в новом американском кино. В нем впервые появляется нештучная, поистине бесовская энергия, сказочный сюжет корнями вырастает в психологическую реальность, а потом до основания перепахивает ее, не оставляя камня на камне.

То, что произошло вслед за этим, многократно описано и интерпретировано. Всю изощренность экранных фантазий Полянского (Розмари беременела от дьявола и становилась мадонной сатанинского секты) превзошла трагедия на голливудской вилле Шэрон Тейт. Она и ее гости, одурманенные наркотиками, стали жертвами запредельного по своей жестокости «ритуального» убийства, совершенного бандой (она же секта) «сатаны» Мэнсона.

Многие увидели в этом распылу за смакование экранных ужасов, за разгул интеллектуального демонизма. Но и последующие работы Полянского свидетельствовали о неизжитости в его художественной мирооснове клинического случая, оккультной тайны, метафизического зла, разлитого повсюду и легко овладевающего человеческого естеством. Даже в единственной неведомо как заветшей в наш прокат картине Полянского «Тэсс» — экранизации романа Томаса Гарди — эзотерическая атмосфера викторианской Англии модернизируется, напитывается нервическими токами, подводится под стилевые параметры гиньоля.

По сути дела Полянский — не в пример другим шестидесятиникам — почти не изменился ни внутренне, ни даже внешне. Он выглядит как слегка потертый папан из краковской подворотни. Рассказывают, что на вопрос коллеги, с которым он сто лет не виделся, как жизнь, что делаешь, Полянский ответил: «Как всегда: е. ма-некеншир».

На исходе десятилетия — его десятилетия — стилистом и хроникером Дэвидом Вейли был выпущен фотоальбом «Коллекция бабочек безумных 60-х годов». Молодой режиссер с польским

же сказать, что Полянскому этот пейзаж доверяли самолично оформителю, довести до совершенства. Он был не просто главным судьей на самом представительном ристалище, а эталоном, законодателем тех критериев, коими надлежит руководствоваться нынче в кино. Эти критерии — зрелищность, саспенс, удовольствие, получаемое непосредственно во время просмотра и чуждое всяких рефлексий. Так, а не иначе было воспринято заявление Полянского: «Если мне приходится потом раздумывать, понравился фильм или нет, это уже слишком поздно».

Полянский один из первых, один из немногих вовремя выпрыгнув из интеллектуальной резервации, в которую загнало себя кино. Из плена идеологии он освободился еще раньше и не остался прогрессистскими иллюзиями, не страдал и политической паранойей, которые охватили кинематографическую элиту обоих полушарий. Его игрушки, его болельники оказались более невинны, и даже его инфантильность выглядит порой более простительной.

Дело не только в том, что Полянский обогнал многих европейских и даже американских кинорежиссеров, раньше других двинувшись в сторону жанра и зрелища. Не менее, а даже более важно, что он пережил эпоху жертвенных самоожожений и превратил свою личность в неогораемый художественный объект.

Такой же непотопляемый и самоценный, как застывший на рейде в канском порту парусник — выполненная за баснословные деньги точная копия легендарных пиратских судов. И пускай он послужил всего лишь декорацией для тяжеловесного фильма с единственным занятным эпизодом-пародией на «Броненосца «Потемкина». И пускай вообще фильмы Полянского последних лет не вдохновляют по большому счету. Зато в обновленный пейзаж чудесно вписываются как парусник, получивший там постоянную прописку, так и осевший в Париже его капитан.

Опять же, не всем от доброго ругают за то, что пострадает жреца коммерции, что называют плейбоем, гедонизмом, безродным космополитом, к нему липнут самые фантастические домыслы и сплетни. Пускай. Пускай пресса и ругает по поводу его роста и эротической активности, зовет его современным Кандидом, не извлекающим уроков из прошлого. Пускай. Когда 57-летний коротыш с волосами до плеч величественно поднимается на канскую — или гданьскую — сцену, напряженные и восторг публики одинаково иррациональны. Она в стократной пропорции отдает ему то, что отобрала для своих обывательских радостей. Он притягивает и влечет ее своим сверхчеловеческим запа-

поехал продавать свой талант в Голливуд. Но вместо верняковско-го коммерческого сценария написал нечто совсем другое — проекцию своих фантазмов и ком-длексов, своих трагикомических отношений с миром, своего эгоцентризма и своей чрезмерности.

Полянский по-прежнему похож на беженца — только такого, за которым уже давно никто не гонится. Беженство — его естественное состояние и жизненный стиль. Меняя города и страны, студии и подруг жизни, он словно бежит от самого себя, от собственных воспоминаний. И возвращается — куда? Правильно, к началу.

«Горький медовый месяц» — почти что ремейк тридцатилетней давности «Ножа в воде». Вновь супружеская пара, втягивающая в свои изжитые отношения новичка, неопита, свежую кровь. Вновь действие сконцентрировано в плавучем интерьере, только вместо приватной (шикарной, по польским параметрам) яхты — действительно роскошный трансатлантический лайнер. И несколько «флэшбэков» из парижской жизни, из времен, когда завязался злосчастный роман, который завершится двумя выстрелами посреди океана.

Прежде чем увидеть этот фильм, я услышал характеристику, данную ему одним из фестивальных экспертов: «Very, very Polanski». При том что здесь, как никогда, много сюжетно-психологических реминисценций: от Эрика Ромера до Бертолуччи с его «Конформистом» и «Последним танго», до Бунюэлевской «Тристаны» и феллиниевской «Сладкой жизни». Весь фильм — сплошной постмодерновый пастиш, влажная вселенская смазь, скрепляющая осколки интеллектуальных и масскультовых клише. Не оригинален и жанр — возведенный на подиум в текущем сезоне эротический триллер. И тем не менее эксперт прав: этот фильм — очень, очень «полян-ский». Тем с редкой за последние годы энергией вылезнулся про-кажливый характер его личности, обжигающее воздействие которой первыми испытали актеры. Питер Кюйт едва не отказался от роли писателя, пытающегося повторить опыт Хемингуэя, Фицджеральда и Генри Миллера, испугавшись, что соотечественники-американцы сочтут его настоящим психом. Эмманюэль Сень была более стоворчива — ведь еще в несовершеннолетнем возрасте она стала очередной пассией Полянского.

Экранный дуэт, проходящий стадии романтического флирта, рокового влечения, садомазохистских игр и физического истребления, получился на славу. Полянский, вернувшийся к собственным началам и корням, доказал, что по-своему способен на верность и постоянство.

Послабостенная центральная

Послабостенная центральная

Послабостенная центральная

Послабостенная центральная