

«УЩЕРБ»



Михаил ТРОФИМЕНКОВ

ЛУИ МАЛЯ

В начале 1970-х годов, на Лазурном берегу, на студии «Ла Викторин» в Ницце, режиссер Ферран снимал фильм «Знакомьтесь: Памела». По мнению и самого режиссера, и актеров, и рецензентов, фильм оказался полной чужью. В самом деле, можно ли снять авторский шедевр на столь мелодраматический сюжет. Юноша приезжает к родителям с молодой женой-англичанкой, отец влюбляется в сноху и уводит ее из дому, сын стреляет в отца. Фильм «Знакомьтесь: Памела» никогда не был снят, даже съемки не начинались, да и сценария-то в природе не существовало, как и режиссера по имени Ферран. Все вышеизложенное — лишь сюжет фильма Франсуа Трюффо «Американская ночь» (1973), одного из величайших фильмов о кино. Феррана играл сам Трюффо.

В начале 1990-х годов в Лондоне другой режиссер, француз, как Ферран, и один из пионеров «новой волны», как Трюффо, снял фильм на не менее мелодраматический сюжет. Юноша, сын английского министра-консерватора, представляет родителям молодую невесту-француженку, отец влюбляется в нее с первого взгляда, она — тоже, сын застаёт их в постели и погибает, случайно упав в лестничный пролет. Этот фильм, «Ущерб», и этот режиссер, Луи Маль, вполне реальны. И, хотя в осно-

ве фильма лежит роман Джозефины Хэрт, не отделаться от мысли, что эту книгу вложила в руки Маля тень Трюффо.

Луи Маль — одиночка в лагере «новой волны». Соратник Кусто по подводным съемкам, зачарованный собеседник друзей легендарного капитана, а также амнистированных, но ни в чем не раскаявшихся французских нацистов. Мальчик из хорошей семьи, снявший на унаследованные деньги дебютный шедевр «Лифт на эшафот» (1958), да и вообще снимавший только шедевры. Он был, возможно, самым человечным режиссером второй половины XX века. И именно в силу своей человечности обращался постоянно к самым экстремистским, бесчеловечным коллизиям. И прощал своих героев, никогда не судил их. Ни самоубийцу из «Блуждающего огонька» (1963), поставленного по провидческому роману прекрасного писателя, параноика-фашиста и мужественного самоубийцы Дрие Ла Рошеля. Ни мать, отдавшую сына-школьнику («Шум в сердце», 1971). Ни деревенского дикаря, бессмысленно, тупо пошедшего служить оккупантам, когда они были уже обречены, и столь же бессмысленно погибшего («Лакомб Люсьен», 1974). Ни любителей детского тела из «Прелестной малышки» (1978).

Просто-напросто он слишком любил и слишком хорошо понимал людей. В «Ущерб» он тоже любит и понимает всех, как понимают друг друга герои с полувзгляда. И это понимание, как и неторопливая, вековая элегантность разрушенного на экране быта, делает фильм особенно страшным и торжественным.

Маль вообще любил разрушать буржуазный быт. В «Любовниках» (1958) внезапная страсть, как дудочка Крысолова, уводила буржуазку из пьянящего ночного воздуха поместья. В «Милу в мае» (1987) отправившиеся на каникулы на юг буржуа оказывались застигнуты врасплох парижским восстанием мая 1968 года, тем более пугающим, что оно доходило до них лишь эхом, лишь искаженным отзвуком.

Но никогда разрушаемый быт не был столь буржуазен, столь прочен, столь неколебим, как в «Ущерб». Неторопливо и аккуратно надрезается кожура на яблоке. Наполняются бокалы. Плющ вьется по белой стене домика, где Анна ждет на первое свидание министра Стивена. Утренний Париж безлюден, стерилен и нереально чист. Парки, газоны, семейные альбомы, огонь в камине. Министерские кабинеты, где чиновники бледнеют, выслушивая выговор шефа-перфекциониста. Бутылка хорошего вина в номер. Помещения знаменитой антикварной фирмы, где Анна ждет звонков от любовника. Отдел политики национальной ежедневной газеты, где трудится обманутый жених и преданный сын.

Катастрофа тем страшнее, что внешним признакам этого вечного благодушия ущерба не причиняется. Здесь не бьются тарелки, никто никому не дает пощечин. Только одно тело упадет однажды в лестничный пролет. Только жена Стивена, узнав правду о смерти сына, избьет сама себя: она слишком хорошо воспитана, чтобы разорвать морду мужу или его любовнице. И даже поседевший, всеми брошенный, разрушивший свою карьеру, уехавший жить отшельником во французской глуши, где-то неподалеку от родной деревеньки изменника Люсьена Лакомба, Стивен будет готовить себе сэндвич с той же методичностью и грацией, с какой он смаковал вино на дипломатических приемах или деликатесы в постели с юной Анной.

Ущерб — внутри. Ущерб — прикосновение к непостижимому. Любовь — это ущерб. Или, как говорит Стивен, любовь дает возможность чуть-чуть прикоснуться к тому, что невозможно постичь. Любовь Анны и Стивена — это формула того, что сюрреалисты воспевали как «l'amour fou», бешеную, безумную любовь. Судороги героев, совокупающихся парижским утром



в первом подвернушемся открытом подъезде — Стивен сбежал с конференции в Брюсселе, Анна из постели жениха — сродни объятиям любовников, извивающихся под ногами светской публики в «Золотом веке» (1930) Бунюэля. Сын Стивена недостоин Анны: он говорит, что надеется хоть чем-нибудь помочь ей, травмированной самоубийством брата-любownika, разводом родителей, собственной способностью нести гибель и страдания мужчинам. Он не понимает главного: любят не для того, чтобы помочь, любят, чтобы любить, чтобы погубить.

Удивительно, что роль Анны словно написана для Жюльетт Бинош, превзошедшей в «Ущерб» саму себя. Девочка, больше всего похожая на провинциалочку, какую-нибудь почтовую служащую, билетершу, библиотекаршу, приехавшую в большой город, Париж (из «Свидания» (1986) Андре Тешине) или Прагу (из «Невыносимой легкости бытия» (1988) Филипа Кауфмана), с полупустым чемоданчиком, наивную и жертвенную, она оказалась самой роковой из роковых женщин современного кинематографа. Потом, хотя бы в «Английском пациенте» (1996) Энтони Мингеллы, ее роковая составляющая, да что там составляющая — ее роковая суть будет разжевана, выставлена напоказ: и прописью, и цифрами, как в накладной. В «Ущерб» же Бинош и рок, Бинош и страсть, Бинош и смерть — синонимы. Ее всегда безупречная прическа, ее черный костюм-кольчуга, ее широко раскрытые, мерцающие, прон-

зающие экран глаза, в которых растворяется Стивен в отчаянном финале, — это формула судьбы, которой не нужны никакие дешевые ухищрения экранных вамп. Это голая, аскетическая судьба. Голая, как тела любовников в суровых и торжественных сценах секса. Аскетическая, как сам фильм.

Аскетизм любви — родной брат сибаритства декора. Вещная среда фильма, комфортабельная и уютная, разработана подробно. Страсть, разрывающая эту среду, сведена до уровня формулы, иероглифа, коана. Весь фильм прокручивается от начала до конца за первые минуты, когда Анна, не дожидаясь официального представления, знакомится со Стивеном. Она просто называет себя. Просто протягивает руку. Он просто смотрит на нее, она — на него. Все. Все предreshено. Почему? Глупый вопрос. Потому что.

Самый странный момент в фильме — повторяющееся знакомство, когда Анна и Стивен, хотя между ними еще ничего не произошло, делают вид, что не знакомы. Именно потому, что все уже произошло в тот момент, когда они посмотрели друг на друга. Дежавю этой сцены — как вердикт самого высшего суда о том, что апелляция отклонена и эти двое обречены.

Слова вообще не нужны. Анна впервые звонит Стивену. «Это я». «Скажите мне ваш адрес, я буду через час». Не потому, что слышит секретарша. Потому, что не нужны лишние слова. «Выйди из гостиницы, поверни налево, я жду тебя в кафе на углу». И она выйдет, наплевав на то, что рядом толь-

ко что уснул жених. Ключ от съемной квартиры, присланный с нарочным, записка, оставленная на комод и сухо сообщающая день и час свидания — объяснение в любви, которое бесконечно возвышеннее, чем любые поэмы.

В сексе «Ущерб» есть что-то от мессы, от жертвоприношения, от причастия. Сама короткая стрижка Анны — не просто дань моде начала 1990-х годов. Она, вопреки всякой логике, напоминает о стриженной голове Фальконетти в «Страстях Жанны Д'Арк» (1928) Карла Теодора Дрейера. О девушке, «подстилке» босха-оккупанта, обритой наголо празднующими не ими завоеванную свободу односельчанами-патриотами, в «Хиросиме, моей любви» (1959) Алена Рене, другого одинокого пионера «новой волны». При первом свидании Анна — естественно, не произнося ни слова — в белой, почти монашеской блузке, закрыв глаза, раскидывает руки крестом, распиная себя мужским телом и безвозвратно распиная его. В другой раз темные, почти коричневые стены вызывают ассоциации с монастырской кельей. Обнаженный Стивен, сбежавший по лестнице из пропахшей любовью комнаты, чтобы сжимать в руках тело разбившегося сына, ассоциируется с «Пиетой». Религиозность в традиционном понимании, католицизм ли, протестантизм ли, тут ни при чем. Религия — это любовь. Дикая религия, страшная, дающая жизнь и тут же отнимающая ее. Но другой религии нет и не может быть.

