

Алиса НАСРТДИНОВА

МОНТАЖ В КИНЕМАТОГРАФЕ МАКСА ОФЮЛЬСА

Раскадровка

Фильмы Макса Офюльса, наследуя его театральному опыту, организованы по принципу цельных эпизодов, разделенных между собой интермедиями в разнообразном проявлении. И раскадровка (*découpage*)—это разбивка действия на монтажные планы, образующие «эпизоды».

Одна из самых типичных ситуаций в фильмах Офюльса—первая встреча героев (влюбленных, так как это главный сюжет во всех его фильмах, за исключением «Денежного переполоха») — строится, как правило, по схожему принципу. Например, в «Романе Вертера» она начинается с ярмарки, когда Шарлотта бежит вслед за своим младшим братом (илл. 1). Сцена разбита на череду кадров, где мы отдельно видим Шарлотту и мальчика. Офюльс «микширует» параллельный монтаж, превращая сцену в единое и непрерывное движение, посредством единого способа освещения, почти не изменяемых декораций и крупности. Вполне резонно предположение, что этой же цели можно было добиться, сняв все одним планом, но в подобном случае мы теряем четкое направление движения; ритм, поддерживающий ритм всего празднества с громкой музыкой и хаотичным движением вокруг, и (что самое главное) в то же время упускаем героев, ибо камера находится от них на значительном расстоянии. Выстраивая глубинную мизансцену, Офюльс всегда подчеркивает, на *кого* нужно смотреть. Движение останавливается только в момент встречи Вертера и Шарлотты, когда сменяется крупность. Все предыдущее движение внутри кадров (панорама) и между кадрами (монтаж) работает на эту внезапную остановку. История «преодоления»¹ монтажного стыка перерастает в историю про движение, натолкнувшееся на крупный план или общий план и тем самым отменяемое.

Очередная ситуация первой встречи, только уже с проездом камеры, в фильме «Без завтрашнего дня»: приехавший из Канады Жорж замечает где-то свою старую знакомую Эвелину и устремляется вслед за ней. В кадре мы видим героя за толпой, идущей по дороге; камера едет вместе с ним, он переходит улицу и втягивает в кадр женщину. В этом месте монтажный стык и крупный план Эвелины, затем крупный план Жоржа, снова Эвелины, но в кадре часть спины Жоржа,— и только потом средний план с обоими героями в кадре. Длинный проезд камеры буквально спотыкается о монтажный стык и распадается на череду крупных планов. Для того чтобы вновь привести мир в равновесие (а крупный план это всегда состояние нестабильности для мира Офюльса), необходимо снова определить героя как принадлежащего этому пространству, а не какому-либо иному, ибо то, что дается на крупном плане, у Офюльса всегда происходит «где-то», вне мотивировок пространством, которое было в предыдущей цепочке кадров. Героиня сна-



Илл. 1. Встреча Шарлотты с Вертером в «Романе Вертера»

чала устанавливает взаимосвязь с Жоржем (они все равно отдельно друг от друга существуют)—он со спины появляется на ее крупном плане, то есть героиня выходит из состояния аффекта, так же, как и герой,—а затем и со всем миром: они уже вдвоем на среднем плане и начинают вспоминать прошлое. Эта очень простая конструкция выявляет трагедию еще в самом ее зачатке, на молекулярном уровне: герои обречены не быть вместе, не существовать в едином пространстве-времени («волею судьбы», используя лексику французского поэтического кино, в которое вписывается картина). Все кадры, в которых герои вместе, рано или поздно либо распадаются на

череду одиночных портретов, либо лишены единства из-за разнонаправленности взглядов—герои никогда не смотрят друг на друга. Вместе они могут быть только в прошлом (флэшбек), ибо оно, как говорит герой Уолбрука в «Карусели»: «настолько более отдохновенно, чем Настоящее!.. И настолько надежнее Будущего!..»

Развязка фильма—пустой общий план с набережной Сены. Важно, что пустой и общий. Офюльс деликатен, а потому оставляет героев наедине со своим счастьем или горем на общем плане, где героев никто не сможет потревожить. Вот и здесь вместо того чтобы напрямую показывать самоубийство героини Эдвиж Фейер, режиссер оставляет в кадре только пустую набережную. Предшествует этому кадр героини с подчеркнуто замкнутым контуром фигуры: на фоне светлой стены—белое лицо и очерченная черной одеждой и округлым жестом рук фигура. А на лице в свою очередь—глаза, где зрачок так же заключен внутри белка глаза. По описанию это все тот же крупный план, втиснутый между движением, между эпизодом; это спазм.

С общим планом Макс Офюльс начинает работать уже в своей первой полнометражной картине «Влюбленная фирма»². Сразу после начальных титров режиссер дает полукруговую панораму гор, смонтированную из нескольких отдельных кадров, объединенных общим направлением движения камеры и схожей крупностью. Затем, в горах же, камера обнаруживает источник закадрового звука—поющую пару, почти теряющуюся на сверхобщем плане. Следующие кадры постепенно укрупняют их до обычного общего плана (в полный рост), а завершающий монтажный кадр предъясвляет съемочную группу, находящуюся справа от поющей пары за рамкой кадра, то есть по ходу первоначального движения камеры. Что примечательно, на сверхобщем плане ни о какой съемочной группе речи нет—пара на склоне белоснежных гор вписана в пространство.

Горы как идеальное пространство обозначены еще немецкой романтической традицией, нашедшей свое высшее воплощение в живописи Каспара Давида Фридриха; в кино же горы как территория идеального были канонизированы работами Арнольда Фанка. Поэтому общий план гор как начальная точка для истории общего плана у Офюльса представляется очень логичной. Снег, снежные бескрайние равнины (уже без гор) появляются еще во «Флирте», в «Юле Монтес» (там Офюльс обыгрывает еще и историю с «Венерой в мехах») и в «Письме незнакомки», но какой же это разный снег! Снежные просторы как вместилище душ Кристины и Фрица во «Флирте» вернее остальных продолжают «Влюбленную фирму»: территория абсолютного счастья, вообще—территория абсолюта.

Вернемся к «Влюбленной фирме»: первой монтажной фразой Офюльс определяет состояние, к которому всегда будет стремиться движение камеры—счастье героев возможно только на общем плане. И для того, чтобы перейти к комедийному повороту—кадр со съемочной группой,—необходимо сменить крупность, переключить регистр. «Влюбленная фирма»—это комедия, и чтобы ввести жанр, Офюльсу требуется найти камертон, по отношению к которому все будет выявлять свое несоответствие. Таким камертоном и является описанная выше сцена с движением камеры и общим планом. Монтаж же становится инструментом жанра (важно: комическое

обнаруживается не посредством движения камеры—«посмотрите, мол, что у нас здесь еще!»,—а именно при помощи монтажной склейки).

Хотя почти все фильмы, сделанные Офюльсом, можно отнести к мелодрамам, режиссер обладал прекрасным чувством юмора. Про заразительный смех Офюльса пишут все, кто с ним работал. Даже более того: о его смехе все пишут в первую очередь. Он часто иронизирует над своими героями, оговаривая тем самым дистанцию между собой и материалом. Способность к дистанции является одним из залогов легкости его стиля, пока он держится в отдалении, пока камера свободно может уйти в сторону, отвлекшись на других персонажей фильма (сцена на лестнице в опере в «Письме незнакомки» или во время вальса, когда ворчливые музыкантши маленького оркестра собираются домой). Примечательно, что первый фильм Офюльса—короткий метр—был феерией «Тогда уж лучше рыбий жир», а следом за ним шли комедийные оперетты «Влюбленная фирма» и «Проданная невеста», мюзик-хольная «Дивин» и сатирический «Денежный переполох»; среди неосуществленных замыслов—«Мадемуазель Нитуш»³, согласно воспоминаниям Анненкова, была прописана в одном ключе с «Нежным врагом»: Флоридор (в исполнении Фернандела) зависает в воздухе, множится, ерничит и ведет себя крайне развязно, как ему и положено. Новелла «Заведение Телье» из «Удовольствия» наполнена ироничным отношением к подопечным мадам Телье, равно как и к заведущим заведениям, и к жителям деревушки, которую они навещают (из всех трех новелл в этой больше всего общих планов⁴), и это придает новелле небывалое очарование. (Важно: это не мопасановские едкие уколы, которые при соприкосновении с миром сдувают его фальшь, оставляя на обозрение сморщенную, как лопнувший шарик, маску, еле-еле прикрывающую мерзкую действительность. Офюльс тоже обнаруживает и обнажает «реальное», но эта реальность иного порядка, и точность слов, как и точность кадров, здесь ни при чем. Она возникает вдруг—то есть монтажный стык между проездом камеры/«невидимым» монтажом и крупным планом необходимо тщательно готовить, и извилистый путь до него занимает режиссера не меньше, чем результат.)

Потому самыми не офюльсовскими по интонации получились два его американских фильма, сделанные непосредственно под эгидой нуара—«Пойманная» и «Миг безрассудства». Они, возможно, самые монтажные в карьере Офюльса, ибо помимо того, что присутствовал «гнет» жанра, непосредственно монтажом занимались работники студии без постоянного участия режиссера. И эти фильмы, безусловно, строже, и—еще одна особенность—в этих фильмах актер всегда знает, где он и зачем. Он, а вместе с ним и камера, не теряет голову, не начинает кружиться в хороводе лиц, жестов, кадров (даже танец в «Пойманной» снят с чуть верхнего ракурса на статичной камере!). И дело не столько в принадлежности к жанру—«Письмо незнакомки» тоже очень удачно вписывается в нуаровский контекст. В «Пойманной» камера как пригвожденная следует за героями, подчиняясь праву сильнейшего в кадре и в то же время не давая избавиться от своего навязчивого присутствия. Прогорклой тяжестью обоюдно зависимость пропитан весь фильм. Излюбленный прием режиссера обростает не характерными для него обертонами. То же происходит и во взаимоотношениях героев. Пока

Элеонора находится под властью или влиянием своего мужа Смита Олрига (его прототипом стал эксцентричный мультимиллиардер Говард Хьюз), они всегда в одном кадре (даже в машине, во время первого разговора, они присутствуют в кадре вместе); особенно явственно это становится после замужества: он на первом плане, как правило, она—на третьем или втором. А когда героиня Барбары Бел Геддес говорит, что уходит от него, они тут же распадаются на два монтажных кадра. Пространство в доме богача необозримо, поэтому, когда они вместе в ее комнатке, вдруг оказывается возможной близость и интимность, средний и крупный план. Собственно, по этой причине был возможен ее роман с Ларри Квинадой—докторский кабинет на окраине города уж больно тесен. С доктором она существует в кадре на равных, смещаясь из его центра (неважно на каком плане),—то есть с категории объекта переходит в категорию субъекта. В особняке же она становится частью интерьера, собственностью магната, вещью, вполне вписанной в интерьер, представляющий собой пустые, огромные голые стены, обклеенные пестрыми обоями, создающими ритмику внутри этой пустоты, вакуума. Здесь, чуть ли не единственный раз у Офюльса, общий план существует на правах отрицательной интенции, так же как и движение камеры.

Мы уже отмечали, что при всей глубине мизансцен у Офюльса они работают как плоскостное изображение, то есть разворачиваются по горизонтали, по направлению движения камеры. Это соединение разных планов в одном кадре с сохранением смысловой нагрузки каждого из планов—общего, среднего и крупного. Если общий план это абсолют—в смысле гармонии между героем и окружающим его пространством (он в него вписывается, встраивается), крупный—обнажение реальности фильма, то средний—это план, на котором вообще возможно строить повествование фильма. Эта нормальная для человеческого глаза крупность позволяет выстраивать героям отношения с пространством и друг с другом, для того, чтобы они привели его либо к общему плану, либо к крупному. Стоит оговориться, что мы берем крупный и общий план как критические точки, осознанные как семантические единицы, ибо все повествование не строится исключительно на вариациях среднего плана, есть общие и крупные, необходимые для логики повествования и поддерживающие конструкцию фильма. Работает это так же, как «невидимый» монтаж, создавая целостность и единство, отчего крен в ту или иную сторону становится очевидней.

В глубинных мизансценах герой внутри среднего плана. За ним пространство идеального, за которое уже не выбраться, ибо дальше некуда. Это условное в своем пределе. Довольно часто там вырастают зеркала—буквальные или метафорические, например, танцующие пары, которые по сути дублируют героев, множат и отражают. Перед героями вырастают многочисленные преграды в виде решеток, сеток, жалюзи, элементов декора, стекла, второстепенных персонажей. И передний, и задний планы лишены объема и не перетягивают на себя доминанту кадра, а наоборот, подчеркивают, ограняют героев на среднем плане. То есть у Офюльса нет внутрикадрового монтажа, у него нет нескольких историй, рассказанных одновременно в кадре. Так и в «Лоле Монтес», где в одном кадре вроде бы сосуществуют два уровня рассказа—представление и закулисная жизнь, где

по сути одно является лишь отражением в кривом зеркале другого. Офюльс задает средний план как «нормативную» крупность не только для того, чтобы рассказать историю, но и как единственно возможную для существования в кадре. К этому моменту мы подробнее вернемся позже.

В «Миге безрассудства», четвертом и последнем фильме Макса Офюльса, сделанном в Америке, два сюжета—семейный и «нуаровский». Существовая в одном кадре, они одновременно отменяют монтажный стык, подчеркивавший отдельность эпизодов внутри фильма, но и не отсылают к внутрикадровому монтажу. Это не параллельные истории, а всего лишь разные степени условности, и одна замирает в ожидании, пока рядом разворачивается вторая. Друг от друга их отделяет свет в кадре—поэтому героиня Джоан Беннетт надевает темные очки, когда переходит из одной условности в другую, а очки поначалу сигнализируют об этом переходе (Офюльс обыгрывает историю, начатую еще в «Двойной страховке» Уайлдером, где Барбара Стэнвик в темных очках становится одним из визуальных воплощений нуара); в доме же она носит обычные очки. О разворачивании по горизонтальной плоскости свидетельствует кадр, где картину семейного ужина от шантажиста, героя Джеймса Мэйсона, отделяет стекло оконного проема и различное освещение. Преодолевав эту границу Джоан Беннетт—она встраивается в каждую из систем условностей, но это-то и приводит к трагическому финалу: герой Мэйсона погибает, влюбившись в героиню и пытаясь оградить ее от мира, которому сам принадлежит.

Подобная история происходит и с героиней «Влюбленной фирмы». Она тоже преодолевала «границы», впервые появляясь на экране, буквально «вбегая» в кадр на лыжах и нарушив цельность и герметичность предкамерного пространства (в отличие от двух заданных групп героев—поющей пары и киношников, которых камера обнаружила). Это право закрепляется за ней на протяжении всего фильма. Трагичной развязке «Мига безрассудства» предшествует комедийная во «Влюбленной фирме»: героиня (работница телеграфа из маленького города в горах) пытается стать актрисой, но когда она на съемках—все разваливается. Сцена распадается на россыпь кадров с различной крупностью, съемочная группа не может ни о чем договориться, все постоянно влезает в кадр, который снимает оператор в фильме, и т. д. Хаос. И героине приходится оставить мечты об артистической карьере. А на свое место возвращается профессиональная актриса кино, которая пела еще в самом начале на фоне гор. И единым кадром снят номер актеров (без вмешательства съемочной группы), а потом и сама съемочная группа, по которой камера панорамирует, и каждый на своем месте, словно инструмент в оркестре. Способность того или иного героя влиять на формообразующие приемы подготавливает появление фигуры «ведущего», обладающего возможностью так же легко переходить из эпизода в эпизод и от которого потом и вовсе останется один только голос («Удовольствие»), и этот голос будет достаточным обоснованием того, чтобы три новеллы складывались в единое целое.

Даниэль Дарьё в главной роли в фильме «Мадам де...» поначалу не более чем прекрасная безделушка—фильм начинается с того, как она перебирает вещи в своей гардеробной, при этом ее самой в кадре нет, мы слышим только голос, а появляется она на экране впервые как отражение в зеркале,

соответственно на первом плане ее руки, на третьем—драпировки и рама зеркала. На втором же, то есть на среднем, только отражение, что, с одной стороны, отсылает нас к совершенному состоянию героини (ибо отражение это уже застывшее изображение), а с другой, к физической пустоте—как таковой героини в кадре нет. И одно другому не то чтобы противоречит. Если брать совершенное состояние тела человека, то есть доведенное до предела и не способное более изменяться, то перед нами мертвец. Физически в кадре мертвецов нет, либо они скрыты от нас. Письмо Лизы как способ общения с героем («Письма незнакомки») получено после ее смерти; в «Нежном враге» мы видим только духов умерших; Габи вспоминает свою жизнь под наркозом, накануне своей кончины; во «Флирте», «Ёсиваре», «Без завтрашнего дня», «От Майерлинга до Сараево» и в той же «Мадам де...» (в финальной сцене) смерти как процесса мы не видим—никакой агонии, мук, предсмертных слов. Только толпа людей, сгрудившихся над телом Кристины и оказавшихся между ней и камерой («Флирт»); или, наоборот, расходящиеся в стороны солдаты, за которыми на очень общем плане лежит уже бездыханное тело Коханы (вместо расстрела мы видим кадр с падающей свечой в совсем другом месте), а смерть лейтенанта Поленовфа «отражается» на лицах его сослуживцев; Франца Фердинанда и Софию из «От Майерлинга до Сараево» так же поглощает толпа, исторгая в финале только гробы; о смерти Эвелины («Без завтрашнего дня»), Фрица («Флирт») и барона Донати («Мадам де...») свидетельствуют пустая набережная Сены, затянутая туманами, одинокие деревья и тишина от не раздавшегося второго выстрела. На экране нет смерти, есть только крупный план «до», а тело на общем плане—уже не более чем пустая оболочка, принадлежность самого общего плана. Офюльс верит в бессмертие души, ибо только ей одной дано преодолеть смерть физическую. Голоса Кристины и Фрица после их кончины еще раздаются эхом над их раем, над воплощенным пространством идеального—бескрайним снежным полем с мерцающими кристаллами снега. Герои исчезают в «ложном монтажном соединении» (по Делёзу), уходят в монтажную склейку. Делёз пишет:

«Ложное соединение может выступать в рамках одного множества (Эйзенштейн) или же при переходе от одного множества к другому, между двумя планами-эпизодами (Дрейер). И как раз поэтому ошибкой было бы утверждать, что план-эпизод лишь интериоризует монтаж в съемку фильма; наоборот, план-эпизод ставит особые проблемы монтажа. <...> Ложное соединение не является ни соединением в непрерывности, ни разрывом, ни прерыванием соединения. Ложное соединение само по себе является одним из измерений Открытого, которое ускользает от множеств и их частей. В нем реализуется другая возможность закадровых явлений, иное место или пустая зона, то “белое на белом, которое невозможно заснять на пленку”»⁵.

Делёз очень близко к офюльсовскому тексту описывает процесс, происходящий в архитектонике фильма. Общий план не является оппозицией крупному—последний работает иначе; там происходит разрыв в ткани фильма, которого в общем плане нет.

Но вернемся к «Мадам де...». Изначально являясь не более чем элементом декора в фильме и приравниваясь к своим бриллиантовым сережкам, героиня появляется в первопланной композиции. По указаниям

Офюльса, актриса должна была воплотиться в пустоту, в не-существование. «Не наполнить пустоту, но воплотиться в нее <...> и чтобы зрители были влюблены, очарованы и глубоко взволнованы тем образом, который вы создадите»⁶. По ходу развития драматургии фильма, она отодвигается все глубже—и вот она уже только на среднем плане. Чтобы резче очертить этот переход, Офюльс изымает героиню Дарьё из привычного ей антуража и помещает внутрь подлинного пейзажа, где нельзя укрыться. Позади некое единое и беспощадное пространство смыкающихся друг с другом моря и неба. Совершенно очищенное пространство, где ничто ни от чего не заслонить. Понимание вечности и категории времени, с которыми Офюльс сталкивает свою героиню, заставляет еще больше тосковать по мгновениям счастья, которые ей вдруг довелось испытать. Вернувшись в роскошный мир балов и приемов, героиня неизменно обращена к нам только лицом (до этого она часто была спиной к камере), на средней крупности, почти бездвижна. Пространство вокруг атакует ее, словно рой мелкой мошкеры, своим светом и бликами и соскальзывает капля за каплей в темноту комнаты. Героиню Дарьё ждет последнее испытание—крупный план.

Фриц из «Флирта» и Донати из «Мадам де...» стреляются на натуре, где скрыться за танцующими парами и декором помещений нельзя. Стоя напротив своего соперника в десяти шагах, от пули не скроешься. Она все равно тебя настигнет. Но если во «Флирте» лесок погуще, в «Мадам де...»—лишь два нагих дерева. И они там для того, чтобы герой, падая, зацепился и опрокинул голову, но предсмертные муки—не для камеры. На них Офюльс не позволяет смотреть.

Ландшафт с морем, сходный с тем, что возникает в «Мадам де...», за год до того вводился Офюльсом в последнюю новеллу «Удовольствия»—«Натурщица». Правда, побережье было строже, кадр—графичней и уравновешенней, план—общей и беспросветней. Если в «Мадам де...» этот ландшафт—часть пути, то в «Удовольствии»—печальный итог. Вероятно, это один из самых жестоких кадров в истории кинематографа. «Mais, mon cher, le bonheur n'est pas gai/Но, друг мой, счастье невесело»,—писал Мопассан.

Условность

Театр лежит в основе мировоззрения Офюльса. Театр важен тем, что сцена воспринимается как общий план, а, значит, и многое раскрывает в понимании того, чем еще является данное средство киновыразительности. Апогеем театральной линии в кино стала «Лола Монте», где цирк (он перенимает все функции театра, задействованные режиссером) является и частью сюжета, и рефлексией на сюжет одновременно. То есть все, что хоть как-то соприкасается с театром, обретает условность и выходит из общей повествовательной линии. В театре задник нарисован, и никто не пытается это оспорить,—это та мера условности, которая является неотъемлемой частью театра. У Офюльса же это единственно возможный способ существования. У него и пространство «нормы» строится точно по такому же принципу, оно условно, и между этими пространствами условности и «нормы» нет зазора. Подобная зависимость режиссера от театральной эстетики на-

прямую связана с его пониманием иллюзорности мира. Но только кинематограф способен помочь режиссеру создать ощущение этой иллюзорности. Театральная сцена это стазис; что бы ты ни делал, ты ограничен пространством сцены (даже в том случае, когда преодолевается «четвертая стена», спектакль не выходит за границы игровой площадки). Для кинематографа же не существует подобных границ, а те, что есть, всячески Офюльсом преодолеваются за счет «невидимого монтажа» и движения камеры.

Помимо театральной среды условность формируется посредством пространства и света. Свет как характеристика пространства, безусловно, напрямую от него зависит—в кадре есть те или иные источники реального освещения: окна, фонари, свечи и т. д. За двумя большими исключениями—если на экране сцена, освещенная прожекторами, нами не видимыми, и если это крупный план, где источники света не попадают в кадр. То есть и в том, и в другом случае свет очень условен и условным же делает изображение в кадре. Однако есть общий и средний планы, где все должно быть правдоподобно. Только не у Офюльса.

Большинство своих фильмов Офюльс снял с тремя операторами—Францем Планером («Флирт», короткометражки «Вальс Шопена» (1936) и «Аве Мария» (1936), «Изгнанник», «Письмо незнакомки»), Эженом Шюфтаном («Тогда уж лучше рыбий жир», «Денежный переполох», «Нежный враг», «Ёсивара», «Роман Вертера», «Без завтрашнего дня», «От Майерлинга до Сараяво») и Кристианом Матра («Карусель», «Удовольствие», «Мадам де...», «Лола Монтес»). Из этой троицы Франц Планер, возможно, самый строгий и точный оператор. Виртуозно владея камерой, он умудряется сохранить равновесие и легкость. Ровное дыхание—для шницлеровского «Флирта» и цвейговского «Письма незнакомки». Его ночь плотна и осязаема, свет—мягко и рассеян. Но больше всего он любит тональное разнообразие серого («Изгнанник»). Офюльс и Планер светом связывают героев или же, наоборот, разъединяют. Фриц и Кристина с самого начала делят один световой рисунок на двоих на общих планах, а Фриц и его любовница в исполнении Ольги Чеховой на такой же крупности подсвечены по-разному (он в полутени, а ее кожа—шея и лицо—сияют). В «Письме незнакомки» на Лизе и Стефане все время выставлен разный свет; Стефан хоть и на первом плане, но он темнее, он словно тень мерцающего лица Лизы (то есть свет здесь не связан с логикой повествования, ибо обличает Стефана и его слепоту по отношению к Лизе, что в тексте письма Лиза всячески пытается скрыть от него). Свет здесь скорее субъективен. Стоит Стефану наконец увидеть ее призрак перед дуэлью, как свет становится меланхолически грустным, серым и единым на ее и его портретах. А после первой встречи Лизы со Стефаном, всё у той же двери, кадр с Лизой, стоящей за дверью, вдруг оказывается залит прекрасным золотым светом, хотя в предыдущем таком же плане на то не было и намека, разве только смонтированный между ними план со Стефаном.

В фильмах, сделанных с Шюфтаном, свет почти никак не зависит от пространства. («Жен, как осветить этот интерьер? Здесь нет окон. Ни одного источника, оправдывающего освещение сцены!»)—вот что пишет Эжен Лурье, работавший на «Романе Вертера» художником-постановщиком, о трудностях, возникавших у молодого оператора, также принимавшего участие в



Илл. 2. Эвелина уже почти неотделима от пространства

работе над фильмом⁷.) Только пятна света, блуждающие в темноте. Сами же фигуры героев и лица Шюффтана контрастно погружает в темные и светлые потоки. В «Денежном переполохе» свет гротескный, слишком контрастный, что соответствует не драматургии тех или иных сцен, а скорее подчиняется «иронической логике сценария»⁸. Свет создает общее впечатление искусственности мира, в котором существуют герои, работая с ярмарочным зазывалой. В «Есиваре» свет так же условен, как и пространство. Почти театральные декорации окутываются туманом, сгущающимся порой настолько, что его можно набросить поверх декораций. «Роман Вертера»—это ловушка для света, метавшегося внутри кадра. Шарлотта как белый цветок—и лицо, и платье, и шляпка, вокруг которой трепещутся пятна света от лица Вертера; они летят и кружатся вокруг нее, как мотыльки, и без нее утопают в темноте кабака. Тьма сгущается настолько, что к концу фильма из нее вышагивают экспрессионистские тени во всю стену, а Вертера эта тьма поглощает. В «Без завтрашнего дня», с поправкой на жанр, все происходит словно на фоне черного бархата, которым героиня укрывает свою незащищенность перед вновь возникшим чувством (и напротив, свою физическую наготу Эвелина скрывает в белом плаще). Желание спрятаться настолько сильно, что героиня исчезает где-то в складках ночного покрывала (илл. 2).

В фильмах, снятых Кристианом Матра, по всей поверхности кадра танцуют блики. Они не столь контрастны, как у Шюффтана, но это и не строгая «серость» Планера—слишком много предметов в кадре, поверхностей, от которых свет отражается, бликует или наоборот мягко рассеивается, работая на глубинную мизансцену. При этом весь задний план уплощается, ибо это стена, прикрытая лепниной или тюлями; свету дальше деваться некуда, и он сгущается, застывая в бездвижности и работая против той самой фактурности (лепнина, тюль). Такой же условный, как черный бархат или туман, но он не сокроет, не растворит в себе. Еще большая иллюзия. (Если только это не проезд по полям в «Удовольствии», где свет почти импрессионистический и блик словно мазок,—и это, конечно же, рифма к «Загородной прогулке» Ренуара.)

Из всего вышеописанного можно сделать вывод, что свет развивается, словно по дуге. От некоего подобия стабильности в самом начале творческого пути, через контрастность и условность освещения во второй половине 1930–1940-х (самое «дно» здесь нуаровские фильмы, где, кстати, есть некое подобие равновесия: не только потому, что оператор голливудский, но и потому, что дальше возможны только предельные категории),—Офюльс приходит вновь к некоему балансу, совершенно обманчивому. Маскируя световую «безвыходность» под нормальное освещение, Офюльс компроме-

тирует последнее. Нет, ничего нормального не бывает, есть только бóльшая или меньшая степень условности. И там, где кажется, что ее мало, она ощущимее всего. И еще: жемчужная серость кадров обрамлена еле заметными черными разводами по краям кадра (в «Карусели» и «Удовольствии»), словно бы каждый кадр взят в каше, а в «Лоле Монтес» так и вовсе почти каждый кадр скадрирован еще раз. Двойной огранкой Офюльс как бы отменяет условность этих очень условных картин и приводит их к тому же знаменателю, что и все остальные свои фильмы.

Покров

Цвет играет не только репрезентативную роль в «Лоле Монтес», но еще и защитную. Тотальная заливка Лолы цветным светом в цирковых сценах делает ее недосыгаемой для пристрастного внимания публики по ту и эту стороны экрана. Примечательно, что Офюльс вместе со своим художником по костюмам Юрием Анненковым рассаживает на трибунах заведомо пассивных «зрителей»—это были манекены в первых рядах и увеличенные фотографии, наклеенные на фанеру, в последних. Монохромность трибун—одежда зрителей в черно-белой цветовой гамме—оставляет кричащий многоцветный хаос фауне арены и идентифицируется с публикой в кинозале. И даже более того, Офюльс отделяет зрителей от арены черным тюлевым занавесом во всю высоту цирка, от пола до купола, дублируя тем самым покров, брошенный на Лолу.

Покров это не только прерогатива цвета. Кинематограф Офюльса вообще не смог бы существовать без этого понятия. Прошлое; буржуазное общество, в котором бесконечно крутятся его герои; социальные роли; пустые разговоры с вопросами, не требующими обязательного ответа,—все, к чему он обращается, работает на то, чтобы взять героя и его чувства под защиту. Дистанции между героем и камерой недостаточно; Офюльс во множестве прибегает к стеклу, решеткам, декору, тюлям, листве, туману, свету—всему тому, что может встать между камерой и героем, загородить последнего от беспощадности взгляда кинокамеры.

В «Романе Вертера» это впервые проявляется особенно четко: Шарлотта, только вышедшая замуж за Альберта, сидит в подвенечном платье в темной комнате, среди тюлей и прозрачных занавесок, составляющих полог брачного ложа. Не желая нарушить уединение героини, Офюльс оставляет ее на общем плане, приближаясь только тогда, когда к ней подходит Альберт. С одной стороны, подвенечное платье—тюрьма, обрекающая на невозможность быть с Вертером, с другой стороны—защита. И в социальном плане—она замужем, и от взгляда камеры—наедине она переживает свои чувства к юному Вертеру. Но вот Альберт подходит к ней, и, чтобы подчеркнуть интимность и деликатность момента, Офюльс оставляет новоиспеченных супругов за еле заметной вуалью. Конечно, Офюльс отсылает образ невесты в белом платье и к савану мертвеца, что имеет отношение не к ней, но к Вертеру, смонтированному следом встык, влюбленному в нее и покончившему с жизнью из-за своих чувств. Завеса из белой фаты спасла Шарлотту (от всепоглощающей страсти), но была предсмертным знаменем для Вертера.

В «Без завтрашнего дня» чуть ли не один из первых кадров это крупная сеть, накинутая на камеру и прикрывающая передевающих артисток. Но здесь парадокс—героиня, желая спрятаться от прошлой жизни, идет работать стриптизершей в клуб «Сирены», где ей приходится каждый вечер обнажаться перед публикой. Выбирая в качестве укрытия кабак, Эвелина понимает, что здесь не задают лишних вопросов, все взгляды направлены на тебя, но тебя не видят. Будучи нагой у всех на виду, она остается под защитой сцены—это всего лишь роль, которую она исполняет и которая лично к ней не имеет никакого отношения. Обнаженность—идеальный покров (ею же воспользуется Лола, будучи на арене цирка, где арена также обеспечивает ей защиту). Но когда прошлое материализуется перед Эвелиной, этой защиты оказывается недостаточно: героиня создает одну иллюзию поверх другой, пока не понимает, что лучший способ укрыться—уйти со сцены, если под сценой подразумевать жизнь.

Пространство сцены кабаре/мюзик-холла/цирка/театра работает как покров не только на семантическом, но и на визуальном уровне. Камеру от героев отделяют и зрители, мельтешащие перед рампой, а за кулисами—ноги танцовщиц, снующие туда-сюда работники сцены, лестницы, элементы декораций, тканевые перегородки, натянутые между гримерками. Так устроена работа Дивин в мюзик-холле—закулисье это промежуточное пространство между ее жизнью вне сцены и самой сценой. Правда, для Дивин именно сцена и несет опасность—камера стоит не по ту сторону рампы, а между ней и ее партнером во время выступления. В «Лоле Монтеc» закулисье формирует третью сюжетную линию, где Лолу не защищает ни свет, ни временная дистанция воспоминаний. Широкоформатное изображение, необходимое для цирковой арены, где ошеломляет охват взгляда и невозможность утаить что-либо, ибо всё должно быть обозримо, всё есть предмет представления,—изображение это сужается на закулисной жизни Лолы—за счет первоплановых композиций. Балки, коробки, стены и прочая цирковая бутафория выгораживают 2/3 кадра и строят почти вертикальное изображение. Которое, в свою очередь, не оставляя шансов, вынуждает Лолу подниматься под самый купол цирка для смертельно опасного прыжка.

«Сетки, тюли, ткани и прочее, встают между воссоздаваемой жизнью и нами, теми, кто праздно ее созерцает. <...> Показывая стыдливые миниатюры, художник старается прикрыть их от взгляда зрителей, окружая рамкой из 150-тикилограммовых конструкций»⁹,—пишет об этом фильме Трюффо. В «Лоле Монтеc» как в квинтэссенции стиля Офюльса, в барочной ее избыточности первоплановые композиции доведены до предела, они обретают плотность, схожую с плотностью общепланных декораций. Впервые они появляются в «Без завтрашнего дня» в кабаре и далее будут везде, где Офюльс выстраивает глубинные мизансцены. Первый план это покров. В новелле «Заведение Телье» из «Удовольствия» камера все время скользит вдоль публичного дома, ни разу не попадая внутрь. Все, что мы видим в кадре, мы видим только сквозь жалюзи. Офюльс нисколько не собирается давать критическую оценку деятельности мадам Телье и ее товарок. Подойдя слишком близко, он непременно бы уткнулся в натурализм, который так чужд ему. В связи с этим Офюльс шутит: «Извините, но этот дом все же

не настолько публичен!» К тому же режиссер здесь работает близко к тексту: Мопассан в своей новелле не называет бордель напрямую. Чем именно является заведение Телье, мы понимаем только по косвенным признакам, хоть и недвусмысленным. Способ съемки, применяемый Офюльсом,—проезд вдоль фасада,—совершенно адекватен мопассановскому описанию.

В «Мадам де...» наоборот, генерал Андре де..., муж Луизы, как только она впадает в меланхолию из-за своих чувств, начинает последовательно закрывать ставни в доме, выказывая жене поддержку и предлагая ей уехать в путешествие. Это высшее проявление заботы мужчины, с которым она состоит в иллюзорном браке. Ситуация изменяется, когда генерал понимает, что это не просто увлечение, которое можно «вылечить» новыми впечатлениями, а по-настоящему сильное чувство. Желая обнаружить свое отношение к сему факту, он распахивает окно в комнате жены, и лучи света прорезают полумрак помещения, в котором прячется Луиза.

Безусловно, самым очевидным и присутствующим в каждом фильме покровом является вуаль, закрывающая лица офюльсовских героинь. Маленькая деталь женского гардероба, использующаяся, как правило, из декоративных соображений, возвращается у Офюльса к своему первоначальному смыслу. Она должна защищать, прятать свою обладательницу от окружающего мира, как некогда забрало сохраняло жизнь мужчине. Вуаль же является гарантией ненарушения личного пространства, препятствием для слишком пристального взора. За ней могут происходить сколь угодно тяжелые муки и страдания, но пока она есть, героиня защищена от внешних уколов и взгляда камеры. Вуаль, убранный с лица, являет полную безоружность героини, ее предельную уязвимость. Так происходит в «Письме незнакомки», где Штефан поднимает эту вуаль, но, оставив Лизу совершенно незащитной (а ей есть чем жертвовать—их любовью, которая оставалась для нее до сей поры чистой и нетронутой) на крупном плане, не дает ей ничего взамен, ибо не помнит.

Как шутка, сцена со снятием вуали повторяется в «Карусели». Молодой человек и замужняя дама никак не могут решиться на поцелуй. Молодой человек одну за другой поднимает вуали, затем снимает шляпку, и каждое его движение сопровождается небольшим наездом камеры—чем ближе он к лицу, тем ближе к лицу и камера.

Он же, покров, разделяет героев. Описанный выше эпизод из «Карусели» прерывается ведущим—Уолбруком, ибо карусель сломалась. Пока Антон Уолбрук чинит ее, ритм сбивается, и мы надолго задерживаемся у постели любовников, где они ведут разговоры—о чем же?!—о любви! (В том числе и «О любви» Стендаля.) Внезапно обнаружившийся серьезный разговор в непринужденном движении «карусели» разделяет героев. Нет, еще не монтажным стыком, не принадлежностью к различным пространствам, но полупрозрачной тканью, делящей кадр по диагонали, где в одной части остается герой Даниэля Желена, а в другой, за завесой,—героиня Дарьё. Расстояние между ними, которое еще немного—и превратилось бы в непроходимую пропасть, преодолевается в то мгновение, как ведущий запускает отлаженную карусель. Еще миг, и было бы уже слишком поздно.

В сгущенном пространстве «нуаровских» фильмов Офюльса вуаль уплотняется настолько, что превращается в темные солнцезащитные очки.

Они работают одновременно и на эстетику нуара, отсылая к амбивалентности этого мира, и на офюльсовскую тему покровы. Очки здесь тоже маркируют разделенность пространств—в идиллическом семейном кругу они либо отсутствуют, либо заменяются на те, что с прозрачными стеклами.

Темные очки подходят на полумаску, надеваемую во время карнавала или маскарада. (И здесь протягивается нить к Кубрику, поставившему «С широко закрытыми глазами» по Шницлеру, где карнавальные маски—главный визуальный узел фильма.) Маска как инструмент социальной защиты (чем повсеместно пользуются герои Офюльса, примеряя на себя роль мужей и жен и используя это амплу как защитный кокон) и как атрибут театрального мира. Второй вариант возникает у Офюльса нечасто. Если не принимать во внимание «Лолу Монте», где все участники представления являются масками («монета», «без лица» и т. д.), нарочито театральная маска появляется в «Дивин» в качестве золотого идола, заворожившего героиню, и тем самым вызывает состояние аффекта, когда Дивин поступает не согласно отретпированной роли, но исходя из внутренней логики происходящего. Маска в «Ёсиваре»—это лица Сессю Хаякавы и Мичико Танака, обладающие «природной маской», по Деллюку. Гладкие белые лица с узким разрезом глаз, где почти не видно зрачка, произносят слова, не размыкая губ (герои кружатся вокруг друг друга в некоем поединке взглядов, и их слова звучат за кадром). Именно поэтому у Офюльса с этим фильмом возникают трудности: фотогению оказывается очень сложно преодолеть, и вместо крупного плана, долженствующего вскрыть эту маску, взгляд камеры соскальзывает с поверхности окаменевшего лица. Он потому и наиболее театрален из всех фильмов Офюльса: общий план—выдающая себя декорация, крупный—маска. И, наконец, маска в одноименной новелле из «Удовольствия». Герой каждый вечер надевает на себя виртуозно сделанную маску и идет танцевать в танцзалы Парижа. То, что скрывается под этой маской, иначе как умиранием не назовешь. Судорожные подергивания во время танца, дарящего мгновения счастья обладателю маски, одновременно являются и *danse macabre*, пляской смерти. Маска смерти снова возвращает нас к «Лоле Монте», где тяжеловесное, серое лицо Мартин Кароль несет такую же печать смерти. И не только в контексте фильма, но и в контексте своей собственной жизни¹⁰.

Близость

Крупный план—совсем не частый прием Офюльса, но неотъемлемый для его киномира. Это эпицентр его кинематографа, без исключений. Самая болезненная точка.

(Необходимость крупного плана для офюльсовского понимания мира подтверждается хотя бы одним фактом: возвращаясь в театр в 1940–1941 годах в Цюрихе и в 1956-ом в Гамбурге, режиссер не может обойтись в своих постановках без этого киноприема. Он вводит в спектакли крупный план посредством проекции лица героя на театральный занавес или задник¹¹.)

Крупный план по определению более условен, нежели общий или средний—свет в кадре не мотивирован источниками, фон размывается и уходит в расфокус. Но у Офюльса, как уже было показано, любой из планов являет-

ся условным. Скорее так: крупный план продолжает линию мотивировок не внешних, но внутренних (условный свет), и отменяет пространство, смонтированное с ним встык, тем больше, чем ближе камера находится к герою.

Чем «общее» план, тем в большей безопасности находится герой,—соответственно, чем план крупнее, тем герой уязвимей. Общий план как самое масштабное проявление покрова,—полотно, иначе занавес, падающий в процессе укрупнения (ибо на общем плане невозможно рассказывать истории—они там все рассказаны). У Офюльса также есть разная степень близости и на крупном плане. Если до этого, говоря о среднем плане, мы имели в виду по большей части поясной план, то крупный план у Офюльса—либо погрудный, либо это чистый крупный план—лицо. Погрудный, как правило, нужен Офюльсу, чтобы герой все еще пребывал в пространстве, но будучи абстрагирован от него, отделен, отделён. При такой крупности явственней проступает иллюзорность пространства, в котором герой находится, несоответствие между его внутренним состоянием, его изменением при внешней бездвижности,—и статичным пространством, загроможденным декором и предметами. Офюльс выходит на крупный план героя еще до трагедии, точнее, в момент ее становления. Он запечатлевает малейшую метаморфозу на лице, стараясь не упустить ничего важного, и оттого трагедия оказывается неизбежна. Для всего остального есть средний и общий планы.

Еще бóльшая степень близости—лицо. Иллюзорная реальность, столь тщательно выписываемая Офюльсом в течение всего фильма, выявляется на крупном плане. Спадают покровы, снимаются маски. Герой остается наедине с камерой. Слишком близко. И совсем как у Эпштейна: «Крупный план изменяет драму, добываясь впечатления близости. Боль находится на расстоянии руки. Если я вытягиваю руку, я дотрагиваюсь до тебя, интимность. Я считаю ресницы этого страдания. Я могу ощутить вкус этих слез. Еще никогда ни одно лицо так близко не приближалось к моему. Оно наступает на меня, и я преследую его, прижимаясь к нему лбом. Сказать, что между нами есть воздух, не правда; я поедаю его. Оно во мне как таинство»¹².

Таким планом невероятной красоты и жестокости заканчивается «Карусель» (илл. 3). В последнем эпизоде, с Симоной Синьоре и Жераром Филипом, пространство комнаты сжато до предела, к тому же часть комнаты прорезает диагональная балка, и это пространство заставляет героев сблизиться—он наклоняется к ней и *видит* ее, женщину, которая по роду своей профессии появляется из ниоткуда, дарит миг удовольствия и исчезает в никуда. Он целует ее глаза. Взгляд причиняет Леокадии страдания, ибо она знает, что спустя мгновение—стоит ему отойти к двери—она все меньше будет походить на ту, которую он различил в чертах ее лица.



Илл. 3. Симона Синьоре—Леокадия в финальной сцене «Карусели»

Крупный план—всегда разрыв в повествовании, выход, размыкание. Свет, до того пренебрегавший источником освещения в кадре (он существовал отдельно), на этой крупности становится, как правило, очень ровным, предельно сдержанным. Он растворяет в себе лицо, лишаящееся четкости абриса. В этой распадающейся мягкости перекликаются блеск глаз и драгоценностей. Только они не позволяют лицу опасть в глубь изображения. Лицо мерцает, оно стремится преодолеть себя, оно почти исчезает, оставляя только цепкость взгляда. Взгляда, остановившегося, направленного на себя, на свое чувство. Оно, чувство это, внезапно; оно поражает, ошеломляет, оглушает—свидетелями этого оцепенения мы и становимся. Герои Офюльса, за редкими исключениями, удивлены тем, что обнаруживают в себе: страдание, боль, разочарование, тоска, гнев, стыд, грусть. Эти чувства являются непомерно высокой платой за крупицы счастья, удовольствия, любви, которые им довелось испытать. «Праздник в замке—игра, но нелепое правило этой игры состоит в том, что от любви умирают»¹³,—пишет Базен про «Правила игры» Ренуара, и здесь эти слова очень кстати. Офюльс, как и Ренуар, изобличает на крупном плане подлинное, сокрытое под мишурой театральности. В эти моменты камера Офюльса работает как документальная, она запечатлевает то, что не входило в запланированный сценарий жизни героев, то есть фиксирует подлинность. Отсюда же—ровный свет.

Лиза из «Письма незнакомки» не думала, что когда-нибудь разочаруется в любви к человеку, которой посвятила всю свою жизнь (она, разумеется, умирает по этой причине, а не по какой-либо иной); Луиза из «Мадам де...» никогда не могла себе представить, что память о человеке будет стоить для нее больше, чем все меха и драгоценности; Роза из заведения Телье в «Удовольствии» не ожидала, что придуманная на ходу история про мужа заставит ее саму поверить в нее. Не только Роза верит в эту выдумку, но и мы вместе с ней, ибо в это мгновение способ съемки свидетельствует, что ее слова подлинны, пусть и идут вразрез с тем, что собою являет ее жизнь. «Сейчас он уехал, в Париж... Вы его не знаете, Рошель. Он такой славный, необычный человек. Он каждый день присылает мне платья и драгоценности. И даже цветы. Мы пили шампанское каждый раз вечером, за обедом. Он целовал мне руки... он говорил мне столько всего хорошего». Во время монолога «мадам Розы» камера наезжает на героиню, сидящую в глубине вагона среди подруг, и прямо в кадре свет из бликующего, радостно-белого становится совершенно нейтральным. Камера застывает перед ней на секунду, и дальше следует общий план—словно отбросило мощной волной; а героиня продолжает сидеть неподвижно, в глубине кадра, но ее едва различаешь в этой пестрой компании.

В том же «Удовольствии» световая маска сохраняется на крупном плане танцора из новеллы «Маска». Он лежит на постели, разрезанная маска молодого щеголя лежит поблизости, и какое умиротворение на этом лице. Он совсем не здесь, что и верно. Веки его сомкнуты, лицо обрамляют седые волосы и такая же светлая борода. Он истоняет, лежа на своей постели; его ничто не удерживает, лишь маска из света, запечатавшая его уста и глаза. Он мертв, пусть физическая смерть еще и не наступила. Он мертв. На нем посмертная маска, которая не представляет больше интереса для кинока-

меры—запятав все секреты глубже, под двойное обличье, он ничего не оставил для жадного взгляда.

Световая маска может быть также следствием аффекта. Камера приближается к герою, охваченному эмоцией, преодолевающей самое себя. Так на крупном плане может появиться сюжетно оправданная деталь—тень от решетки на белом лице Дивин в одноименном фильме. Тень не как покров, но как стопор, удерживающий героиню от выхода вовне (себя/мира/и т. д.), а попросту—безумия.

Следующий шаг в этом направлении—история с героиней Симоны Симон в «Натурщице», последней новелле «Удовольствия». Ее чувство настолько сильно, что когда камера хочет зафиксировать его, она не может этого сделать. Сразу после общего (в рост) плана камера стремительно приближается к Жозефине—там нет сопротивления материала, ее лица, ибо это состояние аффекта, такой невыносимой боли, что камера не успевает ее даже зафиксировать и превращается в субъективную. Мы вместе с Жозефиной взбегаем по лестнице, распахиваем окно и падаем. Подобного предела близости камеры и персонажа больше не будет никогда, ибо это не только травматично—это смертельно опасно. Хоть героиня и осталась жива, но какая это мука.

Понятие крупного плана также неразрывно связано с категорией времени. Общий план, зафиксированный как мгновение,—гармония; крупный план почти всегда мгновенен—это и так болезненное явление, которое при избыточной длительности становится невыносимым. В «Женщине для всех» Габи на общем плане бродит по квартире, камера статична, время идет. Девушка проходит из одной части кадра в другую и, обремененная ожиданием, спотыкается, пытается гладить собаку, носить посуду. Задержавшись в одной из комнат, героиня не знает, куда себя деть—время существует на правах надзирающей, а пространство кадра становится тюрьмой. Время—главный разрушающий фактор. Оно начинает разъедать кадр, обнаруживая пустоту за занавесом, наброшенным на мир. Длинный крупный план так же разъедает лицо, растворяя его, не оставляя выбора. Длительность привносит в крупный план смертоносность. На крупном плане Магда Шнайдер в роли Кристины во «Флирте» в течение нескольких минут произносит свой монолог, обращенный ни к кому и в никуда, и эта пристальность взгляда камеры, заставляющая произносить и осознавать произносимое, толкает Кристину на самоубийство. Но оно же свидетельствует и об истине.

Крупный план отменяет движение за счет статики кадра и его герметичности. Если весь фильм строится либо на движении камеры, либо на преодолевающем монтажный стык монтаже, то на крупном плане движение камеры отсутствует, а монтаж, соединяя общий и крупный планы, подчеркивается и усиливается. Есть и постепенный переход, наезд и отъезд камеры, что отличает вглядывание (погрудный план) от предъявления (крупный план лица).

Течение времени в фильме, по сути, аннулируется движением на втором плане, не несущим драматургической нагрузки—это такое мельтешение, пока движется камера. В этом же ключе работает постоянная смена декораций—переход из одного пространства в другое. Движение не дает времени разъесть иллюзорную ткань мира, увидеть его изнанку. Это единственно

возможное пространство для очень хрупкого существования героев. Остановка значит смерть, что подтверждается крупным планом. Карусель не должна прекращать свою круговерть—только это гарантирует неуязвимость персонажей. Но Офюльс не может обойтись без крупного плана, ибо в противном случае перед нами были бы не более чем куклы.

Долгие и витиеватые проезды камеры в фильмах Офюльса—это путь, который камере нужно пройти, ибо она не может сразу сорвать покровы. У героев не останется ни одного шанса, не останется воздуха, они погибнут. Ровно на это же работают «невидимый монтаж» и цвет¹⁴. Музыка резонирует с движением камеры, ибо и то, и другое отвечает за тонкую материю мира чувств и эмоций. Они выполняют схожие функции, но на разных уровнях. И там, где монтаж может порой стать непреодолимым препятствием для движения, музыка поддерживает единство. Снимая на уровне человеческого роста, Офюльс сохраняет равновесие между изыском формальных приемов и поиском подлинного в иллюзорности сущего. Крупный план разрушает иллюзию, образует брешь, сквозь которую проступает вся трагичность нашего существования. Иллюзия—единственное состояние, где герои в безопасности, а значит, ничего не может быть прекрасной искусственности искусства.

Взаимоотношения Офюльса с кино складывались почти так же, как и во всех историях, которые он рассказывал с экрана. Сильное увлечение, страсть, любовь—все то, что неизбежно становится источником страданий и влечет в бездну, закружило Офюльса и, доведя до предела в «Лоле Монтес», бросило умирать. Принимая один удар за другим, пасквили критиков, непонимание зрителей и бешенство продюсеров, он слабел и угасал в борьбе за сохранение оригинального монтажа и цвета своего последнего шедевра. Это настоящая история любви и смерти, любви к кино, по поводу которой Офюльс сам говорил: «Я не могу жить без кино, как муж без жены, которую любит»¹⁵. И он не смог. «Услышав про Лолу, я почувствовал головокружение...».

...И каким же «грустным кажется день после веселого бала».

1. Внутри каждого «эпизода» в фильме режиссер старается свести к минимуму «ощущение» монтажа, сохраняя единую крупность, светотеневой рисунок, движение внутри всего эпизода. Эйзенштейн называл это монтаж по доминантам, «то есть сочетание кусков между собой по их подавляющему (главному) признаку». У Офюльса такой доминантой выступает движение камеры. Конфликта от столкновения кадров не происходит, скорее мы констатируем его отсутствие (что входит во все случаи конфликта как одна из предельных точек), «еле заметные “переливания” из куска в кусок»,—так об этом пишет Эйзенштейн в статье «Четвертое измерение в кино». Базен вводит термин «невидимый» монтаж, что соответствует заявленным пунктам по точности от его эффекта, но не совсем вписывается в контекст базеновского применения данного определения. Базен говорит о логичности, делающей анализ незаметным, а переход от одного плана к другому—«судобным» для зрительского восприятия. У Офюльса и речи нет об «удобных» планах, они все неудобны. Более того, его материал никогда не однороден, переход из пространства в пространство—травма, которую Офюльс старается скрыть монтажным стыком. Он организует фильм так, чтобы зритель воспринял «невидимость» монтажа и поверил в нее. Бесконечное движение—вот что важно в фильмах Офюльса. Движение внутри кадра и движение, создаваемое монтажом. «Невидимый монтаж» в конечном итоге, так же, как и звук и цвет, в кинематографе Офюльса работают на преодоление монтажа.

2. Дебютировал Офюльс в 1931 году на студии UFA феерией «Тогда уж лучше рыбий жир» по Эриху Кестнеру. Офюльс рассказывал в своем интервью Трюффо и Риветту о том, как искал материал для собственного фильма в студийной библиотеке и взялся за книжку любимого им Кестнера. Вдруг до него донесся голос из-за спины: «Какая жалость, что Вы взяли эту книгу, именно ее я выбрал бы». Молодой человек, произнесший эту реплику, был Билли Уайлдером. (Entretien avec Max Ophuls par Jacques Rivette et François Truffaut / Max Ophuls, Souvenirs, traduit de l'allemand par Max Roth, préface et notes de Marcel Ophuls, Paris, Cahiers du cinéma—Cinémathèque française, 2002. P. 232.)

3. Фильм впоследствии снял Ив Аллегре. (Анненков Ю. Макс Офюльс. М.: МИК, 2008. С. 150.)

4. Критики того времени упрекали Офюльса в том, что он не вставил побольше крупных планов, чтобы «глаз отдохнул» и что фильм слишком растянут, на что Офюльс отвечал что в их глазах ничего не спасло бы фильм от хулы, ибо «почему создается ощущение растянутости? Потому что Вам не нравится этот фильм, дорогой Жан-Жак Готье, и «faire play», которую Вы мне предлагали своей статьей ничего не изменит. Увы». Там же. С. 141.

5. Делёз Жиль. Кино. М.: AdMarginem, 2012. С. 44.

6. Анненков Ю. Указ. соч. С. 169.

7. Lourié Eugène. My Work in Film. New York, Harcourt, 1985. P. 38.

8. Meneux Pierre-Damien. Ophüls et Eugen Schüfftan // 1895. 2001, № 34–35. (Цит. по: <http://1895.revues.org/170>)

9. Truffaut François. Lola au bucher // Cahiers du cinéma. 1956, № 55. P. 29.

10. Михаил Трофименков в своей статье «Арена для куртизанки» (Коммерсантъ Weekend, №1 (196), 21.01.2011) так описывает трагический конец исполнительницы главной роли: «Кароль сама была Лолой Монтеc XX века. Четыре брака, уйма любовников. Темные отношения с гангстером-гестаповцем Пьером Лутрелем, тем самым Безумным Пьеро,—то ли изнасиловал, то ли успела убежать, то ли две звезды бульварной прессы зажили вместе, пока не наскучили друг другу. Эффектный суицид—прыжок пьяной и чем-то накачавшейся актрисы с моста Альма 10 апреля 1947 года, и чудесное спасение случайно оказавшимся в кустах таксистом. Смерть в монахском отеле, очень напоминающая самоубийство. Офюльс, в общем-то, все свои фильмы снимавший о том, как прекрасны женщины и какие сволочи—мужчины, сложил режиссерам Кароль заранее».

11. Asper Helmut G. «De la fosse du souffleur au micro de l'écran»: Max Ophuls et le théâtre // 1895. 2001, № 34–35. (Цит. по: <http://1895.revues.org/168>)

12. Эйтейн Жан. Укрупнение / Из истории французской киномысли. Немое кино 1911–1933. М.: Искусство, 1988. С. 101.

13. Базен Андре. Французский Ренуар/Жан Ренуар. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. М.: Искусство, 1972. С. 113.

14. В связи с цветом в «Лоле Монтеc» Офюльс говорит о «связываемости цветов», о том, что монтируя кадры друг с другом, необходимо видеть цвет в целом. В каждом из эпизодов воспоминаний новый кадр начинается с того доминирующего цвета, на котором заканчивается предыдущий. По формулировке это напоминает монтаж по доминантам, о котором мы говорили в самом начале работы, и принцип здесь действительно схож. Если для Эйзенштейна основным сюжетом кадра и является его доминанта, то для Офюльса, напротив, явная доминанта кадра имеет скорее утилитарное свойство. Сюжетом же офюльсовских кадров неизменно является чувство. Цвет, как и звук, как и движение камеры, прокладывают путь для него, пытаясь уберечь столь хрупкую материю всеми возможными способами.

15. Ophuls Max. L'art trouve toujours ses voies // Cahiers du cinéma. 1956, №55.