

Е.А. Калинина

**Кино как молчание, театр как слово
в фильмах Ф. Гарреля
Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...
и Les baisers de secours**

Аннотация: В статье рассматривается взаимодействие театра и кино в фильмах Филиппа Гарреля 1980-х годов *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* («Она провела много времени в свете софитов...», 1984) и *Les Baisers de secours* («Спасательные поцелуи», 1988); в частности, анализируется роль театра в создании в кинематографическом пространстве оппозиций «прошлое – настоящее», «грёза – действительность», « созерцание – действие», «молчание – слово».

Ключевые слова: Филипп Гаррель, «Она провела много времени в свете софитов...», «Спасательные поцелуи», кино и театр

Abstract: The article considers interplay between theatre and cinema in Philippe Garrel's films of the 1980s *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* (1984) and *Les Baisers de secours* (1988). In particular, the role of theatre in creating the oppositions «past – present», «dream – reality», «contemplation – action», «silence – word» in cinematographic space is analysed.

Key words: Philippe Garrel, *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*, *Les Baisers de secours*, cinema and theatre

Фильмы Филиппа Гарреля скорее синемацентричны, чем театральны; особую сосредоточенность режиссера на кино отмечает, в частности, Серж Даней, когда включает Гарреля в число тех, благодаря кому формируется и поддерживается уникальный облик французского кинематографа.

Среди немногих обративших внимание на связь творчества Гарреля с театром – Ж. Делез, который пишет об этом в разделе «Образ – время» книги «Кино», подчеркивая, правда, что речь идет о специфической, «не театральной» театрализации: «...стилизация поз формирует театрализацию кино,

весьма непохожую на театр. <...> дальше всех в этом направлении продвинулся Филипп Гаррель, ибо он устраивает настоящую литургию тел, подвергая их некоей таинственной церемонии, из которой остались только Мария, Иосиф и Христос-младенец или же их эквиваленты... Театральный иератизм персонажей, ощутимый в его первых фильмах, все больше сводился к физике основных тел. Гаррель выражает в кино проблему трех тел: мужчины, женщины и ребенка. Священная история как Жест»¹.

Делез рассуждает о способах переноса театральной телесности на экран и о том, как это реализуется у Гарреля, говорит о взаимоотношениях в его фильмах тела и пространства: о пространстве, самостоятельно создающем тело или к телу примыкающем.

Сам же Гаррель свои связи с театром или просто какой-то свой интерес к театру нигде не декларирует и никак не обозначает, однако театр проникает в его кинематограф, формируя не только отмеченную Делезом особую пластику и особый тип работы с пространством, а выстраивая что-то вроде собственного, самостоятельного высказывания, вступающего в диалог с высказыванием кинематографическим.

В этом небольшом исследовании речь пойдет о фильмах Ф. Гарреля 1980-х гг. – *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* («Она провела много времени в свете софитов...», 1984) и *Les Baisers de secours* (один из вариантов перевода названия – «Спасательные поцелуи», 1988), – фильмах, в которых наиболее ярко представлен диалог театра и кино.

1980-е гг. – особый период для Гарреля-режиссера. С момента трагического для него расставания с певицей и актрисой Нико (Кристой Пэффген) и выхода фильма *L'Enfant secret* (1979) оформляется новая линия его кинематографа: его герой живет между прошлым и настоящим, прошлое и настоящее поочередно и одновременно тянут его к себе. Отныне ситуация большинства фильмов Гарреля – напряжение, возникающее между двумя временными пластами, двумя разнонаправленными векторами личной истории, между воспоминанием, которое не отпускает, и новой жизнью, которая приглашает продолжить путь. Вариант такой ситуации, представленный в *Les Baisers de secours*, – разрыв между замыслом (герой-режиссер отдает роль собственной жены в фильме приглашенной актрисе) и реальностью (жена-актриса сама претендует на эту роль).

Два других важных вектора в фильмах – мужское и женское начала. Фильмы Гарреля построены как диалог, который ведут мужской и женский голос. Этот диалог может быть усложненным: так, в системе персонажей фильма *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* образ женщины раздваивается: есть женщина ускользающая, уходящая, призрачная, о которой герой тоскует (Криста), и женщина реальная, близкая, мать ребенка главного героя (Мари). Мужской образ тоже двойится: есть главный герой, разрывающийся между двумя любимыми женщинами, и снимающий его режиссер, смотря-

¹ Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем. 2013. С. 462.

щий на все со стороны и одновременно являющийся прототипом героя своего фильма (он снимает фильм о себе). В *Les Baisers de secours* все проще, но и там герой-режиссер оказывается перед непростым для него выбором.

И мужчины, и женщины в этих фильмах страдают, но мужчина в своем страдании скорее пассивен, в *Elle...*, например, он не сопротивляется поглощающему его прошлому, а растворяется в нем или, как замороженный, молча вглядывается в него. Женщина же активна: она пытается выразить, высказать свою боль, найти выход из тупика, открыть путь в будущее. В *Les Baisers de secours* в одном из диалогов персонажи отмечают, что женщина продвигает мир вперед, не дает ему остановиться, а мужчина смотрит и рассказывает о том, что женщина делает. Таким образом, и в этом случае мы оказываемся в поле напряжения между разнонаправленными началами.

Elle a passé tant d'heures sous les sunlights... и *Les Baisers de secours* – фильмы «промежутка» еще и в другом смысле: в них осуществляется постепенная смена художественного языка, в них Гаррель переходит от фильмов беззвучных (*Le révélateur*, 1968) или по большей части беззвучных (*Le lit de la vierge*, 1969) с пунктирной, условной историей или вообще без истории (фильмов-сновидений, как часто их называют исследователи) к фильмам с прописанными диалогами и более четко прочерченным сюжетом. В *Les Baisers de secours*, например, он работает над диалогами с писателем Марком Холоденко («*Les Baisers de secours* знаменуют собой явный перелом в творчестве Гарреля, – замечает Стефан Делорм, критик из *Cahiers du cinéma*. – Предыдущие фильмы были чем-то вроде грез наяву, продолжали изобразительную логику сна; здесь же на первом плане разговор между режиссером и его женой, а играют их Гаррель и его жена Брижит Си...»¹).

Когда Филипп Гаррель начинал свой творческий путь, слову во французском кинематографе был брошен вызов. Это произошло, в частности, в фильмах «Занзибара» – группы молодых французских режиссеров 1960-х гг., в которую входил Гаррель. Так, в одном из знаковых для «Занзибара» фильмов – «Уничтожьте себя» (*Détruisez-vous*, 1969) – Каролин де Бендерн говорит: «Слова для меня лишь шум», – и это становится своеобразным ответом входящих в «Занзибар» художников на «многословие» 1968 года.²

Кроме того, немота как прием в фильмах Гарреля – в какой-то мере влияние Анри Ланглуа, который, как отмечает Салли Шафто в книге «Фильмы “Занзибар” и денди мая 1968 года», «признавался, что если он и помог критикам из *Cahiers du cinéma* стать режиссерами, то только тем, что показывал во Французской синематеке фильмы на языке оригинала и без субтитров. Он также имел обыкновение перекрывать интертитры в немых фильмах! Таким образом он заставлял молодых критиков сосредоточиться исключительно на

¹ Delorme S. Les intermittences du cœur // La collection des Cahiers du cinéma : J'entends plus la guitare / Les Baisers de secours. Paris, 2006.

² Входящие в группу «Занзибар» режиссеры участвовали в революционных событиях 1968 г., но никогда не смешивались с толпой, выбрав для себя позицию «денди». См.: Shafiq S. Zanzibar: Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968. Paris: Éditions Paris Expérimental, 2007.

изобразительном аспекте кино», и далее она пишет, что влияние Ланглуа обнаруживает себя в фильмах «Занзибара», таких как «Дважды» (*Deux fois*, 1968) Джеки Рейналь, «Фильм» (*Un film*, 1970) Сильвины Буассонна, «Быстро» (*Vite*, 1969) Даниэля Померьея, «и в первую очередь в творчестве Гарреля, который снял несколько немых фильмов»¹.

Теперь слово приходит в фильмы Гарреля как иной – непривычный – язык, оно как будто пробует себя, неожиданно возникая из молчания (один из примеров тому – первый диалог в *Elle...* (расставание Жака и Кристи), затрудненный, неуверенный, запинаящийся разговор, состоящий из коротких повторяющихся реплик).

Затем будет еще много сцен с неуверенным словом или даже со словом беззвучным (например, эпизод, где герои беседуют в кафе: перед нами классический диалог, снятый «восьмеркой», камера сосредоточена на лицах говорящих, но слов не слышно, видно только движение губ, а слова перекрываются уличным шумом), но настоящие диалоги будут набирать силу (в *Elle...* они еще звучат то странно, то банально, часто не попадают в стиль фильма, как будто спорят с ним, а в *Les Baisers de secours* постепенно выравниваются). Об обращении к диалогам Гаррель скажет в интервью *Cahiers du cinéma* как о предательстве юности, переходу во взрослое состояние².

В фильмах Гарреля 1980-х гг. этот переход еще не совершился окончательно. Слово и молчание образуют в них два полюса, два разнонаправленных вектора, как прошлое и настоящее, как мужское и женское, как воспоминание (греза) и реальность, и становятся знаками двух соперничающих пространств – кино и театра.

Театр в фильмах *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* и *Les Baisers de secours* представлен разными способами. В ряде случаев он появляется **непосредственно как сценическое пространство**. В *Elle...*, например, дважды повторяется сцена чтения сценария, в котором режиссер фильма объясняет актерам, как ставится театральная постановка, и этот спектакль для готовящего его режиссера – спасение, он цепляется за возможность постановки, чтобы отстраниться от собственной боли, боли от расставания с дорогой ему женщиной. В спектакле о Белоснежке или Золушке – ему не так важно, о ком, – он собирается воплотить образ потерянной любимой (играть ее должна любимая нынешняя). Спектакль этот планируется сыграть в Комеди Франсез, и чтение сценария происходит в театральном зале.

В *Les Baisers de secours* одна из сцен – репетиция спектакля, в котором играет жена главного героя, режиссера Матьё, театральная актриса, хранительница семьи. Театр помогает ей на время забыть разлад с мужем и связанные с этим тяжелые переживания.

¹ Цитируется по: Шафто С. «Провозвестник», или Краткое введение к фильмам «Занзибар». Фрагмент книги «Фильмы “Занзибар” и денди мая 1968 года». <http://seance.ru/n/49-50/melovoj-krug-semka-v-rezhime/provozvestnik-ili-kratkoe-vvedenie-kfilmam-zanzibar/> (08.09.2015).

² См.: Jousse T. Le refus du drame, entretien avec Philippe Garrel // *Cahiers du cinéma*. Paris, 1989. № 424. С. 28.

Театр может **упоминаться косвенно**, как это происходит в диалоге героев *Elle...* Жака и Мари, построенном на повторении слов *incroyable* и *merveilleuse* (*merveilleux*). Да, это отсылка прежде всего к революционно-дендистскому прошлому самого Гарреля: *les incroyables et les merveilleuses* – «невероятные» и «изумительные» – «модники» эпохи Великой французской революции, предшественники французских денди, но в контексте всего фильма выходит, что дело не только в этом. Денди вообще были склонны к театрализации своей жизни, но мало кто настолько близко подошел к театру, как *les incroyables et les merveilleuses*, разыгрывавшие на «балах жертв» *коллективные представления*, где каждая деталь (от причесок и красных ленточек на шее до движений в танце) оказывалась вписанной в сквозной сюжет – сюжет казни на гильотине¹. Интересно, что в фильме эта тема начинается по-итальянски: упомянутому диалогу предшествует сцена, где один из персонажей (Лу / Грак) ходит, повторяя: «*incredibile, meraviglioso*», а после голос за кадром произносит эти слова уже по-французски, но особым образом – пропуская «г», как это делали в XVIII в. сами *les incroyables et les merveilleuses*, создавшие собственное «тайное наречие».

Театральная тема *les incroyables et les merveilleuses* становится в фильме изящно разыгранной темой любви, о любви таким образом Жак говорит Мари – матери его ребенка, женщине, с которой для него связано будущее.

В фильме театр появляется и благодаря связанной с ним **художественной детали**. Так, в *Elle...* оформляется тема Арлекина-Полишинеля. Главные детали здесь, во-первых, незаконченный рисунок Пикассо (портрет сына в костюме Арлекина – *Paul en Arlequin*), – рисунок, который сначала дается нам в описании (Жак, склонившись над кроваткой ребенка, вспоминает собственное детство и висевшую над его кроватью картину), а потом появляется на стене в нынешней комнате героя; во-вторых – кукла (Полишинель) в ящике стола в доме Жака и Мари. Полишинель в данном случае прежде всего намек на ребенка, который должен родиться: *avoir un polichinelle dans le tiroir* (буквально: «иметь полишинеля в ящике») – разговорный эвфемизм, означающий «быть беременной». Но тот же Полишинель «рифмуется» с Арлекином Пикассо, который, в свою очередь, соединяется со звучащим в двух сценах итальянским... Так постепенно в кинематографическое пространство проникает комедия дель арте. Кроме того, черно-белый костюм куклы перекликается с двумя эпизодами, где герои как будто растворяются в черном фоне – высвечиваются только лица или руки в движении, как в кукольном театре или в театре мимов. В *Les Baisers de secours* эта тема продолжится: там тоже будет кукла – марионетка для кукольного театра.

Все указанные детали связаны с театром, и, отметим, все они связаны с ребенком. Сам ребенок тоже в ряде случаев показан «по-театральному» – через детали-знаки: в *Elle...*, например, это подушка под платьем, полишинель в ящике, рисунок на стене, фотография отца с сыном на руках, песенка про маленького всадника, которую поет за кадром детский голос. Ребе-

¹ См.: *Вайнштейн О.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: НЛО, 2006. С. 48–51.

нок для страдающего героя – спасение. Сидя у детской кроватки, Жак думает о том, что сын заполняет пустоту, оставшуюся в его жизни после того, как ушла Криста.

Еще один способ проникновения театрального в кино – это **язык, слово**, обозначающие присутствие театра в фильме.

В связи с этим обращает на себя внимание название фильма *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* – название необычно длинное (в фильмографии Гарреля ничего подобного больше нет) и ритмизованное. *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* звучит как начало театрального монолога. Ритмически это заявка на александрийский стих, двенадцатисложник с обязательной цезурой после шестой стопы, – стих классического французского театра. Правда, в данном случае – это прерванный стих (не хватает двух стоп), многоточие в конце – знак обрыва, уход в молчание. Прерванное слово будет искать в фильме новые формы для того, чтобы сделать высказывание законченным, – оно как будто все время стремится договорить (в одном из эпизодов, например, прозвучат, словно придя на замену оборванному александрийскому стиху, строчки Десноса, уже ничем не прерываемые¹). Но даже завершённое высказывание может оказаться беспомощным, слабым перед молчанием.

Так, Жак рассказывает на камеру о рождении ребенка, и его рассказ выстроен как театральный монолог (герой показан фронтально, с одной точки, высказывание его подчеркнуто возвышенное, он говорит с особой «театральной» интонацией): «Пять часов утра. Я стою в подвале с бетонными стенами, освещенном неоновым светом. На столе передо мной – крохотная окровавленная обезьянка с изломанными руками. Новорожденный ребенок. Акушерка оставляет меня наедине с малышом. Он приходит ко мне с необъятной пустотой, которую создает вокруг себя. <...> Я только что прикоснулся к пределу мира. Жизнь начинается здесь. Эта каштановая аллея, эти большие муниципальные здания – начало памяти, начало жизни».

Этот монолог повисает в фильме обособленным высказыванием, следом за ним – молчание и погружение в воспоминания. Слова о начале жизни сменяются молчанием расставания, реальность – уходом в прошлое. Последние слова монолога «начало памяти, начало жизни», получается, обозначают начала, противоположные друг другу в мире Гарреля.

В *Les Baisers de secours* обращаются не только к драматическому, но и к оперному театру. Например, цитируется «Женитьба Фигаро» Моцарта (в поезде героиня, глядя на спящего ребенка, неожиданно произносит по-итальянски: «Tutto ancor ho perso, mi resta la speranza. Ma Susanna si avvanza: io vo' provarmi... Fingiam di non vederla... E quella buona perla, la vorrebbe sposar!..»).

¹ Робер Деснос – фигура «пограничная», находящаяся между кинематографом (в первую очередь потрясшим его и его друзей-сюрреалистов немым кино) и поэтическим словом. Появляясь в фильме Гарреля, он как бы примиряет завораживающее беззвучие кино и действенное слово поэзии. Размышления Р. Десноса о кино см. в кн.: *Desnos Robert. Les rayons et les ombres. Cinéma. Paris: Gallimard, 1992.*

Здесь, как в *Elle...*, итальянский язык оперного либретто маркирует «включение» театрального пространства. И снова театральное связано с темой ребенка и с женщиной – не призрачной, а живой, реальной.

Все вместе эти косвенные и прямые упоминания театра, звучащая в кадре театральная речь оформляются в отдельное, самостоятельное высказывание, которое звучит тем отчетливее, чем больше вокруг него молчания. Это голос в чем-то противоречащий, возражающий некому высказыванию камеры.

Театр и театральное, таким образом, участвуют в создании рассмотренной ранее «векторной» («полюсной») структуры фильмов Гарреля. Театр у него, как это ни парадоксально, связан с тем, что противостоит грезе, сну, воспоминанию-фантому. Он оказывается связанным с активным женским началом, с ребенком, а значит – с будущим, с надеждой (даже если *tutto ho perso* (все потерял), *mi resta la speranza* – мне остается надежда).

Греза, сон, воспоминание – это молчаливое вглядывание кинокамеры, подолгу застывающей в своем замороженном созерцании. Театральное же – это движение и слово (даже если перед нами просто игрушка, Полишинель – все равно она отсылает к словесной формуле, и ее появление сопровождается звучащей репликой). Между словом и молчанием создается напряжение, то одно, то другое оказывается сильнее. То молчание прерывает слово (как в указанном названии фильма), то слово находит новые формы (звучащие в кадре стихи Десноса) и молчание прерывает. Их взаимодействие-противостояние – рисунок жизни самого героя фильмов Гарреля (и его двойника-режиссера), который смотрит назад, застывает, скованный ужасом потери, но одновременно пытается говорить, двигаться вперед. Его жизнь (и его творчество) – поиски равновесия и попытка освободиться от печальных чар.

Стефан Делорм сравнивает историю, рассказанную фильмами Гарреля после расставания с Нико, с историей Орфея, ищущего Эвридику¹. Если говорить о роли театра и кино в этой истории, то взгляд (кино) вместе с сопутствующим ему молчанием как будто приводит Орфея и вместе с ним зрителя в беззвучную страну теней, а слово (театр) – это звуки жизни, которые выводят его из теневого лабиринта.

Совершая вместе с героем это путешествие, мы остаемся в рамках вымышленного мира, что для Гарреля важно², но в то же время, благодаря обращению к театру, появляется возможность внутри этого выдуманного пространства выстроить оппозиции «прошлое – настоящее», «греза – действительность» и таким образом, не выходя в реальность, создать неповторимую гаррелевскую «зону напряжения».

¹ Delorme S. Orphée et son Eurydice // La collection des Cahiers du cinéma : Le Vent de la nuit / Elle a passé tant d'heures sous les sunlights... Paris, 2004.

² Отвечая на замечания по поводу неожиданной «реалистичности» фильма *Les Baisers de secours*, Гаррель подчеркивает, что это «реалистичность *внутри фильма*» (Delorme S. Les intermittences du cœur // La collection des Cahiers du cinéma: J'entends plus la guitare / Les Baisers de secours. Paris. 2006).

Сведения об авторе:
Екатерина Анатольевна Калинина,
канд. филол. наук
преподаватель
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Ekaterina A. Kalinina,
PhD
Lecturer
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
kalininakatia@gmail.com