



Брайан Форбс и Джек Клейтон: недооцененные пространства (английское кино конца 1950-х – начала 1960-х гг.)

А.А. Закревская

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается ряд тенденций английского кинематографа конца 1950-х – начала 1960-х, а также отдельные фильмы режиссеров, которые по разным причинам подробно не анализировались в отечественном и в некоторых случаях в западном киноведении. Заявленные авторы в противовес господствующей в то время тенденции (направление «рассерженных») сосредоточились не на остросоциальной проблематике, а на более «частных» открытиях в области пространственно-пластического решения фильмов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

английское кино
1960-х годов,
«рассерженные»,
недооцененные
режиссеры, образ
пространства,
Брайан Форбс,
Джек Клейтон

Данная статья посвящена раскрытию некоторых тенденций одного из самых плодотворных этапов английского кино конца 1950-х – начала 1960-х годов. В истории кинематографа их было несколько: «Брайтонская школа» – период конца 1920-х годов, кино середины 1930-х, связанное с фигурами Александра Корды и Альфреда Хичкока, художественно-документальное направление во время войны, послевоенный взлет английской комедии... Однако в тени истории подчас оказывались значительные произведения, но не вписывающиеся в господствующее направление, скажем, один из самых ярких периодов британского кинематографа замыкается лишь на «рассерженных».

Авторы, о которых пойдет речь, по разным причинам не то чтобы ускользнули от внимания экспертов, но, как представляется, практически выпали из серьезного анализа, не получив должной оценки. Нельзя, конечно, сказать, что режиссеры сформировали какое-то новое единое направление, но, анализируя их фильмы, стоит обратить внимание на вариативность кинематографического процесса в те годы и восстановить в какой-то мере историческую справедливость: вернуть отечественному киноведению таких, к примеру, режиссеров как Брайан Форбс, и в определенной мере Джека Клейтона.

Стоит отметить, что в те годы появлялись картины, где реальность представляла в менее акцентированном и более спокойном

¹ Название фильма взято из терминов соколиной охоты и означает «выпустить сокола свободно лететь». – Прим. авт.

ключе, нежели в прославленных картинах «рассерженных» режиссеров, но отнюдь не благостном. Такой подход представляется особенно близким именно английскому мировосприятию. Характерная недосказанность, «снижение ситуации», некоторая отстраненность – все это проявилось во внешне неброских, но отточенных по части киноязыка дебютах в игровом кино Шлезингера и Форбса («Что-то вроде любви», 1962, и *Whistle Down the Wind*¹, 1961, соответственно), а также в фильмах визуально насыщенных («Невинные» Клейтона, 1961, «Девушка с зелеными глазами» Дэвиса, 1963), где уход в сферу формальных поисков означал бережное и осторожное обращение с таинственными, непостижимыми сторонами жизни, дарил возможность интерпретации.

Английское кино нередко – в далеко не худших своих образцах – содержит некую закрытость, недосказанность и подтекст. Публицистика, прямая декларативность во многом противоречат интуитивной, иррациональной природе кино: киноплёнка слишком хрупка, она может не выдержать резких заявлений. Прямолинейность подчас губит кинематограф, несмотря на кажущуюся достоверность фильма. Четкое авторское отношение, мировоззрение создателя выражается не только в содержательной части, но и в том, что подлинный художник не упускает из виду ни один строительный элемент в своей, ограниченной временем просмотра, модели Вселенной. Он создает абсолютно новый мир, где важно все – ракурс, композиция, монтаж, игра света и тени... И через такое пристальное внимание выражается его отношение к миру реальному, в котором за громкими лозунгами и высказываниями так легко не уловить робкий шелест листьев, не заметить облако необыкновенной формы или нечаянное совпадение...

Брайану Форбсу не повезло не только у нас (его режиссерские работы практически малоизвестны даже специалистам), но и на родине, где творчество этого, как представляется, несомненно одаренного художника, ценится далеко не всеми, хотя, проработав в кино с 1950-х по 1990-е годы, он успел проявить себя как неплохой актер («Визит инспектора», 1954), как одаренный сценарист («Я был двойником Монти», 1958; «Играть могут только двое», 1962) и, наконец, как безусловно самобытный режиссер. Добрый, отзывчивый, любимый и уважаемый всеми, с кем работал, он написал обширную автобиографию, где рассказал не столько о себе, сколько о своих коллегах. О себе – с юмором; о друзьях – с теплотой. Книги, рассказы для

детей, пьесы, сценарии... Его кинематографическое наследие по части кинорежиссуры полифонично, сочетая, к примеру, атмосферичную военную драму («Король-крыса», 1965) и эксцентричную комедию («Не тот ящик», 1966). К тому же, начав с удивительной, латентно кинематографичной ленты «Пусть сокола свободно лететь» (Whistle Down the Wind, 1961 г.), он продолжал успешно работать на протяжении 1960-х, а в 1975 году, нисколько не утратив мастерства, снял «Степфордских жен» – своеобразный «триллер в дневном свете», как охарактеризовал кинокартину сам режиссер, когда ужас извлекается из несколько остранинной, «метафоризированной» повседневности, где люди «роботизировались» без всяких вторжений извне.

В конце 1950-х одной из «организационных» тенденций в искусстве было образование небольших, независимых студий, которые в противовес гигантам-монополистам могли выпу-



Гневное молчание
(1960)

сказать скромные малобюджетные фильмы, нацеленные на нетрадиционное кино. Центром стала студия Woodfall, где снято большинство картин «рассерженных». Появилась также Allied Films Makers, где сотрудничали Форбс, Ричард Аттенборо, Бэзил Дирден и Майкл Релф. Немного позже Форбс, объединившись со своим давним соратником и близким другом Аттенборо,

создает студию Beaver и как сценарист и продюсер начинает с картины, практически вписывающейся в «сердитый» взгляд на мир – «Гневное молчание» (1960), режиссером которой стал Гай Грин. Несмотря на характерную актуальность и остроту темы, фильм часто обвиняют в неправдоподобии, в том, что тогда рабочие себя так не вели (речь шла о так называемой «неофициальной» массовой забастовке и о человеке, который пошел один против всех).

Авторы делают акцент на эмоциональной составляющей, иногда выраженной, что особенно интересно, чисто визуально. Дорошевич пишет: «Соединение реализма и эмоциональности провозгласили в 1956 году молодые режиссеры – документалисты из группы «Свободное кино»². Доверие к действительности они требовали дополнить «поэтическим откликом на предмет изображения». Новый подход к своему предмету изображения

² Дорошевич А. Повека британского кино. Очерки. М., 2008. С. 196.

³Young Colin. Tony Richardson: An Interview in Los Angeles // Film Quarterly. 1960. Summer. P. 12.

режиссер Тони Ричардсон назвал «поэтическим натурализмом», главным требованием которого стало соединение реалистического подхода к действительности с эмоциональностью личного высказывания»³. Таким «поэтическим откликом» в «Гневном молчании» становится насыщенный визуальный ряд, продуманный авторами в тесном сотрудничестве, как отмечает Форбс в своей автобиографии.

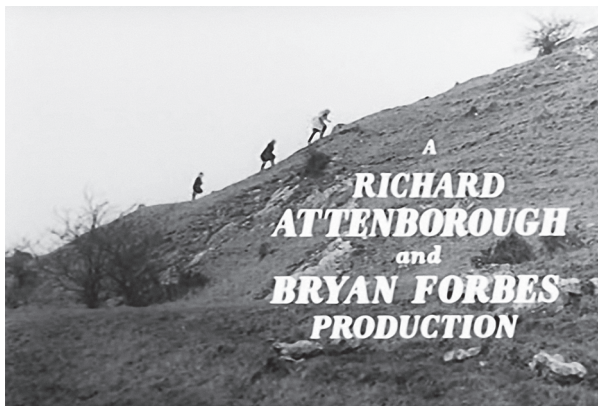
Гай Грин был оператором на ранних изобразительно ярких фильмах Дэвида Лина («Большие надежды», «Оливер Твист»). Его режиссерский опыт подтверждает любопытный факт: в мировом кино бывшие операторы нередко становились режиссерами, и в их фильмах почти всегда бросается в глаза несомненное внимание к визуальной составляющей. Более того, операторская работа зачастую играла ключевую роль в стилистике фильма.

Уже самое начало «Гневного молчания» без единого слова говорит о многом, задает картине общий эмоционально-тревожный камертон. Линии железнодорожной станции разрезают экранное пространство в изощренной композиции и делят его на геометрические фигуры, что выглядит почти сюрреалистично. Из глубины кадра приближается поезд, который резко, с гудком, вырывается на первый план, движущейся черной массой заполняя весь кадр. Зачин получается одновременно энергичным, выразительным, эмоциональным и даже взрывным, причем пока исключительно в изобразительно-монтажных координатах. «Рассерженность» в данном случае никак не определена в словах. Подобные решения будут разбросаны на протяжении всего фильма, хотя нельзя сказать, что режиссер воздерживается от четкого вербального выражения важной проблемы. При этом, как и в картинах «Свободного кино», присутствует документальная фактура (не зря многие производственные сцены снимались на настоящем заводе, с настоящими рабочими). Есть и неперенные бытовые проблемы – маленькая квартира в мрачноватом рабочем квартале и прочий «новый» антураж, вдруг прорвавшийся в английские фильмы тех лет.

В то же время выстроенность, продуманность композиций кадра и звуковой составляющей характеризует попытку заботливого и внимательного отношения ко всем компонентам фильма, а не только к остро заявленной теме, смело прописанному главному драматургическому ходу. При этом авторы выражают недовольство рабочих не в словесных тирадах, как пытается это сделать интеллигент Джимми Портер из «Оглянись во гневе» (1959, Тони Ричардсон).

Главное, что бросается в глаза в основных картинах «рассерженных» (скажем, «Оглянись во гневе» или «В субботу вечером, в воскресенье утром»), – это яростные, ничем не сдерживаемые монологи главных героев. В «Гневном молчании» этого нет, но звуковая драматургия работает исправно. Все начинается сценой, когда рабочие идут с фабрики группами, уставшие после рабочего дня; их оживленные разговоры в дистанционном монтаже проходят контрапунктом будущего «гневно молчания». В картине Том остается совершенно один в звуковом вакууме, даже близкий друг перестал с ним разговаривать. Жена Тома, ни о чем не подозревая, начинает болтать о всякой всячине, но Том тихо и неохотно отвечает. Вот она вроде все сказала, замолкает в ожидании ответа, но и муж молчит, и возникает неожиданная, напряженная пауза, действующая сильнее слов, что у «рассерженных» случалось не так часто. Или, например, почти уже в финале, когда ситуация обостряется до предела, Том приближается к фабрике, где ему грозит опасность. Он шагает по пустой улице, с четкими тенями от домов, посторонние звуки приглушены, и громко, громче, чем они звучали бы в реальности, отмеряются лишь его шаги.

К сожалению, остальные персонажи говорят много, даже слишком, что выглядит декларативно. Яркая композиционная и тональная изобразительность, заявленная в первом кадре, отмечает наиболее важные сцены фильма. Вот всего несколько



человек, не согласных со стихийно возникшей забастовкой, приходят на работу: камера снимает помещение завода с верхней точки, наклоняясь, добавляя нужную драматичность прочерченной диагональю станков, разрезающей кадр. Еще более графично решается сцена, когда Том, оставшийся совсем один, направляется

Пустить сокола
свободно лететь (1961)

на работу: маленькая одинокая фигурка на белом фоне. Таким образом, яростно заявленная в сценарии Форбса остросоциальная проблема, которой позавидовали бы, наверное, многие «сердитые» режиссеры и сценаристы (забастовка, моральная дилемма одиночки, противостоящей большинству), решается в ином ключе, чем можно было ожидать от такого рода фильма.

В своей первой режиссерской работе Брайан Форбс отдается от характерных для многих английских фильмов того периода социальных и экономических проблем, попыток критически осмыслить действительность, но снимает «Пустить сокола свободно лететь».



Пустить сокола
свободно лететь (1961)

Что же выходит на первый план? Именно то, что свойственно кинематографу: создание атмосферы, четкого и законченного художественного образа, стремление передать различные состояния. В этой картине, повествующей о детях, с первых кадров подчер-

кивается точка зрения ребенка: оператор, разумеется, с подачи режиссера, снимает чуть снизу, неакцентированно воплощая особое восприятие мира. Камера лишь немного подстраивается под детский взгляд, но этого достаточно, чтобы заявить иные правила игры. Весь фильм будет окрашен чуть наивным, доверчивым детским восприятием, что сыграет ключевую роль, так как материал очень хрупкий, непростой для экранного воплощения. Главная героиня Кейти, в исполнении Хейли Миллз, чуть постарше остальных детей, но она все равно еще ребенок. Ее «важность» и старательная деловитость вызывают подчас улыбку, но по-настоящему трогательны, как проявления «взрослости» у всех детей. Ее брат, несмотря на то, что совсем мал, выглядит и говорит, как мудрый старичок. Форбс так отзывался о нем в автобиографии: «Я нашел замечательного мальчика Алана Барнса, ему было семь, плавно переходящие в тридцать семь»⁴. Это немаловажно, поскольку маленьким героям предстоит столкнуться с недетскими вопросами, принимать ответственные решения.

На протяжении всего фильма Форбс сохраняет хрупкий баланс между правдоподобностью и аллегоричностью. Звучит лирическая, в манере художественного свиста, музыка, отсылающая к названию (*whistle* – свистеть), она одновременно и детская и сказочная, похожая на пение птиц. Почти незаметно и тончайшим образом режиссер и оператор трансформируют грубую в своем фактурно-материальном проявлении реальность сельского быта в соответствии с детским восприятием, слегка

⁴ Forbes Bryan. A
Divided Life. Mandarin.
1993. P. 28.

контрастной световой драматургией придавая образу реально-го мира таинственную поэтическую окрашенность. На вступительных титрах дети неторопливо шагают по просторным полям и холмам сельской Англии. Постепенно автор все дальше отодвигает от них камеру, и вскоре уже три точки движутся по неохватной равнине. Кусочек неба занимает незначительную часть кадра, а земля складывается почти в земной шар, где вскоре произойдут внешне очень локальные, но в их представлении самые важные события. Таким образом, сразу подчеркивается первостепенное значение пространства. Окружающая обстановка играет большую роль: пейзажи деревенского Ланкашира, неухоженные и запущенные, унылые и меланхоличные, – вот та территория, где дети, предоставленные сами себе, слоняются без дела. Может быть, это и дает повод поговорить о заброшенности детей, но скорее – об их свободе от сковывающей опеки, о своеобразной поэзии каждодневной жизни, помогает ощутить лирическую интонацию повествования практически в каждом кадре. Дети постоянно перемещаются по бескрайним полям. Они не спешат куда-то, они наслаждаются возможностью расправить крылья и полететь.

Именно такие пространственно-временные характеристики парадоксальным и наилучшим образом соответствуют замыслу: попытке нетривиальным способом последовательно перенести библейскую историю в наши дни. Пространство и время как будто очищены от вторжения цивилизации – всего «прогрессивного», городского: лишь сельская местность в первозданном виде, с голой весенней землей, природой, готовой вскоре цвести и радоваться солнцу. Дети и взрослые говорят с характерным провинциальным выговором. В целом можно заметить, что английский кинематограф тех лет все чаще направляет свой взгляд на сельскую местность и ее обитателей. Это была, видимо, характерная тенденция – вместо гостиных лондонских апартаментов кино выходило на свежий воздух, и в то же время появилась возможность найти что-то новое, например, в области языка, произношения и – окружающей обстановки.

Замысел Форбса выкристаллизовывается постепенно, мотивы неспешно собираются вместе, образуя строгую и лаконичную мелодию повествования. В самом начале дети спасают от смерти беспомощных котят, позже встречают в городке заезжих проповедников и, раскрыв рты, слушают пронизанные добром библейские истории. Методичность и последовательность неукоснительны: спасение котят, а затем помощь гонимому человеку... В итоге на наших глазах возникает своеобразное послание

⁵ Baxter Brian. Bryan Forbes // Film Dope. 1979. April. № 17. Pp. 7–9.

миру. Не ударяясь в прямолинейную символику, фильм скорее приобретает черты притчи, неявные, без дидактических акцентов. Возможно, некоторые зрители воспримут картину как фильм для детей, осложненный детективной интригой. Брайан Бакстер замечает: «В лучших своих проявлениях Форбс сумел выразить лирику неприкрашенной, ежедневной жизни, а не героических проявлений, отказался раздувать ситуацию, придавать ей больше значения, чем то, что аудитория сама захочет считать с экрана...»⁵

Недалекий сосед, ворчливая тетка, занятой отец... Все они постоянно хотят отделаться от шумных детей. Ничего особенного в сфере отношений «двух миров» не происходит. Просто отец вынужден все время работать, а дети, оставшиеся без матери, находятся под символическим присмотром тети, которая устала и слегка раздражена. Все происходит без надрыва, без какого-либо морализаторства типа: «не оставляйте детей без присмотра». И вдруг опасный поворот: в округе появляется скрывающийся беглец, возможно, убийца, но мы так и не узнаем, что конкретно он сделал.

Талантливый актер Алан Бэйтс весьма сдержан по части своей роли. Поначалу для истории нужно только неожиданное для детей вторжение в привычный для них мир. Чужак с располагающим лицом спит в хлеву на соломе, рядом со спасенными детьми котятками (деталь неслучайная!) и теленком. Все это так просто и в то же время загадочно. Фильм, не выходя за пределы бытовых координат, словно переводится в плоскость общечеловеческих ценностей. Детей, да и зрителей интригует не только сама ситуация, но и реакция на события вокруг. Когда история обретает контуры, актер, хоть и весьма сдержанно, без малейшей аффектации к переживаниям своего героя добавляет некоторые отрывочные обертоны. За счет безусловной фантазии и веры детей эпизоды с Аланом Бэйтсом приобретают ощущение значительности, чуть ли не мистический оттенок. Возможно, он обвинен по ошибке; возможно, он действительно кого-то убил, но главное, что, полностью избегая каких-либо биографических подробностей, фильм превращает незнакомца в объект детского восхищения. Автор не делает из героя ни злодея (то, что он убийца, – только говорят, доподлинно ничего не известно), ни романтика. В одной из сцен отец рассказывает дочери об опасности общения с незнакомыми людьми. Она машинально соглашается, а сама в этот момент сосредоточена на добывании со стола куска пирога, который понесет как раз этому «чужому человеку», ставшему для нее самым близким. Повествование выстраивается

таким образом, что, как кажется, естественнее такого развития событий ничего нет и быть не может. Такое в кино случается нечасто. Примером мастерского создания нужного градуса эмоциональности может служить, скажем, сдержанно-взволнованный разговор девочки и незнакомца. С ее стороны волнение понятно – для нее вообще нет ничего важнее этого разговора и быть не может; а ему неясно, почему эта девочка по непонятным пока причинам помогает, хочет его спасти. И финальный символический акцент. Когда в финале, поймав, незнакомца обыскивают, он вынужден раскинуть руки, как на распятии. Ассоциация очевидна и не требует комментария. Картина полностью окрашена чистым детским восприятием, серьезным и нежным. Она заканчивается тем, что глубоко потрясенная девочка застывает вместе с поддерживающим ее отцом. Финал, как и весь фильм, обходится без какого-либо морализаторства, обвинений в чей-то адрес... Он глубоко сочувственный и поэтичный.

⁶ Дочка талантливого и обаятельного актера Джона Миллза, она стала настоящей находкой для Ли Томпсона и Форбса, и можно смело утверждать, что без нее «Тигровая бухта» и «Пусть сокола свободно лететь» не состоялись бы. – *Прим. авт.*

Любопытно, что двумя годами раньше вышла в прокат «Тигровая бухта» Дж. Ли Томпсона, фильм, отмеченный стереотипами кассовой продукции, но схожий по части основного сюжетного стержня (взаимоотношения ребенка и преступника), где впервые на экране появляется Хейли Миллз⁶, – снова лирика, проглядывающая сквозь бытовые координаты. «Пусть сокола свободно лететь» был снят по роману матери Хейли; в «Тигровой бухте» особую теплоту добавляет присутствие ее отца – Джона Миллза – на экране, в роли инспектора. Девочка резко заявляет, что отца у нее нет (по сюжету это действительно так), только тетя, и вообще всем на нее наплевать, так что она может делать все, что угодно, даже сбежать из дома. Но Джон Миллз, тем не менее, всегда рядом – искренне внимательное отношение инспектора к девочке добавляет фильму дополнительную пронзительность и теплоту.

Дети на улицах предоставлены сами себе, игры у них тревожные – с пистолетами, желанием сбежать из дома и романтизацией преступлений. Но осуждения нет: напротив, именно чистое детское присутствие трансформирует бытовые и даже криминальные координаты в лирические.

Мастерски использованные возможности черно-белой пленки, с неявной символичностью и самостоятельной визуальной значимостью отдельных сцен делают «Пусть сокола свободно лететь» от начала до конца нежной и поэтичной картиной. В «Тигровой бухте» этой поэтикой отмечены лишь лучшие сцены, где возникает атмосфера, приближенная к координатам неприбранной реальности, что свидетельствует о проникновении духа «но-

вого английского кино» даже в коммерческие фильмы. Не говоря уж об авторской картине Форбса, где, однако, она служит иным целям, чем в признанных лентах «рассерженных».

По иронии судьбы наименее удачный фильм Форбса этого периода у нас наиболее известен – «Угловая комната» (1962), которая шла в отечественном прокате. Она без оговорок примыкает к новым тенденциям английского кино конца 1950-х годов. Для этой картины лучше всего подходит еще один укоренившийся термин, который наряду с «angry young men» («рассерженные», а если точно – «сердитые молодые люди»), критика использовала в разговоре о новом британском кино – «kitchen-sink realism», дословно на русском – «реализм кухонной раковины».

Если выделять что-то, свойственное именно Форбсу, то в очередной раз это тщательная работа с пространством. Молодая француженка приезжает в Англию, она ждет ребенка, одинока, никого не знает и поселяется в обветшалой угловой комнате дома на окраине города, обитатели которого не совсем обычные люди. Фильм построен камерно. Все происходит и решается в одном пространстве. Затемненность ряда сцен, лишь с тонкими светлыми полосками, которые обозначают силуэты, особенно подчеркивает тесноту, «душность» кадра. Ощущение замкнутости говорит о трудностях персонажей больше, чем нехитрые перипетии, содержащиеся в фабуле. Композиции кадра вытягиваются по горизонтали, становятся невыносимо узкими, вычерчивая единый рисунок: спинка кровати, тени, горизонтальные линии мебели, потолка, даже лестницы растягиваются в ширину. Складывается необычное ощущение, что стен в этом пространстве больше, чем надо; больше, чем позволяют законы физики. Даже когда герои выходят на свежий воздух, на улицу, благодаря операторской работе сохраняется ощущение ограниченности пространства.

К сожалению, драматургия не поспевает за визуальными решениями фильма, и он выглядит затянутым. При этом сюжетные повороты несколько хаотично сменяют друг друга, а внедренная в пространство фильма кинозвезда Лесли Карон не в состоянии достаточно глубоко передать эмоциональную жизнь своей героини.

Действие последней картины Форбса на студии Beaver, вскоре прекратившей свое существование, вписывается в принципиально иные координаты.

Роберт Мерфи, анализируя поставленный Р. Полянским в Англии фильм «Отвращение» (1965), предлагает новый термин «environment of madness»⁷, который можно перевести как «без-

⁷ Автор. Op. cit. P. 79.

умие, вырастающее из окружающей среды». «Сеанс в дождливый вечер» (1964) Форбса, а также «Невинные» Клейтона (1961), каждый по-своему, подходят под это определение. Любопытно, что режиссерам удается передать это состояние не в повышенно активных действиях, а скорее отраженно, отталкиваясь прежде всего от пространственно-визуальных характеристик.

«Сеанс в дождливый вечер» вписывается в ряд снятых в то время в Англии психопатологических триллеров (помимо названных, вспомним своего рода шедевр Майкла Пауэлла «Подглядывающий», 1960). Однако Форбс решает фильм не в сфере психологических мотивировок, а скорее в тщательной и



Сеанс в дождливый вечер (1964)

продуктивной разработке пространства, которое, на первый взгляд, незаметно, но, тем не менее, существенно (и фатально) влияет на его обитателей. В поэтике этой картины окружение пока не самодостаточно, но играет значительную роль, а герои неотделимы от своей среды...

Где-то вдалеке от оживленной части города живет необычная семейная пара в необычном доме старинной, чуть загадочной архитектуры (отлет от привычной повседневной реальности словно обозначен). Потеряв еще не родившегося ребенка и столкнувшись, таким образом, с жизненной катастрофой, женщина-медиум предпочитает создать вокруг себя «другую» реальность. В этом особом мире можно «одолжить» чужую девочку, «найдя» ее при помощи спиритических сеансов, и таким образом утвердить безусловную возможность связи с потусторонним. Дом обладает собственной мимикой и характером: он меланхолично-грустен, словно таит в себе что-то неуловимо таинственное. Именно здесь становятся возможны спиритические сеансы, рождаются болезненные мысли и фатальные желания.

Удивительное, на первый взгляд, замечание одного из критиков⁸, что «Сеанс» похож на «Бульвар Сансет» (1950) Уайлдера, как представляется, имеет под собой основания. Во всяком

⁸ Murphy Robert. Sixties Cinema. BFI Publishing, London, 1992. P.79.

случае, в отношении необычной атмосферы действия. Как будто замурованная в волшебном замке звезда немого кино Норма Десмонд поддается разрушающему и одновременно завораживающему духу своего поместья. Объявившая себя медиумом, Майра будто рождена необычным домом, и ее необычное занятие, конечно, было бы невозможно в обыденном пространстве, где люди не выглядели бы черными силуэтами, обозначенные лишь тонкой полоской контрового освещения...

Первые кадры символичны и выразительны: нервное пламя свечи, сплетенные руки, кусочек тоскливого пейзажа – начинается дождь. Он как будто смывает изображение на вступительных титрах: тут все иллюзорно и зыбко. Остроконечная форма дома и вытянутая лампа на столе повторяют изящное очертание свечи. Крутая лестница взмывает вверх. Если «Угловая комната» гипертрофированно удлиняется вглубь по горизонтали, то пространство новой картины Форбса словно стремится вытянуться вверх, как готический собор.

Сложные взаимоотношения мужа и жены переданы в острых ракурсных съемках их напряженных диалогов, где многое uvedено в подтекст. Разговаривая, они оказываются на противоположных концах высокой лестницы, вертикально разбивающей дом; так же и в жизни они разделены мучительными противоречиями, но в то же время неразрывно объединены какой-то необъяснимой силой. Да и сами сеансы медиума провоцируют на небанальные художественные решения: неявный сюрреализм проглядывает, когда в полностью затемненной комнате на фоне пламени свечи соединяются чьи-то руки. Или когда похищенная девочка оказывается в приготовленной специально для нее комнате, «больничной палате»: полностью выбеленное пространство с белоснежными стенами, потолком и причудливо высветленной мебелью выглядит почти ирреально. И как будто в противовес мистическим сторонам персонажей, когда камера выбирается из дома, она наталкивается на шероховатую, документальную фактуру реальности, где все до боли обычно. Конечно, о возможности связи со сверхъестественным тут речь идти не может. С мельчайшими бытовыми подробностями показано, как муж героини похищает ребенка, причем делает это крайне неумело. Позже, когда частью их плана становится будто бы получение выкупа, Билли судорожно перемещается по городу, запутывая отца похищенной девочки и полицию; при этом он успевает словно по касательной соприкоснуться с некоторыми точками бурлящей жизни большого города – оживленные улицы, метро, телефонная будка... В этих сценах уже нет особенной композиционной

или тональной заданности, они сняты намеренно «обычно», во внешне импровизированной манере «свободного кино». Эти столкновения в дистанционном монтаже двух миров – реального и мистического – становятся важным мотивом фильма Форбса, который, в отличие от первой работы режиссера, внешне полностью погруженной в жизненную реальность, делает главный акцент на «второй реальности», куда уходит со своим горем и надеждой героиня...

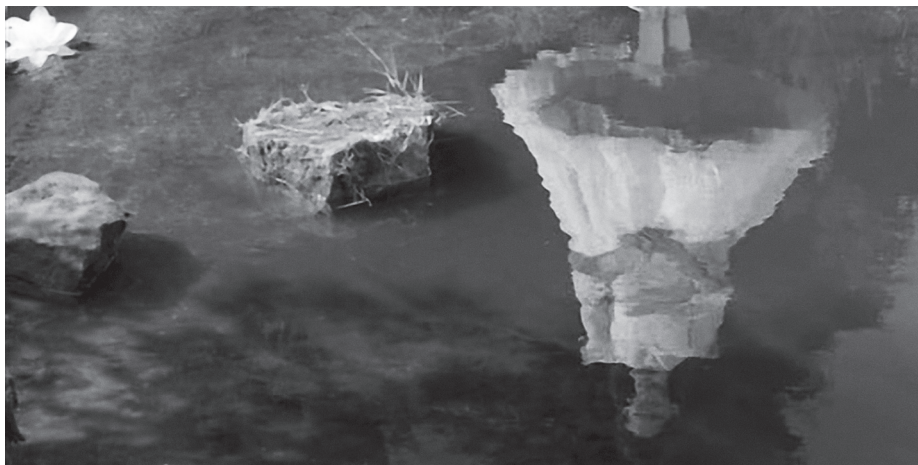
Авторы фильма, подчеркивая важность осмысленного обращения с пространственной средой, пытаются показать это присутствие, не вмешиваясь активно в координаты обыденного пространства, что подтверждает мрачный финал. Мечта главной героини сбывается: доброжелательный следователь предлагает ей провести сеанс, чтобы все-таки найти девочку. И в этот момент, когда зрители ничего не подозревают (ведь женщина-экстрасенс, фальсифицируя, кажется, с самого начала держит всю ситуацию под контролем), она, погрузившись в транс, с головой выдает сама себя и сообщника-мужа, так как честно, под влиянием неведомой ей силы, раскрывает обстоятельства и причины похищения. Тем самым она доказывает если и не абсолютную возможность такого дара, то, по крайней мере, глубинную связь нашего мира с чем-то не до конца понятым.

* * *

Примерно в это же время, в 1963 году, американец Роберт Уайз приезжает в Англию (по экономическим причинам), чтобы с английским оператором снять «Убежище» (The Haunting), чрезвычайно, возможно, даже чрезмерно выразительный визуально, а потому немного искусственный фильм о заколдованном доме, который, обладая собственной душой, подчиняет себе все вокруг. Уайз не оставляет в покое практически ни один кадр: в изощренных операторских приемах дом оживает, но постоянно, с явным перебором пугает, что в какой-то момент снижает саспенс.

Гораздо тоньше о трансформирующем все вокруг себя пространстве рассказал Джек Клейтон в «Невинных», когда перенес на экран роман Генри Джеймса. Любопытно, что критик Александр Уокер называет «Место наверху», давшее старт «рассерженным», бóльшим отклонением в творчестве Клейтона, чем выпадающих, на первый взгляд, из общего потока английских картин того времени «Невинных»⁹ (правда, фильм, строго говоря, не вполне английский, снят на американские деньги компанией «20 век Фокс»). Он вспоминает, что дебютом режиссера стала своеобразная экранизация гоголевской

⁹ Walker Alexander. Hollywood, England. The British Film Industry in the Sixties. Michael Joseph, London, 1974. P. 162.



Невинные (1961)

«Шинели», причудливое и фантазмагорическое «Пальто на заказ» (1956), подчеркивая, что для Клейтона важнее обращаться к своим собственным внутренним темам, чем к волнующим в то время общественность (это соображение можно, кстати, подтвердить тем фактом, что режиссер резко отказался от постановки «В субботу вечером, в воскресенье утром»). Касаясь дальнейшего творчества режиссера, критик отмечает некоторые повторяющиеся «английские» мотивы, в частности – привязанность к дому.

Именно дом, а точнее – старинное поместье, и становится одним из главных действующих лиц «Невинных». Практически все действие замкнуто внутри этого жилища – начальная сцена (разговор его владельца и новой гувернантки его племянников) происходит в Лондоне, но тут же переносится в особняк волнующей архитектуры, чтобы больше его не покинуть. Сначала в этом мире проглядывает лишь легкий налет романтики, очарование других времен. «Нездешность» ощущается в какой-то особой неспешности, даже медлительности, церемониальности движений и жестов. Все это изначально придает происходящему на экране некоторую остраненность. Дом окружен водоемами: опрокидываясь в воду множеством своих отражений, он образует как будто параллельную реальность. Впервые мисс Гидденс видит маленькую Флору в зеркале пруда – хрупкая белоснежная фигурка дрожит и переливается, как будто посмеиваясь: угадай, настоящая я или нет? Пространство получает дополнительную трепещущую и изменяющуюся фактуру во многом за счет колышущейся водной глади, по поверхности которой крадется легкий туман...



Невинные (1961)

Вот героиня Деборы Керр просто проходит, любуясь впервые увиденным; камера ловит ее в обрамлении нависающих деревьев. Изошренная композиция будто намекает: она уже «схвачена» поместьем, которое ее никогда не отпустит. Представляется особенно важным и то, как окружающее пространство, которое реально не в смысле «сверхреальности» документального кино, а просто более-менее знакомо, обретает совершенно новые свойства.

Еще до начала фильма, на ракордах, слышно пение птиц – что может быть привычнее! Но тут же в кадре, на сплошном черном фоне возникает лицо Деборы Керр – изображение полностью очищено от каких-либо пространственно-временных координат. Через наплыв оно переходит в воспоминания героини и в фильм. Зритель попадает в парк, полный незнакомых городу звуков, переливающихся теней и колышущихся деревьев. Постепенно все оживает, начинает дышать и тревожить впечатлительную гувернантку. Шуршат платья средневикторианской эпохи. Заросший пруд хранит тайну. А в доме лучше не играть в прятки – неизвестно, что может ждать тебя за закрытой дверью.

Кажется, все в кадре живет своей особенной жизнью: пышные одеяния с изгибами бантов на них; ветки окружающих поместье деревьев не хотят выпрямляться, черными причудливыми силуэтами обрамляя дом... Во всем чувствуется одно-временно таинственность и декадентская, чуть болезненная красота, которая все больше затягивает, ведет к неизбежной трагической развязке. Из наглухо завешенных окон, от запущенного пруда, хрустальной нездешней красоты детских лиц веет как страшный сон нечто необъяснимое и пугающее.



Невинные (1961)

Казалось, уже наработанные приемы фильмов ужасов – качающиеся занавески, тревожные звуки загадочной природы, пугающие тени, но в «Невинных» они звучат по-новому. Их использование мотивировано богатым воображением главной героини, которое и сыграет с ней очень жестокую игру. Точно связав все элементы пространства в одно неразрывное целое, режиссер добивается ощущения абсолютной самостоятельности своей вселенной, где девочка сидит около пруда, отражаясь в его глади, и напевает пронзительно-тревожную песенку, а она перерастает в закадровую музыку, объединяя действие внутри фильма с авторскими «объективными» решениями.

Самое жуткое впечатление оставляют мастерски снятые сцены, в которых нет мистической подоплеки, но которые завораживают сильнее, чем «настоящие» сверхъестественные эпизоды, хотя лишь намекают на иррациональное присутствие, но волнуют больше, чем призраки в отражении окна. Вот, к примеру, мисс Гидденс впервые попадает в дом, вбегая туда почти в детском восторге, но почти сразу в нее вселяется беспокойство – она едва-едва касается свежих роз, стоящих на столе, и они тут же осыпаются, беспричинно умирая... Выстроив таким образом визуальную драматургию изображения, авторы показывают природную растерянность рационального перед неизведанным.

Попытавшись обозначить в статье некоторые тенденции и направление поисков, необходимо отметить: английское кино конца 1950-х – начала 1960-х, наряду с доминирующим

в те годы движением «рассерженных», было отмечено рядом значительных, но «упущенных из виду» картин (например, Форбса и Клейтона). Некоторые из них поэтически, в неакцентированной форме отражали реалии подлинной жизни; другие, познавая реальную действительность, как это ни парадоксально, активно подключали воображение и фантазию зрителей. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, Александра, 1994.
2. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., Независимая газета, 1998.
3. Baxter Brian. Bryan Forbes // *Film Dope*. 1979. April. № 17.
4. Forbes Bryan. *A Divided Life*. Mandarin, London, 1993.
5. Forbes Bryan. *Notes for a Life*. Everest Books Limited, London, 1977.
6. Kael Pauline. *I Lost It at the Movies*. An Atlantic Monthly Press Book, Boston, 1965.
7. Manvell Roger. *New Cinema in Britain*. Studio Vista, London, 1969.
8. Murphy Robert. *Sixties Cinema*. BFI Publishing, London, 1992.
9. Park James. *British Cinema. The Lights That Failed*. B. T. Batsford Ltd, London, 1990.
10. Phillips Gene D. *Major Film Directors of the American and British Cinema (revisited edition)*. Lehigh University Press, Bethlehem, 1999.
11. Taylor John Russell, Kobal John. *Portraits of the British Cinema: 60 Glorious Years, 1925-85*. John Wiley & Sons Australia Ltd, 1985.
12. Walker Alexander. *Hollywood, England. The British Film Industry in the Sixties*. Michael Joseph, London, 1974.

ФИЛЬМОГРАФИЯ:

1. «Тигровая бухта» (*Tiger Bay*, 1959), реж. Джон Ли Томпсон
2. «Гневное молчание» (*Angry Silence*, 1960), реж. Гай Грин
3. «Невинные» (*The Innocents*, США, 1961), реж. Джек Клейтон
4. «Пусть сокола свободно лететь» (*Whistle Down the Wind*, 1961), реж. Брайан Форбс
5. «Угловая комната» (*L-Shaped Room*, 1962), реж. Брайан Форбс
6. «Сеанс в дождливый вечер» (*Séance on a Wet Afternoon*, 1964), реж. Брайан Форбс
7. «Голоса» (*The Whisperers*, 1967), реж. Брайан Форбс
8. «Степфордские жены» (*The Stepford Wives*, США, 1975), реж. Брайан Форбс