

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Наталья Баландина

ГОРОД И ДОМ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ И ФРАНЦУЗСКОМ КИНО 1960-Х

Москва 2014

УДК 791.43.03

ББК 85.374(0)

Б20

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

кандидат искусствоведения Ю.А. Богомолов,
кандидат искусствоведения Н.Г. Кононенко,
профессор кафедры истории театра и кино РГГУ В.М. Гаевский

Баландина Наталья Петровна

Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х / Н.П. Баландина. – М.: Государственный институт искусствознания; Российский государственный гуманитарный университет, 2014. – с. 256.

ISBN 978-5-7281-1592-2

В книге рассматривается один из самых интересных периодов в истории мирового кино с неожиданной точки зрения – трактовки универсальных художественных метафор. Впервые эти категории исследуются в свете киноведения на материале разных национальных кинематографий. И в отечественном, и во французском кино 1960-х годов мир героя и мир автора (иногда лирически отождествляемого с героем) часто строятся в пространстве «дом» – «город». Автор исследует художественное сознание непохожих кинематографистов, таких как Хуциев и Тарковский, Калик и Иоселиани, Тати и Трюффо, Ивенс и режиссеры «новой волны». В книге показано, что отечественное кино – при всем своем своеобразии – было важной частью мирового кинематографического и художественного развития. Для специалистов и широкого круга читателей.

*В оформлении обложки использован кадр
из фильма В. Масса и Я. Эбнера «Последний жулик» (1966)*

ISBN 978-5-7281-1592-2

© Баландина Н.П., 2014
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2014
© Государственный институт
искусствознания, 2014
© И.Б. Трофимов, оформление, 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

- 5 С. Урсуляк. ПРЕДИСЛОВИЕ
9 ВВЕДЕНИЕ

Глава 1. ОТТЕПЕЛЬ: ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

- 13 МОСКОВСКИЕ ПЕШЕХОДЫ
20 «НОРМАЛЬНЫЙ ЛЕТНИЙ ДОЖДЬ»
26 ТРИ ТОВАРИЩА
42 КОНЕЦ ЭПОХИ
48 ГОРОД В ФИЛЬМАХ МИХАИЛА КАЛИКА
68 НЕЗАМЕЧЕННЫЕ ЭКСЦЕНТРИКИ
70 «САМ НЕ ПЛОШАЙ, А НА ДЕТЕЙ НАДЕЙСЯ!»
78 «ВОТ ЧТО: ЖИЗНЬ ПРЕКРАСНА, ТОВАРИЩИ...»
86 «ПУСТЬ БЕЗ ОБЕДА ОСТАВИТ НАС МАМА, ПУСТЬ НА ЭКРАНЫ
ВЫЙДЕТ НОВОЕ КИНО»

Глава 2. ПРОГУЛКИ И ПОИСКИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНО КОНЦА 1950–1960-Х

- 93 «СЕНА ВСТРЕЧАЕТ ПАРИЖ» ЙОРИСА ИВЕНСА
105 ХРОНИКИ, СКАЗКИ И ДРАМЫ БОЛЬШОГО ГОРОДА:
ПАРИЖ В КАРТИНАХ «НОВОЙ ВОЛНЫ»
110 ПАРИЖСКАЯ ГАРМОНЬ
119 ОСТОРОЖНО: ДЕТИ!
125 ЗНАК РОМЕРА
136 ПОСЛЕДНИЙ ШАНС АЛЕНА ЛЕРУА
145 ВРЕМЯ ФЛОРАНС
153 ДЕТИ, КНИГИ И АНТУАН ДУАНЕЛЬ
157 ВЗРОСЛЕНИЕ ПАРИЖСКОГО МАЛЬЧИШКИ
171 НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ АНТУАНА
178 «ДИКИЙ РЕБЕНОК»
185 ПОЖАРНЫЕ В ГОРОДЕ
196 ТАНЕЦ ЮЛО
204 «МОЙ ДЯДЯ»
206 ЮЛО
212 РИСУНКИ ТАТИ

Глава 3. Люди и границы

| | |
|-----|---------------------------------------------------------------------------|
| 216 | Свой среди чужих: фильмы Отара Иоселиани в контексте французского кино |
| 218 | Первые короткометражки «новой волны» |
| 220 | «Апрель» (1962) |
| 224 | «Листопад» (1966) |
| 228 | Французские параллели |
| 234 | Мир без границ |
| 236 | Дом за городом. К разговору об Андрее Тарковском |
| 240 | «Иваново детство» |
| 244 | Город |
| 245 | «Зеркало» |
| 252 | Дома и города последних лет |
| 254 | ЗАКЛЮЧЕНИЕ |

Сергей Урсуляк

ПРЕДИСЛОВИЕ

Расцвет отечественного кино в 1960-х годах во многом был связан с состоянием страны – победившей в войне, похоронившей Сталина, получившей надежду. Открылись шлюзы, и появилась надежда. Дети, сформированные в атмосфере общего напряжения – «дети войны», пришедшие в кинематограф в конце 1950-х годов, – образовали «золотое поколение». Эстетика того времени рождалась в результате усталости от неправды. Почему возник «Современник»? Был МХАТ, который дошел до той степени правды, которая перестала быть правдой. Возник «Современник», где люди на сцене общаются, как в жизни, темы наши, как в жизни, интонации наши, как в жизни. То же самое в кино. Цвет и способ существования артиста, например в картине «Большая семья», может быть очень хорошим, но это неправда. Это тоже один из знаков времени: «Хочу быть честным». Поэтому, кстати, в 1960-е режиссеры уходят от цвета: вдруг выясняется, что в черно-белом кино гораздо больше правды, чем в цветном. Я и сейчас так считаю.

Я очень люблю это режиссерское поколение. Поэтому для меня неожиданный звонок Хуциева, звонок Рязанова – всегда событие. Мне их очень не хватает рядом. На чем держалась режиссура тех лет? На индивидуальности взгляда. В ту эпоху авторитет режиссерской профессии был очень высоким: как бы режиссеров ни «ломали», фильмы выходили в конце концов. Они существовали. Их авторов вызывали для разговора, искали компромиссы. Чиновники могли что угодно творить, но понимали, что у этих людей есть талант. Сегодня режиссерская профессия почти уничтожена: часто сталкиваешься с равнодушием и агрессией со стороны чиновников. Никому неинтересен взгляд. А становление режиссеров того поколения осуществлялось в русле авторского кино – от Калика

до Шукшина: их ошибки индивидуальные, неудачи индивидуальные, длинноты индивидуальные, интонации индивидуальные. Сейчас такое кино делать очень трудно, почти невозможно. Поэтому нет такого яркого поколения, нет волны. Через несколько десятилетий понять что-то о нашей жизни будет невозможно: нет портрета времени.

Сравнительный ракурс, предложенный в этой книге, вполне закономерен. Не секрет, что в 1960–1970-е появилась огромная тяга к тому, чтобы узнать, посмотреть зарубежное кино: я помню, как у кинотеатра «Россия» стояли люди и менялись абонементом на Московский кинофестиваль. Всегда чувствовалась ажиотаж вокруг фестивальных событий, желание посмотреть внеконкурсную программу. Видимо, искусственно созданный дефицит информации может быть действеннее открытых шлюзов.

Я впервые увидел фильмы «новой волны», когда уже учился на Высших режиссерских курсах, и понял, что наши режиссеры подпитались этими фильмами. Это, безусловно, не прямое заимствование. И все же французские ленты стилистически – работа с камерой, с операторской техникой, воздействие ракурса – влияли на наше кино. В этом нет ничего странного. Ведь русская национальная музыка, которой мы гордимся, и русская классическая литература – Пушкин, Жуковский – черпали из европейских источников. Это импульс, который получают художники, подхватывая и развивая по-своему ходы, приемы, мотивы. Но вот что интересно: происходил взаимный процесс – отечественные и зарубежные фильмы обогащали друг друга. Получив импульс, художники возвращали его обратно. Кстати, тогда брали лучшее, сегодня то же самое происходит, только, к сожалению, берут худшее.

Интерес к городу на экране в нашем и во французском кино 1960-х годов связан с одним обстоятельством: при всех сложностях у людей той эпохи было приятие жизни. Город был местом, где можно жить. В этом смысле Париж как раз, на мой взгляд, сохранился, он изменился в каком-то другом смысле. Я недавно видел, как по улице в Париже идет бабушка и кричит: «Солнце, солнце!». В Тбилиси это возможно. В Париже возможно. А в Москве уже нет. А был момент, когда это было очень органично: бегущая девочка, песня «Бывает все на свете хорошо»... Эстетика фильмов 1960-х связана с открытым мироощущением хороших людей. Среди художников, конечно, были разные люди. И все же в этот период в кинематограф пришло много хороших людей, и они делали фильмы для хороших людей. Мне кажется, что город не должен превышать какой-то размер для того, чтобы оставаться городом. Москва что-то превысила, что-то нарушила. Это может быть нарушение экологии, необходимого баланса, ноосферы... Например, экологи утверждают, что строительство

Крылатского к 1980-му году дало эффект постоянно висящей тучи. В мой фильм «Русский регтайм» я намеренно включил эпизод с дождем, потому что вдруг понял, что раньше не боялся стоять под дождем, а сейчас боюсь. Как героям оттепельных фильмов, мне нравилось попасть под дождь, это не было предвестием опасностей и болезней... Это и есть приятие мира, когда ты живешь в ладу со всем. Я помню свое детство – Москву 1960-х. Тогда двор, дом и город – это было общее радостное и родное пространство. Дверь в квартиру не запиралась. Двор – это место, где дворник из кишки поливает нас – детей водой, где растут яблони (в центре Москвы!). На этом построены многие фильмы той поры. Магнитофон, выставленный на окне, создающий очень приятную атмосферу двора. Я могу себе представить такое в Одессе. Это тяжело живущий город, но сохранивший человеческие связи. Всё дело в том, что нарушены человеческие связи, – то, о чем я говорил: город превысил свои возможности. Сейчас звучащая из окон музыка меня почему-то не радует.

Отечественная киномузыка и французская киномузыка, кстати, имеют много общего. Я слышу отголоски одного и того же строя: барочная музыка, положенная на джазовую основу, присутствует во многих фильмах 1960–1970-х годов. Сейчас это немножко возвращается, как ни странно. Уже не в одной картине появляются такие мотивы. Тогда этот материал часто попадал в руки талантливых людей, которые придумывали что-то свое и изумительное. И этим мы живем до сих пор. Что такое современная киномузыка? Это Эдуард Артемьев, который вырос из кинематографа конца 1960-х. Индивидуальности наших композиторов были ничуть не менее крупные, чем французских. Наши культуры тесно взаимосвязаны: нам бы и продолжать так... Но мы, к сожалению, взяли за основу (в кинопроизводстве, во взаимоотношениях кино и государства) американскую модель. Если бы мы взяли за основу французскую модель, то опора была бы не на продюсерское кино, а на режиссерское. Во Франции я смотрел много замечательных маленьких картин, и в огромной степени мне кажется, что французы интонацию свою не утратили; она изменилась, конечно. Но даже в «Амели» чувствуется эта родовая связь. Большая ошибка сегодняшнего кинематографа: мы стараемся стать интересными для всех, а мы должны быть интересными для себя. Самодостаточными.

Я благодарю *И.И. Рубанову, В.М. Гаевского, Г.В. Макарову, Л.К. Козлова* – моих любимых учителей; *А.В. Бартошевича* и сотрудников сектора «Современное искусство Запада» Государственного института искусствознания, принимавших живое и деятельное участие в обсуждении глав этой книги; *М.Н. Калика, В.Г. Таривердиеву* и *С.В. Урсуляка* – за подробные беседы, поддержку и вдохновение; *Е.В. Цымбала* – за чтение и анализ глав книги; *А.И. Антипенко* – за разрешение использовать его фотографии, а также всех неизвестных авторов фотографий; моего мужа и мою маму – за помощь и терпение.

ВВЕДЕНИЕ

Ах, Париж весенний!
Как к тебе добраться?
Рано утром в Сене
Можно искупаться.

Вы себя погубите
Западной душой.
Заграницу любите –
Ох, нехорошо это.

Геннадий Шпаликов

Анализ образной структуры фильма – интересный метод исследования творчества режиссера и культуры эпохи, особенно если речь идет о 1960-х годах – самом насыщенном и активном десятилетии в истории искусства второй половины XX века. В этот момент город оказывается объектом пристального внимания и сквозной темой в кинематографе, на который значительно повлияли технические изобретения (применение ручной кинокамеры, пленки высокой светочувствительности) и эстетические открытия (итальянский неореализм) предыдущего периода. Молодым режиссерам рубежа 1950-х – 1960-х было, видимо, необходимо заново определить свои отношения с окружающим миром. И часто образ города в их фильмах раскрывается в соотношении с образом дома, а отношения между ними составляют общий сюжет в искусстве 1960-х. В отечественном кино они во многих случаях пересекаются, но редко вступают в столкновение друг с другом¹. Наоборот, эти понятия располагаются в общем смысловом поле: город – улица – двор – дом.

¹ В отличие от трактовки, закрепленной в классической литературной традиции: «открытое пространство» (город) – «закрытое пространство» (дом).

Смена эпох и начало хрущевской оттепели знаменовали резкую перемену в отношении к внешнему пространству, простирающемуся за порогом дома и совсем недавно сопряженному в бытовом сознании со страхом и опасностью. Возвращение людей из сталинских лагерей сыграло колоссальную роль в изменении массового общественного сознания. Впервые в оттепельном кино город и дом оказались общей ключевой метафорой в фильме Льва Кулиджанова и Якова Сегеля «Дом, в котором я живу» (1957). Окраинные улицы Москвы и квартира в новостройке стали местом действия, охватывающего несколько эпох в жизни героев, – довоенную юность, фронтовые годы и мирное время. Город на экране конца 1950 – начала 1960-х годов в определенном смысле превращается в малую родину, маленькое независимое «государство» внутри большого. Его атмосфера выражала новое мировоззрение, выявляла то, что впоследствии будет названо «чувством единства поколения»¹.

В 1960-е отечественный кинематограф в большей степени, чем прежде, являлся частью мирового кинопроцесса, движения молодого кино и «новых волн» – французской, чешской, британских «рассерженных»... Не удивительно, что в оттепельных фильмах можно обнаружить много любопытных переключек и параллелей с зарубежными картинами. Французский материал представляется автору наиболее ярким и показательным: сравнительный ракурс основан не только на давнем взаимном тяготении двух культур и особом отношении к Франции, которое коренится в русской традиции, но и на сходстве конкретных мотивов. Многие свидетельства авторов (в частности, вынесенные в эпиграф строки Геннадия Шпаликова) подсказывают, что художники оттепели вели воображаемый диалог с «западной душой»² – ироничный или восторженный, серьезный или шуточный, но всегда необходимый. И, пожалуй, эти «условные знаки», рассыпанные в произведениях поколения 1960-х, – главный аргумент в пользу подобного сопоставления.

Тяга к зарубежному, «несоветскому» возникала также как реакция на ситуацию изоляции отечественной культуры, на диктат официальной идеологии. Российские режиссеры учились у французских коллег повышенному вниманию к форме, ее тщательной разработке, чистоте стиля. В свою очередь, французские критики и кинематографисты были потрясены оттепельными картинами, называя их «советской новой волной», имея в виду прежде всего свежесть и яркость кинематографического языка.

¹ *Самойлов Д.С.* Перебирая наши даты. М.: Вагриус, 2000. С. 327.

² Иногда и реальный. Например, см.: Дискуссия в Вильпре: Беседа Григория Чухрая с Клодом Шабролем // Искусство кино. 1962. № 5.

Взгляд на отечественный кинематограф в контексте развития французского кино (и наоборот) интересен и потому, что потребностью самого оттепельного времени был поиск родства, внутренних и внешних связей. Ощущалась необходимость в восстановлении разорванных государством отношений между эпохами и между странами. Об этом впоследствии будут размышлять сами герои той поры, которые, по выражению И. Бродского, «произросли из военного щебня – государство зализывало свои раны и не могло как следует за нами проследить»¹. Искусство и литература заменили для поколения 1960-х настоящую реальность, в сущности воплотив мечту о ней. Сознание оторванности от мирового культурного развития направляло и ускоряло эти процессы, художникам было очень важно освоить опыт иностранных коллег. Новые реалии эпохи – это первые московские международные кинофестивали, недели зарубежного фильма в Москве, вывоз картин на международные киносмотр, показы в Госфильмофонде произведений мировой классики.

Рубеж 1950–1960-х годов пробудил мощный творческий импульс в киноискусстве России и Франции: жажда обновления выразительных средств, стремление к формальным поискам и особое отношение к режиссерской профессии объединяло поколения кинематографистов, совершивших «прорыв группы». Жизнь «новой волны» как таковой была гораздо более быстротечна, чем время кинематографа оттепели.

Понятия «дом» и «бездомье» помогают осмыслить эволюцию искусства 1960-х и впоследствии 1970-х годов. Если персонажи Хуциева и Данелии – это «дети двора» в том смысле, который присущ культуре оттепели, то герои Тарковского – люди, находящиеся далеко от дома и желающие вернуться домой. А, например, Антуан Дуанель в фильмах Трюффо – «дитя города», а не «двора», просто потому, что понятие «дом» связано для него с чем-то недостижимым.

Примечательно, что Москва и Париж соединены почти кровными узлами; они – как сообщающиеся сосуды: если в одном убывает, в другом прибавляется. Об этом напишет Окуджава в 1995 году: «Когда пройдет нужда за жизнь свою бояться, / тогда мои друзья с прогулки возвратятся, / и расцветет Москва от погребов до крыш... / Тогда опустеет Париж». Чужая столица – приют, убежище, ставшее домом для друзей. Некоторые из оставшихся здесь живут там уже давно – мысленно, как Незнакомка, которой писал Андре Моруа. Тем более что возможность зарубежной поездки в 1960-е была уже не так фантастична, как в предыдущее десятилетие.

¹ Бродский И.А. *Меньше единицы // Бродский И.А. Стихотворения. Эссе.* Екатеринбург: У-Фактория, 2001. С. 598.

Жанр этой книги не прямые сопоставления, а нечаянные сближения, тайные переключки; в ней почти нет фронтальных двойных портретов – Россия и Франция разведены по отдельным главам, но косвенно связаны. Самое интересное – когда, анализируя тот или иной фильм, вдруг наталкиваешься на эти связи, которые видны только изнутри. Получается, что какие-то ленты оттепели и «новой волны» в буквальном смысле слова созвучны, то есть звучат в близкой музыкально-поэтической тональности. Неслучайно на облик французского кино 1960-х годов повлияли Мишель Легран и Франсис Лей, а на поэтику отечественных картин – в особенности Микаэл Таривердиев.

Дистанция, отделяющая режиссеров оттепели и «новой волны», очевидна и безусловна, ибо жестко определена исторической ситуацией. Однако важно понять не только почему мы чужие, а почему мы нечаянно становимся своими. Почему совпадают пластические решения, рифмуются образы, переплетаются судьбы? Почему один из лучших документальных фильмов о Тарковском снял француз Крис Маркер, а благодаря грузинскому режиссеру, живущему в Париже, жители Belle France могут понять себя так же хорошо, как и мы сами?

ГЛАВА 1

ОТТЕПЕЛЬ: ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

МОСКОВСКИЕ ПЕШЕХОДЫ

Окуните ваши кисти в голубое,
по традиции забытой городской,
нарисуйте и прилежно и с любовью,
как с любовью мы проходим по Тверской.

Булат Окуджава

Улица в отечественных игровых фильмах второй половины 1950–1960-х годов – редкий документ эпохи, точно передающий дух и рисунок времени. Близкий пример итальянского реализма, принцип люмьеровской хроникальности, раскованность советского авангарда 1920-х годов – очень разные источники – вдохновляли авторов оттепельного кино, сделавших выход картин на экран крупным культурным и общественным событием. После первых лент, заявивших о новом мироощущении современников, каждую премьеру ждали с надеждой и нетерпением. Кинематограф умел выразить то, что витало в воздухе, крепло в умах и постепенно пробивалось в публикациях. Язык пространства, снятого кинокамерой, таил невиданные возможности, и это очень быстро поняли те, кто разрабатывал поэтику «седьмого искусства». Его художественные достижения в этот период во многом были связаны с необходимостью использовать систему метафор.

Персонажи в фильмах 1960-х очень любят бродить по улицам: здесь происходит самое настоящее и интересное, легкомысленное и бесполезное, удивительное и волшебное. Город на экране – фотогеничен,

подвижен и общителен, в нем хочется побывать. Да вот ты уже и внутри: ведь взгляд камеры вмещает бесконечно много – мостовые, дома, деревья, прохожих, небо над головой, втягивая и зрителя. Образ Москвы в оттепельном кино обладает поразительным эффектом присутствия, приближающим нас к исчезнувшей эпохе почти вплотную. Кинорежиссеры начала 1960-х осваивали окрестности столицы с таким воодушевлением, словно раньше она была заколочена и объявлена опасной зоной. Впрочем, это относилось ко всей стране, граждане которой знали, что лишний раз выходить из дома нежелательно и рискованно. И поэтому одним из первых признаков «потепления» в кино стала упоительная свобода передвижения. Свежесть восприятия мира, непринужденность авторского тона, благодарное отношение к жизни, проступающее на киноплёнке, – залог долголетия картин оттепели.

Эпоха, начавшаяся в СССР в середине 1950-х, постепенно возрождала связи между человеком и окружающим его пространством, превращала город в землю по эту сторону «границы владений дедовских». Осип Мандельштам, размышляя о стихах и трагедиях И. Анненского, ввел понятие внутреннего эллинизма, родственное, на его взгляд, духу русского языка. С его помощью можно описать то, что проникало в советскую культуру в период оттепели. «Эллинизм – это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку <...> сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание окружающего мира...»¹ Перефразировав рассуждение Мандельштама, можно сказать, что город – «это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу»². Но не просто сидит, а одновременно с любопытством изучает ее устройство. Человек оттепели открывает близость и необъятность ландшафта, включенного теперь в систему его внутренних координат. Город неисчерпаем именно потому, что он часть души; лирический герой часто сливается с ним: «Что мне сутулиться / Возле моста? / Стану я улицей, / Если не стал»³. И, наоборот, скамейку можно сравнить с перенаселенной квартирой, как это сделал Булат Окуджава: «Но не было, чтоб места не хватило / На той скамье зеленой, / На перенаселенной, / Как будто коммунальная квартира». Человек и город равны, и поэтому их сближения и взаимные превращения так естественны в оттепельной поэзии. Но эти две цитаты

¹ Мандельштам О.Э. Об искусстве. М.: Искусство, 1995. С. 230–231.

² Там же. С. 231.

³ Шпаликов Г.Ф. Пароход белый-беленький. М.: Эксмо-Пресс, 1988. С. 94.

обнаруживают и другое! С одной стороны, в этот период в художественное сознание проникает идея индивидуализма – возникает не только новый тип героя (рефлексия, внутреннее действие часто определяет драматургию), но и художника, с философским, обостренно независимым складом мышления¹. С другой стороны, и коллективизм превращается в нечто совершенно иное: в готовность к дружескому общению, кухонные посиделки, разговоры допоздна, «полночный московский уют». Неслучайно эти настроения аккумулирует просторная и взбалмошная Москва с ее новостройками, древним центром, зеленью Бульварного кольца, сетью арбатских переулков. Москва, которую так любил описывать Мандельштам, – город с иррациональной топографией, порывистым характером и всегдашней готовностью к переменам. В 1960-х годах она щедро снабжала метафорами время и выражала одну из магистральных тем в искусстве и литературе. Ее образ выстраивал структуру повествования и пронизывал целый пласт фильмов: «Чистые пруды» (1965) Алексея Сахарова, «Три тополя» на Плутихе» (1967) Татьяны Лиозновой, «Первый троллейбус» (1963) Андрея Эшпая, «Дайте жалобную книгу» (1964) Эльдара Рязанова и многие другие. Однако «людьми первых повестей», авторами главных картин об оттепельной Москве были трое: Геннадий Шпаликов, Марлен Хуциев и Георгий Данелия.

Город в их работах – опыт интенсивного проживания настоящего, способ фиксации состояния современника, ошеломленного необозримостью просторов и полной ответственности. Яркость этих впечатлений обусловлена и тем, что судьба всех трех кинематографистов тесно связана с Москвой. Геннадий Шпаликов родился в Карелии, где в тот момент работал его отец, но через два года семья вернулась в столицу. После войны он два года проучился в московской школе, а потом восемь лет в Киевском суворовском училище – его приезд в Москву середины 1950-х был своего рода бегством на волю. Марлен Хуциев и Георгий Данелия родились в Тбилиси, но прожили большую часть своей жизни в Москве.

У грузинской столицы всегда существовали особые отношения с Москвой, а в 1950–1960-х годах между ними устанавливается таинственное общение. В этот момент в Москве оказывается плеяда молодых тбилисцев («тбилисский десант»), многие из которых затем превратятся в крупных художников и станут ключевыми фигурами в российской культуре. Лев Кулиджанов, Анатолий Гребнев, Дмитрий Месхиев-старший, Микаэл Тавердиев, Сергей Параджанов, Отар Иоселиани, Георгий Товстоногов,

¹ Яркие примеры из разных областей творчества: Иосиф Бродский, Андрей Тарковский, Иннокентий Смоктуновский.

Булат Окуджаву (родился в Москве, но всю свою жизнь был связан с городом предков)... Некоторые из них даже закончили одну и ту же русскую школу № 42. Тбилиси всегда был многоязычным городом, где все, тем не менее, подпадало под влияние и обаяние грузинских традиций, вкусов, менталитета... «Это был наш Тбилиси, отзывчивый, благородный и нищий, приносивший к своей обшарпанной бедности, но все же с замашками князя; Тбилиси галерей, обращенных внутрь дворов... В семьях старых грузинских интеллигентов одинаково говорили и по-грузински, и по-русски, да еще и по-французски иногда...»¹, – вспоминает Анатолий Гребнев. Легендой стал знаменитый тбилисский ТЮЗ, через который прошло все это поколение, помнившее песни из тюзовских спектаклей всю жизнь. Сюда приезжал, чтобы поставить свои первые спектакли, строгий студент московского ГИТИСа Георгий Товстоногов. Кажется, все эти кавказские витязи сговорились штурмом взять русскую столицу, но сдались на её милость, сраженные любовью.

Интересное совпадение: Москва в игровом кино 1960-х лучше всего описана грузинскими режиссерами. Однако если вдуматься, понимаешь, что это, наверное, неслучайно. Тбилисцы выделили главные ее свойства, подчеркивая то, что близко им самим. В ранней оттепели Москва – городом, гостеприимный приют для странников, обретавших здесь звание «пешеход». Так будет не всегда, и тень бегства, изгнания маячит за спиной этого поколения, но на рубеже 1950–1960-х годов столица добра, великодушна и очень любима. За московскими годами стоит попытка человека приручить город, да и родину тоже, которая полнее всего выразилась в творчестве Булата Окуджавы. Об этом размышляет Дмитрий Быков, отмечая, что в его стихах «Москве приданы черты кавказского самозабвенного гостеприимства», а Арбат и вовсе объявляется отечеством. «Его точно так же никогда не пройти, и в каждом из пешеходов, “людей невеликих” – те же бездны, что и в героях или титанах духа»².

Георгий Данелия и Марлен Хуциев – режиссеры непохожих, почти противоположных художественных методов, разной творческой судьбы, но портреты Москвы написаны ими со сходным изяществом и грузинской нежностью. Для Хуциева эта тема – главная в творческой биографии, она звучит в фильмах: «Застава Ильича» (вышедшем в 1965 году под названием «Мне двадцать лет»), «Июльский дождь» (1966), «Послесловие» (1983), «Бесконечность» (1991). Но «Застава Ильича» безусловно его центральная «московская» картина, премьера которой в первоначальном авторском

¹ Гребнев А.Б. Записки последнего сценариста. М.: Алгоритм, 1999. С. 181.

² Быков Д.Л. Булат Окуджаву. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 281.

варианте состоялась только в 1988 году в Доме кино. Судьба фильма обозначила окончание потепления уже в первой половине десятилетия.

Если главным предметом критики в хуциевской картине был конфликт поколений, то ленту «Я шагаю по Москве» Данелии, напротив, упрекали в бесконфликтности, легковесности характеров, упрощенности ситуаций, непроявленности позиции художника. Кажется, что картины двух мастеров существуют в противоположных плоскостях: одна – в аналитической и полемической, а другая – в жанровой. Но сближает их то, что сегодня представляется особенно ценным, – присутствие неповторимой ауры времени, арабеска города, внимательно и бережно прорисованного авторами, отблеска внутренней жизни его жителей. Корни этого созвучия раскрывает имя драматурга, соавтора обоих режиссеров. Геннадий Шпаликов был в ту пору ровесником своих героев, студентом ВГИКа, которого пригласили работать сразу два талантливых постановщика, уже ставших известными благодаря своим ранним работам. Фильм Марлена Хуциева и Феликса Миронера «Весна на Заречной улице» (1956) был первой значительной картиной оттепели, знаком наступления новой эпохи для режиссерского поколения выпуска конца 1950-х годов, но самое сильное потрясение у современников вызвали «Летят журавли» М. Калатозова (1957) и «Баллада о солдате» Г. Чухрая (1959). «Два Федора» (1958) Марлена Хуциева и «Сережа» (1960) Георгия Данелии и Игоря Таланкина открыли в оттепельном кино цикл «мир глазами ребенка».

Важно отметить, что «Застава Ильича» была снята раньше московского фильма Данелии, но вышла позже, после жесточайшей обструкции – разгромной речи Хрущева и проработки членов творческого объединения киностудии имени Горького. Слишком серьезные темы были затронуты, и их вольная трактовка возмущала партийных идеологов.

Прочитав эссе молодого сценариста, Хуциев был поражен точным совпадением атмосферы текста с замыслом своей будущей картины, с собственными художественными пристрастиями. И он сразу предложил Шпаликову включиться в работу над сценарием «Заставы Ильича» после ухода своего прежнего соавтора Феликса Миронера. Уже был разработан подробный план и придуманы многие сцены фильма, но с приходом Шпаликова, по мнению участников съемочной группы, словно появилась долгожданная нота, «музыкальный» лейтмотив, окрасивший все произведение. «Этот легкий, зыбкий, летучий диалог, эта интонация, слегка ироническая, этот юмор и неожиданный серьез... Это был голос поколения, к которому принадлежал Шпаликов и от чьего лица



Геннадий Шпаликов

он говорил. Первого поколения, которое перестало бояться»¹, – писал Анатолий Гребнев.

Г. Шпаликова особенно интересовало пространство города, возможность передать через характеры, ситуации, диалоги неуловимую материю повседневной жизни послевоенной Москвы, его волновало то расстояние между историей и героями, где художник встречается со зрителями. Повествовательность его стиля – стихийная, она постоянно обращена к самоощущению героя, его отношениям с автором, с самим собой. Улица у Шпаликова обязательно должна привести к реке – точке пересечения города и природы, месту его рождения и одновременно переправы за его пределы.

Пустые улицы раскручивал
Один или рука к руке,
Но ничего не помню лучшего
Ночного выхода к реке.

Примечательно, что своим учителем в кинематографе Шпаликов называл Жана Виго, вспоминая потрясение от фильма «Атланта», который так непостижимо совпал с его восприятием жизни и искусства. Он написал ритмизованное обращение к Виго под названием «О волшебном», в котором объяснил, что хотел обязательно что-то сделать в его память и снял «безумно» длинный конец своей первой и единственной картины «Долгая счастливая жизнь» (1966). Он как будто пытался возместить боль утраты, подарить рано ушедшему, незнакомому, но родному человеку «реальное выражение счастья», как он определил в сценарии образ баржи, плывущей вровень с берегом, словно прямо по летнему лугу, по полевым цветам и высоким травам. Картина Шпаликова получила приз

¹ Гребнев А.Б. Записки последнего сценариста. С. 116.

на международном фестивале авторского кино в Бергамо. Виго, один из родоначальников национального французского кинематографа, повлиявший через поколение на формирование поэтики «новой волны», – художник, близкий нашим кинематографистам 1960-х годов. Творчество Шпаликова – пример встречи единомышленников, заброшенных в разные земли и эпохи. Его отклик на «Атланту» – это сокровенный разговор с ее создателем, настойчивое, троекратное повторение «в память Вам, Виго, / В память Вам, Виго, / И еще раз в память Вам, Виго» – утверждение бесспорности и глубины этой связи сквозь границы, расстояния, время.

Сюжет и настроение «Причала» – одного из ранних, неосуществленных на экране сценариев Геннадия Шпаликова, удивительно созвучны великой картине Виго: корабль-дом, ожидание встречи экипажа с большим городом, выход на берег – в другой мир – и долгие скитания по ночным незнакомым улицам, случайная разлука и поиски влюбленных. Только Москва 1960-х годов менее призрачна, чем Париж 1930-х; ее героини более решительны и расположены к дорожным знакомствам, легко вступают в беседу и находят друзей, могут запросто сесть за руль чужого автомобиля (по просьбе его хозяина) и найти дорогу к его дому, следуя за собакой. Шпаликовская Москва приветлива и общительна, она не вступает в единоборство, не нависает над маленьким человеком из далеких краев. Вместе с тем она лишена светского флера неприступного Парижа, его головокружительного блеска. Москва начала 1960-х покоряет простотой общения и верностью, способностью соединять родные души и создавать крепкие компании. В финале «Атланты» Париж разводит героев и возвращает их друг другу с помощью экстравагантного помощника капитана в исполнении Мишеля Симона. «Причал» также заканчивается возвращением Кати на борт, ее примирением со шкипером. И корабль продолжает свой путь. Пересечение маршрутов героев и города – на несколько часов, в которые жизнь так насыщена и стремительна, что остается в памяти, как красочный кинофильм, – излюбленный прием автора этого сценария.

«Нормальный летний дождь»

Изобразительность – черта драматургии Геннадия Шпаликова, формирующая стилистику фильма «Я шагаю по Москве» благодаря союзу с Георгием Данелия и Вадимом Юсовым. Успех картины также во многом зависел от музыкального решения Андрея Петрова, растворяющего

границы фабулы, звукового и зрительного ряда, чтобы создать воздушную художественную ткань. Одобрительная оценка Михаила Ильича Ромма – любимого мастера, значительно повлиявшего на режиссерское поколение 1960-х, была самым важным признанием работы молодой съемочной группы. Песня Шпаликова и Петрова, которая дала название фильму, а вместе с ним свободный стихотворный ритм, стала частью массовой культуры и восприятия Москвы того времени.

Для Дanelии, архитектора по первому образованию, замысел фильма начинался с «визуального образа, картинки, сочетания пропорций и ритмических соотношений»¹. Его сотрудничество со Шпаликовым и Юсовым отчетливо проявило эти качества: это был общий поиск пластических способов выражения летнего лирического ощущения города, которое являлось исходным тоном замысла. Эта поэтизация городской среды стала лекарством от парадного, риторического позднего сталинского кинематографа. В непринужденности композиции заключалась та самая чистота формы, которой так дорожил Юсов. Он писал, что с радостью согласился на предложение снимать лирический фильм о Москве после эмоционально тяжелой работы над «Ивановым детством» Андрея Тарковского.

С первых кадров авторы выбрали тональность подвижной акварели, стиль неуловимых переходов, способный передать мимолетность летнего дня. Камера движется по диагонали стеклянного павильона, отражающего расплывчатые очертания летнего поля, воздушного трапа, отъезжающего от самолета, и вдруг, близко – ясный силуэт юности. В тишине звучат танцующие шаги девушки, которая смотрит в эти отражения, вот она оборачивается, замечая присутствие парня. Этот этюд и дальнейший короткий разговор – эпиграф перед титрами фильма.

Музыка А. Петрова наделяет город особой музыкальной темой – со своим развитием, вариациями и финалом, в котором рождаются слова к мелодии, лейтмотивом звучащей в картине. Единственная песня, которую поет юный герой Михалкова в финале, входит в структуру композиции не как музыкальный номер, а как итоговая сцена, неожиданно вырастающая из всего предыдущего действия, из атмосферы среды. Критик Нея Зоркая отмечала в построении финала проявление того самого чувства меры, ощущаемого в том, что «точка поставлена имен

¹ Георгий Дanelия: Сборник статей / Сост. Г.В. Краснова. М.: Искусство, 1982. С. 172.

но тогда и там, где ей следует быть»¹. Достоверность и естественность этого эпизода подчеркивает узнаваемость ситуации: песню прерывает служащая метрополитена, возникает пауза в музыке, но дальше неожиданный поворот – строгий голос просит героя вернуться назад и продолжить петь.

Идея самодвижения, «плавания» по улицам города – сквозной мотив авторской песни 1960-х годов, тонко разработанный Окуджавой, возвращавшим Москве благородство и изысканность века девятнадцатого. Именно он, прославивший жанр авторской песни во второй половине XX века в России, в отличие от многих других бардов, не призывал бежать от «пыли городов» в горы и в тайгу, а, напротив, воспевал Москву, ее топографию, заветные приметы, «незримые черты». Текущий ритм композиции картины Дanelии, незаметные монтажные переходы, кружения героев по Москве – на метро, пешком, в автомобиле, в танце во дворе дома – словно иллюстрируют окуджавовские стихи московского цикла.

Прозрачность пластики кадра и настроения этого фильма, его песенная природа (присутствие музыкального рефрена в ткани картины) связаны, в частности, с возникновением новых направлений в музыке на рубеже 1950–1960-х годов, с изменением подхода к музыкальной драматургии в кино, с появлением имен композиторов, которые его разрабатывали. Одним из манифестов музыкального новаторства являлась статья М. Таривердиева и Я. Харона о возможностях звукошумовой партитуры фильма. В отечественном кинематографе начали появляться крепкие авторские союзы режиссеров и композиторов (например, союз Н. Михалкова и Э. Артемьева, и эта традиция будет плодотворно развиваться в следующем десятилетии).

Автора песни «Бывает все на свете хорошо...», неожиданно ставшей народным шлягером, одолевала как любовь к Москве, так и «охота к перемене мест». Тема пути, переменное состояние человека, оставившего привычный образ жизни, мотив предошущения глубоко волновали Шпаликова, о чем свидетельствуют многие его сценарии, стихи, эссе. Это было неизбывным стремлением открывать самого себя, попыткой порвать с обыденным восприятием, совершать значительные поступки. «Да, Гена хотел, чтобы каждый день был праздником, чтобы чем-то был отмечен незабываемым», он «спешил объясняться

¹ Георгий Дanelия: Сборник статей / Сост. Г.В. Краснова. М.: Искусство, 1982. С.16.

в любви, словно понимал, что жизнь коротка, и “потом” не бывает, нельзя откладывать. “Давай сейчас его вернем, пока он площадь переходит... Немедленно его вернем, поговорим и стол накроем, весь дом вверх дном перевернем и праздник для него устроим”. Вопреки всеобщему унынию и язвительности он пытался и жизнь устроить так»¹, – вспоминает Наталья Рязанцева.

У поэта есть эссе, невольно объясняющее рождение замысла «Я шагаю по Москве». Это запись одного дня его жизни, который начался с похода в букинистический магазин и известия о смерти Хемингуэя, изменившего намерение рассказчика отдать томик писателя в продажу. После этого описывалась прогулка по городу: «Я иду по жаре, день еще только начинается и еще неизвестно, как он кончится и где. Ничего загадочного, конечно, не произойдет, но приятно думать, что ты на пороге каких-то событий и свершений, что ты свободен, молод и даже богат, что ты побрился и на тебе чистая рубашка, и ботинки у тебя блестят, и все отлично». Дальнейшее развитие этой интонации в тексте приводит к эпизоду, который является чистым и красочным прообразом поэтики фильма. Это воспоминание о грибном дожде, вызвавшем «массу желаний» – пройти босиком по лужам, искупаться в реке... Внезапность летнего дождя, его быстротечность, приносящие преобразование мира, притягивали отечественное искусство 1960-х, и в особенности кинематограф. Наиболее запоминающиеся кадры картин Хуциева, Данелии, Калика, Ишмухамедова и многих других кинематографистов связаны с образами дождя, реки, моря. Шпаликов в своих заметках передает личное жизненное впечатление, по остроте и тональности точно совпадающее со стилем будущего фильма. Так границы между искусством и жизнью превращаются в связи, открывая единое пространство.

Кульминационный эпизод ленты Данелии и Шпаликова напрямую не связан с сюжетной линией героев: девушка, танцующая босиком под дождем, в облаке света, и велосипедист, неотступно следующий за ней, словно напрашиваясь в партнеры; босые девичьи ноги, ступающие по лужам, на фоне узора велосипедного колеса. Как известно, замысел фильма начинался с этих кадров, рассказанных студентом сценарного факультета молодому режиссеру. В ответ на закономерный вопрос Данелии: «А дальше?» сценарист гордо заявил: «Еще не придумал».

Выбор сюжета, ограниченного рамками одного дня, объясняется авторским желанием отразить сгущенность времени, сохранить его уникальность и непрерывную природу. Это подход, характерный для творчества

¹ Рязанцева Н. «Не говори маме». М.: Время, 2005. С. 36–37.

Шпаликова (то же самое присутствует в «Заставе Ильича», но на материале недельного и годового циклов). Почти во всех его сценариях слышится бой часов, во многих – курантов (одного из традиционных символов Москвы), которые определяют жизненный ритм города и отсчитывают личное время персонажей. В «Причале» количество ударов, доносящихся со Спасской башни, – структурная единица повествования, обозначающая смену картин. Героиня бродит по Москве под аккомпанемент этого звона, сначала в поисках своего жениха, а затем обратной дороги к причалу у Каменного моста. Четкое разделение глав в повести для кино «Один день обаятельного человека» по периодам дня вновь сообщает о стремлении автора точно воспроизвести ткань впечатлений, неотделимых от красок дня, переходов света и тени.

«Я шагаю по Москве» начинается с панорамы утренней Москвы, боя курантов, тишины, в которой уже скрыта и постепенно пробуждается мелодия: город наполняется торопливым ритмом – высыпающих на улицу прохожих, бегущих по проспекту машин, пассажиров, желающих успеть в улывающий вагон метро. Именно в этот момент завязывается история – с просьбы одного из пассажиров объяснить, где находится Строительный переулок, и путаницы ответов, в которой самым ясным оказывается объяснение молодого человека (Н. Михалкова), ровесника приезжего. Далее начинается увлекательный путеводитель по Москве – в форме дружеского фланирования, близкого по настроению знаменитой песне «Елисейские Поля» Джо Дассена, с комическими и лирическими



Г. Данелия. «Я шагаю по Москве». 1963
Москва с птичьего полета



Г. Данелия. «Я шагаю по Москве». 1963

Москва-река

отступлениями или вкраплениями в сюжет дороги. «Конструкция “Я шагаю по Москве” – обозрение... Единицы-эпизоды здесь равнозначны»¹, – замечает Нейя Зоркая. Эта равномерность всех компонентов проявляется также в равновесии между жанровым началом и авторским высказыванием, признанием в любви к родному городу. (Коля живет в доме на Чистых прудах – там же, где обитает сам режиссер.) Этапы маршрута персонажей – Чистые пруды, ГУМ, Третьяковская галерея, парк Горького – московские достопримечательности здесь лишены какого бы то ни было официального или парадного оттенка, они перемешаны с походами в гастроном, булочную, военкомат, загс.

Некоторые приметы облика Москвы тех лет, документально зафиксированные, имеют историческую ценность для исследователя градостроительной истории столицы. Например, именно тогда строился Новый Арбат, из-за чего были перекрыты важные центральные городские магистрали. Это событие комментирует сцена с японским туристом и шофером такси, умоляющим ребят узнать, куда он должен возить своего пассажира. Пешеходная прогулка превращается в поездку на машине: зритель видит бегущие очертания городских окрестностей из окошка такси, везущего героев к Третьяковской галерее. Следующий пункт дороги – Красная площадь. На сей раз герои присоединяются к туристической

¹ Георгий Данелия: Сборник статей. С. 16.



Г. Данелия. «Я шагаю по Москве». 1963

Герои на фоне Чистых прудов

группе, слушающей рассказ экскурсовода о храме Василия Блаженного. Рисунок кадра похож на окно, которое атаковали любопытные прохожие, образовав живую дугу из лиц персонажей. В целом актерские мизансцены в картине выстроены геометрически, словно прочерчены грифелем, – остро и отчетливо. Чаще всего герои показаны по пояс – такая точка зрения позволяет включить в кадр ансамбль и использовать изобразительные возможности композиции. Этот принцип обнаруживает архитектурные познания режиссера, умеющего выделить главное и второстепенное, составить тонкое сочетание, увидеть и добавить недостающий элемент. В дальнейшем работа с цветом расширит художественный диапазон кинематографиста, даст новый материал для импровизации и эксперимента.

Искусство композиции явственно раскроется в будущих фильмах Данелии, развивающих его трагикомедийный дар: владение пропорцией скажется и в построении крупных планов, в мастерстве работы с актером. Александр Володин писал, что «у него дар к дружбе. Его друзья – вся съемочная группа, учителя и ученики, друзья по рыбалке, друзья по застолью, а также друзья этих друзей»¹.

Одним из самых выразительных актерских эпизодов «Я шагаю по Москве», примером замечательного исполнительского ансамбля можно

¹ Георгий Данелия: Сборник статей. С. 151.

назвать сцену знакомства троицы мальчишек с продавщицей грампластинок в исполнении Галины Польских. Озорство, скрытое восхищение и одновременно желание насмешить, покорить чувством юмора (так свойственного самому Шпаликову), с одной стороны, и женственность, твердый характер, нежность – с другой. Движение встречных волн рождается из естественности актерской игры, «диалога» тройного мужского портрета и крупного плана светловолосой девушки, спрашивающей о достоинствах жизни в Сибири и получающей приглашение на свадьбу.

День, вместивший череду происшествий и встреч, повседневных забот, неотложных дел (получение отсрочки в военкомате, покупка свадебного костюма, визит к писателю), заканчивается вечерними танцами на свадьбе во дворе дома, на одном из окон которого поставлен магнитофон. Панорама ночной Москвы, продолжая хронику уходящего дня, почти переводит фильм в жанр документального эссе: мерцание фонарей на пустынных площадях, памятник Пушкину, Гоголевский бульвар, огни скользящих машин, расплываясь, растворяют границы предметов и превращают город в сон. Финал – ожидание последнего поезда метро, образ которого становится неотделимым от зрительского восприятия фильма и экранного облика Москвы начала 1960-х годов.

ТРИ ТОВАРИЩА

Изображение в картине Марлена Хуциева «Застава Ильича» имеет иное смысловое значение, чем в ленте Данелии (и с этим связана трактовка образа города); оно не складывает динамичную мозаику этюдов, не подчеркивает непринужденность движения истории, а максимально сосредоточивает внимание зрителя. Направляет его в глубину – кадра, фона, героя, скрывая тишину и напряженность раздумий. Эта изобразительная поэтика, наиболее действенная за границами фабулы, определяет такую форму отношений со зрителем, которая требует постоянного интеллектуального участия в диалоге, с учетом трудностей замедленного авторского ритма, с приоритетом паузы в противовес внешнему действию. Хуциев создает среду, в которой изучивший ее условия зритель обретает самостоятельность передвижения и свободу оценки, разделяя с автором ответственность за происходящее.

Одним из самых сильных впечатлений от картины у современников было «потрясение поколения», сформулированное в словах: «фильм про меня». Об этом размышляет исследователь Татьяна Хлопьянкина в книге «Застава Ильича» – судьба фильма». «Фильм “про меня” – по

тому сложному ощущению жизни, которое у всех у нас было. В этом ощущении смешивались тревога, радость и гордость. Гордость оттого, что нам казалось, мы четко определили наше отношение к прошлому и были уверены, что больше не повторим его ошибок. Радость — оттого, что нас много и у нас есть свои поэты, свои песни, своя Москва. И тревога, так точно угаданная авторами фильма, — тоже была рождена восторгом перед жизнью, ощущением ее высочайшей цены»¹. Это впечатление, пожалуй, является одним из самых важных открытий картины. В «Заставе Ильича» Москва помогает установить контакт между поколениями (первоначальное название фильма «Поколение»). В основе всех фильмов Хуциева, в той или иной степени, присутствует тема ответственности живых перед теми, кто погиб на фронте. И главные герои «Заставы Ильича» столь немногословны и задумчивы во многом потому, что остро чувствуют ее тяжесть. Вместо принципа патриархальной иерархии сталинского кинематографа в оттепельном кино рождается тема личной ответственности, равного диалога между поколениями, происходит прорыв к пониманию сходства и различия исторических судеб. Эта ситуация существовала наряду с совершенно другой, связанной с разрывом между старшими и младшими.

«Все три героя, каждый по-своему, выражали мое тогдашнее состояние, характер отношения к жизни, — писал Марлен Хуциев. — Я сам лично существую в картине, но только в трех ипостасях одновременно. Там, где бутылочки — это была недавно прожитая жизнь, я сам также ходил на молочную кухню. Сергей — это комплекс моих тогдашних раздумий. А Колька — это то, каким мне всегда хотелось быть: иду по улице, смотрю — девушка. Раз — и заговорил»².

Кинематограф 1960-х проходил путь от детского непосредственного восприятия мира («Сережа», «Чужие дети», «Человек идет за солнцем»), от горячего спора подростка со взрослыми к трезвой попытке осмысления героем собственных возможностей, присутствия во времени и пространстве. А для этого нужно было отчетливо представлять кровное родство с предыдущими поколениями, «усыновление» историей и, в частности историей места.

С первых кадров картины, сделанных в утонченно строгой, документальной манере, автор сообщает зрителю, что нет отдельно прошлого,

¹ Хлопьянкина Т.М. «Застава Ильича» — судьба фильма. М.: Киноцентр, 1990. С. 65.

² Хуциев М.М. Я никогда не делал полемических фильмов // Кинематограф оттепели. Сборник научных трудов НИИ киноискусства. Кн. 1 / Отв. ред. В. Трояновский. М.: Материк, 1996. С. 193.

настоящего или будущего, создавая пространство, предоставляющее необыкновенную свободу перемещения во времени. Потом становится понятно, что это во многом связано с особым внутренним самочувствием героев, с ареалом свободы выбора, которую требуется реализовать. Но пока сам зритель испытывает эту невероятную легкость плавания во времени – ощущение, сходное с состоянием невесомости. Колорит черно-белого, освобожденного от всего лишнего и внешнего, чуть шероховатого изображения фокусирует мысль и взгляд, словно поднимая зрителя на уровень авторских размышлений. Проход к зрителю из глубины кадра патруля – трех красногвардейцев, шагающих по пустынным улицам города, незаметно – словно в рамках одного временного измерения – переходит в прогулку возвращающихся с ночной смены трех молодых людей. И сегодня поражают достоверностью это *пересечение*, сосуществование в одном пространстве нескольких эпох (в финале мы увидим идущих по Москве солдат 1940-х годов). Каменные, выложенные булыжником мостовые, дорога на фоне Кремля, воздух одного и того же города – основа этой связи. Это пролог к фильму, который обозначает его внутреннюю тему и намечает законы художественного мира, куда автор помещает своих героев.

История возникает в «Заставе Ильича» не как предмет исследования, а как собственность личной памяти человека. Хуциев делает чрезвычайно ощутимым присутствие исторического прошлого в сознании настоящего, в размышлении «детей», не участвовавших в тех событиях. Безмолвная встреча молодых обитателей революционной Москвы и двадцатилетних ребят начала 1960-х в пустом предрассветном городе – это утверждение индивидуального, конкретного отношения к времени, сближению эпох в равноправии возраста. Впоследствии все таинственные встречи в фильме будут происходить либо на улицах города, либо в воображении героя, по степени отчетливости неотличимом от реальности.

В первых сценах сценария Шпаликов и Хуциев рисуют атмосферу утренней Москвы: редкие прохожие, спешащие по своим делам, расклейщики афиш, поливальные машины... Запах летнего городского утра стремительно врывается в текст, давая почти неправдоподобное ощущение реальности вместе с фразой о том, что с машины выгружают лотки с теплым свежим хлебом. А звук этой реальности возникает в гулких, звенящих в тишине, шагах, принадлежащих молодому солдату с вещевым рюкзаком за спиной. Он останавливается у дома, где все еще спят, и поднимается по лестнице, ступени которой сосчитаны им с детства. Дом автор сравнивает с громадным, почти мифологическим существом, объатым сном. Звукозрительной фактуре этого изящного текста был

найден режиссером и оператором (Маргаритой Пилихиной) достойный кинематографический эквивалент. Именно движение камеры, композиция мизансцен, атмосфера, которая была так искусно намечена еще в начале сценария, определяют характер стиля фильма.

Рассказ начинается с возвращения героя из армии домой. Мотивы той, вошедшей в историю, но еще очень близкой войны неизбежно окружают это поколение мальчишек, у многих из которых нет отцов (как напоминает Сергей своим ровесникам на вечеринке у Ани). Действительность героев «Заставы Ильича», им предназначенная, – это пространство мира. Все это наделило их «сложным ощущением жизни», сделало серьезными их лица и весомыми слова. Интенсивнее всего этот тип оттепельного человека, больше склонного к анализу, сомнениям и сложному принятию нравственных решений, чем к беззаботности, воплотился в образе Сергея, которого играет Валентин Попов.

Драматичная судьба фильма (его запоздалый выход в сокращенном и измененном варианте под другим названием) была обусловлена попыткой отказаться от однозначного восприятия эпохи. Его сомневающиеся герои контрастировали с безоблачным настроем большинства картин, одновременно снимавшихся в те годы.

Начало фильма – это встреча с детством: обняв мать, узнавшую, что сын приехал не в отпуск, а навсегда, Сергей слышит вибрирующие звуки музыки, подбегает к окну и видит на балконе, на противоположной стороне дома, приемник с радиолой, возле которого удобно устроился его друг Колька (Николай Губенко). Услышав крик Сергея, он вскакивает с раскладушки и, свесившись с балкона, начинает что-то возбужденно кричать в ответ. Их разговор все продолжается и продолжается под заглушающий его аккомпанемент радиолы. Потом они бросаются вниз по лестницам и выбегают во двор, на несколько секунд останавливаются на некотором расстоянии друг от друга, чтобы по-мужски сдержать эмоции, но далее следует крепкое рукопожатие. Эта сцена предопределяет динамичность и непрерывный ритм всего эпизода, завершающегося пробегом Сергея к футбольному полю, превращением его в нападающего и долгим полетом мяча над головой ничего не понимающего, худенького вратаря, в объятия которого вместо мяча падает словно с неба свалившийся Сергей. Эта мгновенная остановка в предыдущей цепочке действий похожа на удачное приземление спортсмена после долгого разгона и прыжка.

Эстетика дома–двора пронизывает образный строй картины. В «Заставе Ильича» авторы воссоздают одну из характерных примет оттепельной культуры. Понятия двора и дружеской компании в языке эпохи отражают

редкую внутреннюю сплоченность поколения, создавшего, по выражению Андрея Битова, «сферу общего по отношению к тоталитарному»¹. Фильм запечатлел прорыв в самоощущении общества и личности – отказ от недоверия и замкнутости, привитых сталинской эпохой. Образ Москвы и стихийный ритм в картине Худиева напоминают о происхождении этого города, рожденного на высоких берегах реки, и о том, что улицы города когда-то были просеками в «вековечном» лесу.

Известно, что Москва была построена как система дворов вокруг Кремля, поэтому двор – самая древняя единица города, существующая в его кровеносной системе, то есть нечто исконное, устойчивое и одновременно неизбежно стареющее, требующее обновления. В теме двора в контексте культуры оттепели содержится подобная двойственность. Во двор можно выбежать, вдохнув полной грудью, из душных стен коммуналки, двор – старинное место встречи с друзьями, но в то же время – это и общественный суд, система надзора.

Второй аспект особенно явственно проявляет ситуация провинциального города, о чем, например, бескомпромиссно рассказывает Ю. Райзман в фильме «А если это любовь?». Психологию осуждения, подозрительности, грубого вмешательства в мир человеческой души режиссер обнажает почти во всех слоях среды, в которой существуют юные герои, – начиная со школы и заканчивая семейным бытом. Для соседей многоэтажного дома история героев – зрелище и предмет сплетен.

Эту многозначность образа московского двора с тесным переплетением положительных и негативных сторон раскрыл Василий Аксёнов в романе «Звездный билет» (1961), положившем начало направлению молодежной прозы. Ирония и нежность смешиваются в описании «Барселоны», как фамильярно называют двор своего детства герои книги – ребята, только что окончившие школу. На месте их дома до революции находилась гостиница, построенная в стиле испанского дворика, носившая название «Меблированные комнаты “Барселона”». Герои воспринимают свой дом как нечто одушевленное, обладающее и неприятными, и добрыми чертами. Современная «Барселона» – это галерея типов ее обитателей, спектр диаметрально противоположных мнений, «оркестра» для дискуссии оппонентов – приверженцев молодежной культуры и ее противников.

Одной из самых запоминающихся сцен романа (по мотивам которого был снят фильм «Мой младший брат» А. Зархи) является импро-

¹ Битов А.Г. Об Андрее Тарковском // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. М.: Подкова; Эксмо-пресс, 2002. С. 379.

визированный танец, рождающийся в ответ на мелодию саксофона и трубы. Двое ребят приносят во двор радиолу и заводят пластинку с рок-н-роллом, чем немедленно вызывают громкие протесты соседей и дворника. Зато четверка друзей, оказавшихся рядом с возмутителями спокойствия, затаив дыхание, любителю переливами женского голоса и саксофона. И танец Димки и Гали, возникающий в этих музыкальных координатах, передает читателю удивительное по глубине и яркости состояние внутренней свободы. «Звук трубы летит в небо. Он стремительно набирает высоту, как многоступенчатая ракета, выходит на орбиту и кружится, и кружится, и замирает, и на смену ему приходит глухой рокот контрабаса... но вот возникает какой-то подмывающий ритм и... наш жалкий садик поднимается вверх, повисает над крышами, звезды пускаются вокруг в хороводе. Девушка и юноша танцуют, и весь мир надевает карнавальные маски. Молодость танцует при свете звезд у подножия Олимпа»¹.

Именно в этот момент ребята решают «рвануть» к морю, сбежать в путешествие. Если компания «Звездного билета» пытается разорвать с «Барселоной», преодолевая для этого сотни километров, то старшие их современники из «Заставы Ильича» познают весовую категорию свободы в окрестностях родного города и дома. Но сходство той и другой компании – в общей попытке самопознания, к которой приводят и жажда приключений, и скитания по улицам. В начале романа Аксёнова друзья перебрасываются словом «Барселона» как упругим футбольным мячом, словно стараясь выпустить из него лишний воздух, вытряхнуть архивную пыль или ловко передать в игре. Доля симпатии к этому слову, которая примешивалась к насмешке, во время их путешествия все больше станет напоминать ностальгию. И в финале она приведет главного героя, вернувшегося в Москву, во двор приговоренного к сносу старого дома, который когда-то один из друзей предложил сохранить как замечательную натуру для неореалистического фильма.

В «Заставе Ильича» двор не изображен в социальном аспекте, но именно здесь встречаются влюбленные около детских качелей, сюда постоянно возвращается взгляд камеры. Образ двора не является таким ярким цветовым пятном, как «Барселона» в повести Аксёнова, но его присутствие естественно и необходимо в изобразительно-смысловом строе произведения. Хуциев не выделяет один элемент за счет другого, не прибегает к активному контрасту и экспрессивному монтажу – он строит

¹ Аксёнов В.П. Звездный билет // Оттепель 1960–1962. М.: Московский рабочий, 1990. С. 68–69.

поэтическую цепочку, в которой, как правило, события не несут специальной драматической нагрузки, а случаются равноправно и прихотливо, почти как явления природы. Авторы плодотворно используют образный контекст, пластические рифмы в композиции фильма, связывая детали, состояния, явления, которые, наслаиваясь друг на друга, прибавляются как самостоятельные пласты. Постепенность этого процесса накопления, подробность проживания внешних явления (природных, бытовых) составляет сюжет картины.

Фильм начинается и завершается титрами: «Понедельник – первый рабочий день недели». После того как вынужденная разлука друзей закончилась и они снова вместе, начался новый цикл их жизни, включенной в повседневный распорядок и подчиненной правилам календаря. Теперь герои будут спешить на работу, на свидания, в гости, на праздничную демонстрацию. Их дороги, пролегающие через город, станут предметом внимания режиссера и оператора. Коля каждое утро торопится на трамвай, Славка – к метро, Сергей – на остановку автобуса. Для Коли Фокина трамвай становится местом встреч с милой девушкой-кондуктором, которая может заботливо расспросить о его делах, сумеет найти теплые слова, обменяется с ним новогодними пожеланиями. Начало этому знакомству положит яблоко, подаренное ей запыхавшимся пассажиром, вскочившим, уже на ходу, на подножку трамвая.

Сергей в автобусе встретит Аню, от которой не сможет оторвать глаз, – суета переполненного автобуса словно исчезла перед задумчивостью девушки в косынке в горошек, склонившейся над книжкой, лежащей у нее на коленях. Не желая потерять ее в суматохе города, он выбежит вслед за ней на остановке. В ее прогулочной походке – в том, как она останавливается, отвлекаясь на что-то, – то выпить газировки, то купить банку консервов с продуктового лотка, то посмотреть журнал мод в газетном киоске, и в неотступности Сергея, следующего за ней, повинаясь ее маршруту и ритму, пока не зажгутся фонари и она не окажется у подъезда своего дома, скрыта послушная готовность довериться интуиции города, как проводника, знающего единственно правильный путь. В этой сцене перед камерой только два актера, а остальные – случайные прохожие. Нерешительность Сергея, его затаенность – это нежелание нарушить стихийность чувства, неспособность пока вступить во внешнюю реальность.

Замедленность течения времени в первой части фильма, отсутствие динамики в развитии истории после первой встречи с Аней, долгое ожидание действия совпадают с ритмом размышлений Сергея и особенностями сезонного цикла. Момент перехода дневного света в сумерки, бабьего



М. Хуциев. «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»). 1962–1964

Сцена с яблоками

лета в позднюю осень; неожиданное наступление зимы, знаменующее границу сезона; осязаемое во всем приближение весны – является особым принципом драматургии картины. М. Хуциев и М. Пилихина показывают солнечный день золотой осени с его ясным, воздушным ритмом (в сценарии эта сцена начинается так: «...проскочив среди потока машин, они вбежали в осенний листопад бульвара») и выразительным натюрмортом на фоне городского пейзажа. В руках у Славки на бегу развалился большой сверток с яблоками, которые рассыпались под ногами ребят и запрыгали в разные стороны по листьям. Друзья быстро разложили их по карманам и едва успели вскочить в трамвайный вагон.

Пасмурный ветреный день извещал о скором приходе зимы и необходимости подводить некоторые итоги. «Ветер гнал по пустому бульвару сухие, шуршащие листья. На бульваре темнели деревья, резко хлопала на ветру парусина открытого кафе. Там еще ярко горел свет, но столики уже были убраны и сложены штабелем – кафе закрывалось»¹. Хуциев

¹ Хуциев М., Шпаликов Г. Мне двадцать лет. М.: Искусство, 1965. С. 33.

придавал большое значение литературной работе над сценарием в Большом, рассказывая, что текст часто был одним из главных критериев выбора метода съемки, принципом пластического построения сцены. Стиль зарисовок погоды и времен года в сценарии точно отражался в атмосфере этих эпизодов на экране.

В сцене прогулки по ноябрьскому бульвару зритель как будто слышит мысленные рассуждения каждого из героев: Сергей думает о том, что время проходит незаметно и ничего не происходит, не меняется в его жизни («я как будто только примеряюсь»); Колька про себя читает стихи Пушкина, чередуя четверостишия с мыслями о планах на вечер; Славка, которого играет Станислав Любшин, пытается вычислить спортивный прогноз и угадать, повезет ли его «Спартаку». Этот параллельный монтаж размышлений — один из самых поразительных пассажей хуциевской «поэмы», изображающий трех молодых людей, молчаливо бредущих по засыпанной листьями аллее.

В столкновении речи за кадром и отточенного визуального ряда в четком, контрастном черно-белом колорите, напоминающего рисунок тушью и острым пером, проявляется тонкое чувство кинематографической формы. Гравюрность изображения подчеркивают утонченные черты лиц героев, общая колкость штрихов, в которой ощущается ветреность погоды и осеннее настроение. Строки Пушкина являются камертоном этого эпизода и одним из ключей к пониманию природы художественного мира режиссера. Стихам, вместе с естественной звукошумовой партитурой города, будет передана роль музыки, которая занимает небольшое место в картине. Акустическое пространство насыщено голосами улицы, двора, квартиры — трамвайными звонками, фонограммой утренней радиопередачи, гулом спортивного матча с экрана телевизора, шумом снегоочистительных машин... Зима принесет каждому из героев новые заботы: Славке — борьбу с семейными неурядицами, Кольке — скрытую иронию над своей беззаботностью и внешнюю над мучительной рефлексией Сергея.

В этих тяжелых поисках опоры сосредоточилась авторская тревога по поводу инертности эпохи, сомнения в слитности личного и социального, опасность потерять себя в жизненном потоке — все то, что станет главной темой следующего фильма Хуциева «Июльский дождь». Эта работа, наряду с другими лентами — «Любить» М. Калика, «Три дня Виктора Чернышова» М. Осепьяна, «Долгие проводы» К. Муратовой, обозначит конец десятилетия и окончательный перелом в проблематике и тональности кинематографа. Но пока фильм «Мне двадцать лет», вышедший на экран в 1965 года, отметит внутреннюю смену вех, став культурным



М. Хуциев. «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»). 1962–1964

Времена года: зима

манifestом оттепели и одновременно попыткой посмотреть на себя со стороны.

Городская, природная и любовная лирика соседствуют в пространстве картины, тесно переплетаясь между собой, обнаруживая глубокое художественное родство Хуциева и Шпаликова, сожалевшего впоследствии, что это сотрудничество не было продолжено. Все эти жанры также нераздельно сплетены в его поэзии, образуя круг заветных тем, рифмующихся друг с другом, как явления жизни – погода, сон, друзья, быт... Его близкий друг сценарист Павел Финн написал о нем: «Он удивительно знал и понимал город, язык улиц, всю простоту и отсутствие условностей вольной городской жизни. С одной стороны – Пушкин, Лев Толстой, декабристы – но тут же: маечки-футболочки, ребята с фабричных окраин – все соединилось внутри Шпаликова в какой-то странный, но драгоценный сплав»¹. Шпаликов в стихах часто перечисляет разнородные предметы, как в считалочке, но не для того, чтобы составить каталог, а изобразить пластику времени: у него непринужденно сочетаются «лето, рвы, газопровод,

¹ Шпаликов Г.Ф. Пароход белый-беленький. С. 52.

Белла с белыми плечами» и «пятьдесят девятый год». И все это, и даже то, что «Белле челочка идет», объединяет имя одной улицы («На Песчаной все песчано...»), которая оказывается своеобразным пропуском в прошлое. Простые приметы, выхваченные из потока жизненных впечатлений и поставленные рядом, наделяют время конкретными чертами места, с которым автора связывают личный опыт и художественное восприятие. Если 1959 год у Шпаликова находится на Песчаной улице, то 1941-й – на танцевальной площадке, где вертится ритмичный фокстрот «Рио-Рита». Два-три штриха – и проявляется рисунок времени. Шпаликов обращается к месту, как к человеку, умоляя его о чем-то...

Татарово, я не ревную
Ту лодку мою надувную,
То лето, ту осень, те годы,
Те баржи и те пароходы.

В «Заставе Ильича» присутствует такая же необъяснимая связь между героем и местом, состоянием природы, временем суток. Сергей неожиданно просыпается среди ночи, словно разбуженный чьим-то голосом, одевается и выходит из дома. В сценарии эта сцена начинается с перечисления существ, погруженных в сон: первым оказывается Москва, объединяющая всех, кто спит на разных концах большого города. Режиссер подробно показывает путь Сергея: то, как он спускается по лестнице, как останавливается у подъезда, как пересекает двор и идет по середине широкой улицы. Горят вывески пустых магазинов, белеют афиши на тумбах, виднеются тележки с надписью «квас», по-летнему блестит после дождя асфальт – все замерло, так, словно здесь никогда не было пестрого хоровода городской жизни. «Любимая, ты посмотри, какая в мире тишь». Накануне вечером Сергей с матерью проводили на выпускной бал Веру, и вот теперь он сам вместе с Аней стоит у Москвы-реки, где шумно и весело заканчивается гулянье нарядных молодых людей, прощающихся со школой. Эта ночь воплощает многое из того, что когда-то не состоялось у сверстников героев, – на отрывном календаре стоит дата «22 июня».

Марлен Хуциев рассказывал, что атмосфера фильма так легко рождалась оттого, что его окружала команда единомышленников. Особенно часто это слово он применял по отношению к оператору – Маргарите Пилихиной: «Днем мы снимали, а по ночам втроем – я, Рита и ее ассистент (Рита за рулем) – колесили по Москве, чтобы определить улицы, по которым следующей ночью пройдет Сергей, и где будут мигать светофоры»¹.

¹ Цит. по: Хлопьянкина. Т.М. «Застава Ильича» – судьба фильма. С. 30.



М. Хуциев. «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»). 1962–1964
Ночная прогулка по Москве

Первым в картине снимался эпизод первомайской демонстрации, который станет кульминацией первой части: 1 мая 1961 года съемочная группа впервые вышла на московские улицы – «уходила натура». Авторы решили включить в фильм документальные кадры демонстрации – игровые сцены этого эпизода были сняты позднее, потому что в тот момент еще не была выбрана актриса на роль героини, которой стала Марианна Вертинская. Художественные фрагменты и хроника тесно переплетаются, совпадают по тональности и фактуре, ощущению времени. В «Заставе Ильича» участвовали, в основном, люди, в ту пору мало известные зрителю (для С. Любшина, Н. Губенко и М. Вертинской это были первые крупные роли в кино), их отличала яркая принадлежность к представителям молодого поколения 1960-х, документальность типажа. Но для современного зрителя молодежь в картине Хуциева – это сегодняшние мастера и весь тогдашний ВГИК в пору расцвета – Андрей



М. Хуциев. «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»). 1962–1964

Ночная прогулка по Москве

Тарковский, Андрей Михалков-Кончаловский, Наталья Рязанцева, Александр Митта, Светлана Светличная, Ольга Гобзева. И фильм мы сегодня воспринимаем во многом через них.

Сергей увидит таинственную девушку, с которой он полгода назад не решился заговорить, в колонне первомайской демонстрации, совершенно не похожей на официальный советский праздник. Процессия скорее напоминала растянувшуюся во всю длину улицы многочисленную дружескую компанию, к которой то и дело прибавлялись опоздавшие. Это – радостный и уютный праздник весеннего города, людей, высыпавших из своих домов на просушенные майским солнцем улицы, чтобы увидеть и поприветствовать друг друга после долгой зимы. Еще остаются атрибуты и символы строя, но уже меняется содержание. Однако вера в революционные идеалы крепка, она не только не исчезает, но обновляется: красногвардейский патруль, смена караула у мавзолея и окуджавовский «Сентиментальный марш» тому подтверждение.

Для современного зрителя герои «Заставы Ильича» могут выглядеть резонерами, их монологи и диалоги – многозначительными и избыточными. Но, обратите внимание, вербальному пласту часто противоречит

изображение, тонко сотканное ощущение бытия – «эмпирия фильма богаче его концепций»¹, как писала Нея Зоркая.

Двор станет тайным убежищем героев фильма. Сюда вернется Аня, не желая расставаться с Сергеем, и они снова пустятся в скитания по городу, наполненному грохотом салюта и первого майского ливня, заставшего их возле Чистых прудов. Пожалуй, в этом эпизоде присутствует самое длительное ощущение непрерывности времени – даже после расставания с Аней на лестничной площадке ее дома для Сергея день не заканчивается. Он продолжается в веселом возвращении на рассвете через город, в озорных прыжках по лужам, в раннем сборе друзей возле турника, на котором крутился Славка в момент возвращения Сергея. Через несколько минут на нем будет подтягиваться разбуженный, как по тревоге, Коля

¹ Зоркая Н.М. Застава Ильича – ключевой фильм «шестидесятничества»
<http://www.portal-slovo.ru/art/35992.php> [дата обращения 5.08.2014].



М. Хуциев. «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»). 1962–1964
Ночная прогулка по Москве



М. Хуциев. «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»). 1962–1964
Встреча друзей на детской площадке

Фокин, спустившийся вниз в плаще, накинутом на майку, и домашних тапочках, с большой кастрюлей макарон по-флотски. Этот импровизированный завтрак трех выросших мальчишек, умеющих собраться по первому зову на детской площадке, возле спящего дома – словно иллюстрация известной строчки из песни Б. Окуджавы: «Как наш двор не обижали, / Он в классической поре».

Марлену Хуциеву, своему тбилисскому земляку, Окуджава посвятил ностальгическое стихотворение, в котором уютно соседствуют две родины – Тбилиси и Арбат. Оно было написано уже в последнее десятилетие жизни поэта, представляя то состояние, в котором находился автор, – как «путешествие на волах». Его неспешный ритм запечатлен в структуре стиха, каждая строфа которого начинается как новая глава, самостоятельное переживание. Именно об этом – «самом главном» путешествии, которое «предстанет как неизбежное», пишет Окуджава Хуциеву, в нем присутствует такая же свобода плавания во времени, как в «Заставе Ильича» или в последнем фильме режиссера «Бесконечность» (1991). На одном из

своих творческих вечеров в Доме Ханжонкова в конце 1990-х годов Хуциев читал это стихотворение зрителям, признаваясь, что до конца осознал его смысл совсем недавно, когда произошло своеобразное совпадение пластов внутренних состояний.

И потом, без лишнего слова,
дней последних не торопя,
мы откроем нашу родину снова,
но уже для самих себя.

Ощущение тайного братства обретает зримые, исторические черты на экране в эпизоде выступления поэтов в Политехническом. Метод репортажной съемки ручной камерой лучше всего передавал атмосферу в этом зале: резкие, асимметричные линии ракурса, угловатые движения объектива, взволнованно ищущего кого-то, изумленно озирающегося вокруг, почти соприкасающегося с чьими-то плечами, спинами... Взгляд – то из плотной толпы зрителей, то изнутри сцены, почти из-за кулис. Полное слияние камеры и предмета ее наблюдения, объекта и субъекта; тех, кто на сцене, и тех, кто в зале. «Поэты рвались читать свои стихи, мы рвались их слушать. Тот вечер в Политехническом в “Заставе Ильича” был организован специально для съемок. Но мероприятие переросло свои рамки. “Массовка”, заполнившая скамьи и проходы Политехнического, желала слушать стихи и гнала из проходов кинематографистов с техникой: дескать не мешайте читать поэтам... Одним словом, игровой эпизод уже во время съемок начал перевоплощаться в хронику времени»¹. Оператор подчеркивает выразительность пластики, мимики, жестов представителей молодого поколения поэтов: напряженную ладонь читающего Е. Евтушенко, экспрессивные черты лица Р. Рождественского, внутреннюю сосредоточенность и звенящую интонацию высокого, музыкального голоса Б. Ахмадулиной. На одной сцене – младшие и старшие (поэты-фронтовики). Вдруг гул зрительного зала тает, и камера приближается вплотную к Сергею, а откуда-то издалека начинают звучать мелодия и тихий голос Булата Окуджавы, который рождается словно в глубине героя – из внутренней тишины, постепенно делаясь все отчетливее. И вот появляется упругий силуэт с гитарой, и слышен такой же упругий, пульсирующий ритм – «Надежда, я вернусь тогда...», набирающий силу и уже летящий над полукружием амфитеатра, поднимаясь вверх, к балконам.

¹ Цит. по: Хлопьянкина. Т.М. «Застава Ильича» – судьба фильма. С. 38.

Москва в «Заставе Ильича» становится своего рода мостом между временами, зазеркалем, позволяющим выйти за пределы реальности. Это свойство поразительно открывает сцена воображаемой встречи с отцом, когда московская квартира превращается в военную землянку, где сидят за столом друг напротив друга два светловолосых молодых человека, похожих, как братья. Юноша в гимнастерке советует Сергею просто жить по законам мира, а не военного или героического времени, но как – решать самому. Поразительный диалог, в котором сын узнает, что он старше своего отца, вызвал наибольшее негодование Хрущева, увидевшего в этом попытку восстановить молодых против старших: «В советском социалистическом обществе нет противоречий между поколениями, не существует проблема “отцов и детей” в старом смысле. Она выдумана постановщиками и искусственно раздувается не в лучших намерениях»¹.

В финале фильма проступает, как через запотевшее от холода окно, панорама современной Москвы. Трое друзей пересекают осенний сквер, чтобы вновь разойтись по своим обычным утренним маршрутам. Каждый из них думает о том, как дорого для него настоящее, и в особенности чувство, что они вместе.

Конец эпохи

В «Июльском дожде» Марлена Хуциева, снятом в 1966 году по сценарию Анатолия Гребнева (в соавторстве с режиссером), это настоящее стремительно становится прошлым: исход десятилетия резко вскрывает противоречие между идеалом и реальностью. В фильме его проявляет, в частности, контраст между песнями героя Юрия Визбора, играющего во многом самого себя – человека с гитарой, поющего физика, владеющего постоянным вниманием компании, и образом жизни тех, кто его слушает. К концу 1960-х мир распадался на глазах, нарастало чувство несвободы и безнадежности – крах социально-политических утопий обострял проблему некоммуникабельности, время менялось с устрашающей быстротой. Как известно, все десятилетие было сплошной чередой «потеплений» и «заморозков», но момент глубочайшего кризиса в сознании поколения шестидесятников настал в 1968 году, когда всем стало безумно стыдно

¹ Из речи Н.С. Хрущева на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 8 марта 1963 года // Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства. М.: Материк, 1998. С. 132.

за свою страну. Как известно, это чувство выразил Е. Евтушенко в эфире радио «Свобода», читая стихи, выражающие протест против вторжения советских танков в Чехословакию. К этому времени «на полке» уже лежали «Андрей Рублев» А. Тарковского и «Асино счастье» А. Кончаловского, в 1968 году к ним присоединился «Комиссар»: его автора Александра Аскольдова лишили права снимать кино и выселили из столицы «за тунеядство».

В «Июльском дожде» Москва – камертон поколения, его разочарований и потерь. Понятие «компания» здесь совершенно меняется, приобретая черты светской вечеринки, где принято проводить время за разговорами «ни о чем». Ее участники вальяжны, одеты с лоском, желают произвести впечатление на окружающих. Одной из ключевых фраз картины являются слова невидимого телефонного собеседника героини – Лены в исполнении Евгении Ураловой: «Мне надоел этот всеобщий треп, где слова ничего не значат».

Пространство «Июльского дождя» наводняют обрывки фраз, музыки, звучащие как в повседневном разговоре, так и в уличном репродукторе, в приемнике в автомобиле. Вступительные титры фильма идут под фонограмму поиска волны или радиопередачи: сквозь гул «выпрыгивают» слова и предложения, не успев обрести ясный смысл. Затем в течение фильма ради фон будет активно вторгаться в действие и в разговоры персонажей, составляя порой ассоциативные параллели, как, например, в сцене беседы Лены с мамой, происходящей под аккомпанемент радиопостановки «Трех сестер». Тоска чеховских сестер сродни грусти, окрашивающей настроение фильма, – ностальгии по утраченной или невоплощенной реальности. Спекуляция, бессмысленная игра словами, холодность чувств – тревожный знак замкнутого на самом себе времени, иллюстрацией которого является изображение типографской печати «Незнакомки» Крамского. Эта «светская» игра уже близка тому принципу копирования, составляющему основу жизни героев «Трех дней Виктора Чернышова», желающих только быть как все.

По выражению Евгения Марголита, «эпоха неуклонно снижала температуру»: «Наличная реальность предполагала вполне комфортную – ни горячую, ни холодную – комнатную температуру. “Немного солнца в холодной воде” – недаром этот роман вышел у нас именно в начале 1970-х и имел тот громкий успех, который вряд ли достался бы ему в предыдущее десятилетие. Литература Саган оказала сильное влияние на современное французское искусство, молодежную культуру и молодой кинематограф “новой волны”»¹. Поэтика «новой волны» несомненно близка

¹ *Марголит Е.Я.* Отблеск костра, или Настоящий конец большой войны // Кинематограф оттепели. Кн. 2. М.: Материк, 2002. С. 95.



Москва в фильме М. Хуциева «Июльский дождь». 1966

интонационному строю «Июльского дождя». Например, обстановка, в которой существуют его герои, переключается с атмосферой короткометражного фильма Франсуа Трюффо «Антуан и Коlette». Там музыкальная радиотрансляция сопровождает день юноши, работающего на заводе грампластинок. Мотив репродукции, копии, подменяющей уникальное, единственное, – как в искусстве, так и в жизни, совмещается с драматичным стремлением преодолеть рутинность жизни. В этом скетче активную роль играют пластика и фонограмма города: среда словно заслоняет сюжет, который развивается не по канонам традиционной драматургии, а будто в порядке импровизации, согласно прихотливой логике внутренней темы. По воспоминаниям Анатолия Гребнева, сценарий «Июльского дождя» создавался без четкого сюжетного плана по сценам: авторы сочиняли, почти ничего не зная наперед.

Многие исследователи замечали в «Июльском дожде» отзвуки картин М. Антониони, вошедшего в интеллектуальный обиход оттепельной эпохи в середине 1960-х годов. Существование отечественного кинематографа в контексте, полемике, диалоге с западным является чрезвычайно важной характеристикой того периода, одним из ключей к пониманию времени, наступившего после XX съезда. Современников глубоко радовало то, что прежнее «отчуждение или восторженное непонимание (что суть одно и то же) уже больше никогда не будет полным, тотальным, страшным, как

в конце 40-х – начале 50-х годов»¹. Этой теме посвящена статья «Чужая родня» Андрея Шемякина, который размышляет, в частности, о стилевом сходстве «Июльского дождя» и фильмов «новой волны»: «Иронические пассажи с посольскими машинами, холодноватые рассветы, вечеринки, пикники, монтаж... не говоря уже о лошадях, заезжающих в темноту тоннеля Садово-Триумфальной, и вообще вся тема автомобильного движения, а также ощущение человека в городской толпе – настороженного, чуть смятенного... и главное, тема массового общества и человека в нем... – это все отзвуки “новой волны”»².

По выражению Хуциева, в «Июльском дожде» – «отсутствующий герой», а вернее, их даже два: один внешне отсутствует (появившись в начале фильма как случайный прохожий, он становится постоянным телефонным собеседником Лены), а другой присутствует почти формально, не являясь подлинным героем картины. Разговорам людей с жизненной философией, лишенной идеалов, противостоит лирическая стихия, продолжающая существовать подспудно в реальности и прорывающаяся в песнях героя Визбора о войне (на стихи Окуджавы), в телефонных разговорах Лены с Женей, в завязке сюжета, давшей название фильму. В тихой вопросительной строчке, плывущей над вымытым дождем городом: «Куда ж мы уходим, когда над землей бушует весна?». Один из самых запоминающихся образов фильма – музыкально-пластический этюд, изображающий, как из густого утреннего тумана медленно выплывают троллейбусы, один за другим, как семейство больших, стройных птиц, возвращающихся домой, бесшумно проезжая через весь кадр. Эта долгая поэтическая композиция – многоточие, неожиданно возникшее посреди рассказа для того, чтобы отделить тишину от суеты, свободу от вида независимости, город от его блеклого подобия.

«Июльский дождь» развивает тему Москвы, рассказывая о тридцатилетних, уже отчетливо ощущающих драматизм эпохи, который только просвечивал в эпизоде вечеринки на дне рождения Ани. «Направление “потока жизни”, как раз и служившее источником вдохновения для первой половины шестидесятых, исчезает – и поток превращается в “текучку”, хаотическое, дробное мельтешение»³, – замечает Е. Марголит.

¹ Шемякин А.М. Чужая родня // Кинематограф оттепели. М.: Материк, 1995. С. 242.

² Там же. С. 255.

³ Марголит Е.Я. Отблеск костра, или Настоящий конец большой войны. С. 95.



Евгения Уралова в фильме М. Хуциева «Июльский дождь». 1966

Этой атмосфере противостоит эпизод, в котором Лена обходит квартиры дома с выборными листовками и рассказывает о предстоящих выборах. Встречи и беседы с незнакомыми людьми, знакомство с молодыми семьями и стариками, с их заботами, радостями и тревогами погружают зрителя в среду личного, живого общения, потребность в котором ощущается в доверчивом или печальном выражении глаз, в радушии, в настойчивых вопросах, в тихих, усталых голосах.

В фильме, где звенья сюжетной цепочки обозначены словно вразброс, пунктиром, спрятаны в подтекст, возникает неожиданный финал, наделенный той абсолютной цельностью и внутренней твердостью, которых лишены его герои. Панорама пути Лены, скользящей в городской толпе по центру Москвы, – по Моховой, мимо Манежа, Красной площади, заканчивается сквериком у Большого театра, где персонаж из частной, придуманной истории вдруг попадает в хронику. Лена оказывается на встрече ветеранов перед Днем Победы, снятой документально ручной камерой впрок, еще до запуска картины. Впоследствии Хуциев нашел для этой сцены место в фильме, сделав ее кодой истории и заменив речевую фонограмму музыкой из тех – 1940-х годов – голосом Утесова: «Брянская улица на запад нас ведет». Эта песня все кружит и кружит зрителя в пространстве фронтового братства. Лица совсем юных людей, стоящих тут же, у театрального портала, еще не сознающих смысла происходящего,

и улыбка героини, вдруг ощутившей себя здесь как дома, – попытка авторов восстановить утерянную связь поколения, открыть духовную опору в образе современной исторической реальности.

Интересно, что в том же 1966 году Геннадий Шпаликов снял «Долгую счастливую жизнь» о самообольщении и разочаровании, с беспощадным анализом человека оттепели. Вторым планом здесь тоже был Чехов – документальная запись МХАТовского «Вишневого сада», приехавшего в провинциальный город на гастроли. В шпаликовском фильме Москва присутствует в образе спектакля одного из главных столичных театров. Чеховская пьеса, сыгранная старейшими актерами МХАТа, обращена скорее к зрителям по ту сторону экрана, чем к молодым героям, сидящим в зале. Для публики этого городка спектакль об утерянном прошлом не более чем манок столицы, громкое событие, которое нельзя пропустить. Впрочем, от двоих влюбленных, оказавшихся в театре, не зачем требовать большего. Они думают только о будущем, как вечный студент Петя Трофимов, читающий свой монолог со сцены. Фильм четко разъясняет, как вредно много думать о счастье, программировать свою жизнь, просчитывать судьбу. Тогда она ускользает от тебя, уезжает в кабине автобуса, с рюкзаком за плечами, как героиня Кирилла Лаврова. Жажда абсолютного безоговорочного счастья может обернуться катастрофой. Биография Шпаликова – символ надлома и противоречивости эпохи, хрупкости человека, попавшего в ее переплет. Герои 1960-х говорят или думают о счастье так много, может быть, потому, что частное, камерное, повседневное стало неизмеримо важнее социальных перипетий.

Неслучайно даже сдержанная Наталия Рязанцева, глядя на фотографию, на которой стоят, обнявшись, Шпаликов, она и Княжинский, сейчас продолжает допытываться у самой себя: были ли они счастливы на самом деле или только делали вид, убеждали себя? «Но остановившееся мгновение, когда мы в жаркий день, выпив много пива, сфотографировались у нашего шкафа на Краснопрудной, морочит голову даже мне, и я держу эту фотографию на полке под стеклом». Но с какой-то нечеловеческой рассудительностью добавляет: «Не было ни счастья, ни покоя, ни воли. А была тяжкая зависимость – от чего, от кого? Да от всего»¹.

Поколению 1960-х очень подходит образ «очарованного странника» (Рязанцева метко назвала Шпаликова очарованным пешеходом). И дело не только в утраченных иллюзиях и несбывшихся надеждах, а в таланте

¹ Рязанцева Н. «Не говори маме». С. 24.

тонкого восприятия, «обнаженности лучших чувств»¹. Одним из героев эпохи становится человек, осмысливающий свой внутренний опыт в процессе пути. Романтика походов, геологических экспедиций, северных поездок соседствует с поэзией уличных прогулок, образ бородатого интеллигента-бродяги с гитарой – с неутомимым горожанином. Привитый 1960-ми вкус к путешествиям в пределах города (страны) будет очень скоро востребован, особенно теми, кто решится на перемену участи, уезжая в никуда.

Отечественные художники бурного и яркого десятилетия, питающего надежды и разбивающего иллюзии, блистательно выразили облик его пространства. Так случилось, что Москва оказалась емкой метафорой судьбы этого поколения, точкой, в которой сошлось очень многое.

ГОРОД В ФИЛЬМАХ МИХАИЛА КАЛИКА

Дитя, беги, не сетуй
Над Эвридикой бедной
И палочкой по свету
Гони свой обруч медный,
Пока хоть в четверть слуха
В ответ на каждый шаг,
И весело и сухо
Земля шумит в ушах.

Арсений Тарковский

Творчество режиссера Михаила Калика пронизывает камерная интонация, ставшая одной из главных внутренних тем кинематографа оттепели. Музыкально-звуковая драматургия почти всех картин режиссера, за исключением «Колыбельной» и фильмов, снятых в Израиле, разработана Микаэлом Таривердиевым. Общность мироощущения, сблизившая этих художников, предопределила рождение редкого творческого содружества (музыка к фильмам обычно создавалась параллельно со съемками). После первого общего фильма они работали вместе уже на самой ранней

¹ В книге «Не говори маме» Н. Рязанцева писала, что Шпаликов не боялся быть смешным, что редко бывает в молодости. «А еще реже – та обнаженность лучших чувств, непрерывные объяснения в любви вслух и на бумаге...».

стадии, когда Калик садился писать сценарий. На вопрос, что их объединяло, режиссер несколько десятилетий спустя ответил: «...мы были оба молодыми и у нас были общие представления о красоте. А после этой работы (“Человек идет за солнцем”. – *Н.Б.*) я уже ни к кому и не хотел обращаться. Я видел и слышал музыку Микаэла, его стиль, близкий мне стиль гармонии... А потом вдруг обнаружилось, что мы существует на одной волне. Что у нас общего? Пожалуй, самое главное, – это чувство свободы. Конечно, мы понимали, на какой земле мы стоим, что надо обманывать начальство, чтобы что-то сделать. Тем не менее, мы были внутренне свободны и никогда не задумывались, то есть задумывались, но тогда, когда уже что-то сделали. Но, когда делали, я это точно помню, то были абсолютно свободны. По всей видимости, это главный принцип нашего сосуществования»¹.

Творческая стихия Калика – это работа с открытым пространством, дающим простор и неограниченную свободу движению камеры. Два выдающихся фильма первой половины 1960-х, снятых этим режиссером, связаны с образом южного города – «Человек идет за солнцем» (1962) и «До свидания, мальчики!» (1964). Тема юга была частью мироощущения и биографии и Калика, и Таривердиева. Общие впечатления детства стали опорой их совместного творчества: так же, как М. Хуциев и Г. Данелия, Таривердиев родился в Тбилиси, оставив замечательные воспоминания об этом городе в своей книге «Я просто живу». Калик в годы войны тоже жил в Тбилиси и в рассказах своего друга о детстве узнавал себя: «В те же годы я был там мальчиком и так же остро помню удивительную атмосферу этого южного города. Может быть, юг у меня где-то в крови»². Первые профессиональные картины Калик снял в Кишиневе: после учебы начинающего режиссера с «трудной» биографией отправили работать на киностудию «Молдова-филм». Эта ссылка невольно подарила материал, созвучный природе дарования дебютанта, взросление которого, в отличие от многих его сверстников и сокурсников, было стремительным и болезненным.

За 11 лет до выхода фильма «Человек идет за солнцем», сделавшего автора знаменитым, студент третьего курса ВГИКа Миша Калик был

¹ Из неопубликованной беседы Веры Таривердиевой с Михаилом Каликом 2 января 1997 года в дни проведения в Москве фестиваля в Доме Ханжонкова «Михаил Калик – Микаэл Таривердиев – звездный дуэт» (пленка любезно предоставлена В. Таривердиевой).

² Из неопубликованной беседы Веры Таривердиевой с Михаилом Каликом...

арестован с группой других людей по обвинению в создании террористической организации. Спустя три года, в 1954 году, его реабилитировали и с трудом восстановили в Институте кинематографии. Но тень прошлого превратилась в камень преткновения, о который будет неизменно спотыкаться взгляд советских чиновников, курировавших выпуск его фильмов на экран. Проблема художественной независимости в отечественном кино 1960-х годов, несмотря на смену эпох, оказалась острой и весьма болезненной. Обвинения в абстрактном гуманизме и формализме, предъявляемые советской властью фильмам Михаила Калика, были столь серьезными, что ему придется каждый раз отстаивать права на их существование и сражаться с бессмысленными придирками редакторов. Тема преодоления, симптоматичная для искусства режиссеров оттепели и тех, кто придет вслед за ними, в конце 1960-х – начале 1970-х годов воплотилась в судьбе Михаила Калика и его картинах.

В Молдавии он снимает ленту «Колыбельная» (1959) — в жанре киноповести, объединяющей несколько новелл о войне, и картину «Человек идет за солнцем». Форма второго фильма напоминала скорее лирическую городскую балладу, новеллистический принцип был включен в общую «стихотворную» композицию произведения. Новеллы здесь не рассказывались, а случались сами собой, встречаясь на пути мальчика, путешествующего по улицам города: «Мне кажется – не я по ним иду, а подчиняюсь, двигаю ногами, а улицы ведут меня, ведут по заданной единой программе»¹. Значительность этих встреч-новелл определялась тем, что для ребенка, решившего пойти за солнцем, важным становится все, что он видит по сторонам, ибо его ведет любознательное поэтическое настроение и настойчивое желание самостоятельного постижения мира. Впечатления и наблюдения были в данном случае важны авторам ничуть не меньше, чем сама реальность, потому что окружающая действительность преобразуется под взглядом ребенка и художника, сохранившего непосредственность и благодарность детского мироощущения.

Кинорежиссеров нового поколения волновала тема детства как времени, когда человек глубже всего чувствует мир и доверяет ему, и в их отношениях нет разногласий и подозрений (конечно, если в них грубо не вмешиваются взрослые). Авторы фильма «Человек идет за солнцем» позволили ощутить зрителю остроту детского восприятия жизни, которое, как откровение, однажды открывается человеку и благословляет его судьбу.

¹ Шпаликов Г.Ф. Пароход белый-беленький. С. 54.

Для ребенка пространство города необъятно и загадочно, как земля, не имеющая границ и увиденная пока краешком глаза. Герой фильма Калика бежит вслед за солнцем, потому что ему сказали, что если пойти за ним, то можно обойти землю и вернуться завтра с другой стороны. Авторы картины тоже смотрят на мир с другой стороны – не с той, с какой обычно принято его видеть, а вверх ногами, с высоты крыши дома или через цветное стекло и смеются над теми, кто признает такой взгляд нелепостью. Теми, кто считает, что отход от нормы означает преступление: «Сегодня ты за солнцем пойдешь, завтра ты будешь билетами в кино спекулировать». Реальность солнечного летнего города, увиденная глазами оператора Вадима Дербенёва, разрушала постулаты догматической морали и стереотипы советского сознания, выправляя нарушенное зрение.

Ракурсное решение кадра предполагало быструю смену масштабов: мы видим крупный план мальчика, и вдруг камера взмывает вверх и с высоты, как будто сама природа, глядит на маленькую фигурку, уверенно шагающую по дороге. Вперед – мимо мелькающих красок лета, сочной зелени деревьев, разноцветных огней светофоров, блестящих машин. Дорога возникает как образ человеческой жизни – непрерывное



М. Калик. «Человек идет за солнцем». 1961

Город сквозь цветные стекла

движение вперед, распахнутость души навстречу ветру и солнечным лучам. Авторы выразили состояние, близкое тому, что передавал Уитмен в «Листьях травы».

По замечанию Евгения Марголита, пейзаж в оттепельном кино «открывал дорогу стихийному жесту персонажа: в этом смысле, примечателен, например, финал “Весны на Заречной улице” Марлена Хуциева и Феликса Миронера, где весенний ветер, влетающий в комнату и сметающий на пол листочки с сочинениями, как бы способствовал раскрепощению героя в любовном объяснении»¹. В творчестве Калика пейзаж – олицетворение вольного, стихийного самочувствия персонажей, проявление природного начала в человеке. В картине «Человек идет за солнцем» пейзаж южного города, переливающийся всеми цветами радуги, вспыхивающий как каскад фонтана в ослепительных лучах солнца и в удивленных глазах мальчика, переполняет кадр игрой красок и форм (эта сцена – кульминационный момент путешествия героя по городу и изобразительной композиции фильма).

Движение камеры в фильме замещает роль слова, занимавшего центральное место в традиционном советском кинематографе. Пластика камеры Вадима Дербенёва – это пластика непоседливого ветра, неуловимого Ариэля, чья озорная воля перевертывает все вверх дном и подчиняет своей свободной силе. Он то прижимает к земле, то подбрасывает в небеса и словно завораживает самих персонажей, увлекая каждого, куда пожелает. И мальчик не может оторвать восхищенных глаз от разноцветных шаров: высоко запрокинув голову, он следует за ними, а молодой человек, очарованный белокурой девушкой с воздушными шарами, идет позади, провожая взглядом ее ноги. И так они шагают неведомо куда, опьяненные воздухом лета, а веселый Ариэль смотрит на них свысока и смеется, довольный своей шуткой. Сейчас блондинку умчит на мотоцикле ее кавалер, а мальчик и юноша останутся в недоумении стоять на опустевшей площади. Но тут же ветер развеет эту грусть и снова закружит мальчика в пестром водовороте города.

Один из самых запоминающихся эпизодов фильма снимали не в Кисине, а в Ленинграде – его улица стала местом действия сна мальчика. «А сон в финальном эпизоде мы снимали на улице России: заход огромного солнца, которое мы сделали из светоотражающих пленок. Полили мостовую сначала, чтобы она тоже отражала. Это место только ленинградцы могли узнать, да и то не очень»² – пояснял Михаил Калик.

¹ Марголит Е.Я. Пейзаж с героем // Кинематограф оттепели. Кн. 2. С. 104.

² Калик М. Другое ощущение жизни: Интервью Н. Баландиной с Михаилом Каликом // Искусство кино. 2012. № 11.



М. Калик. «Человек идет за солнцем». 1961

Рабочий момент съемки фильма

Архив М.Н. Калика

Настроение, пронизывающее пластику кадра, отражалось в музыке Микаэла Таривердиева, которая раскрывала и уточняла суть изобразительного рисунка. Монтаж и музыка задавали непрерывный ритм веселого движения, являющегося принципом сюжетно-образного построения фильма. Калик рассказывал, что в работе над картиной он предлагал композитору идею эпизода, и Таривердиев сочинял его музыкальную драматургию, на которую ориентировался режиссер в разработке пластического решения. А порой музыка придумывалась не к определенному эпизоду, а рождалась как образ фильма, существующий наравне с изобразительным. Композитор садился за рояль и просил Калика, чтобы тот что-то рассказывал, может быть, даже напрямую не связанное с фильмом: «...часто я говорил, казалось бы, не по существу, вспоминал, детство вспоминал, и это как-то его очень зажигало... И вдруг я замечал, что у него влажнеют глаза, нет, он не плачет, а появляется какой-то туманный взгляд, он странно смотрит по сторонам. Потом я уже знал, что он начинает слышать музыку. Это всегда для меня чудо – я видел, как она рождалась. Я могу понять, как можно

видеть, как можно фантазировать. А вот как он слышит музыку – этого я не понимал»¹.

К дипломной работе М. Калика и Б. Рыцарева «Юность наших отцов», снятой по повести Фадеева «Разгром», Таривердиевым была написана музыка для большого симфонического оркестра и хора. Но впоследствии композитор выбрал другое направление, с которым всегда будут связывать его имя и эпоху 1960-х годов, – путь камерных лирических произведений. «Человек идет за солнцем» стал фильмом, в котором впервые в истории отечественного кино музыкальное сопровождение было решено в камерном составе. Микаэл Таривердиев построил звуковую партитуру по принципу лейттемов, а не лейтмотивов. «Определенный тембр вызывал определенные ассоциации: тембр трубы, флейты, клавесина и т.д. Например, с движением, темпом был связан тембр клавесина и приглушенный звон ударных»². Таривердиев поставил перед собой творческую задачу обойтись без струнных инструментов и построить партитуру на сочетании клавесина, деревянных и медных. «Иногда в картине солировала музыка, а иногда она пряталась под шумы и работала в сочетании с ними»³. Принцип синтеза «чистой» музыки и шумовых композиций являлся оригинальным и новым подходом к музыкальной драматургии фильма, когда музыка стала не фоном, а действующим лицом. «Фон или действующее лицо» – название программной статьи Таривердиева и Харона, помещенной в журнале «Искусство кино» (1961), в которой авторы обращали внимание на то, что шумы, как и музыка, должны быть точно организованы тонально и ритмически, а также исполнены по определенной партитуре. Решение музыки в камерном составе сделало партитуру фильма «Человек идет за солнцем» гибкой, пластичной, созвучной прозрачной изобразительной стилистике Вадима Дербенева.

В некоторых сценах ленты возникают параллели с французской культурой: танец девушек на стадионе вдохновлен «Танцем» Матисса, огромный красный шар, за которым бежит мальчик, вызывал ассоциации с фильмом «Красный шар» Альбера Ламориса, эпизод ночного города созвучен теме сна Зази из фильма «Зази в метро» Л. Маля. Калик рассказывал, что Сартр, который приезжал в Москву в начале 1960-х, хотел встретиться с ним, потому что посмотрел «Человек идет за солнцем» и «тоже чувствовал что-то

¹ Таривердиев М.Л. Я просто живу. М.: Вагриус, 1997. С. 48.

² Там же. С. 66.

³ Там же. С. 69.

М. Калик.

«Человек идет за солнцем».

1961

Эпизод на стадионе



близкое, но не было и речи о каком-либо заимствовании»¹. По свидетельству Таривердиева, в картине ощущается связь с поэтикой французской «новой волны»: это связано с принципами киноповествования, отсутствием традиционного сюжета и выбором детской темы. Но атмосфера и яркая музыкально-пластическая образность фильма стали подлинным открытием авторов. Показательно, что делегация французских кинематографистов, увидевших эту работу в Москве, пригласила ее создателей на Рождество в Париж, чтобы показать ее в Парижском киноклубе.

После выхода картины Калика на отечественный экран кинокритики назовут Вадима Дербенёва, рядом с Сергеем Урусевским, «главным представителем поэтического кинематографа в операторском искусстве». Премьера фильма в Доме кино имела огромный успех и принесла ее создателям почти единодушное признание критики. Картина Калика займет второе место в четверке лучших фильмов 1962 года (после «Девяти дней одного года» Михаила Ромма), по мнению редакции журнала «Искусство кино» (интересно, что на третьем месте был фильм «Когда деревья были большими», а на четвертом – «Иваново детство»).

Незадолго до появления фильма «Человек идет за солнцем» на экран вышла дипломная работа Андрея Тарковского «Каток и скрипка» – также об одном дне из жизни мальчика и детском восприятии города. В отличие от ленты Тарковского, в фильме Калика нет острых противопоставлений, хотя герой сталкивается и с грубой силой, например в лице «общественника», безжалостно сломавшего цветок подсолнуха («Трудящимся нужны

¹ Из беседы Натальи Баландиной с Михаилом Каликом 22–23 апреля 2012 года, Иерусалим.

розы и хризантемы»), но тут же получившего по заслугам от находчивого мальчишки.

«Я очень люблю зрительные метафоры, – отмечает Михаил Калик. – Помните, как начинается картина “Человек идет за солнцем”? Земной шар и... ботинок щелкает по нему. В фильме “До свидания, мальчики!”: волна, которая смывает следы – это тоже метафора, что же это другое, как не метафора? С чего начинается “Любить”? Два стульчика, поставленные спинкой друг к другу, которые часто можно увидеть в парке, – первый титр»¹.

В стилистике Калика, описывающего прогулку по летнему городу, преобладают округлые формы – обруч, подсолнух, шар, колеса машины (этот аспект анализирует С. Филиппов в статье «Плоский шар», опубликованной в журнале «Киноведческие записки», № 29). Режиссер выбирает образы, восходящие к основному – все объединяющему: катится железный обруч, за ним бежит мальчик, удерживая его палочкой перед собой, а по небу катится солнце и заботливо ведет мальчика на проводе своего луча. Можно совершить кругосветное путешествие, но не пережить чувства радости, если не замечать поэзии повседневного бытия, которая проглядывает из самой жизни, из летнего солнечного дня. Паскаль говорил, что Вселенная – это такой круг, центр которого везде, а окружность нигде. Стало быть, по выражению Юрия Олеши, «все вместе – Земля, Солнце, Сириус и те планеты, которых мы не видим, и все гигантское пространство между телами – сливаются в одну точку, в которую нужно вонзить ножку циркуля, чтобы описать этот круг»². Вселенная беспредельна в каждой своей точке и населена образами той окружности, которую нельзя описать.

Традиционному советскому кинематографу героического склада Михаил Калик, в отличие от ряда выдающихся оттепельных режиссеров, стремившихся передать драматизм и страдание личности, противопоставляет поэтическую эстетику жизнеутверждения, не предполагающую наличие никаких героических образцов и основанную на восхищении предметно-образной красотой окружающего мира. Режиссеры картин «большого стиля» фальсифицировали пафос единодушия, уверяя, что «хорошо в стране советской жить». Калик картиной «Человек идет за солнцем» вносит в отечественное кино точку зрения «естественного» оптимиста, неистребимого жизнелюбия не абстрактного, а просто гуманиста.

¹ Из беседы Натальи Баландиной с Михаилом Каликом 22–23 апреля 2012 года, Иерусалим.

² Олеша Ю.К. Книга прощания. М.: Вагриус, 1999. С. 104.



М. Калик. «Человек идет за солнцем». 1961

Кадр из фильма

Следующий фильм «До свидания, мальчики!» (1964) войдет в замечательную плеяду оттепельных фильмов о войне и займет там свое, совершенно особое место. Интонация ностальгии, ставшая после этой картины личной, биографической чертой творчества М. Калика и М. Таривердиева, определила стиль и поэтику произведения. Образ города детства здесь был воссоздан с такой эмоциональной точностью, что мгновенно можно было узнать и ощутить его атмосферу в своей памяти. Вместе с тем осмысление темы войны режиссером, вернувшимся в нормальный мир из «зоны смерти», было тесно связано с его личным опытом столкновения со злом и знанием границ и точек пространства сопротивления.

В одном из интервью Михаил Калик рассказывал, что «у него есть два неисчерпаемых резервуара впечатлений: первый – детство... второй – одиночная камера и лагерь»¹. Опыт Озерлага, где человеческая жизнь имела ничтожную цену и присутствие смерти всегда было острым, стал для режиссера жестким испытанием памяти детства. Помогла выжить

¹ Калик М.Н. Страницы жизни «абстрактного гуманиста» // Кинематограф оттепели. С. 104.

изобретательная фантазия художника: «... я играл еще в такую игру, будто меня сюда специально послали как режиссера, чтобы я увидел, изучил жизнь и стал богат духовно»¹. Михаилу Калику, по возрасту не успевшему попасть на войну (он принадлежал к младшему поколению кинематографистов, родившихся на рубеже 1920–1930-х годов), пришлось пережить те же чувства, что испытывает человек на фронте, ежедневно пребывая перед лицом смерти. Грубость и бессмысленность окружающей действительности Калик воспринимал как условия лабораторного опыта, в котором он принимал участие и где каждое движение человека было подобно шагу в мертвой зоне, но одновременно могло стать способом самопознания и самосохранения личности. Лагерная жизнь оказалась полем испытания духовных сил и лирического дара художника, поставленного в ситуацию непрерывного конфликта с внешним миром, в котором человеческая жестокость стала грозной приметой повседневности. Лагерь таит то же зло для человеческой души, что и война, где мальчик, вынужденный мстить, уже не может жить в нормальных условиях. Человек осознает эту угрозу, существуя в поле действия зоны, и противопоставляет ей внутреннюю силу своей личности. Корни художественного творчества М. Калика можно объяснить и прокомментировать эпиграфом из Р.П. Уоррена к повести Стругацких «Пикник на обочине»: «Ты должен сделать добро из зла, потому что его больше не из чего сделать»², то есть добро укрепляется в результате столкновения со злом.

Казалось бы, опыт выживания в нечеловеческих условиях должен был сформировать жесткое, суровое художественное видение, – и вдруг рождается пронзительный, хрупкий, лирический кинематограф. Режиссер размышляет: «Тогда у меня было и то и другое, я выбрал сознательно второе, и душа была сохранена... Одно дело – находиться в лагере три года (меня реабилитировали в 1954 году), а другое – 17. И я каким-то чудом сохранил хорошее в себе. А у меня много плохого. Я не сахар. У меня характер тяжелый. Но лирика – это то, что мне было присуще, то, что было заложено в душе. Самое главное – оставаться самим собой. Микаэл Таривердиев мне тоже говорил эти слова. Оставаться самим собой, как тебя Бог создал. А это, оказывается, самое трудное, если вокруг тебя такое!»³.

Картина «До свидания, мальчики!» была снята на киностудии «Мосфильм», куда Калика пригласили работать после успеха предыдущего

¹ Калик М.Н. Страницы жизни «абстрактного гуманиста» // Кинематограф оттепели. С. 104.

² Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Повести. Л., 1988. С. 150.

³ Калик М. Другое ощущение жизни.

фильма и распада основного состава молдавской киностудии. Лента построена на материале повести Бориса Балтера, задуманной как воспоминания героя о школьной поре, – последних днях на гражданке, когда для мальчика еще не существовало реальности войны. Съемки происходили в Коктебеле, где собрались все участники творческого процесса, включая автора повести и композитора. История о жизни трех мальчишек из приморского городка, оканчивающих школу и уезжающих в военное училище, возникает в картине Калика как рассказ об уникальном состоянии человека, переживающего все впервые и остро предчувствующего счастье. Воспоминание о юности в этом фильме станет «воспоминанием о будущем» для тех, кого потом назовут шестидесятниками. Повествование о мирных буднях довоенных мальчишек выразит философию и мировосприятие поколения, вступившего в эпоху оттепели: «Мы все время жили ощущениями надежды, предстоящей радости. Вот сегодня что-то произойдет хорошее. Там было слово “казалось”, оно было как бы из будущего»¹.

Режиссер обращается в фильме к теме прошлого для того, чтобы воссоздать время и пространство юности, воплощая их с безупречной точностью в пластике мирного города на берегу моря. С первых же кадров, в которых вспыхивает ослепительный рисунок детства – маленький белый пароход на далекой кромке горизонта и бескрайняя гладь воды, – в фильм проникает тема памяти, сразу погружающая зрителя во внутренний мир автора – пространство воображения и воспоминаний. С этим образом перекликается одно из стихотворений Геннадия Шпаликова:

Рано утром волна окатит
Белоснежной своей водой
И покажется в небе катер
Замечательно молодой.

В картину включены краткие авторские титры, написанные от руки, – они словно приходят из будущего по отношению к тому лирическому измерению, которое является настоящим временем в повествовании. Герои фильма Калика то приближены к зрителю, то отдалены почти на расстояние горизонта, но масштаб меняется не в рамках отдельного кадра, а посредством монтажа: кадры проявляются в фильме как ожившие фотографии, бережно сохранившие счастливые мгновения жизни. Таким

¹ Таривердиев М.Л. Я просто живу. С. 48.

образом, приемом съемки на сей раз становится не стремительная смена точки зрения любопытной камеры, перевортывающей все вверх дном и заставляющей мчаться за собой, а плавные, текучие переходы эпизодов и неспешное движение. Камера заботливо ведет зрителя по лабиринтам воспоминаний, чтобы не расплескать зыбкого вещества времени.

Оператор Леван Пааташвили пристально всматривается в песчаные пейзажи приморского городка и лица его жителей, желая уловить невидимые перемены, происходящие в облике природы и человека, – изменения, которые незаметны чужому стороннему глазу и открываются только зоркому взгляду влюбленного. Тем же пристальным, пронизательным взглядом, разгадывающим что-то неведомое и важное в человеческой душе, герои фильма будут каждый раз провожать тех, кто им дорог, еще ничего не зная о предстоящей войне и не предчувствуя беды. Враждебные приметы будущего незаметно проступают в нахмуренных лицах родителей, не желающих отпускать своих сыновей в военное училище, и открыто появляются в документальной хронике, демонстрирующей выступления Гитлера перед юнцами, весело марширующими в неизвестность, и в невидимо возникающем на пленке слове «вербовка».

«Витька погибнет в 41-м году под Ново-Ржевом. Сашка в 54 году будет посмертно реабилитирован». Авторские титры, высвечивающие эти слова, не воссоздают образ всеведущего рассказчика, а словно болью стучат в висках лирического героя, назойливо пробиваясь в пространство его воспоминания. Но зритель тем не менее продолжает оставаться в том времени, которое было настоящим для мальчиков конца 1930-х годов, когда на экранах кинотеатров шел фильм «Юность Максима» о дружбе трех товарищей, а из репродукторов на пляже доносился мотив «Утомленного солнца».

Вдумчивый, серьезный Володька в исполнении Евгения Стеблова, хитроумный, веселый Сашка Николая Достая и коренастый, молчаливый Витька Михаила Кононова – три товарища, неразлучные, как герои той картины, которую они смотрят в кинотеатре в начале фильма «До свидания, мальчики», а потом увлеченно обсуждают, возвращаясь домой по вымытой дождем улице. Режиссер позволяет почувствовать зрителю только настроение этого разговора с помощью длинного плана покатога склона дороги, по которой долго бредут ребята. Именно пространство города в окружении природной стихии внимательно изучают авторы, рассказывая о героях, для которых вольный морской пейзаж был повседневностью детства, неотъемлемой частью быта. Часто камера показывает фигуры друзей со спины – сидящих на прибрежном песке или на пирсе и всматривающихся за горизонт или бредущих босиком по мокрой



Михаил Калик с актерами на съемках фильма
«До свидания, мальчики!». 1964
Архив М.Н. Калика

набережной. Автор настойчиво повторяет кадр, в котором они оборачиваются назад – по направлению к камере, а вернее, к товарищам, которые всегда рядом. В начале картины мы видим стоящую лицом к морю Инку: вот она оборачивается и эхом (э-ге-ге-ге-гей) отзывается на крик ребят, с крыши сарайчика наблюдающих за бушующими волнами. А в финале фильма уже Володька, уходящий в море – к ребятам, чтобы на следующее утро надолго покинуть родной город, оборачивается и не может оторвать взгляда от плачущей на берегу Инки, с которой его навсегда разлучит война.

«В фильме войны еще нет – это примерно сороковой год. А мальчишки только начинали пробовать себя, только-только начинали жить. Пробовали жить. И поэтому я решил, что музыка появляется как бы неоформленной. Как бы говоря о том, что вот я не знаю, какая она должна быть, жизнь. Я знаю только одно – впереди меня ждет только радость. А какая она будет – непонятно»¹. Так рассказывал Микаэл Таривердиев о поисках

¹ Таривердиев М.Л. Я просто живу. С. 66.

музыкального образа будущего фильма, и этот эскиз станет увертюрой картины.

Такое настроение соответствовало и колориту фильма: по замыслу режиссера основой его стилистики стал синтез современного киноязыка со стилем довоенных лет. В картине «До свидания, мальчики!» Калик отказался от красочного решения предыдущего фильма и выбрал черно-белую фактуру кадра. Но из-за того, что в пространстве кадра так много солнца и моря, «кажется, что изображение не контрастно черно-белое, а сверкающее, серебристое»¹.

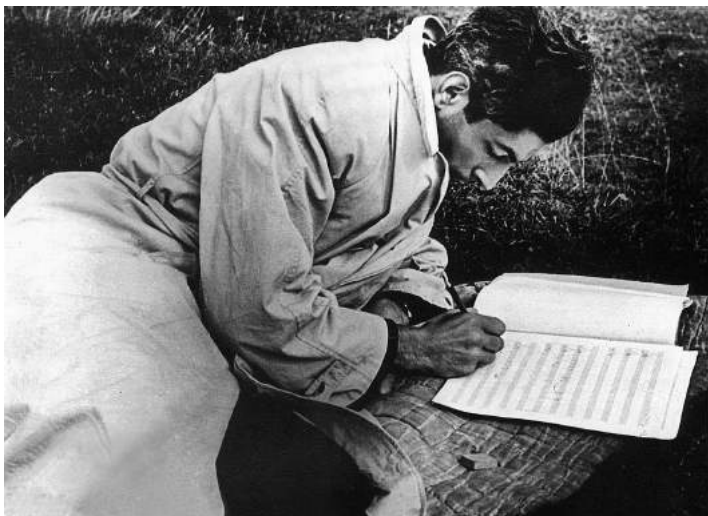
Для юных героев фильма их родной город не имеет строгих пределов, потому что граничит с бескрайней стихией. Они все время возвращаются к морю – лирическому центру авторских воспоминаний, а взгляд оператора и режиссера не раз будет любоваться переливами солнечного света в зыбкой прозрачности воды. Море открывается глазам зрителя то с высоты полета чаек, то из глубины, когда его гладь разделяет рамку кадра посередине, а затем камера снова выныривает на поверхность. Фильм Калика изображает мир открытых пространств, а пространство переживается наиболее остро именно в море, где человек чувствует себя бесконечно свободным, так, как это бывает с ним в детстве, потому что он находится между двух бескрайних стихий – небом и морем, словно перетекающих друг в друга. Картина выявила почти на ощупь нечто эфемерное – то, что называется свободой: из этой невесомой материи состоит художественная ткань фильма.

Эта материя рождается в картине на пересечении визуального и звукового пространств – из совпадения душевных и художественных качеств режиссера и композитора, создающих своеобразный эффект золотой арфы, когда звук льется из самого воздуха и музыку сочиняет ветер. Музыка Таривердиева воплощает образ владеющего автором настроения, лирическое «я» автора: здесь ее ничем невозможно заменить, она, словно дыхание, то слышимое, то едва заметное, пронизывает действие и дает воздух и форму изобразительному рисунку фильма.

В основе музыкальной композиции лежит принцип полифонии, когда «несколько самостоятельных голосов движутся, прерываются, делая паузу, или же снова звучат – вместе, отдельно, вдвоем <...> и, соединяясь, дают совершенно какое-то другое ощущение»². Все эти линии чувствуются порой подсознательно, незаметно создавая образ. «Но в картине возникает не только звуковая, но и звукозрительная полифония: зрительный образ

¹ Таривердиев М.Л. Я просто живу. С. 68

² Там же. С. 64.



Микаэл Таривердиев. Середина 1960-х
Архив В.Г. Таривердиевой

рождает звуковой, жест органично трансформируется в слово, интонация которого переходит в музыку. Музыкальные лейтмотивы взаимодействуют не только между собой, но и с текстом, репликами, шумом колес, зрительными образами»¹. Фильм начинается увертюрой без слов, но в ее ритме скрыта фраза, давшая название фильму, – «До свидания, мальчики!», мотив которой вновь вернется в финале, когда эти слова прозвучат в крике девочки, бегущей по берегу моря и не желающей признавать власть расстояния. Море – это поэтическая метафора стихии времени. Между прошлым и будущим нет границ, просто одно превращается в другое, перетекает как в реке вода, навсегда отдавая человеку во владение дар юности – состояние, когда он особенно остро ощущает причастность к необъятности настоящего. В мире фильма, где присутствие будущего проявляется в авторских надписях от руки и военной хронике, идущей встык с мечтами героев, анахронизмом кажется сама хроника, а не бытие мальчишек и образ города детства, которые достовернее будущей войны. Потому что герой, пережив войну, сохранил в себе эту мальчишескую реальность как некую высшую ценность, как меру внутренней свободы, чувство насыщенной целостности бытия. Калик объясняет, что

¹ Таривердиев М.Л. Я просто живу. С. 69.

чувства, объединяющие близких людей, могут быть сильнее самой реальности, вера – могущественнее обстоятельств. И об этом кричит девочка, бегущая по морскому берегу: ее мелькающий силуэт сливается с прозрачностью воздуха и бесконечностью моря под взглядом мальчиков из окна вагона мчащегося поезда.

«Я хотел своим фильмом “До свидания, мальчики!” показать, что в войне, тем более в такой, нет победителей. Только побежденные. Поэтому – встреча именно “со слезами на глазах”. Ведь на хронике возвращения солдат с фронта звучит музыка тихая, грустная. Я просил Микаэла дать музыку не бравурную, не маршевую, то есть решить эту сцену на контрапункте. И финал: стучат колеса поезда и героев утягивает воронка войны. Но потом – не затемнение, а высветление»¹, – рассказывал М. Калик.

Предметом официальной критики после нескольких показов фильма на экране стала внешняя «бездеятельность» каликовских героев, целыми днями слоняющихся по городу и купающихся в море (вместо того чтобы серьезно готовиться к будущей службе советскому Отечеству). Веселые мальчишеские будни высветили свободное мироощущение ребят, осознающих естественность заботы и ответственности перед близкими – эта ранняя и неограниченная самостоятельность пугала идеологов брежневской эпохи. Не меньшее недовольство вызывала откровенность кадров хроники, вкрапленных в художественную ткань картины и без прикрас рассказывающих о будущей судьбе мальчиков, ушедших на фронт. Участь фильма безоговорочно решило распоряжение М.А. Суслова, надолго закрывшее ему дорогу на экран: «За рубеж не выпускать, в стране не показывать». Но эта картина, еще в большей степени, чем предыдущая, выявила удивительный лирический дар режиссера, не подвластный реалиям времени и преодолевающий своей силой власть обстоятельств.

Героem фильма «Любить» (1968) стал город, снятый документальной камерой, и одновременно его образ, описанный в прозе тех лет. Михаил Калик искал новый язык, сталкивая хронику и игровой материал, – эти слои активно взаимодействуют друг с другом и существуют на равных правах. Помощником и соавтором режиссера была Инна Туманян, ответственная за документальные съемки. В фильме четыре новеллы о любви, написанные современными авторами (И. Друце, А. Зак, И. Кузнецов, Ю. Казаков, В. Сапожников), монтировались с интервью, взятыми у случайных прохожих и снятыми прямой и скрытой камерой, а также с немыми этюдами городских улиц. Третий ряд составляли титры из Ветхого

¹ Из беседы Натальи Баландиной с Михаилом Каликом.

Завета, являющиеся эпиграфами к каждой из новелл – строки из «Песни песней» (по мнению режиссера, лучшее, что написано о любви). Много-слойность композиции и разнообразие художественно-документальных взглядов были обусловлены задачей киноисследования, сформулированной в самом названии фильма. Его авторы попытались осмыслить значение этого слова для современников, и поэтому столь непривычен жанр их картины, соединяющий метод поэта и социолога: «Несколько обычных историй с анкетами и наблюдениями». Калик объяснял, что «хотел найти новую форму для рассказа о любви. Мне хотелось сделать дискуссию, широкую дискуссию – что же такое любовь? Немножечко с юмором. Поэтому начинается с опроса людей... Это заповедь, предложение – “давайте все в этом участвовать” ...Все самое главное связано с любовью в жизни – от рождения и до смерти. Сама форма фильма обязывала снимать новеллы определенным образом, чтобы это не было враньем, ведь рядом – хроника»¹.

В первой новелле изображена вечеринка, передающая атмосферу конца 1960-х. Она начинается кадром, показывающим с высоты мокрую мостовую уличного перекрестка и бегущих враспыльную людей, неожиданно застигнутых дождем. Взгляд камеры поднимается вверх, и мы видим стоящего на балконе задумчивого героя, через некоторое время рядом с ним появляется девушка, удивленная долгим отсутствием своего спутника. Застывший воздух в комнате как вата окутывает собравшихся вместе людей, замедляя их движения и слова, которые здесь произносятся словно нехотя, для того чтобы чем-то заполнить тишину. Камера не создает единого образа компании: в этом замкнутом пространстве люди не откликаются друг другу и почти не реагируют на слова товарищей. Их взгляды и голоса редко пересекаются, а только скользят по воздуху так, словно они находятся не в пределах одной комнаты, а в соседних квартирах. Эти люди, утомленные стремительными ритмами повседневности, скрываются в квартире от суматохи улицы и ищут случая расслабиться как можно проще и скорее, без лишних хлопот, находя эту возможность в действии сигареты и попытке слегка приударить за симпатичной девушкой, не задумываясь о последствиях. Они не готовы к серьезным разговорам и ведут себя так, как герой Андрея Миронова, который в ответ на вопрос девушки «Ты боишься смерти?» недоуменно пожимает плечами и боязливо косится на спутницу, не находя нужных слов. Сонную атмосферу вечеринки внезапно взрывает незнакомый женский голос, доносящийся с магнитофонной пленки и говорящий о любви и об ожидании;

¹ Из беседы Натальи Баландиной с Михаилом Каликом.



М. Калик. «Любить». 1968

Интервью с прохожими

искренность и значительность этих слов вдруг объединяет молодых людей, заставляя прислушаться и сосредоточиться. Голос, завладевший всеобщим вниманием, разрезает вязкий воздух в комнате, отчего сразу становится легче дышать, и задает координаты художественного мира фильма «Любить», в котором плоскости искусства и реальности смыкаются.

Часто игровые эпизоды подтверждают или опровергают мнения людей, у которых авторы берут интервью. Например, в ответ на слова девушки, сомневающейся в существовании первой любви, возникает рассказ о Сергее, Юльке и кондукторше Ане. Камера показывает только минуты расставания влюбленных и возвращение домой Сергея, танцующего по заснеженной набережной и способного так протанцевать всю ночь по улицам города, несмотря на вьюгу и метель: он счастлив и любим. Ласковые слова Сергея успокаивают плачущую в пустом вагоне трамвая кондукторшу (Алиса Фрейдлих) в повязанном вокруг головы шерстяном платке, которая, тронутая сочувствием незнакомого мальчишки, приглашает его в гости и рассказывает о своей беде. И счастливая уверенность влюбленного передается отчаявшейся девушке, заботливо вручившей на память Сергею варежки, без которых нелегко возвращаться морозной ночью домой.

В другой новелле двое героев не могут нигде найти пристанища, бесполезно шатаясь по городу. Эта история тоже начиналась с прощания,

на этот раз на перроне вокзала, когда девушка по просьбе своего друга соглашается остаться в Москве еще на несколько дней. Поскольку в гостинице нет свободных мест, герои слоняются по улицам и бульварам города, греются в подъезде, но везде их присутствие мешает, и тогда они уезжают за город, где наконец смогут остаться вдвоем. Камера наблюдает, как молодые люди медленно бредут в просветах между рядами тонких берез, ощущая невыразимую скуку и зябко кутаясь в пальто от неприятного холода и от одиночества – наедине друг с другом. Молчаливая осенняя природа бесстрастно обнажила их отношения и вернула назад, в город – прямо на вокзал, где они должны расстаться.

В изобразительном рисунке фильма этюды одиноких пар сталкиваются с портретами ожидающих женщин, духовная немота – с напряженностью и красноречивостью чувства. Сосредоточенные взгляды этих женщин пронзают воздух, создавая поле высокого напряжения, но его сила не может нарушить движение спешащей толпы. Такие женские фигуры выглядят сиротливо в уличной суতোлке, где легко затеряться, но сложно отыскать друг друга. Настроение ожидания звучит в музыкальном мотиве Микаэла Таривердиева, напетом без слов (как и мотив, которым начинается и заканчивается фильм «До свидания, мальчики!»), но уже постоянным на протяжении всей картины. Хрупкая и вместе с тем уверенная интонация прорывается сквозь шум города и заглушает его, мягкость женского голоса с легкостью растворяет безличный гул толпы. Вдруг к солирующему женскому голосу присоединяется мужской, откликающийся на последние ноты мотива, но вскоре умолкающий.

В картине много слоев, но одна линия преобладает и связывает все тематические и даже жанровые пласты – интервью авторов с отцом Александром Менем. Его слова «в момент влюбленности человек пребывает в состоянии вечности и переживает Бога» – смысловой лейтмотив фильма. «Точнее не скажешь, – замечал Калик. – Он (священник Александр Мень. – Н.Б.) объясняет эту тему с самых высоких позиций. Он один. Поэтому он так повлиял на интеллигенцию. И этого не могли допустить. Это был человек необыкновенный – по своему интеллекту и душевным качествам. Как он говорил! Сколько он знал всего! Меня он поразил. Он приезжал на студию Горького, приходил просматривать отснятый материал. И мы с ним много общались»¹. Картина, пронизанная, с одной стороны, словами отца Александра, а с другой – стихами «Песни песней», выражала связь Ветхого и Нового Завета.

¹ Из беседы Натальи Баландиной с Михаилом Каликом.

Эта работа вызвала возмущение у чиновников, которые решили не церемониться и исправить «ошибки» самостоятельно – без согласия и ведома режиссера. Однажды на квартиру к Калику нагрянули с обыском и забрали копии всех его картин, в том числе авторскую версию «Любить».

В 1971 году режиссер уехал из России в Израиль, и было сделано все, чтобы уничтожить память о нем. Но его фильмы свидетельствуют о том, что система разрушалась изнутри: уже невозможно было полностью вернуться назад, оставалось двигаться только вперед. И трагическая история с арестом «Любить» выражала отчаянную попытку режима удержать почву, ускользающую из-под ног.

НЕЗАМЕЧЕННЫЕ ЭКСЦЕНТРИКИ

Едва ли не самые смешные и острые сатирические картины в истории послевоенного отечественного кино снимают в 1960-е годы. Некоторые из них сразу завоевали всенародную любовь и признание критиков, другие дошли до зрителя только спустя два десятка лет, а третьи продолжают оставаться невидимками. Их герои, конечно, вызвали подозрение, – не положительные и не отрицательные: мальчишка-фантазер, которого высыпают из пионерлагеря; благородный человек, ворующий машины; врач, боящийся удалять зубы; приятели, разыгрывающие подвиг; влюбленный жулик, шатающийся на свободе... Но так это же легкий жанр, все как будто невзаврадашнее, придуманное, условное – песни, клоуны, самодеятельные спектакли! Одним словом, ничего серьезного.

Примерно в середине десятилетия на экране появляются фильмы, в которых абсурд советской действительности становится предметом художественного осмысления. Самый известный и, возможно, самый яркий пример – «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964) Элема Климова. Потрясающий режиссерский дебют по сценарию Семена Лунгина и Ильи Нусинова вышел в прокат только потому, что его юмор высоко оценил Хрущев, не увидевший, казалось бы, очевидного – мишени авторских шуток. Искусственность «самого лучшего из миров» ощущалась так сильно, что художники превращают ее в средство саморазоблачения, гротесковый прием. Зритель, как правило, угадывал намеки и ясные метафоры, чувствовал буффонаду сквозь бытовую фабулу и реализм натуральных съемок. Действие в таких эксцентрических лентах происходило чаще всего в знакомой обстановке – в настоящем городе, в настоящем пионерском лагере, в настоящем дворе, на настоящем стадионе. Фотогения места – улицы с людским потоком, подлинных городских

пейзажей, узнаваемых интерьеров, летнего пляжа, – лишь усиливала у зрителя чувство парадоксальности и одновременно достоверности происходящего. Но в целом ряде картин реальная фактура сочеталась с условной эстетикой, и, наоборот, фарс и бурлеск – с повествовательностью стиля. И найти точное соотношение разных стилистических пластов, предложить общий знаменатель, сохранить равновесие удавалось далеко не всегда. Часто именно это составляло главную трудность в процессе режиссерской работы. Например, в этом заключалась проблема экранизации драматургии Александра Володина (и в частности, его сценария «Похождения зубного врача»). Его герои будто не совпадают с реальностью, в которой они существуют как живые, хоть и странные персонажи, попавшие в рамку картины. Конфликт между действительностью и условностью, между театром и жизнью был заложен в авторской конструкции. Впрочем, в те годы казалось, что в творчестве возможно все, по крайней мере то, что было невозможно в жизни.

В воздухе эпохи были какое-то озорство, актерский кураж: недаром именно тогда родился кинематограф Леонида Гайдая, Георгия Данелии, Эльдара Рязанова. Хотелось все перевернуть, вырваться из общего строя, призрев на унылый быт, устроить праздник. Лучший способ – сочинить честную и веселую историю и рассказать ее так, как никто никогда не рассказывал. Режиссеры 1960-х нередко выбирали для дебюта рассказ о мальчишеской жизни, в котором дерзость (содержания и стиля) может быть закономерна и естественна. Все, впрочем, знали ее пределы, но некоторые снимали так, будто их нет. Например, в фильме «Спасите утопающего» (1967) режиссер Павел Арсенов вместе с композитором Микаэлом Таривердиевым изобрели новый жанр, прежде имевший отношение только к театру – комическую кинооперу. Их открытие почти никто не заметил: мало ли талантливых картин снимали в эти годы? Тем более что лента прошла «вторым экраном», и показывали ее главным образом в провинции. Но ведь в последние десятилетия вернулись многие шедевры, которые не дошли вовремя до широкого зрителя или вовсе легли на «полку». И об этом «детском» фильме с непритязательным сюжетом долго никто не вспоминал, пока не так давно специалисты не откопали его в архиве. Спустя почти 45 лет зрители увидели очень смешную, остроумную, трогательную и страшно крамольную для советского времени картину, сочетающую авангардный стиль и «высокую» сатиру. Авторы, увлеченные художественным экспериментом, как бы между прочим, шутя, расправляются с режимом, не оставляя камня на камне. Первый полнометражный фильм Павла Арсенова, ставшего знаменитым после выхода «Гости из будущего», не менее близок юному поколению всех времен и народов,

ибо иронично разоблачает «взрослый мир» и показывает одиночество маленького человека, которого никто не хочет услышать. Вместе с тем в наивных номерах этой «комической оперы» скрыт вызов, социальный протест – насмешка над властью, внедрявшей в сознание людей идеологию обязательного повседневного героизма.

«САМ НЕ ПЛОШАЙ, А НА ДЕТЕЙ НАДЕЙСЯ!»

Этот нелепый лозунг провозглашает участник хора жильцов в фильме «Спасите утопающего». Фраза из дерзкого и веселого либретто Вадима Коростылева содержит образ перевернутого бытия, в котором дети обязаны быть героями, совершать подвиги, приносить себя в жертву, если потребуется. Их непреложная обязанность – защищать и прославлять общество: свой город, соседей, учителей, родителей. «Соседям приятно бывает порой, что рядом в квартире прописан герой». Взрослым остается только ободрять и петь гимны: «Молодцы... ах, какие молодцы ребята!» или клеймить позором тех, кто остался в стороне. В картине Павла Арсенова сказано об этом прямо, без обиняков, с блестящим чувством юмора накануне 1968 года, развеявшего последние иллюзии оттепели. Так легко, емко и талантливо объяснить устройство советской жизни мало кому удавалось и после падения режима. А в 1967 году авторы «Спасите утопающего» сделали это задорно и бесшабашно. И дело не только в том, что была собрана команда чрезвычайно одаренных людей, но и в активности самой творческой среды, в численности способных художников на единицу времени и в чем-то еще... В чистоте взгляда оттепельного кино, ясности и прозрачности интонации.

Арсенов к тому времени уже снял несколько удачных короткометражек, одна из которых – «Подсолнух» – очень понравилась придиричвому молодому Тарковскому, отметившему актерскую работу Валентины Малявиной. В 1969 году она сыграет прекрасную Анджели в сказке «Король-Олень», проявившей мастерство режиссера: мало кому известно, что эта изысканная авангардная лента по мотивам пьесы Карло Гоцци выросла из музыкальной стилистики его дебюта – фильма «Спасите утопающего». Умный, язвительный стихотворный текст Вадима Коростылева, сочинившего, кстати, потом инсценировку и гоцциевской фьябы, так же поразителен, как и его сценарий к знаменитому «Айболиту 66» Ролана Быкова, вышедшему за год до арсеновского фильма. И конечно, успех первых двух картин режиссера в огромной степени зависел от музыкальной партитуры, написанной Микаэлом Таривердиевым.

В фильме Арсенова почти нет честных взрослых, каждый из них в той или иной степени продукт системы, все они – узнаваемые типы, но одновременно лица своего времени. Из таких портретов состоит хор жильцов дома, где «прописан» тот самый герой, которого сначала стыдят, а потом славословят – Андрей Васильков. Музыкальные номера с участием соседей, которых играют Екатерина Васильева, Георгий Вицин, Алексей Смирнов, Валерий Носик, – отточенные до блеска эпизоды, смысловые акценты картины. Именно они превращают приключения двух друзей – Андрея и его товарища Гульки – в современную комическую кинооперу.

Многоквартирный дом и город с искусственным водоемом – ключевые образы ленты, среда, где разворачивается действие, две общественные инстанции, с которыми вынужден постоянно взаимодействовать герой. Широкая многоэтажка, расчерченная на квадратики окон, – эмблема пространства «Спасите утопающего», возникающая сначала как детский рисунок, забавная мультипликация в титрах, а потом как сценический фон оперной экспозиции истории. В отличие от многих оттепельных картин (в особенности начала десятилетия), дом и двор здесь именно декорация, элемент условной эстетики, деталь плоскостной композиции. Эстетика фильма существует на стыке музыкального театра, кино и живописи. Комический эффект усиливают ироничные вывески, появляющиеся в различных мизансценах, например «Голос ЖЭКа» – за спиной ансамбля квартиросъемщиков, или «Крольчатник» – в кадре, описывающем, как «сторож пошел осматривать вверенный ему ценный объект».

Арсенов обыгрывает реалии времени – характерный для эпохи 1960-х и 1970-х годов мотив новостроек, тему сноса старых и сооружения новых зданий. Современное жилище – типовая коробка – похоже на макет, временный фон, задник огромного театрального действия, которым, в сущности, и была советская действительность: привычка к смене декораций глубоко укоренена в ее природе. Пионеры-герои – из этого мира, столь же бутафорского, как картонная выгородка с крышей и оконным проемом на пустом поле, которую облепили фигурки ребят в рассказе об очередном пионерском «подвиге». Правда, один мальчик «уклонился», не участвовал, когда юные следопыты спасали кроликов, нашли и сдали государству клад («горшок с золотом»). «Андрей, Андрей, Андрей! Дружок, дружок, дружок! А где ты был, когда ровесники твои нашли горшок? Горшок? Горшок? Неужто же в тебе так рано все угасло?» – «Я в магазин ходил и покупал подсолнечное масло». Вот такая проза жизни – ответ на обвинение общественности.

С самого начала в иронической форме заявлен конфликт фильма: между личностью и средой, неприметностью частной жизни и пафосом газетных заголовков. Драматургия фильма построена на резком противопоставлении героя и окружения (соседей, журналистов, спасателей, родителей). Авторы рассказывают о неизбывном стремлении советской власти превратить человека в золотую статую, вытеснить индивидуальность мифом или изображением. Вот мальчик уныло бредет по улице, чувствуя себя растерянным и одиноким, а позади него мы замечаем его собственный портрет. В другой сцене тренер, обучающий спасателей, выводит кисточкой на борту лодки имя и фамилию «героя». Фотоснимки Андрея, вытаскивающего из воды Гульку, для газеты могут быть важнее текста заметки.

Режиссер показывает, как дом (собрание жильцов) и город поглощают маленького человека, преследуют, лишают права выбора. Они части безымянной системы, винтики гигантского механизма, с которым бороться так же невозможно, как убежать от сыщика, умеющего проходить сквозь стены. Холодок пробегает по спине, когда видишь, как мальчик, удирая от милиционера, закрывает комнату изнутри, опускается на скамейку, и через несколько секунд рядом с ним возникает его преследователь – грузная фигура в форме. В фильме используют спецэффекты, трюки, комбинированные съемки, подчеркивающие смысловое звучание сцен.

Примечательно, что город, где развиваются события, прямо не назван. Известно только то, что ключевое место действия истории – водный стадион «Динамо». Многие персонажи торжественно говорят об искусственном море как о главной местной достопримечательности, делающей первостепенным делом воспитание спасателей. В заключительной части в кадре появляется суперсовременный стадион и десятиметровая вышка, с которой красиво прыгают лучшие отечественные спортсмены. Камера в этот момент движется между бассейном и трибунами, словно снимая репортаж. Но очень скоро коридоры, раздевалки, душевые и другие внутренние помещения комплекса станут местом действия эксцентрической комедии с погонями и переодеваниями. Этот эпизод мог превратиться просто в блестящую демонстрацию гэгов, если бы не драматизм положения героя, находящегося во власти взрослых. Да и куда деться от вездесущего жандарма, от волевых тетенок в толстых роговых очках?

Кажется, что в фабуле фильма нет ничего особенного: Андрей Васильков и его друг Гулька разыгрывают спасение утопающего, прорубив дно лодки топором. Они тщательно готовятся к «акции»: учатся надолго задерживать дыхание, тренируются в ванной с секундомером в руках (один из приятелей действительно не умеет плавать). Ситуация осложняется

тем, что свидетелями розыгрыша случайно стали чешские туристы, и этим случаем заинтересовалась местная газета. После удачной публикации редакция получает распоряжение «поднимать» Василькова. Выучив специально подготовленный пышный текст, мальчик как почетный гость выступает на разных официальных мероприятиях по всему городу: вот Андрей в бескозырке с ленточкой рапортует морякам, а здесь он беседует с пожарными, в другой раз в шлеме с маленьким фонариком читает свой монолог шахтерам. Наконец, мы видим его в телестудии вместе со звуко-режиссером. Самое поразительное впечатление производит сцена, когда тот же самый рассказ слушают за семейным столом домохозяды, – точно так же, затаив дыхание, робко и восторженно. Будто это уже не их сын, а всеобщее достояние. Видно, что этот текст многим из родственников хорошо знаком, и когда Андрюша сбивается, все с готовностью бросаются ему помогать, подсказывают слова, словно от этого зависит что-то жизненно важное. Так на наших глазах мифологический образ отклеивается от человека и живет своей жизнью, как Тень в пьесе Шварца, подчиняя его себе, как маска в следующей ленте Арсенова – «Король-Олень». Забыв слова, парень выглядит очень встревоженным, словно вдруг разучился надевать рубашку или брюки.

В какой-то момент он отчетливо понимает, что попал в западню. Когда белокурый мальчик-корреспондент рассказывает своему подопечному об интервью с его первой учительницей («Какие ровные палочки ты писал, как хорошо вел себя в школе»), Андрей взрывается: «Вранье! Ненавижу вранье! Я пел на уроках!» Юный репортер, доедая мороженое, повторяет: «Ро-о-о-вные были палочки», словно мурлычет: «Поздно, дорогой, ты себе уже не принадлежишь». Васильков убегает из кафе, а вслед за ним его верный Гулька, пытающийся найти слова утешения. В этом эпизоде на экране впервые появляется живой город: ветер, треплющий лоскутную ткань, мостовые, деревья, спешащие прохожие, летний воздух. Мальчики бредут по улице, которую украшают к празднику: рабочие вешают гирлянду из флажков, меняют транспаранты, переставляют стремянки. Ворча («Что, мол, путаетесь под ногами, работать мешаете»), они проносят мимо них гигантский плакат с фотографией Андрея в белой рубашке и галстуке. Устав, друзья садятся на скамейку перед витриной магазина. Гулька ест пирожное, второе предлагает приятелю, тот молча отворачивается. Этот кадр, разделенный на три плана, наполнен движением: между ребятами происходит немой разговор, за их спинами в этот момент обновляют экспозицию, устанавливая еще два портрета «спасателя», наконец, четвертый проплывает на переднем плане, заслоняя собой фигурки детей, которые тут же растворяются, исчезают...



П. Арсенов. «Спасите утопающего». 1967

Друзья на скамейке

Здесь проявляется общий принцип построения пространства в картине: композиция разбивается на плоскости. Другой пример – силуэт Андрея, стоящего спиной к зрителю на фоне огромного расчерченного прямоугольника дома в начале фильма. Одна из самых смелых и ярких мизансцен, которая напоминает пародию на советский плакат «А где ты был, когда...?». пляж, вызывающий смутную ассоциацию с островом из «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», и водоем – место спортивных тренировок – сняты на натуре, но чуть-чуть упрощены так, будто нарисованы на холсте. Интересно, что, выделяя планы в разных эпизодах, авторы ставят перед собой разные эстетические задачи. В городских сценах этот прием подчеркивает глубину и движение в кадре. В музыкальных и в некоторых других фрагментах, наоборот, статику и декоративность пространства. Так или иначе, авторы активно используют приемы графического изображения. В стилистике «Спасите утопающего» сочетаются условные декорации и трюки со съемками на пленэре, реализм и гротеск, простодушное детское кино и разоблачительный памфлет. Смесь казалось бы чужеродных элементов помогла создать спокойную и радостную картину. Бытовую интонацию усиливает просмотр киноплёнки, присланной одним из чешских туристов, который запечатлел знаменитый инцидент, так осложнивший жизнь обоим его участникам. Одновременно тема фильма в фильме безусловно ироническая рифма к основному действию, игровой момент в смысловой конструкции: герои, превратившись в зрителей, смотрят кадры, кото-

рые только что видели мы. Дистанция между персонажами и публикой стремительно сокращается. Примерно ту же роль играет прямой ракурс в музыкальных сценах, когда хор, кажется, обращается непосредственно к нам, излучая с экрана необыкновенный заряд энергии.

Мальчики признаются в том, что никакого подвига не было, после того как становится известно, что Андрею будут вручать медаль за спасение утопающего. И вот тут оказывается, что правда никому невыгодна и просто опасна. Журналист отказывается дать опровержение в газету, спасатель сначала и слышать ничего не желает, но потом меняет свое отношение: он хвалит за честность, но объясняет, что награду все равно нужно получать. Самое удивительное, что реакция родителей Андрея ничем не отличается от реакции остальных. Все приводят один и тот же аргумент: «Мне теперь верить никто не будет». Остается одно – удрать от этих взрослых, спрятаться, иначе в покое не оставят. Музыкальный номер «Пропал герой» – один из самых смешных диалогов в картине: разговор из телефонной будки с участковым построен как параллельный монтаж двух сцен. Когда один из соседей сообщает милиционеру о странном исчезновении, то в ответ слышит: «В нашем городе ничего не пропадает...» Потом, после нового объяснения (этим «очень взволнован народ»), следует строгий и окончательный ответ: «Гражданин, немедленно передайте народу, / Если герой канул в воду, / Если герой канул в воду, / Значит, он непременно, непременно всплывет». Хор ЖЭКа радостно подхватывает эти слова. Комический эффект усиливает то, что обоих собеседников –



П. Арсенов. «Спасите утопающего». 1967
Хор жильцов

и дедушку-одуванчика в панаме, представителя общественности, и гладко выбритого непреклонного служителя закона играет Георгий Вицин. Безусловно, он солист в этом ансамбле, его ариозо – это скрытая клоунада. В сюжете арсеновской ленты хор, как в греческом театре, комментирует действие. Несмотря на то что он воплощает образ советского коллектива, которому передано право воспитывать и вмешиваться в частную жизнь, его голос не злобный, не визгливый, а совсем наоборот – радостный и даже вдохновенный: в каждом из его участников чувствуется ирония по отношению к своему персонажу. Вообще музыкальные сцены оставляют ощущение атмосферы студийного спектакля. Наверное, так рождалась в учебном театре ГИТИСа опера «Кто ты?» (1966), написанная М. Таривердиевым для студентов Бориса Покровского. С постановки этой оперы начинается история Камерного музыкального театра.

Соседи, обсуждающие различные происшествия в начале фильма, сняты в оконном проеме, увеличенном до размеров экрана. Вступая в нужный момент со своей арией, они превращают эту сцену в диалог квартир, что, с одной стороны, создает образ дома как живого существа, а с другой – позволяет индивидуализировать персонажей, выявить своеобразии их характеров. Большинство героев картины – узнаваемые типы, законченные художественные образы с острыми портретными характеристиками. И если жильцы дома безымянные (Екатерина Васильева – современная женщина, Георгий Вицин – робкий и нерешительный чудак, Алексей Смирнов, играющий одновременно ищейку-милиционера, – «человек-туба»), то некоторые из фигурантов носят говорящие фамилии: пай-мальчик Егор Подушкин, подающий надежды корреспондент, который умеет ловко приспособливаться, чувствительный спасатель Гоша Русалкин, денно и ночно тренирующий молодое поколение. Высшее начальство воплощает главный редактор городской газеты – жизнерадостная дама в толстых очках, зачинщик пиаровской кампании в поддержку Андрея Василькова. Во время водного праздника на стадионе «Динамо» на ее рукаве красуется повязка «судья».

В фильме «Спасите утопающего» нет проходных эпизодов и неинтересных ролей – все, кто появляются на экране, остаются в памяти. Чего стоит, например, портрет чешской делегации, выросший из блестящего конферанса Александра Ширвиндта в роли экскурсовода и Михаила Державина – любознательного чеха, запечатлевшего на пленку хронику спасения утопающего. Снисходительно-отстраненный тон гида, произносящего слова: «Посмотрите налево – эти дети еще недавно в глаза не видели лодки, а теперь...» и рассказ Квадрачека, разговаривающего

на смеси славянских языков, о том, как он снимал камерой маленького кузнечика, смешны до слез. Насыщенность этой сцене придает не только отточенная актерская игра и умелая режиссура, но и подтекст тайного заговора, актерского братства. Причем она не выглядит интермеди-ей, вставной новеллой, а, напротив, служит развитию действия (впоследствии просмотр этого ролика вызовет страх и чувство раскаяния у героев).

Фильм Арсенова – образец блистательного ансамбля и новаторского стиля. Хотя ядром сюжета является история мальчишек, которым остро сопереживает зритель, мы все время чувствуем авторское присутствие, а в определенных сценах нам прямо говорят, что мы смотрим кино. Режиссер вводит фигуру Автора, исполняющего песенки о начале и о конце. Подобно верзиле с сачком из фильма «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», который усмехается в объектив «А что это вы тут делаете? Кино-то уже кончилось!», мудрый и улыбчивый герой Олега Ефремова, когда исчезают последние начальные титры, иронично замечает: «Все уже началось давно!» Если первая композиция, которую он поет, кажется песней ни о чем, просто условной поэтической фигурой, выстреливающей только в последней фразе, то вторая – это оригинальный прием, авангардное решение финала. Отсутствуя на экране на протяжении всего действия, Автор появляется необычно и неожиданно, тогда, когда герою приходится хуже всего. После поразительного стоп-кадра, фиксирующего то, как Андрею на празднике, несмотря на его сопротивление, надевают медаль, – чуть наклоняя голову, словно толкают в петлю, следует сцена, в которой Гулька, преодолевая сомнения, взбирается на самую высокую площадку стадиона. Дальше режиссер вставляет ряд немых застывших планов грустного Автора и тихое музыкальное объяснение, сначала неуверенно звучащее за кадром: «В кино концов несчастных ну просто не бывает, / В кино концам счастливым главенствовать дано...» Вскоре Олег Ефремов убедит нас в этом своим артистичным исполнением и элегантным жестом в финале: «Но разве мы позволим оставить без участия / Того, кто перед камерой стоит от горя каменный, / Мы тут же кинокамерой исправим это зло!» Действие возвращается к бедному Гульке, который, сморщившись, смотрит вниз и, наконец, закрыв глаза руками, прыгает. Конечно, Андрей тут же сбегает с трибуны и бросается спасать друга.

Прямое обращение к зрителю – ход, который применяют режиссеры оттепельного кинематографа, активно используется в европейском кино 1960-х годов. В частности, это характерная черта стиля «новой волны»: Годар, Трюффо, Риветт разными художественными средствами напоминали

зрителю, что он смотрит фильм, и одновременно сохраняли достоверность пространства и времени. Такая прямота высказывания, которая была присуща искусству этого десятилетия, будет недоступна ни 1970-м, ни 1980-м, ни тем более 1990-м годам.

«Вот что: жизнь прекрасна, товарищи...»

Жанр и стиль картины «Последний жулик», снятой Яном Эбнером и Вадимом Массом на Рижской киностудии в 1966 году, так же непривычны, как поэтика ранней ленты Павла Арсенова. Эти работы к тому же объединяет имя композитора, хотя задачи, которые ставил перед собой Микаэл Таривердиев, в том и другом случае были совершенно разными. Если музыкальная структура «Спасите утопающего» ближе всего к жанру оперы, то «Последний жулик» – это скорее балет. Почти все сцены решены как пластические композиции, соединяющие пантомиму, цирк, танец и немое кино. В фильм включены три песни, написанные Владимиром Высоцким: одна в стиле тюремного шансона в экспозиции, другая – программная, образующая самостоятельный музыкальный номер в центре истории, третья – объяснительная беседа со зрителем в финале. На первый взгляд, лента выглядит довольно странной – фантастический сюжет, клоунада, романтическая линия. Главный герой – единственный заключенный, которого отпускают на свободу, потому что все тюрьмы закрывают: наступил коммунизм, по громкоговорителю объявляют об отмене денежной системы. Все люди празднуют, веселятся, танцуют, любят фейерверком; только один человек грустит, не зная, что ему теперь делать. Но вот он встречает девушку, в которую влюбляется с первого взгляда, и обещает перемениться. Повествовательная форма эскизна: диалоги чаще всего заменяются титрами, только в первой части фильма, когда действие происходит в тюрьме, введены короткие обмены репликами и один небольшой монолог. Этот фрагмент и эпизод, когда бывшего жулика Петю Дачникова с распростертыми объятьями принимают в советской гостинице, чистая сатира и откровенная пародия на социализм.

Однако кажется, что сцены, описывающие жизнь за решеткой, и дальнейшее повествование – отдельные рассказы, стилистически обособленные. В первом подробно показаны отношения между начальством (директрисой – бабушкой с высоким пучком и кобурой за поясом, обнимающей на прощанье единственного узника, с глуповатым надзирателем в исполнении Сергея Филиппова, спрашивающего совета, куда же теперь ему устроиться на работу) и шустрым веселым жуликом с круглым лицом,

которому комфортно и в тюрьме, а если выпускают – так это еще лучше! Второй построен как свободное плавание по городу, течение которого подхватывает героя и несет вперед. Но вскоре понимаешь – между частями фильма есть внутренний переход. Их объединяет кадр, изображающий героя, который выпрыгивает из одного мира в другой: выйдя из тюрьмы, он оказывается на пустыре с виднеющимися вдали новостройками и строительными кранами. Персонаж входит в этот план сквозь середину кадра, осматривается по сторонам и бросается туда, откуда еле слышно доносится гул большого города.

В фильме необычны не только сюжет и композиция, но и состав съемочной группы: главную роль блестяще исполняет Николай Губенко, который поет песни на стихи Высоцкого и музыку Таривердиева. Как сочетаются творческие манеры столь разных музыкантов? И почему бы Высоцкому самому не сыграть и не спеть свои тексты? Но такое скрещивание художественных темпераментов не маргинальное явление для эпохи. Готовность к авантюре, отчаянному эксперименту присуща этому поколению, так же как вкус к совместному сочинительству, энергия взаимного притяжения единомышленников. В истории с «Последним жуликом» решающую роль сыграло одно обстоятельство: на съемках художественным руководителем (странная должность в кино, здесь имеющая принципиальное значение) был М. Калик, выполнявший, в сущности, режиссерские функции. Именно он сумел объединить всех и выработать единый стиль. Режиссер включился в проект, чтобы помочь своему другу Яну Эбнеру справиться с непростым материалом. Вспоминая о съемках, Калик рассказывал, что рождалась лента «обманном путем. Это была эксцентрическая комедия. Но делалась она на полном серьезе. Вот жулик, который стал чуждым элементом. Такая хвала коммунизму. Но мы сняли полную противоположность. Одно из прекрасных, незабываемых воспоминаний – работа с Микаэлом и Володей Высоцким. Они же написали так называемые музыкально-поэтические зонги брехтовского типа. Рождалось это так: мы сидели втроем у Микаэла, в его маленькой квартире, Микаэл – за роялем, Володя буквально импровизировал, у него была какая-то “рыба”, а Микаэл тут же подбирал на рояле»¹. В эту сатирическую комедию Калик внес лирическую интонацию, свойственную его фильмам.

Выбор актера на главную роль был четко обусловлен: жулика должен был сыграть человек, обладавший умениями циркового артиста и одновременно ярким драматическим темпераментом. Между персонажем и исполнителем должен существовать небольшой зазор, недаром Калик

¹ Цит по: *Таривердиева В.Г.* Биография музыки. М.: Зебра Е., 2004. С. 386.

упоминает брехтовский театр – московская сцена, где экспериментировали с такой эстетикой, имела точный адрес. Николай Губенко, совмещавший учебу во ВГИКе и в цирковом училище, а с 1964 года вошедший в труппу «Театра на Таганке», сразу стал ведущим артистом, полностью соответствовавшим представлениям о герое.

Заключенный Петя Дачников впервые появляется в кадре в тюремной камере в полосатом трико и ведет себя так, будто он попал сюда прямо с арены шапито. Ну, искусством фокусника, ловко прячущего карты, может владеть и обыкновенный вор, а вот хождению по проволоке, жонглированию булавами, сальто и пантомиме учат уже в специальных профессиональных или образовательных заведениях. Сразу определена степень условности и мера жизнеподобия; один из образцов – трюковые комедии немого кино; позже возникнут конкретные отсылки и имена – Чарли Чаплин и Рене Клер. Сцены в тюрьме вызывают в памяти «Новые времена» и «Свободу нам!». Мотив обесценивания денег, обозначенный в финале картины Р. Клера дождем из летящих бумажек, – обратное отражение салюта в честь отмены дензнаков и скитаний жулика с увесистым свертком. Наутро после этого праздника дворник подметает вместе с листьями намокшие, ставшие ненужными купюры. В «Последнем жулике» эпизод, в котором все посетители и служащие огромного здания, где появляется герой, вдруг замирают, как по мановению волшебной палочки, вызывает ассоциации с другим фильмом французского классика – «Париж уснул» (1925). В этой сцене вышедший на свободу «джентльмен удачи» по старой привычке пытается стащить то, что ему подворачивается под руку, – какой-то длинный рулон, и тут же всякое движение останавливается, а люди превращаются в манекены, с которыми можно играть, как с куклами.

Идея застывшего времени и обездвиженного города, по которому путешествуют несколько человек, испытывающих сначала эйфорию, а затем беспокойство, лежит в основе сюжета фильма Рене Клера о невидимом «сонном» луче, направленном на парижан. Среди тех, кто избежал его действия, в частности, оказались вор, ищущий случая воспользоваться возможностями ситуации, и блюститель закона, препятствующий ему. Однако ближе всего изобразительная стилистика «Последнего жулика» картинам «Мой дядя» (1958) и «Время развлечений» (1967) Жака Тати. Удивительно, но если хорошенько присмотреться, то среди посетителей магазина, где оказывается Петр Дачников, можно разглядеть долговязую фигуру с трубкой, очень похожую на мсье Юло. Этот господин входит в дверь прямо перед главным героем. Даже потоки машин в фильме о наступлении «эры коммунизма» летят как в лентах великого французского мима.



В. Масс, Я Эбнер. «Последний жулик». 1966
Застывший город

Если в «Спасите утопающего» есть черты комедии нравов и характеров, то «Последний жулик» обладает всеми признаками комедии положений. Когда взрослый герой съезжает вниз по перилам задом наперед, мы улыбаемся, а если это делает арестант, которого выводят из камеры, степень условности резко возрастает. Такой прием либо вызывает отторжение, либо мысль о комедии абсурда. Невероятна сама фабула: огромная тюрьма сторожит одного преступника, да и та вскоре будет закрыта – ведь нарушителей закона больше не будет. А если Дачников вздумает приняться за старое, у него все равно ничего не получится. Тюремные зарисовки гротескны и одновременно наивны, как цирковые пантомимы. Остается в памяти мизансцена, в которой надзиратели, низко опустив голову, ходят по кругу – сначала в одну сторону, а потом по хлопку – в другую – вокруг одного человека, удобно устроившегося на полу. Изобретательно придуман прощальный парад надсмотрщиков, которым отдают честь директриса и ее помощник: в конце концов, растроганная пожилая женщина вынимает из кобуры носовой платок, громко сморкается, и от этого звука рассыпается в прах стена темницы. В «Последнем жулике» грубее, острее,



В. Масс, Я Эбнер. «Последний жулик». 1966
Господин, удивительно похожий на мсье Юло

сильнее сталкиваются искусственная и реальная фактуры, условная декорация и пленэрные сцены.

Спеша сквозь пустырь к манящим многоэтажкам, герой оказывается на вершине зеленого холма, с которого сбегает, чуть не скатываясь вниз, едва не падает на шоссе с мчащимися машинами, но в последний момент удерживается на бордюре. И вот тут как будто начинается совсем другое кино – музыкально-пластическое эссе, танец предметов, линий, фигур. Меняются тональность и атмосфера кадра (гротеск вновь доминирует лишь в эпизоде в гостинице), вступает главная инструментальная тема – пьянящего праздника города. У героя рябит в глазах от мелькающих автомобилей, прохожих, витрин, красок. Кажется, что мир с огромной скоростью кружится вокруг него. Рождается феерия движения, как в бурлескных немых комедиях, но в отличие от них основанная на тесной взаимосвязи звука и изображения. Чего стоит, например, кадр, в котором на общем плане странный смешной человечек (герой Н. Губенко) бежит, словно не может никуда свернуть, перед колесами машины, которая вдруг начинает его преследовать. Он не в силах остановиться, выполняя

на ходу, как заводная игрушка, акробатические трюки: то растягивается на шпагат прямо на асфальте, то падает на капот какого-то драндулета...

Город в этой сатирической ленте – яркий, цветной, поэтичный, его облик напоминает улицы, по которым путешествует мальчик, идущий за солнцем в картине Калика. Перекликаются отдельные изобразительные детали (ночные улицы, прогулка с зонтиками, гимнастки с лентами) и любимые режиссерские темы, в частности метафора круга, расщепленная в художественном строе картины: горящий во весь экран глаз светфора, воздушные шары, мячи, в которые играют дети возле дома, луч света на асфальте.

В партитуре Таривердиева ведущими становятся «легкие лирические темы, преобразующиеся в танцевальные, эксцентрические звучания ударных»¹. Работая в кино, композитор пытается «вырваться из привычных, традиционных фильмов с песнями, создать совершенно другой формат музыкальной картины, где музыка развивалась бы по законам симфонического жанра, и все-таки это было бы естественным кинематографическим пространством. В фильме “Человек идет за солнцем” он создает музыкально-симфоническую поэму, в “Спасите утопающего” – привносит элемент комической оперы»².

Авторы «Последнего жулика» экспериментируют с звукозрительными конструкциями, используя, например, прием остановки движения (не стоп-кадр). Этот ход определяет завязку романтической линии. После попытки героя совершить кражу в магазине движение в кадре замирает и он остается единственным живым человеком в городе манекенов. Казалось бы, можно делать все, что угодно. Но так же, как остальные, сидя за столом, застыла девушка, от которой Петя Дачников не может оторвать глаз. Он понимает, что нужно срочно все исправить: возвращает все на свои места, и мир оживает, снова наполняется шумом шагов и гулом человеческих голосов (в другой аналогичной сцене, происходящей на улице города, вновь звучит музыка). Герой бежит к прекрасной незнакомке, но она уже ушла. Рисунок этого эпизода поразительно похож на лабиринт офисов в стеклянном небоскребе, по которому бродит Юло во «Времени развлечений», снятом на год позже. В «Последнем жулике» жители города часто выглядят как идеальные манекенщики, демонстрирующие стильную или профессиональную одежду, всегда готовые превратиться в плоские фигуры (этот эффект прямо

¹ Цит по: *Таривердиева В.Г.* Биография музыки. М.: Зебра Е., 2004. С. 385.

² Цит по: Там же. С. 391.



В. Масс, Я Эбнер. «Последний жулик». 1966

Появление героя в городе

используется в сцене, когда в настоящую картонную куклу сплющивается инспектор ГАИ, отутюженный оставленным без присмотра катком). Такие макеты использовал и Тати – в качестве массовки, расставляя их среди живых исполнителей, создавая толпу туристов в аэропорту в «Playtimes». Однако французский режиссер, в отличие от авторов «Последнего жулика», сохранял в своем фильме иллюзию правдоподобия и почти не прибегал к откровенно театральным приемам. Вместе с тем в лентах Тати и в оттепельной комедии удивительно созвучны цветовые и графические композиции: например, то, как движутся теневые силуэты людей на заднем плане двухуровневого прозрачного лестничного пролета, создавая образ огромного административного здания. Кинематографистов сближает и интерес к изобразительным рифмам, юмор, спрятанный внутри изображения. В «Последнем жулике» ирония сцены, в которой трое солидных мужчин важно ведут на поводках трех маленьких собачек, усиливается при появлении идущих им навстречу трех светских дам, держащих на вожжиках трех малышей. Вероятно,

подобная картина могла появиться и в фильмах Тати. Так, в «Моем дяде» есть эпизод, в котором три пожилых господина выгуливают своих собачек на длинных цепочках, а их жены, высовываясь из окон, постоянно торопят их домой. В целом картину Я. Эбнера, В. Масса и М. Калика с французской традицией соединяет внимание к тщательной разработке формы (иногда в ущерб содержанию). Однако то, что многие ее «сцены решены, как номера»¹, то есть замкнуты, герметичны, одновременно и достоинство, и недостаток ленты.

В актерской работе Н. Губенко ощущается двойственность: весь фильм пронизан реализмом и клоунадой. Актер играет молодого человека атлетического сложения, который выглядит в зависимости от одежды то сомнительным типом – с волосатой грудью в майке под пиджаком, то элегантным красавцем – в черном костюме, черном галстуке и белой рубашке. В какой-то момент персонаж раздваивается на «хорошего» и «плохого», которые вступают в борьбу друг с другом. Но одновременно герой Губенко – лицедей, паяц, которому легче ходить на руках, показывать пантомиму («скользящий шаг»), чем просто стоять на месте, быть вечным ванькой-встанькой. Но вот однажды, бродя по летнему парку, он сам становится зрителем клоунады, отражающей его внутреннее состояние. Это знаменитый номер Олега Попова «Солнце в авоське», который был придуман именно для этой картины, рассказ о грустном и смешном человеке в плоской клетчатой кепке, у которого все имущество – недопитая бутылка молока и солнечный луч. Примечательно, что этот, казалось бы, эклектичный фильм вбирает всю жанровую палитру – от едкой сатиры (стоит вспомнить передачу о бронтозаврах, которую ведет телевизионная дикторша) до тончайшей лирической поэзии. Фильм заканчивается автокомментарием – песней-беседой со зрителем от лица исполнителя, сидящего в съемочном павильоне при свете софитов, на фоне крана и рельсов, по которым движется камера. Нам поясняют, что кино не обязательно должно порождать большие смыслы, а может просто передавать интонацию, вдохновение, порыв творчества.

Вот что:
Жизнь прекрасна, товарищи,
И она удивительна,
И она коротка, –
Это самое-самое главное.

¹ Цит по: *Таривердиева В.Г.* Биография музыки. М.: Зебра Е., 2004. С. 365.

Этого
В фильме прямо не сказано, –
Может, вы не заметили
И решили, что не было
Самого-самого главного?
Может быть,
В самом деле и не было, –
Было только желание, –
Значит,
Значит, это для вас
Будет в следующий раз.

В определенном смысле нам снова напоминают, что это – игра в кино, «просто игра». Несмотря на все объяснения и «правила безопасности», фильм попал в немилость: было выпущено только 30 копий, показанных в провинции, а в «Иллюзионе» был устроен подпольный ночной показ для актеров «Таганки», из-за которого чуть не уволили директора кинотеатра.

«ПУСТЬ БЕЗ ОБЕДА ОСТАВИТ НАС МАМА,
ПУСТЬ НА ЭКРАНЫ ВЫЙДЕТ НОВОЕ КИНО»

Хотя второй фильм Элема Климова «Похождения зубного врача» (1965), в отличие от его знаменитого дебюта и «Спасите утопающего», нельзя назвать искрометной комедией, – в ней больше грусти и меланхолии, чем смеха, – в их стилистике есть что-то общее. И музыка Альфреда Шнитке здесь точно отражает характер центрального героя, смену его настроений, тягучий ритм повествования. Однако сочетание классической партитуры с вокальными номерами, когда звучат стихи Новеллы Матеевой и Юлия Кима, рождает особый эксцентрический эффект. Песня о Луне, которую исполняет Алиса Фрейндлих в титрах картины, во многом соответствует вступительным зонгам в «Спасите утопающего» и «Последнем жулике». Между фигурой некоего киноавтора, которого играет Олег Ефремов, образом конкретного автора-актера Николая Губенко и тем, как резко врывается на экран песенный монолог белокурой девушки, аккомпанирующей себе на гитаре, есть несомненная связь. Человек, находящийся по ту сторону экрана, понимает, что обращаются лично к нему, требуя активного содействия. Хотя в строе фильма «Похождения зубного врача» ощутимо авторское присутствие, в кадре вместо него – рассказчик, участник истории, дружески комментирующий сюжетные перипетии.

Иногда он, как Оле-Лукойе, появляется в уголке кадра, заглядывая в глаза зрителю, не позволяя забыть, что рамка экрана окаймляет скорее сцену, чем «окно в мир». Интересно, что главный герой называет свое имя, тоже глядя прямо в камеру, – так и хочется ответить ему. Эти ленты объединяет и тема отчуждения героя, конфликта с обществом: ведь поначалу сладкая, а потом навязчивая слава талантливого стоматолога делает его таким же одиноким, как мальчишка, которому насильно присваивают звание спасателя. Люди, живущие рядом с чудесным лекарем, превращаются то в галерею силуэтов, то в жужжащий за спиной хор голосов, теней, статистов. «Вы должны привыкнуть, что в нашем городе все про всех знают», – говорит врач Рубахин молодому коллеге, только что приехавшему на новое место службы.

«Похождения зубного врача» – один из самых ярких примеров отечественного кино, в котором подробно и ярко раскрывается образ провинциального города. Он не только создает атмосферу действия, но и является постоянным оппонентом главного героя: тот чувствует его воздействие, даже находясь в помещении, – дома или на работе, в гостях у друга или в кабинете начальника. Чесноков (как, кстати, и другие персонажи) часто оказывается неподалеку от окна, за которым очень ясно проступают облик города, его физиономия, словно подглядывающая за человеком. Выходя за порог своей комнаты, он шагает робко, осторожно, будто не знает точно, куда и зачем идет (да и надо ли?), оказываясь перед воротами поликлиники словно случайно (мимо проходил). Несколько раз на экране повторяется кадр, изображающий странного доктора на фоне широкого окна, который валяется в постели, вместо того чтобы спешить на работу.

В ленте Климова проступает фотографически точный, почти документальный портрет Калуги, похожий на старинные черно-белые открытки, которые одновременно передают миф и очарование среднерусского городка. Покатые улицы, низкие домики, башенки и колокольни, высокие арки и узорчатые решетки, река, текущая внизу, паром и рабочие с бочками... Примечательно, что этот вид ничем не искажен, не изуродован – грубого и назойливого здесь очень мало, только интерьер жилища, которое снимает молодой врач. Аляповатые обои и огромное круглое окно-иллюминатор в толстой раме (впрочем, в своем роде замечательное, превращающее жилье Чеснокова в какую-то сказочную нору) демонстрируют вычурный стиль провинции. Этот гигантский «глаз с веком» – любопытная местная достопримечательность. Самый впечатляющий изобразительный план места – утренняя панорама «волшебного града с теремами и садами» на холме у подножия реки.



Э. Климов. «Похождения зубного врача». 1965

Дом «с глазом»

Рисунок пространства в «Похождениях зубного врача» (оператор Самуил Рубашкин) детально проработан, имеет четкие очертания. Нам столько раз показывают ворота с полукруглой вывеской «Поликлиника», что мы уже запомнили их узор и фасад с колонами краеведческого музея Калуги, где снимали эти сцены, наизусть. Как часто киноаппарат кружит возле Оки, показывая ее или близко, или издалека: в кадр то и дело попадают брусчатые проходы между домов, широкие мощные улицы в центре, балкон с балюстрадой, куда поднимается веселая компания людей, облепивших счастливого и смущенного Чеснокова, вдруг ставшего чудодоктором.

Он появляется в сюжете как новичок – неуверенный в себе врач, страшущийся работы и самого здания с высокими потолками, зубоврачебным креслом и пациентами, которым быстро надо оказывать квалифицированную медицинскую помощь. В течение всего фильма Чесноков будет то счастливым образом освобождаться от этого страха, то вновь испытывать его. Фокус истории, написанной Александром Володиным, – способность безболезненно удалять зубы, которая может исчезать и возвращаться независимо от воли ее обладателя, – двигатель действия. Он будет менять стрелку барометра внутреннего состояния персонажа и отношение к нему окружающих. Извечная тема, особая в творчестве Володина, – взаимоотношения человека со своим даром, связь таланта и нравственности, творческих способностей и поступков. У Климова вежливый, интеллигентный,

робкий и самолюбивый Чесноков, несмотря на лучезарную улыбку и удивительно ясный взгляд молодого Андрея Мягкова (это его первая роль в кино), не очень симпатичный персонаж. Однако мы сопереживаем ему так же, как школьный учитель, ведущий повествование, его единственный друг среди жителей города, который прощает доктору даже его вину в личной драме своей дочери. Талант маленькой энергичной Маши – сочинять песни и дарить радость. Алиса Фрейндлих сыграла ее так, что «Похождения зубного врача» в памяти зрителей ассоциируется прежде всего с ее блистательными музыкальными сценами. Свое чудесное умение Чесноков утрачивает, когда, испугавшись комиссии, отказывается удалить Маше больной зуб накануне свадьбы.

Смысловые акценты в картине расставляет рассказчик: вот он показывает героя в тот момент, когда сам знакомит его с жителями города, – все хотят его опекать, радуются приезду одаренного врача; вот он сталкивается с ним на улице в другой раз, и доктор стыдливо убегает, перемахнув через забор. Возникает вопрос, почему Чесноков не уехал оттуда, если чувствовал себя таким растерянным и опустошенным? В какой-то момент он объясняет, что ему помогло обрести спокойствие и избавиться от сомнений: «Посмотрите на улицу и представьте, что это другой город и живут там другие люди, которые вас не знают, и вы их не знаете. Все сразу изменится».

Образ места в фильме имеет и экзистенциальный смысл: после триумфа Чеснокова из поликлиники увольняется и уезжает в неизвестном направлении Рубахин, его примеру собирается последовать Ласточкина (причем эта тема подчеркнута в диалогах: «Скоро и я уберусь из этого города»). Однако она отказывается от этой мысли, решая бороться своими средствами: городок слишком мал и появление одного светоча опасно для его коллег. Может, это беда советской привычки, удвоенной провинциальной психологией? Или дело в самих обитателях, пустивших слух о гениальности нового врача? Или, наконец, во всем виноват только Чесноков, не замечающий ничего дальше собственного носа? Картина предлагает целый ворох вариантов, трактовок, оставляя много вопросов. Поэтому она очень неудобна для зрительского восприятия. Все-таки герой плохой или хороший?

В повествовании сохраняется нейтральность тона, несмотря на сочувственную интонацию рассказчика. Этот прием отодвигает самого автора на далекую дистанцию, и даже последняя реплика фильма о том, что доктор смотрел на свою ученицу с гордостью и сочувствием, представляя, как трудно ей придется, ничего не проясняет. Зритель жалеет Машу Алисы Фрейндлих, тем более что, оказывается, она появляется

в сюжете, главным образом, для того, чтобы раскрыть малодушие Чеснокова, и изобретательно придуманный эпизод ее знакомства с женихом выглядит как вставная новелла с несчастливым концом. В драматургической конструкции почти каждый персонаж – это функциональный элемент в истории заглавного героя. Трудности смысловой системы соответствует и сложность фактуры, ворсистость кинематографической ткани. В фильме изображены реалистические городские пейзажи и интерьеры, в которых персонажи действуют, как в сценической декорации; описаны бытовые и психологические коллизии рядом с риторическими сценами и «сделанными» диалогами (например, ситуация приезда родителей и невесты). Во второй части картины натурным съемкам в духе Пришвина («весна света»), создающим образ гармонии человека и природы, в кадрах, когда изменившийся Чесноков выходит после лекций из медицинского техникума, предшествуют пассажи, в которых остроумно использованы визуальные приемы и спецэффекты. Речь идет о двух эпизодах, обозначающих две любовные линии, – знакомство Маши и угрюмого молодого человека и прогулка Чеснокова и его подруги в исполнении Ольги Гобзевой.

Худенькая Таня с оленьими глазами останавливается посередине улицы, ждет, когда обернется и подойдет к ней ее сердитый спутник, и потом обнимает его; прохожие на обеих сторонах тротуара (все, как один) смотрят на них, и даже из люка на проезжей части, высовывается еще один любопытный. Причем эта картина не выглядит смешно и гротескно благодаря музыкальной теме и композиции кадра, выстроенной очень деликатно – на общем плане, что превращает его в поэтическую немую сцену, передающую хрупкость и бесконечность мгновения счастья. И как только девушка разжимает объятия, все снова приходит в движение, люди снова спешат по своим делам. Так, будто остановившаяся в аппарате пленка закрутилась опять, хотя заметно, что этот стоп-кадр изобразили актеры, выполняя постановочную задачу.

Зарождение романтических отношений между Машей и мрачным юношей показано прямо противоположным образом. Если в первом случае весь город словно притягивается к «окну» в мир влюбленных, то во втором авторы просто «шторкой», полупрозрачным занавесом отделяют идущих героев, выдвигая их вперед, к линии экрана, а на затемненном фоне смутно проносятся деревья, машины, аттракционы летнего парка. Этот эпизод, снятый с помощью рирпроекции, – блестящая режиссерская находка. В сцене Чеснокова и Тани пластическое эссе создавало эффект технического приема, а в пассаже сближения Маши и героя Леонида Дьячкова как раз спецэффект поэтически передал смысл события.



Э. Климов. «Похождения зубного врача». 1965
Объяснение Чеснокова и Тани



Алиса Фрейдлих и Леонид Дьячков в фильме Э. Климова
«Похождения зубного врача». 1965

Автор использует еще один трюк: в какой-то момент по полотну экрана, за спиной героев, бежит текст, описывающий содержание их разговора («И он рассказал ей свою историю...»). Этот ход перекликается с тем, как решена подобная сцена в «Последнем жулике», – знакомство

и объяснение Пети Дачникова и Кати. И здесь и там придуманы пластические формулы, позволяющие сжать повествование. Однако в целом стиль рассказа в «Похождениях зубного врача» значительно отличается от поэтики «Спасите утопающего» и «Последнего жулика». В фильме Климова доминирует эпическая интонация; перед нами хроника жизни странного доктора Чеснокова, изложенная пожилым учителем. «Похождения зубного врачом» вышел в прокат ограниченным тиражом с опозданием в два года – в 1967 году и вскоре был запрещен. Его по достоинству оценили уже в 1980-х годах, когда фильм вдруг совпал с эпохой.

Авторы тонких эксцентрических комедий 1960-х удивляли зрителя, создавая новые жанровые формы, отважно экспериментировали с материалом, разрушая и возвращая нам иллюзию жизненной реальности, рискуя оказаться непонятыми.

ГЛАВА 2

ПРОГУЛКИ И ПОИСКИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНО КОНЦА 1950–1960-х годов

«СЕНА ВСТРЕЧАЕТ ПАРИЖ» ЙОРИСА ИВЕНСА

В 1958 году на фестивале в Каннах в номинации «короткометражный фильм» победила документальная лента Йориса Ивенса с бесхитростным названием, столь же наивным и поэтичным, как мелодия его главной инструментальной темы. Такие мотивы очень быстро становятся достоянием всего города благодаря юрким уличным мальчишкам, насвистывающим их без устали. Музыкальная интонация фильма Ивенса заставляет вспомнить знаменитую песню из картины Рене Клера «Под крышами Парижа» (1930), сблизившую, казалось бы, непримиримых оппонентов – немое и звуковое кино. Работа, в которой звук и изображение дополняли друг друга, показала, как будет взаимодействовать с новой эстетикой французская художественная традиция, восходящая к искусству провансальских трубадуров, городскому фарсу и мелодраме. Первый звуковой фильм Клера поразил современников открытием в кино музыкально-шумовой партитуры, но, может быть, более всего простотой и выразительностью элемента, скрепляющего новаторскую конструкцию, – песней, предназначенной для исполнения хором.

В истории об уличном певце Альбере, который дирижирует любящими, но не умеющими петь прохожими в народном квартале Парижа, объединяются два образа – город и дом. Панорама парижских крыш выстраивает кольцевую композицию фильма, обрамляя рассказ об обитателях квартир, каждый из которых выражает свое отношение к происходящему за окном. Одни, спускаясь на улицу, присоединяются к поющей толпе, покупая листки со словами, другие, досадуя и ворча, окатывают стоящих внизу ведром воды. Но и сторонники, и противники импровизированного

концерта, занимаясь домашними делами, невольно напевают себе под нос мотив вальса, то ли застрявший в памяти, то ли растворившийся в самом парижском воздухе. Камера, вертикально скользящая по окнам и этажам, изображает дом как единое целое, сообщество очень разных, непохожих друг на друга людей и одновременно – как маленькую частицу города, возникающего в кадре под фонограмму хора голосов. Можно пережить предательство любимой девушки, измену друга, если ты знаешь, что завтра снова выйдешь на улицу и снова будешь окружен незнакомыми людьми, робко и старательно подпевающими твоей музыке.

Судьба Рене Клера отразила ход истории французского кино, его движение в переходный период. Поняв эту логику развития, мы с новой точки зрения увидим эпоху конца 1950–1960-х годов. Молодой кинокритик Рене Шометт, сделав один из самых первых и известных фильмов французского авангарда¹ – «Антракт» (1924), вскоре откроет секрет идеального массового кинематографа, умеющего не зависеть от коммерции, бороться с ней, одерживать победу. К началу 1930-х годов «седьмое искусство» на родине братьев Люмьер прошло путь от радикальных пластических экспериментов к поиску универсальных историй, от бессюжетного «чистого кино» к «поэтическому реализму». Таким образом, некоторые деятели авангарда (Рене Клер, Жан Ренуар) войдут в плеяду 1930-х – десятилетие, когда число выдающихся кинорежиссеров и количество картин во Франции было феноменальным. К ним присоединятся и те, кто только что снял первые документальные короткометражки (Жан Виго, Марсель Карне).

Йорис Ивенс, ровесник Рене Клера, в 1920-х годах – деятель голландского киноавангарда, чья эстетическая программа во многом опиралась на декларации французских коллег. Участники экспериментального движения требовали от кинематографа остроты и выразительности формы, искусного и тонкого монтажа, насыщенности картины поэтическими метафорами. Интересно, что Ивенс, в отличие от многих коллег, продолжал активно работать и в 1950–1960-х годах, наблюдая со стороны за молодыми теоретиками «авторского кино» – режиссерами «новой волны», а в 1967 году даже участвовал в ее киноальманахе и документальном манифесте «Вдали от Вьетнама».

Потребность защищать право киноавтора создавать на экране собственный мир остро проявилась уже после Первой мировой войны, когда французский экран заполнили коммерческие и зарубежные ленты. Тогда борьбу за национальный кинематограф вели кинокритики,

¹ Речь идет о так называемом втором авангарде, который иначе определяют как собственно авангард в отличие от «киноимпрессионизма».

возглавляемые Луи Деллюком, вскоре ставшие режиссерами, дабы воплотить свои теории на практике. Именно в творчестве киноимпрессионистов берет начало сквозная тема французского кино – «город и река»¹. Порт и движение воды были ключевыми метафорами в «Лихорадке» (1921) Луи Деллюка, «Верном сердце» (1923) и «Прекрасной Нивернезке» (1923) Жана Эпштейна, «Дочери воды» Жана Ренуара (1924) прежде, чем вошли в стилистическую систему «Атланты» (1934) Жана Виго и «Набережной туманов» (1938) Марселя Карне. Местом действия многих кинопроизведений 1920–1930-х годов становится Париж, главный герой дебютной комедии Рене Клера «Париж уснул» (1923). Во второй половине 1920-х годов на экране появятся три ярких документальных фильма о французской столице: «Только время» (1926) Альберто Кавальканти, «Башня» (1928) Рене Клера и «Пари экспресс» (1928) Пьера Превера.

Йорис Ивенс в это время снимает картину об Амстердаме «Дождь» (1929). Молодой документалист, не применяя музыку как таковую, открыл богатые музыкальные возможности изображения, обнаружив незаурядные художественные способности. Увидев в явлении дождя сюжет с завязкой, кульминацией и развязкой, он решил показать те изменения, которые происходят в жизни города под его влиянием, а именно как меняются походка людей, настроение, цвет и состояние окружающей природы в этот момент. «Дождь в высшей степени фотогеничен, так как он свет и движение одновременно, а Амстердам с его каналами аккумулирует эту тему, потому что это город воды»², – писал режиссер.

Чтобы угнаться за тем, что «есть свет и движение одновременно», Ивенсу пришлось изрядно потрудиться, проявив качества, достойные своего «героя». С помощью системы телефонной связи, организованной между ним и его друзьями, он узнавал, в какой точке города в данное время шел дождь, вскакивал на велосипед и мчался к будущему месту съемки. В сюите кадров «Дождя» документальный прием кинорепортажа сочетается с методом наблюдения и исследования пластики движения, присущим экспериментальному кино 1920-х годов. Но ткань фильма целиком пронизана импрессионистическим восприятием, безраздельным восхищением перед совершенством природы.

Спустя почти 30 лет Ивенс сделает фильм о Париже, объединивший главные темы его первых работ, изобразительные принципы кинемато-

¹ Если не отодвигать ее к самим истокам – лентам братьев Люмьер, посвященным Сене (например: «Рыбы, плывущие по Сене»).

² *Ivens I. Opinion sur «Pluie» // Ivens I. 50 ans de cinema. Paris: Centre national d'art et de culture George Pompidou, 1979. P. 19.*

графа 1920-х годов и опыт звукового кино, обращенный к литературной традиции и тесному взаимодействию изображения, музыки и слова. Вышедшая в конце 1950-х годов лента голландского классика снова оказалась на стыке времен: документальная короткометражка, в которой собрались патриархи, вторглась в новый исторический и художественный контекст, когда образ мира и искусства менялся с космической скоростью. Автором поэтического комментария к фильму был Жак Превьер – легендарный сценарист эпохи 1930–1940-х годов, ключевая фигура в истории французской культуры. Изобретательно придуманный и тщательно разработанный образ места, в основном снятый в декорации, – особенность стиля Превьера и его постоянного соратника Марселя Карне. Приморский город затянут призрачной поволокой, плотным слоем непогоды, в котором сложно найти друг друга и очень просто потерять дорогу. Пасмурный портовый Гавр «Набережной туманов» вносил в художественную структуру фильма предчувствие трагедии и атмосферу бодлеровского стиха:

И душа моя с вами блуждает в тумане,
В рог трубит моя память, и плачет мой стих
О матросах, забытых в глухом океане,
О бездомных, о пленных, о многих других...¹

Или совершенно другой – шумный театральный Париж в «Детях райка», принадлежащий поэту и артисту, для которого воздух улицы – естественная жизненная среда, дарящая вдохновение и зрительские улыбки. Место, где тем не менее острым было ощущение близости Бульвара Преступлений и где отчетливо проступали границы добра и зла сквозь ясное детское мировосприятие Батиста Жана-Луи Барро.

Наконец, современный Париж во «Вратах ночи» (1946), утонувший в сером цвете, неясный, предрассветный город, где еще бродят тени пережитой войны. Подлинным героем этой истории, снятой, в отличие от многих предыдущих работ Карне, на натуре, был, по его собственному признанию, «бедный квартал столицы во время печальной зимы, последовавшей за Освобождением»². Фильм открыл зрителю песню, вскоре ставшую всемирным шлягером, – «Опавшие листья» Жака Превьера

¹ Бодлер Ш. Лебедь // Жилище славных муз: Париж в литературных произведениях XIV–XX веков: Сб. / Сост. О.В. Смолицкая, С.А. Бунтман. М.: Московский рабочий, 1989. С. 316.

² Карне М. Жажда жизни / Пер. с фр. А. Брагинского // Искусство кино. 1998. № 11.

и Жозефа Косма. Правда, ни публика, ни критика в тот момент ее не услышали, точнее, не заметили. Под эту мелодию, звучащую как медленный вальс, танцуют ночью на крыше герои в исполнении Ива Монтана и Натали Нантье, а саму песню в финальном эпизоде тихонько напеваает женский голос, оставшийся юноше как воспоминание о той встрече. Сегодня первоначальная инструментовка «Опавших листьев», написанная для последней общей ленты Карне и его многолетнего соавтора, воспринимается как прощание с прошлым и знакомство с будущим. В 1946 году вышел первый сборник стихотворений «Paroles», обозначивший конец карьеры Превера-сценариста и начало славы Превера-поэта.

Рождение песни, которую так же, как и ее самого известного исполнителя, особенно полюбят в России, – событие, знаменательное для эпохи оттепели, безусловно повлиявшее на ее облик. Французская музыкальная и поэтическая традиция, и в частности поэзия Превера, – один из источников вдохновения отечественного музыкального и кинематографического искусства 1960-х годов, существовавшего в диалоге с ней. Или, скажем иначе, оттепельная стилистика обретает поддержку в этом культурном слое благодаря знакомству с художественными явлениями, еще недавно скрытыми за «железным занавесом». Одним из таких событий были концерты Ива Монтана в Москве в декабре 1956 года в Зале им. Чайковского. Выступления певца, уже хорошо знакомого в СССР по фильмам, идущим в советском прокате, были символом нового времени. О воздействии французского шансона на русскую авторскую песню размышляет Дмитрий Быков, полагающий, что для Булата Окуджавы именно приезд Монтана стал непосредственным толчком к сочинительству. «Сильный голос тут не требовался, важнее были хорошая поэзия и новая интонация... Окуджава вспоминал, что Монтан, умудрившийся так просто и по-свойски петь о Париже, подтолкнул его к мысли так же свободно, без патриотических придыханий спеть о Москве»¹. Возможно, отчасти через французский шансон в песенную поэзию и в кино оттепели проникает городская тема. «Прямое влияние Монтана – уже в том, что Окуджава взялся воспеть именно Тверской: существовал газетный штамп “Песни парижских бульваров”, и тридцать лет спустя Окуджава написал о них свои “Парижские фантазии” – “На бульваре Распай, как обычно, господин Доминик у руля”»²... Другой пример влияния поэтики Жака Превера – это вокальные циклы Микаэла Таривердиева, особенно «Я другое дерево...», где место рифмы занимают повторы фразы, звучащие

¹ Быков Д.Л. Булат Окуджава. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 278.

² Там же. С. 279.

с разной интонацией, и его песня «Барбара» на стихотворение из преверовского сборника «Paroles», сочиненная для фильма «Ошибка резидента» (1970) Вениамина Дормана.

«Сена встречает Париж» как «чистейший образец кинолирики»¹, по определению киноведа Леонида Козлова, автора первой серьезной рецензии на этот фильм, – работа несомненно близкая кинематографу оттепели. Их сходство в слитности музыки и изображения, ритмическом строе звукозрительного монтажа, новеллистическом принципе построения сюжета, особой роли атмосферы. Примечательна история создания картины, объединившей документалиста, поэта и историка кино.

Предложение Ивенса участвовать в работе над документальным фильмом о Париже конца 1950-х годов Превер принял охотно – его привлекла возможность вернуться к заветной теме. В этом сотрудничестве он угадал еще нечто, выходящее за рамки конкретного материала, – взаимодействие эстетики документального и художественного кино, отход от традиционного жанра кинорепортажа и потребность кинопублицистики в поэзии. Голландский мастер давно мечтал снять фильм о Париже, и когда историк Жорж Садуль предложил идею рассказа об отношениях французской столицы и реки, сформировавший ее облик, он с радостью согласился.

Ивенс – кинематографист, которого с полной уверенностью можно назвать гражданином мира, предпочитал работать в международном содружестве над масштабными проектами, приглашая к сотворчеству выдающихся писателей и музыкантов. Замысел этой камерной картины отвлек режиссера от большой эпической формы – острая социальная проблематика предыдущих работ Ивенса здесь уступает место поэтическому эссе о городе. Все выразительные средства в данном случае были направлены на создание живописной образной системы. Садуль писал о замысле «Сены...»: «Настоящая “идея фильма” – это не обзор видов побережья, не документ по навигации, не новый ракурс знакомства со знаменитыми памятниками. Главное (то, что выражает название), – это встреча города и реки. Картина Парижа 1957 через тех представителей, которых столица посылает к Сене»². В замысле Садуля и особенно в сценарном решении Превера обнаруживается связь с самой историей города.

Сравнение Парижа с кораблем, имеющее древние корни, превратилось в устойчивую традицию. Прежде всего это связано с формой острова Сите,

¹ Козлов Л. Искусство видеть // Искусство кино. 1961. № 4.

² Sadoul G. Opinion sur «La Seine a rencontré Paris» // Ivens I. 50 ans de cinema. P. 40.

где был основан город, словно плывущий по волнам реки, избранной для расположения галльской столицы с красивым именем Лютеция. Будущие века еще крепче утвердят эту родовую связь – с расширением владений Парижа (более позднее название), раскинувшегося теперь на берегах реки, которая увлеченно рисует его топографию. Сена словно старый стратег, наделенный полным правом участвовать в кампании, решает судьбу города, которому суждено играть важную роль в мировой истории. Город и река дарят друг другу себя, отдавая в придачу вольный воздух природы Франции и историю ее столицы, прохладу прибрежных лесов и искусство старинных мастеров, кочевое движение вод и прочность камня. В этом союзе соединяются человек и природа, строгость хода времени и неизменность покровительства земли.

Форма и диспозиция домов в Париже напоминают очертания самой древней его части и ключевое понятие его латинского девиза (*Fluctuat nec mergitur*). Здания здесь напоминают праздничные корабли, входящие в гавань после долгого плавания. Это дома–стрелки, стоящие на месте слияния двух улиц. Их гладкие бока напоминают аккуратно сложенные крылья птиц, готовые в любой момент неожиданно раскрыться.

Образы, которыми богат Париж, вдохновили воображение голландского режиссера, с детства влюбленного в прихотливую стихию воды. Ее животворную и одновременно грозную силу он запечатлел в своей предыдущей кинопоэме «Песнь великих рек» (1954). Эту ленту, рассказывающую о жизни на берегах шести великих рек – Амазонки, Миссисипи, Нила, Волги, Ганга и Янцзы, снимали операторы в 30 странах мира. Критики сравнивали ее с симфонической партитурой и средневековой фреской. Воплотить такой грандиозный замысел было под силу человеку, обладавшему мужеством и талантом организатора и художника.

Создать камерную короткометражную картину о городе, история и мифология которого имеют почтенный возраст, также задача не из легких, позволяющая проявить творческую гибкость и показать мастерство работы с разными типами художественных форм. Теперь в поле зрения автора один город и одна река, воплощающие идею универсальной связи многих культур и вместе с тем оплот национальной традиции, смелое новаторство и крепкий консерватизм, изысканный вкус и доброе качество. Ивенса интересует движение Сены, соединяющее столицу, провинцию и океан: «Мы наметили основную линию фильма: Сена от истоков до дельты, ее брак с Парижем, ее счастливая и несчастная судьба»¹.

¹ Цит. по: Дробашенко С.В. Кинорежиссер Йорис Ивенс. М.: Искусство, 1964. С. 153.

Этот угол зрения и поэтическое сходство города с кораблем и подсказали режиссеру основной метод съёмки и идею композиции произведения.

Сена возникает в первых же кадрах, после вступительных титров, поясняющих, что «в этом фильме нет актеров, есть просто мужчины, женщины, дети, которые любят Сену». Она врывается мощным потоком сквозь открытый шлюз и заполняет все экранное пространство, словно забирая в плен зрителя. Это проникновение в городские чертоги начинается с пересечения границы предместий. Воды Сены приносят сюда воздух, напоенный травами и солнцем нормандских лугов, и потом снова бегут дальше к самому сердцу этого края – в Руан, а затем в Гавр, где сливаются с морем и океаном.

Чайки над Сенной, видимо, символизируют эту ипостась – ее портовое призвание, они спутники ее течения, несущего крупные баржи и юркие лодочки. Жизнь реки, наполненную непрерывным движением и многообразием, показывает камера Андре Дюмэтра и Филиппа Брэна, которая из наблюдателя очень скоро превращается в активного участника. Зритель вместе с режиссером вовлекается в это скольжение, которое может быть созерцательным путешествием, а может перерасти в безостановочный бег. Общей основой построения картины становится ритм – именно ритмическая организация определяет выбор и сочетание выразительных средств.

Смена ритма и тональности повествования отражаются в музыке Филиппа Жерара, которая постепенно рождается из шумового аккомпанемента воды, пробивающейся через шлюз, из грохота разгружаемой баржи, из утреннего гомона каменщиков, из прозрачности занимающегося дня. Незадолго до этого начинают звучать белые стихи Жака Превра, в которых место классической рифмы занимают внутреннее ритмическое созвучие, многочисленные повторы и рефрены. Эти слова неторопливо текут, словно по собственному желанию, непринужденно и независимо от формальных принципов, их природа родственна журчанию воды и законам музыки.

Камера и стихи движутся в унисон, обращая внимание зрителя на плавность рассказа, незаметность монтажных переходов, мягкость интонации, которые продолжатся в музыке, в ее основной аккордеонной теме. Слова поэтического комментария Превра складываются ладно и мелодично, словно намеренно предвещая скорое возникновение музыки. И вот звучит мелодия, которая зрителю покажется знакомой, вбирающей давнюю любовь к этому городу, связанному густой сетью мостов и своим родовым происхождением с рекой. «Кто никогда не покидает город и все же непрестанно уходит, и так же непрестанно приходит вновь?.. Это – река, отвечает

мальчишка, блестя глазами: а если город – Париж, то значит река – это Сена ... Сена плачет, если ты плачешь и улыбается, чтобы ты не плакал, а когда пригреет летнее солнце, она смеется...»¹. Широкою задумчивую музыкальную тему сменяет озорной, торопливый, подпрыгивающий голос флейты, а панорамы побережья переходят в череду маленьких изобразительных кадров-новелл, увиденных с палубы быстроходного катера.

Съемка с движения воплощает идею путешествия, дороги-реки, пересекающей повседневную жизнь города, намечая непринужденный абрис сюжета, в котором наблюдение и детали проникнуты тонким пониманием связи человека и природы. Поэтому картина выстраивается сообразно свободному течению ощущений, настроений, эмоциональных образов, а «кадры сочетаются по единству чувства художника»². Ивенс применяет здесь, как отмечает отечественный биограф С. Дробашенко, «ассоциативно-лирический монтажный ход». Драматургия фильма формируется, как в музыке: по законам смены лирических тем, объединяющей все выразительные средства, – изображение, монтаж, дикторский комментарий и музыку Ф. Жерара.

Веселое настроение, задорный темпоритм пронизывают этюды набережных Сены, которые давно стали одними из самых характерных и романтических достопримечательностей Парижа. Берега Сены не только управляют устройством города и нумерацией улиц, не только обозначают местоположение того или иного памятника, но и дарят приют и отдохновение всем, ищущим их покровительства: богатый материал и вдохновение – художникам и поэтам, хорошую работу – букинистам и фотографам, любимое занятие – рыбакам, восхищение и чувство Парижа – путешественникам, благодатную тень платанов и тополей – утомленным прохожим.

Весенние набережные сняты Ивенсом в импрессионистической манере: вязь бликов света, сочащегося сквозь развесистую крону, падает кружевом на мостовую, речной воздух, рассеивающий плотность очертаний фигур и деревьев, – мягкость пластики зарисовок и пейзажей. Летящий монтаж, внимательный взгляд оператора и камерная музыкальная драматургия создают особое измерение, существующее на пересечении документального и игрового подходов. Но последний пласт возникает в результате не введения актерской игры (о чем определено заявлены вступительные титры), а гибкого музыкально-зрительного монтажа,

¹ Цит. по: Дробашенко С.В. Кинорежиссер Йорис Ивенс. М.: Искусство, 1964. С. 144.

² Там же.

наблюдательного взгляда, который оставляет на пленке отблески времени, пропущенного через чуткое мировосприятие художника.

Кажется, что персонажи картины не просто дарят некоторое наблюдение над реальностью, а формируют ее образ, частью которого они являются. Режиссер аккуратно и уверенно взаимодействует с фактурой действительности, фокусирует мгновения частной жизни города, стремясь сохранить неразрывность и естественность ее течения, метафорой которого становится река. Ее воды могут нести суровые испытания, но Ивенс рассказывает об их милости и красоте, избавляющих от суеты города.

Мелодия реки звучит в аккордах гитары юноши, уютно пристроившегося на площадке набережной в окружении притихших слушателей, – это вариация темы музыкального рефрена фильма, сентиментального парижского вальса: «...Река как река, как река, как река; вода как вода, вода ледников и потоков, и подземных озер, и талых снегов, и облаков, пролившихся дождиком... Река, как любая другая река, как Темза, Гвадалквивир, Мозель, Амазонка, или Нил. Река, как река Амур, что значит любовь»¹.

Но вот голос меняется в регистре, эмоциональная атмосфера преобразуется по прихоти природы: разразившаяся гроза разгоняет прохожих, приютившихся под открытым небом. Мелодия реки слагается теперь из барабанной дробы дождя по гранитной мостовой и ребристой глади воды, порывов ветра и отблесков костра, зажженного в надежде укрыться от разбушевавшейся стихии. Гроза закончилась так же внезапно, как и началась, пробудив сияющее небо и весеннюю прохладу, а у горожан жизнелюбие и... аппетит. Легкими штрихами автор рисует сцены трапезы своих героев: молодой человек с гитарой в компании друзей на ступеньках лестницы моста; стайка подруг на скамейке, увлеченно щебечущих друг с другом; старик, делящийся своим скромным обедом с воробьями; рыбаки, достающие свертки с провизией, заботливо приготовленные дома. Панорама эпизодов дня разных людей, объединённых настроением города и мироощущением режиссера.

И вот кажется, что присутствие автора наконец стало видимым: оно воплотилось в задумчивой фигуре мужчины, сидящего на парковой скамейке в обществе воробьев, подбирающих крошки хлеба у его ног. Очевидно, что этого персонажа занимает что-то важное и его интерес сосредоточен на внутренних размышлениях и наблюдениях. Вот его внимание привлекла компания детей, поющих во время игры песенку на мотив, созвучный интонации его собственных раздумий. Течение времени

¹ Цит. по: Дробашенко С.В. Кинорежиссер Йорис Ивенс. М.: Искусство, 1964. С. 148.



Й. Ивенс. «Сена встречает Париж». 1957

Люди и река

неуловимо и неумолимо, а полнота дня – это подарок, раскрывающий единство и многообразие мира.

Наступает вечер, и город полностью преобразается: зритель словно оказывается пассажиром «Bateau-mouche», плывущего под мостами Сены навстречу светящейся Эйфелевой башне, похожей на огромную новогоднюю елку, которая надвигается из темноты с неотвратимостью волшебной сказки. Ажурная тень густой листвы тополей падает на парапет набережной, продолжаясь в отражении воды, а за ней в глубине проступают сверкающие фигуры старинных дворцов, и Сена уносит тебя все дальше. Впереди показывается стройная арка моста, предваряющая следующую тему лирического комментария Превера, которая объединяет все предыдущие и подводит к сцене финала.

Один из традиционных мотивов французской поэзии, выраженный, в частности, в образе героя «Будю, спасенного из воды» Жана Ренуара и в фильме «Свободу нам!» Рене Клера, – тема бродяги, скитающегося по свету, или клошара, находящего кров на набережной и не умеющего жить иначе. Отчасти это форма субъективного бунта, конфликтующая с нормами социальной морали, но в действительности с искусственностью и лицемерием отношений, допускаемых в обществе. Мировосприятие



Й. Ивенс. «Сена встречает Париж». 1957
Открытие шлюза

бродяги, вступившего в родственные отношения с природой, Ивенс делает образом вольного духа Парижа, заключившего союз с Сеной. «Река – любовь! Какая еще там река-любовь, это – сама любовь! Это моя река, это моя заря, мое кругосветное путешествие, мой праздник, мой отдых, и с нею мне ничего не надо – ни Ниццы, ни замков Луары. Ведь у меня есть мой Лувр, Тюильри и Эйфелея башня, и Нотр-Дам, и Обелиск, и Лионский вокзал, и все остальное. Сена – моя Ривьера, и я – настоящий ее турист»¹.

«Кругосветное путешествие» Ивенса заканчивается на утренней заре: река прощается с городом и сквозь раствор шлюза покидает его пределы. Сена разливается до горизонта, обретая широкое дыхание и полноводную мощь, чтобы стремить свои воды к морю.

«Сена встречает Париж» сфокусировала изменения кинематографического языка, которые претерпевало творчество голландского документалиста конца 1920-х годов. Фигура режиссера, прожившего полвека в кинематографе и воплотившего связь времен, располагается рядом с теми, кто совершит в конце 1950-х – начале 1960-х годов новый художественный

¹ Цит. по: Дробашенко С.В. Кинорежиссер Йорис Ивенс. М.: Искусство, 1964. С. 149.

прорыв. Поэтику фильмов Ивенса интересно сопоставить с творчеством Альбера Ламориса, исследующего пограничную территорию между документальным и игровым кино. Этот французский режиссер, сочинявший необычные поэтические картины о детях и животных, тоже сотрудничал с Жаком Превером, выбрав в качестве своего дебюта экранизацию его детской книги «Бим, маленький ослик»¹.

Взаимное влияние документального кино и художественного является отличительной чертой кинематографического процесса конца 1950-х и последующего десятилетия. Поэтому все те ассоциации и параллели, которые сегодня вызывает в памяти «парижский» фильм Ивенса, отображают особенности этого исторического периода. Сама же лента оттеняет рождение молодого французского кино, опирающегося, кстати, на опыт своей современной короткометражной школы – «группы тридцати», участником которой был, в частности, Альбер Ламорис.

ХРОНИКИ, СКАЗКИ И ДРАМЫ БОЛЬШОГО ГОРОДА ПАРИЖ В КАРТИНАХ «НОВОЙ ВОЛНЫ»

Название первого полнометражного фильма Жака Риветта «Париж принадлежит нам» (1959) звучит как манифест «новой волны», свидетельство ее дерзости и напора, а эпиграф к нему «Париж не принадлежит никому» (цитата из стихотворения Шарля Пеги) намечает ее проблематику. Город-миф, город-музей, город-декорация, Париж туристов, Париж провинциалов, Париж парижан. Место, к которому нельзя прикоснуться, – здесь острее всего переживаешь счастье и чувствуешь одиночество. Французские режиссеры рубежа 1950–1960-х годов почти каждым фильмом доказывали связь с галльской столицей, утверждая также, что она-то принадлежит лишь самой себе. Ее имя было знаком «новой волны», таким же, как свободное повествование, изысканная композиция кадра, ассоциативный монтаж, молодой герой. И вместе с тем интерес к Парижу невольно сделал ее участников наследниками сквозной темы истории французского кино, отсылая к фильмам Рене Клера, Жана Ренуара, Марселя Карне (несмотря на то что последнего они вовсе не жаловали)...

Впрочем, для синефилов 1960-х город был синонимом современности, местом, где кипит жизнь, сценой конфликта поколений и конфликта культур. В парадоксе Риветта – внешнем противоречии названия

¹ Речь идет о фильме «Бим» (1950).

и эпиграфа – скрыты диалогизм, интеллектуальная игра, энергия спора, питающие искусство его сверстников. Даже в их второстепенных фильмах можно отыскать один или два кадра с отменной композицией, в которой запечатлен образ города – яркий и мгновенно запоминающийся, как фотоснимок. По этому портрету, попадающему на афишу или в журнальную статью, складывалось первое представление о картине.

Дебютный фильм Риветта – это запутанная псевдетективная история с расплывчатой интригой и сухими диалогами, в которой множество прекрасных городских сцен. Самый выразительный этюд – общий план ската крыши, на которой сидит человек и сверху смотрит на город. Вот он Париж, как на ладони, и, кажется, принадлежит нам. А на самом деле здесь ловко морочат голову, умело шпионят и безжалостно загоняют в угол (и у зрителя возникает такое же чувство – будто его долго водили за нос, посвящая в тайны того, что не существует). Впрочем, «Париж принадлежит нам» с реалистическим образом города и призрачным сюжетом проявляет отличительную черту «новой волны»: сочетание фантазии, грезы с документальным видеорядом. Называя Риветта «певцом Парижа и его окраинных улочек», Жиль Делез сравнивает его с Жераром де Нервалем, певцом Иль-де-Франс, отмечая, что некоторым режиссерам «новой волны» (например Алену Рене), так же как поэту-романтику, была необходима реальность, подтверждающая их «галлюцинаторные видения, в которых нам совершенно неизвестно, что в настоящем, а что в прошлом, что ментальное, а что физическое»¹.

Сюжеты риветтовских фильмов с темой мирового заговора и загадочными персонажами имеют мало общего с историями Трюффо, Годара, Маля, бытописательными притчами Ромера, которые тоже очень непохожи друг на друга. Их авторов объединяет попытка выяснить отношения с эпохой и с самими собой, а также время прихода в профессию (1957–1960) и причастность к одному из самых плодотворных периодов развития мирового кино. Первые и главные картины Годара, Рене, Трюффо выходят одновременно с «Приключением» М. Антониони, «Сладкой жизнью» Ф. Феллини, «Земляничной поляной» И. Бергмана, «Летят журавли» М. Калатозова.

В лентах, снятых в начале второй половины XX века, было доверие к реальности, колоссальный опыт наблюдения действительности, подаренный неореализмом. Персонаж послевоенного кино «не столько реагирует, сколько регистрирует, он не столько вовлекается в действие,

¹ Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. С. 303.

сколько передается созерцанию...»¹. Отечественное кино также существует в общем движении кинопроцесса. Свободная драматургия и изображение жизни как она есть входят в понятие оттепельного стиля 1960-х точно так же, как искренность личностного высказывания. Исследователь французской культуры Виктор Божович, рассматривая феномен «новой волны», отмечает, что ее «внутренняя противоречивость, художественная непроясненность» связаны с тем, что в ней «столкнулись одинаково сильные и разнонаправленные тенденции: к документальному запечатлению жизни и ее образно-поэтической трансформации»². В отличие от неореалистов, французские режиссеры используют репортажную манеру как прием, подчеркивающий остроту или провокативность авторской позиции. Лучше всего такую концепцию реальности передает живая, вечно меняющаяся фактура города. Предкамерное пространство само подсказывает ритм истории, характер движения и паузы, и, наоборот, сюжет и персонажи воплощаются в рисунке места. Так, героиня первого фильма Риветта мечется по городу, пытаясь раскрыть тайну смерти поэта, перемещается из одного квартала в другой, из одной квартиры в другую, словно повторяя круги сюжетного лабиринта. Можно вспомнить лихорадочный бег по Парижу годаровского Мишеля Пуакара и его короткий счастливый променад с девушкой по Елисейским полям.

Такой город, каким мы его видим на экране 1960-х, – залитый солнечным светом, расчерченный тенями деревьев – был бы невозможен без технической революции, которая предшествовала художественной. Отныне можно было «писать» фильм от руки – камеру сняли со штатива и носили, как блокнот, с собой, включая в нужный момент – на прогулке, в путешествии, в машине. Целый ряд изобретений подготовил открытия «новой волны»: использование пленки высокой светочувствительности и портативной аппаратуры, применение магнитного микрофона, позволяющего синхронно записывать звук и изображение. И поэтому история кино 1960-х годов – это еще и взлет операторского искусства, поиск идеального кадра. Рауль Кутар, Нестор Альмендрос играли такую же роль в «новом французском авангарде», как Сергей Урусевский, Вадим Юсов, Леван Паташвили в фильмах советской оттепели.

¹ Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. С. 293.

² Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987. С. 295.

По выражению В. Божовича, «поиски нового художественного синтеза первоначально шли в области короткометражного кино»¹. Новые технические возможности позволяли смело экспериментировать с изображением, что, в частности, привело к созданию таких шедевров, как «Герника» (1949), «Ночь и туман» (1955), «Вся память мира» (1957) Алена Рене. Участники французской школы короткометражного кино, возникшей в 1950-х годах, – «группы тридцати» (А. Рене, К. Маркер, А. Астрюк, П. Каст, Ж. Франжю, Ж.-И. Кусто, П. Гримо и другие) доказывали, что, снимая кино, можно оставаться независимым художником. Это было объединение людей различных кинопрофессий, добившихся «охранной грамоты» для того вида киноискусства, которому не нашлось места во французском кинопроизводстве. Кроме того, их пример доказывал, что фильм, сделанный по заказу, может стать глубоко личным и авторским (именно так сняты все короткометражки А. Рене). В середине 1950-х годов по инициативе министерства иностранных дел при участии компании «Патэ» начались съемки документальной серии «Энциклопедия Парижа» («Любовь существует» М. Пиала, «Париж, который не спит» и «Ноябрь в Париже» Ф. Райшенбаха, «Вся память мира» А. Рене и т.д.). Этот проект, родившийся из стремления правительства создать положительный образ французской столицы за границей, открыл серию блестящих городских портретов. Его продюсером стал легендарный Пьер Бронберже, поддержавший дебютантов конца 1950-х и новую стратегию кинопроизводства, сделав ставку на малобюджетные фильмы.

Таким образом, в «новой волне» можно выделить две группы: компанию критиков из «Кайе дю синема» (Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, Ж. Риветт, Э. Ромер и примкнувший к ним Пьер Каст) и так называемую группу левого берега (А. Рене, А. Варда, К. Маркер, Ж. Деми). Идеологическим центром был журнал Андре Базена, на страницах которого их кинопроизведения тут же получали компетентную оценку и глубокое осмысление. В «Кайе» был принцип: писать только о том, что нравилось, казалось достойным, значительным. Годар объяснял, что для них было важно «привести тысячи профессионалов к новому пониманию кино»². Фильм – это сам режиссер, его стиль, мироощущение, он «должен быть похож на своего автора, как отпечатки пальцев» (выражение Трюффо). Надо

¹ Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987. С. 295.

² Petite anthologie des «Cahiers du cinéma». 3: La nouvelle vague : Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut /Dir. A. de Baecque, Ch. Tesson, A. Sylvain. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002. P. 195.

было приучить современников к достоверной фактуре, молодым лицам на экране, к тому, что цитата может быть конструктивным элементом киноязыка. «В момент, когда мы только пришли в кино, самым активным из нас был Риветт. Мы только думали о кино, но не осмеливались формулировать наши идеи. Риветт был самым решительным, и он показал пример, снимая фильмы на 16 мм. пленке. Риветт был первым, кто предложил конкретные решения, он нас объединил, выдвинул идею кинематографических ассоциаций, коллективных постановок...»¹. Трюффо рассказывал о том, как будущие режиссеры из «Кайе» отправились к Алену Рене, чтобы привлечь его к участию в их творческой группе. Они придумали корпоративный способ съемок: Рене снимал картину, Риветт был его ассистентом, потом Риветт снимал фильм, его ассистентом был Трюффо, потом Трюффо пробовал себя в режиссуре, пригласив в ассистенты своего приятеля и т.д. Вскоре «компаньоны» поняли, что наилучший способ делать независимое кино – это организовать свою студию и продолжать помогать друг другу. Это удалось осуществить почти сразу Трюффо, который женился на дочери крупного продюсера, и Шабролю, получившему наследство.

Лидером группы «левого берега» был Ален Рене, у которого было на счету несколько выдающихся короткометражных лент и десятилетний опыт работы в документальном кино. Впрочем, почти все они были старше и опытнее своих коллег из «Кайе». А. Рене, К. Маркер и А. Варда – близкие друзья и единомышленники, которые гораздо раньше команды Риветта выбрали принцип профессиональной поддержки. Если бы они не принимали деятельное участие в постановках друг друга, было бы гораздо труднее расшатать здание с вывеской «система французского кинопроизводства, посторонним вход воспрещен». А. Рене монтировал первые фильмы Аньес Варда, а Крис Маркер снимал вместе с ним документальные ленты «Статуи тоже умирают» (в качестве соавтора по сценарию и сорежиссера), «Вся память мира», «Ночь и туман» (в качестве ассистента режиссера). Жак Деми, в отличие от своих товарищей, был новичком: в 1950-х годах он работал ассистентом режиссеров из «группы тридцати» (например замечательного мультипликатора Поля Гримо) и снял свой первый полнометражный фильм «Лола» только в 1961 году. Он был мужем Аньес Варда, которая впоследствии посвятит ему две картины.

¹ Petite anthologie des «Cahiers du cinéma». 3: La nouvelle vague : Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut / Dir. A. de Baecque, Ch. Tesson, A. Sylvain. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002. P. 154–155.

Все они выбрали собственный путь, отличный от теоретиков «новой волны».

Творчество этих художников (за исключением Ж. Деми) имеет общую основу: все они прошли через увлечение фотографией, стали режиссерами, будучи отличными профессиональными фотографами. Отсюда склонность к документалистике и особое отношение к композиции кадра. Фильм – это движение линий, танец света и тени. Их произведения имеют особую изобразительную природу. Пространство в игровых лентах А. Рене и А. Варда, документальных работах К. Маркера благодаря тончайшей работе с освещением оживает, свидетельствует о герое от имени автора: свето-теневые вспышки в любовных сценах и кадрах воспоминаний в «Хиросима любовь моя» (1959), «В прошлом году в Мариенбаде» (1962), «Война окончена» (1966); дымчатый рассветный Париж в «Прекрасном мае» (1963); резкая черно-белая гамма в «Клео от 5 до 7» (1962).

Эти произведения и фильмы киноманов из «Кайе» объединяет попытка сквозь объектив камеры передать субъективность авторского взгляда. Интересно сопоставить документальный портрет Парижа 1960-х годов, снятый камерой Криса Маркера, и образы того же города, появляющиеся в игровых лентах «новой волны».

ПАРИЖСКАЯ ГАРМОНЬ

Один из лучших французских документалистов, сделавший единственный игровой фильм «Взлетная полоса» (1962) в необычном жанре фантастического фоторомана, который до сих пор остается загадкой, воплощает совершенный тип художника 1960-х – радикалиста и экспериментатора. Но одновременно он похож на людей Возрождения или ранней эпохи кинематографа. Маркер – режиссер-путешественник, объездивший с камерой почти весь земной шар (Китай, Сибирь, Куба, Израиль, Япония и т. д.). Всю свою жизнь он вел путевые кинозаписки (реальные и вымышленные), создавая картины в жанре дневника, научно-фантастического романа и автопортрета. Эпиграфом к одному из них Маркер избрал строфу Г. Аполлинера: «Со своими четырьмя одногорбыми верблюдами / Дон Педро д'Алфарубейра / Объехал весь мир и им полюбовался / Сделал то, что и я хотел бы сделать». Многим из тех, кто в конце 1950-х годах поднял «новую волну», не было и тридцати, и для них известный документалист был стариком, мэтром, ровесником их учителя Андре Базена. «Когда я говорю “мы”, то рассказываю о мальчишках моего поколения, тех, кому было по двадцать в сороковом году, тех, кто думает

так же, как я...»¹. Это первые строки литературного эссе Криса Маркера «Жан Жироду о самом себе» (1952), в которых он демонстрирует глубокое понимание театра, анализируя драматургию 1930-х годов. Спектакли Луи Жуве в театре Атений были для него в некотором смысле тем, чем для синемаического поколения стали просмотры у Анри Ланглуа. Неслучайно Кристиан Буш-Вильнёв, взявший себе короткий английский псевдоним Крис Маркер (память о службе в американской авиации и намек на литературный труд), в конце 1940-х годов вел театральную рубрику в ежемесячном издании «Дос». Говоря о своем поколении, он имел в виду тех, с кем подружился и работал сразу после войны. Ален Рене был младше его на год, а Андре Базен – чуть-чуть старше. Занимаясь критикой и фотографией, Маркер понимал, что гораздо интереснее рассказывать об искусстве и политике, используя камеру и киноленту. Публикация блестящего эссе «Жан Жироду о самом себе» определила начало нового этапа его биографии. После выхода статьи он едет в Хельсинки снимать свой первый фильм об Олимпиаде 1952 года. Теперь каждый раз Маркер будет лететь на другой край света, чтобы передать ощущение времени и места, описывая воскресный осенний день в Пекине, смену времен года в Тель-Авиве, унылый советский Якутск или зимнюю Кубу 1961 года. Итогом каждой экспедиции становится не только фильм, но и книжка: в 1954 году режиссер создает издательскую серию книг о путешествиях «Маленькая планета». Названия городов и стран свидетельствуют о его интересе к отдаленным от центральной Европы молодым государствам. Через десять лет после появления первой короткометражки Маркер дебютирует в «большом метре» и, словно наверстывая упущенное, делает сразу два фильма: «Прекрасный май» (в соавторстве с Пьером Ломом) – о Париже 1962 года и экспериментальную «Взлетную полосу». Первая лента, точно выразив мироощущение и стиль «новой волны», показывала город настоящего, а вторая рассказывала о новом путешествии режиссера, на этот раз сквозь время.

Почему темой первой картины, снятой на родине, Маркер выбирает именно этот короткий отрезок времени – май 1962 года? Несколько месяцев назад подписаны Эвианские соглашения, положившие конец восьмилетней Алжирской войне. В апреле на пост премьер-министра приходит Жорж Помпиду. Режиссер снимает «первую весну мира» – начало не только природного, но и социально-политического цикла во Французской республике, момент, который концентрирует узловые темы всего десятилетия.

¹ Jn.: *Pourvali B.* Chris Marker. Paris, 2003. P. 9.

Вторая половина 1950-х – начало 1960-х годов во Франции – это эпоха колониальных войн (Алжир, Вьетнам), жилищного кризиса и «экономического бума», бурного строительства и перепланировки Парижа. Архитектурный идеал той поры – дома из стекла и бетона и огромные проспекты с аллеями деревьев в духе Ле Корбюзье, мечтавшего о «зеленых и лучезарных» городах. В конце первого десятилетия второй половины XX века кажется, что время ускоряется и мчится галопом – приметы будущего заслоняют настоящее. Распространение масс-медиа и телевидения, выход в прямой эфир предсказывают начало эпохи глобализации. Такие кинематографические явления, как движение «синема-верите» и картины Жана-Люка Годара, свидетельствуют о необыкновенном взрыве социальной активности. Художники этого периода деятельны постольку, поскольку убеждены в том, что искусство способно менять реальность. Во Франции это понимали иначе, чем, скажем, в России, но и те и другие «были последними людьми, которые верили, что их культурные, социальные, политические жесты важны не только для их узкого круга, но для широких слоев общества»¹. Поэтому одни из них писали манифесты, другие читали свои стихи на площадях, третьи сочиняли киноальманахи, и все вместе пытались осмыслить свое время в истории и выразить свою формулу счастья. И поддерживали друг друга, забывая старые обиды, как режиссеры «новой волны» во время Каннского фестиваля 1968 года, в разгар молодежной революции.

Вместе с тем на рубеже 1950–1960-х годов меняется стиль жизни французского общества: появляются люди, готовые отбросить нравственные устои как устаревшие принципы и препятствия на пути к свободе. Политический обозреватель газеты «Монд» Пьер Виансон-Понтэ рисует портрет нового поколения: «Несогласие с обществом, пилюля и марихуана, мини-юбка и смерть всех табу: нравы изменились (испортились) еще быстрее, чем техника. Где же найти для этих детей цивилизации потребления и досуга иной идеал, чем идеал материального успеха, комфорта, движения ради движения. Взаимонепонимание поколений редко когда было столь полным, а расхождение столь глубоким, как в сегодняшней Франции»². Тональность первой полнометражной картины Маркера передает эти противоречия. Начиная «Прекрасный май» с нежной зарисовки утреннего Парижа – куполов, шпилей и крыш, проступающих

¹ 60-е: назад в будущее («круглый стол» с участием В. Мизиано, А. Медведева, А. Цветкова) // Художественный журнал. 2003. № 51/52.

² Цит. по: Французская литература 1945–1990. М.: Наследие; ИМЛИ им. А.М.Горького, 1995. С. 346.



К. Маркер. «Прекрасный май». 1963
Утренний Париж

в туманной дымке, режиссер заканчивает фильм крупными планами хмурых лиц, выхваченных из уличной толпы, темой отчуждения. Двойственность интонации – смесь лиризма и скепсиса – заложена в самом названии и структуре картины. С одной стороны, выражение «прекрасный май» – это ссылка на элегическое стихотворение Аполлинера («Май, прекрасный май...»), а с другой стороны – намек на «кровавый май», на бесчинства коммунаров в Версале в 1871 году.

Повествование состоит из двух частей: «Молитва на Эйфелевой башне» (уличные интервью с жителями города, часто снятые методом импровизации) и «Возвращение Фантомаса» (кадры жестокой расправы полицейских с демонстрантами, выступавшими против терактов ОАС в феврале 1962 года, разговоры, в которых осмыслиется современная историческая ситуация во Франции). Самый странный элемент композиции – песня «Прекрасный май» на музыку «Одинокой гармонии» Б. Мокроусова, звучащая на совершенно темном экране и похожая на интермедию между двумя действиями. Режиссер использует прием, который часто встречается в поэтическом произведении: в этом документальном фильме автор и лирический герой – одно лицо, закадровый текст и песню исполняет один и тот же актер – Ив Монтан.

В ленте К. Маркера и П. Лома можно увидеть характерный пример кинематографа 1960-х, использующего язык лирического пространства

для разговора об эпохе. В этой работе смущало трудное сочетание романтизма и политики, городской лирики и социальной утопии. По существу, «Прекрасный май» – это предвестие и предупреждение «веселого мая» 1968 года: авторы диагностируют состояние общества, в финале напоминающая: «пока есть тюрьмы, мы не свободны». Меланхолическая хроника Парижа, снятая легкой камерой, закрепленной на плече Пьера Лома, почти неправдоподобно передавала настоящее и разгадывала будущее. Время в картине сложено из мозаики, выстроено, в частности, на основе материала, отснятого оператором в 1960 году. Этот «золотой запас» (50 часов) был использован еще в двух фильмах: «Хроника одного лета» (1960) Ж. Руша и Э. Морена и «Играть в Париже» (1962) Катрин Варлен. Первый из них, сделанный основоположником течения «синема-верите»¹ Жаном Рушем, отчасти похож на телевизионную передачу благодаря долгим статичным интервью в интерьере квартиры.

«Хроника одного лета» и «Прекрасный май» в некотором смысле диаметрально противоположны. Если лента Руша подчеркивает объективность подачи материала, нейтральность позиции авторов, напоминающих научное исследование, то Маркер сочиняет городское эссе. В финале «Хроники» оба режиссера идут по вечернему городу и обсуждают результаты своей работы, а потом все участники смотрят готовый материал в просмотровом зале. Пожалуй, эти кадры, раскрывающие суть эксперимента, – самая занимательная часть длинной и монотонной ленты, снятой в жанре социологической анкеты. «Прекрасный май», напротив, не скрывает своей субъективности – неслучайно Маркер использует музыкальную интонацию русского романа. «Одинокая гармонь» в аранжировке Мишеля Леграна превращается в песню о быстротечности времени и мимолетности любви.

Emportant la clé de notre histoire

Joli mai ne reviendra jamais.

Захватив с собой ключ от нашей любви,

Прекрасный май не вернется никогда.

Безбрежности чувств, выраженных в музыке Мокроусова, французская обработка и стихи Катрин Варлен придают элегантность и четкость очертаний. Тем не менее русского зрителя присутствие этой задушевной, распахнутой темы в повествовании о жизни Франции и Парижа не может оставить равнодушным, интригует и трогает. Зачем отдавать почти три

¹ Метод, основанный на развернутых интервью и наблюдении за реальными или искусственно провоцируемыми ситуациями.

минуты чистого экранного времени на песню, извлеченную из другой культурной почвы?

В контексте фильма эта мелодия отсылает нас к мифологии города, имеющей ключевое значение для традиции французской культуры. «Париж – это объект сказки, такой же “стоптанный” и чудесный, как туфелька Золушки. Любой может поддержать ее в руках, но надеть не может никто»¹, – писал автор «Прекрасного мая». В образе этого города история и миф существуют на равных, и сочинителю рассказа о Париже нельзя обойтись без того или без другого.

Правда в кино, по Маркеру, возникает тогда, когда документальный материал пронизан глубоко личным отношением, которое чувствуется все время. Свою позицию он сформулировал в статье 1948 года «Imparfait du subjectif» («Незавершенность субъективного»), рассуждая о приеме «субъективная камера»² по поводу фильма «Дама с озера» Роберта Монтгомери³, где он впервые был применен осознанно. Он отмечал, что, имея дело с вымыслом, метод субъективной камеры неэффективен, поскольку «избыток субъективности в вымысле автоматически его (вымысел) уничтожает. Таким образом, только в документальном кино этот прием может раскрыться по-настоящему»⁴.

Если в «Хронике одного лета» режиссеры сидят в креслах и беседуют со своими персонажами, то в «Прекрасном мае» мы чувствуем взгляд авторов, иногда слышим вопросы, видим краешек их силуэта, но чаще просто ощущаем их присутствие. В фильме Маркера во время разговора с парижанами камера ведет себя очень непринужденно, свободно, например как человек, который в какой-то момент устает слушать или смотреть в одну точку, особенно если ему становится скучно – он отвлекается на детали

¹ In.: *Gautier G. Chris Marker écrivain multimedia ou Voyage à travers les medias*. Paris, 2001. P. 94.

² Суть приема состояла в том, что камера заменяла собой персонаж: смотрела на окружающее его глазами, передвигалась вместо него, но, главное, этим движением, самим ритмом, самой направленностью, стремительностью движения пыталась передать чувства, которые обуревали «живого» героя. Подробнее см. статью: *Гусев А. Субъективная камера в постклассическом зарубежном кинематографе (1960–2000)* // *Киноведческие записки*. 2006. № 79.

³ Картина целиком снята «субъективной камерой». Мы видим происходящее только глазами героя – частного детектива Филиппа Марлоу. Сам он ни разу на экране не появляется.

⁴ *Marker Ch. Imparfait du subjectif* // *Esprit*. № 148, Sept. 1948.

одежды, фона, наблюдает жесты и мимику, почти не слушая собеседника. Когда герой начинает лукавить, красоваться или говорить банальности, камера заглядывает ему за спину, как во время интервью с представителем торговой фирмы, рассматривает паука, ползущего по подкладке пиджака, как в разговоре с самодовольным изобретателем. Люди в кадре очень естественны (отчасти благодаря портативному микрофону, похожему на тот, каким пользуются радиореporterы) и искренни, как будто бы они не стоят лицом к объективу, а просто дружески общаются – охотно делятся своими мыслями, занятиями, интересами. Эти беседы перемежаются хроникой с участием исторических деятелей, городскими пейзажами – съемками жилых домов, памятников архитектуры, мостов, метро, уличного движения. Все эти образы, объединенные фигурой рассказчика, рисуют картину живой текучей эпохи.

Ответы людей дают повод для авторских отступлений: например, реплика о свадьбе в беседе с влюбленными, встреченными возле Сены, рождает ироническую зарисовку свадебного застолья образца 1960-х. Мы видим действо, которое начинается, как ода, а заканчивается, как фарс, торжество, к концу которого его виновникам часто приходится труднее всего.

Первая часть «Прекрасного мая», описывающая частную жизнь города, имеет пластичную и подвижную структуру, тогда как вторая более тяжеловесна и монументальна. В «Молитве на Эйфелевой башне», начинающейся с панорамы, взгляда с высоты птичьего полета и звучащего за кадром эссе Ж. Жироду, проходят портреты людей разных социальных слоев и профессий, погруженных в свои заботы: продавец одежды с улицы Муффтар, мать восьми детей, получившая новое жилье, мальчишки, работающие на Бирже и мечтающие сделать карьеру, изобретатели, зацикленные на своей работе, мастер по ремонту шин, рисующий абстрактные картины, влюбленные, укрывшиеся под мостом Нейи... Импровизация, юмор, импрессионистическая тональность окрашивают первую «главу» повести о Париже. Во второй части увеличивается продолжительность эпизодов и меняется их настроение. Появляются длинные статичные интервью, снятые в интерьере: с сестрами, рассуждающими о достоинствах диктатуры, с инженерами, воспевающими прогресс и «машинную» цивилизацию, с алжирцем-студентом, рассказывающим о своей жизни во Франции. Эти разговоры обрамлены кадрами исторической хроники: разгон демонстрации на станции метро Шаронн (репортаж с места событий и похороны жертв, на которые пришло полмиллиона парижан), и официальные торжества с участием де Голля и его седовласых советников на площади Звезды по случаю юбилея Жанны д'Арк. Режиссер



К. Маркер. «Прекрасный май». 1963

Кадр из фильма

трактует эти события, используя мифологию самого кинематографа: рассказчик вспоминает, что ставка Фантомаса в знаменитом фильме Луи Фейада была на кладбище Монмартра, а «теперь он покинул его и накрыл весь Париж своей тенью». Кадры полицейских репрессий дают основание для выводов о том, что Франция оказалась на грани гражданской войны.

После эпизода правительственной церемонии следует заключение, сделанное совершенно иначе, чем предыдущий материал. Кадры хроники вдруг прерывает неподвижный план площади с Триумфальной аркой – самого большого перекрестка Парижа с мелькающими потоками машин. Изображение такого «броуновского движения», созданное с помощью приема ускоренной и комбинированной съемки, сопровождается голосом рассказчика. Нам сообщают, что количество солнечных часов в мае не превышало 185, средняя температура была +12, жители потребили 36 тысяч фруктов, 12,5 тонн картофеля, 5 тонн сыра, было выпито 37 миллионов бутылок молока и т. д. Столкновение простой и подробной статистики с почти мультипликационным этюдом города, похожего на муравейник, образует своеобразную поэтическую фигуру. В рамках одного кадра нам показывают, как день переходит в вечер, вечер – в ночь: загорается, как праздничная елка, Триумфальная арка, зажигаются фонари, освещаются витрины магазинов. Мелькающие точки машин и людей заполняют улицы, проспекты, вокзалы. Этот остроумный эпизод, намекающий на

будущие видеоинсталляции Маркера, переходит в философское эссе об одиночестве и свободе. «Мы пытались смотреть на Париж глазами только что освободившихся заключенных, старающихся понять этих невиданных существ, именуемых свободными людьми».

Вопрос о счастье и о свободе – магистральный сюжет 1960-х. Маркер часто спрашивает в интервью: «Когда вы чувствуете себя свободным (счастливым)?». Для одних быть свободным – это хорошо поесть, хорошо поспать, для других – это иметь хорошее жилье, носить хороший костюм, для третьих – это общественная борьба, для четвертых – возможность просто спокойно жить, не выходя из своей скорлупы.

Чтобы вернуться к настоящему понятию «свобода», надо принять точку зрения человека, испытавшего неволю и заново открывающего жизнь. Героем многих фильмов 1960-х оказывается персонаж, который давно не был в городе, – он только что вернулся с войны или из армии и переосмысливает прошлое (в оттепельном кино так начинается «Застава Ильича»). В последних кадрах «Прекрасного мая» камера показывает лица прохожих и выражение тревоги, недоумения, озабоченности, застывшее на них. «Если проходя по парижским улицам долго следишь за потоком глаз, лиц и фигур, то скоро начнешь замечать известный ритм, повторяемость... И маска эта надета не только на лицо: она в жесте, в голосе, в известном обороте речи, в интонации, в повторяемой фразе, в мотиве модной песенки, в изгибе талии – во всем, что может скрыть личность», – писал М. Волошин в очерке «Французский и русский театр»¹.

Режиссерский почерк Маркера можно узнать по характеру авторского комментария. В работах документалиста, воспитанного на пьесах французской интеллектуальной драмы, текст играет почти такую же роль, как изображение. Часто он использует слово как элемент контрапункта, способ переноса смысла, средство описания сложности, противоречивости явления. Объективная реальность требовала немедленного отклика, отчетливого выражения личной позиции. Поэтому в фильмах голос за кадром – такая же естественная часть пространства, как сам объект съемки. Хрестоматийный пример стиля авторского комментария у Маркера – это одна из самых знаменитых его короткометражек «Письма из Сибири» (1957). Три совершенно разных по смыслу комментария к одному и тому же эпизоду, описывающему быт якутчан, передавали игру видимого и скрытого. С первого взгляда Якутск может показаться современным городом, по улицам которого ездят комфортабельные автобусы и мощные ЗИМы; здесь живут счастливые советские рабочие. Но, однажды побывав

¹ Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 122.

в таком переполненном автобусе, ты увидишь, как темно и сумрачно в этом городе. «“Письма из Сибири” дают повод говорить о новой концепции монтажа – “монтажа не от плана к плану”, а скорее “от уха к глазу”», – писал Андре Базен¹.

Маркер примет участие в киноманифесте режиссеров «новой волны» «Вдали от Вьетнама» (1967), создав кинокомпанию «SLON». После мая 1968 года он, так же как Годар, называет себя «рабочим кинематографа» и делает несколько политических фильмов, организовав группу «Медведкин» в честь кинематографиста, придумавшего знаменитый кинопоезд 1932 года, идущий по всей территории СССР. А в 1980-х годах, подружившись с Андреем Тарковским, именно Маркер снимет уникальные кадры встречи больного отца с сыном, которого так долго не выпускали из Советского Союза. В 2000 году появится едва ли не лучший фильм о выдающемся русском режиссере, который покоится на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, – «Один день Андрея Арсеньевича».

Автор «Взлетной полосы» и «Прекрасного мая», которого друзья называли человеком XXI века, первым во французском кино будет использовать мультимедийные технологии: видео в инсталляции на тему Первой мировой войны и советской революции, Интернет в философском опусе «Level 5» («Пятый уровень», 1996), CD-ром в «Immemory» («Беспамятство», 1998).

Если Маркер исследует дух времени, нравственную и социальную среду 1960-х, Жак Риветт показывает город, жители которого, как во времена правления Людовиков, не могут обходиться без коварства и интриг, то Луи Маль в «Зази в метро» (1960) подчеркивает, как легко здесь все может превратиться в фарс, абсурд, нелепицу.

ОСТОРОЖНО: ДЕТИ!

Пожалуй, главной фразой этого суматошного фильма является ответ Зази на вопрос матери в финальной сцене: «Что ты делала в Париже?» – «Старела» (такими словами заканчивается и роман Раймона Кено). Это чрезвычайно точная реакция на то, что происходило на экране в предыдущие полтора часа, а также меткое определение мироощущения подростка эпохи «новой волны» и «нового романа»: что еще можно делать в обществе этих взрослых? И, безусловно, несносный характер девчонки, которая впервые приехала в столицу, ругается как сапожник, ворчит и ужасно

¹ France Observateur. 1958, 30 octobre.

сердится, что как раз сегодня не работает метро, – защитная реакция на безумный взрослый мир, состарившийся, так и не успев поумнеть. Скучные разговоры, нелепые желания, странные интересы – и это все, что ждет тебя впереди? Лучше обустрою свой мир и покажу этим взрослым, где раки зимуют – тихоней не буду. Так рассуждала одиннадцатилетняя Зази. Крутой нрав и отвязная лексика этой милашки в алой водолазке с детской стрижкой – результат «школы жизни». У мамы в Париже новый бойфренд, а ее опять оставляют дядюшке на попечение. И не нужны ей никакие достопримечательности: вон торчит Эйфелева башня, вот Арка – где-то она ее уже видела, а про Пантеон и тому подобное она и слушать не хочет, тем более что дядя все равно путает эти здания: живет в Париже, а никак не может запомнить, где что находится. Конечно, неплохо покататься по городу, хоть и в такой таратайке, как это облезлое такси, но она мечтала о другом. Дядюшкина жена, похожая на фотомодель, неплохо готовит, но разве уже пора спать? Она же не дома. Ничего, думала Зази, завтра встану пораньше и тут только меня и видели. Может, забастовка кончится – и пустят метро?

В фильме Луи Маля и в романе Раймона Кено действие построено на непрерывном движении – в его основе лежит принцип ускорения. В книге источник этого сумасшедшего ритма – язык, смена диалогов, быстрый обмен короткими репликами, как звонкими пощечинами. В картине эту стремительность рождает режиссерский стиль и образы персонажей – например, мамы девочки, несущейся по перрону, и самой Зази, начинающей свой забег по Парижу. Режиссер выделяет ритмическую структуру, активно используя прием ускоренной съемки, тем самым подчеркивая игровое начало и пародийный характер фильма. Вместе с тем шустрая реакция и хлесткие комментарии девочки также ускоряют сюжет.

Париж и в книге, и в картине – своего рода фантом, относительная величина, место, в котором может произойти все что угодно, даже такие невероятные события, как в этой истории. Его жители так же, как дядя Габриэль, которого играет Филипп Нуаре, путают Пантеон с Домом инвалидов, а Сент-Шапель – со зданием суда, артистично врут и заговаривают зубы. И вместе с тем их прельщает возможность побывать в роли экскурсовода, показывающего «жемчужины готического искусства». Так Габриэль вдруг оказывается в центре внимания иностранных (вероятно, русских)¹ туристов, которых он «приручает», подобно цирковому факиру. Перепадка с Зази лишь усиливает интерес чужеземцев, любящих зрелища. Кено и Маль описывают абсурдность мира, в котором живут люди, не

¹ Р. Кено только намекает, но прямо не говорит.

желающие распознать то, что их окружает каждый день. Париж тем временем превращается в театральную сцену, где разыгрываются то ли фарс, то ли чей-то сон, то ли галлюцинация. Грубиянка Зази, сохраняющая трезвость и здравый смысл, смотрит на эту фантазмагорию глазами зрителя, со стороны. Ей давно пора быть в постели, а приходится бродить по ночному Севастопольскому бульвару, пока дядя и его подопечные играют в бильярд. Она буквально засыпает на ходу, положив голову на капот какой-то машины, затем, разбуженная автомобильными гудками, идет дальше, будто по инерции, и вдруг видит, что сон продолжается, потому что явь уже почти нельзя отличить от грезы. У Л. Маля героиня симпатичнее, чем в романе Р. Кено. Зази, конечно, ни с кем не церемонится; она кажется бессердечной и неисправимой, но в этот момент ее ужасно жалко.

Картина начинается под звуки веселой лучистой мелодии и стук колес, так, словно нам должны рассказать поэтическую историю о детстве, а не сатирическую комедию с элементами «черного юмора». Середину экрана по вертикали пересекают бегущие рельсы, увиденные из кабины машиниста. Светлый зачин, в котором сквозит предощущение каникул, не сочетается с язвительностью Кено, раздражающего читателя с первых страниц. В трактовке Маля мир Зази расцвечен красками. В некоторые моменты режиссер не только прибегает к приему ускоренной съемки, но и использует ускоренный монтаж, связывая всех персонажей кадрами-вспышками, превращая их в участников большого городского балагана. Маль переносит акцент с диалогов на изобразительный ряд, со слова – на зрелище, сочиняя феерию в духе Мельеса. В определенном смысле это фильм погони, розово-черная комедия, в котором пародируются штампы коммерческого кино.

Авторы дают понять, что «Зази в метро» – это картина, где можно смешивать разные жанровые элементы, желая передать ощущение перевернутого с ног на голову мира, такого же несуразного, как обитатели этого города. Нам показывают, как смешно и нелепо выглядят со стороны их современники, сверяющие жизнь с газетой и разучившиеся мыслить самостоятельно. Их день похож на сплошную череду бессмысленных аттракционов. В таком мире нет ничего постоянного, неизблемого – все можно поменять местами: какая разница – Пантеон или Мадлен? Все это – «блеф», как говорит дядя Габриэль. Разве что Эйфелева башня – нечто реальное, от нее не отмахнешься, она, как скала, стоящая посередине города. Именно сюда дядюшка приводит племянницу, чтобы показать Париж. Оказавшись около нее, Зази не может скрыть восхищение: «Клёвый город!».

С привкусом абсурда сделан эпизод поездки в лифте на верхний этаж башни: только что чувствовалась земля под ногами, но вдруг тебя погрузили в широкий ящик, который тут же поехал вверх. Здесь хуже, чем в метро в час пик: все галдят, перекрикивают друг друга, лопочут на разных языках, того и гляди снесут с ног. Габриэль берет Зази на руки и вдруг громко командует по-английски, поразив не только туристов, но и свою племянницу. И вот наконец они наверху. Зази спрашивает дядю, почему он не смотрит вниз. Габриэль, наклонив голову, тут же идет к лифту. В романе герой просто спускается вниз, потому что боится высоты, и спокойно ждет своего приятеля и племянницу. В фильме происходят всякие чудеса. Габриэль теряет очки, которые падают с высоты и оказываются на лице насупленной читательницы, сидящей на скамейке возле Эйфелевой башни, держа перед собой газету вверх ногами: дама тут же ее переворачивает. А дядя Зази, спустившись на лифте, тут же поднимается обратно и начинает на ощупь, почти пританцовывая, бродить по башне. В воздухе очки не нужны: оказавшись над городом, можно парить, философствовать, радоваться свободе. Очки нужны на земле, где читают газеты, управляют автомобилем, уворачиваются от машин, воспитывают непослушных детей. В порыве артистического вдохновения Габриэль принимается читать пародийный монолог об относительности всего сущего, отсылающий к Шекспиру. При этом он карабкается по балкам Эйфелевой башни, как заправский акробат. Луи Маль заставляет Филиппа Нуаре выполнять сложные этюды: висеть на перекладинах на фоне неба и панорамы Парижа, сидеть на конце металлической конструкции, раскинувшись, как на диване, балансировать по краю, как на канате...

Тем временем Зази с другом Габриэля будут очень долго спускаться по винтовой лестнице вниз (300 метров), непрерывно разговаривая друг с другом. Как только они окажутся на земле, дядюшкин приятель сбежит со всех ног от этой ужасной девчонки, оставив своих спутников без машины. Зази и Габриэль проскальзывают между рядами стоящих в «пробке» машин и выходят к набережной, потом останавливаются на минуту, и вдруг дядя исчезает – его увозит какая-то машина.

В романе царит стихия языка – остролов Кено пародировал речевые клише, высмеивал житейский опыт, заимствованный из бульварной прессы, побуждая своих персонажей переиначивать не только устойчивые конструкции, но и отдельные слова, а также известные марки фирм, названия кафе и ресторанов. Он сетовал, что речь людей засорена выдержками из газет и журналов, иностранными словами, канцеляризмами. «Пусть за нас думают политики и журналисты», – так рассуждал лавочник, с которым беседовали авторы «Прекрасного мая». В этом не сомневаются

и персонажи «Зази в метро». Шаржированный портрет французского обывателя оказывается удивительно похож на его антагониста, над которым он вечно посмеивается, – иностранного туриста. В книге Кено и в фильме Маля этой теме посвящена одна из сюжетных линий, тесно связанная с образом Габриэля. Именно он, как ни странно, становится настоящим гуру для «гостей столицы», которых водит по Парижу некий Федор Баранович – автор несколько раз подчеркивает славянское происхождение имени гида. Любители достопримечательностей то и дело вопрошают: «На что мы должны смотреть?» (в романе – «начтомыдолжнысмотреть?»). Баранович разговаривает с ними нагло и презрительно; он уверен в их слабом французском и в полнейшем незнании аргю. Габриэль, который привлек внимание чужеземцев своим внушительным и добродушным видом, наоборот, выказывает спокойствие и понимание, обладая к тому же определенными ораторскими способностями. Обаятельный, корпулентный, мирный герой Филиппа Нуаре, представитель сомнительной профессии («танцовщица в клубе»), действительно вызывает симпатию, трогая прежде всего серьезным отношением к родственному долгу. Габриэль – воплощенное терпение и забота, которые не могут сломить даже самые хулиганские выходки его племянницы.

«Зази в метро» – один из редких парижских фильмов «новой волны» начала 1960-х годов, сделанных в цвете. Молодые авангардисты снимали город на светочувствительную черно-белую пленку, твердо зная об «онтологическом реализме» киноискусства. «Перья» журнала Андре Базена умели не только писать толковые рецензии, но и хорошо разбирались в теории кино. Трудно представить, что критики «Кайе» не помнили о статье своего учителя «Онтология фотографического образа», когда собирались мигрировать в режиссуру. Объективность фотографии (и кино), по мысли автора этой работы, сообщает им такую силу достоверности, которой не обладают произведения живописи и театра. Черно-белое изображение передавало живое чувство места, ощущение воздуха, тонкие градации света и тени, запечатлевало время как оно есть.

Стремление превратить город в одну большую студию, использовать в качестве декорации его проспекты, площади, бульвары уже было в истории французского кино. Можно сослаться на картины не только Рене Клера, Жана Виго, Жана Ренуара, но и самих братьев Люмьер. Режиссеры «новой волны» брали пример с Гриффитта, снимавшего фильмы под солнцем Калифорнии.

Черно-белый город зрительское восприятие соотносило с «документальной» камерой. Цвет, наоборот, создавал еще одно дополнительное измерение между глазом и изображением. На рубеже 1950–1960-х годов,

когда режиссер принимал решение работать со столь сложным выразительным средством, он точно знал, для чего это нужно. Другими словами, без особой необходимости цветную пленку не использовали. Чтобы сделать фильм по мотивам романа Р. Кено, режиссеру нужны были широкие густые мазки, не импрессионистическая живопись, а яркие отчетливые краски. Алый свитерок Зази, голубые кофточки девушек-туристок, желтый попугай, малиновый носовой платок Габриэля... В ленте нет полутонов, свет падает ровно (участвуют дополнительные источники света). Броские, зримые, резкие цвета, буффонные персонажи, гротескные ситуации. Впрочем, метод рассказа Л. Маля сочетает в себе условность приемов (ускоренная съемка, спецэффекты, короткий параллельный монтаж, рождающий комический эффект) и подлинность пространства. Точнее сказать, реализм места действия ему нужен для того, чтобы сделать более достоверной пародийную стихию фильма.

Некоторые кадры в «Зази в метро» похожи на номера клоунады – например, план человека, сидящего на самом верху Эйфелевой башни и пускающего желтые воздушные шары. Некоторые из них, не успев взлететь, сразу оказываются в руках проворных посетителей. Эта сцена у зрителя 1960 года могла вызывать в памяти другую картину, созданную за четыре года до «Зази», чем-то похожую, но противоположную по существу, – «Красный шар» Альбера Ламориса, фильм, оказавший прямое влияние на кинематограф оттепели. Живописная эстетика этой работы, ее сюжет и атмосфера вдохновляли Андрея Тарковского, Михаила Калика, Андрея Кончаловского. Ее автор, получивший «Золотую пальмовую ветвь» в Каннах за лучшую короткометражку в 1956 году, и Маль рассматривают одну и ту же тему «Париж и ребенок», делают цветное кино, используют условные эффекты, но во всем остальном расходятся.

«Красный шар» – это поэтическая сказка, аллегория, история в духе Андерсена и Экзюпери о том, как мальчик нашел себе необычного друга. Действие происходит в живописном квартале Менильмонтан – в этом холмистом предместье, некогда увитом виноградниками, сохранился дух старой Франции. Рассказ об ожившем своенравном шаре, который следует за героем везде, но дается в руки только тогда, когда захочет, летает по городу и верно ждет у ворот школы или за окном дома, может показаться слишком наивным. Этот красочный фильм словно воплощал кодекс чести режиссеров «группы тридцати», к которой принадлежал А. Ламорис. Новым был принцип столкновения сказочной коллизии и повседневного города, снятого живой камерой: идущие мимо прохожие, витрины утренних магазинов, проезд в городском автобусе, с открытой площадки которого видны детали уличной жизни. Сильное



А. Ламорисс. «Красный шар». 1956

Кадр из фильма

впечатление производил финал – умирание шара, расстрелянного из рогатки мальчишками, которые не смогли им завладеть, и феерия воздушных шаров, слетевшихся к герою со всего города, унося его в небо.

С одной стороны, романтический Париж, а с другой – фельетонный. Пафосу Ламориса чужда эстетика «Зази», которая, наоборот, снижала любой приподнятый тон. Маль снял сказку для взрослых, а режиссер «Красного шара» и «Белой гривы» сочинил притчу для своего маленького сына Паскаля (подарив ему и роль главного героя), впервые в жизни столкнувшегося с жестокостью и предательством.

ЗНАК РОМЕРА

Так уж случилось, что один из лучших фильмов «новой волны» вышел в прокат с опозданием в три года и не снискал успеха у публики, отодвинув своего автора в тень его молодых собратьев. Ромер был самым старшим в группе режиссеров из «Кайе» – ему было почти 40 лет, когда он дебютировал в полнометражном кино, сочинив «Знак льва» (1959).

Собственно, в этот год родилась «волна», выбросившая на берег две жемчужины – «400 ударов» Ф. Трюффо и «Хиросима, любовь моя» А. Рене. Следующим летом все будут обсуждать феномен Ж.-Л. Годара, только что выпустившего опус «На последнем дыхании», который был не только самым дерзким, но, по мнению многих критиков, самым репрезентативным высказыванием поколения. «Знак льва» вышел только в 1962 году – эти годы по насыщенности и интенсивности были сопоставимы с десятилетием. И Ромер, один из тех, кто подготовил интеллектуальную базу «новой волны» и возглавил «Кайе дю синема» после смерти Андре Базена, знал об этом лучше других. Но все-таки его не могла не ранить холодная реакция зрителей и прессы на его картину. Через год он оставит пост главного редактора, устав бороться с внутренними противоречиями в коллективе, и начнет проект фильмов-циклов: «Шесть моральных историй» (1962–1972), «Комедии и поговорки» (1980–1984), «Четыре времени года» (1990–1992). Это было похоже на уход в подполье – радикальный и очень французский выбор формы как средства самозащиты, надежной стратегии творческой судьбы. Ромер уйдет в преподавательскую и научную деятельность, совмещая работу в университете, съемку документальных лент и учебных передач для школьного телевидения с постановкой игровых фильмов. Тяга к исследованию нравственных вопросов и просветительский пафос – это особенности его дара и черты режиссуры.

Эрик Ромер воплощает тип художника-теоретика, режиссера-искусствоведа (может быть, в большей степени, чем его коллеги) – уже в 1950-х годах он пишет статьи о теории музыки, архитектуры и, конечно, кинематографа. И одновременно пробует снимать кино, причем полнометражное, и делает это раньше своих коллег. В 1960-х годах появятся его документальные работы о великих мыслителях («Паскаль», 1965), режиссерах («Карл Дрейер», 1965), персонажах («Дон Кихот», 1964), и вместе с тем их автор будет осваивать совершенно разные жанры: снимет «нравоучительные повести» для первого цикла и защитит докторскую диссертацию «Организация пространства в “Фаусте” Мурнау». Но самым личным и мощным произведением Ромера останется его первый полнометражный фильм «Знак льва», получивший признание много лет спустя.

В истории живущего в Париже американца, который внезапно оказался без крова и гроша в кармане, город не «пятый персонаж»¹, как

¹ Так писал Риветт по поводу своего фильма. In: *Frappat E. Jacques Rivette // La ville au cinéma. Encyclopédie / Dir. Th. Jousse, Th. Paquot. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005. P. 786.*

в ленте «Париж принадлежит нам», а второй, а может быть, и первый. Так или иначе, именно с ним ведет немую дуэль иностранец Пьер Весельерен на протяжении доброй половины экранного времени. Герой – заложник пространства, оставленный один на один с городом. Постепенно он превращается из обычного человека в существо, у которого главная цель – выжить, выстоять в этой схватке. Ведь беспрепятственно гулять по улицам и бульварам, зная, что тебе негде переночевать, не на что поесть и совершенно не к кому обратиться, бывает так же невыносимо, как сидеть за решеткой, понимая все же, что рано или поздно откроется дверь и кто-то поинтересуется твоим существованием. Ромер развенчивает романтический образ фланера, укоренившийся в литературной и художественной французской традиции: блуждания Пьера по историческому центру летнего Парижа полны такой безысходности, словно он бредет по пустыне. Кажется, что физическое движение – это единственное, что осталось герою, и он просто выполняет его, измеряя ногами пространство. Из этого «музея» (который, если отвлечься от сюжета, очень красив) даже в пригород нельзя убежать, не говоря о деревне, где все проще. Хотя чужаку, за которого некому поручиться, и во французской провинции туго придется. Французы чтут правила игры, принятые в обществе, любят условности и не терпят всего, что выходит за пределы светского этикета. Человек, вдруг устраивающий пир на весь мир, чтобы поделиться своими чувствами, рассказать что-то важное о себе, сыграть свою музыку, непонятен, но интересен им, как существо с другой планеты, чужеземец, родившийся под другим космическим знаком.

Пафос самоутверждения и порывистость «новой волны» не очень подошли этому неспешному фильму, снятому длинными планами. Ранние ленты режиссерского поколения 1960-х, как правило, – громкие декларации, восклицательные высказывания. «Знак льва» – скорее исключение: ее автор не ищет своего, а рассказывает притчу об унижении и сочувствии. Размышляя о французском кино 1960-х, Ромер выделяет два типа режиссеров: тех, для которых кино больше средство, нежели цель, и других – таких радикалов, как Ж.-Л. Годар и А. Рене, чьи персонажи, прежде всего, воплощают авторскую концепцию кинематографа. Создателю «Знака льва» более важным кажется раскрыть психологию героя, описать жизнь его души, чем с помощью него выразить способ своего письма, «защитить идею кино». От дебюта капитана команды «Кайе дю синема» ждали языковых реформ, оригинальности формы, тем более что его работа вышла на фоне недавних споров вокруг «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) А. Рене. Классицизм фильма Ромера можно, пожалуй, сопоставить с повествовательной манерой Трюффо в «400 ударах»,

с творчеством режиссера-сторонника традиционной драматургии, умеющего тонко исследовать чувства.

Примечательно, что первая статья Эрика Ромера, опубликованная в «Ревю дю синема» в 1948 году (№ 4) была посвящена «кинематографу как искусству пространства». В 1955 году критик, мечтающий стать кинематографистом, пишет эссе «Целлулоид и мрамор», где возникает тема архитектуры, которой он будет заниматься всю жизнь как историк, режиссер, телеведущий. Сквозной линией его творчества станет рефлексия о том, как менялся и меняется город: Ромер будет исследовать «метаморфозы городского пейзажа» (фильм для школьного ТВ, 1964), изучать визионерские рисунки Виктора Гюго, угадывать в старинных гравюрах и фотографиях образ жизни столичных жителей Европы, мечтать о городе будущего вместе с архитекторами 1970-х (телевизионная серия «Новый город», 1975). Он из тех, кто, страстно защищая старый город, увлечен идеями новых городов, режиссер снимает на пленку то, что вскоре может исчезнуть, но ему нравится и идея разнообразия, в частности разнообразия городского пейзажа. Впрочем, так же, как Жак Тати, Ромер – противник перепланировки Парижа, чувствующий опасность экспансии «архитектуры счастья»¹. «Есть одна вещь, которая меня шокировала у Ле Корбюзье. Его сожаление о том, что ему не удалось развернуть строительство в центре городов. Странная идея! ...Крайний консерватизм и крайний прогрессизм – братья. Если мы будем незаметно разрушать дома в Париже, если мы будем делать “прогрессивными” его улицы, то никогда не построим ничего поистине нового»².

Часто в «повестях» своих многочисленных циклов, педантично отмечая названия улиц, бульваров, площадей, кафе и даже рынков, режиссер придает им значение эмблемы, фона, участвующего в драматургии фильма. Но только в «Знаке льва» город изображен почти как живое существо, молчаливо противостоящее герою, – именно так его ощущает бредущий по набережным Пьер Вессельрен, чей взгляд все время натывается на каменные стены, словно он никак не может выбраться из неприступной крепости.

Одиночество в большом городе – сквозная тема многих документальных лент рубежа 1950–1960-х годов, звучащая в работах Мориса Пиала, Жана Руша, Криса Маркера. Но ни в одном другом французском фильме

¹ «Архитектором счастья» назван Ле Корбюзье в одноименном фильме Пьера Каста.

² L'ancien et le nouveau. Entretien avec Éric Rohmer // Petite anthologie des «Cahiers du cinéma». 3: La nouvelle vague. P. 260–261.

этого времени не была раскрыта с такой пронзительностью и прямо-той, как в «Знаке льва». Ромер замечал: «Правда, которая меня интересовала до сегодняшнего времени – это правда пространства и времени: объективность пространства и времени. Например, в новелле “Площадь Звезды” я попытался воссоздать площадь таким образом, чтобы она по-настоящему появилась в фильме. ...У меня такое чувство, что очень трудно показать реальность такой, какая она есть, и что эта реальность всегда прекраснее, чем мой фильм. В то же время только кино позволяет увидеть действительность такой, какая она есть на самом деле: глаз на это не способен. Получается, что кино более объективно, чем человеческий глаз»¹. Иначе говоря, просто снять площадь Звезды недостаточно – чтобы она появилась на экране, надо раскрыть суть этого места, увидеть его внутренний образ. Вот почему Ромера не устраивает метод «прямой камеры», подчеркивающей свое присутствие в ткани фильма. В «Знаке льва», в отличие от многих картин «новой волны», режиссер отходит в сторону, чтобы «дать слово» повествованию как таковому.

Сюжет первой ленты Ромера действительно имеет притчевую структуру. Круглолицый здоровяк Пьер Вессерлен (Джесс Хан), приехавший в Париж в поисках счастья, не очень похож на музыканта, однако за этой простоватой медвежьей внешностью прячется художник – мы в этом не уверены, но финал убеждает нас. Неизвестно, чем он зарабатывает себе на жизнь, ясно одно – он пишет музыку. Пьер принадлежит к тому типу людей, которые никак не могут закончить свое самое заветное (а часто и единственное) произведение. Но не теряют надежды и не жалеют времени. И вот в одно прекрасное утро Вессельрен получает известие о смерти тетушки, оставившей ему огромное наследство. Так начинаются современные сказки, а герой, как настоящий американец (по происхождению на четверть европеец с австро-швейцарскими корнями, хорошо говорящий по-французски), оптимист и мечтатель, верит в свою звезду, в то, что неслучайно родился под знаком Льва. Кроме того, как открытый и общительный человек, он тут же хочет поделиться своей новостью со всеми. Заняв деньги у своего друга – журналиста «Пари-Матч», он устраивает вечеринку по этому случаю, закатывает пир на весь мир, созывая всех – и знакомых, и почти незнакомых людей, друзей друзей, а в ответ на чье-то замечание о том, что сейчас пора отпусков и Париж пустой (одни бродяги в городе), Пьер возглашает: «Приглашаю всех бродяг!». Конечно, точно как в евангельской притче не будет, и придут не нищие,

¹ L'ancien et le nouveau. Entretien avec Éric Rohmer // Petite anthologie des «Cahiers du cinéma». 3: La nouvelle vague. P. 242.

а бездельники и тусовщики, среди которых пара настоящих друзей. Да и устраивать праздник, только что получив известие о смерти тетушки, не самый моральный поступок, но в характере героя как-то уживаются бесчувственность к родственникам, с которыми его не связывали тесные отношения, и стремление обнять весь мир.

Эпизод вечеринки, в котором на первый взгляд ничего особенного не происходит (кроме монолога Пьера), – один из опорных элементов смысловой конструкции фильма. Это мы поймем не сразу, а во время просмотра остальной части ленты – совершенно иной по ритму, атмосфере действия, динамике. А пока кажется, что перед нами сцена, типичная для молодых французских режиссеров, да и в целом европейского кино рубежа 1950–1960-х годов. Возникает множество параллелей, в том числе с «Заставой Ильича» и «Июльским» дождем» М. Хуциева, картинами Антониони и «Сладкой жизнью» Феллини, всеми экранными вечеринками 1960-х. Разговоры обо всем и ни о чем, танцы, обсуждение участников встречи за их спиной, странные типы, скептики и идеалисты... Сходство усиливается одним фактом: в этом эпизоде снялись герои «новой волны» и их круг, лица эпохи. Их не сразу узнаешь, как и молодого Тарковского в «Заставе Ильича», – так они вписаны в свое время. Вот разве разглядишь Годара в сидящем в сторонке худом меломане в темных очках, методично повторяющем одну и ту же композицию, сотни раз переставляя иглолку проигрывателя. В эпизодах ленты Ромера также заняты Ж.-П. Мельвиль, А. Рене, М. Дюбуа, М. Мериль и другие киноперсонажи 1960-х. Как правило, на таких мероприятиях нет единого центра, удерживающего общее внимание, – каждый, если у него нет пары, сам по себе. Но в «Знаке льва» виновник торжества не позволял забыть о поводе встречи: он делится своими планами («первое, что я сделаю, куплю дом в деревне»), своими чувствами, наконец, своей музыкой, играя перед гостями незаконченную скрипичную сонату. Все вежливо удивляются его простодушию и чудачествам.

Квартира, которую снимает герой, расположена в самом сердце Парижа, на набережной возле острова Сите. Из ее окна видел силуэт Нотр-Дам и Новый мост. В городе жара, и Пьер приглашает всю компанию подойти к распахнутому окну: показывая на ночное небо, он говорит, что «оно не настоящее». Ему возражают: «Разве можно жаловаться, когда у Вас такой прекрасный вид, о таком только можно мечтать». Вессельерен объясняет: «Здесь нет звезд». Никто не задумывался об этом – в городе и так достаточно огней – светящиеся вывески, фонари, праздничные гирлянды на деревьях. Но этому импульсивному иностранцу всех древних памятников Парижа важнее живое звездное небо.

В этом эпизоде камера следит за гостями, которые разбредаются по комнатам просторной квартиры Пьера, бесцеремонно разглядывая обстановку. Вот они решают выйти на воздух и отправляются на Монмартр: садятся в открытые машины и летят по ночному городу. Эти кадры удивительно напоминают светскую хронику, репортажи о богемной жизни. Ромер прославляет сюжет «Знака льва» документальными эссе, городскими этюдами, уличными зарисовками.

В следующий раз мы увидим героя в обстановке совершенно другого дома – в маленькой комнате скромного отеля, сидящим за столом возле развешенной на веревке одежды. Друзья потеряли из виду счастливица-американца, а тот вдруг узнал, что наследство получает не он, а его кузен. Вот тут то и начинают происходить с ним странные вещи: мелкие бытовые неурядицы постепенно умножаются и растут, как снежный ком. В этот момент камера со стороны наблюдает за героем, почти как в фильмах неореализма, занимая нейтральную позицию. То, что происходит в кадре, – это череда простых действий. Вот Пьер выходит из гостиницы и направляется на рынок, где покупает кусок сыра и баночку сардин, потом заходит в булочную за багетом. Вернувшись в номер, он по-холоσταцки стелет на стол газету и выкладывает свертки, затем неудачно пытается открыть банку – поранив палец, проливает масло на брюки, оставляя жирное пятно. Пьер вынужден снова проскользнуть мимо сердитой хозяйки, которой надоел постоялец, неспособный платить за комнату в срок. Бедняга опять набирает чей-то номер, пользуясь телефоном-автоматом, и снова ему говорят «нет» на том конце провода. Он считал, что у него столько знакомых в Париже, а теперь будто и нет никого: все на каникулах – в деревне или на море. Близкий друг Пьера – журналист Жан-Франсуа в командировке: в одном из предыдущих эпизодов мы видим, как ему звонят из газеты и сообщают о его немедленном отъезде в Южную Африку. Ромер выстраивает логическую цепочку событий, показывает ее звенья, ориентируя зрителя на восприятие новеллы или притчи. Поэтому во время просмотра фильма история не кажется схематичной и предсказуемой.

В гостинице Пьер сталкивается с хозяйкой и в ответ на ее требование немедленно внести плату за комнату просит подождать до завтра, но его не хотят слушать и грубо выставляют за дверь. В «Знаке льва» невозможность найти жилье в большом городе оборачивается экзистенциальной трагедией. Выясняя отношения с управляющим отеля, Вессельрен, увидев, что его все-таки выгоняют, недоуменно пожимает плечами: мол, «вот люди». Уходя, он все-таки ругается, скорее по привычке, беззлобно, что-то бормоча сквозь зубы. Захлопнув за собой дверь гостиницы, он не подозревает, что обратный путь отрезан.

В работах французских и отечественных режиссеров в большинстве случаев город – метафора свободы, источник жизненной силы, символ вольности, место, где рождаются любовь, дружба, творчество. Как раз поэтому сюда приезжает Пьер. Художники 1960-х словно воплощают старую французскую поговорку «Воздух города делает человека свободным». В «Знаке льва» в июльском Париже иностранцу, который потерял место для ночлега, дышать становится все тяжелее и тяжелее. От духоты не спасают ни набережные Сены, ни знаменитые парижские бульвары, ни фонтаны Латинского квартала. Везде можно гулять, везде можно сидеть, везде можно любоваться поэтическими видами, но нигде нельзя найти человека – того, кого искал с фонарем другой бродяга-философ. Пьер, приехавший сюда как в столицу мира, надеясь отыскать здесь свою звезду – творческое признание, друзей, получает лохмотья клошара, того самого, которого он хотел когда-то позвать на свой пир. Оказывается, этот город не терпит неудачников, к тому же чужестранцев. В фильме Ромера Париж не только никому не принадлежит, но и никого не жалеет. Впрочем, это черта многих больших городов (Москвы, например). Автор «Знака льва» выбрал французскую столицу просто потому, что знает ее лучше всего.

Первое испытание, которое готовит город Пьеру Вессельрену, – это все-народные гуляния в честь Дня взятия Бастилии 14 июля. Его тянет в гущу жизни, туда, где все радуются и танцуют, мы видим, как он пробирается сквозь нарядную толпу и ищет глазами знакомые лица. Вот его кто-то узнал и пригласил к своему столику; он тут же подходит, но стесняется признаться, что совершенно на мели, и снова оказывается в толпе танцующих. И тут он видит прекрасную белокурую незнакомку, которая соглашается на танец, мило беседует с ним, а потом вдруг исчезает, найдя своего спутника. Праздничный Париж играет с Пьером, дразнит его, манит и бросает.

Картина построена на внутренних параллелях, сходных ситуациях: мотив скрипичной игры и музыканта, играющего перед посетителями кафе, мотив праздника (счастливое торжество в доме Пьера и одиночество на «городском пиру»), мотив рынка и покупок. В начале фильма радостный американец со своим другом, светским юношей из «Пари-Матч», замечают в кафе неказистого паренька из общей компании, которого вместе с его подружкой приглашают на вечеринку, хотя, кажется, Пьер его почти не знает. После того как героя выгнали из гостиницы, он слоняется по городу и случайно встречает на террасе кафе Латинского квартала того самого «коротышку», который угощает его кофе. Однако в ответ на отчаянную исповедь несостоявшегося миллионера тот говорит, что не может его приютить, дает ему несколько монет, билет на метро и адрес своего знакомого в Нантерре, которому нужен помощник. Делать нечего –

Нантерр так Нантерр. Заснув на улице за столиком того же кафе, Пьер на следующее утро послушно отправляется в пригород Парижа и, преодолев немалое расстояние пешком от станции, находит нужный дом, но неприветливая хозяйка, увидев иностранца, говорит, что месье нет дома, больше не отвечая ни на один его вопрос.

Уже спустившись по ступенькам в метро, он обнаруживает, что потерял последний билетик, выпавший из карманов брюк. Герой не кидается к первому встречному, не рвет на себе волосы, а просто пускается в путь, пересекая «индустриальный пейзаж», как пустыню. Нантерр находится в 11 километрах от центра Парижа. Тут только он ощущает, как нестерпимо печет солнце (снимает пиджак, закидывая его через плечо), как слезятся и будто слепнут глаза, как дымится раскаленный асфальт. И как тяжело смотреть на беспечные лица, как тоскливо видеть щебечущих французенок, жующих пирожные и пьющих лимонад, как оскорбительно равнодушен город. Пьер достойно принимает удары судьбы, которая будто следует за ним по пятам, как камера, его широкая фигура и тяжелая поступь делают его похожим на Гулливера, попавшего в плен к лилипутам. И чем дальше он идет, тем больше кажется, что городская одежда – светлая рубашка, пиджак, брюки и особенно туфли – не соответствует его коренастой фигуре, словно подчеркивая контраст между природой и цивилизацией. И его костюм, будто оболочка, медленно разваливается, вешает на глазах: сначала появляется жирное пятно на брюках (постепенно их становится больше), потом останавливаются наручные часы, в конце концов расклеивается подошва, ее он подвязывает сначала бечевкой, а потом тряпочкой. Стоит отметить, что однообразие действия и визуального ряда не утомляет зрителя, а наоборот, благодаря мастерству Ромера и его оператора Николя Хайера (снявшего «Орфея» Ж. Кокто) нарастание пешеходного ритма создает почти хичкоковское напряжение. Авторы пользуются обычной камерой, только в одной короткой сцене, когда герой оказывается на улице Муффтар, применялась «камера с плеча», которой был снят «Прекрасный май».

Пьер бредет вниз вдоль берега в сторону Парижа, его все время тянет к воде, как всех бродяг, да и просто горожан в такую жару. Сена – визуальный лейтмотив ромеровского фильма (ее набережные, мосты, теплоходы) еще и потому, что река – самая живая часть города, здесь, как правило, не бывает толпы, и можно побыть с самим собой, не на людях. А туристы, обозревающие окрестности, не мешают, ты сам только что был одним из них. Может то, что есть настоящего у этого музея под открытым небом – это Сена, ее свежесть, ее спокойствие. Впрочем, если глаза некуда спрятать от яркого света, то она становится похожей на русалку или сирену.



Э. Ромер. «Знак льва». 1962
Кадр из фильма

Пьер спускается к реке, чуть прихрамывая, подолгу сидит на скамейке и глядит на блики солнца на воде. И тут он, в отличие от ренуаровского Будю, оказывает сопротивление натиску города, проявляя терпение и чувство самосохранения.

Интересно, что зарисовки набережной в «Знаке льва» – влюбленные, рыбаки, мамы с детьми, молодежные компании с гитарами – сняты в репортажной манере, вызывая ассоциации с документальным фильмом «Сена встречает Париж». Но здесь нет и следа романтизма Ивенса. Эти сценки высвечивают безразличие городской среды к отдельному человеку, которому повезло меньше, чем остальным. Клод Бейли, автор рецензии на дебют Ромера, опубликованной в «Кайе» сразу после премьеры, отмечает, с одной стороны, что «общая линия фильма – это линия репортажа»¹, а с другой стороны – камера, следующая за героем, отражает метод Р. Росселини: «Идти с любовью за человеком, за его открытиями, его впечатлениями»².

Пьер кружит вокруг острова Сите, чаще всего устраиваясь вблизи от Нотр-Дам – сначала на скамейке, потом просто на парапете или на мостовой. Его своды излучают покой. Прогулки Пьера давно потеряли какую-нибудь цель, а его жизнь превратилась в одну большую прогулку, он идет вперед машинально, как ходят по кругу, без всякой надежды нащупать дверь на свободу. Ромер с физиологической точностью показывает, как просто и внезапно может обыкновенный человек превратиться в бродягу, городского клошара. Если в финале фильма «Будю, спасенный из воды» Ж. Ренуара герой снова бросается в воду, чтобы на этот раз уплыть от буржуа, решивших ввести его в свой круг, то Ромер показывает, что будет, если человека оторвать от его среды, оставить в городе без дома, еды,

¹ Beylie C. «Le Signe de lion» d'Éric Rohmer // Ibid. P. 106.

² Ibid. P. 109.

денег. Мы осознаем это в полной мере тогда, когда сидящий на мостовой под палящим солнцем Пьер скрещивает руки и кладет голову на парапет, – камера резко отъезжает, превращая его в точку на карте Парижа. Так благодаря радикальной смене масштаба частная история обретает социологический статус, значение вопиющего факта.

«Знак льва», как лучшие фильмы 1960-х, предъясвляет нам восприятие героя. Неслучайно Ромер показывает остановки, небольшие передышки на пути Пьера: вот он слушает уличного скрипача, тоскуя по своей музыке, или разглядывает боковой фасад Нотр-Дама, подняв наконец глаза к небу, засмотревшись на воробьев, которые срываются со шпилей собора и взмывают вверх; вот рассеянно скользит взглядом по лоткам букинистов. Это очень короткие сцены, прослоенные долгими панорамами. Весь фильм построен на текучем движении (не действии): вначале оператор снимает течение реки, на фоне которого идут титры; в первом кадре появляется мчащийся среди потока машин велосипед почтальона, несущего телеграмму Пьеру. «Красота этого фильма в фотогении ошеломляющего маршрута», – писал французский критик Клод Бейли¹. А сила в значительной степени – в мощном драматическом исполнении Джесса Хана. Такой роли у американца, предпочитавшего работать во французском кино, больше не будет. Актер играет сильного, уравновешенного, спокойного человека – стоит только посмотреть на его лицо и фигуру. У Пьера крупные черты лица, живые и честные глаза, твердая походка. Мы видим метаморфозу, происходящую с ним: из шагающего уверенным шагом солидного мужчины он превращается в обросшего щетиной, теряющего последние силы, еле передвигающего ноги бомжа.

Одновременно образ героя строится на некотором несоответствии между внешностью боксера (Д. Хан чем-то похож на Ренато Сальваторе в «Рокко и его братьях») и тем запасом терпения, деликатности, безропотности, которыми обладает герой. Пьер не впадает в истерику, не звереет, хотя в конце концов с трудом выносит вид каменных стен и в какой-то момент в отчаянии вгрызается в них зубами, но тут же смущенно оборачивается – на улочку на противоположной стороне дороги и горящие окна кафе. Лишившись дома, он приговорен к обществу. Ему некуда укрыться от взглядов, он всегда на виду и всегда один.

Единственным человеком, пожалевшим Пьера, окажется настоящий клошар в исполнении Жана Ле Пулена, издали похожий на его двойника. Пристающий к прохожим и рассуждающий вслух, бродяга, который напоминает оборванного клоуна, делится с незнакомцем своими припасами

¹ *Beylie C.* «Le Signe de lion» d'Éric Rohmer // *Ibid.* P. 106.

и принимает в свою компанию. Пройдет немного времени, и недавний завсегдатай модных кафе будет выступать в паре с оборванцем в котелке перед бо-бо паризьен и туристами на улицах Парижа. И однажды, услышав игру бродячего музыканта, тот, кого теперь называют Бароном, попросит скрипку и сыграет посетителям кафе свою сонату. Заметив удивленное равнодушие публики, Пьер разразится горькой тирадой, забыв о том, что решил не вспоминать о прошлом. В нем что-то надломилось; он бросается прочь, вдруг падает ничком, к нему подбегает его спутник, обступают прохожие. Пьер просит оставить его в покое: «Повсюду люди, повсюду камни! Люди, люди, камни, камни. Что? Нельзя побыть одному?». И тут включается любимый сюжетный механизм будущего рассказчика «сказок» и «поговорок» (названия циклов Ромера). Несчастливого музыканта узнает его друг – журналист Жан-Франсуа и рассказывает ему, что его кузен погиб, и он все-таки стал наследником огромного состояния. Поразительна реакция героя: он легко верит, несколько раз переспросив, и тут же хочет разделить свою радость со всеми, обращаясь к тем, кого только что прогонял, как к лучшим друзьям.

Финальная сцена «Знака льва» происходит на бульваре Сен-Жермен де Пре – здесь, как известно, расположены знаменитые литературные кафе «Флора» и «До Маго». В 1960-х годах в этих заведениях, где когда-то собирались сюрреалисты, работали Антуан де Сент-Экзюпери, Эрнест Хемингуэй, Симона де Бовуар, Жан-Поль Сартр, любили бывать кинематографисты «нового парижского авангарда». С этим бульваром и находящимся по соседству Латинским кварталом связаны тема и место действия фильма «Блуждающий огонек» Луи Маля, вышедший на экран через год после «Знака льва».

Последний шанс АЛЕНА ЛЕРУА

Пятая по счету картина самого молодого из дебютантов «новой волны» появилась в 1963 году. Автор «Блуждающего огонька», в отличие от Трюффо, Годара и Ромера, не был ни теоретиком, ни человеком команды в том смысле, в каком ими являлись названные режиссеры. На вопрос о его принадлежности к группе «Кайе дю синема» он отвечал в середине 1960-х годов, что прежде всего ценит верность самому себе, то есть он, конечно, вместе с «волной», но вообще не из тех, кто любит «кланы» и «корпорации». Да и ученики Андре Базена не очень его жаловали. Маль – практик, человек ремесла, «техник», неслучайно он два года плавал на корабле «Калипсо» вместе с экипажем Жака-Ива Кусто, работая

оператором и сорежиссером, добросовестно постигая азы профессии в самых непростых условиях. Капитан судна и автор знаменитого фильма «В мире безмолвия» (1955, Ж.-И. Кусто, Л. Маль), получившего «Золотую пальмовую ветвь» Каннского фестиваля и «Оскара», признавался, что этот молодой человек был лучшим оператором, с которым он когда-либо работал. Первая игровая картина двадцатичетырехлетнего Луи Маля была создана за год до официального рождения «новой волны».

В его ранних лентах город не дарит освобождение, не приносит чувства радости, легкости и беззаботности (или хотя бы иллюзии беззаботности), как, скажем, в «400 ударах» Ф. Трюффо или в «На последнем дыхании» Ж.-Л. Годара. Тревога, абсурд, трагедия – оттенки режиссерской палитры автора «Частной жизни» и «Зази в метро». Показательно, что он работал ассистентом Робера Брессона, в частности на картине «Приговоренный к смерти бежал» (1956). О многих героях Маля можно сказать, что они сами приговорили себя к смерти, а режиссер только показывает их долгие приготовления (или ожидание), обращая особое внимание на детали (можно вспомнить, как тщательно Брессон описывал подготовку к побегу). Особенно это ощущается в первой – «Лифт на эшафот» (1957) и в пятой картине Маля. Их герои, которых играет один и тот же актер – Морис Роне, участвуют в опасной игре. Персонаж «Лифта на эшафот», совершив преступление, сам загнал себя в ловушку, а разочарованный в жизни Ален Леруа из «Блуждающего огонька» заперт в «темницу», из которой нет выхода.

Мотив тюрьмы – сквозная метафора фильма о парижском денди, снятом по роману французского писателя Пьера Дриё Ла Рошеля. Красавец и интеллеktуал Ален Леруа несвободен, хотя его лечение в частной клинике закончено и доктор признал его исцелившимся от алкоголизма, но пациент не торопится выписываться. Ему удобнее оставаться в своей комнате, увешенной фотографиями (жены-американки Дороти, которая живет в Штатах и не отвечает на его письма) и вырезками из газет, заполненной книгами и бумагами, заставленной памятными вещами – фарфоровыми статуэтками, шахматной доской и множеством мелких безделушек, каждая из которых стоит на своем месте. Взгляд камеры задерживается на этих предметах, и кажется, что все вместе они отражают состояние героя. Вот он поправляет фотографию, переставляет фигуры, строит башню из спичечных коробков, которая тут же разваливается. Порой видно, что вещи настолько весомы, что они вытесняют человека, подавляют его, как, например, револьвер, который Ален вынимает из портфеля и быстро прячет под платком во время визита врача и директора больницы.

Впрочем, это привилегированное учреждение выглядит скорее как дом отдыха или санаторий, расположенный в старинном многоэтажном

особняке Версаля. Аристократический пансион в пригороде Парижа – замкнутое пространство, в которое можно спрятаться как в скорлупу, а можно и задохнуться. Не соглашаясь оставить Леруа в клинике, врач советует ему дать телеграмму жене и говорит мрачному молодому человеку, что «жизнь прекрасна». Но тот убежден, что Дороти, которая каждый месяц аккуратно посылает деньги на его лечение, но давно хранит молчание, не ответит, и не разделяет взглядов доктора. Герой принимает решение съездить на денек в Париж, где прошла его бурная юность, – встретиться со старыми друзьями, узнать новости, наконец, погасить чек, который дала ему подруга жены Лидия, навестившая его в Версале, несколько превысив свои полномочия (фильм начинается с любовной сцены). Решив свести счеты с жизнью, он оставляет себе последний шанс: вдруг что-то сможет его удержать, поможет справиться с безысходной тоской...

Покинув свое убежище, Леруа пускается в свободное плавание по Парижу, который не даст ему ни утешения, ни свободы, потому что, как говорил К. Маркер в «Прекрасном мае», показывая настороженные лица прохожих, «тюрьма у него внутри». Однако в противоположность авторам этого документального фильма Л. Маль ищет причину трагедии не в окружающем мире, а в самом человеке. В «Знаке льва» Ромера город (то есть люди) безразличен к герою, а в «Блуждающем огоньке» часто, наоборот, Париж не может к нему пробиться. Витальная энергия города не дает силы, если человек не хочет спасти себя сам: ведь гулять в этом городе – это «входить в самую жизнь, выйти из своей раковины (комнаты, клиники), чтобы окунуться в кипучий мир столицы»¹.

Л. Маль, так же как Ромер, на всю жизнь сохранит интерес к документальному кино и так же, как Маркер, – любовь к путешествиям. В 1969 году он выпустит фильм «Калькутта, призрачная Индия», в 1970-х годах сделает ленту о рабочих завода «Ситроен». «Его больше интересовала действительность, нежели само творчество. Неслучайно самые талантливые его фильмы наполнены действительными событиями, которые он переиначивал на свой лад. И неслучайно Маль оказался таким замечательным документалистом. Его наблюдательности можно было позавидовать. В документальных лентах он как бы отступает под напором реальности... Ему хотелось показать всем, насколько интересен и разнообразен наш мир»², – вспоминает сценарист Дэвид Хейр.

¹ *Chauvin J-S. Nouvelle vague // La ville au cinéma. Encyclopédie. P. 197.*

² Цитата из интервью для документального фильма «Луи Маль» (2002) Пьера Филиппа.

В ранних игровых работах Маля сильнее всего ощущалось влияние философии экзистенциализма, определившей развитие французской литературы 1950-х годов. Начинающий режиссер был очень начитанным и эрудированным человеком: казалось, не было такой книжки, которой он не читал. Сам он так комментирует этот факт: «Я же прожил год под водой. Снимать мы могли два-три часа в день. А что делать остальное время под водой? Двадцать часов в сутки? Вот я и читал великую европейскую литературу, американскую литературу»¹.

Луи Маль происходил из богатой буржуазной семьи, владевшей крупным сахарным заводом во Франции. Он отказался продолжить династию, проявляя огромный интерес к кинематографу и литературе. Маль, в отличие от Трюффо и Годара, получил академическое кинообразование, закончив в 1953 году ИДЕК (IDEC – Высший кинематографический институт в Париже). Впоследствии он часто вспоминал о своих детских и юношеских театральных впечатлениях – едва ли не самым сильным были репетиции «необычной» пьесы Ионеско² и знакомство с ее автором. Увлечение литературой абсурда, так же как писателями-экзистенциалистами, отразится в его кинобиографии, поможет перевести на язык экрана трудный роман Р. Кено и разработать тип своего героя. Для его воплощения Маль нашел идеального исполнителя – актера Мориса Роне, партнершей которого во многих фильмах была Жанна Моро.

Роне в некотором смысле можно назвать экранным двойником режиссера, они – сверстники, люди одного социального слоя (оба из состоятельных семей и оба принадлежат к так называемой золотой парижской молодежи). Они элегантны, независимы и не слишком откровенны. Стоит напомнить, что Луи Маль выбрал роман Ла Рошеля о «потерянном поколении» 1920-х годов, перебросив действие в 1960-е. Режиссер изменил акценты (например, заменил мотив наркотиков на мотив алкоголизма), сделав героя более симпатичным и человечным. Видимо, рассказывая об экзистенциальной тоске парижского индивидуалиста (прототип героя – французский поэт-сюрреалист), Маль знал, о чем он снимает: готовясь к работе, он сам хотел сыграть главную роль. В кадре Морис Роне носит его одежду – рубашки, пиджаки, галстуки... Стоит отметить, что такие отношения режиссера с актером (актрисой) в определенном смысле входили в кодекс «новой волны» – связь между автором и персонажем часто бывала очень тесной. Эта художественная концепция основывалась на

¹ Цитата из интервью для документального фильма «Луи Маль» (2002) Пьера Филиппа.

² Вероятно, речь идет о «Лысой певичке» (1948; постановка 1950 года).

знаменитом изречении Годара: «Кино – это правда 24 кадра в секунду». Для авангардистов 1960-х кинематограф и жизнь были равносильны, фильм не должен врать, так как он не может быть менее правдив, чем жизнь. В одном из интервью Луи Маль, рассказывая о «Блуждающем огоньке», объяснял: «Я думал тогда, что уже не молод, подобно герою фильма и книги Алену Леруа. Я и был Ален Леруа»¹. Это признание созвучно комментарию Марлена Хуциева, одного из ведущих режиссеров советской оттепели, отмечающего, что «все три героя “Заставы Ильича” – это я сам, только в разные жизненные периоды». Понять себя можно, только посмотрев на себя со стороны, справиться со своей болью можно, только растворив ее в вымысле.

Приехав в Париж, Леруа видит, что здесь ничего не изменилось, и в то же время изменилось все. Дело даже не в том, что появились новые лица, а, наверное, в том, что он не хочет меняться вместе со временем. Вот он в столице, «но сердце его не здесь. Сидя на террасе кафе, герой смотрит на людей, точнее, на скользящие планы лиц и силуэтов: жизнь раскрывается перед ним, жизнь, которую он больше не чувствует, не видит, посторонняя жизнь. Невидимая стена стоит между ним и городом, его обитателями, их повседневными нуждами»², – пишет французский киновед Жан-Себастьян Шовен.

Однако в «Блуждающем огоньке» образ Парижа неоднозначен. С одной стороны, он – воплощенное воспоминание о бесшабашной юности, когда «жизнь циркулировала в крови слишком быстро», а с другой – это город холодных светских людей, скучных разговоров, лицемерных отношений. Кажется, что он причинил герою боль, которая не заживает: Леруа боится вернуться туда, где столько всего пережито и столько упущено. Париж – соблазн, Париж – судья, он неумолим, как само время, это город неоправданных надежд и беспощадных обвинений. Но Ален, возвращаясь сюда после долгих лет жизни за границей, хочет верить в его сочувствие.

Вероятно, можно соотносить героя с «Посторонним» Камю. Основание для этого дает тема отчуждения, заявленная в образе Леруа, и в целом фильм располагает к поиску литературных реминисценций. Но можно увидеть скрытое противоречие. Человек, думающий об уходе из жизни, так страстно стремится познать ее существо, так отчаянно тянется к ней, не может отвести от нее глаз. Это подтверждают многие эпизоды фильма: то, как герой смотрит на Лидию, пытаясь разгадать в ее лице

¹ Цит. по: <http://shblog.ru/tag/moris-ronne>

² *Chauvin J.-S. Nouvelle vague.*

тайну женщины, то, как он восхищенно глядит на детей и девушек, пробегающих мимо него во время прогулки по Парижу, то, как Леруа ведет себя на светском ужине у друзей, – с каким жаром и искренностью он говорит, открывает свое сердце, буквально кричит о самом главном, почти как герои Достоевского. Такая исповедальность могла показаться respectable гостям «варварским бесстыдством», о котором писал Максимилиан Волошин в связи с французским восприятием русского менталитета: «Французы не стыдятся обнажать свое тело, но в них заложен непреодолимый стыд обнажения духа, который мы никогда до конца даже и понять не сможем»¹.

Леруа сетует, что он превратился в пассивного созерцателя жизни, отчаивается, что потерял остроту чувств, – «как можно жить, не имея возможности прикоснуться к красоте?». Для него дотронуться – это значит удержать. Друг героя, увидев, с какой нежностью Ален смотрит на стайку девушек, пролетевших мимо, говорит, что его мучает «идея женщин». Взгляд Леруа в этой сцене говорит о другом – о том, что его притягивает полнота жизни. Но есть и «идея»: «Только через женщин я мог бы иметь какую-то власть над жизнью, над людьми. Я всю жизнь чего-то ждал и пил в процессе. Потом я понял, что всю жизнь потратил на то, чтобы ждать – женщин, денег, действия». Таким, как он, действительно нужна поддержка и забота женщины, которая была бы рядом. Герой ставит знак равенства между понятиями «жизнь», «женщина», «Париж». Вот из машины выскользнула, возникшая, как «мимолетное виденье и гений чистой красоты», юная рыжеволосая незнакомка, посмотревшая на ходу сначала в камеру, а потом на Алена Леруа, который вместе с другом так и замерли на месте. «Эта та женщина, которой хочется коснуться, и весь Париж такой, как она», – рассуждает приятель Алена. «Жизнь такая!» – беспомощно восклицает герой.

Кадр с удивительной парижанкой рождает двойственный эффект: вкрапление документального материала в ткань игрового кино, прием «синема-верите» и ощущение выразительной художественной метафоры – образа чистой женственности, современной Джульетты.

Природная естественность незнакомки противоположна гламурной внешности подруг Леруа (кроме героини Жанны Моро) – ухоженных, холеных, безупречно одетых и причесанных, и посторонних. Надо сказать, что сам герой – истинный денди, франт, аккуратный джентльмен: одет с иголочки, тщательно следит за своим внешним видом. Стоит посмотреть, как основательно он выбирает рубашку, галстук и запонки, как

¹ Волошин М. Лики творчества. С. 122.

глядит в зеркало и бреется, готовясь к поездке в Париж. Не то чтобы он любуется своим внешним видом, нет, он просто выполняет им самим когда-то установленные правила. Его красивое, живое и грустное лицо ничуть не похоже ни на застывшие в вежливой улыбке светские маски, ни на ироничные физиономии его богемных приятелей.

Структурно фильм выстроен на противопоставлении двух типов поведения, двух крайних понятий: самодовольства, удовлетворенности, самоуверенности и ранимости, хрупкости, внутреннего беспокойства. Нервный, сомневающийся, рефлексирующий о прожитой жизни Леруа – еще и пассивный, эгоистичный, инфантильный... Персонаж Маля – герой эпохи, такой же, как Антуан Дуанель из цикла Франсуа Трюффо. В ответ на вопрос молодого человека, напоминающего его самого в юности: «Что Вы хотели в жизни?» Леруа говорит: «Я хотел завлечь людей, заполнить их, привязать их к себе, хотел бы, чтобы меня любили, хотел настолько, что мне казалось, я люблю их».

У героя нет ни гроша; положение поправляет только чек, заботливо выписанный Лидией; люди его круга презирают службу. У него была мысль открыть магазин антиквариата, но он сам восклицает: «Какой из меня коммерсант?» Единственное его занятие – это саморефлексия, он ведет дневник, который уничтожает накануне поездки в Париж. Режиссер экономно использует прием внутреннего монолога, но некоторые реплики герой произносит вслух, выработав за долгие месяцы лечения в клинике привычку разговаривать с собой.

Тонкое, умное, выразительное лицо Мориса Роне просится на холст, его в самом деле хочется рисовать, чтобы проследить за его внутренней жизнью, уловить изменения – смену выражения глаз, например. Герой улыбается смущенной детской улыбкой, которая освещает все лицо. В его взгляде сквозят деликатность, мужское восхищение женской красотой, романтическая увлеченность. Нет ничего странного в том, что все женщины, встретившиеся на его пути, стремятся его опекать (но не забывают о себе), разговаривают с ним ласково, как с ребенком. Это Лидия, позвавшая его с собой в Америку; старая парижская подружка Ева (Жанна Моро) – самая живая из всех, которая болтает с ним, в отличие от многих, по-свойски, очень искренно; наконец, его бывшая пассия Соланж – хозяйка дома, куда Ален приглашен на ужин, и царица вечера; пожилая дама, живущая в версальском пансионе. Все они дают ему советы, многие жалеют, но по-настоящему беспокоится о нем только героиня Моро, которая, пожалуй, больше всех рада его приезду. Именно она сожалеет вслух о том, что «не удержала его и отпустила в таком состоянии».

Ален приезжает в Париж на попутном грузовичке и сначала отправляется в отель на набережной Вольтера, где когда-то прожил несколько лет. Хозяйка гостиницы и бармен встречают его как близкого родственника, а зритель постепенно узнает факты биографии героя. Реконструкция прошлого началась раньше – со сцены в клинике: доктор упоминает, что Леруа служил в армии, называя его героем войны (мы понимаем, что речь идет об Алжире). Но в парижских эпизодах прошлое проступает более отчетливо, срастаясь из недомолвок и коротких характеристик друзей. Все замечают, как он изменился, удивляются бледному печальному виду Алена, вспоминают его хулиганские розыгрыши, проделки, всколыхнувшие весь Париж. Они смотрят на него, как на выросшего Питера Пэна, вдруг превратившегося в меланхолика. «Праздник окончен», – объявляет он Еве, брюнетке в темных очках, в которой почти невозможно узнать Жанну Моро. Кажется, что изменения, произошедшие во внешности ее героини, гораздо серьезнее тех, что отразились в облике Алена.

Маль сознательно подчеркивает разрыв между образом Моро в «Лифте на эшафот» (1957) и ее героиней в «Блуждающем огоньке» (1963), показывая, что юность Леруа – это его юность и юность актера, сыгравшего в его первом самостоятельном фильме. Режиссер словно маскирует характерные черты лица актрисы, которую зрители помнят по картинам «Ночь» М. Антониони и «Жюль и Джим» Ф. Трюффо, вышедшим два года назад. Вернувшийся в Париж герой и Ева узнают друг друга, глядя сквозь стекло, и тут же подшучивают друг над другом по поводу возраста. Так кино и жизнь смотрят друг на друга, отражаясь, как в волшебном зеркале.

Вероятно, главный диалог «Блуждающего огонька» происходит между Аленом Леруа и его лучшим другом Дюбуром, пишущим книгу об истории и искусстве Египта. В его дом Леруа приходит утром сразу после короткого визита в отель. Здесь сразу его приглашают принять участие в семейном завтраке. За столом – жена Дюбура и две дочери; разговор заходит о Нью-Йорке, где после свадьбы поселился Леруа. Все приходит к выводу, что в этот город хорошо просто приезжать, но для жизни он не годится. «Так же, как Париж», – добавляет герой. Впрочем, в этом доме, где пахнет стариной, кажется, что не слишком важно, живешь ли ты в Париже или в Нью-Йорке, если ты стал кабинетным ученым и добрым семьянином. Пусть вокруг бушуют страсти, тебя это не трогает.

Пытаясь вывести своего друга из депрессии, Дюбур советует ему писать, приглашает поехать с ними в Египет. Леруа не верит ему – «у тебя глаза не блестят, как раньше», – ему кажется, что степенная буржуазная жизнь его приятеля противоречит кодексу их молодости. Превратиться

в буржуа – значит состариться и, наоборот, состариться – значит превратиться в буржуа... Может быть лучший эпизод картины – это страстный спор двух старых друзей, идущих по Люксембургскому саду, мимо теннисных кортов, орущей толпы мальчишек, изящных скульптур... Каждый отстаивает свой жизненный принцип: «Я просто обменял свою юность на уверенность в новой жизни. Я научился терпению. Вместо надежды у меня появилась уверенность», – объясняет Дюбур. «Не хочу стареть!» – чеканит Ален Леруа. Это программный тезис не только героя Луи Маля, но и многих персонажей революционных 1960-х. Возглас героя не менее значим, чем окружающее пространство – кажется, что такой разговор и должен был произойти только здесь, на аллеях Люксембургского сада (традиционное место семейного и молодежного отдыха), в окрестностях Латинского квартала, где, наверное, никто никогда не стареет.

Несмотря на все уговоры Дюбура, герой отказывается остаться у него и прощается с ним навсегда. Сидя за столиком в кафе «Флора» на бульваре Сен-Жермен де Пре, наблюдая за прохожими (эта сцена снята в замедленном ритме), он в какой-то момент придвигает к себе рюмку, заказанную его знакомым, который только что ушел, и выпивает. Все, что происходит потом, стремительно приближает историю к трагической развязке. Вечером Леруа приходит на светский ужин к старым друзьям – образцовым парижанам, привыкшим скрывать свои чувства, живущим на широкую ногу, не задумываясь о будущем. Он пытается рассказать о том, что его мучает, но фраза той, кому он больше всех здесь доверяет, – прекрасной Соланж: «Вы же знаете, Ален, женщины любят, когда их хорошо любят», заставляет его бежать прочь.

День в Париже заканчивается поездкой на ночном трамвае, напоминающей об общем коде культуры 1960-х, общности городской лирики. Эту сцену, в которой звучит композиция Эрика Сати, можно легко представить в отечественном кино с несколько иным музыкальным рядом. Маль великолепно умеет выражать состояние ночного города и передавать чувства героя через его образ: проходы героини Жанны Моро по Елисейским полям в «Лифте на эшафот» – нарастание тревоги и беспокойства; волшебный мигающий неоновыми огнями Париж, увиденный глазами Зази; и наконец, бег трамвая, темнота улиц и тишина, укрывающие от холодного цинизма и светской болтовни в «Блуждающем огоньке». Музыка Э. Сати, мягко пробивающаяся сквозь изображение, звучащая откуда-то из глубины, – тихий голос, чуть-чуть отстраняющий действительность, создающий ощущение, что Ален Леруа смотрит на реальность не прямо, а сквозь стекло. В отличие от диссонансной скрипичной музыки, сопровождавшей скитания Пьера по Парижу в «Знаке льва», мелодия Сати не

усиливает тягостное настроение, а приглушает остроту ситуации (срыв, отчаяние героя).

Луи Маль любит выстраивать повествование с помощью «планов-эпизодов»¹, ориентируясь на Жана Ренуара и Робера Брессона; так, например, снята лучшая сцена «Блуждающего огонька» – прогулка друзей по Люксембургскому саду. Вместе с тем он быстро осознает необходимость баланса и старается перемежать длинные планы короткими врезками, что помогает ему сохранить единство ритма.

Луруа страдает потому, что не хочет и не может соответствовать ни одному из принятых в этом обществе (будь это Париж или Нью-Йорк) образцов: он бежит от «света», раненый его лицемерием и эгоизмом, но и размеренная спокойная жизнь Дюбура его почему-то не устраивает. У него нет дома, поэтому ему хочется укрыться в комнате версальской клиники. Вернувшись сюда поздно ночью, он на следующее утро, аккуратно убрав все личные вещи, приводит «приговор» в исполнение.

1963 год – спад «новой волны», начало ухода, растянувшегося на десятилетие. Все, что для персонажа Мориса Роне олицетворяло жизнь, – любовь, успех, творчество – ослепительно, но, увы, недостижимо. Герои кинематографа 1960-х не хотят и не умеют стареть (взрослеть), пережив молодость как *coup de foudre*, солнечный удар.

Примечательно, что в «Блуждающем огоньке» и в «Знаке льва» (и, само собой разумеется, в «Прекрасном мае») события, происходящие в кадре, датированы; сюжет сконцентрирован не только в пространстве, но во времени. С одной стороны, это связано с тем, что герои поставлены в крайние обстоятельства, а с другой – с желанием подчеркнуть «правдивость», документальность истории. Если у Ромера и Маля действие измеряется днями, то в «Клео от 5 до 7» Аньес Варда счет идет на минуты.

ВРЕМЯ ФЛОРАНС

Картина Аньес Варда вышла на экран в начале 1962 года, получив большую зрительскую поддержку. Интересно, что этот фильм упоминается в одном из интервью «Прекрасного мая» как одна из кинопремьер сезона, полюбившихся широкому зрителю. Можно вспомнить разговор кинематографистов с продавцом магазина одежды. «Вы смотрели кино “В прошлом году в Мариенбаде?” – О, это что-то для высоколобых. – А картину

¹ Эпизод или сцена, снятые одним длинным планом. В большинстве случаев это связано со сложным движением кадра.

«Клео от 5 до 7»? – Вот это мне понравилось, хороший фильм». Еще не сделав свою первую полнометражную работу, Аньес Варда уже получила титул «бабушки “новой волны”» за раннюю экспериментальную ленту «Пуэнт-Курт»¹ (1954), отчасти опередившую поиски молодого поколения рубежа 1950–1960-х годов. И «Клео от 5 до 7» – это тоже в определенном смысле фильм-эксперимент, действие которого происходит в реальном времени 21 июня 1961 года с 17.00 до 18.30. Все эпизоды снабжены титрами с указанием имени персонажа, ведущего данную сцену, и ее точного хронометража, скажем: «Клео. 17.00–17.15». Главная героиня – молодая, но уже популярная певица, исполняющая незатейливые песенки, ждет результатов медицинского обследования, подозревая, что больна раком. Можно сказать, что лента Варда – это двойная хроника: хроника жизни героини, томящейся в неизвестности, и хроника города. «Время и протяженность реальны так же, как расстояния и маршруты. Внутри этого механического времени Клео переживает свое собственное: для нее время длится или останавливается»². Вместе с тем в «Клео от 5 до 7» метод не заслоняет содержание, не нарушает целостность образно-смысловой структуры, что все-таки ощущалось в «Пуэнт-Курт».

Это 86-минутный фильм, снятый такими долгими планами, что казалось, жизнь на экране (развешенное на веревке белье, которое треплет мистраль, поле, выжженное солнцем, хибары рыбаков и т. д.) обступает зрителя, поглощает его... Картина вызывает любопытство, смешанное с раздражением. Современников поражала необычность драматургии: желание соединить два совершенно разных сюжета, которые развивались параллельно и почти независимо друг от друга – историю пространства (местечка «Пуэнт-Курт») и историю любовной пары. В итоге дебют Варда своего рода гибрид документальной фактуры, навязчивых сюрреалистических метафор и риторики в духе французской литературы 1950-х годов. Конечно, прежде всего недоумение вызывало применение неореалистической (или псевдонеореалистической) манеры в совершенно чуждом материале. Собственно, вызывающая эстетика фильма А. Варда, может быть, была рассчитана на шок, взрыв, но, как ни удивительно, фильм, сделанный без участия продюсера и государства, был горячо принят публикой и несколько месяцев собирал полные залы.

¹ La Pointe-courte – название французского приморского поселка, расположенного неподалеку от Сета.

² Цит. по: Аньес Варда. Материалы к ретроспективе фильмов. Июль 1995. М., 1995. С. 2.

Можно сказать, что «Пуэнт-Курт» был отважной попыткой прямо из неореализма прорваться в «новую волну». Аньес Варда двигало стремление модернизировать мышление и язык кинематографа, повернуть его поиски в сторону неклассической живописи, музыки, литературы. Для такого произведения нужны были неправильные лица: молодых супругов, анализирующих, насколько сильны их чувства через несколько лет после свадьбы, сыграли 24-летний Филипп Нуаре с детским забавным лицом и вовсе не похожая на актрису Сильвия Монфор. Почти все остальные роли исполнили жители рыбацкого поселка с романтическим названием «Короткая коса». После просмотра фильма остаются в памяти выразительность лиц, колорит и достоверность пейзажей, быта, обычаев этого места. Смелые жесты не исчезают из памяти, и Варда до сей поры остается «музой» и предшественницей «новой волны».

«Пуэнт-Курт» не состоялся бы без поддержки друзей: за монтаж отвечал Ален Рене, Филипп Нуаре и Сильвия Монфор, с которыми Варда познакомилась в Национальном народном театре (ТНП) Жана Вилара, согласились работать бесплатно. Съемки в Провансе осуществлялись на средства самого режиссера, полученные за работу фотографом в дальних экспедициях. В «Пуэнт-Курт» молодые люди, блуждая по равнинам под палящим солнцем, мучая друг друга, старались лучше понять себя и свои чувства – таков был замысел режиссера, получивший достаточно туманное воплощение.

В ленте «Клео от 5 до 7», снятой через семь лет после режиссерского дебюта, путешествие по Парижу – это путь к самому себе. Аньес Варда собиралась снимать фильм в марте, в межсезонье, чтобы краски наступающей весны стали фоном истории о преображении капризной «принцессы». Но по техническим причинам работу можно было начать только в июне. Режиссер выбрала для съемок день летнего солнцестояния 21 июня (интересно, что окрестности парка Монсури, куда приходит героиня в шесть часов вечера, снимали в шесть часов утра) – в самый длинный день в году может произойти что-то самое важное.

На первый взгляд удивляет композиция фильма: «Клео от 5 до 7» состоит из двух частей, как будто бы из двух разных фильмов, с разным ритмом и разной атмосферой действия, разными образами героини. Но вскоре понимаешь, что это режиссерский прием, который выявляет траекторию внутреннего пути Клео. Кажется, что в какой-то момент фильм, как сама героиня, сбрасывает внешнюю оболочку, освобождается от шелухи, открывая свою суть. Меняются дыхание истории, ощущение времени, появляется новая музыкальная интонация.

Начальные титры и первые кадры «Клео...» сняты в цвете: гадалка раскладывает карты, объясняя их значение клиентке. Но как только мы видим лица персонажей, изображение становится черно-белым, а когда героиня выходит на летнюю улицу – контрастным, как будто бы бело-черным, потому что белые пятна-вспышки ярче и объемнее черных. Смена цветовой гаммы показывает движение от вымысла к правде; тон пленки теперь выражает острое ощущение повседневности, ее экстракт. Гадалка намекает на болезнь Клео, и та, рассердившись и заплавав, убегает. Но, увидев в холле зеркало, она вытирает слезы, прихорашивается и успокаивает себя: «Пока я прекрасна, я жива». Глядя на эту блондинку в кокетливом платье в горошек, с пухлыми губами и нежными чертами лица, кому придет в голову мысль о болезни? Главное – иметь цветущий вид. В ответ на вопрос подруги: «Где у тебя болит?» она отвечает: «Где-то в животе. По крайней мере, это лучше, чем в каком-либо другом месте, – ничего не видно».

Клео пытается не думать, что вечером она узнает результаты анализов, но ей очень тревожно, да и глаза на мокром месте. Вдвоем с дамой, похожей то ли на подругу, то ли наперсницу (она окажется домработницей), они идут по улице Риволи, где расположена галерея дорогих магазинов, и в одном из них покупают шляпку для Клео. Примерив почти весь ассортимент лавки, героиня так увлекается, что забывает обо всем, радуясь, что ей идет любой головной убор. Ей все время хочется себя чем-то украшать, и она уже собирается надеть новую черную шляпку-пирожок, подбитую мехом, но домработница Анжель говорит ей, что «сегодня среда, а в среду нельзя носить ничего нового». Клео слушается – ведь «они же суеверны». Эта увитая буклями парижская кокетка, «бабочка», как она сама себя называет, верит в дурные приметы. Она боится сделать лишний шаг без оглядки, не опасаясь навлечь на себя беду (чувствуется и влияние Анжель). Свернув на набережную Нового моста, дамы садятся в такси и едут в сторону квартала Монпарнас, где живет Клео.

Варда поселила героиню в том районе, где жила она сама. Это тоже характерно для режиссеров «новой волны», смешивающих реальную жизнь и вымышленную, снабжая сюжет личной биографией: «Я думаю, что людей формируют не только те места, где они выросли, но и те, которые они просто любят. Мне кажется, что окружающие нас “декорации” живут в нас самих, направляют нашу жизнь; когда мы понимаем людей, мы лучше понимаем места, связанные с ними, и, наоборот, если мы хорошо знаем те или иные места, то лучше понимаем людей»¹, – объясняла режиссер «Клео от 5 до 7».

¹ *Smith A. Agnès Varda. Manchester: University Press, 1998. P. 60.*

В такси по радио звучит песенка в исполнении Клео, которая открыто кокетничает, делая вид, что не любит такую музыку, называя ее «сладчайшей». Машина останавливается в одном из самых известных кварталов Парижа – именно здесь находится квартира Клео, похожая на огромную золотую клетку. Мы видим почти пустой просторный зал, в углу которого стоит гигантская кровать странной вычурной формы, напоминающая королевскую опочивальню с балдахином. Здесь есть турник, кресло-качалка, качели – все эти предметы появляются в кадре в свой черед, будто материализуясь из воздуха. Певица с помощью Анжелль облачается в белый халат с перьями, вовсе превращаясь в изнеженную принцессу, почти театральный персонаж, живущий не в доме, а в театральной декорации. Вообще образ квартиры Клео – белое, искусственно освещенное пространство – так резко контрастирует с пластикой предыдущего эпизода, снятого на пленэре, что кажется картонной вклейкой в живую картину. Но, с другой стороны, обстановка этого жилища и поведение хозяйки завершает портрет героини, доводя его почти до гротеска: это – пародия на диву, прекрасную жеманницу, женщину-куклу.

И только приход «авторов» (молодого композитора и поэта) и общая репетиция оживляют атмосферу этого зала. Более того, их появление приближает перелом действия и кульминацию фильма. Приятели, узнав, что «примадонна» то ли неважно себя чувствует, то ли просто не в настроении, хотят ее развеселить: накинув белые халаты и вооружившись забавными предметами, они маршируют к ее постели. Но Клео прячет лицо в подушку, будто не в силах смотреть на эту сценку, и отмахивается от них. Обескураженные гости пытаются узнать, что ее так расстроило, но мадемуазель не хочет ничего объяснять. В кадре возникает фортепьяно – почему-то это немного удивляет (мы же знаем, что хозяйка – певица) и одновременно примиряет с этой странной комнатой. Друзья, больше похожие на любителей вечеринок или на студентов, чем на серьезных музыкантов, показывают Клео новые песни. И тут в худощавом пианисте в очках в роговой оправе, с копной пышных волнистых волос, в пестрой летней рубашке узнаешь композитора Мишеля Леграна, в сущности, сыгравшего здесь самого себя. Его зовут Боб, он работает с Клео, предлагая ей на выбор несколько свежих композиций, ритмичных и современных. Но капризной певице одна кажется слишком сложной, другая слишком простой, впрочем, для начала можно что-нибудь из старых... Автор стихов – маленький человек в черных очках с гладкой стрижкой и рыбьим лицом, составляющий с композитором комическую пару, перебирая в памяти названия, роняет: «Так, “Опавшие листья” тебе не нравятся». Тут-то впору насторожиться и присмотреться получше к этим

неприметным шутникам. И конечно, музыка, которую наигрывает Боб, кажется смутно знакомой. Для этого фильма Легран сочинил четыре песни, а стихи написала сама Аньес Варда.

Вот Клео наконец берет в руки листок с текстом и поет: ее захватывает музыка, и ей прекрасно удается передать ее образ. И происходит нечто неожиданное: разрыдавшись, героиня прерывает репетицию, говорит, что «ее все балуют, но никто не любит», и уходит из дома. Меланхоличная песня «Без тебя» становится поворотной точкой сюжета, с нее начинается медленное преображение героини. Сначала внешнее: Клео переодевается в черное платье, неожиданно сдергивая свой кукольный парик, и резко меняется, превращаясь из пышноволоосой кокетливой красотки в обычную девушку с прямыми светлыми волосами, с естественным, серьезным выражением лица. Она надевает новую шляпку, несмотря на причитания Анжель, и вылетает из квартиры.

Клео идет по улице, ощущая себя иначе, чем прежде: увидев свое отражение в витрине, она досадует: «Я не могу прочесть на своем лице даже страха, потому что мне кажется, что на него смотрит весь мир». Варда показывает город, как изображали его документалисты, используя даже взгляды случайных прохожих в камеру. Мы видим героиню, идущую навстречу толпе, потом проходящую между столиков кафе – до нее доносятся обрывки разговоров, ей хочется узнать, как люди относятся к ее песням, и она специально заказывает одну из них. Нельзя сказать, что прогулка пешком по городу рассеивает ее тревогу. Ее взгляд постоянно наталкивается на какие-то препятствия: то на странных персонажей, вроде ужасного иллюзиониста, глотающего лягушек на глазах у ротозеев, то на любопытных прохожих, пристально глядящих на нее, то на следы криминального происшествия – гибель человека. Режиссер не сгущает краски, намечая легкими штрихами поток уличной жизни, в котором перемешивается доброе и злое, высокое и низкое.

Героиня случайно роняет и разбивает зеркальце, но теперь она не прежняя раздражительная и эгоистичная дамочка. Клео перестает играть и начинает жить. Она очень старается стать самой собой. Ей ни к чему эта претенциозная шляпка, и певица дарит ее своей подруге, которая давно о такой мечтала. Эта девушка работает моделью в скульптурной мастерской, она жизнерадостна и независима, недавно научилась водить машину. Именно с ней Клео хочется поговорить о том, что ее волнует; ей она рассказывает о своей болезни. Подруга, чтобы отвлечь ее, приглашает к своему приятелю, который показывает им смешную короткометражку в кинозале. Варда, следуя принципам «новой волны», вставляет в «Клео от 5 до 7» свой «фильм–бурлеск», имеющий название «Новобрачные



А. Варда. «Клео от 5 до 7». 1962

Клео в городе

с моста Макдоналд». Ж.-Л. Годар и А. Карина воплощают в некотором смысле самих себя, разыгрывая комический сюжет о том, как восприятие жизни меняют черные очки. В контексте истории Клео черные очки – вера в плохие приметы и страх несчастья. Героиня весело смеется во время просмотра, словно к ней вернулось чувство юмора. Но кино – это просто передышка, возможность ненадолго забыть о своей тревоге.

Проводив подругу на такси до дома, Клео просит водителя довезти ее до парка Монсури, где она еще никогда не была. Выражение ее лица и фортепьянная музыка, звучащая за кадром, говорят нам о том, что героиня предчувствует что-то хорошее. Действительно, первозданная природа и тишина этого места чудесны сами по себе – просторное светлое пространство с высоченными деревьями, живописными прудами и горбатыми мостиками. И вокруг ни души. Удивительно, что в городе может быть такой островок чистоты и покоя. Гуляющая по парку Клео похожа на нимфу или гостью, бредущую по сказочному саду, хозяин которого остается невидимым. Героиня останавливается на мостике, любясь водопадом, когда возле нее оказывается молодой человек, который так же, как и она, блуждает по окрестностям парка. Разговаривая с ним,



А. Варда. «Клео от 5 до 7». 1962
Эпизод в парке Монсури

героиня впервые называет свое настоящее имя «Флоранс», поясняя, что «Клео» (сокращение от «Клеопатра») – псевдоним. Юношу зовут Антуан, он – солдат и очень скоро должен вернуться на службу в Алжир. Его веселость и деликатность помогают ей стать самой собой. Антуан предлагает вместе отправиться в больницу, чтобы тут же узнать результаты анализов.

Они едут на автобусе, потому что, по словам нового знакомого, «так веселее, чем на такси». Город скользит мимо них. Исчезает контрастность черно-белого изображения, и возникают мягкие очертания летнего распахнутого Парижа. Как будто внезапно наступили каникулы, и все стало проще. Вот остановка «Площадь Италии»: «Здесь Вы дома, – замечает Антуан, – ведь Флоранс – это Италия, май, Боттичелли». Флоранс волнуется и раздражается, узнав, что врача нет на месте, молодой человек в форме утешает ее, замечая, что «они в одинаковом положении, ведь ему завтра на войну». Узнав, что ей предстоит лечение, Флоранс смотрит на Антуана и вдруг говорит, что она больше ничего не боится. Нам показывают фронтальную мизансцену, в которой герои, взявшись за руки, медленно идут из глубины кадра по направлению к зрителю. И зритель понимает, что город таков, каким мы его видим, сняв или надев черные

очки. В нем есть безликая толпа, презренные фигляры, но есть и заветные встречи, парк Монсури.

Аньес Варда хотела рассказать о чувстве отчаяния, которое заполняет человека, узнавшего о своей смертельной болезни. «Милосердие мне кажется важнейшей вещью»¹, – подчеркивает режиссер. И если «Блуждающий огонек» – фильм о разрушительной силе отчаяния, то «Клео от 5 до 7» – о противостоянии ему.

Варда очень дорога идея братства, общего круга, семьи, неслучайно ей принадлежит определение «новой волны» как «дружбы в действии». Так она говорит в своем последнем автобиографическом фильме «Пляжи Аньес» (2008), отвечая на вопрос своего друга Криса Маркера. А в 1961 году режиссер позвала в «Клео от 5 до 7» постоянного соавтора и друга своего мужа Жака Деми композитора Мишеля Леграна, новаторски построив фильм на столкновении документальной стилистики и мотива песни – приема, организующего всю смысловую конструкцию. Музыка потому так воздействует на реальность, что она – часть жизни героини. В мелодической песне «Без тебя» ощущается будущий стиль «Шербургских зонтиков» (1964) и «Девушек из Рошфора» (1967). Союз А. Варда и Ж. Деми – символ многообразия «новой волны», авторами которой были не только интеллектуалы, учившиеся режиссуре у А. Хичкока, Р. Росселини и Р. Брессона, но и режиссеры знаменитых на весь мир французских киномузиков и мелодрам. Влюбленные, гуляющие в Довиле в фильме «Мужчина и женщина», блондинка, поющая о безграничной любви на вокзале Шербурга, девушки, танцующие на площади Рошфора, излучали необыкновенную творческую свободу. Все они знали о существовании столицы, жители которой сомневались, болтались по улицам, рассуждали и вели серьезные разговоры, тогда как они объяснялись музыкальными фразами, но их чувства были такими же сильными, а истории не менее удивительными, чем хроники большого города. Без них рассудительные парижские фланеры превратились бы в зануд. Но, к счастью, этого не произошло.

Дети, книги и Антуан Дуанель

В одном из интервью Франсуа Трюффо упомянул, что если стоит искать какое-либо кинематографическое родство с современными фильмами в его ленте «451° по Фаренгейту» (1966), то это – «Шербургские зонтики»

¹ Цит. по: Аньес Варда. Материалы к ретроспективе фильмов. С. 3.

(1964)¹. Первая реакция – недоумение. Что общего между экранизацией знаменитого научно-фантастического романа Рэя Брэдбери и пронзительной музыкальной мелодрамой Жака Деми, между антиутопией о тоталитарном обществе и историей несбывшейся любви, разыгранной юной Катрин Денёв и Нино Кастельнуово? Разве город будущего, нарисованный в «Фаренгейте...», похож на мир красавицы из магазина зонтиков и юноши, уезжающего служить в Алжир? Фразу Трюффо можно было бы счесть шуткой или просто курьезом, если не учитывать его особую роль в кинематографе «новой волны».

Француз, берущий на себя смелость утверждать, что «фильм будущего будет более личным, чем роман, столь же интимным и автобиографическим, как исповедь или дневник»², не стеснялся выглядеть старомодным и чужим в глазах своих соотечественников. И вот как раз ему в большей степени, чем кому-то другому из «новой волны», удалось воплотить мечту эпохи об идеальном режиссере, самый безжалостный и придиричивый критик оказался наиболее последовательным и цельным художником. Неслучайно после смерти Жана Ренуара его назовут патроном французского кино.

Фильмография Трюффо, в отличие от многих других режиссеров из «Кайе», обладает внутренней стройностью. Стиль его «дневника», особенно по сравнению с манерой Годара, Рене или Риветта, выглядит ясным и простым. В 1960-х годах, сметающих все на своем пути и несущихся к студенческой революции, этот кинематографист позволял себе быть сентиментальным и интересоваться прошлым гораздо больше, чем настоящим. Его волновали не общественные идеи, а чувства, не предметы как элементы коллажа, а их запахи, создающие миры и эпохи. Глубоко ощущая ценность внутреннего опыта, он хотел рассказывать о незащищенности, хрупкости (иногда истонченности) человека.

Все эти черты индивидуальности Трюффо подсказывают, что между ним и Жаком Деми гораздо больше точек соприкосновения, чем кажется. «Фильм “451° по Фаренгейту” может быть рассмотрен одновременно как сказка Андерсена и как басня Лафонтена, а также, благодаря партитуре Бернара Херманна, как опера о литературной цензуре»³, – пояснял

¹ *Waddy S. Visite à François Truffaut // Midi-Minuit Fantastique, dec. 1966 / janv. 1967. P. 38.*

² Трюффо о Трюффо: Фильмы моей жизни. Статьи. Интервью. Сценарии / Пер. с фр., вступ. ст. К. Разлогова; сост. и коммент. Н. Нусинова. М.: Радуга, 1987. С. 186.

³ *Truffaut F. A Propos de «Fahrenheit 451» // Les Archives de François Truffaut. Cinémathèque Française, Paris.*

его автор. Такая трактовка уже не так далека от кинематографа «сказочника» Деми.

Трюффо нужен был не социально-политический памфлет, а «фильм без дискурса» («для меня басня ничего не доказывает, ей нечего доказывать»¹). В его планы не входит попытка сделать полезное кино, он настаивает на условном, иносказательном характере высказывания. Режиссер замечал, что люди хотят найти множество великих идей в его картине, но для него важно не это: «Я думаю, что нужно просто трактовать сюжет, и я трактую. Годар – вот тип, который интересуется глобальными проблемами, но я могу делать кино, только отталкиваясь от тех идей, которые живут внутри меня, от моих личных переживаний»². Это сказано за два года до «веселого мая», идеологом которого в определенном смысле можно считать автора «Безумного Пьеро» и «Китайки». А Трюффо в 1968 году говорил, что будет снимать «фильм, похожий на песню» – ее музыкальную тему режиссер одалживает у Шарля Трене, сочинившего «Что осталось от нашей любви?» в 1942 году. Картина «Украденные поцелуи» (даже название – это строчка из этой песни), замаскированная под ленту о современности, на самом деле передавала авторское ощущение той эпохи³. Прошлое под видом настоящего. Ведь настоящее и будущее абстрактны и расплывчаты, приблизительны и не закончены, как эскиз. А прошлое уже неотъемлемая часть тебя. Песня, сказка, дневник – грани камерного мира Трюффо, сочетающего галльский здравый смысл и простодушие. Его произведения – это сплав поэзии и прозы, грез киномана и страстной влюбленности в жизнь. И даже его стремление примирить в своем творчестве два типа кинематографа – хичкоковский и ренуаровский – было сродни вере в возможность дружеского существования тигра и антилопы. Если ты любишь что-то слишком разное, то все равно есть надежда: раз ты соединишь это в самом себе, значит, такое возможно и в творчестве.

Хичкок был гуру для всей компании «новой волны», и его влияние на фильмы Годара и Шаброля очевидно. Трюффо покоряло в английском мастере «саспенса» умение владеть вниманием зала в каждом кадре, его открытость публике – одновременно интеллектуалам и массовому зрителю. Примечательно, что эта «универсальность» – свойство, характеризующее самого автора «400 ударов». Сегодня монографий и статей

¹ Le cinéma selon François Truffaut / Textes reunis par A. Gillain. Paris: Flammarion, 1988. P. 171.

² Waddy S. Visite à François Truffaut.

³ В 1942 году Трюффо было десять лет. Этот год отмечен в его заметках как начало бесчисленных просмотров в Синаматеке.

о Франсуа Трюффо, написанных исследователями разных стран, выходит больше, чем о каком-либо другом из режиссеров этого поколения. С его мнением о том, что фильм должен быть похож на исповедь или дневник, можно не соглашаться и спорить, но оно формулирует подход к кинематографу: обрести доверие собеседника можно только в том случае, если ты рассказываешь что-то важное о самом себе. Наверное, самым главным для ученика Андре Базена был опыт детства, взросления, развития и становления личности, опыт, в котором огромное место занимали поиски дома (в прямом и переносном смысле).

Трюффо единственный из «новой волны» обращался к этой теме на протяжении всего своего творчества. Очень разные герои очень разных фильмов «парижской киношколы 1960-х» имеют общие черты. Достаточно назвать две – молодость и легковесность (неприкрепленность к какой-либо опоре). Через персонажей кинематографа время точно указывало вектор своего движения, стрелку – «68-й год». В отечественном искусстве сходство с героями европейских «новых волн» проявляется в конце 1960-х годов и отчасти в 1970-х годах. Тема «дома» (духовной общности, крова, домашнего очага), которая имела такое значение в фильмах поколения оттепели, как правило, непонятна и неинтересна большинству режиссеров французской «новой волны» (одно из исключений – «Знак льва» Э. Ромера). Люди в их историях живут сами по себе («Жить своей жизнью» – название знаменитой картины Годара). Конечно, нужно иметь какую-нибудь квартиру, комнату или номер в отеле, где можно устраивать вечеринки, назначать свидания, прятаться от полиции... Съемки в реальном интерьере – один из пунктов эстетической программы «новой волны», но дом в ее сюжетах часто просто помещение, которое можно хорошо использовать, иногда – убежище. Его обитатели не хотят ничем себя связывать и редко обременены родственными заботами. Отчасти поэтому творчество Трюффо резко выделяется на общем фоне молодого французского кино 1960-х годов. Вместе с тем, исследуя проблему «дом-бездомье», он продолжает и обновляет мощную национальную кинотрадицию, связанную, в частности, с именами Жана Виго и Жана Кокто.

Тема учителей и учеников вообще играет особую роль в биографии Трюффо. Беседы с Альфредом Хичкоком, Жаном Ренуаром, Жаком Тати, присутствие на съемочной площадке и работа над сценариями с Роберто Росселини были его школой, заменявшей учебу в киноинституте. В своих статьях он объяснял, в чем выразалось влияние тех или иных художников на творчество друг друга и на него самого – тема художественной преемственности чрезвычайно близка Трюффо. Любимые режиссеры, герои его статей и книг, станут его постоянными собеседниками. Всю свою жизнь

он дружил со своими учителями. Главный из них – не кинематографист, а «кинописатель» – Базен, к сожалению, уйдет из жизни в тот день, когда его любимый ученик выйдет на съемочную площадку своего первого полнометражного фильма. Трюффо, несмотря на свои разгромные статьи, критику «папиного кино», оценки, иногда далекие от объективности, всегда искренние, но не всегда справедливые, в истории французского кино сыграл уникальную роль посредника между поколениями. Через него мы приближаемся к Виго, Ренуару, Тати и Хичкоку. Он, находясь неподалеку от нас и рядом с ними, помогает слышать их голос. Этот режиссер, не умеющий стареть, оказался собирателем истории кино; он один тесно связан со многими ее патриархами и, что не менее существенно, – они с ним. В искусстве очень нужен такой медиатор, собеседник, просветитель, проводник.

В творчестве Трюффо отлично видны лейтмотивы и сквозные линии. Тема детства – первая и центральная в его работах. Как и Виго, режиссер «новой волны» ощущал детство как «эпоху» – эпоху беззащитности и безрассудства, момент открытия внутренней свободы и столкновения с узостью и грубостью внешних границ. Сочинив вторую короткометражку «Шпанята» (1956)¹, молодой режиссер открывает свой путь, графически обозначая его как карандашный рисунок, эскиз. «400 ударов» (1959) заявили о рождении судьбы. Все образы детей в будущих фильмах Трюффо отмечены вдохновением от первой и главной его картины с четырнадцатилетним Жаном-Пьером Лео. Снимая автобиографический цикл об Антуане Дуанеле (на протяжении 20 лет), он создает «Дикого ребенка» (1969) и «Карманные деньги» (1976). В фильмах другого ряда («Жюль и Джим», «Нежная кожа», «Новобрачная была в черном», «451° по Фаренгейту» и т.д.) отражается влияние Хичкока и тяга к жанровым экспериментам. И в той, и в другой группе картин действие, как правило, разворачивается в пространстве города. Этот образ – узловой в стилиевой системе Трюффо, что заметнее всего проявляется в цикле о Дуанеле, где сохраняется «единство места»: все события происходят в Париже.

ВЗРОСЛЕНИЕ ПАРИЖСКОГО МАЛЬЧИШКИ

Мысль о том, что герой должен взрослеть вместе со своим исполнителем, – синефильская и очень шестидесятническая, доказывавшая, как близко к реальности подступило искусство. Трюффо так же дорожил пленкой,

¹ Первая – «Визит» (1954).

фиксирующей стадии развития Жана-Пьера Лео, как если бы речь шла о его собственном сыне. Он хранил все дубли, используя некоторые из них как флэшбеки в своих будущих фильмах. Превращая их в воспоминания героя, режиссер не только устанавливал скрытые связи между «главами» цикла, но и подчеркивал единство художественной реальности. Во введении к книге «Приключения Антуана Дуанеля» Трюффо отметил: «Именно Жан Ренуар меня научил, что актер, играющий персонажа, важнее этого персонажа, и что нужно всегда жертвовать абстрактным во имя конкретного... Антуан Дуанель – синтез двух реальных персонажей, Жана-Пьера Лео и меня... в конце концов он отделился от меня, чтобы приблизиться к Жану-Пьеру»¹. Личность исполнителя, так же как индивидуальность автора и факты его биографии, – это концентрат, который растворяется в произведении. Среда, пространство в этом случае имеют почти метафизическое значение, тем более что история взросления неотделима от истории места.

В детстве Трюффо ориентировался в Париже по шпилю Эйфелевой башни, видному почти отовсюду, – она заменяла компас, карту, внушала уверенность, превращая прогулку в интересную игру. Наличие такого талисмана очень важно для ребенка, особенно для мальчишки, предоставленного самому себе. Если ты, где бы ни находился, не теряешь из виду что-то знакомое, то огромный взрослый мир не так уж равнодушен и велик, как кажется. Да и к мельканию поворотов, улиц, домов, витрин привыкаешь, открывая понятный и простой смысл. Ведь в детском сознании мир и город почти тождественны: и то и другое – внешняя территория, освоить которую трудно и необходимо для внутреннего развития ребенка.

Эйфелева башня сохранит за собой роль талисмана в судьбе Трюффо, войдет в художественную систему его кинематографа, как многое из опыта первых детских впечатлений. В его картинах часто возникает изящный остроконечный силуэт, явно или незаметно вплетенный в визуальную ткань истории. Но о том, что режиссер хотел снять фильм на эту тему, не всем известно. В его архиве хранится документ, озаглавленный «Скандал в “Плеяде”». Трюффо готовит «Эйфелеву башню». В этой папке собраны вырезки и видовые открытки начала века, посвященные Густаву Эйфелю и его творению, которые прилагаются к рукописи сценария. Видимо, эти публикации и репродукции помогали в разработке замысла, вдохновляли, наталкивали на размышления. Но из текста режиссерского сценария становится ясно, что Трюффо собирался включить фотографии и гравюры

¹ *Insdorf A. François Truffaut: le cinéma est-il magique? Paris: Ramsay Cinéma, 1995. P. 91.*

в монтаж игрового фильма. Это один из его ранних проектов, который молодой автор предлагал продюсеру Пьеру Бронберже в 1957 году. Трюффо хотел снять двадцатиминутную ленту на пленке 16 мм о крестьянине, впервые приехавшем в Париж и перед отъездом решившем непременно посетить Эйфелеву башню.

Фильм должен был начинаться с изображения человека, держащего за веревку огромную корову, которую он заводил во двор аббатства. В следующих кадрах герой смотрит вверх, в сторону мелькающей над крышами точки. И потом, гуляя по городу, везде – на площади Альма, на Елисейских полях, на Монмартре, то ближе, то дальше – он видит шпиль башни, все время ускользящей от него. Наконец в ста метрах от Марсова поля он находит ее. Но тут приезжего, забывшего обо всем на свете, сбивает спортивный автомобиль, из которого выходит симпатичная девушка и приглашает сесть в машину. Во второй части сценария герой, поднявшийся вместе со своей новой знакомой (парижанкой Джулеттой) на Эйфелеву башню, стремительно меняется: «Берет провинциала, натянутый до самых бровей, сдвигается вверх, а потом исчезает вовсе... С высоты Крестьянин открывает настоящий Париж, Париж парижан, Париж Жана Жироду (“Молитва на Эйфелевой башне”), он открывает столицу Франции, то есть саму Францию. И когда они спускаются вниз, влюбленные друг в друга, они образуют самую парижскую из пар: она – всегда любезная, улыбающаяся, и он – свежесбритый, элегантный, незнакомый, остроумный...»¹

Роль «парижского крестьянина» Трюффо собирался отдать Жану-Клоду Бриали, который с самого начала был «своим» в компании критиков из «Кайе» и сыграл главные роли в первых лентах Клода Шаброля «Красавчик Серж» и «Кузены». Но в 1957 году режиссер, уже снявший «Шпаныт», отказывается от замысла «Эйфелевой башни» и приглашает актера в «Историю воды» (1958), где нужно было импровизировать текст перед камерой. В финале этой совместной короткометражки Трюффо и Годара герои, ставшие парой, появляются на фоне самого известного символа французской столицы.

В невоплощенном сценарии «Эйфелевой башни», который лег на архивную полку, много любопытного. С одной стороны, выбор материала прямо отсылает к ранним фильмам Рене Клера («Башня», «Париж уснул»), а с другой – намечает в молодом французском кино тему города, включаясь в диалог с предыдущей традицией. В истории, которую разрабатывал Трюффо вместе с Робером Лашене и Жаном Жироду, уже ощущается

¹ *Truffaut F. La Tour Eiffel. Scenario // Les Archives de François Truffaut. Cinémathèque Française, Paris.*

стилизация, связь с эстетикой немого кино. В авторском замысле башня не таит никакой опасности, наоборот, она как объект современной сказки участвует в преображении героя – превращении провинциала в независимого жителя столицы. Можно сказать, что она играет роль проводника, волшебного помощника, который вводит персонажа в иной мир. Показательно, что во французском кино конца 1950–1960-х годов добывание нового знания о жизни связано именно с городом. Конечно, весь сюжет пропитан иронией, но мы понимаем, что режиссер намеренно соединяет этот образ с мотивом раскрепощения, поворотом судьбы. В его зарисовке башня – сама Джульетта, помогающая преодолеть страх большого города (кстати, так называется еще один неосуществленный проект Трюффо, затрагивающий тему провинциала в Париже). И хотя фильм «Эйфелева башня» остался лишь на бумаге, его идея вошла в экспозицию «400 ударов», похожую на самостоятельную новеллу.

В первых кадрах дебютной картины Трюффо, завоевавшей в 1959 году в Каннах приз за лучшую режиссуру, камера быстро скользит мимо низких фасадов старых домов, за которыми мелькает узорчатая вертикаль, во весь рост выглядывающая в просветах между ними, словно напоминая о том, что земля круглая. Башня как будто ловко перебирается с одного места на другое, находясь где-то в глубине города, все время попадает на глаза, издали сопровождая этот вояж по окрестностям. Но вот оператор Анри Декаэ на несколько секунд останавливается на площадке прямо перед стройной великаншей, возвышающейся над зрителем, у которого возникает ощущение, что он оказался в романе Свифта. Затем камера пробегает под кружевной вязью из металла, как мышь, юркнувшая под ногами Гулливера, и, пересекая Марсово поле, постепенно удаляется от гигантской конструкции, похожей на даму в бальном платье, навсегда присевшую в небольшом реверансе.

Трюффо рассматривал три варианта первого эпизода фильма: 1) квартира Дуанелей и план спящего Антуана; 2) сцена наказания Антуана в классе; 3) съемки Эйфелевой башни в разных ракурсах, серия тревеллингов. Выбрав последний, он открывает историю о своих ранних детских впечатлениях, связанных с обретением самостоятельности. Сбежавшие с уроков Антуан и Рене приходят именно сюда. Среди прохожих, гуляющих на Марсовом поле, в кадре можно разглядеть фигуру крестьянина, с трепетом взирающего на гигантскую конструкцию. Трюффо был важен этот контраст, пусть он едва заметен и не связан с основным сюжетом. Такие знаки пронизывают всю структуру фильма. Почти все съемочные объекты – окрестности бульвара Клиши, где живет семья Антуана; площадь Бреда, где герои разглядывают витрину бакалейной лавки; улица

Ришелье-Дрюо и кинотеатр «Синеак»; самый знаменитый парижский цирк Медрано, где снята сцена с ротором, – имеют особое значение для режиссера.

Режиссер отмечал, что период школьной учебы ему казался несчастливым временем, но потом он «понял, что счастливая сторона таилась внутри, хотя тогда это не осознавалось...»¹ В тот момент настоящую жизнь для него олицетворяли город и книги: он прогуливал уроки, чтобы выкроить время для чтения и прогулок. Литературные предпочтения определились очень быстро: Дюма и Бальзак, чуть позже к ним присоединится Марсель Пруст. Вспомним, что в цикле с Ж.-П. Лео автор намеренно или интуитивно использует так называемый принцип возвращения, отсылая к «Человеческой комедии». Хотя известно, что первоначально Трюффо не собирался делать продолжения «400 ударов» и каждая новая «серия» (кроме последней) появлялась стихийно, но в итоге родилась сага, выстроилась сквозная композиция. Характерно, что приключения Дуанеля в целом напоминают французский роман XIX века с современным героем, можно вспомнить и другое произведение Бальзака – «Утраченные иллюзии». Все ассоциации относятся к конкретному кругу идей. В отношении Трюффо к литературе уже проявляется «политика авторов» и категоричность как черта индивидуальности и критического стиля: беспощадно записывая в «ремесленники» одних, он безгранично восхищается другими. В 1951 году юный критик советует в письме другу детства Роберу Лашене (прототип Рене в «400 ударах») читать все, что связано с Бальзаком, и прежде всего его произведения, причем не только прозу и пьесы, но и переписку (в четырех томах)...

Давая характеристику отцу Антуана Дуанеля в сценарии фильма, режиссер отмечает, что тот недоволен равнодушием сына к спорту («Ты предпочитаешь запереться в душном кинозале или сидеть с книжкой весь день»). Он мог бы прибавить – «и слоняться по улицам». Ведь в глазах родителей все эти занятия одинаково бесполезны. Как тут не вспомнить рассказ Трюффо о том, как его собственные родители на несколько месяцев уходили в горы, а его оставляли под присмотром родственников.

Координаты вещественного мира фильма «400 ударов» расположены между двумя полюсами – узостью внутреннего пространства, теснотой помещения и бескрайней перспективой внешнего (города, моря). Напряжение между ними образует ось действия фильма. Такую конфигурацию

¹ Цит. по: *Baecque A. de, Toubiana S. François Truffaut. Biographie. Paris: Galliamard, 2001.*

подчеркивает и точка зрения камеры, колеблющейся между статичностью мизансцен в интерьерех и многообразием ракурсов и перемещений на пленере.

Главное, что бросается в глаза в обстановке квартиры семейства Дуанелей – ее неудобство и теснота, множество острых углов, неприспособленность этого жилища. Раскладушка, на которой спит Антуан, стоит в узком коридорчике – между входной дверью и кухней. Одеяла и простыни отсутствуют, вся постель состоит лишь из спального мешка. Антуан может делать уроки только за обеденным столом на кухне, но часто этот момент совпадает с временем приготовления ужина, и ему некуда деться. Кажется, что квартира представляет собой проход из прихожей в кухню – в этом пространстве мальчик должен найти что-то вроде своего уголка. Собственно комната – спальня родителей – появляется в кадре чрезвычайно редко: дольше всего в том эпизоде, когда мать позволяет сыну, который провел предыдущую ночь на улице, устроиться в постели родителей.

Одна из самых сильных бытовых метафор фильма – кадр, в котором Антуан выносит мусорное ведро (это его домашняя обязанность): он сбегает по лестнице вниз – на первый этаж, выбрасывает мусор и поднимается обратно. Напоминание родителей об этом поручении каждый вечер перед тем, когда все расходится спать, – сквозной мотив фильма, возвращающий образ лестничной клетки, парадного, заменяющего домашний уют. Сцена, в которой Антуан пробирается через баррикады коридорчика, перескакивает через свою кровать, чтобы взять ведро, а потом преодолевает обратный отрезок этого пути к входной двери, красноречиво описывает обстановку дома, скорее похожего на чердак, чем на жилое помещение. Устройство этой квартиры чем-то напоминает запущенный палисадник, в котором разросшиеся растения глухо загромождают тропинку, вытесняя человека.

Антуану поручены и другие хозяйственные обязанности: он почти всегда накрывает на стол, а после ужина первым начинает убирать посуду. Мальчик быстро и привычно собирает тарелки, с готовностью отправляется в магазин, принимает активное участие во всех домашних хлопотах. Отсутствие хозяйки, которая заботится о домочадцах, печется о создании семейного очага, резко проявляется во всех деталях интерьера квартиры. Мать отказывает Антуану в его просьбе о деньгах на школьные завтраки, отсылая к отцу, – тот, ворча, дает мальчику четверть от запрошенной суммы. Сухость и предельный лаконизм описания быта и отношений в семье Дуанелей, незаметное выделение акцентов в обыденных ситуациях и разговорах – это использование приема художественного преуменьшения,



Ф. Трюффо. «Четыреста ударов». 1959

Семейный ужин

противоположного гиперболе – «литоты». Эту черту отмечал Жак Риветт в рецензии в «Cahiers du cinéma»: «И тут, и там почти непереносимая сила воздействия исходит от систематического использования литоты, а отказ от красноречия, резкостей, объяснений привносит в каждый кадр внутреннюю дрожь, и кадры неожиданно начинают сверкать, словно лезвия на солнце»¹. Ритмическая структура кадра соответствует падающей интонации не вопросительного, а повествовательного предложения, размеру короткого, констатирующего ответа. В сценах, где действие происходит в квартире родителей Антуана, стиль рассказа становится сдержанным до предела, выражая непрочность этого жилища, одновременно похожего на тесную табакерку и карточный домик.

Мгновение, за которое Антуан выбегает из подъезда на улицу, расширяет пространство кадра и открывает любимый мир героя. В «400 ударах» функция и образ дома смещаются в сторону города. Если, например, в «Заставе Ильича» Марлена Хуциева улицы Москвы подтверждали и удваивали значение дома и семьи (компания друзей), то в картине французского режиссера улицы Парижа заполняют нишу дома, заменяют его отсутствие. Париж для Антуана – просторная, обжитая квартира, окрестности которой бесконечно увлекательны. Сюжет фильма строится как цепь побегов – из школы и из дома: эмоциональная выразительность и вдохновение возникают в эпизодах, где герои оказываются в «интерьерах» города.

¹ Цит. по: Франсуа Трюффо. Статьи. Все фильмы Ф. Трюффо. Отрывки из сценариев / Сост. И.В. Беленький. М., 1989. С. 101.



Ф. Трюффо. «Четыреста ударов». 1959

Прогульщики

Первый день, когда Антуан и его друг Рене, оставив портфели в подъезде соседнего дома, налегке отправляются бродить по Парижу, режиссер описывает на одном дыхании, как счастливое воспоминание. Зигзаг веселого маршрута под открытым небом с утренним походом в кино, забегами в булочную и в кафе, просто бегом по весенней мостовой под звенящую мелодию Жоржа Константена завершается кульминационным эпизодом участия Антуана в аттракционе. Прижатый к стенке ротора, он постепенно превращается в кукольную фигурку, а круг карусели, увиденный сверху, в детскую вертушку. Трюффо чертит фронтальный геометрический эскиз этого ярмарочного балагана, превращая его в представление для зрителей, стоящих вдоль верхнего края тумбы. Цилиндр вращается все быстрее; мальчик, как приклеенный к его внутренней стенке, удерживается на ней, не касаясь ногами пола, и неожиданно пытается в таком положении перемещаться выше и путем невероятных усилий переворачивается вверх ногами, продолжая крутиться вниз головой. Этот дерзкий трюк – жест преодоления обыденности, бесприютности среды; перемена точки зрения – от регламентированного мира к невероятному, фантастическому углу зрения. Но из-за головокружительной скорости ротора Антуан чувствует себя хуже и уже почти не в силах дожидаться, когда аттракцион закончится. Наконец после его остановки он первым подбегает к выходу наружу, за ним собирается группа остальных участников. Дверь открывают не сразу, поэтому мальчик начинает стучать. Сцена в верхнем ракурсе напоминает карцер, узники которого пытаются обратить на себя внимание, добиваясь выхода на свободу. Этот кадр так же, как и предыдущее

изображение запертого класса, – графические прообразы коллизий будущей судьбы Антуана.

Одним из самых забавных городских эпизодов «400 ударов» является сцена урока физкультуры. Это своего рода реминисценция из фильма Виго «Ноль за поведение», вправленная в композицию ленты Трюффо как французская «blague», шутка режиссера. Урок впервые проходит не в стенах класса, а на улицах города, куда устремляется процессия бегущих трусцой учеников, возглавляемая учителем физкультуры. Выход из школьных ворот, обозначающих границу пересечения с другим миром, – это выход в открытое пространство, которое расширяется по мере движения. Сначала камера показывает кусочек улицы, где расположена школа. Поворот за угол открывает панораму «стрелок» парижского каррфура (перекрестка) – линии улиц разветвляются, обнажая фасады домов сразу в нескольких направлениях, распаивающих полукружиями полотно города. Длинная вереница детей, бегущих по тротуарам вдоль автострады, постепенно распадается: вот двое ребят незаметно юркнули вбок – в подворотню дома, потом еще двое отстали и шмыгнули в соседний магазин, во время перехода перекрестка трое свернули с общего маршрута – в соседнюю улицу.

Камера часто наблюдает за персонажами сверху, четко выделяя рельеф пространства, делая фон важной составной частью истории. Рисунок перекрестка, являющегося центральной точкой композиции кадра и топографического плана Парижа в этом эпизоде, заставляет вспомнить



Ф. Трюффо. «Четыреста ударов». 1959
Урок физкультуры

фильмы Жака Тати, в которых большую роль играет тема уличного движения. Режиссеры «новой волны» также развивали этот мотив и ввели его в обиход французского кинематографа конца 1950–1960-х годов. В «Зази в метро» Луи Маля, в фильме Годара «На последнем дыхании» и в других работах коллег Трюффо ее присутствие характеризует образную систему и сюжет фильма. Водоворот города с его многообразием способов и стилей передвижения, видов транспорта, смешением различных ритмов и опасностью утонуть в этих встречных потоках и умением лавировать учит науке «навигации» не хуже, чем практика на корабельном судне. С трактовкой этой темы французскими кинематографистами перекликаются картины поздней оттепели – «Июльский дождь» (1966) М. Хуциева и «Любить» (1968) М. Калика. В конце 1960-х годов образ города в отечественном кино обретает драматическое звучание, отражая «утраченные иллюзии» времени. Однако Париж в фильме «400 ударов» отчасти близок и образу Москвы в картинах отечественных режиссеров начала десятилетия.

Трюффо иронично раскрывает тему уличного движения в эпизоде урока физкультуры: с высоты очерк улиц города похож на детский рисунок – со смешными черточками дорог, квадратиками домов, прямоугольниками машин и движущимися точками прохожих. Такой стиль изображения сочетается с веселым настроением Антуана и его товарищей. Принципы сужения и расширения пространства в «400 ударах» соответствует смене тональности мироощущения героя, чередой радостных и пасмурных эпизодов в истории его детства.

Обещание матери «хорошо написать сочинение» и семейный поход в кино на фильм «Париж принадлежит нам» (еще одна шутка Трюффо – картина его близкого друга Жака Риветта снималась одновременно с «400 ударами») – события, которые сталкиваются в следующей сцене с обвинениями мальчика в плагиате, предъявленными ему учителем литературы, крахом надежд на успешную учебу и на восстановление отношений с родителями.

Эту полноту радости и печали словно отражает графически четкая, черно-белая, «шахматная» фактура кадра. Линейная отточенность, внятность колорита изображения вырастают также из архитектурности среды, геометрии города.

Любопытно подробнее рассмотреть метод работы Трюффо над сценарием «400 ударов». Он начинает с короткого, полустраничного синопсиса – изложения сюжета, затем обозначает основные ситуации – во дворе, в школе, дома, потом – образы главных действующих лиц. И только после этого делает первый вариант литературного сценария, позже разрабатывает

поэпизодный план с описанием событий. Диалоги писал Марсель Муси: Трюффо, как правило, всегда работает с соавтором, ему больше нравится придумывать сообща, а кроме того, трудно обойтись без литературного помощника, если ведешь сразу несколько проектов.

При сопоставлении всех версий сценария видно, как Трюффо от обстоятельного рассказа приходит к емкому визуальному образу. Он освобождается от лишних ситуаций, диалогов, деталей, чтобы достичь эффекта наибольшей кинематографической выразительности. Например, в первом варианте есть интересный диалог между Антуаном и Рене, который объясняет своему другу значение слова «бастард»: «Старик, у них не было отца. Все короли были бастардами, и это им не мешало оставить свой след в истории, и, впрочем, кажется, они были умнее других». «Да?» – отвечает заинтересованный Антуан. Намекая на сложные отношения героя с отцом, режиссер рассказывает о себе и о своих переживаниях. Но потом Трюффо отбросит этот пассаж в пользу другой сцены, построенной на активном действии. Первоначально Рене должен был занимать в сюжете гораздо больше места, но режиссер отдаляет его, чтобы выделить центральную роль Антуана. Окончательное решение принимается на стадии монтажа, когда отснятые эпизоды с Рене приходится вырезать из-за опасения превысить метраж (1 час 30 минут) и нарушить правила проката.

«400 ударов» были сняты за 46 дней. Работа началась в ноябре и продолжалась с одним выходным в первые шесть недель и с тремя в последние две недели до конца декабря. Впоследствии режиссер возьмет за правило делать фильмы именно так, используя стратегию «молниеносного штурма». Он твердо уверен, что однажды найденный ритм, позволяющий свободно сочинять, нужно во что бы то ни стало удерживать. В период съемок он старается не отвлекаться ни на какие дела, кроме работы, а иногда даже предупреждает об этом письмом своих друзей и знакомых. Трюффо жизненно важен такой режим, он очень хочет многое успеть. В одном из писем, адресованных его соавтору по сценарию «400 ударов» Марселю Муси 15 января 1965 года, он пишет об этом состоянии, которое побуждает его ангажировать другого сценариста для срочной работы: «Я нисколько не хочу тебя ущемить, но мой прилив сил в начале нового года уже принес пять идей фильмов, из которых по меньшей мере три дошли до стадии сценария с разработанными диалогами...»¹

В архиве режиссера хранится лист с авторскими пометками от руки, где есть перечень картин Трюффо с указанием точных дат и мест съемок.

¹ Lettre de François Truffaut à Marcel Moussy. 15 janvier 1965 // Les Archives de François Truffaut. Cinémathèque Française, Paris.

Напротив каждого названия стоит цифра – количество рабочих дней. Внизу документа карандашом дописаны названия фильмом, которых не хватает в списке. Текст изумляет: самый долгий съемочный период длится меньше трех месяцев, большинство лент сделано за 30 дней.

В 1966 году в одном из интервью по поводу «451° по Фаренгейту» режиссер заявил: «Мне нужно сделать тридцать фильмов. Один из них должен быть таким, как этот. Но лучшие свои фильмы я сделаю в 40 лет». Как будто Трюффо кому-то продолжает доказывать свою профессиональную состоятельность, свое право на режиссуру, как тогда – в самом начале «новой волны»¹.

Творческую манеру Трюффо иллюстрирует список пробных названий к фильму «400 ударов». Придумав примерно 25 вариантов, режиссер ищет самый точный, отсекая лишние. И как во всем, что делает Трюффо, в этом поиске есть своя система: все заголовки написаны в столбик, одни зачеркнуты, другие оставлены без пометок, три обведены красным карандашом, один черным фломастером. Первым в списке стоит «Побед Антуана»: как известно, так первоначально назывался замысел короткометражки о подростке, который вырос в полнометражную картину. Выражение, решительно обведенное в черную рамку (второе в списке), впоследствии стало широко известным благодаря фильму. Среди остальных – «Четыре четверга», «Маленькие рассерженные», «Школа улицы», «Бродячая жизнь». Зачеркнуты названия «Дети Парижа» и «Маленькие бездельники». Обведено красным «Маленькие приятели», «Дикие лисы» и «Маленькие солдаты». Поражают разветвленность системы отбора, его тщательность и методичность. Многообразие вариантов знакомит с кругом режиссерских ассоциаций, помогает проследить логику его замысла. Выбрав в итоге звонкую идиому (которая очень трудно поддается переводу), он добивается того, к чему стремится, – цельности и энергичности, и избегает того, что хотел избежать, – вялости и прямолинейности. Интересно, что названия, занимающие «призовые места» (выделенные красным цветом), подчеркивают тему братства и сообщничества. Очевидно, что Трюффо хотел обозначить время отрочества, дать его характеристику, и окончательный вариант, выполняя эту задачу, одновременно не был литературным описанием, взглядом со стороны. Избрав это название, режиссер хочет подчеркнуть, что его фильм не повесть о подростках, а лирический дневник, в чем окончательно должен был убедить финал.

Работа над знаменитым эпизодом, которым завершается картина, – пожалуй, самое интересное в лаборатории Трюффо-сценариста. Как была

¹ *Billard P.* «Le 451-e coup» de François Truffaut // *Ibid*

выдумана сцена, сделавшая «400 ударов» бесспорным шедевром? Написав в общих чертах «Побег Антуана», режиссер отмечает, что «это не окончательный финал, но его принцип должен быть сохранен: свобода, но с привкусом горечи, справедливый бунт, удавшийся только наполовину». Очевидно, что конструкцию еще предстоит найти. И, действительно, с каждым новым вариантом сценария сцена менялась, становилась все более отточенной и живой. Первоначально Антуан, вышедший к берегу моря, благоразумно снимал обувь и шел босиком по воде. Потом Трюффо придумал иначе: «...герой входит в воду в ботинках, которые становятся мокрыми, и он смотрит на них, затем бросает взгляд на море и возвращается обратно, ступая по своим следам. Камера приближается к Антуану, кадр застывает, герой смотрит на нас». Через физиологическое ощущение было найдено «чувство реальности» (холод, вода отрезвляют), схвачено состояние недоумения, растерянности, которое поражает внезапно, как удар.

Во всех версиях финала мальчика подвозит к морю шофер попутного грузовика – для этой сцены был написан диалог. Но во время съемок рождается идея, как сохранить непрерывность ритма и целостность эпизода. Вместо новых сюжетных коллизий и разговора, утяжеляющих действие, появляется кристальный кинообраз.

В исправительном центре во время игры в футбол Антуан, отбежав в сторону за укатившимся мячом, не возвращается назад, а мчится к забору, проскальзывает под сеткой и оказывается на свободе. Дальше начинается его длинный пробег, снятый одним из самых долгих по продолжительности кадров в истории мирового кино тех лет (сегодня можно снять целый фильм одним кадром, например «Русский ковчег» А. Сокурова). Перепрыгивая через кочки, дорожные знаки, он бежит сначала по лесной дороге, а потом вдоль сельской изгороди, маленьких домиков – за его спиной меняются пейзажи, словно помогая ему, давая силы продолжать движение с той же стремительностью. Мы видим Антуана в профиль, устремленного всем телом куда-то вверх, – его прямую фигуру на фоне мелькающих силуэтов, сливающихся с прозрачностью воздуха. Непрерывность бега, почти совпадающая с непрерывностью реального времени в кадре, невесомость ритма, необыкновенная целеустремленность всего облика создают ощущение внутреннего прорыва, почти превышающего жизненные силы мальчика, но открывающего духовные, которые словно отделяют его от предшествующих перипетий. Вместе с тем – это прорыв во внутренний мир героя, который заполняет собой все экранное пространство, становится частью природы. Именно в этот момент возникает настоящий образ дома – родной среды, где герой чувствует себя бесконечно свободно. Камера снимает с вершины холма медленную

панораму бескрайнего морского побережья в лучах заходящего солнца, а потом показывает, как Антуан сбегает вниз и долго-долго бежит по песку – к воде, и только когда чувствует ее под ногами, он останавливается и оборачивается к зрителю.

Если большая часть маршрута проходит почти в абсолютной тишине – слышно только дыхание героя и пение птиц, то на «финишной дорожке» за кадром возникает музыка, которая постепенно звучит все звонче и тверже. И в последний момент она превращается в крупный, почти пунктиром прочерченный сольный рисунок струнной мелодии, немного замедленной для того, чтобы явственнее различить голос каждой ноты, прочувствовать его характер и интонацию. В кадрах финала раскрываются суть и назначение музыкального лейтмотива Ж. Константена, сопровождающего все действие фильма.

В первые три недели работы над «400 ударами» Трюффо и оператор Анри Декае снимают интерьеры – дом Дуанелей и квартиру Рене, бюро отца Антуана на Елисейских полях и полицейский участок. Режиссер начинает фильм с самого сложного – с изображения семейного быта, в котором катастрофически не хватает любви. На середину съемочного периода были намечены натурные сцены – прогулки по Парижу и побег из центра, сельские пейзажи Нормандии... А последняя рабочая неделя была посвящена школьным эпизодам.

«Если был в нашем фильме какой-либо тезис, то вот этот: “отрочество оставляет хорошие воспоминания только тем, у кого плохая память”. Страшный разрыв между миром подростков и миром взрослых превосходно передает эта фраза Кокто из его пьесы “Ужасные дети”... Когда мне было 13, мне не терпелось стать взрослым, чтобы иметь право совершать разного рода ошибки, не боясь наказания... Мне казалось, что жизнь ребенка состоит только из проступков, а жизнь взрослых – только из интересных происшествий»¹.

Точку зрения ребенка, ставшего взрослым, автор первоначально хотел включить в финал «400 ударов» – взглядом в прошлое завершался литературный сценарий. Был задуман эпилог: застывший план Антуана, стоящего на берегу моря, переходит в кадр, где школьники Антуан и Рене (в тексте Робер) идут по улицам Парижа, – и вот кадр замирает как фотоснимок, сделанный уличным фотографом. Дальше звучит закадровый текст: «Да, я получил открытку из Фуркруа сюр Мер, где мне удалось присоединиться к Антуану. Как мы поживаем? Большое спасибо, хорошо... А Вы? Мы свободны и уже далеки от переживаний отрочества, но когда

¹ François Truffaut Arts, 1959. P. 3–6.

мы идем по улице, мы не можем удержаться от того, чтобы не взглянуть на наших преемников, которые только начинают свои “400 ударов”». Впоследствии Трюффо откажется как от авторского комментария, так и от эпилога, оставив зрителей с Антуаном, встретившимся со своей мечтой и не знающим, что делать дальше. Очевидно, что элегический литературный финал лишил бы картину той силы воздействия, которой обладает на экране недосказанная история.

Автор сохранил в своем архиве два уникальных документа: письмо четырнадцатилетнего Жана-Пьера Лео и свою записку, адресованную его отцу. Мальчик, говоря Трюффо о своем желании сниматься в его фильме, надеется, что тот захочет на него посмотреть и позволит пройти кинопробы. А режиссер впоследствии сообщал мсье Лео: «Ваш сын мне кажется очень умным мальчиком, опережающим в своем развитии сверстников, и поэтому те несколько недель, в течение которых он из-за нас не будет посещать школу, не нанесут урон его учебе»¹. Эти документы вызывают ощущение того, что режиссер предвидел, какую роль сыграет этот подросток в его судьбе. «Герой “Украденных поцелуев”» – это персонаж “400 ударов” десять лет спустя. Забавно, что мы друга друга знаем уже десять лет! Трюффо и я – это как игра, игра памяти»², – объяснял Лео.

НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ АНТУАНА

В фильмах Трюффо герой переживает первую любовь («Антуан и Колеетт»), пытается найти работу, пробует себя в разных профессиях («Украденные поцелуи»), создает семью и выступает в роли отца («Семейный очаг»), становится писателем («Ускользящая любовь»). Очевидно, что дебютная картина занимает особое место в биографии режиссера, и даже можно представить, что она и все последующие ленты этого цикла сделаны разными постановщиками – так существенно меняется характер автобиографизма. И это качество не связано ни с конкретными биографическими параллелями, ни с логикой фавулы, а сосредоточено в интонации и художественном составе произведения. Если «400 ударов» – серьезный, откровенный разговор со зрителем о детстве, попытка понять самого себя и того нового героя, который рождался в актерском исполнении

¹ Lettre de F. Truffaut au père de J.-P. Léaud // Les Archives de François Truffaut. Cinémathèque Française, Paris.

² Les Archives de François Truffaut. Cinémathèque Française, Paris.

Ж.-П. Лео, то в дальнейшем автобиография становится элементом романтической иронии, средством игры. Ближе всего к «400 ударам», может быть, стоит новелла «Антуан и Колетт», сделанная через три года после дебюта Трюффо, для фильма «Любовь в двадцать лет» (1962; режиссеры остальных новелл – Анджей Вайда, Ренцо Росселлини-младший, Марсель Офюльс, Шинтаро Изиара и др.).

Этот 29-минутный скетч, с которого начинается картина, составленная из пяти новелл о любви, снят оператором Раулем Кутаром в черно-белом цвете, передающем живое ощущение Парижа начала 1960-х, образительную стилистику дополняли воспоминания-реминисценции из «400 ударов». В фильме мало диалогов, и главную смысловую нагрузку несут изображение и музыка Жоржа Делерю. Скупость выразительных средств создает свободное художественное пространство для повествовательности и внутреннего ритма. В отличие от предыдущей картины, у режиссера не было разработанного сценария, а только несколько сюжетных мотивов (например, было сразу решено сделать молодых героев любителями музыки), которые стали канвой для импровизации во время съемок. Такой метод работы чрезвычайно характерен для «новой волны» в целом, соответствуя ее первоначальному девизу снимать «бедные фильмы с простыми сюжетами».

Молодой человек очень нравится супружеской паре Дарбон, становясь частым гостем в этом доме. Вскоре герой переселяется в комнату, окна которой расположены напротив квартиры Колетт, чтобы оказаться ближе к девушке и ее семье, стать почти родственником – соседом. Узкая улица Парижа между противоположными фасадами двух зданий превращается во внутреннее домашнее пространство: каждое утро Антуан и семья Дарбон, открывая окна, приветствуют друг друга, приглашают завтракать, сообщают новости, интересуются состоянием здоровья. Но восторги родителей по поводу переезда Антуана не разделяет девушка, которую тяготит это соседство: Колетт видит в симпатичном молодом человеке только приятеля. Поэтому она предпочитает объясниться, разбивая его иллюзии. «В фильме “Любовь в двадцать лет” иллюзия, мечта – это ощущение счастья, на мгновение охватывающее Антуана в его новой комнате напротив квартиры Колетты...»¹, – писал критик Доминик Фанн.

Кинокритик «Либерасьон» Филипп Азури видит в Колетт французский вариант героини Джин Себерг – американской подруги Мишеля Пуакара в фильме «На последнем дыхании»: «...девушка из хорошей семьи, культурная, образованная (Антуан встречает ее в Плейель; она рассказывает,

¹ Цит. по: Франсуа Трюффо. С. 122.

что по утрам в воскресенье ходит в Шатле слушать лекции по русской музыке). Камера Трюффо открывает в ней типичную парижанку 1960-х из среднего буржуазного слоя»¹. Колетт – воплощение современности, впрочем, как и актриса, которая исполняет эту роль, – Мари-Франс Пизье. Трюффо сам когда-то был восхищен этой девушкой – неслучайно он предназначил ее в избранницы Антуана. М.-Ф. Пизье в жизни – феминистка, именно она толкает режиссера к общению с левыми, и в 1968 году вместе с ней он продает на улице запрещенную газету «La cause du peuple» (со стороны Трюффо это прежде всего жест, требование свободы прессы). В некотором смысле она сыграла саму себя в последнем фильме дуанелевского цикла, где зритель и герой снова встречаются с Колетт, которая стала адвокатом: по ее решительным манерам, фасону платья и широкой фигуре мы видим, как изменилась «девушка из музыкального общества», когда-то очаровавшая Антуана.

В «Украденных поцелуях» Антуан снова влюблен и снова дружен с семьей своей подруги. Родители девушек героя в саге Трюффо всегда показаны в сценах счастливых семейных трапез, так резко отличавшихся от унылых ужинов в квартире Дуанелей. Антуан убегает из армии, куда поступил добровольно. Вернувшись в Париж, он устраивается работать сторожем и оказывается вовлеченным в авантюру жильцов своего дома, теряет работу, но случайно встречает частного детектива, приглашающего его в свое агентство. Наконец, настоящей пародией на профессию сыщика становится эпизод, когда Антуан в черном плаще Зорро, с биноклем в руках, двигаясь широкими перебежками и прячась за спиной прохожих, преследует на улице своего «клиента», который испуганно удирает от него. В финале герой, осваивающий профессию монтера аварийной службы, приезжает по техническому вызову в квартиру девушки, в которую он влюблен.

Песня Шарля Трене выполняет функцию авторского отступления, выходящего за рамки сюжета. Первые ноты этой мелодии погружают зрителя в атмосферу Парижа 1960-х; музыкальное решение пластически ярче всего выражается в последней сцене «Украденных поцелуев», где влюбленная пара – Антуан и Кристина – совершают прогулку по одному из парижских бульваров. Стихи Трене («Воспоминание, которое преследует меня, / Увядающее счастье, растрепанные ветром волосы / украденные поцелуи, ускользающие мечты. / Что осталось от всего этого, скажите мне?») созвучны интонации и сюжету фильма «Антуан и Колетт», где также

¹ Le dictionnaire Truffaut / Dir. A. de Baecque, A. Guigue. Paris: La Martiniere. 2004. P. 310.



Ф. Трюффо. «Украденные поцелуи». 1968

Прогулка по бульвару

звучат песни французских шансонье – Ги Беара и Сержа Генсбура об уходящем времени, о разлуке: их слушает семнадцатилетний герой, переживающий неразделенную любовь.

«Семейный очаг» – это единственная картина дуанелевского цикла, рассказывающая о настоящей попытке взрослого Дуанеля обрести свой дом, взять на себя ответственность за близких, единственный фильм этой серии со счастливым финалом (режиссер обозначил в титрах жанр: «комедия»). Экранная биография Антуана закончится только в 1978 году, когда выйдет «Ускользящая любовь». Интересно, что ее съемки проходили в Париже летом, тогда как все предыдущие истории были сняты на зимней натуре. Солнечный июльский город словно специально был выбран для прощания с «alter ego» режиссера.

Цикл с Антуаном – это еще прекрасный материал для исследования феномена Жана-Пьера Лео, которого Трюффо назовет лучшим актером своего поколения. А у самого исполнителя будет возможность сравнить методы и рабочую манеру двух режиссеров-антагонистов. Он сыграл главные роли в «Мужском-женском» и в «Китайке» Ж.-Л. Годара, а также участвовал в качестве ассистента на съемках «Альфавиля», где он тоже появляется в кадре. Лео чувствует себя с Трюффо более свободно и естественно, а на площадке его бывшего компаньона порой ощущает страх перед камерой. В лентах Годара он – бунтарь, выразитель духа мятежных 1960-х, молодой интеллигент, призывающий к революции. Сочинителя историй о Дуанеле интересует совершенно иной характер.

Встреча с Трюффо, ставшим для Ж.-П. Лео старшим другом, а не просто одним из взрослых, окружавших мальчика на съемках, пробудила в нем мечту о режиссерской профессии. «Однажды Андре Лабарт написал (об Антуане. – *Н.Б.*), что это был герой документальный. Думаю, что во многом это справедливо. У меня нет никакой техники актерской игры. Все, что я делаю, – абсолютно эмпирично. Единственная вещь, которая имеет значение для меня, – это камера»¹. Спустя много лет в ретроспективе, посвященной Ж.-П. Лео, Трюффо определит его манеру игры, казалось бы, в противоположных терминах, объяснив, почему он не нравится всем и почему он так сильно нравится тем, кому нравится: «Жан-Пьер Лео – актер антидокументальный, даже когда он говорит “Здравствуйте”, мы тут же оказываемся в мире фантазии, фантастики, если не сказать научной фантастики. До войны публика, чей слух не был испорчен телевидением, ценила “специальных” актеров, с индивидуальной речевой манерой: мы любили румынский акцент Попеску, хрипотцу Луи Жуве, визионерский пыл Робера Вигана...»². Перечисляя эти имена, режиссер находит слово «halluciné» – «видящий сны наяву», решая, что именно оно точнее всего характеризует природу его друга и ученика. Трюффо не любит документальное кино, резко противопоставляет ему игровое, разделяя людей на «любителей фантазии» и «любителей правдоподобия». На самом деле здесь скрыто противоречие, не раз отмеченное его биографами. «С одной стороны, кинематограф не должен услужливо копировать жизнь, но стилизовать ее... а с другой – кино призвано обнаруживать незавершенность жизни, ее вибрацию... Мало примеров творческого пути, которые так прямо выражают сложное переплетение кино и жизни»³, – заключает критик Сирил Нейра в книге «Франсуа Трюффо», вышедшей в серии «Кайе дю синема». Называя Лео «acteur halluciné», Трюффо, чувствуя хрупкость таланта этого исполнителя, отмечает, что «его реализм – это реализм мечты»⁴.

В определенном смысле, самохарактеристику актера и определение Трюффо примиряет и обобщает трактовка философа Жилия Делёза, называющего его «неактером» или «актером-медиумом»: «Здесь требуется новый тип актеров: не только непрофессиональные актеры,

¹ Les Archives de François Truffaut. Cinémathèque Française, Paris.

² *Truffaut F.* Jean-Pierre Leaud: comédien halluciné (présentation de la rétrospective de J.-P. Leaud) // Les Archives de François Truffaut. Cinémathèque Française, Paris.

³ *Neyrat C.* François Truffaut. Paris: Cahiers du cinéma, 2007. P. 87.

⁴ *Truffaut F.* Jean-Pierre Leaud: comédien halluciné.

с которыми завязал отношения ранний неореализм, но и такие, которых можно было бы назвать профессиональными неактерами или, точнее говоря, “актерами-медиумами”, способными не столько действовать, сколько видеть и направлять видение, и, помимо этого, то оставаться немыми, то поддерживать какой угодно нескончаемый разговор, но только не вести диалог (во Франции таковы, например, Бюлль Ожье и Жан-Пьер Лео)»¹.

Антуан в последних сериях дуанелевской саги так же легкомыслен, беспечен, порывист, как подросток, так же, как он, этот взрослый худощавый мужчина привык скрывать свои чувства. Ему нравятся приключения и пугают постоянные отношения. Превратившийся из колючего мальчишки в элегантного кавалера, он по-прежнему сосредоточен на себе и в действительности никому не доверяет. Именно в этом причина его невзгод и суть конфликта «Ускользящей любви» (1978). Сам автор трактует инфантильность Антуана как собственный режиссерский промах. Мне кажется, что если отчасти это справедливо, то в значительной степени речь идет об определенном психологическом типе. «Если я, на самом деле, потерпел неудачу с Дуанелем, то потому что мне не удалось сделать Антуана старше, он застыл на определенной стадии развития подобно персонажу из мультипликации»². В начале последней части цикла 33-летний герой несколько кокетливо подтверждает своей подруге: «Да, я старый...». Герой, которого Лео играет у Трюффо, – романтик, безответственный, ветреный, эгоистичный, но романтик: он тепло и деликатно общается с бывшей женой, бегаёт от своей новой пассии, загорается, случайно увидев свою «первую любовь» – девушку из музыкального общества. В «Ускользящей любви» Антуан, пришедший на вокзал проводить сына, вскакивает на подножку поезда, словно желая удержать прошлое, и дергает стоп-кран, когда понимает всю тщетность этой попытки.

Эта картина с условным беллетристическим сюжетом, похожим на тот, который сочиняет сам герой («Любовная чепуха» – роман Дуанеля). «Ускользящая любовь» пронизана цитатами, обрывками прошлого, кадрами из предыдущих фильмов. Они, как это ни странно, выглядят подлинными в этой игрушечной истории. Такое же ощущение вызывают планы Сакре-Кёр, возникающие как тайные сигналы или пароли, без всякого предупреждения. И мотив, с которым фабульно связан этот кадр, – это смысловой узел фильма. Речь идет о сцене, в которой Антуан приходит на могилу своей матери на кладбище Монмартр. Вкрапление большого

¹ Делёз Ж. Кино. С. 312.

² Трюффо о Трюффо: Фильмы моей жизни. Статьи. Интервью. Сценарии.

числа кадров из «400 ударов» в этом эпизоде оправдано ситуацией – случайной встречей со знакомым матери, всколыхнувшей воспоминания, и серьезностью переживаний Антуана. От мсье Люсена он узнает, что мать просила ее похоронить в квартале ее детства. Это, как известно, малая родина самого Трюффо и его лирического героя.

В детстве Франсуа обожал и боялся мать, которую мало беспокоили его чувства и интересы. Здесь, наверное, нужно искать истоки неуверенности, скрытности, инфантильности взрослого Дуанеля – «alter ego» режиссера. По словам Трюффо, его герой больше хочет, чтобы его любили, чем решается любить сам. «Ускользящая любовь» – это попытка связать в одну нить все этапы биографии Антуана: первую любовь, поиск профессии, женитьбу, попытку стать писателем... Люди из прошлого, случайные встречи дают повод для воспоминаний, размышлений – схема слишком приблизительная, если бы не смесь иронии и сентиментальности, свойственная почерку Трюффо. Вся эта мозаика, «salade de vie», есть не что иное, как «игра памяти», о которой говорил Лео. Это уникальный пример, любопытный эксперимент, занятная идея – показать вымышленную биографию через реальную: актер появляется в одном и том же фильме то ребенком, то юношей, то взрослым мужчиной. В связи с этой картиной разговор идет не о режиссерском или актерском мастерстве, а о чем-то совершенно ином. И даже не только об игре с автобиографией, а об игре между жизнью и кино, иногда трогательной, иногда смешной, иногда банальной, иногда грубой, но всегда реальной, ведущейся по своим правилам. Трюффо складывает фильмы из того, что любит, строит их из фактов собственной биографии и жизни других, порой пользуясь методом анкет и интервью. «Антуан – не человек в общем, а человек в частности», – говорил Трюффо.

Финал «Ускользящей любви», относящийся ко всему дуанелевскому циклу, – удачный пример того, как старый материал работает в новом. Столкновение примирительного поцелуя Антуана и его подруги с кадром из «400 ударов», в котором абсолютно счастливый мальчуган кружится в роторе, стараясь удержаться на стенке без всякой опоры. На этом монтажном стыке звучит заводная песня Алена Сушена, вносящая в кадр атмосферу 1970-х. Время несется, но мы всё те же. Финал – лучшая художественная выдумка этого странного меланхолического фильма, который заканчивается переживанием чистого счастья, задорной и драматичной попыткой преодолеть силу притяжения, веселым прощанием с прошлым и самим персонажем, придуманным Трюффо двадцать лет назад.

На вопрос, почему автор решил «покончить» с Дуанелем в тот момент, когда ему исполнилось немногим больше тридцати, режиссер ответил:

«Именно для того, чтобы не “убивать” его, так как мне захотелось сделать счастливый финал... Как правило, финалы в фильмах о Дуанеле были открытыми. В “Ускользящей любви” я решил сделать обдуманно, нахально, если хотите, безнадежно счастливый финал. В то же время он показывает, что мы сюда больше не вернемся. Фильм – итоговый и его финал – окончательный»¹.

«ДИКИЙ РЕБЕНОК»

Тема дома – «больной нерв» творчества Трюффо. В его фильмах мелочный мир взрослых, источенный ложью, все реже и реже способен производить любовь. Как испорченные батареи, прекращающие вырабатывать тепло. Узловая проблема, на которую выходят многие сюжеты режиссера, – это отсутствие «дома», ребенок, лишенный внимания семьи. Трюффо, как человек, переживший подобный опыт, показывает последствия болезни, предупреждая об опасности. Его картины населены «дикими детьми» – маленькими существами, которых равнодушие и диктат взрослых вынуждают замкнуться в собственном мире. Французский киновед Жером Ларше составляет список их имен: «Антуан Дуанель, конечно; одинокий и битый Жюльен Леклу из “Карманных денег”; не надо забывать маленькую воровку, девушку-подростка, чью историю описал Трюффо в сценарии, перенесенном на экран после его смерти Клодом Миллером. Достаточно представить детство таких персонажей, как Камиль Блисс в ленте “Самая красивая для тебя”, Бертран Моран в “Мужчине, который любил всех женщин” или Клод Рок – дальний родственник Дуанеля в “Двух англичанках и континенте”, чтобы осознать, что все они скорее всего были “дикими” детьми. И Трюффо снимал их так хорошо, потому что он, как “главарь банды”, знал своих»². Выйдя из той же среды и став знаменитым, он оказался их представителем и защитником.

Трюффо сохранил на всю жизнь недоверие ко всякого рода институтам, социальным структурам – семье, школе, университетам... В 1970 году он объяснял в интервью журналу «Nouvel Observateur»: «Мои фильмы – это критика французской манеры воспитания детей; я осознал это постепенно, путешествуя по миру. Я был поражен, когда увидел, что счастье детей не зависит от материального положения их родителей. В Турции ребенок

¹ Les Archives de François Truffaut. Cinémathèque Française, Paris.

² Le dictionnaire Truffaut. P. 151.

священен, в Японии недопустимо, чтобы мать выражала безразличие к своему сыну. У нас же отношения “дети – родители” всегда недоброжелательные, мелочные»¹. Эта ситуация предполагает единственный выход для маленького человека: побег и единственную форму существования – подполье. В сущности, «новая волна» выросла из кружка «подпольщиков», в детстве укрывавшихся от чужого взрослого мира в стенах Синематеки, а потом их «штаб-квартирой» стал гостеприимный дом Андре и Жаннин Базен, которые приняли Трюффо в свою семью.

Как замечает Антуан де Бек, «отношения с детством у Трюффо одновременно мучительные (с его собственным) и идеальные. Он обожает детей, любит их снимать, хочет защищать самых обездоленных из них»². Эта двойственность необыкновенно важна для осмысления природы художественного мира режиссера, который, вероятно, сам пережил короткий счастливый период, когда его воспитанием занималась бабушка, и тягостный – после ее смерти и переезда к родителям, которые были не готовы взять на себя ответственность за ребенка. Чувство раннего одиночества станет одним из главных источников его творчества. «Я был очень покорным ребенком, почти как все дети во время войны, это было нечто вроде принятого правила. Желание спрятаться от реальности шло еще от ощущения уязвимости и обреченности мира взрослых, живущего в страхе оккупации»³.

Трюффо был убежден, что ни один из государственных институтов не может дать воспитание ребенку. Научить общаться, различать добро и зло, защищать справедливость можно только собственным примером и только в стенах и, главное, в атмосфере настоящего дома. В одной из сцен «Семейного очага» Антуан беседует со своим новорожденным сыном, уверяя его: «Когда ты чуть-чуть подрастешь, я буду воспитывать тебя сам... Я научу тебя слышать и видеть...». Однако всерьез эта тема прозвучала в другом фильме и была решена на необычном научном материале. Воплотить идеальный воспитательный проект и образ подлинного воспитателя берется сам режиссер, сыгравший ученого, который хочет вернуть в человеческую среду ребенка, выросшего в диком лесу.

Снимая «Дикого ребенка» (1969), Трюффо собирался сделать «маленький фильм», нисколько не ожидая всеобщего признания и шумного коммерческого успеха. Черно-белая «чаплиновская» история покорила всех – и широкую публику, и профессиональное сообщество: режиссер

¹ Le dictionnaire Truffaut. P. 323.

² Ibid.

³ Ibid. P. 70.

получал письма со всего мира с самыми теплыми откликами. Сатьяджит Рей, например, посмотрев эту ленту, написал: «У этого парня кино в крови». Несмотря на отдаленный по времени материал, фильм получился очень личным. Трюффо никому не решался доверить роль профессора Итара, в которой он сам мог сказать зрителю больше, чем кто-либо другой. Ведь это не просто персонаж, а тот, кем он хотел бы стать для кого-то другого и кем стал для него когда-то Андре Базен. К тому же роман «Исследование и Доклад о Викторе из Аверона» (1806) Жана Итара так увлекает его, что он несколько раз перечитывает объемный текст с карандашом в руках (в издании, которое он впоследствии использует, сделаны отметки фломастером). Ему не терпится начать работу, и он ангажирует своего друга – сценариста Жана Грюо, с которым они сочиняли «Жюля и Джима», давая ему четкие практические рекомендации. В письме от 18 января 1965 года изложены некоторые размышления Трюффо о драматургии будущего фильма и описан конкретный план действий. «Необходимо работать с большой методичностью. Нужно классифицировать и составить перечень: 1) всех фактов, которые предшествуют приезду ребенка в Париж; 2) всех фактов, имеющих отношение к Парижу до появления и усыновления Виктора; 3) уже исходя из этого, нужно снова отобрать идеи, приняв во внимание следующее: а) общение Итара с ребенком, когда они остаются наедине; б) детали, относящиеся к поведению ребенка в повседневной жизни: как он ест, как он гуляет, каковы его привычки и т. д.; в) нужно записать по отдельности все сцены, в которых мы выходим из дома: побеги, прогулки и ужины в городе»¹.

Этот документ – точное отражение рабочей манеры Трюффо и некоторых особенностей его характера, пример систематичности его мышления: «Все должно быть описано и напечатано на различных листах, не забывая и о моих отметках в книге, а затем мы вместе будем воссоздавать нечто целое на основе этих записей. Таким образом, на первом этапе работы нужно меньше заботиться о реальной хронологии и даже хронологии самого фильма, а лучше отсортировать различные сцены по окружающей обстановке, месту, пейзажу»². Судя по этому тексту, режиссеру не составляло труда сыграть роль ученого – в определенном смысле он им и был. Он так препарирует сюжет и произведение, чтобы, разболтав все детали до последней гайки, собрать совершенно новый механизм. Трюффо так точно все рассчитывает, так четко структурирует, что

¹ Lettre de F.Truffaut à Jean Gruault. Paris, le 18 Janvier 1965 // Les Archives de François Truffaut. Cinémathèque Française, Paris.

² Ibid.

впору подумать – речь идет о подготовке крупного научного эксперимента. Он предписывает своему коллеге пользоваться методом многоступенчатого отбора, его указания и советы предельно конкретны. Желание режиссера сделать главным в работе принцип классификации отражает одну из главных характерных черт его мышления и личности – строительство системы. В детстве он собирал вырезки из газет, складывая их в определенном порядке, потом всю жизнь занимался своим архивом, вел учет всех документов, связанных с его творчеством. Раскладывая их по папкам, он, кажется, хотел сам выстроить материал для будущего исследователя, составить из записей разных лет образ своей творческой биографии. Разбирая ее на мелкие составные части, он оставляет их в открытом доступе, но только для того, чтобы кто-то однажды попытался их соединить, склеить, как осколки разбитого стекла. То же самое действие производит он, сочиняя фильм.

Это реальная история, которая произошла в конце XVIII века во Франции: охотники нашли в лесу близ Аверона мальчика, выросшего вместе с дикими животными, – настоящего «Маугли». Тема вынужденного одиночества (сквозная в фильмах Трюффо) – здесь представлена в самом радикальном варианте: изоляция от общества насильственная и абсолютная. Для Трюффо необычайно важен момент отказа профессора Итара признать «дикаря» идиотом и решимость хоть в какой-то мере вернуть ему то, чего он был так долго лишен. Доктор стремится развить его чувства, память, ум, восприимчивость, воображение. Но Трюффо подчеркивает, что Итару прежде всего хотелось «пробудить в Викторе дух ребенка». Поэтому одна из главных сцен в смысловой структуре фильма – это переезд найденыша в дом профессора, понимающего, что пребывание мальчика в центре для глухонемых детей лишено всякого смысла, а перевозить его в клинику губительно.

Пространство в картине Трюффо разделено на три части: лес, город, деревня. Сначала ребенок оказывается среди сельских жителей. Крестьяне с ним не очень-то церемонятся, – относятся как к диковинному животному, пойманному на охоте; дети дразнят, преследуют и только один старичок внимателен и ласков к нему. Именно он сопровождает его в поездке в карете в Париж, где маленький дикарь тут же становится объектом повышенного внимания со стороны уличных зевак и светских господ, идущих толпами посмотреть на «Маугли» из Аверона в детский центр для глухонемых. Сюда приезжают пожилой ученый и его младший коллега – доктор Итар, которые исследуют мальчика, проверяют его реакции, приходя к совершенно разным выводам. Первый убежден, что ребенок умственно болен, а второй считает, что его глухота и немота связаны

с тем, что он был брошен и долгое время жил в полной изоляции в лесу. Он ненормален, потому что одичал, и его мозг и чувства просто надо разбудить. Забитое существо можно согреть, загнанное – освободить, отлученное от человеческого стана – вернуть. Доктор Итар решает перевезти мальчика в свой загородный дом, поближе к природе, рассчитывая на помощь своей гувернантки, добиваясь для нее государственной дотации.

Мы видим, что общество не готово и не хочет принимать «Маугли», и только личное усилие одного может что-то изменить. В «Диком ребенке» светский Париж конца XIX века (куда режиссер переносит действие из конца века XVIII) и тихая усадебная жизнь противопоставлены друг другу. Природа играет ключевую роль в «пробуждении» Виктора, именно она, как это ни странно, помогает ему почувствовать себя своим рядом с людьми.

Киноповествование Трюффо кажется чересчур сдержанным, отстраненным, холодноватым, несмотря на присутствие самого режиссера в кадре, придающее истории личную интонацию. Это сочетание сентиментальности темы и нейтральности тона, соединение актерской трактовки роли героя Трюффо и сухости повествования определяют стиль «Дикого ребенка». В определенном смысле этот «маленький» фильм – прежде всего точно разработанная фабула, перечень фактов, действий, нарратив. В материале, который, казалось бы, располагает к большему проявлению эмоций, автор сознательно отказывается от подробного психологического анализа, сосредотачиваясь на методе наблюдений, исследовании внешних реакций. Жесты, повадки, ужимки, пластика персонажа, детали бытового поведения, привычки, ритуалы раскрывают взаимоотношения героев и показывают развитие Виктора.

После просмотра фильм оставляет ощущение скромности и простоты рассказа; потом понимаешь, что это – простота выразительных средств. Пластика «Дикого ребенка» заставила критиков говорить о возрождении эстетики немого кино, о понятии фотогении, об изобразительном богатстве кадра. Режиссер сам обозначает эти связи, не только активно используя приемы дозвуковой эпохи (уход в диафрагму, например), но и придавая особое значение выразительности природы. Он очищает кадр от всего лишнего, многозначительного, добиваясь ясности и насыщенности.

С ранним кино связана и тема телесности, занимающая значительное место в художественной структуре фильма. Сначала мы видим особенности поведения мальчика-дикаря, которого приволокли в деревню: он передвигается на четвереньках, перебежками. Если его к чему-то принуждают, он катается по полу или кусается, отчаянно пытаясь вырваться.

Это существо ни за что не хочет жить в неволе. Потом в доме Итара постепенно мальчик привыкает к общению с ним, с его гувернанткой – мадам Герэн и даже с друзьями профессора, живущими по соседству. Его учат ходить, пользоваться своим телом, носить обувь, самостоятельно одеваться, есть вилкой и ножом и даже накрывать на стол. А еще зажигать и гасить свечи, звуками (не только знаками) просить пить и есть и выполнять простые поручения по хозяйству (ходить за водой, распиливать дрова...). Итар дает ребенку имя «Виктор», потому что тот любит звук «о», и кажется, что оно ему сразу понравилось. Виктор быстро осваивает то, чего он никогда не знал. Тем временем в фильме рассказывается только о первых семи месяцах его адаптации. Труднее всего ему дается произношение звуков и слов. Так, освоив алфавит и первые навыки письма, мальчик с удовольствием пользуется новыми знаниями, например в гостях у друзей Итара, где его не раз угощали его любимым напитком. Виктор вынимает из кармана буковки и складывает на кухонном столе слово «молоко».

Дневник доктора Итара предоставил Трюффо возможность выразить свое представление о том, каким должно быть воспитание. Так, пожалуй, главным средством социализации Виктора в фильме становится создание домашнего уклада, регулярного быта, приучение мальчика к семейным ритуалам, главные из которых – общие трапезы (втроем, с мадам Герэн) и прогулки. Итар в одно и то же время приходит в комнату своего воспитанника в дорожном плаще, шляпе, с тростью в руках, показывая, что им пора выходить из дома.

Мы видим Итара, идущего солнечным днем по тропинке, и бесконечно счастливого мальчика, бегущего впереди него, вокруг него; он останавливается на секунду, чтобы подождать учителя и тут же летит вперед, в заросли кустарников. Трюффо дает почувствовать зрителям, как Виктор тоскует по свободе, по дикой жизни, но все больше и больше привязывается к людям. Пейзажные сцены действительно отсылают к лучшим лентам немого кино. Эти эпизоды, пронизанные духом книг Диккенса и Лондона, может быть, лучше всего передают мировосприятие мальчика, ощущающего себя частью природы. Например, это остро выражает одна из ключевых сцен, рифмующих повествование: Виктор стоит со стаканом воды у раскрытого окна, пьет и задумчиво смотрит на лес, поле, небо, словно впитывая то, что видит. В этот момент он связывает пейзаж со вкусом свежей воды, которой он утолял жажду в лесу, и еще с чем-то новым, пока неосознанным, но уже важным для него.

На побег мальчик решается только из-за того, что захворавший Итар несколько дней не водил его на прогулку и однажды, объяснив, что идет



Жан-Пьер Карголь и Франсуа Трюффо в фильме
Ф. Трюффо «Дикий ребенок». 1970

к врачу, оставил мальчика дома. В следующем кадре Виктор, выпрыгнув через окно, бежит через поле к опушке леса.

Значительная часть рассказа в картине посвящена занятиям, подробно описанным в книге, упражнениям, дидактическому материалу, то есть всему, что относится к теме эксперимента. Доктор часто перегибает палку, требуя от мальчика быстрых результатов, и Виктор бунтует против слишком сложных заданий, долгих уроков. Мадам Герэн поддерживает его, упрекая Итара за то, что он хочет нагнуть все одним махом.

Вскоре у маленького дикаря появится возможность сравнить старую жизнь – в лесу и новую – в пансионе Итара. Фильм заканчивается возвращением Виктора, который сам находит обратную дорогу домой. Он подойдет к окну кабинета доктора, уже потерявшего надежду.

Трюффо посвятил «Дикого ребенка» – свою девятую полнометражную картину – Жану-Пьеру Лео. Юного героя замечательно сыграл тринадцатилетний цыганский паренек Жан-Пьер Карголь, запаздывающий в школьном развитии. В одном из писем режиссер рассказывал: «Если мальчик и умел немного писать, то ужасно не любил это занятие, он предпочитал петь и танцевать, как видите, он – почти дикий ребенок». И Карголь отлично справился с актерской задачей, тем более что сам режиссер был рядом с ним даже в кадре, став его партнером.

Если Жан-Пьер Лео присутствовал в «Диком ребенке» незримо (вероятно, о работе с ним в «400 ударах» думал Трюффо на съемках), то другой актер, близкий режиссеру, воплотил одного из ключевых персонажей сюжета на экране. Речь идет о Жане Дастэ, исполнившем роль оппонента Итара – Филиппа Пинеля, считавшего мальчика неизлечимо больным. Противостояние двух точек зрения – узловой момент в развитии повествования. В истории французского кино Дастэ – легендарная фигура, актер «поэтического реализма», капитан в «Аталанте» и один из учителей в «Нуле за поведение». В творчестве режиссера «новой волны» силуэт этого интеллигентного пожилого господина – символ не только преемственности поколений, но и знак сообщников, единомышленников, образ рукопожатия через десятилетия, живая связь с любимым Жаном Виго. Седовласый Филипп Пинель – коллега, уважающий авторитет Итара, они вместе осматривают мальчика и делятся друг с другом заключениями.

Лента завершается словами героя Трюффо, обращенными к мальчугану, чувствуящему свою вину, но не умеющему это выразить: «Ты вернулся домой. Сам. Ты у себя дома. Ты уже не дикарь, хоть и не стал пока человеком. Но! Ты – подающий большие надежды замечательный молодой человек». Для режиссера – специалиста по историям о побегах здесь ценно именно возвращение героя. Диккенсовский гуманизм выделяет эту мирную ленту Трюффо, снятую в самом финале десятилетия, на фоне протестных 1960-х.

ПОЖАРНЫЕ В ГОРОДЕ

Прежде чем взяться за основанный на реальных фактах сюжет о диком ребенке, выросшем вдали от людей, Трюффо снял антиутопию об одичавшей цивилизации. Безусловно, экранизация романа Брэдбери «451° по Фаренгейту» – один из самых долгожданных проектов французского режиссера, который еще в 1960 году загорелся идеей воплотить на экране рассказ об обществе, где запрещено читать и владеть книгами. Осуществить ее удалось лишь спустя шесть лет. Даже в эпоху «новой волны» непросто было найти деньги на цветной научно-фантастический фильм, не дававший твердой гарантии на успех. Однако автора, снявшего за эти годы «Жюля и Джима», «Нежную кожу» и скетч «Антуан и Колетт», меньше всего интересовал экзотический антураж, спецэффекты и психологические гипотезы о цивилизации будущего. За год до «Фаренгейта...» на экран вышел «Альфавиль» Ж.-Л. Годара. Вот уж кто выстраивал

философские концепции и захватывал историей о межпланетной цивилизации и гигантском компьютере, стирающем человеческую память!

В противоположность серьезному и страшноватому экшну с участием Анны Карины действие картины о сжигателях книг происходит в ближайшем будущем, в котором «скрыта ностальгия по прошлому»¹. По словам критика Пьера Бийара, присутствовавшего на съемках, «вместо робота-сыщика, телевизоров, проецирующихся на три стены, радионаушников в кадре возникают “антиновинки”: телефоны 1920-х годов, мини-юбки 1966 года, пожарные машины, напоминающие о фильмах Мака Сеннета»². Трюффо стремится избежать всего, что мешает правдоподобию сюжета, – любых деталей, которые могли бы сделать искусственным созданный им мир. Многие исследователи отмечали, что режиссерский подход к экранизации выражал «сумму отказов» (от жанра, от «послания», от специального инструментария). Вероятно, такая методика работы была характерна для Трюффо, который, по выражению продюсера Рауля Леви, «всегда не знал, чего он хочет, но восхитительно знал, чего он не хочет»³.

Однажды, ужиная с Леви и Жаном-Пьером Мельвилем, молодой режиссер узнал о существовании романа, описывающего тоталитарное общество, в котором закон принуждает сжигать книги, и потому некоторые люди выучивают их наизусть, чтобы спасти. Образ «людей-книг» так покорила его воображение, что решение было принято немедленно. В ожидании съемок «Фаренгейта...» он отказался, по крайней мере, от десяти серьезных проектов, среди них: «Жизнь Эдит Пиаф», «Путешествие на край ночи», «Любовь Свана», «Волшебная гора»... Трюффо написал письмо Брэдбери, приехал в Лондон и убедил писателя передать ему права на экранизацию.

Как известно, «новая волна» часто использовала в своих произведениях цитаты и реминисценции; Трюффо и Годар, вероятно, в большей степени, чем остальные, однако их отношение к литературе было принципиально различным. Для автора «На последнем дыхании» это увлечение было сугубо интеллектуальным, для режиссера «400 ударов» во многом сентиментальным. Трюффо, который в детстве не был избалован подарками, знал цену каждой книге, попадавшей к нему в руки. И это уважение сохранилось на всю жизнь. Как подмечает Пьер Бийар, речь идет не только о почтении к автору, не только об интересе к тексту, но и о любви к самому предмету – к обложке книжки, к ее запаху, к цвету. В сюжете «451°

¹ *Billard P.* «Le 451-e coup» de François Truffaut. P. 85.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* P. 82.

по Фаренгейту» режиссер увидел возможность оживить этот мир. Именно поэтому он вспоминает о сказках Андерсена, рассказывая о замысле постановки. Сделать человеческую фантазию, обретающую бумажную плоть, не просто центральным, но страдающим, гонимым персонажем, что может быть более фантастично? 451° – температура, при которой горит бумага, – это высшая мера наказания.

Фабула романа Брэдбери сама по себе была протестом против цензуры, против диктаторского режима, и потому Трюффо стремится избежать социального пафоса: «По-моему, глупо делать фильм против войны, так как я не знаю ни одного человека, который был бы “за”. Так же, как я не знаю никого, кто хотел бы сжигать книги... Аргументы в моем фильме, которые я вставил в диалог, – это аргументы только “против книг”, и они кажутся убедительными, на мой взгляд. Когда капитан говорит, например, что философия – это всего-навсего мода и что писатели пишут сначала по необходимости, а потом из тщеславия... Я снял книги так, словно они могут защищаться сами, так, чтобы мы почувствовали, что они живы и могут умереть»¹.

Не встретив поддержки на родине, режиссер заключает договор с американскими продюсерами и берет на себя ряд трудных обязательств: съемки должны происходить в лондонской студии, команда английская (актеры на главные роли, оператор, художник и т. д.), общение с сотрудниками будет происходить на чужом языке. Таким образом, «451° по Фаренгейту» – это совершенно новый жизненный и профессиональный опыт для парижанина, влюбленного в свой город, снимавшего все предыдущие картины в реальных декорациях – под открытым небом, в настоящих квартирах или гостиницах.

«451° по Фаренгейту» – одна из немногих картин Трюффо, где пространство не имеет реальных опознавательных знаков. Действие географически не определено – оно происходит ни в Париже, ни в Гренобле, ни в Ницце... В данном случае для режиссера важна идея города. Речь идет о том, о чем писал М. Бютор, – о желании «спроектировать урбанистическую реальность, придумать один или несколько городов, отталкиваясь от тех, которые знал». Автор к тому же сочиняет такой проект, в котором мы с легкостью можем поместить самих себя. И это – точка разрыва «Фаренгейта...» с «Альфавилем», рисуящим совершенно противоположную урбанистическую модель. Затемненный, почти виртуальный межпланетный мегаполис, в котором катастрофически не хватает воздуха

¹ *Truffaut F. Propos recueillis par Claude-Jean Philippe. P. 73 // Les Archives de François Truffaut. Cinémathèque Française, Paris.*

и света, несколько не похож на дневной город блюстителей в красных касках, – с мостовыми, домами, детскими площадками и школой, почти обыкновенный, только на крышах слишком много антенн, а на улицах мало людей. Однако в нем мы видим небо и землю, кусты и деревья, тогда как в «Альфавиле» – сплошные шоссе и указатели, странные высотные здания и унылые гостиничные коридоры. Вообще, годаровское пространство выстроено как сумрачный лабиринт, из которого немногим удастся выбраться. Самые важные объекты и сцены в «Фаренгейте», наоборот, сняты на пленэре: монорельсовая дорога и ползущий вниз головой состав воздушного метро были установлены во французской деревне, а сортировочная станция, где располагался лагерь «людей-книг», была создана в Black Park в графстве Бэкингемшир в Англии. Один из наиболее запоминающихся кадров – открытое пространство, которое пересекает образцовый пожарный Монтэг, только что сошедший с трапа диковинного поезда, мелькающего на заднем плане. Он спускается вниз с каменной насыпи в долину, где раскинулся поселок коттеджей, в одном из которых он живет с женой Линдой.

Оскар Вернер играет человека, который не задумывается над тем, плохо или хорошо он поступает, ежедневно в составе группы пожарных выезжая на вызовы в дома, где спрятаны книги. Это его работа, вот и все. Ему и невдомек, что когда-то пожарные боролись с огнем, а теперь с его помощью – с остатками старой цивилизации. Кто лучше Монтэга умеет раскрывать тайники, обезвреживать правонарушителей? Его заслуги поощряет капитан команды, который обещает старательному подчиненному повышение по службе. Он ценный сотрудник еще и потому, что учит стажеров ремеслу охотника за книгами, используя интересную методику («чтобы уметь искать, надо научиться прятать»).

Но однажды в метро с ним заговаривает девушка с короткой стрижкой, и ее вопросы обескураживают Монтэга, лишают его покоя. Оказывается, что им по пути; вскоре эти встречи учащаются, а темы бесед все больше тревожат человека в черной форме: только две фразы вызывают сбой в системе мышления того, кто привык считать себя винтиком огромного механизма. Вот они: «Вы счастливы?», «Вы читали книги, которые Вы сжигаете?». С этого момента начинается медленное пробуждение героя, который, как Виктор из Аверона, учится быть человеком. Кларисса, задающая неудобные и странные вопросы, воздействует так же, как книги, которые она защищает: она заставляет думать, критически мыслить, протестовать... И вот послушный законник превращается в страстного читателя, глотающего романы и прячущего под свитером книжные



Ф. Трюффо. «451° по Фаренгейту». 1966
Монорельсовая дорога

брошюры, спасая их от уничтожения. Неожиданно для самого себя Монтэг становится опытным «подпольщиком».

Действие фильма распределено между тремя основными объектами: работа, семья и дорога, то есть казарма пожарных, дом Монтэга и Линды и монорельсовое метро на высоких опорах, вызывающее ассоциации с перевернутым миром «Алисы в стране чудес». Встречи с Клариссой, появляющейся вроде бы случайно рядом с героем, не укладываются в эту жизненную схему.

Беседы с ней расшатывают привычный порядок его мира: работа становится постылой, дорога бесполезной, жена, сидящая целыми днями перед телеэкраном, чужой. Однако Монтэг любит Линду (и именно Кларисса помогает ему глубже осознать это) и вместе с тем симпатизирует своей попутнице, которая так искренна и откровенна с ним. В романе Брэдбери образ супруги героя почти карикатурен, в фильме Трюффо она – живой человек, физически боящийся книг, страшщийся их как чего-то чужого и непонятного очень по-женски (как мышей, расплзшихся по всему дому). Герой, как опытный пожарный, прячет их в самых неожиданных местах: в шкафчике в ванной, под фотографией на стене,

в тостере... И, вероятно, в том, что Линда в конце концов доносит на мужа, есть и его вина: Монтэг, погружаясь в чтение, не пытается объяснить ей все до конца, рассказать о том, что с ним происходит. Его слова: «Телеэкран – это твоя семья, а книги – моя» только усугубляют разрыв. Grimаса сомнения, которую мы видим на лице Линды, отходящей от ящика для доносов, красноречивее всяких слов. Она чувствует, что сделала что-то очень плохое, но поступила так потому, что не знала, как быть иначе. Поэтому зритель сочувствует не только Монтэгу, но и его жене.

Интрига усложняется тем, что Линду и Клариссу воплощает одна и та же актриса – Джули Кристи, только что сыгравшая Лару в «Докторе Живаго» Дэвида Лина: гибкая, подвижная, «современная», как описывает ее Трюффо. В статье 1969 года режиссер противопоставляет ей Катрин Денёв, которой он находит место в ряду легендарных исполнительниц в истории кино. Аристократизм и загадочность Денев связывают кинопоколение 1960-х с великими «иерархами» прошлого. Пластичная и нежная Кристи, по мнению Трюффо, прячет себя из страха «быть увиденной», тогда как благородная и безупречная Денёв опасается только одного – «быть угаданной»¹.

Режиссер подчеркивает одновременно различие и сходство жены и соседки Монтэга. У Линды длинные пушистые волосы, кошачья походка, которую подчеркивает элегантное платье. Кларисса с короткой стрижкой, в мини-юбке больше похожа на женщину-подростка – стремительную и порывистую. Трюффо придумывает ей профессию, лишая таинственного ореола, окружавшего героиню Брэдбери: она – учительница, которую увольняют из школы без объяснений. Между Линдой и Клариссой, казалось бы, нет ничего общего, только лицо, глаза, что сразу отмечает герой, отвечающий на вопрос новой знакомой «Как выглядит Ваша жена?» – «Так, как Вы, только с длинными волосами».

Принцип равенства персонажей выстраивает драматургию картины. Трюффо, словно Автор из знаменитой пьесы Пиранделло, предоставляет одинаковые шансы всем героям: если протагонисты слишком возвышенны, надо сделать их более земными, дать им точные, конкретные характеристики; если персонажи чересчур неприятны, нужно придумать им свою историю, дать им высказаться. Так режиссер усвоил моральный урок Ренуара и эстетический – Хичкока.

Работая в английских студиях с американскими продюсерами и британскими актерами, Трюффо всеми силами стремится избежать превращения «451° по Фаренгейту» в голливудский блокбастер с отъявленными

¹ Le dictionnaire Truffaut. P. 96.

злодеи и блестящими суперменами. Вместе с тем в данном случае режиссер сосредоточивается на визуальной стороне литературного материала, ему хочется воплотить пластику романа Брэдбери, опираясь на собственное понимание кинематографа. Сочетание двух этих установок определило результат: лента о городе будущего – самый изобразительный фильм Трюффо, сдержанный и захватывающий одновременно.

Режиссер решительно не хочет трактовать сюжет как историю сопротивления и выводить на экран Героя. Научно-фантастический фильм изначально гиперболичен, зачем же намеренно делать его патетичным? Оскар Вернер, утвержденный на роль Гая Монтэга (в числе кандидатов были Шарль Азнавур, Жан-Поль Бельмондо и Питер О’Тул), во время съемок вступает в конфликт с Трюффо, не соглашаясь с его трактовкой образа. Он недоволен тем, что должен играть не преобразование «фашиста» в страстного борца за свободу, а бледного, нерешительного персонажа. Вот еще одна точка расхождения «Фаренгейта» и «Альфафиля»: Годар снял историю сопротивления, в которой действует сильный герой, вступающий в борьбу с системой и спасающий девушку. Конечно, это ироническая стилизация американского боевика: неслучайно нам известно, что частный детектив Лемми Коушен приехал из Нью-Йорка. Трюффо, наоборот, всегда интересовал «слабый» герой, человек в состоянии поиска. Таков его Монтэг.

Однако было бы неправдой сказать, что из антиутопии Брэдбери изъята социальная проблематика. Отнюдь нет. Российский зритель в «451° по Фаренгейту» увидит историю про себя. Поразительно, как Трюффо, снимая фильм о «своем», «заветном», то есть о любви к книгам, без лишних подробностей и ненужных деталей рассказал нам про нашу недавнюю действительность самое главное. В какой еще стране мира во второй половине XX века – вплоть до середины 1980-х годов – сажали не только за сочинение, но и за хранение и распространение как своих, так и чужих произведений? Кому как не нам хорошо знакома ситуация, когда тайно, скрытно книги переписывались и выучивались наизусть? Будущее, которое вообразил Брэдбери и воплотил на пленке Трюффо, у нас давно и долго было настоящим. «451° по Фаренгейту» затрагивает и другую тему, резонирующую с восприятием российского зрителя, – сопротивление гипнозу власти. Вкрадчиво добродушный капитан команды пожарных в исполнении Сирила Кьюсака, отечески опекающий молодых подопечных, одаривая их поощрительными призами и почетными знаками, – образ тоталитаризма с человеческим лицом. Его цель – совершенная переделка сознания человека, теряющего способность думать,



Ф. Трюффо. «451° по Фаренгейту». 1966

Пожарная машина в городе

решать, отвечать за себя. Монтэг не знает, почему он сжигает книги. А действительно – зачем? Режиму нужны граждане, слепо повинующиеся приказам, деревянные солдаты Урфина Джуса. А тем, у кого возникают сомнения, объясняют: «Книги делают людей несчастными».

В романе и в фильме массовым сознанием (и подсознанием) управляют через «голубой экран», вовлекающий всех в странное интерактивное шоу (Брэдбери и Трюффо как в воду глядели). Линда увлеченно смотрит эти передачи-игры, в которых заданы несколько вариантов ответов на бессмысленные вопросы и подсказан тот, который хотят услышать от тебя.

Чтобы победить противника, нужно объявить его врагом общества, и тогда оно само донесет на него. Поимка правонарушителя превращается в захватывающее телевизионное зрелище, развлекающее и устрашающее одновременно. Камеры показывают беглеца – Монтэга, которому, казалось бы, негде спрятаться на равнине города. Телевизионный диктор дает указания: «Ищите человека, бегущего по улицам. Пусть каждый встанет у входа в свой дом». Герою все же удается скрыться, но шоу продолжается, и нам предъявляют «двойника» Монтэга, которого в конце концов сражает полицейская пуля. Так город может оказаться ловушкой, площадкой, ограниченной красными флажками, местом облавы. Трюффо показывает, как власть развивает в людях психологию жертвы и палача, которые в любой момент могут поменяться местами.



Ф. Трюффо. «451° по Фаренгейту». 1966

Погоня за Монтэгом

С первых кадров «451° по Фаренгейту» возникает ощущение, что Трюффо в этом фильме не похож на того Трюффо, которого мы уже видели. Он снят «ударными» кадрами, активными планами, намечающими математически точный ритм повествования. Чего стоит один выезд алой сияющей машины с саламандрой, стремительно скользящей по дороге под музыку Бернара Херманна – автора партитур «Гражданина Кейна» Орсона Уэлса и «Вертиго» Альфреда Хичкока. Эта сцена и ее музыкальная тема – лейтмотив картины, построенной на нескольких повторяющихся планах-образах: пожарные, стоящие по стойке «смирно» на автомобиле, летящем по шоссе; монорельсовый поезд с выдвигным трапом, снятые рапидом падающие книги... Фильм сделан по Хичкоку – построение мизансцен, монтаж, концепция персонажей, наконец, имя композитора – и автор не скрывает этого. Показательно, что Трюффо исключает из сюжета робота-сыщика, сочтя его присутствие чрезмерным в тональности своей ленты, заменив его... сорока взглядами пожарного, следящего за Монтэгом из зависти. Этот персонаж усиливает драматизм сюжета в течение всего фильма, усложняет коллизию, концентрирует зрительское внимание. Ту же задачу выполняют цветовая партитура и звуковое решение (музыка Херманна во Франции была признана лучшей киномузыкой 1966 года). Перед поездкой в Англию Трюффо вместе со своими сотрудниками изучал эффекты красного, желтого, голубого огня. Образ пламени не раз встречается в его историях: свеча перед портретом

Бальзака в «400 ударах», свечи, которые учит зажигать Виктора доктор Итар, поминальные свечи в «Зеленой комнате»... «Жизнь – это огонь», – пишет режиссер в дневнике.

«Правда, что раньше пожарные тушили огонь?» Этот вопрос в фильме возникает два раза: его задает ребенок своей маме и Кларисса Монтэгу. Многие помещения в городе построены из негоряемого материала. Люди, которые обитают в старых зданиях, вызывают подозрение, на их крышах, как правило, нет антенн. В таком доме живет героиня Джули Кристи, здесь Монтэг узнает о существовании «людей-книг», скрывающихся далеко за городом, в лесах. В подвале жилища Клариссы его внимание привлекает странный предмет, который оказывается креслом-качалкой. В художественной структуре фильма неслучайно возникает этот образ домашнего уюта, теплого семейного очага, вытесненный из памяти медийной цивилизацией. В этих кадрах фильма возникает английское понимание дома, во многом противоположное французскому, – обжитого пространства, которое и Ч. Диккенс, и Г.-К. Честертон отождествляли со свободой. Благодаря Клариссе Монтэг открывает иной мир и даже получает точные инструкции, как в него попасть: «Выбраться из города, идти вверх по реке, выйти к старой железнодорожной ветке, шагать вдоль нее...». Закон не трогает «людей-книг», пока они находятся за пределами мегаполиса. Город в «Фаренгейте...» – модель полицейского государства, отнимающего у человека дом, заставляя его скитаться по всей земле и жить в укрытии.

Примечательно, что во время съемок Трюффо сам находился «в ссылке». Критик Пьер Бийар вспоминает: «В Лондоне, в течение шести месяцев, он ведет отстраненную и суровую жизнь маленького служащего, расписанную по часам (рабочий день – с 7 утра до 7 вечера), уходя и возвращаясь в отель “Хилтон-студио”: из казармы в тюрьму... Он не только чувствовал себя на чужой земле, но ни разу, по его признанию, не мог забыть, что находится на острове. И уроки английского, которые он брал в Париже, не помогают ему избавиться от страха встреч, контактов...»¹. Однако Трюффо находит выход: «Вместо того чтобы говорить на своем примитивном, но сносном английском, ему удастся заставить заговорить по-французски 65 англичан его команды»². Британский журналист Стэш Вуди, беседовавший с режиссером во время съемок в отеле «Хилтон», приводит его ответ на вопрос: «Интересует ли его здесь еще что-нибудь, кроме кино?» – «Нет, даже сам город, все, что мне рассказывали о Лондоне,

¹ *Billard P.* «Le 451-e coup» de François Truffaut. P. 83.

² *Ibid.*

я не смог увидеть своими глазами. Я не выхожу никуда, я знаю только дорогу, которая ведет от студии к гостинице»¹.

«Политика авторов» и корпоративная этика «новой волны» – деление на своих и чужих – соответствовали максимализму и категоричности в характере Трюффо. Резкость его оценок была связана с увлеченностью природы, требующей полной отдачи. Родной город близок и дорог, чужой похож на фантастическую цивилизацию и тюрьму, родной имеет имя и лицо, чужой – безымянный и пустой, родной – свободный, чужой, естественно, – нет.

Снижение образа героя, его нерешительность и интеллигентность в фильмах Трюффо созвучны одной из тенденций в оттепельном искусстве: официозному, схематичному, героическому противопоставлялось интимное. В 1960-х изменилось понятие подвига: если он имел место, то это либо подвиг неоцененный, как в повести Булата Окуджавы «Будь здоров, школяр!», либо случайный – «со страху», как в «Балладе о солдате». Между автором цикла о Дуанеле и культурой оттепели есть внутренняя, может быть неявная, связь. Автор книги о Трюффо Сирил Нейра высказывает спорную мысль о том, что заключительная сцена «451° по Фаренгейту», в которой пространство кадра пересекают в разных направлениях люди, повторяя тексты своих книг, предвосхищает «Сталкер» Андрея Тарковского. Эта точка зрения не очень убедительна, поскольку экранизации русского режиссера принципиально отличаются от поэтики Трюффо. Однако в анкете, проводимой журналом «Искусство кино» в 1999 году (№ 5), в ответ на вопрос «Кто из «новой волны» на Вас повлиял больше остальных?» большинство отечественных режиссеров назвали именно Франсуа Трюффо и его фильм «400 ударов».

Художественную природу фильмов Трюффо метко характеризует одна особенная черта его личности: отношение ко времени. Коллеги режиссера приводят множество примеров, иллюстрирующих его почти невероятную пунктуальность. Он старался организовать свою жизнь так, чтобы не потерять ни минуты времени и не украсть лишней минуты у других. Его соавтор по сценарию Бернар Ревон писал: «Франсуа был “маньяк” времени. Он был чрезвычайно бдительным. Когда я ему предлагал прочитать сценарий, он смотрел в свой ежедневник и говорил: “Я его прочитаю в такой-то день в самолете по дороге в Ниццу, у меня будет 55 минут, нет, подождите, 40 минут, потому что во время взлета...” – и записывал дату в ежедневник (это могло быть через месяц), – “Значит, я Вам позволю

¹ Waddy S. Visite à François Truffaut. P. 38.

через полтора месяца в 3.30 после полудня”. И он Вам звонил ровно в назначенный час»¹.

Трюффо работал с неслыханной быстротой (его режиссерская манера и рабочий ритм запечатлены в фильме «Американская ночь», в котором он сыграл самого себя на съемочной площадке): снимал, монтировал, писал сценарии, статьи, мемуары. Трюффо выбрал занятие кинематографом за «его способность воссоздавать и выстраивать время по своему усмотрению». «Этот кинематографист хотел бы суметь придать своей жизни определенный ритм, как кинофильму», – писала Кароль Ле Берр, сравнивая съемки его картин с «поездами, проносящимися в ночи»².

Шестидесятые годы в творчестве Трюффо заканчиваются «Диким ребенком» и «Семейным очагом» – счастливыми лентами о доме. Кажется, их автор словно не замечает того, что происходит за окном. Все же он не остается в стороне от майских событий 1968 года: вместе с Годаром «закрывает» не успевший начаться XXI Каннский фестиваль, протестует против увольнения Анри Ланглуа – именно ему посвящен четвертый фильм об Антуане Дуанеле. Но для Трюффо это дружеский акт, а не политическое выступление. Может быть, поэтому атмосфера следующего десятилетия, которое будет не самым благоприятным для деятелей «новой волны», никак не помешает развитию его заветной темы в кинематографе.

ТАНЕЦ ЮЛО

В 1958 году на экран вышел фильм «Мой дядя» Жака Тати, в котором впервые в творчестве этого мастера действие разворачивается в пространстве Парижа: проблематика и образная система вырастают из «городского» сюжета. Франсуа Трюффо публикует в журнале «Арт» критическую рецензию на эту комедию, сетуя по поводу «длиннот», схематизма, методичной эксплуатации одних и тех же приемов, поясняя, впрочем, что стремление к требовательному разбору внушает восхищение талантом автора: «Фильм “Каникулы господина Юло” одним очень понравился, другие не приняли его совсем, но придраться к этой совершенной, логически стройной, целостной картине, к этой прекрасной, безупречной конструкции было невозможно. Но в фильме “Мой дядя”

¹ Цит. по: *Le Berre C. François Truffaut. Paris: Cahiers du Cinéma, 1993. P. 34.*

² *Ibid.*

уже нет той гармонии, зрелище не так завораживает. Один эпизод приводит в восторг, другой причиняет боль, повторы раздражают»¹. Трюффо связывает недостатки, мешающие, на его взгляд, восприятию фильма, с жесткой логикой эстетической программы режиссера, предполагающей «статичную» технику съемки и другие ограничения в использовании выразительных средств, объясняет эти особенности «системностью» художественных взглядов Тати. И в конце рецензии неожиданный вывод: «...и именно потому, что его фильм слишком удался, мы холодеем от ужаса, глядя на эти документальные зарисовки из нашего завтрашнего дня»². Так все-таки удался?

Любопытно, что и рецензент и его герой почти одновременно работают над собственной картиной о Париже, посвященной детской теме. В том и в другом случае коллизии сюжета обусловлены семейным конфликтом – скрытым или явным, разразившимся или назревающим, с драматическим или счастливым исходом. Создатель «Моего дяди» изъясняется на языке изысканной лирико-эксцентрической комедии, а дебютант, завоевавший в 1959 году главную премию за режиссуру на Каннском фестивале, за один месяц и три недели создает пронзительную психологическую драму о мальчишеской судьбе.

Тати, который принадлежит к поколению 1930-х годов (в 1931-м он впервые выходит на профессиональную эстраду как артист пантомимы с собственным кругом персонажей, в середине десятилетия делает первые шаги в кино), открывает свой уникальный кинематограф именно в 1950-х годах. Его душой становится придуманный и воплощенный режиссером мсье Юло, чье отношение к миру выстраивает поэтику фильма и логику развития сюжета. Образ долговязого вежливого господина с неизменной трубкой во рту, добродушного чудака, не совпадающего ни с размером собственной одежды, ни с окружающими его предметами, фактом своего существования противостоит всему, что навязывают мертвый обычай, погоня за модой или светские приличия. И в «Каникулах господина Юло» (1953), и в «Моем дяде», Тати утверждает ценность внутренней свободы, защищая ее как от социальных стереотипов прошлого, так и от заискивания перед будущим.

Благодаря необычайной хрупкости интонации в «Моем дяде» Юло – скорее «лирический герой», чем традиционный комедийный персонаж: его наивность, деликатность, детская ясность и открытость невольно выявляют нелепость и комизм трезво мыслящего окружающего мира. Когда

¹ Трюффо о Трюффо. С. 117.

² Там же. С. 118.

этот нескладный господин, похожий на большую застенчивую птицу, отсутствует в кадре, то он, по выражению А. Базена и Ф. Трюффо, «действует на расстоянии как моральный фактор». Юло в той же степени пассивен и деятелен, как и мироощущение автора – его образ демонстрирует режиссерскую манеру видеть и показывать вещи, задавая вектор зрительского восприятия. Неслучайно точка зрения камеры часто соответствует взгляду персонажа, с бесстрастностью очевидца фиксируя течение жизни. Чаще всего режиссер использует общие планы, делая движения камеры как можно менее заметными.

Юло, по словам Тати, не изобретает гэги, чтобы, к примеру, найти выход из безвыходного положения, как персонаж Чаплина, он лишен даже оттенка плутовства. Режиссер неоднократно утверждал, что с первых шагов в кино «стремился сделать комический персонаж более правдивым»¹. «Потому что он не делает ничего необычного, и то, что с ним случается, могло бы произойти с каждым из нас: мы ищем что-то в багажнике, какой-то предмет вываливается, мы его подбираем...»² Комизм Тати в самом деле не имеет дела с фантастикой, он построен на внешнем правдоподобии, но от этого не менее фееричен. Природа смеха, рожденного таким кинематографом, трудно поддается исследованию, зрителем часто неосознанна, не дешифрована. На просмотре «Каникул господина Юло» смеешься от души весь фильм и к концу чувствуешь себя так, будто без умолку болтал два часа подряд. Но и в тот момент и после выхода из зрительного зала тебя не оставляет странное ощущение непривычности, почти загадочности источника смеха. Потому что в развитии сюжета не происходит ровным счетом НИЧЕГО соразмерного этому гомерическому смеху. Вместо открытой гиперболы – какое-то тонкое и неуловимое юмористическое покрывало, окутывающее существование персонажей. Причина комического ускользает, укрывается в его многочисленных складках.

Тати убеждает, что подлинный комизм, как и лиризм, растворены в густом составе повседневности, бурлении жизни. Поэтическое чутье Юло помогает разгадать смысл этого тесного соседства. То, что казалось обыденным, на поверку оказывается захватывающим и дразнящим, как искорки смеха, пляшущие в глубине глаз. «Мы живем в окружении шуток». Эта сентенция Тати не только выражает формулу его творческого мира, но и является призывом к публике, дошедшим к ней в виде

¹ Интервью с Жаком Тати «Не нужно быть комическим персонажем, чтобы попасть в комедийную ситуацию» // Жак Тати. Статьи. Сценарии. Интервью. М.: Искусство, 1977. С. 52.

² Там же. С. 55.

личного открытия. Просмотр этих необычных комедий развивает в зрителе сознание художественного персонажа с ощущением покачивающейся и пританцовывающей, как походка Юло, реальности. Из кинозала мы выносим навык видеть жизнь глазами героя Тати.

В «Моем дяде» Юло был воплощением того мира, о котором грезил мальчик из серого «современного» коттеджа с «геометрическим» садом, где можно передвигаться, как по кочкам, только по специальным коврикам и замысловатым дорожкам. В квартале Кретей, где снимались эти сцены, не существовало пространства уличного двора – только бетонные тротуары и асфальтированные шоссе, а для детей были предусмотрены цементные загончики с песком внутри. «Газон – прекрасная вещь, но когда по нему нельзя ходить, это очень опасно», – замечал Тати. В придачу к открытию настоящего Парижа – вольного, беззаботного, великодушного – Юло дарил племяннику то, что для ребенка было важнее всего – ощущение настоящей семьи.

Тати сознательно разрабатывает социальную проблематику, применяя приёмы пародии и бурлеска, чтобы показать, как стиль современной жизни и современной семьи вытесняет радость дружеского общения, внутреннюю свободу, фантазию. «Постоянно мы теряем простоту, и это меня беспокоит. Особенно в такой стране, как наша, которая всегда отличалась этим прекрасным качеством!.. Я возмущен тем, что разрушают Париж. Если нужны жилища, – а они действительно нужны – пусть строят новые города на свободном месте, но пусть не трогают дома в Париже. Зачем всё рушить? Кончится тем, что Париж будет походить на Гамбург»¹.

Титры «Моего дяди» возникают как надписи, выбитые на табличках-указателях строительной площадки, являясь центральной частью этой «декорации». Сначала слышны только звуки ремонтных работ и видна колонка имен, а потом уже узнаем окружающее пространство. Этот остроумный «детский» прием сразу предлагает включиться в художественную игру, одновременно намечая образ будущей проблемы. Париж середины 1950-х в восприятии режиссера – это огромная строительная площадка, передел территории, безжалостная вырубка «вишневого сада». Как сохранить старый, живой, уютный Париж? Показать город, который исчезает, уходящую натуру, чуть приукрашенную волшебной «кистью» художника, и «город будущего», наступающий на естественного человека.

Структура «Моего дяди» построена на контрасте двух образов Парижа, действие четко распределено между двумя городскими кварталами.

¹ Интервью с Жаком Тати... 1977. С. 67.



Ж. Тати. «Мой дядя». 1958
Дом Юло

Сен-Мор, хранящий дух и поэзию старинного города с его тесными соседскими отношениями, приятной суматохой рыночной площади, уютными сквериками и каменными мостовыми, противопоставлен деловому району КретеЙ, жизнь которого сосредоточена за оградой алюминиевого цвета коттеджей и стенами стеклянных офисов. Тати вспоминал, что во время съемок в том квартале «мы не могли найти ни кисти, ни метлы, ни молотка, ни тележки. Там есть административный совет, профсоюз, управляющий домами, – в общем, для того, чтобы получить тележку, надо было бы заполнить столько бумаг, что мы от этого отказались»¹.

В этой картине высказывание художника о состоянии современного общества погружается в атмосферу поэтической сказки; о реальности сообщают фигуры «танцевального» языка мсье Юло. Тати отсекает все, что, по его мнению, мешает видеть кадр, считая наиболее продуктивным способом изложения сюжета в кино взаимодействие планов, звуков (шумов и т. д.) и музыки. Во всех его работах роль текста сведена к минимуму, а иные фильмы просто напоминают пластические спектакли, где вместо

¹ Интервью с Жаком Тати... 1977. С. 65.

людей разговаривают предметы, где словесные диалоги заменены «болтовней» вещей («Playtemps»).

Тати предлагает пример особого построения образа – посредством оптических и звуковых «ситуаций». В концепции французского философа Жюль Делёза такой тип художественных связей противопоставлен «образу-действию», основанному на активном использовании того, что он называет сенсомоторными ситуациями. По мнению Делёза, тенденцию к ослаблению «образа-действия» заложил неореализм (в «Похитителях велосипедов» дождь мог прервать или отклонить поиски, превратив их в бесцельную прогулку мужчины и ребенка), примеру которого последовала «новая волна». Действие заменяется прогулкой, обретающей значение формы киновысказывания в фильмах 1950–1960-х годов. Ленты «новой волны» и советской оттепели плодотворно разрабатывают такую «структуру» и этот тип образа, выражающий новый этап в отношении к экранной реальности, когда «предметы и среды обретают автономную материальную реальность, становятся ценными сами по себе»¹, оказываясь объектами чувственного исследования не только для зрителей, но и для героев. В конце 1960-х годов развитие тенденции приведет к рождению жанра «road-movie», ставшего впоследствии одной из самых популярных кинематографических форм.

Мотив дороги и прогулки можно назвать узловым приемом творчества Тати, использующим его уже в построении первой своей картины «Праздничный день» (1948). Фильм открывает сцена, изображающая, как по извилистой проселочной дороге трясется длинная повозка, из кузова которой выглядывают веселые морды игрушечных лошадок. Приезд в воскресный день ярмарочного фургона нарушает обыденное течение жизни маленькой французской деревушки, на центральной площади которой вырастает пестрый палаточный городок аттракционов и каруселей. Обитатели деревни и события, происходящие в ее пределах, показаны глазами сторбленной до земли лукавой старушки в белом капоре, появляющейся везде с козой и похожей на добрых старух из классических сказок. Персонаж Тати в «Праздничном дне» – почтальон Франсуа, который случайно увидел кадры документального фильма о скоростной доставке писем в Америке и решил при помощи своего велосипеда поспорить с американцами.

Критик Марсель Л'Эрбье в статье «Чудо велосипедов» проводит неожиданные параллели между «Праздничным днем» и «Похитителями велосипедов», называя их «равнозначными художественными достижениями»,

¹ Делёз Ж. Кино. С. 294.

которые восходят к одним и тем же истокам, «возобновляя, один в грустном, а другой в веселом ключе, чудо прямого контакта с реальностью». Сближение манифеста итальянского неореализма и комической ленты французского дебютанта, вышедших примерно в одно и то же время, не так уж фантастично: бурлескное искусство Тати неотделимо от исканий новых принципов выразительности в послевоенном кинематографе.

Жиль Делёз, размышляя о новой эпохе бурлеска, связанной с именами Жака Тати и Джерри Льюиса, интересно толкует законы их художественного мира и образ героя. По его мнению, в их фильмах «чистые оптико-звуковые ситуации не продлеваются в действии, а отсылают к волнам»¹, «господин Юло всегда готов к тому, что его унесут с собой движения мира, рождению которых он нередко способствует, хотя и сами по себе они выжидают момента, когда смогут возникнуть самостоятельно»².

При том что Тати до мельчайших деталей выверяет конструкцию фильма и точно мизансценирует все гэги, мысль о причастности его героя к энергиям космической стихии, вмещающимся в дело, чтобы расколоть как орех искусственную модель жизни, кажется весьма прозорливой. Так, в сказках в последний момент вдруг возникает кто-то, помогающий отделить, отличить живое от неживого. Силу такого воздействия демонстрирует сцена крушения новомодного ресторана в фильме «Время развлечений». Именно после распада этого «фешенебельного» порядка, разлетающегося вместе с деталями наскоро смонтированного помещения, резко меняются атмосфера в кадре и характер отношений между персонажами. Вот тут-то и начинаются настоящее веселье и пир горой.

Тати, в отличие от представителей старого бурлескного кинематографа с «монтажным» мышлением, использует комические возможности самого пространства, в ткань которого герои вписаны как части причудливого ландшафта. В каждом, даже самом незаметном уголке кадра что-то происходит, и все персонажи существуют почти на равных, поскольку рисунок их действий, жестов, повадок, типов поведения образует общую «карту» фильма. Здесь есть многообразные условные знаки: указатели движения, рельефа дороги, повороты, ограничители скорости, близлежащие объекты и т.д. И вместе с тем это картина текущей, каждую минуту меняющейся реальности.

Неизменная метафора фильмов Тати – образ уличного движения, который приобретает известность как фирменный знак его поэтики начиная с первого фильма, где на экране появляется Париж. Мотив транспорта

¹ Делёз Ж. Кино. С. 363.

² Там же. С. 364.



Ж. Тати. «Каникулы господина Юло». 1953

Юло и автомобиль

занимает важное место во всех сюжетах, рассказанных французским комедиографом: велосипед в «Праздничном дне», с которым почти сливается главный герой, чихающий автомобильчик Юло, появление которого на улице курортного городка в «Каникулах...» производит эффект выползшего из столетней норы и передвигающегося с частыми передышками подслеповатого дракона.

В «Моем дяде» этот мотив, оказываясь в обстоятельствах современного столичного города, казалось бы, утрачивает «мифологический» смысл, характерный для образной структуры Тати, совпадая со своим прямым значением. Это так и не так. Поскольку, как уже было отмечено, сюжет фильма построен на четкой антитезе двух «миров», то и мотив транспорта включен в систему этого противопоставления. Легонький мопед, на котором разъезжает по городу Юло, – еще один знак принадлежности к «своим», так же, как отполированный роскошный автомобиль Арпеля – атрибут «чужого» мира. Некоторый схематизм авторской концепции ощутим именно в «Моем дяде», где позиции обеих сторон выставлены с математической точностью. Но здесь же активнее всего проявляется притягательное поэтическое обаяние экранной реальности Тати. То, как

Юло «заводит» мопед во двор Арпелей – бережно, точно расседланную после утомительной скачки лошадь, чем-то похоже на то, с какой тщательностью хозяйка respectable коттеджа протирает бока отъезжающего автомобиля – в последний момент, уже на ходу, на лету, семена вслед за набирающей скоростью машиной. Хотя первое скорее отмечается краем глаза, будучи совершенно не зафиксировано режиссером, а второе – явный сатирический прием, рассчитанный на немедленный комический эффект. И повторяющийся план солидного автомобиля мсье Арпеля, вливающегося в парадную флотилию, бороздящую парижские магистрали, содержит не один смысловой пласт (помпезное обрамление мира родственников Юло, дорогая рама, придающая завершенность портрету). Машина выглядит еще и как самостоятельный одушевленный персонаж со своим ритмом, повадкой, «выражением лица». В настойчивых ракурсах автомобилей Арпеля есть ощущение физиогномического портрета, в скользящих проездах и выразительных силуэтах – характер несущей себя походки. И прежняя – черная, вытянутая, как ракета, с самолетиком на носу, и новая – разноцветная веселенькая машина директора пластикового завода, отца Жерара – вызывают скорее симпатию, чем насмешку.

В фильмах Тати средство передвижения передает тип взаимоотношения героя с окружающим миром. Символ этого взаимодействия (если иметь в виду центрального персонажа его творчества) – образ галопирующего почтальона Франсуа, почти повторяющего знаменитое лацци Арлекина – «погоню за мухой». Герой, не слезая с велосипеда, пытается отогнать гудящую точку, а потом, бросив велосипед, продолжает «охоту» в деревенском поле. Связи Юло с миром похожи на отношения мифа и реальности, поэзии и прозы. Попытки режиссера сделать героя «одним из нас», человеком из толпы, приводят к тому, что окружающий мир потихонечку, незаметно и неуклонно начинает крениться в сторону мифа. Юло, погружающий племянника в атмосферу города своей юности, отражает заветный замысел режиссера – художественно воссоздать «целостное» время, условно назвав этот островок именем Сен-Мор.

«Мой дядя»

Своеобразной экспозицией картины является эпизод, похожий на городскую пластическую зарисовку, правда, жанрового характера. Стайка собак кружит возле бачков с мусором, с умеренным охотничьим азартом исследуя их содержимое. К этой компании присоединяется такса в красной попонке из шотландки, вдохновенно перелетающая от одного ведра

к другому, словно участвуя в каком-то необычном приключении. Эту картину наблюдает запряженная в повозку лошадь, которая терпеливо ждет, пока ее хозяин погрузит в тележку эти металлические «штуки», вызывающие столь живой собачий интерес. Повозка с седоком трогается с места и, постукивая по бульжной мостовой, устремляется по бульвару... А такса в клетчатой попонке отправляется по своему маршруту, увлекая за собой всю лохматую компанию, с любопытством созерцающую, как их новый знакомый ловко протискивается под здоровенными воротами виллы, подбегает к бетонному крыльцу дома, где его подхватывает на руки полная дама в белых рабочих перчатках.

В «Моем дяде» видны только ворота современного вытянутого здания с широкой вывеской «École», зато подробно описано, как Жерар с приятелями и плетущимся позади Юло возвращаются после уроков домой, жонглируя портфелями и веселясь так, словно до этого были заточены в темнице. По дороге они придумывают различные розыгрыши, имитируя, например, столкновение машин перед светофором, вызывая забавные перепалки между водителями. Оказавшись на лужайке за забором, мальчишки устраивают кучу-малу, в которую кидается Жерар, вырвавшись от Юло, для вида грозящего в их сторону зонтиком.

В фильме Тати точнее всего пластику и ощущение времени детства передает эпизод прогулки на пустыре. Юло с племянником, устроившимся на багажнике его мопеда, кружит по извилистым улочкам старого квартала. Жерар, увидев стаю мальчишек, несущихся к заброшенному пустырю, уязвляется за ними; дядюшка отправляется следом. Ребята перемахивают через полуразрушенную ограду, пересекают старую железнодорожную ветку и окружают торговца сладкими лепешками, выпекающего их тут же на передвижной кухне. Этот пустырь – «ничейная земля», граница между двумя мирами – Сен-Мор и Кретей, обладающая собственной тайной и особым магнетизмом для детского существа. Здесь одновременно простор и укрытие от взрослого мира – то, о чем мечтает ребенок, ищущий идеальную резиденцию для своего «государства». Пространство, совпадающее с «кодом» детского воображения. И пирожник со своей замурзанной печкой-кочегаркой, взявшийся неведь откуда на этой затерянной равнине, кто-то вроде местного хранителя, *genius loci*, переодетого волшебника, правда, взимающего разумную плату за чудесные лепешки. Их приготовление прямо на глазах кажется неотделимым от словотворчества – прибауток и присказок нахваливающего товар повара. Получив по огромному пирожку с вареньем и сахарной пудрой, мальчишки устраиваются на косогоре возле высокого забора. Внизу – улица предместья с торчащим возле края фонарем. Завидев приближающегося прохожего, один из «банды» свистит;

ни о чем не подозревающий человек на ходу растерянно оборачивается и врезается в фонарный столб. В этом старом розыгрыше, популярном среди парижских мальчишек, участвует и маленький Жерар. Долговязая фигура Юло, маячившая неподалеку, ничуть не смущает компанию. Дядюшка берет за руку Жерара, но тот ведет Юло в своем направлении – к печке пирожника, возле которого уже снова толпятся его приятели. С новой порцией сладостей все возвращаются на прежний наблюдательный пункт, а дядюшка продолжает деликатно топтаться в сторонке.

Интерьер в «Моем дяде» имеет почти эмблематическое значение, сатирически выражая образ жизни, чуждый автору фильма. Тати не знакомит зрителя с обстановкой квартиры Юло, сознательно перенося акцент на внешний облик причудливого дома с мансардой, на повседневный уклад жизни всего квартала. Однако он детально изображает внутреннее устройство коттеджа Арпелей – ощущение неприютности здесь создается с помощью эффекта пустого функционального пространства. Гостиная Арпелей походит на приемную делового офиса в авангардном стиле: низкие столики, яркий приземистый диван для посетителей, вычурные кресла, похожие на перевернутую треугольную шляпу из металлических прутьев. Желаящий присесть в них проваливается, словно его поймали в сачок (это выразительно демонстрирует длинноногий Юло, который прикладывает все усилия, чтобы выбраться из этой штуковины и найти обычный стульчик). Мадам Арпель обращает внимание гостей на то, что все комнаты проходные, воздух везде кондиционирован, а на вопрос, почему из стен торчат железобетонные конструкции, назидательно отвечает, что это элемент общего дизайна, разработанного ее мужем. Кухня полностью оснащена механическими приспособлениями, жужжащими, гудящими, воющими как сирена, неизбежно заглушая робкие попытки разговора. Все продукты подвергаются предварительной стерилизации, извлекаются из вакуумных целлофановых упаковок. Вообще процедура подачи пищи в этом доме напоминает приготовления к каким-то санаторно-оздоровительным процедурам. Ребенка сажают на специальный стул, с помощью специальных кухонных механизмов подготавливают «лекарство», затем щипцами кладут его на тарелку перед ним.

Юло

В «Моем дяде» героя Тати никак нельзя назвать центральным персонажем, активно выстраивающим все события вокруг своей персоны. Напротив, он стремится отгородиться от действия, от любого вмешательства, впрочем,

всегда считая обязательным извиниться и попытаться исправить свою и чужую оплошность. Первое появление героя на экране незаметно: он входит в кадр как один из обитателей Сен-Мор, в гуще рыночной площади, его высокую фигуру мы видим сначала со спины. Стараясь никого не беспокоить, он довольно часто попадает в неловкие ситуации. То кто-то перед его носом смахнет пару помидорин с прилавка, то от вида его гигантского зонтика спускается колесо уличного автомобиля, то он сам случайно, проезжая на мопеде, забрызгает края брюк продавца, которого только что окатил водой из лужи умчавшийся грузовик.

Существование главного героя на периферии насыщенного многообразными отношениями и линиями сюжета – черта комедийной концепции режиссера. «В основе искусства Тати лежит чрезвычайная скромность ...Скромность проявляется не только в сценарии, она пронизывает каждый кадр и выражается даже в цвете»¹, – пишет Жорж Садуль. К скромности образа Юло рифмой становится режиссерская манера его создателя. Тати полагается на наблюдательность экранного собеседника; он, как и его персонаж, всегда готов отойти в сторону, освободив пространство зрителю. Пожалуйста, свободно распоряжайтесь художественным текстом, почувствуйте себя как дома. Это свойство отражают и актерская трактовка роли, и принципы съемки героя. «На экране я предпочитаю появляться общим силуэтом, в профиль или со спины. Таков мой стиль... Таково и мое отношение к старой комической школе. Я хочу, чтобы зритель был активен»². Эти слова Жака Тати во многом объясняют секрет смеховой природы его фильмов – экранная шутка рождается в результате твоей личной работы, обязательного прохождения пути. Смех – это радость сотворчества, фанфары счастливого сочинителя, возглас «эврика!». Юло словно персонифицирует режиссерский демократизм по отношению к зрителю, бескорыстие художника, учтивость джентльмена, признающего неоспоримые достоинства другого. Эта позиция искусства Тати – обращение к современному обществу, где такие отношения уже не являются нормой, где у людей не хватает времени заниматься детьми, где уважение к личности не является предметом первой необходимости. Интервью режиссера разного периода пронизаны грустными размышлениями, которые фокусирует эволюция его комедий. Юмор Тати становится все более серьезным, а гэги все более усложненными. Примечательно, что смену вех в творчестве французского комедиографа намечает именно «Мой дядя», снятый на заре революционной эпохи 1960-х.

¹ Садуль Ж. Триумф Тати // Жак Тати. Статьи. Сценарии. Интервью. С. 115.

² Интервью с Жаком Тати «Я отдал людям всё, что мог». С. 77.

Как большинство лирических героев кино 1960-х, герой комедий Тати занят выяснением отношений с окружающим пространством, которое осваивает с восторгом и любопытством ребенка, все время совершающего открытия. В статье о «Времени развлечений» Ю. Богомолов тонко подмечает особенности поведения персонажа: «Хотя Юло и озабочен тем пустяковым делом, что ему поручили, но его обеспокоенность поручением должна казаться насмешкой, если не издевкой над поручением и – самой обеспокоенностью. Любой пустяк, всякий посторонний предмет способны отвлечь его внимание и изменить направление его движения... Цель и намерение все время теряются из виду. Сюсекундное бытие абсолютно и целиком поглощает внимание Юло»¹.

Реакции Юло учат непосредственности восприятия, его трюки – это попытка вырваться из повседневной взрослой игры по правилам. Ситуация, остроумно раскрывающая суть характера героя в одном из эпизодов, вызывает у зрителя смешанные чувства – смех над наивностью Юло и одновременно восхищение его простодушием. Вот дядюшка Жерара на суперсовременной кухне мадам Арпель, наедине с ее таинственными механизмами. Он пришел сюда за стаканом, но дверцы буфета замкнуты, и, похоже, они открываются только с помощью волшебного слова или условного движения. Метания Юло все же приводят к некоторому результату: фотоэлемент срабатывает и створки упрямого шкафа внезапно распахиваются, да с такой силой, что еще немного и затрещины было бы не миновать. Герой нащупывает странный шарообразный сосуд в пластиковой оболочке, который невозможно поставить на поверхность. Бросив его движением игрока в мяч на пол, он обнаруживает главное свойство этой посуды: кувшин высоко подсакивает и снова оказывается в руках Юло. Продолжая изучать содержимое выскакивающих полочек, герой наконец находит обычный стеклянный стакан. Повертев его в руках и словно не поверив своим глазам, он, не раздумывая, испытывает его тем же способом. Интересно, что это абсурдное действие, несмотря на первоначальную неловкость ситуации, вызывает что-то вроде облегчения (не только у персонажа, но и у зрителя), словно испытание на коэффициент нормальности кухни Арпелей прошло успешно.

В интерпретации образа героя важную роль играет одна деталь: Юло – человек без определенных занятий, все попытки пристроить его на работу в конце концов терпят крах. Служба не для него. Впрочем, отстраненность персонажа от социума благотворна, если общество таково,

¹ Богомолов Ю. Комическая Жака Тати // Жак Тати. Статьи. Сценарии. Интервью.



Ж. Тати. «Мой дядя». 1958
Юло на кухне мадам Арпель

как его показывает «город-офис» во «Времени развлечений». Герой Тати – чужак, отбившийся от своих или заброшенный сюда с какими-то «космическими» целями. Он знакомится не с реалиями социальной действительности, а с кодом пространства, с особенностями атмосферы. Во «Времени развлечений» действительно кажется, что Юло попал на фантастическую планету, где установить самый простой контакт невыносимо трудно. Остается только наудачу искать своих – таких же «нездешних», как он. А это непросто, когда вокруг тебя сдвигаются ряды невидимых стен, вырастают стеклянные перегородки, поглощающие звуки. Блуждающая фигура Юло на фоне разделенного на мелкие ячейки пространства – образ живого и разумного человека, застрявшего в стране манекенов. И чем дальше он пробирается, тем абсурднее становится отступающий его мир.

Линии уличных магистралей, увиденные сверху, – характерный ракурс в городских эпизодах фильмов Тати. Если в «Моем дяде» автодвижение имеет строгую рациональную «хореографию», то во «Времени развлечений» и в «Трафике» ее логичность и целенаправленность нарушаются (в последнем случае эта идея – принцип построения сюжета,



Ж. Тати. «Время развлечений». 1964
Кадр из фильма

описывающего автомобильное путешествие незадачливого Юло, которому поручили доставить машину-экспонат на автошоу). Однако у Тати как раз сбой налаженной системы рождает смысловой импульс (как срыв урока физкультуры в «400 ударах» Трюффо), когда вдруг перекресток, словно магнит, заставляет вращаться вокруг своей оси поток несущихся по дорожкам машин, организованное управляемое движение превращается в круговое, строевая шеренга – в детскую карусель...

Кроме ироничной картины автомобильной пробки, засасывающей все новые и новые вереницы машин, кроме насмешки режиссера над величием мегаполиса, есть другой смысловой пласт, отсылающий к универсальным категориям в творчестве Тати. Выверенная точная линия, идущая к цели, закручивается в пружину серпантина. Вот ядро художественного мира режиссера, вокруг которого кружатся электроны его идей и фабул, – фермент праздника в широком бахтинском смысле. Круговращение финальных кадров «Времени развлечений», напоминающее о способе существования планеты, о принципе её жизни, аккумулирует мотивы предыдущих фильмов: появление ярмарочной карусели на площади захолустной деревушки в «Праздничном дне», фейерверк, который запускает Юло в финале «Каникул...», чтобы подарить острое ощущение праздника чопорным обитателям пансиона, кружение по городу дядюшки и его племянника в «Моем дяде».

Примечательно, что прием кругового движения служит основой построения многих эпизодов ленты, где действие впервые разворачивается в окрестностях Парижа. Причем здесь этот принцип может действовать как механизм отстранения и выявления пластики абсурда, как, например, в эпизоде приема в доме Арпель, когда ситуация со сломанным фонтаном (опять сбой системы) приводит к фигурам замысловатого пируэта в исполнении процессии гостей. Ее участники, прыгая по специальным островкам-дорожкам в саду, переносят с места на место стол и стулья, держа их высоко над головами. Эта странная картина топчущихся на маленьком участке пространства гостей, возглавляемых хозяевами, которые по примеру регулировщиков разрешают движение только в определенном направлении и по строго обозначенной траектории, становится предельно гротескной в тот момент, когда зрителю показывают только волны этого движения – верхнюю часть «змейки» из-за забора.

В другой сцене фильма увлеченные общим разговором обитатели квартала, где живёт Юло, покинув кабачок, чтобы отправиться по своим делам, незаметно для самих себя снова возвращаются к дверям той же кафешки. И, наконец, кадры, описывающие катание Жерара с друзьями Юло



Ж. Тати. «Мой дядя». 1958

Сцена приема гостей в саду Арпелей

в повозке, запряженной серой в яблоках лошастью, окончательно закрепляют в памяти общий ритм картины. Именно эта последняя прогулка дяди с племянником, с ее праздничным ароматом свободы, положила конец терпению мсье Арпеля, став поводом ссылки Юло в провинцию.

В «Моем дяде» зрителя словно раскачивают между Кретеем и Сен-Мором, а внутри этих сюжетных пластов существует свое круговое движение. Во «Времени развлечений» внимание зрителя тоже распределено между двумя планами действия, однако блуждание героев этих параллельных историй по городу-лабиринту выстраивает единый стержень фабулы фильма. Их маршрут имеет форму причудливого зигзага, расширяющегося и набирающего скорость по мере развития действия. Трактовку образа Парижа передаёт ощущение водоворота, своевольно несущегося в неизвестном направлении. В сюжете эту интерпретацию выражает состояние туриста, увлекаемого куда-то вперед юрким экскурсоводом, словно возглавляющим соревнование по международному кроссу. В фильме «Время развлечений» в Париж приезжает группа американок, которых конспективно знакомят с городом.

В картинах Жака Тати музыка часто входит в кадр как действующее лицо, инициирующее событие. Стоит вспомнить гэг с забытой трубкой в «Моем дяде», когда Арпель из кабинета президента компании, в которой он служит, сообщает по телефону своему шурину о необходимости срочно явиться на собеседование для приема на работу. Из трубки в больничную тишину огромного офиса нахально врываются беспечные танцевальные ритмы аккордеонной мелодии, несущейся из кафе, возле которого находится Юло. Трубка превращается в персонаж, дерзко нарушающий дисциплину, который, впрочем, невозможно призвать к ответственности. Своеволие его «характера» становится беспримерным, когда после ухода Арпеля и окончания разговора президент поднимает трубку и весь кабинет заполняет тот же звенящий мотивчик, который ничем нельзя заглушить. В следующем кадре Юло отъезжает на своем мопеде от телефонной будки, где весело болтается трубка, раскачиваясь в такт воздушной мелодии.

Рисунки Тати

Французский режиссер не раз отмечал, что его картины являются полной противоположностью литературному фильму. Он объяснял, что «Время развлечений» было задумано как балет – с акцентом на пластической доминанте, роли ритма, взаимовлиянии звуковой и изобразительной

партитуры. В его кинематографе проступает фигуративная природа режиссерского письма. Тяга к графичности художественного мышления проявляется в развитии его творчества (и острее всего в «Playtemps»).

Многие персонажи «Моего дяди» колоритной лепкой образов, обрисованностью силуэтов похожи на анимационных героев. Изобретательная фантазия художника, разрабатывающего в мельчайших деталях пластику, среду обитания и изобразительный портрет действующих лиц, властно проявляется в художественной ткани фильма. Режиссер выводит на экран «живые фигурки» – типажные, чуть шаржированные, гротескные. Порой кажется, что их прототипы – это вырезанные из цветного картона куклы, как та марионетка, которую Юло дарит племяннику. В силуэте персонажей Тати заложены структура характера, стиль поведения, образ жизни. И вместе с тем в этих портретах мера условности, преувеличения такова, что дистанция между существованием вымышленных героев и нашим восприятием минимальна: они остроумно реалистичны, наблюдать за ними фантастически увлекательно.

Вот деловитая толстуха в косынке-бигуди и салатовом резиновом домашнем сарафане, хрустящем на ходу. Это мадам Арпель – безукоризненная хозяйка электронного очага, неустанно полирующая тряпочкой каждый уголок своего «имения». Ее муж – солидный коренастый мужчина в очках, с круглеющей фигурой – «homme d'affaire». Они очень похожи друг на друга – больше всего забавной серьезностью. Самой экстравагантной в этой истории выглядит фигура соседки, чей портрет являет собой полную противоположность мадам Арпель: она – сухая, высоченная и худая, несущая себя как корабельную мачту, чопорная, с резкими, изломанными движениями, низким голосом и патетическими интонациями трагической актрисы. Ее поведение и манеры служат неисчерпаемым источником юмористических ситуаций. Чего стоит, например, появление этой особы на приеме Арпелей в costume, который хозяева сначала приняли за товар назойливого продавца ковров, прячущегося за воротами виллы. Но вот из-под этой ковровой шпалеры выглянула голова соседки в низко надвинутой на глаза плоской шапочке, смешно рифмующейся с манерой ее хозяйки выдвигать вперед нижнюю челюсть. Одна из самых уморительных сцен «Моего дяди» – картина, которую наблюдают супруги Арпель из «глазниц»-иллюминаторов своего коттеджа, имеющего внешнее сходство с роботом в восприятии тех лет. Соседка в закатанных шароварах, сидя верхом на газонокосилке, как на цирковом велосипеде, сложившись ровно пополам, быстро-быстро перебирая ногами педали, старательно обрабатывает маленький квадратный участок земли перед своим домом.

В «Моем дяде» бросается в глаза электризующая яркость красок в описании нового квартала Кретей, а радостная гамма Сен-Мора, оттенки которого более сдержанны (цвета здесь, по словам Тати, напоминают «старый бархат»), ближе к палитре самой природы. Появление во дворе дома Юло салатного автомобиля с розовыми и фиолетовыми вставками моментально становится поводом для шуток старожилов.

В Париже «Времени развлечений» появляется монохромность – преобладают сине-серые и зеленоватые оттенки, интенсивность и состав цветовой гаммы увеличиваются в сценах в ресторане, подчеркивая ускорение ритма и динамики повествования. Неоновый свет рисует образ гигантского ночного города с причудливыми квартирами-витринами.

Тати делает ставку на непрофессиональных актеров, рассуждая так: «Если у Вас есть хороший гэг для метрдотеля, то пусть его выполнит настоящий метрдотель». Сокращая зазор между реальностью и вымыслом, режиссер снимает во «Времени развлечений» настоящих американок, прибывших во Францию в качестве туристок, и одновременно актрис этого фильма, настоящего посыльного, рабочего, промышленника, коммерческого директора фирмы «Фольксваген». Вместе с тем в «Playtemps» гораздо больше авторских размышлений и философского переживания жизни, чем жанровых признаков комедии.

Пространный маршрут, по которому движется герой, кажется, обусловлен только волей авторской фантазии: вначале Юло попадает в гигантский аэропорт, затем в еще более необъятных размеров «город офисов» в здании блестящего небоскреба, где становится случайным посетителем какой-то торговой выставки. Когда же герою удастся выскользнуть из этого «стеклянного мешка», он принимается слоняться по улицам вечеряющего города, случайно оказывается в чужой квартире, тут же сбегает оттуда, заходит в новомодный ресторан, где задерживается на всю ночь, и на рассвете возобновляет прогулку в компании новой знакомой.

Интересно, что подчеркнуто линейный рисунок многих общих планов «Времени развлечений» уже не имеет значения отвлеченного символа, – он тесно связан с реальностью, сиюминутностью настоящего времени. Точнее, в киноизображении парадоксально соединяются гротескная условность графики выдуманного пространства и достоверность повседневного города. Однако эти соотношения меняются в процессе развития фильма: во второй его части, когда Юло блуждает по улицам вечернего, а затем утреннего Парижа, документальное качество усиливается, а плутание накануне по этажам офиса-небоскреба вспоминается как дурной

сон, фантазмагория. Здесь раскрывается двойственность взгляда режиссера: абсурд вчерашнего безличного города-лабиринта – черта реальности. И все же он – фантом, пока рядом жива поэзия вечного города, соразмерного человеку, пока каждое утро будет таким, каким его дарит Тати своему герою и его подруге.

В последней ленте французского комедиографа «Парад» (1974) герой, напротив, полностью сливается с автором, с его судьбой, с его творческим даром. Персонаж Тати – он сам, выступающий на арене цирка. Воссоздавая на экране свои знаменитые эстрадные пантомимы, режиссер одновременно возрождает образ своего детства, олицетворением которого был цирк, его волшебная атмосфера.

Глядя на сцены из короткометражек с участием великих комиков – Макса Линдера, Чарли Чаплина, Бастера Китона, мы догадываемся, что застенчивая «аистиная» пластика Юло, его осторожная походка рождаются из ранних комедий и мюзик-холла из его собственных спортивных пантомим. Видим, что от боксерских «па» на деревенском ринге 1930-х годов до «танца» с зонтиком в пустом небоскребе – один шаг.

Тати мечтал о том, чтобы похожий на Юло персонаж гостил в произведениях его любимых режиссеров, например Феллини или Брессона. Сотрудничество с великим итальянцем, с которым действительно обсуждался замысел «Дон-Кихота», могло бы стать полезным и увлекательным экспериментом. Хотя трудно представить, как Юло живет в мире другого художника, даже если ситуация заблудившегося героя осмысливается Тати как архетипическая.

Но всё же желание мастера исполнил Трюффо, который пригласил знакомого долговязого господина в сером плаще с длинным зонтиком в руках в один из эпизодов своего фильма «Семейный очаг». Он появляется в роли обыкновенного прохожего, опаздывающего на поезд метро, успевающая в последнее мгновение забраться в вагон. Мимолетный штрих, рисунок на полях. Но фигурка Юло занесена в роман о современном герое 1960-х, втянута космическими вихрями в ландшафт совершенно другой истории, в чужую биографию. Видимо, настал момент активного вмешательства «движений мира», рождению которых способствует этот странный персонаж, по утверждению Делёза. В истории кино их воздействие превратило эту сцену, незначимую для постороннего глаза, в тайный знак сопричастности авторов, чьи герои вроде бы никогда не должны встретиться и даже проходить рядом. Но...

ГЛАВА 3

Люди и границы

СВОЙ СРЕДИ ЧУЖИХ: ФИЛЬМЫ ОТАРА ИОСЕЛИАНИ В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОГО КИНО

Границы нужны только для того,
чтобы не перепутать нации.

Венедикт Ерофеев

В лентах последних десятилетий Отар Иоселиани заставляет усомниться в самом понятии «национальные границы», когда речь идет об искусстве. В его произведениях, снятых на рубеже XX–XXI веков, так тонко смешаны этнические краски и так тесно переплетены свойства культур, что зритель выходит из зрительного зала с убеждением: рассказу о современном мире лучше всего подходит жанр притчи. Кто эти французы, пирующие в родовом замке, фланирующие по набережным Сены, весело прозябающие в альпийской деревушке? Не нужно ничего перекраивать, чтобы примерить их жизнь на себя, даже если она она как отличается от нашей. Не надо просто потому, что их жесты, чувства и поступки высвечены любознательным авторским отношением и доверием зрителю.

Анализ универсального, всеобщего всегда входил в круг проблематики режиссера фильма «Жил певчий дрозд» (1971) – в той же степени, как и защита ценностей традиционной культуры. Гия Агладзе – ударник симфонического оркестра тбилисского театра мог быть уроженцем Москвы, Парижа или какого-нибудь другого города. Но звучание картины

складывалось из культурного фона действия – фактуры тбилисской жизни. В воздухе другого города, без той домашней атмосферы и природного аристократизма, «дрозд» пел бы так же беззаботно, но – другую мелодию.

В одном из интервью Отар Иоселиани категорично утверждает, что «не существует ни грузинского, ни французского, ни русского кинематографа, а существует кино как способ выражения личности, которая хочет поделиться своим опытом»¹. Вынося столь резкое суждение, он подразумевает, что национальные границы в мировом кино так же условны, как границы государственные. Кино ограничено только одним – личностью режиссера (цензура, продюсеры, условия кинопроизводства – внешние факторы, «взвывающие» к сопротивлению). Живи Иоселиани во Франции во второй половине 1950-х годов, он вполне мог бы оказаться одним из теоретиков «авторского кино» – снять пару фильмов, подтверждающих критическую теорию на практике и оторваться от компании «новой волны», чтобы не дать повода причислить себя к какой-либо школе или направлению. Раньше других уйти в сторону – не от высоких требований, которые предъявляли критики «Cahiers du cinéma» к современному кино, – от группы.

Видеть в кино способ выражения личности и отказываться классифицировать искусство по национальному признаку – часть опыта людей, которых на Западе назовут «советская новая волна», более всего ценящих художественную независимость и свободу. Эти люди воспитывали в себе острое чувство причастности к мировой культуре, видели в кинематографе прежде всего язык, элементы которого нужно изучать и развивать. И были этим очень похожи на тех, кто «жил» в залах Парижской синематеки в начале 1950-х, выучивая шедевры любимых мастеров как поэмы – наизусть. И первые, и вторые нередко попадали под очарование одних и тех же старых историй, выбирали себе в собеседники одних и тех же режиссеров. Одним из таких посредников – тех, кто учил погружаться в сущность кинематографа, как в море, стирающее всякое представление о границах, был Жан Виго. Ностальгией по «Аталанте» (1934) пронизано творчество Отара Иоселиани, оставившего знак этой признательности в картине «Охота на бабочек» (1992), где в одном из кадров на первом плане разворачивается баржа, на борту которой написано «Аталанта». Другая баржа, прямо отсылающая к тому же шедевру, медленно ползла по реке в фильме Шпаликова «Долгая счастливая жизнь» (1967). Напомним, что парафразы из ленты «Ноль за поведение» Жана Виго вплетены в ткань фильма «400 ударов» Трюффо.

¹ Застольные истины: Интервью с О. Иоселиани // Российская газета. 2006. 27 октября.

ПЕРВЫЕ КОРОТКОМЕТРАЖКИ «НОВОЙ ВОЛНЫ»

Дыхание «новой волны» – это дыхание человека бегущего, скользящего, снующего по улице с кинокамерой. Жизнь на ходу со всеми сопутствующими обстоятельствами – мимолетностью впечатлений, случайностью встреч, импровизационностью диалогов – со всем, что схватывает взгляд и слух на лету. Чтобы как можно острее передать это мироощущение, Жану-Люку Годару и Франсуа Трюффо потребовалась даже съемка с аэроплана, которую они использовали в первой общей короткометражной работе «История воды» (1958).

В двенадцатиминутном фильме город – цель маршрута студентки, живущей в Иль де Франс. Ей, несмотря на весеннее наводнение, нужно добраться до Парижа. Трюффо и Годар разрабатывают один из классических мотивов старой французской киношколы (мотив «воды»), но в их беспечно неприхотливом повествовании нет и намек на глобальность темы. Виды затопленной местности, снятые с аэроплана, показаны под гремющий аккомпанемент ударных. Эти короткие документальные планы чередуются с сюжетом поисков дороги в Париж. Аэросъемка служит инструментом остранения, демонстрацией формального приема и одновременно знаком бегущего времени.

Смешивая черты физиологического очерка и лирического этюда, авторы прослеживают путь «воды» от Иль де Франс до Парижа: «Каждый февраль во Франции наводнение и приходится передвигаться вплавь», – объясняет героиня. В первых кадрах камера скользит по воде, подбираясь к фасаду одного из домов, – вот распахиваются ставни, и жители узнают, что их город затопила вода. В финальной сцене на первом плане девушка с молодым человеком стоят возле набережной Сены, а в глубине виден маленький силуэт Эйфелевой башни, окруженной со всех сторон водой. Волнение из-за боязни опоздать в университет сменилось радостью нового узнавания мира, – оказывается, не только жители ее родного городка, но и все люди на время превратились в «людей воды».

Если в «Истории воды» пружиной действия был разлив Марны, то в документальной ленте Йориса Ивенса, вышедшей в том же году, двигателем сюжета было движение Сены, и парижане здесь были представлены, в первую очередь, как «люди воды».

Среди ранних короткометражек «новой волны» общая работа Трюффо и Годара, зафиксировавшая этап их творческой дружбы, который принес такие шедевры, как «400 ударов» и «На последнем дыхании», диагностировала: французские рассерженные люди не столько порывали с традицией, сколько видоизменяли ее. Даже если кинобиография

Годара скорее опровергает эту гипотезу, то картины Трюффо подтверждают ее. В пластике «Истории воды» проступили черты нового романтизма французского кинематографа 1960-х: любовь к открытым пространствам, интеллектуализм диалогов, тяга к стилизации, ассоциативный монтаж.

Действие «Истории воды» построено в форме внутреннего монолога девушки, комментирующей свое путешествие. Иногда в рассказ вступает мужской голос, принадлежащий парню, с которым героиня знакомится по дороге. Такой метод повествования усиливал эффект репортажа: герои почти напрямую обращались к зрителю, давали понять, что они инсценируют события, которые с ними приключились. Здесь видны истоки индивидуального стиля «новой волны». Как это ни парадоксально, его особенности может раскрыть определение, которое даст собственному методу Отар Иоселиани в 1968 году после съемки «Листопада»: «Я хотел смонтировать все эти куски так, чтобы ощущалась ирония по отношению к действию, не к содержанию, а самому себе – к методу рассказа своего кино, которое пытается выдать все, что происходит, за правду»¹.

Конечно, «ирония по отношению к методу рассказа» – это жесткий концепт, режиссерская формула, напрямую никак не связанная с высказываниями мэтров французской «новой волны». Но рискну предположить, что художественная структура их произведений создавалась с ощущением такого метода. Дистанция автора по отношению к действию, не к герою, а к методу повествования – характерная черта фильмов Годара, Трюффо, Шаброля... Примечательно, что слова, в которых Иоселиани пытается сформулировать свою концепцию кино, произнесены после выхода его первой полнометражной картины. Он сказал: «...в фильм это не вошло, потому что не получилось, как следует, но такой замысел меня не оставляет»². Любопытно, что в чистом виде метод «ирония по отношению к действию» сработает на французском материале – начиная с «Фаворитов луны» (1984). После «Охоты на бабочек» (1992) французские критики будут отмечать явное сходство стиля Иоселиани с поэтикой Тати, искать эти параллели уже в самых ранних фильмах грузинского режиссера. Статичная камера, тонкий юмор, заключенный исключительно в способе киноповествования, особая звукошумовая среда, съемка на общих и средних планах. В России заговорили о другом Иоселиани – изменившемся, изошренно эстетском, скептическом, глубоко вошедшем в русло французской культурной традиции. Просто кончился один период биографии и начался другой. Три полнометражные картины, снятые на Грузинской

¹ Экран 67–68. М., 1968. С. 45.

² Там же.

киностудии в конце 1960-х – середине 1970-х годов, так сильно влияли на умы современников, что биография их режиссера интересна сама по себе, даже если бы Иоселиани начал снимать коммерческое или закрытое лабораторное кино. К счастью, не произошло ни того, ни другого.

«АПРЕЛЬ» (1962)

Грузинский режиссер не вошел в число авторов громких студенческих дебютов, которыми славилось начало 1960-х, когда Тарковский снял «Каток и скрипку», Митта и Салтыков – «Мой друг Колька», Кончаловский – «Мальчик и голубь» – фильмы, отмеченные призами и восторженными отзывами в прессе. «Апрель» (1962) – дипломную работу студента Иоселиани, заканчивающего мастерскую Довженко, руководство грузинской студии объявило творчески несостоятельным и не разрешило принять к защите. Сегодня важны не столько причины, сколько тот факт, что появление первых полнометражных фильмов режиссера отодвинулось на конец десятилетия. И, видимо, неслучайно Иоселиани пришел в художественное кино в эпоху с совершенно иным социальным климатом. После истории с «Апрелем» Иоселиани уходит в «свободное плавание» – в прямом и переносном смысле: поработав на металлургическом заводе, служит на морском корабле. Вскоре он возвращается во ВГИК, где в 1964 году защищает документальную ленту «Чугун».

Диагональная панорама грузинских крыш в первом кадре «Апреля» чем-то напоминает фотографии предместий Парижа тех лет. Облупленные крыши домов, прилепленных друг к другу, как гнезда. Поэтический документализм, свойственный киностиллю начала 1960-х, постепенно перерастает в условность современной сказки. Ставни домов распахиваются, и жители выглядывают на улицу. В чистом утреннем воздухе звучат отдельные голоса старинных грузинских инструментов – на них играют старые музыканты, стоящие возле стен домов. Безлюдный город, как по мановению волшебной палочки, заселяется персонажами: вот узкую улицу заполняет группа молодых людей в рабочих комбинезонах, бодро шагающих строем в одном направлении; вот в кадр заползают мужчины в черных костюмах, несущие мебель. Режиссер подчеркивает пустоту пространства, в которое герои вторгаются, как фигуры, выступающие вперед в шахматной игре. На городском перекрестке высокий парень в строительном комбинезоне встречается с девушкой, и их фигурки вскоре окружают вылезавшие отовсюду люди, которые таскают этажерки, стулья, диваны... Влюбленные прячутся в парадном, но нигде не могут



О. Иоселиани. «Апрель». 1962

Образ старого дома

остаться наедине, ссорятся и неловко пытаются помириться. Парень бежит по внутренним дворам города, чтобы каждый раз опередить девушку, идущую домой. Ритмично повторяющийся стук хлопающей двери, будто одергивающей молодую пару, в сцене в подъезде и вся акустическая среда грузинской ленты действительно заставляет вспомнить звукошумовую партитуру фильмов Ж. Тати. Прогулка помирившихся влюбленных заканчивается идиллией на лоне природы под сенью раскидистого дуба возле пасущего стадо пастуха.

Перипетии сюжета намечены эскизно, наивно, как в немом кино. В картине ощущаются схематизм и иллюстративность темы, возникающие от желания режиссера вовсе обойтись без слов. Действие второй части фильма сосредоточено вокруг образа дома. Строители закончили работу: на пустыре выросла новая пятиэтажка, куда переезжают жители старого квартала, в числе которых влюбленные – теперь молодожены. Они наконец обретают собственный дом и остаются вдвоем в пустой квартире.

В «Апреле» видна попытка режиссера освоить язык чистых метафор, перенести на экран символическое мышление. Попытка, может быть, не вполне удалась. Пожалуй, искусственными в контексте фильма кажутся кадры, когда от поцелуя влюбленных загорается электрическая лампочка,

зажигается газовая плита, начинает течь вода из крана. Одна из самых сильных сцен фильма – вторжение рока в лице персонажей в черном. Мирно текущая жизнь обитателей нового дома, каждый из которых занимается своим делом (балерина учит этюд, спортсмен поднимает штангу, музыканты репетируют, влюбленные переживают нахлынувшее на них счастье), взрывается грохотом. Со скоростью смерча, все ближе и ближе несется толпа людей с мебелью. Один из них – неловкий и сутулый с воровато-виноватым взглядом знакомится с влюбленными и начинает обучать их обзаводиться хозяйством, показывая в глазок чужой двери, как пожилые супруги сосредоточенно протирают хрусталь.

Рассказывая старую сказку о том, как вещи поглощают людей, о том, как легко потерять первозданное ощущение мира, Иоселиани выходит к своей заветной теме и главному конфликту будущих фильмов. Речь идет о конфликте укладов – старой, утасующей культуры и новой, сметающей все на пути, противостоянии размеренного аристократизма и «прогрессивного» цинизма («умей вертеться», «умей жить»). Режиссер полагает, что в сюжете достаточно наметить противоборствующие силы, а сталкивать их в прямом поединке – уже лишнее.

Иоселиани из тех художников, кто придает огромное значение предметному миру, кто наделен даром его одушевлять и изящно «вписывать» в его антураж человека. В работах грузинского мастера, по выражению Майи Туровской, «вещи (сгусток человеческой деятельности) маркируют человеческие коллизии»¹. У автора «Листопада» одна и та же деталь часто переходит из фильма в фильм: так, ритуал вытирания пыли обозначает у него вещественное присутствие времени. Что лучше – укорененность в быте или свобода от него? В «Апреле» ответ однозначен: второе.

Среди предметов домашнего обихода единственный, который наделяется положительным смыслом, – фотография старого дома, висящая на стене в новой квартире. Через ожившую фотографию камера возвращает влюбленных на вымощенные булыжником улицы города, где так трудно было спрятаться от сторонних глаз и так легко оставаться самим собой.

Улица в раннем фильме Иоселиани – пространство свободы, которое противостоит замкнутому дому-квартире, однако по-настоящему ощущаешь себя счастливым только там, где есть пастушья идиллия, пастораль. Свой художественный мир грузинский режиссер помещает между свободой и комфортом, семейным очагом и готовностью к бегству.

Иоселиани рассказывал, что впервые в Париж он приехал в 1979 году. «Тогда в семьдесят девятом еще были молодые люди, устроившие бунт

¹ «Охота на бабочек»: Отзывы критиков // Сеанс. 1994. № 9. С. 17.



О. Иоселиани. «Апрель». 1962

Встреча влюбленных

в мае 1968 года. В некоторых бистро еще собирались бывшие студенты и соратники. Прошло только десять лет, и не все еще успели остепениться... Но очень скоро я стал свидетелем все большего разобщения»¹. Признаки социального разобщения проявляются уже 1950-х годах, в частности, этой теме посвящены «Каникулы господина Юло» и «Мой дядя» Жака Тати. В иоселианиевском «Апреле» звучат сходные мотивы. Те же чувства испытывает грузинский режиссер: «Раньше у большинства горожан вода была из общего крана во дворе и туалеты были общие в коридорах, поэтому и улица, и кафе, и кино выполняли функцию как бы чего-то всеобщего, вне дома. Зато все знали друг друга и здоровались не только из вежливости»². Здесь точно обозначены три части мироощущения и быта людей 1960-х: «улица, кафе и кино». Это своего рода шифр «новой волны», пароль эпохи, влюбленной в текучую повседневность и в «великую иллюзию».

Французская «новая волна» включает тему самосознания, саморефлексии кино в круг культурных размышлений эпохи. Вышедшие в режиссеры

¹ Не думаю, что я изменился: Интервью с О. Иоселиани // Московский наблюдатель. 1994. № 7–8. С. 86.

² Там же. С. 86–87.

молодые критики «Cahiers du cinéma» кинулись снимать «кино про кино», используя для этого материал собственной жизни, свой киноведческий багаж, опыт сверстников. Кино перетекало в жизнь, а жизнь в кино. В последнем кадре «Истории воды» Годара и Трюффо голос героини за кадром, несколько не меняя интонации рассказа о зародившемся романе с новым знакомым, сообщает о том, что «этот фильм для вас сняли Жан-Люк Годар и Франсуа Трюффо», называя все выходные данные вплоть до номера пленки. Один из своих фильмов Иоселиани хотел закончить эпизодом, в котором в кузов грузовика бросают весь реквизит – костюмы, шляпы, обувь, а затем туда же забираются актеры, отыгравшие рабочую смену, и машина уезжает в неизвестном направлении.

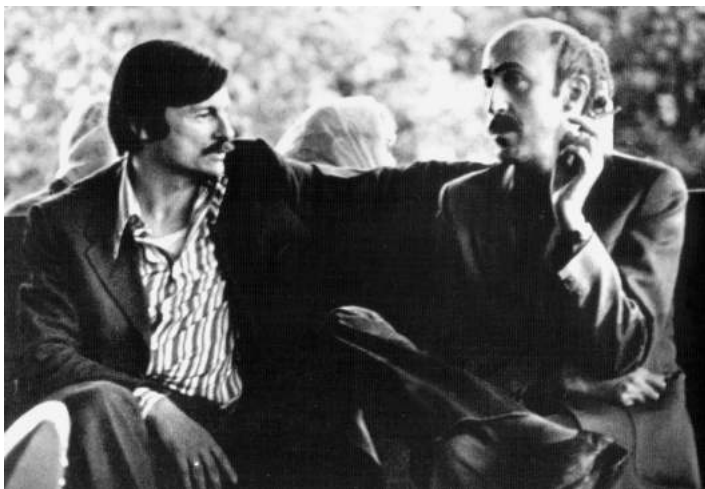
«Листопад» (1966)

В «Листопаде» ностальгическая нота заложена в самом прологе – документальных кадрах сбора винограда, изготовления вина и праздников после трудов. По словам режиссера, его дебютный фильм о том, как трудно удержаться от первого проступка в жизни, о том, как важно сделать нравственный выбор. Идеальная консистенция юмора и серьезности, комедии и драмы, приготовленная с точным математическим расчетом и интуицией, свойственных скорее композитору, – секрет очарования его грузинских работ. В «Листопаде», самом «сюжетном» фильме Иоселиани, он уже приблизился к задаче, которая определит стиль его будущих лент, – «преодоление сюжета»¹.

Он, так же как Тарковский, стремится к тому, чтобы фильм естественно развивался во времени, как музыка, а для этого, на его взгляд, нужно освободиться от оков сюжета. Образцом идеальной композиции для обоих режиссеров служит музыкальная форма, в своих теоретических построениях они часто опираются на музыкальные аналогии. И для Иоселиани, и для Тарковского состояние, рождающееся в кинокадре, безусловно, выше его конкретного содержания. Признак «чистого» кинокадра – его внутренняя мелодичность, музыкальность.

В «Листопаде» линейность фабулы преодолевается композицией: сюжет о честном технологe Нико вставлен в раму, не имеющую к нему прямого отношения. Кадры древнего грузинского ритуала поры листопада, смонтированные с общим планом белого храма в горах, соединяются

¹ Сочинение фильма: Интервью с О. Иоселиани // Искусство кино. 1994. № 4.



Андрей Тарковский и Отар Иоселиани. Вторая половина 1970-х

в финале с этюдами беззаботного досуга Нико. Картина заканчивается повторяющимся планом церкви с перезвоном колоколов. Этот круг, с одной стороны, накапливает особое настроение, а с другой – остраивает жанр советского «производственного» фильма. И если режиссер, как принято считать, и пародирует эту жанровую схему, то способ его пародии – это легкость и естественность течения сюжета, в котором производственная тематика сама по себе не имеет принципиального значения. А самоирония кинематографа проявляется как раз в обрамлении – в псевдодокументальном зачине, обещающем эпос, и псевдосюжетной концовке в духе ранних импрессионистических фильмов оттепели.

Таким образом, в «Листопаде» смысловое поле сюжета уплотняется на фоне эпического пролога о цикличности времени и традиционно-стилевой грузинской жизни и элегического эпилога. В некотором смысле такая трехуровневая структура превращает главного героя в финале в чистый кинематографический образ, метафору существования личности во времени. Иоселиани ведет свою «игру в бисер» – игру со зрительскими ожиданиями и сюжетно-стилевыми штампами. Вместе с тем его фильм обладает лучшими свойствами кинематографа оттепели – внутренней свободой киноповествования, пластичностью кадра, поэтичностью фактуры города. К ним нужно добавить природный грузинский артистизм и редкое чувство меры.

Неслучайно первое, что Иоселиани подарил герою чужого сценария – это происхождение, историю семьи, рассказанную в фильме в фотографиях, глядящих со стен старого грузинского дома. Показывая, как протекает будничное утро Нико, камера незаметно знакомит нас с повседневными обычаями, ритуалами, привычками этой семьи. Мы видим, как и кем он воспитан. Вот Нико будит четырех младших сестренек, открывает окно на улицу, включает радио, стучит в дверь спальни родителей, проходит на кухню, чтобы зажечь плиту и подогреть воду, потом открывает дверь на балкон и привычным жестом поливает цветы. Вся семья собирается за завтраком, Нико ведет сестер через весь город на детский праздник... Режиссер отдает герою черты своей биографии: например, Нико, так же, как и Отара Иоселиани, воспитывали в основном женщины – мама и бабушка.

В «Листопаде» по сравнению с предыдущими короткометражными работами еще отчетливее выявляются сдержанность тона, выверенность эмоции, емкость действия. В отличие, скажем, от «Заставы Ильича», бытовые фактуры в картине Иоселиани строго подчинены образу стеснительного честного героя, они не разрастаются в отдельный, параллельный сюжету поэтический ряд. Детали домашнего, городского и «производственного» быта раскрывают свойства Нико. «Листопад» – одна из немногих лент режиссера, в которой ось сюжета целиком опирается на образ главного героя. Иоселиани было важно показать, как современный молодой человек, которого «они вывели прямо из XIX века»¹, подходит к ситуации нравственного выбора и как ведет себя в ней. Антипод Нико – правильный прагматик Отар, сокурсник, поучающий приятеля, как надо вести себя с начальством, с рабочими. Та же расстановка сил, как в «Апреле», где на одной стороне стояли влюбленные, а на другой – люди в темной одежде, достающие мебель. Интересно, что история начинается не с представления главного героя, а с того кадра, где мама Отара укоряет его за то, что он надел черную рубашку.

С одной стороны, тонкий, интеллигентный, по-мальчишески худощавый Нико связан с образом бунтующего против фальши молодого героя, который определил кинопейзаж 1960-х, а с другой – он похож и на грузинско-французского сына пожилого чудака-аристократа, запертого в собственном замке своими домашними в «Истине в вине» (1999). Он такой же романтик, как Нико; он еще больше жаждет самостоятельности, поэтому нанимается на работу в Париже, заводит новых друзей и ему так же не везет в любви. Иоселиани наделяет мальчишескими чертами почти всех героев своего кино, которые ему симпатичны. Мальчишество – роскошь

¹ Фомин В. Пересечение параллельных. М.: Искусство, 1976. С. 106.



О. Иоселиани. «Листопад». 1966

Сцена в кафе

тех, кто не вписывается в агрессивную социальную модель, будь то авторитарность советской системы или «железные» законы крупного бизнеса.

Выходя из дома, Нико скатывается вниз по перилам, шагая по улице. Он чуть пританцовывает, держа руки в карманах; он молчалив и робок с понравившейся ему девушкой, но решителен и прямолинеен в разговоре с директором завода, куда пришел по распределению работать технологом. История «Листопада» так же прямолинейна; сюжет, как положено, стремится к развязке: упорный новичок заливает в бут с недодержанным вином желатин, срывая все показатели завода. Неожиданный, почти абсурдистский финал: директор вместо наказания хвалит бунтаря.

Весь фильм пронизан сложным и многообразным звучанием города. Шумный, дружелюбный, насмешливый Тбилиси передает движение времени, выражает ритм жизни героев. Тбилиси «Листопада» и «Певчего дрозда» показывает созерцательное грузинское мироощущение – сплав беспечности и основательности, лености и подвижности, рассеянности и острословия. В городских ракурсах одновременно чувствуются и легкое удивление перед уличной стихией, и желание разобраться, освоиться в этой суете. Облик города дан сквозь отдельные детали, которые складываются в общую картину, выведен четкими направленными линиями, совпадающими с движением автомобильных потоков. Часто город

мелькает в кадре на самом ближнем плане – по диагонали рамку кадра пересекают шуршащие шинами автобусы и звенящие трамваи. Так что время от времени «точки зрения» героя и города смыкаются, взаимодействуют.

Главы-эпизоды, разделенные по дням недели, «подшиты» друг к другу узорами городских этюдов: один из самых известных примеров – кадр с точильщиками ножей, к которому подклеен очень короткий план мелькнувшего автобуса. Вот и мостик к следующей главке, к следующему листку календаря, на котором обозначен только день недели. Хроника города пропускает через себя время. В «Листопаде» мотив времени – это, главным образом, композиционный прием, тогда как следующий фильм Иоселиани буквально пропитан образами и знаками времени.

Городское пространство в фильмах грузинского мастера может легко пересекаться с образом дома, эти мотивы изобразительно накладываются друг на друга, например в одной из первых сцен в доме Нико. Герой буднично выходит на балкон полить цветы и тут же оказывается в декорации города: верхний край переднего плана кадра пересечен линиями проводов – вот в одну сторону промелькнул трамвай, а в другую троллейбус. Балкон создает своеобразную двойную экспозицию «улица–дом», заложенную в рисунке кадра.

ФРАНЦУЗСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Столь же прямо и коротко связаны городская улица и дом в одном из первых эпизодов новеллы Трюффо «Антуан и Колетт», снятой для киноальманаха «Любовь в 20 лет» (1962). Эта линия проведена, правда, не в плоскости экрана, а с помощью быстрого отъезда камеры. Молодой человек, которого только что разбудил звонок будильника, подходит к окну, распаивает двери балкона и оказывается в интерьере города – маленькая фигурка на верхнем этаже высокого парижского дома. Конечно, парижский бульвар не очень похож на тбилисскую улицу с проводами на уровне балкона, улицу, которая выплескивается прямо в дом. Однако точка зрения героя, который, не выходя из дома, попадает в объятия города, такая же.

Несмотря на то, что это сравнение кажется произвольным и необязательным, параллель «Иоселиани–Трюффо» может быть жизнеспособной и интересной, если включить творчество грузинского режиссера в контекст «новой волны». В отличие от очевидной переключки с Тати, эта параллель – эксперимент, в котором всё подлежит проверке. Есть два основания для

сближения этих художников: образ протагониста «автобиографического» цикла Трюффо и поэтика города в фильмах французского и грузинского режиссеров.

Общая для «новой волны» проблема поколений не волнует грузинского кинорежиссера. Ему важна противоположная тема – сохранение связей, существующих в традиционной культуре. Иоселиани как-то сказал, что все, что человек снимает или пишет, так или иначе связано с его детством – вся разница, было ли оно счастливым или нет. Трюффо мог сказать то же самое. И главная разница между ними как раз в тональности этого опыта. Характер взрослого Антуана Дуанеля вырос из опыта одинокого ребенка. Но парадокс в том, что именно одиночество позволило Франсуа и его герою Антуану увидеть город романтическим и загадочным, как в волшебной сказке, которая, правда, может быстро оборваться.

Почти во всех фильмах Иоселиани виден образ того мира, который он впитывал в детстве, равно как герой Трюффо, alter ego автора, будет искать тот мир, которого он был в детстве лишен. Антуан Дуанель, например, всегда хочет дружить с родителями девушек, за которыми он ухаживает. («Мне всегда нравились девушки, у которых симпатичные родители».) И сам он, вероятно, в глубине души мечтает обрести уют семейного очага.

Между ранними фильмами Иоселиани и Трюффо есть незаметное притяжение. Существует известная, очень похожая на байку, история о том, как Трюффо как-то признался Иоселиани, что украл у него сюжет «Певчего дрозда» для фильма «Мужчина, который любил женщин». Разругав Трюффо, Иоселиани ответил, что «его фильм был вовсе не про это»¹. Этот случай, рассказанный им самим, свидетельствует о скрытом взаимном интересе режиссеров советской оттепели и французской «новой волны».

Сняв историю о собственном детстве в «400 ударах», Трюффо превращает автобиографию в средство художественной игры. Ирония заключается в том, что он впускает героя, очень похожего на него самого, в сюжет и наблюдает, как он «выплывет», как проявит себя в заданных ситуациях. Когда мы следим за приключениями Антуана, у нас возникает смешанное чувство – тонко инсценированной реальности и реальности подлинной, которое усиливается появлением в кадре взрослого с каждым фильмом актера. Это очень похоже на модель мира в поздних фильмах Иоселиани, где в разных сюжетах действуют одни и те же

¹ Иоселиани О. Всему есть предел: Интервью // Зеркало недели. 2004. 12 ноября.

экстравагантные исполнители-типажи, которых режиссер находит среди своих знакомых. Тягу к мистификации физической реальности испытывают и автор «Украденных поцелуев», и сочинитель «Охоты на бабочек».

Профессию режиссера Иоселиани сравнивает с игрой в нарды: «...сама игра – это написание проекта, а кинокамера – это уже запись ходов... каким ходом ты ответишь на возникшую ситуацию»¹. Эстетический принцип такого кинематографа Д. Островский обозначил терминами «идиллия» или «наивный метод», отмечая, что режиссер искажает пропорции, чтобы «уместить все содержание картины во временную рамку»². Можно сказать, что мир персонажа Жана-Пьера Лео, которого зрители абсолютно идентифицировали с режиссером, выстроен тем же наивным методом, позволяющим выразить «сгущенное время». Для Трюффо эта задача имеет принципиальное значение: его фильмы пронизаны скрытой тоской по утекающему времени, исчезающим вещам, распадающимся связям. Французский режиссер в своем творчестве словно пытается выследить механизмы времени.

Бег по жизни Антуана, начавшийся с финального марафона в «400 удачах» и завершившийся в фильме «Ускользящая любовь» (1978), рифмуется с образом «певчего дрозда» Иоселиани. Смысл характера Дуанеля, так же как и Ги Агладзе, выстроен на двух планах: кто он – бездельник, легкомысленный искатель приключений или просто интеллигентный и чуткий человек? Растратчик своего дара или заботливый друг? Ясно одно: оба наделены свойствами, вызывающими огромное сочувствие зрителей. «Певчий дрозд» был в конце концов запрещен потому, что «бездельник показан положительным героем». И Гия, и Антуан – творческие натуры: первый – профессиональный музыкант, который слышит незаконченные фразы рождающейся мелодии, второй – человек, все время меняющий занятия и мечтающий написать свой роман. Но оба они не могут сосредоточиться на чем-то одном – будь то работа, женщина или собственное творчество. Антуан на протяжении нескольких фильмов только подумывает о литературном поприще; Гия робко, между делом, пытается сочинять музыку. Им не хватает на это времени, оба они из чувства вежливости и приличия не могут ни в чем отказать своим знакомым.

Занятия порхающего по городу Ги выдают в нем сверхлюбопытного, сверхобщительного, но отнюдь не делового человека. Такой не пропустит ни одного городского происшествия, ни одной хорошенькой девушки

¹ Липков А. Отар Иоселиани. Профессия или призвание // Липков А. Профессия или призвание. М.: ВТПО «Киноцентр», 1991. С. 51.

² Островский Д. Экология формы // Киноведческие записки. 1996. № 29.



О. Иоселиани. «Жил певчий дрозд». 1970
Домашнее музицирование

(по меньшей мере половина женщин Тбилиси – его знакомые), ни одного необычного предмета на расстоянии брошенного взгляда. Он, как ребенок, смотрит не под ноги, а на огромный окружающий мир, который расступается перед ним, подобно пещере Али-бабы. От его блеска не оторвешь глаз, как от хлопотливого, летнего Тбилиси, который не меньше чем Париж заслуживает хемингуэевской метафоры. Будничный город отбрасывает праздничные искры словно исподтишка, отвлекая людей от серьезных занятий, кружа им голову, втягивая в свою игру. Гия страдает от отсутствия сапог-сорокоходов: ему во что бы то ни стало нужно быть одновременно везде; и, как ни удивительно, это ему почти удается. Как вольный художник он просыпается в десять часов утра, успевает на конец репетиции в театре и дальше летит «по делам»: вот тут-то и включается карусель города.

Надо навестить приятеля-часовщика, немного посидеть в библиотеке, забежать в консерваторию и послушать старинные многоголосные песнопения, заглянуть на лекцию по высшей математике, потом на улице встретить знакомую девушку и проводить ее на работу, пообещать одной компании прийти вечером в ресторан праздновать чью-то защиту, успеть



О. Иоселиани. «Жил певчий дрозд». 1970

Гия – минута тишины

на именины к тете Элисо и немного помузицировать для ее почтенных подруг... Да, еще отвести соседа к другу-хирургу и зайти к семье художника, чтобы поболтать с его маленьким сыном и посмотреть в глазок собранного им телескопа, но не на звезды, а на... окно своего дома, где его родители готовятся ко сну. Неудивительно, что от такого калейдоскопа к вечеру не остается сил, чтобы спокойно подумать и услышать брезжущую в глубине души мелодию, которая никак не может вырваться наружу. Гия отворачивается к стенке и, свернувшись клубком, засыпает, разглядывая знакомый с детства узор на обоях.

Иоселиани спрессовывает время сюжета и время жизни Гии на экране до полутора дней, его последних дней. Трюффо разворачивает перед нами кинороман «воспитания чувств» в четырех «главах» (если оставить в стороне «400 ударов»). В последней ленте цикла Антуан Дуанель, все-таки ставший писателем, ощущает, что растратил жизнь по мелочам. Трюффо называл своего персонажа «спешащим молодым человеком» («un jeune homme pressé»), хотя по возрасту Антуан был уже достаточно зрелым. Он объяснял в письме композитору Алену Сушону интонацию будущей песни к «Ускользящей любви»: «Это бег во всех смыслах: бег настоящего времени, всегда обращенного в будущее, всегда изменчивого

(никогда постоянного), и такая же “убегающая” любовь (“она течет по твоей щеке”)...»¹.

Однако есть и другой аспект интерпретации образа героев Иоселиани и Трюффо. Киновед Л.К. Козлов в рецензии 1973 года определял Гию «как человека эстетического»: «Он являл собой стихию эстетического освоения и эстетического одухотворения действительности... В незавершенности, в постоянной незаконченности, в которой пребывает герой, обнаруживается и его постоянное самоосуществление, едва ли не инстинктивное»². Антуану в меньшей степени, чем Гию, но тоже подходит определение «человек эстетический». Та мерцающая неуловимая атмосфера, которую создает вокруг себя герой, пытающийся прожить жизнь как приключенческий роман, свидетельствует об этом. Режиссер всякий раз подчеркивает, что его героя притягивают музыка и литература. В «Антуан и Колетт» половина действия протекает на вечерах классической музыки; в зрительном зале герой влюбляется и решает ухаживать за понравившейся ему девушкой. В «Семейном очаге» Антуан гордо приносит в супружескую квартиру антикварную лестницу для домашней библиотеки, которой пока нет, – предмет, олицетворяющий для него домашний уют.

В пространстве этой картины очень много общего с миром иоселианиевских героев. Париж здесь сжат до размеров двора. В первых кадрах создается причудливый, пестрый образ дома, расположенного на окраине Парижа: Антуан, перекрашивающий гвоздики с помощью химического раствора прямо возле своего подъезда, составляет элемент, часть этой среды. Он что-то кричит своей жене Кристине, которая ему отвечает, выглянув из окна квартиры: так здесь разговаривают все, потому что все – соседи, каждый из них вступает в этот сюжет со своей маленькой «партией». В этом дворике все время суматоха: кто-то сбегает по лестнице на улицу, стукнув по плечу входящего соседа, кто-то обсуждает новости двора, заглядывая в окно квартиры на первом этаже, расположенного вровень с ростом прохожего, из верхнего окна доносятся звуки скрипки – это жена Антуана занимается музыкой со своей ученицей... В контексте «Семейного очага» раскрывается еще одно общее свойство Гию и Антуана Дуанеля.

Л.К. Козлов в статье 1991 года, написанной через двадцать лет после выхода «Певчего дрозда», называет Гию Агладзе «homo communis» – человеком общим для всех, сообщающимся, общительным», поясняя, что «сообразно этому весь фильм предстает как драма общения»³.

¹ In: *Le Berre C. Francois Truffaut*. P. 34.

² *Козлов Л.* Произведение во времени. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 409.

³ Там же. С. 411.

С одной стороны, общение – одна из главных ценностей в художественной системе Иоселиани. Нико в «Листопаде» с первого же дня работы на заводе легко находит общий язык с рабочими, в перерыве гоняет с ними в футбол. Потом, на протяжении всего фильма, как равный товарищ, участвует в общих застольных посиделках. В поздних фильмах грузинского мастера герои будут убежать от привычек, от своего положения, от опустыленной работы туда, где можно встретить старых друзей и найти новых. В «Семейном очаге» население двора, где живет Дуанель, в какой-то момент объединяется в сообщество, тесный круг друзей – некоторым из соседей Антуан и Кристина могут поведать что-то сокровенное, рассказать о заботах, о любви друг к другу.

С другой стороны, «драма общения». Модель мира в картинах «новой волны» демонстрирует экзистенциальную ситуацию современного человека: «жизнь на людях». «Современный горожанин, не сумевший или не захотевший перебраться в пригород, ведет жизнь древнего афинянина. В небольшой – а другая не по средствам – квартире он спит и смотрит телевизор, тогда как жизнь проходит на людях, среди общества – на агоре...»¹ Для Гии общение с множеством людей – естественная потребность организма, но одновременно препятствие, мешающее свободе творчества. Это противоречие и рождало драму.

Французские зрители взрослели, мужали вместе с героями «новой волны», вместе с Антуаном Дуанелем, который навсегда так и остался «спешащим молодым человеком». Люди «оттепели» прочли «Певчего дрозда» как итог эпохи. В интонации кинематографа Трюффо скрыт такой заряд творческой энергии, что его хватает не только современникам, чтобы осознать себя поколением, но и потомкам, чтобы испытать ностальгию по «новой волне». Одна из песен самого популярного в 2000-х годах во Франции интеллектуального молодого барда Винсена Делерма «Nous imitons Jean-Pierre Leo» («Мы подражаем Жану-Пьеру Лео») заканчивается словами: «Мы подражаем Франсуа Трюффо».

МИР БЕЗ ГРАНИЦ

Ключ к пониманию художественной природы Иоселиани, как мне кажется, может дать фильм «Чудо в Милане» Витторио де Сики, в котором неореализм непостижимо перерастает в волшебную феерию. Эту картину грузинский режиссер ценит, пожалуй, выше всего, что любит в мировом кинематографе.

¹ Вайль П. Стихи про меня. М.: Колибри, 2006. С. 159.

Как правило, Иоселиани начинает рассказывать (в его терминологии «показывать») свои истории как повседневные хроники, которые на поверку оказываются чудесными притчами. Кажется, что камера ведет себя совершенно по-неореалистически: либо «приклеивается» к персонажу и идет за ним по всему городу, как в «Певчем дрозде» (точно так же камера бегала за Тото в фильме «Чудо в Милане»); либо стоит долго и неподвижно на общих и средних планах, как в поздних фильмах режиссера. Эти кадры потом соединяются таким образом, что от нас скрыты даже малейшие следы монтажа. Монтаж здесь – внутри кадра. Эта позиция беспристрастного наблюдателя, не вмешивающегося в изображение объективного мира, нужна режиссеру для того, чтобы незаметно для зрителя вывести его к мифу, поэтическому обобщению... к пасторали.

«Пастораль» (1976) обозначила рубеж в творчестве грузинского мастера, подготовила перелом судьбы. В этой картине было то, что позволило ее автору легко вступить на почву мирового кино и почувствовать себя там как дома. Свобода от языка, свобода от сюжета, свобода от эпохи... В «Пасторали», воплотившей представление автора об идеальной форме, берет начало кинематограф французского периода: «внесловесное», по выражению М. Брашинского, иоселианиевское кино, в котором «эстетический принцип примитивизма приобрел исконные кинематографические свойства: свойства жеста, прослеженного во времени»¹.

Режиссер извлекает чистую фотогению из обыденного течения жизни мегрельской деревушки. Камера просто наблюдает за бытом крестьян и музыкантов, приехавших сюда, чтобы отдохнуть и порепетировать на лоне природы. В третьей полнометражной картине Иоселиани можно увидеть необязательное импровизационное повествование, в котором нет даже намек на сквозной сюжет и какие-либо мотивации. О характерах героев известно крайне мало, о биографии вообще ничего. Их поведение обыкновенно; в их реакциях нет ничего примечательного; диалоги, как правило, никакого отношения к единому сюжету не имеют. Музыканты приехали и уехали, ничего не изменив ни в своей, ни в чужой жизни (только, пожалуй, подарили интересные впечатления старшей дочке хозяйина). И городские, и деревенские только соприкоснулись с чужой средой, как туристы; как диковинку их воспринимают сельские парни, не оставляющие наблюдательный пост напротив калитки дома, где поселились чужаки. Безграничное любопытство их приезд вызвал у детей, которые стайкой сбегают со всей деревни на звуки непривычного классического звучания живых инструментов.

¹ Брашинский М. Мудрый взгляд «постороннего» // Искусство кино. 1987. № 6.

Однако весь этот поток жизни, столь же дискретный и естественный, как музыкальная ткань, организован так же строго, как любая инструментальная форма. Сочинитель «Пасторали» – режиссер картезианского склада, поверяющий алгеброй гармонию, точно рассчитывающий композицию и соотношение между частями. Иоселиани – один из немногих режиссеров поколения «оттепели», близкий галльскому типу культуры с ее доминантой формы. Чего стоит один из самых оригинальных эпизодов «Пасторали» – сцена встречи грузовика, в кузове которого сидят колхозники с лопатами и граблями, и остановившегося у шлагбаума поезда с пассажирами, прижавшимися лицами к стеклу. Эпизод, прямо скажем, не из советского кино, с явным привкусом абсурда.

Большинство эпизодов «Пасторали» происходит в доме, в котором остановились музыканты; камера почти не проявляет своего присутствия. Этот подход сохранится в будущих картинах режиссера, где каждый раз будет изображен свой уклад дома, семьи, слоя культуры: это могут быть парижская квартира, фамильный замок или, например, патриархальный быт африканского племени.

Космическая гармония «Пасторали» обозначила водораздел не эпохи, не творчества, а мира: дальше простиралась «terra incognita». В 1981-м Иоселиани переезжает в Париж, где снимает несколько документальных лент, а в 1984-м – первый художественный фильм «Фавориты луны», одну из самых жестких и горьких своих картин, если не считать будущих «Разбойников» (1996). Вынужденная перемена места жительства вовсе не означала перемену мировоззрения, но укрепляла защитные свойства организма.

Если в фильме «Жил певчий дрозд» модель мира воплощал родной беспечный Тбилиси, то в начале 1990-х Иоселиани сетует, что «мир стал мал и несчастлив. Дело не в какой-либо определенной стране, а в конкретности явления». На рубеже столетий он сочинил новый цикл («Истина в вине» (1998), «Утро понедельника» (2001), «Сады осенью» (2006), «Шантрапа» (2010)), оставляющий надежду, что несчастье этого мира может быть не так уж губительно для человеческой души.

ДОМ ЗА ГОРОДОМ К РАЗГОВОРУ О ТАРКОВСКОМ

Фильмы Андрея Тарковского трудно рассматривать в контексте какого-либо другого явления, они тут же заполняют его, сталкивая ограничители. Функция этих произведений – открывать путь в пространство мировой

культуры, выводить из замкнутости текущего времени и окружающего пространства. В немалой степени благодаря Тарковскому отечественный кинематограф второй половины XX века стал восприниматься, с одной стороны, как крупнейшее художественное явление, а с другой стороны, как часть общей истории кино. С самого начала выбрав себе круг «собеседников», не считаясь с временными, географическими и национальными границами, он быстро стал равным среди них: примечательно, что виртуальный диалог с Бергманом, Феллини, Брессоном, Курсовой спустя годы превратится в реальный. «Виновато» в этом, в частности, особое восприятие времени, присущее Тарковскому, которое вскоре будет им осознано и превращено в метод и центральную философскую идею творчества.

Вместе с тем было бы некорректно без фильмов Тарковского обсуждать тему «дома» в отечественном кино 1960-х годов. Образ дома в его фильмах чаще всего связан с природой; в отличие от многих режиссеров оттепельного поколения, Тарковского мало интересовала атмосфера и фактура города 1960-х (за исключением дипломной работы «Каток и скрипка»). После короткометражного дебюта, в котором как раз ощущалось влияние эстетики современного европейского кино (прежде всего французского), Тарковский больше не возвращается к этой теме; словно не желая отвлекаться в сторону от главного, он хочет полностью сосредоточиться на внутреннем мире человека. Его внимание не привлекают декорации эпохи, повседневное течение жизни ее обитателей, метод прямого изображения действительности. Чтобы не погружаться в ее реалии и быт, он устремляется в прошлое и в будущее. Впрочем, все его фильмы трактуют время не как линейную категорию, а как состояние, духовное понятие. С одной стороны, время, эпоха – это дом, где человек гостит, оказываясь на том или иной перешейке истории и ощущая потребность узнать, чем этот дом жил прежде, что значит обстановка, которую он застал... С другой – время всегда сопряжено с чувством несвободы, мучительным противоречием между стремлением к вечности и укорененностью в преходящем. И все же Тарковскому удалось осуществить давние грезы художников, да и просто людей, наделенных живым воображением и особой восприимчивостью, – пробиться сквозь время. Отринув границы, отделяющие нас от нашего прошлого, наше прошлое от прошлого наших родителей, Тарковский открывает жизнь в ее непрерывности и единстве.

Если Франсуа Трюффо сравнивал фильм будущего с дневником и исповедью, подчеркивая, что он будет «столь же личностным, как...», то для Тарковского это будущее сразу стало настоящим. Во всех его фильмах есть та мечта о доме, которая будет преследовать всю жизнь его самого. Можно

сказать, что он рассказывает истории о невозможности и необходимости возвращения домой, которые заканчиваются открытием духовной реальности, где такое возвращение возможно. Мотив потери и поисков дома (в конкретном и метафизическом смысле) объединяет «Иваново детство», «Андрея Рублева», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгию» и «Жертвоприношение». У Тарковского личное переживание всегда проникает в пространство культуры – так рождается кинообраз, соединяющий режиссера и зрителя. Конкретность и зрительность воспоминания выверяют художественную логику фильма, а сама многослойная природа памяти предоставляет принцип поэтической композиции и одновременно насыщенную среду кинематографического действия.

Наверное, феномен Тарковского рожден взлетом 1960-х, жаждущих возрождения, открывших, но еще не осознавших тоску материи о духе. «У человека тело / Одно, как одиночка». Эту потребность остро выражало стихотворение Арсения Тарковского «Эвридика», написанное в 1961 году. Окончательное осмысление произойдет в 1970-е годы, отбросившие последние оттепельные иллюзии. В одном из интервью Тарковский замечал, что «он поднялся на волне шестидесятых». Эпоха дала толчок, подбросила в воздух, позволила почувствовать невесомость. Рассказывать в кино о поисках веры и утерянного смысла было естественнее тому, кто рос в атмосфере этой поэзии и был кровно связан с ее автором. «И снится мне другая / Душа в другой одежде: / Горит, перебегая / От робости к надежде, / Огнем, как спирт, без тени / Уходит по земле, / На память гроздь сирени / Оставив на столе». Александр Мишарин, соавтор Тарковского по сценарию фильма «Зеркало», отмечал, что «Андрей был одним из первых, кто попытался преодолеть разрыв, и он сумел возвести мост. Ему, может быть, было легче сделать это, потому что отец его – большой поэт, выросший с такими, как Марина Цветаева, а Марина Цветаева – из времени XIX века...»¹. А может быть, и наоборот – одна из загадок ренессанса 1960-х – в рождении художника, обладающего художественным даром Тарковского, дающего новую точку отсчета. С этим связана и его роль посредника – между поколениями, эпохами, странами. Речь идет о встречном движении: в условиях предыдущих десятилетий было бы почти невозможно сформироваться и, главное, проявиться такому художественному мышлению.

Судьба и характер Тарковского рисуют портрет, состоящий из противоположностей: «человек мира» и любитель «уездной» жизни, ищущий

¹ О Тарковском. Воспоминания: В 2 кн. / Сост. М.А. Тарковская. М.: Дедалус, 2002. С. 43.

уединения; гостеприимный хозяин и мизантроп, разочарованный в людях. Многие знакомые свидетельствовали о переменах, произошедших с ним со времени учебы во ВГИКе и съемок «Иванова детства» к концу 1960-х, то есть к тому моменту, когда он начинает писать «Мартиролог», – о превращении открытого, общительного, остроумного юноши в мнительного, желчного, не признающего никаких авторитетов режиссера, живущего ощущением своего предназначения. Дневники Тарковского отражают этот внутренний конфликт, усложненный внешним – борьбой с кинематографическим начальством и непониманием коллег. Взаимная враждебность – презрение и осуждение со стороны режиссера и отчуждение среды – формировала замкнутый характер и привычку ждать удар, подвох.

На первой странице «Мартиролога» есть знаменательная запись: «24 апреля 1970 года купили дом в Мясном. Тот, который хотели. Вот он: (Прилагается схематичный рисунок. – Н. Б.). Теперь мне ничего не страшно – не будут давать работать – буду сидеть в деревне, разводить поросят, гусей, следить за огородом, и плевать я на них хотел! Постепенно приведем дом и участок в порядок и будет замечательный деревенский дом... 300 км от Москвы – не будут таскаться просто так»¹. Создание своего дома, отдаленного от столицы, жизнь на земле видятся как спасение, как идеальная форма бытоустройства и становятся делом первостепенной важности. Новости на эту тему заполняют страницы дневников Тарковского, перемежаясь с заметками о творческих замыслах, о ходе съемок с размышлениями о природе кино: «А как хочется наладить жизнь в деревне! ...Все почти сделано, кроме рам и дверей, печей, камина и террасы. Затем штукатурные работы»²; «С четверга до понедельника был в Мясном. Замечательно там до изумления... Этой осенью надо закончить дом и посадить сад и деревья у дома»³. Записи сопровождаются подробными рисунками деталей («окошко со ставнями», «дверь», «камень у колодца») и чертежами планировки комнат. Тарковский строит сарай, чинит электропроводку, колет дрова. Жизнь в деревне представлялась как способ обретения относительной свободы и средство защиты – от государства (руководства киностудии, советских идеологов, системы кинопроизводства). Но одновременно эта потребность была заложена в природе Тарковского, родившегося в Завражье, каждое лето выезжавшего с семьей

¹ Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. Международный институт им. А. Тарковского, 2008. С. 17.

² Там же. С. 83.

³ Там же. С. 120.

на природу – в деревню, на дачи. В грезах о жизни в собственном доме, «вдали от мирской суеты», в словах, похожих на заклинание, брезжит тень Обломова, с которым, однако, у Тарковского нет ничего общего. Ведь созерцательность, присущая режиссеру, сочетается с необыкновенной жадной деятельностью, редким умением отстаивать свои фильмы, упорством участника боксерского поединка, железной силой воли. Стремление действовать, в частности, было связано с опасением потерять время, не успеть осуществить задуманное.

О недостроенном деревенском доме Тарковский будет часто вспоминать в последние годы жизни в эмиграции, подробно расспрашивает о нем сына, которому наконец разрешат приехать к умирающему отцу. Во всех своих фильмах режиссер старается наполнить понятие «дома» тем смыслом, который был присущ ему в детстве. Задачей автора и многих его героев станет попытка (иногда бессознательная) восстановить целостность мироощущения, собрать воедино осколки культуры, истории, своей души.

«ИВАНОВО ДЕТСТВО»

В «Ивановом детстве» (1962) память о доме противостоит реальности войны: этот конфликт невыносим для детской души, не выдерживающей этой неравной борьбы. В сценах в блиндаже и на берегу реки у линии фронта в воздухе висит оцепенение: кажется, что здесь всегда ночь или унылый пасмурный день, почти ничем не отличающийся от нее; время дня застыло, как и всё внутри этого пространства, онемело, везде признаки какой-то тяжелой болезни. Такому «бездомному» пространству целиком соответствует портрет героя, возникающий в первых кадрах картины, – взъерошенного, упрямого мальчишки, в мокрых лохмотьях, еле живого от усталости, но властно требующего сообщить о нем в штаб разведки. Эта землянка и участок земли, где расположена разведрота Гальцева, станут военным «домом» Ивана, прибежищем, – здесь можно не столько отдохнуть от войны, сколько переждать паузу между двумя разведками. Только в мальчишеских снах героя ненадолго стихает чувство непоправимой утраты и вспыхивает ослепительное пространство, по красоте и полноте счастья не сравнимое ни с чем. Сны Ивана – это мечта о возвращении детства, которое режиссер изображает как поток света, пронизывающий насквозь, состояние удивительной радости от соприкосновения с явлениями природы, как с тайнами самого мироздания. Изобразительный рисунок снов

вещественнее, полнокровнее и достовернее яви, которая чаще всего похожа на повторяющийся ночной кошмар, бред, где не оставляет чувство, что ты намертво зажат в остановившемся времени, как между створок назойливой декорации. В фильме Тарковского прошлое, в котором было движение вперед, откололось от удара войны: в осколках продолжает жить память о целом и тоска по единству. Осколки прошлого превращаются в сны, где совмещаются идеал детства и смертельная враждебность настоящего.

Ритмический строй фильма подчеркивает разрыв между прошлым и настоящим, соотношение между распахнутым временем детства и глухо запертым временем войны. Этот раскол, связанный с насильственной смертью матери Ивана, – раскол мироощущения ребенка – того, что по своей природе незыблемо. В «Ивановом детстве» «бездомность» – это черта искалеченного характера, сдвинутого, по выражению Тарковского, со своей оси безумной логикой войны. Не стихийное бедствие, а ее легальная воля отнимает у Ивана все самое дорогое.

В известной рецензии Ж.-П. Сартра на «Иваново детство» есть любопытное сопоставление: «Я мог бы даже сказать: “Вот советский вариант ‘400 ударов’, но сказать только для того, чтобы подчеркнуть разницу между двумя фильмами»¹. По выражению французского писателя, фильм Трюффо – это «буржуазная трагикомедия», а «Иваново детство» – «одна из советских трагедий». Тем не менее между Антуаном и разведчиком Иваном Бондаревым есть нечто общее: и столкнувшийся с равнодушием взрослых герой Жана-Пьера Лео, и травмированный жестокостью войны герой Коли Бурляева сохранили внутреннюю хрупкость и свой образ детства. Для французского мальчика его пространством был Париж и набережные Сены, а для русского – солнечная поляна с запахами трав, песчаный плёс реки, дорога к колодцу – атмосфера, освещенная присутствием матери. «Эта скорбная душа сохраняет в себе нежность детства, но больше не способна ее ощущать и еще менее ее выразить... Образы самого простого счастья внушают нам страх – мы знаем их финал. И все же эта подавленная, сокрушенная нежность жива каждое мгновение»², – замечает Сартр в рецензии на фильм русского дебютанта. В этих словах выражена мысль, определяющая творческую индивидуальность Тарковского, обозначен неизменный стержень его кинематографа – тема преодоления. Поэтому «Иваново детство» заканчивается сверкающим сном

¹ Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. А.М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. С. 16.

² Там же. С. 15.

мальчика, в котором реальность детства приобретает духовный смысл и оказывается сильнее смерти.

Известно, что в фильмах Тарковского среда, в которой переживается ситуация духовного кризиса, имеет значение едва ли не большее, чем конкретное событие или сам герой. Она так плотно насыщена, ее присутствие столь ощутимо, что все загадки и разгадки режиссерского замысла, авторского размышления о мироздании таятся именно там. Она, как океан Солярис, материализует, извлекает из внутреннего мира героев то, что связано с их совестью и памятью, устраивает очную встречу.

Выжженная земля, колонна печей, стоящих на одном и том же расстоянии друг от друга посреди пустынного поля, уцелевшая дверь дома, которую закрывает на засов старик, пытаясь защитить кусок земли, где стояла его изба, остатки своего хозяйства (печь и петуха), продолжая ждать свою старуху, которую расстрелял немец. Он такой же сирота, как и Иван, который с состраданием смотрит на обитателя пепелища. Следы насилия над жизнью все время попадают на глаза, бередят душу и совесть.

Незащищенность – это «пафос» детства, и трагедия Ивана в том, что он сам берется защищать этот мир средствами войны – именно этот выбор рождает то болезненное состояние, о котором неоднократно говорит герой: «Нервность во мне какая-то».

В начале фильма герой появляется как пришелец с другого берега, сумевший переправиться через линию фронта, которую обозначает ледяная река. В финале он отправляется в обратный путь: скрип повалившегося дерева, отдаленные и неожиданно близкие выстрелы, приглушенная немецкая речь, чередование беспокойных звуков и затишья выражают пластику пограничного состояния природы и мира. Кадр после ухода Ивана представляет собой вертикальную панораму водной глади, затаенное движение вперед – вверх по течению реки, затаенной ряской и похожей на старое зеркало, в котором постепенно, в светлеющем воздухе, проступает лес. Не отдельные деревья, а вся лесная грядя с покачивающимися верхушками встает по ту сторону воды – взгляд камеры неуклонно поднимается вверх, и этот невесомый образ все длится и длится на экране.

Изобразительное решение «Иванова детства» сочетает приемы поэтики, возрожденной камерой Сергея Урусевского, и пластические принципы будущих картин Тарковского, некоторые законы его художественной системы. Режиссер отходит от понятия «субъективная камера» и приходит к другому пластическому видению, сосредоточивая внимание зрителя на внутреннем состоянии кадра, на образности, не закрепленной, а рождающейся во времени – в его течении. В фильме уже есть истоки этой

поэтики, соседствующие со сценами, в которых Тарковский использует перевернутый угол зрения и скачки камеры (прежде всего в экспозиции, когда мальчик выходит из амбара с ветряной мельницей, и в эпизоде вообразяемого боя в блиндаже). Вышеописанный кадр «течение реки» в эпизоде проводов Ивана – пример изобразительного решения, когда образ рождается в процессе зрительской работы, – совместного размышления с режиссером, такой подход станет основой кинематографа Тарковского, определит его авторскую позицию.

Интонация и смысл заключительной сцены «Иванова детства», где герой бежит вдогонку за девочкой по песчаной косе, радостно, почти не касаясь земли, неожиданно обгоняет ее и, не останавливаясь, продолжает бежать уже по воде, словно прорываясь сквозь невидимую границу, в чем-то сходны с финальным пробегом Антуана в «400 ударах» Трюффо. Зритель видит, как Иван долго-долго бежит, вырвавшись на свободу, проникнув в мир, по которому тосковала его душа. Река словно стелит ему дорогу туда.

Земля, размытая дождем, формирует изобразительную ткань пролежавшего пять лет на «полке» «Андрея Рублева» (1966/1971). Широкая линия горизонта намечала границы художественного и исторического пространства, которые пересекались в едином насыщенном потоке времени. В мироощущении героев этой картины дом – это вся земля русская, твоя изба – лишь маленькая частица этого единства, общего жилья, поливаемого дождями, обдуваемого ветром, согреваемого лучами солнца. Странничество открывает путникам то, что происходит в уголках их родины, что творится в ее судьбе. И если в «Ивановом детстве» личная драма, раскол внутреннего мира заставляют героя стать воином, мечущимся между потерянным детством и неотвратимым хаосом войны, то в «Андрее Рублеве» боль и стыд за свое поколение рождают и горечь слов, и немоту. А сквозь все это художник дорастает до собственного дара, открывая лучезарность «Страшного суда» и прозрачную глубину «Троицы».

Осквернение родины – это осквернение именно твоего дома, что выразительно подтверждает древний параллелизм родины и жены, который использует Блок в своем знаменитом стихотворении. Поэтому в «Андрее Рублеве» так важен образ креста, связанный с теми, кто безропотно несет муку. Разорение земли русской внешней и внутренней враждой обрекает народ на бездомье, когда действительно «негде голову приклонить». «Состояние катастрофы» (выражение Тарковского) может преодолеть чудо той любви, о которой говорит Рублев маленькой княжне словами апостола Павла.

Город

Внешний облик города возникает в эпизоде возвращения Бертон в «Солярисе» – пожалуй, это главный пример, когда Тарковскому понадобился этот образ. Долгий проезд машины Бертон по гигантским автострадам и бесконечным тоннелям мегаполиса, словно концентрирующий его тоску из-за всего, что случилось – неудавшегося важного разговора, разочарования, ссоры со старым другом. Эта монотонная дорога, снятая почти в режиме реального времени, показывает образ мира, враждебного герою, которому автор передает свою заветную идею: «Познание только тогда истинно, когда опирается на нравственность». Высотные здания с рекламными вывесками, небоскребы, торчащие вдалеке, и ночной город-муравейник с потоками машин и неоновыми огнями – пейзаж, в котором нет места таким, как Бертон –



ранимым, восприимчивым, благородным, призывающим не уничтожать того, что нельзя понять. Езда за рулем автомобиля выглядит как хроника, содержащая предчувствие грядущей трагедии. Показательно, что финальный кадр этого эпизода переходит в предрассветную сцену возле пруда и родительского дома – «провода Криса».

Поездка Тарковского в 1971 году в Японию, где снимали «город будущего», помогла построить точный контраст, обозначить нравственное измерение сюжета.

Чтобы сократить «Солярис» для французского проката, осенью 1972 года режиссер едет в Париж. В декабре он записывает свои впечатления: «Париж прекрасен. В нем чувствуешь себя свободно, ни ты никому не нужен, ни тебе никто»¹. Новое знакомство с Францией

А. Тарковский. «Зеркало». 1974
Кадр из фильма

¹ Тарковский А. Мартиролог.
Дневники 1970–1986. С. 79.

произойдет после выхода фильма «Зеркало», который в 1978 году будет признан там лучшим фильмом года, а Маргарита Терехова – лучшей актрисой.

«ЗЕРКАЛО»

Слова Андрея Тарковского о замысле «Зеркала»¹ в значительной степени определяют характер автобиографизма его кинематографа. Автор не рассказывает частную историю, основанную на одном или нескольких эпизодах или случаях из своей жизни, а воссоздает объемный образ времени, составленный из проекций прошлого и настоящего, которые, как оказывается, взаимопроникаемы. Поэтому замысел фильма «Зеркало» не превратился в элегический рассказ об ушедшем времени, чего опасался режиссер после написания первого варианта сценария «Белый, белый день», а стал попыткой установить живую связь между «детским» временем и «взрослым», стремлением открыть непреложность этой связи как универсальный закон для себя и для зрителя. Слагаемые в формуле этого закона – родители, с которыми неразрывно связано течение времени в судьбе ребенка. Неугасающее чувство вины рождается, когда настоящее начинает изменять прошедшему, когда неделимое единство дробится, нарушается взаимодействие между временами, проекции все дальше расходятся. Тогда память действует от «имени» совести, восстанавливая до мельчайших деталей обстановку и атмосферу времени, с которым теряется связь. Ту же работу выполнял режиссер, тщательно воссоздавая среду детства, чтобы максимально точно передать зрителю свои чувства.

В «Зеркале» внимание автора сосредоточено на образах конкретного дома, хутора и окружающего природного мира в их фактурной и временной неповторимости, – они становятся смысловым центром фильма, к которому восходят все его художественные линии. Однако личное, детское, время героя тесно сопряжено с временем мировой истории, неотделимо от целостного восприятия эпохи.

Пристальный взгляд камеры Георгия Рерберга и интуитивный принцип многослойного соединения эпизодов иллюстрировали особые свойства

¹ «В «Зеркале» мне хотелось рассказать не о себе, вовсе не о себе, а о своих чувствах, связанных с близкими людьми, о моих взаимоотношениях с ними, о вечной жалости к ним и своей несостоятельности по отношению к ним – о чувстве невосполнимого долга» – см.: *Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / Сост. П.Д. Волкова. М.: Подкова; Эксмо-Пресс, 2002. С. 340.*

памяти, возвращая зрителю остроту и ритм переживания времени в детстве. Чувство бездомья у героя возникает от невозможности установить ту органическую, интуитивную связь между внешним (ближним) миром и внутренним, которая формировала структуру детского времени, а также между двумя отрезками внутреннего пути. Если в «Ивановом детстве» сны о доме и текущую реальность разделяет пропасть, между ними – воронка войны, то в «Зеркале» таинственность и метафоричность сна – в самом генетическом составе повествования, в его художественной ткани. Между эпизодами снов-воспоминаний о деревенском хуторе и сценами в квартире Алексея существуют особые взаимоотношения, о которых говорят обрывки фраз, случайные предметы, взгляды героев, характер построения мизансцен.

Пластика и текст фильма организованы по законам созвучий: один образ задевает другой, рождая третий, образующий новое значение, но у зрителя остается отчетливое ощущение формы всего образного ряда, растущего у него на глазах. Лирическое «я» автора, явленное в изобразительном строе фильма, и «я» рассказчика – незримого главного героя высвечивает присутствие поэта, точнее его голоса, чуть отстраненно читающего свои стихи. Поэзия Арсения Тарковского соединяет поэтические импульсы, скрытые в картине, облекая их в чеканную форму лирического слова, скрепляет все слои этого пространства – документальные кадры, сны, воспоминания, реальность настоящего. И одновременно стихи создают ауру еще одного слоя – особой точки зрения, «высшего» взгляда, сочувствующего героям.

В том, что вселенная может дотянуться до тебя со стола, в созвучии всех явлений природы и живых существ, в летучих переходах от простого к сложному, от обыденного к космическому, состоит сходство поэзии отца и кинематографа сына. Форма стихотворения «Первые свидания» и пластическая форма эпизода, в котором оно звучит за кадром, неуловимо и точно совпадают, словно обладая общим внутренним ритмическим развитием.

Среда детских снов в «Зеркале» разделена на три части: дом, сад и то, что за околицей, – ночной, раздуваемый, как парус, лес. В детском сознании они образуют единый образ, в котором каждая часть нуждается в самостоятельном исследовании. Дом и природа в «Зеркале» – это два мира, между которыми нет швов, разрывов; они просто и естественно дополняют друг друга.

Андрей Тарковский в «Беседе о цвете» с киноведом Леонидом Козловым («Киноведческие записки». 1988. № 1) вспоминает строчки стихов Пастернака, посвященные описанию грозы как пример виртуозной

передачи психологического состояния природы, умения дать в образах ощущение воздуха, погоды, времени дня, температуры.

Определение искусства, данное поэтом в «Охранной грамоте», на мой взгляд, точно характеризует кинематографическую эстетику Андрея Тарковского, основанную на конкретности впечатления и наблюдения, стремлении записать художественным образом «ускользающее время». «Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения. Оно его списывает с натуры»¹. Тарковский так же предпочитал письмо с натуры, преобразованное работой памяти и логикой воображаемого сюжета, то есть ему несомненно был близок тот метод, который Пастернак называл субъективно-биографическим реализмом. В фундаменте кинематографа режиссера заложены отношения художника с миром, имеющие общую основу с теми, которые сформулированы в «Охранной грамоте». Автобиографичность как способ рассказать о себе сквозь ряд отражений – другое лицо, произведения мировой культуры, хроники исторического времени. Можно сказать, что «Зеркало» Тарковского устроено сходным образом с автобиографической прозой поэта, где Пастернак между воспоминаниями детских и юношеских лет размышляет о природе творчества, через подробное описание состояний природы и времени дня выражает отношения между человеком и тем мгновением, в котором он существует. Образно преломленная реальность оказывается космическим пространством, где «любовь опережает солнце», «поколения пробиваются сквозь вьюгу», а «за деревьями всех сторожит, провожая своими огромными умными глазами», сила, называемая искусством, которая за все это несет ответ. В художественном мире «Зеркала» зритель также легко преодолевает любые невидимые границы, попадая, например, из военного времени детства героя на полотно Брейгеля, также ощущает энергетические токи истории.

Безотчетная тревога, которая охватывает человека, наблюдающего пожар дома, может скрываться в воздухе эпохи, и тогда любая бытовая ситуация неожиданно становится источником этого страха. Человек «в плену времени» вдруг является безмолвным свидетелем чего-то гнетущего, непоправимого, внушающего ощущение сиротства. Долгий бег героини Маргариты Тереховой по мостовым под проливным дождем, потом столь же длинный торопливый проход по гулким коридорам типографии, возвращение по тем же коридорам-туннелям и спонтанный разговор двух подруг с цитатами из Достоевского создает нервную картину мироощущения тоталитарной эпохи.

¹ Пастернак Б. Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Избранное. М., 1989. С. 53.

Внутренний мир человека в фильмах Тарковского содержит отблески мировой истории, отпечатки культурных эпох, истории своего рода и своей семьи.

Знакомство с квартирой отца, где впервые оказался Игнат, позволяет ему перейти через какую-то временную грань, помещая в «зазеркалье». Ситуация с монетами, рассыпанными на полу, пробуждает мифологическую, внеличностную, память. Сквозь эту квартиру как будто хлынул поток времени, искры от которого летят по сторонам и бьют током. Открывая входную дверь, Игнат встречается лицом к лицу с героиней времени, с которым непрерывно пересекается настоящее в картине, – ее присутствием наполнены вещи этого дома. Мария Николаевна, увидев на пороге мальчика, так похожего на своего сына в детстве, охает и, посмотрев на номер дома, говорит, что ошиблась дверью, подразумевая на самом деле, что ошиблась временем.

Картина завершается медленной круговой панорамой: взгляд камеры словно обнимает «даль пространств» – поле, опушку леса, дом среди деревьев и какую-то полную полуденную тишину. Даже отдаленные деревенские звуки – пение птиц, лай собак – кажутся только ее частью. Эта «тишь» незаметно превращается в звучащую сначала как внутренний гул хоровую музыку Баха, которая постепенно усиливается и несется ввысь, как человек навстречу будущей судьбе. Прерываясь, музыка обращалась в эхо детского голоса и в тишину уже вечернего темнеющего леса.

Как будто внутренность собора –
Простор земли и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано¹.

В «Солярисе» Крис и в «Зеркале» Алексей мечтали вернуться туда, где прошло самое счастливое время их жизни, – в дом детства. Как в открытом космосе, так и на земле – в огромной городской квартире – остро ощущается недостижимость родного мира: герои грезят о нем, вспоминая его образы, запахи, звуки.

Особое отношение к проблеме времени и памяти в кино объединяет Андрея Тарковского с Аленом Рене, который подробно разрабатывал форму внутреннего монолога и исследовал отношения между прошлым, настоящим и будущим. Примечательно, что оба режиссера снимают

¹ Пастернак Б. Когда разгуляется // Пастернак Б.Л. Стихотворения. Поэмы. Переводы. Екатеринбург; У- Фактория, 2003. С. 404.



А. Тарковский. «Солярис». 1972

Кадр из фильма

первые игровые фильмы в один и тот же период – на рубеже 1950–1960-х годов. Эту связь впервые заметила Инна Соловьева в статье «Попытка справки», подчеркивая, что показ фильма «Хиросима, любовь моя» летом 1959 года в Москве «не может быть упущен из виду, когда думаешь о “Ивановом детстве”»¹. Для многих молодых режиссеров оттепели французская картина стала открытием, и для Тарковского, учившегося тогда на

¹ Цит по: *Шемякин А.М.* Чужая родня // Кинематограф оттепели. Кн. 1: Сборник научных трудов НИИ киноискусства / Отв. ред. В. Трояновский. М.: Материк, 1996. С. 241.

четвертом курсе ВГИКа, особенно. Зрителей поражала свобода обращения со временем, попытка передать кинематографическими средствами процесс воспоминания, перенос акцента с внешнего действия на внутреннее, наконец, столкновение личной и исторической памяти. Эти слова в той же степени можно отнести и к фильмам Тарковского. Андрей Шемякин, отмечая различие мотивов памяти в фильмах Тарковского и Рене, считает, что для отечественных кинематографистов в 1970-х годах «стали в полной мере “своими” Ален Рене и отчасти Трюффо, а официальный экран заполнили французские комедии и детективы... Но не остались незамеченными и попытки пластически передать ужас остановившегося времени у Рене...»¹

Криса в «Солярисе» мучило то, что не будет давать покоя Алексею в «Зеркале», а потом Горчакову в «Ностальгии», которому передались состояние и настроение режиссера, утомленного разлукой с семьей, отсутствием привычных условий жизни, чужим языком. «Горчаков так и умирает в этом новом для себя мире, где естественно и органично сопрягаются вещи, раз и навсегда кем-то поделенные в этом странном и условном земном существовании»², – комментирует Тарковский финальный эпизод фильма.

Судьба русской культуры и ее протагонистов развивается в XX веке по спирали, подобной той, с которой сравнивал свою жизнь Набоков, неизбежно включающей дугу эмиграции. Первая половина века отражается во второй. Это своего рода открытая композиция ленточного орнамента, в котором каждый раз появляется новая декоративная деталь, но неизменным остается основной узор. Таким сквозным мотивом может быть веточка бузины или рябины – образ поэтики Цветаевой, сказавшей: «Я бы века болезнь – бузиной назвала». Это сказано о той «болезни», о которой размышляет Тарковский в связи с «Ностальгией», о той, которая неотделима от XX столетия, о той, которая порой приближает к исцелению.

Ностальгия Горчакова спровоцирована, по словам режиссера, «не только его удаленностью от Родины, но и глобальной тоской по целостности существования»³. Эта характеристика чрезвычайно важна для осмысления понятия «ностальгии» у Тарковского и истоков его творческого мировоззрения. Обостряющийся разлад в душе героев «Ностальгии»

¹ Цит по: *Шемякин А.М.* Чужая родня // Кинематограф оттепели. Кн. 1: Сборник научных трудов НИИ киноискусства / Отв. ред. В. Трояновский. М.: Материк, 1996. С. 256.

² *Тарковский А.* Запечатленное время. С. 334.

³ Там же.



Андрей Тарковский в своей квартире. Первая половина 1970-х годов
Фото А. Антипенко

и «Жертвоприношения» отражает душевное состояние режиссера и одновременно возрастающее напряжение его внутренних поисков. На вопрос о том, можно ли назвать Тарковского религиозным художником, хочется ответить словами Томаса Венцловы, размышляющего на ту же тему о Бродском: «Его стихи написаны с точки зрения “испытателя боли”; это придает им глубинную нравственную перспективу, что помогает выжить – как стиху, так и его читателю»¹.

В фильмах Тарковского и в его главной теоретической работе «Запечатленное время» есть свидетельства тому, что их автор глубоко осознает трагичность разрыва с христианским религиозным сознанием, который испытала Россия в XX веке. Его творчеству близки идеи философии отца Павла Флоренского, противопоставляющего ограниченность рассудка потребности души «во всецелостной и вековечной истине». Поиск полноты истины, которая не открывается логическим определением, а переживается в живом опыте, присутствует в фильмах Тарковского. И неслучайно в противовес определению Короленко смысла жизни как права на счастье Тарковский приводит слова из Книги Иова: «Человек рождается на

¹ Цит. по: *Трауберг Н.* Острова в странном море. Заметки на полях книги Томаса Венцловы // Дружба народов. 2005. № 7.



Андрей Тарковский с сыном Андреем дома. Первая половина 1970-х годов
Фото А. Антипенко.

страдание, как искры, чтобы устремляться вверх», называя жертвенность «единственно возможной формой существования, естественно принятой на себя человеком»¹.

ДОМА И ГОРОДА ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

К хлопотам Тарковского о строительстве дома в деревне в начале 1970-х прибавлялись заботы о квартире, которую обещал дать «Мосфильм». В 1975 году семья обустраивается на новом месте. Но спустя годы окажется, что «жизнь на чемоданах» – сквозная тема судьбы Тарковских. По свидетельствам друзей, в каждой квартире, где они будут останавливаться за границей, быстро создаются привычная и любимая обстановка, домашний уют, которые так ценил режиссер. Но все равно чего-то не хватало или что-то мешало, и они продолжали искать. Из Рима они переезжают в маленький старинный городок Сан-Грегорио, где покупают двухэтажный дом, требующий ремонта, намечают планы его перестройки. Но вскоре Тарковский пишет о необходимости продать этот дом, чтобы купить квартиру в Риме, в частности, в связи с будущим приездом сына.

¹ Тарковский А. Запечатленное время. С. 340.

Видимо, поиски жилья означали нечто большее, чем решение бытовых вопросов, устройство домашнего уклада и создание благоприятных условий для работы. Может быть, за этой неудовлетворенностью было бессознательное стремление к идеалу, который отразился бы в доме, как в символе. А в перипетиях кочевой жизни – урок смирения и невозможность такого вещественного воплощения.

Рим, Сан-Грегорио, Берлин, Флоренция... А еще съемки «Жертвоприношения» в Швеции, поездки в Англию и репетиции «Бориса Годунова». В 1985 году администрация Флоренции присваивает русскому режиссеру звание почетного гражданина города и дарит квартиру в самом центре с видом на купол собора Брунеллески. Приехав уже тяжелобольным в Италию, к морю, Тарковский рисует планы строительства сельского домика в Тоскане и обсуждает их с местным каменщиком.

Следующей остановкой станет Париж – тот самый, в котором, как раньше казалось, «ни ты никому не нужен, ни тебе никто». Если с Италией сразу сложились теплые взаимные отношения, то с Францией – дистанция, главным образом со стороны Тарковского, который, впрочем, ценит огромный интерес руководства Каннского фестиваля к его картинам. Сокрушаясь о том, что резко падает общий уровень кино, он подчеркивает, что «только Брессон ничего не боится» и продолжает оставаться самим собой. И, как уже было сказано, воображаемый диалог с «далекими» адресатами вдруг становится настоящим и вполне естественным. Наступает время, когда все они – классики мирового кино – оказываются совсем рядом, объединяются вокруг него, чтобы участвовать в его судьбе, бороться за него. В феврале 1986 года больного Тарковского в Париже навещает Брессон, позже он приходит на концерт, устроенный Мстиславом Ростроповичем в честь русского режиссера. Друзья создают комитет по воссоединению семьи Тарковских, помогают учредить международный фонд помощи.

В последней тетради «Мартиролога», начатой в Париже, Тарковский с благодарностью пишет о помощи французских друзей и государства. «Какими ошибочными и ложными представлениями о людях мы живем! ... А кто к нам отнесся лучше, чем французы? Дают гражданство, квартиру, Комитет собирает деньги и платит за все и за клинику... Я совершенно не вижу и не понимаю людей. Отношусь к ним предвзято и заведомо нетерпимо»¹.

Первое время Тарковские живут в квартире Кшиштофа Занусси, потом переезжают к Марине Влади, муж которой Леон Шварценберг становится лечащим врачом режиссера, называющего его своим ангелом-

¹ Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. С. 571.

хранителем. Именно здесь Крис Маркер снимает встречу отца с сыном, которого наконец выпускают во Францию, – пронзительную хронику, вошедшую в фильм «Один день из жизни Андрея Арсеньевича». Последним прибежищем Тарковского окажется квартира Анатоля Домана – одного из главных продюсеров французской «новой волны», и здесь простятся с режиссером те, кто приедет из Москвы проводить его в последний путь.

Тарковский мечтал, чтобы каждый кадр воздействовал на зрителя индивидуально, чтобы кино было не «тотальным», а «индивидуальным» искусством, раскрывающим в человеке художника. Это отношение – сила влияния и притягательности кинематографа, пронизанного верой в тот образ дома, который неизбежно, иногда неосознанно, присутствует в каждом человеке, находясь за границей видимого и представляемого.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нет нужды напоминать, что 1960-е годы в России и во Франции – это две очень разные культурно-исторические эпохи: «потепление» политического климата вряд ли можно сопоставить с «экономическим бумом» и молодежной революцией. Но состояние и поэтика кинематографа подсказывают тему для общего разговора о периоде, который можно определить одним словом: *взлет*. Название фильма Криса Маркера «Взлетная полоса» (1962) символически характеризует рубеж 1950–1960-х годов. Фильмы оттепели и «новой волны» подчеркивают свойства, дополняющие и притягивающие наши культуры как противоположные полюса: рациональность и формальность французского мышления как противовес русской текучести и тяги к метафизике. С ними связан взаимный интерес и уважение французских и российских режиссеров, умеющих удивляться чужим открытиям. Но в картинах этого периода ярко видны и общие мотивы, в особенности – сходство взаимоотношений их авторов и героев с пространством.

Интересно, что аура Москвы и Парижа была столь сильна, что в действительности обнаруживалось художественное качество, которое

раскрывал кинематограф. Образы обеих столиц того времени сегодня стали частью культурной мифологии: о них можно ностальгировать, их можно пародировать или разоблачать. Основания для этого предоставили уже 1970-е годы, когда в отечественном кино возрастает драматизм отношений с городом и домом, который в фильмах «новой волны» ощущался сразу – на рубеже 1950–1960-х. Мысль о том, что развитие городской цивилизации может привести к неминуемой катастрофе, впрочем, присутствовала в картинах Андрея Тарковского, понимающего это уже в конце 1960-х. Чувство этой угрозы заставляло искать духовную опору. Так же, как угроза превращения старых уютных городов в современные мегаполисы побуждала Жака Тати противопоставить вызовам урбанизации хрупкость и детскость месье Юло. С этим персонажем есть сходство у героев отечественных фильмов 1970-х годов, которые, в отличие от своих предшественников, не чувствуют себя своими в окружающем пространстве, часто придумывают свой собственный мир и преображают реальность. В этот период официальной столице все резче противопоставляется провинция, где обитают «герои-чудаки» Василия Шукшина и Глеба Панфилова.

В российском кино общий тон внутреннего диалога и дуэта со временем сменится ощущением остроты личного опыта, драматизма отдельной творческой судьбы. Это красноречиво иллюстрируют автобиографические «фильмы-размышления» художников поколения 1960-х годов, вышедшие в начале 1990-х: «И возвращается ветер...» (1991) М. Калика и «Бесконечность» (1992) М. Хуциева.

На страницах этой книги мне хотелось устроить заочную встречу между авторами и героями российского и французского кино, собрать их в одном пространстве. Фильмы «новой волны» проникали к советскому зрителю так же трудно, как оттепельные картины – к французской публике, хотя «короткие свидания» в этот период происходили гораздо чаще, чем в предыдущее десятилетие. Анализ кино 1960-х показывает, что сила притяжения (и отталкивания) существует не только между этими режиссерами, но и самими произведениями, которые самостоятельно взаимодействуют. Их герои вправе встретиться друг с другом или просто оказаться рядом. Фильмы, в которых они участвуют, подтверждают ренуаровскую идею иллюзорности границ: человеческие и художественные связи сильнее политических, социальных и ментальных различий. Барьеры, создаваемые правительствами и режимами, не могут разделить, если мы сами не желаем быть посторонними и стремимся понять друг друга. Бесплезно возводить стены и «железные занавесы». Куда лучше создавать мосты.

Научное издание

Наталья Баландина

**ГОРОД И ДОМ
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ
И ФРАНЦУЗСКОМ КИНО 1960-х**

Ответственная за выпуск

Н.А. БОРИСОВСКАЯ

Редактор

С.М. ПЧЕЛЯНАЯ

Корректоры

Г.А. МЕЩЕРЯКОВА, О.К. ЮРЬЕВ

Оформление:

И.Б. ТРОФИМОВ

Компьютерная верстка:

Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 05.11.2014

Формат 60×88¹/₁₆

Уч.-изд.л. 17,2. Усл.-печ. л. 16,0

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5