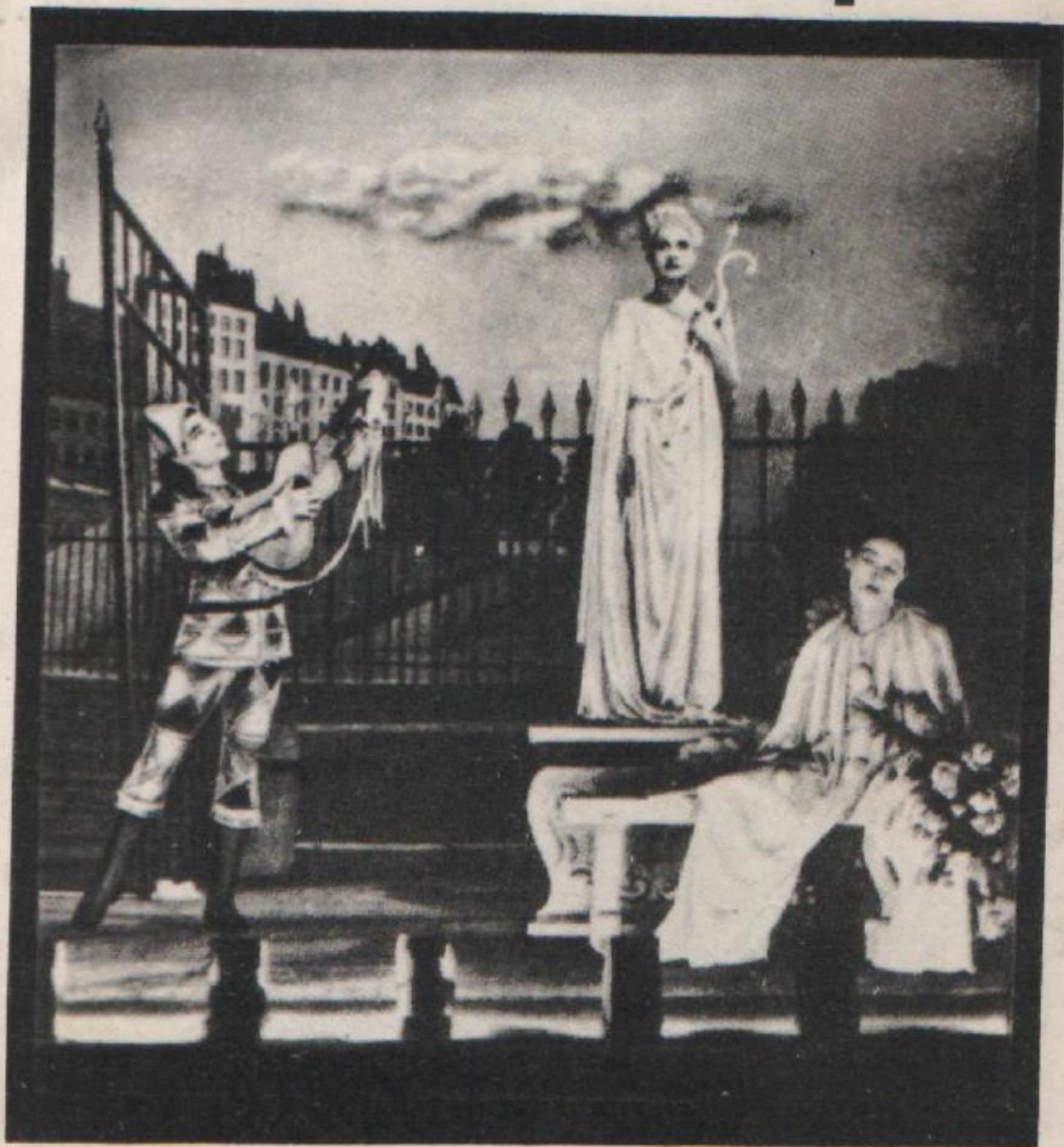


Марсель Карне



мастера зарубежного киноискусства

Annotation

Введите сюда краткую аннотацию

- [Марсель Карне - парижанин](#)
- [В ГРАНИЦАХ МЕЛОДРАМЫ](#)
- [Бурлеск. Эксцентрика. Реальность](#)
- [Рождение трагедии](#)
- [Карне со скидкой](#)
- [Накануне катастрофы](#)
- [Дьявол снимает маску](#)
- [Пьеро и Коломбина на бульваре Преступления](#)
- [Крах романтического фильма](#)
- [Трудные времена](#)
- [Романтический Золя](#)
- [Метания](#)
- [Карне сегодня](#)
- [Фильмография](#)
- [сведения о печатном издании](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)

- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)

- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)

- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)

- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)

- [174](#)
 - [175](#)
 - [176](#)
 - [177](#)
 - [178](#)
 - [179](#)
 - [180](#)
 - [181](#)
 - [182](#)
 - [183](#)
 - [184](#)
 - [185](#)
 - [186](#)
 - [187](#)
-

Марсель Карне - парижанин

1

В статье с таким названием Антониони набросал портрет Карне: «Представьте себе человека маленького, некрасивого (может быть, ему не понравится, что я так говорю) и необычайно живого... Его живость сразу поражает: она имеет характер одновременно инфантильный и нервный и сопровождается природным, немного женским любопытством. Но необходимо сказать, что, когда нужно, эта живость мгновенно превращается в энергию и огромную волю к работе, не знающую усталости.

К этому прибавляются крайнее тщеславие и живейшая ревность к любому чужому успеху (это тоже идет от натуры инстинктивной, неотшлифованной, инфантильной). Такова характеристика Карне - человека. Как мы увидим, в Карне - режиссёре все подчинено этим качествам, даже все определяется ими»^[1].

«На съёмочной площадке его беспокойство превращается в почти хроническое дурное настроение, - свидетельствует Пьер Лепроон. - Раздражительность Марселя Карне общеизвестна. Это у него не напускное и происходит не от недостатка сговорчивости или излишка самолюбия. Просто увлечение своей профессией воодушевляет его и в то же время терзает. Он владеет ею лучше, чем кто-либо и не терпит возражений, подсказанных мнимым здравым смыслом, — вот источник этих вспышек гнева, всяких ссор, которые вызывают столько пересудов. Они повторяются на всем протяжении творческой деятельности Карне, которая насчитывает столько же провалов, сколько и удач. Отсюда укрепившаяся за Карне репутация «задиры и несговорчивого человека», объясняющая и боязнь, которую он внушает продюсерам, и причины разрыва со многими из них...»^[2]

К этому, далеко не полному перечислению профессиональных качеств

и свойств характера, можно добавить крайний педантизм в работе, «ошеломляющее чувство пластики изображения», «громадную кинематографическую эрудицию» при явном недостатке философских и литературных знаний (Антониони), а также нервное, порою безрассудное упорство, в котором сценарист Шарль Спаак видит главное достоинство Карне — он не боится рисковать и, оступившись, тут же начинает все сначала^[3].

Конечно, ни одна из этих черт натуры и таланта не объясняет сути творчества Карне. И тем не менее они важны: не зная их, трудно понять особенности его метода работы и его сложную художническую судьбу.

Марсель Карне — один из самых крупных режиссеров вчерашней Франции, Франции предвоенных и военных лет. 1938-45 годы — время его триумфов и наибольшей творческой активности. В ту пору он имел огромное влияние на кинематографическую молодёжь.

«Он был тем, кто сумел сломить преграды во имя своей свободы, пусть даже и неопределенной, - писал после войны Антониони. - И естественно, это нас воодушевляло. Правда, тогда мы очень нуждались в воодушевлении. Видя его работающим, я удивлялся, что в своих постоянных и почти невероятных технических поисках он всегда представлял школу, поколение, нацию, представлял новое содержание и, конечно, робкую попытку восстания, и пыл вполне определенной полемики»^[4].

Фильмы Карне были вершиной «Поэтического реализма» (термин, которым принято обозначать течение, возникшее в киноискусстве Франции в тридцатые годы). Употребляя этот термин, необходимо сразу же оговорить его условность: «реализм» в данном случае не означал прямого, непосредственного отражения реальности; экранная поэзия имела романтический, иногда осложнённый символистскими влияниями, характер. Собственно, реализмом (а порою говорили даже о «натурализме» французской школы) в то время называли реставрацию литературности, «послеавангардистскую реакцию» в кино, вернувшемся от зрительных абстракций к традиционной «крепкой» фабуле и социально обозначенным героям.

Видимость социальности и современности — кварталы бедноты, столь живописные у Рене Клера и сумрачные у Карне и Ренуара, кишачие бандитами трущобы Дювивье, простонародная среда и пролетарский облик персонажей: солдат, рабочих, машинистов, люмпенов и пр. — тут не должны обманывать. Это лишь внешний слой, поверхностно-

реалистическая оболочка — дань зрительскому спросу, левым настроениям в стране, моде на «популизм».

Свои глубинные концепции, сюжеты, темы, психологические амплуа героев и героинь кино заимствует у старой романтической литературы^[5]. Любовь и Смерть, Любовь и Преступление, невинная красавица и рыцарственный разбойник, таинственная атмосфера, демонический злодей, женщина-вамп с ее губительными чарами, соперничество, ревность, мистика многозначительных случайностей и, наконец, кровавый рок, подстерегающий героя на каком-нибудь туманном перекрёстке — мотивы, издавна считавшиеся романтическими штампами, осмеянные, изгнанные из высоких сфер искусства, перестают быть принадлежностью одних лишь «низких жанров». Та самая «литературная тенденция», которая в период авангарда была задвинута на дальнюю периферию коммерческой кинопродукции, снова просачивается наверх.

Кинематограф поэтического реализма с самого начала претендует быть серьезным и проблемным. И тем не менее он даже не пытается скрывать свое родство с бульварными романами, театральной и киномелодрамой, мюзик-холлом. Авангардистской элитарности он противопоставляет свою кажущуюся народность, демонстративно возвращая на экран общедоступные каноны мелодрамы, романтику любви и приключений, надрывность чувств и павильонный реализм «простого быта».

Другое дело, что в картинах крупных мастеров дешевый жанр облагораживается, приобретает утонченность. Что простодушную таинственность и ужасы фейадовского «Фантомаса» или позднейшего «Мефисто» (многосерийный фильм Анри Дебена (1931)) здесь замещает «воздух тайны», смутная, томящая своей неясностью угроза, а в мелодраматических страстях слышится неожиданный и точный отзвук времени, близкого к истерии, к перелому.

Фильмы Карне вернут увядшим романтическим концепциям их изначальную философичность. Давно отброшенный, скомпрометированный развлекательным искусством способ «пересоздания» реальности вновь обретет права на жизнь.

Особая природа связей между экранным миром «поэтического реализма» и внутренней реальностью Европы, её эмоциональной атмосферой накануне мировой войны явственно обнаружилась, по сути дела, только с появлением Карне. Можно сказать, что до него существовали лишь разрозненные, трудноуловимые черты манеры, некая общность тем, героев, ситуаций. Он создал стиль и закрепил приметы направления,

рассыпанные в творчестве предшественников.

Карне учился у Фейдера. В его картинах очевидно также влияние Виго, Дювивье, Ренуара и, в меньшей мере, Рене Клера. Но вместе с тем — случай довольно редкий — именно произведения ученика позволили увидеть то существенное, что объединяло эти разные индивидуальности. В известном смысле его миссия была ретроспективной: он обобщил находки и возглавил уже внутренне сложившуюся школу. Определенность его романтических пристрастий напомнила о связи всего направления с литературой XIX века. Жизненный материал, к которому он обратился, закрепил «популистские» мотивы, звучавшие в произведениях его учителей. Он подхватил их темы: солидарность бедняков и романтическое одиночество героя-отщепенца, неустойчивость сдвинутого, потерявшего былую прочность быта, смутную тревогу, мечты об идиллических, далеких странах, тщетные попытки бегства и противостояние судьбы. Стали ясны истоки этого кинематографа: вновь восстановленный в правах литературный романтизм (с поправками на всевозможные воздействия позднейших неоромантических течений), расхожая коммерческая мелодрама и каждодневный, приобщенный к быту фатализм, тем больше углублявшийся, чем ближе надвигалась на Европу новая война.

В фильмах Карне все эти настроения, мотивы, житейские и философские послышки заострились, приобрели трагическую напряженность. И дело тут не в его знаменитом пессимизме. Карне, вместивший в романтическую мелодраму трагизм реальности, лишь выразил дух времени. Выразил глубже и полнее, чем кто-либо из современных ему режиссеров Франции. Это определило его роль и место в истории кинематографа.

Марсель Карне родился в Париже 18 августа 1909 года. Матери он не помнит, она рано умерла. Отец был столяром-краснодеревщиком. Растили будущего режиссера бабушка и тетка, женщины простые, добрые, не докучавшие ему суровой дисциплиной. Марселю с малых лет предоставляли полную свободу. Чаще всего он убегал с мальчишками в

соседний сквер.

Семья жила неподалеку от холма Монмартр, в старом ремесленном квартале Батиньоль. Потом Карне будет всю жизнь снимать эти кривые, узенькие улочки окраин, облупленные густонаселенные доходные дома, чахлую зелень скверов, железнодорожные мосты, заборы, за которыми дымят маневровые паровозы. Ушедшие пейзажи его детства, восстановленные в павильонах, станут одной из неотъемлемых частей экранного «мира Карне».

Детство напомнит о себе и неожиданными встречами. В 1938 году на роль Люсьена в «Набережной туманов» Карне возьмет уже не слишком молодого, много снимавшегося театрального актёра Пьера Брассёра. На съёмочной площадке выяснится, что они давно знакомы. В памяти постановщика всплывёт сквер Батиньоль, где двадцать лет назад он предводительствовал шайкой сорванцов. Главным его врагом в те времена был хорошо одетый мальчик «из богатых». Марсель никак не мог простить этому чужаку его заносчивость, высокий рост и собственный велосипед. К тому же Пьер-Альбер был на четыре года старше — разница, угнетавшая самолюбивого Карне.

В 1938 году она уже не ощущалась. Былая неприязнь сменилась тесной дружбой. Брассёр отныне будет часто появляться в фильмах Карне. «Дети райка» его прославят: там он создаст одну из своих лучших кинематографических ролей.

Детскими впечатлениями был, по-видимому, навеян фильм, который режиссер хотел снимать перед войной. Он назывался «Ecole communale» (Начальная школа). В одной из таких обязательных, всеобщих и бесплатных четырехклассных школ для бедняков учился некогда Марсель Карне. Образование, которое она давала, было, конечно ограниченным. Но твердые основы знаний дети всё же получали. В особенности это относилось к языку: на выпускном экзамене ученик, сделавший в диктанте две ошибки, считался провалившимся.

Когда Марсель принес диплом, домашние вздохнули облегченно: с науками было покончено. Мальчика отвели в пропахшую столярным клеем, стружками и лаком мастерскую. Здесь ему предстояло выучиться ремеслу. Впрочем, Марсель довольно скоро разочаровал отца: он без конца куда-то удирал. Решили, что его придется запираить. Строгости помогли, под замком обучение пошло быстрее. Но столяром-краснодеревщиком молодой Карне так и не стал. Тайком (отец бы ни за что не разрешил) он поступил на операторские курсы. По вечерам дважды в неделю тут были лекции, а в воскресенье утром слушатели выезжали на практику в Венсенский лес.

Кинематографом Карне увлёкся с детства. Мальчишкой лет восьми он уже бегал на все фильмы, которые показывали в «темных залах» Батиньоля, Пасси, Бельвиля и других окраинных кварталов. В этих дешевых и замызганных кинотеатрах, где целовались парочки, шумела детвора и поминутно хлопала входная дверь, он год за годом смотрел все подряд: американские комические, вестерны, вошедшие в Европе в моду после Первой мировой войны, отечественные экранизации Дюма и фильмы ужасов, которыми прославились немецкие экспрессионисты. Несколько позже он был потрясен, увидев «Колесо» Абеля Ганса с его тревожащей и сумрачной поэзией железной дороги и знаменитую «Парижанку» Чаплина. Впоследствии молодой журналист Марсель Карне будет писать статьи об этих фильмах, которые «открыли ему новый мир»^[6].

Второе увлечение, возникшее в школьные годы, — мюзик-холл, где тогда пели Морис Шевалье, Жозефина Бейкер, Мистенгет и начинал свою карьеру молодой Габен, — Карне тоже пронес через всю жизнь.

Эта его любовь вполне в традициях французского кино. Стоило появиться звуку, как все мастера и подмастерья кинорежиссуры — от недавнего авангардиста Рене Клера до какого-нибудь там Кампажа, Полиньи или Шомета буквально ринулись в объятия мюзик-холла. Редкий французский фильм, особенно фильм довоенный, мог обойтись без примеси эстрады. Музыка мюзик-холла песни популярных шансонье станут немаловажным элементом и в картинах самого Карне. Связь его творчества с эстрадой — не внешняя, она не ограничена вставными номерами. Какие бы серьезные проблемы не решал Карне, в стиле его картин, в их интонациях всегда есть толика эстрадной грусти, сгущенная, хватающая за сердце и обливающая сладким холодком эмоциональность мюзик-холла.

В шестнадцать лет Карне с отличием окончил курсы и получил диплом ассистента оператора. Пока он размышлял, что делать дальше, кто-то познакомил его с женой Жака Фейдера, киноактрисой Франсуазой Розе. Маленький круглолицый юноша понравился артистке своей горячностью и удивил прекрасным знанием кино. Она сказала, что представит его мужу.

Встреча с Фейдером, состоявшаяся в деловой конторе режиссера, была, однако, краткой и весьма холодной. Карне ушел подавленным. На следующий день Франсуаза Розе, зная суховатую, слегка высокомерную манеру мужа, пыталась сгладить впечатление. «Если он выслушивал вас целых пятнадцать минут, значит, вы ему понравились», — убеждала она Карне.

Действительно, спустя две или три недели Фейдер, снимавший тогда

фильм «Кармен», предложил молодому человеку место ассистента оператора. К общему удивлению, Карне отказался. Этот поступок, кажется, был неожиданным даже для него самого - аристократическая холодность Фейдера задела его глубже, чем он думал. Во всяком случае, отец был очень рад, услышав, что Марсель поступает на службу в страховое общество.

Знакомство с Фейдером, начавшееся так неудачно, тем не менее, возобновилось. Добросердечная Франсуаза Розе снова свела их, лед растаял и постепенно юноша стал своим человеком в доме.

Прошло два года. Набирая съемочную группу для фильма «Новые господа», Фейдер вновь пригласил Марселя Карне. На сей раз он не устоял. Нудная служба в отделе тяжб была оставлена. Карне стал ассистентом оператора Жоржа Периналя.

В семье об этом ничего не знали. Тайна раскрылась случайно. Устанавливая штатив на площади Оперы, где шли съемки, Марсель увидел в первых рядах зевак старого друга своего отца.

После традиционных патетических упреков и сетований старик Карне махнул рукой на неудавшегося сына. Марселю разрешили продолжать его малопочтенное и ненадежное занятие.

Осенью 1928 года, сразу по окончании работы над фильмом «Новые господа», Фейдер и Франсуаза Розе уехали в Америку. Контракт с голливудской фирмой «Метро-Голдвин-Майер» был заключен на несколько лет. Карне остался один. Надежды на продолжение совместной работы с Фейдером рухнули. Пришлось уйти в армию до призыва.

Служба была сравнительно недолгой — меньше года. Вернувшись из Прирейнской области, Карне начал ходить по студиям — искать работу. Выяснилось, что это нелегко. Фейдер отсутствовал. Связи, едва-едва завязанные в пору ассистентства, оборвались. Было похоже, что в кино пробиться не удастся.

Помог благоприятный случай. Фирма, выпустившая «Новых Господ» Фейдера, теперь предпринимала постановку «Калиостро». Картину ставил немец Рихард Освальд. Карне дали работу в его группе — снова ассистентом оператора.

Правда, работой это только называлось. Жюль Крюгер, главный оператор «Калиостро», терпеть не мог помощников. К тому же всякий раз, как у него просили указаний или объяснений, он обижался и подозревал подвох. Карне рассказывал потом: «Я говорил ему: почему вы берете этот объектив? Тогда он с милым видом выставлял меня за дверь. Нарочно... Однажды он явился ко мне в поздний час и спросил, почему я вечно не даю

ему работать»^[7].

Примерно в то же время и опять-таки почти случайно Карне стал журналистом. В поисках заработка он послал на конкурс критиков-любителей, организованный журналом «Синемагазин», статьи о наиболее значительных картинах 1928 года: «Мост» Ивенса, «Новые господа» Фейдера, «Деньги» Л'Эрбье, «Шпионы» Фрица Ланга и «Двое робких» Клера. Первая премия (2000) франков и предложение сотрудничать в журнале оказались весьма кстати. Так началась его карьера кинокритика.

В журналистской среде Марсель Карне сразу же завоевал известность. Статьи, опубликованные в «Синемагазин» («Камера — персонаж драмы», «Место молодым», «Похвальное слово американскому полицейскому фильму», «Когда же кино выйдет на улицу?» и др.) и впрямь свидетельствуют о его критическом таланте. Их даже и теперь читаешь не без интереса. А ведь они написаны двадцатилетним юношей, да ещё сорок лет назад...

Свою работу в кинокритике Карне начал в период, переломный для кино. Только что появились звуковые фильмы. Экран заговорил, запел — и камера в растерянности остановилась. Казалось, одним ударом было разрушено все то, над чем трудился тридцать лет немой кинематограф. «Игра черного и белого, молчание, ритм связанных между собой зрительных образов, оттесненное на задний план слово — этот давний поработитель человека — казались мне предвестниками чудесного искусства. И вот дикое изобретение все уничтожило», — писал тогда французский критик Александр Арну^[8].

Крупнейшие кинематографисты мира встретили нововведение в штыки. «Держу пари, кино ждет смерть или, по меньшей мере, долгий сон, подобный смерти», — утверждал Рене Клер^[9].

Марсель Карне принадлежал к другому поколению. Он мог смотреть на это новшество трезвее.

«Скептики не преминули сказать, — писал он в 1929 году, — что говорящий фильм всегда останется экранизированным театром. Им нужно дать серьезное опровержение. Для этого камеру должны выпустить из заключения. Необходимо, чтобы она снова обрела неограниченную подвижность персонажа драмы.

Я не преуменьшаю трудностей. Но ведь всего через несколько месяцев после изобретения «talkies» (говорящего кино) в «Бродвейской мелодии» уже найдено немало дерзких технических решений. Это дает надежду.

Будущее принадлежит творцам»^[10].

Программа, выдвинутая в последующих статьях Карне, была подсказана заботой о возвращении кино его былой экспрессии, лиризма, чувства жизни. Молодой журналист напоминал читателям о многочисленных открытиях, сделанных Гриффитом и Чаплином, Абелем Гансом, Фрицем Лангом и Мурнау в лучшие времена «великого немого». Он возвращался к ироническим экспериментам Рене Клера (изобретательность, фантазия, жизнь, бьющая ключом!) и безыскусной поэзии немых картин Фейдера; вспоминал «узкие, вечно забытые народом улицы «Кренкебиля» в золотистом свете утра, жаркую и неряшливую жизнь предместья в «Грибиш», спокойное течение и утреннюю свежесть Сены в «Новых господах»^[11]. О новомодных «говорящих» драмах, запертых в душной атмосфере дансингов и аристократических салонов, автор статей, понятно, отзывался с раздражением.

«Кино должно выйти на улицу», — таков один из главных тезисов Карне. Это не значит, что он непременно требует натуральных съёмок. Кадрам «Под крышами Парижа», снятым в павильоне, посвящены в его статье восторженные строки: «Париж Рене Клера — правдивый, точный, волнующий, хотя в действительности это Париж из дерева и пластмассы, построенный в ателье Эпинеи. Но талант Клера так велик, его дар наблюдения так тонок, что в среде, созданной искусственным путем, с помощью персонажей, удивительно схваченных, возникает образ жизни, более правдивый, чем сама жизнь»^[12].

Автору этих строк нужна не улица как таковая, во всех её реалиях, дотошно зафиксированных на пленку, а именно дух улицы, кинематографически условный образ «простой жизни», который представляется ему, так сказать, сгустком правды, квинтэссенцией реальных наблюдений.

Несколько лет спустя Марсель Карне сделает фоном собственных картин тот же пейзаж парижского рабочего предместья, «простую» (но не идентичную действительности) жизнь простых людей. Однако созданный им образ городских окраин будет совсем иным, чем в фильме Рене Клера.

В 1929-1933 годах Карне печатался в различных кинематографических журналах. Из «Синемагазин» он перешел в еженедельник «Эбдо-фильм», где ему предложили место главного редактора. И все же, несмотря на очевидные успехи в журналистике, удовлетворения он не испытывал. «У меня было ощущение... что эта деятельность носит отрицательный характер, ничего не даёт, — говорил он впоследствии. — А я стремился к большему. Мне хотелось показать, на что я сам способен, а не критиковать

чужую работу»^[13].

Еще до начала журналистской карьеры летом 1928 года Марсель Карне обзавелся портативной кинокамерой. Стоила она дорого, и куплена была на «паях» — ближайший друг Карне Мишель Санвуазен охотно вошел в долю.

Однажды в воскресенье, ранним утром, друзья, взяв камеру, отправились в Ножан — маленький городок, почти деревню на берегу Марны, излюбленное место отдыха рабочих. Решили для начала просто поснимать воскресную толпу: понаблюдать за горожанами, приехавшими на природу, пошляться вместе с ними по харчевням и аттракционам, позагорать на пляже.

«Я хочу сделать фильм без всяких там историй, зафиксировать «жизнь», «настоящую реальность», — говорил Карне приятелям-кинематографистам^[14]. С этого воскресенья и начались его еженедельные поездки в Марну.

Осенью Карне просмотрел весь материал и склеил фильм, назвав его «Ножан, воскресное Эльдorado». Он получился небольшим: 550 метров пленки, около двадцати минут демонстрации.

«Ножан» — своего рода «социальный кинорепортаж», лирически окрашенный, с блестками юмора, весь состоящий из минутных то грустных, то забавных впечатлений. «Сюита моментальных снимков», — как писали тогда в прессе^[15]. Ни актеров, ни интриги. Сюжет? Да просто один день текущей жизни.

Спящий Париж под первыми лучами солнца. Площадь Мадлен, откуда тупоносый старенький автобус везет к Бастилии. Потом вокзал, ход поезда — плывущие за окнами поля, бесчисленные телеграфные столбы.

В Ножане, на дороге к пляжу, толпы пешеходов. Мужчины в темных праздничных костюмах, женщины в нитяных чулках, в цветастых платьях. «Возможно ли это, что наши дяди, наши отцы, мы сами, может статься, когда были подростками? — восклицает автор недавно сделанной литературной записи картины, писатель Альбер Палль. — Мы, в этих канотье, фетровых шляпах, беретах, в этих доисторических фуражках. Ни одного буржуа, но и ни одного человека с непокрытой головой и уж тем более без галстука...»^[16]

Идут, теснясь на ветхих тротуарах, мимо каштанов (ныне вырубленных), мимо маленьких домишек. Топают по шоссе, где редко-редко пронесется «Ситроен» или «Рено». Ножан тех лет, с его автобусами, железнодорожной станцией, народными гуляниями, сегодняшнему парижанину кажется идиллической деревней.

«Это воскресенье, каких уж нет больше в Ножане, на берегу Марны... брызги света и тени, толпы, залитые солнцем, ласковая вода, спокойные тополя, мускулистые и беспечальные купальщики... Одно прекрасное народное воскресенье до крупного экономического кризиса (1929), до войны, до осквернения берегов Марны автомашинами, строительством, «цивилизацией». Воскресенье пешком, на велосипедах, на лодках: совсем не то, что уик-энд в духе Годара — на автомобилях, в железном хламе, в нетерпении, в крови...»^[17]

Карне дает несколько общих планов: светящийся водоворот в воде — лодки, пловцы; берег, усыпанный телами в бликах солнца; черные, целомудренно закрытые купальники отцов и матерей семейств, голые ребятишки на траве. От общей массы постепенно отделяются фигуры, силуэты. Солдат, уснувший в полной амуниции на солнцепеке; пустые ягодицы юного удильщика; бронзовый торс гребца; мечтательная девушка в боа и шляпе, ищущая цветы в затоптанной траве...

После полудня танцы, бал на берегу. Блестят глаза, мелькают шелковые юбки. Льется беззвучная мелодия аккордеона. Певица с рупором пытается привлечь к себе толпу. Чьи-то минутные объятия в листве. Чьи-то надежды, огорчения...

В 1968 году «Ножан», считавшийся давно утраченным, был найден и показан парижским киноведам. После просмотра вышел номер «Авансцен дю синема», где режиссера называют «предшественником итальянского неореализма». Тут же приводится ответ польщённого Карне: «Такие опыты предпринимают и сейчас. Конечно, звук и цвет делают съёмочный процесс более сложным. Но и теперь многие молодые люди отправляются с камерой под мышкой снимать такие фильмы. Если я внес в это движение хоть малую лепту, я горд и счастлив»^[18].

Впрочем, Карне об этом говорит уже не в первый раз^[19]. «Ножан» и раньше сравнивали с опытами неореалистов, в частности, с «Августовским воскресеньем» Лючано Эммера (1949).

Конечно, почва для таких сравнений существует: в «Ножане» предвосхищён жанр натурного этюда с его эстетикой потока впечатлений, свободным, динамичным монтажом, «любительской» небрежностью изображения. Все снято на ходу, «методом скрытой камеры», если пользоваться нынешней терминологией.

Но несомненно и другое: при всей своей натурности «Ножан» уже содержит опозтизированный, подчинённый авторскому настроению образ реальности. Документальность фильма субъективна, как субъективен

списанный с натуры цвет в картинах импрессионистов. Выбор объектов наблюдения и точек съёмки, монтажный ритм, игра теней и света создают лирическую атмосферу. В первых рецензиях на фильм, так же как в записи Альбера Палля, сделанной сорок лет спустя, неоднократно говорится о «поэзии» и «ностальгии». Думая, что снимает «неприукрашенную жизнь», Карне невольно сообщал документальным кадрам свою меланхолическую интонацию.

Тоска по уходящему, уже ушедшему мгновению, по беззаботности естественно и просто прожитого дня станет впоследствии одним из лейтмотивов творчества Карне. Из фильма в фильм будут переходить эти патриархальные народные балы (только уже воссозданные в павильонах), это очарование бездумного и скоротечного веселья...

В 1928 году, монтируя свой первый фильм, Карне боялся даже думать об успехе. Вначале он решился показать «Ножан» лишь нескольким друзьям. Их поздравления его немного подбодрили. Но прокрутить картину перед публикой... Двадцатилетнему любителю чудился равнодушный зал, насмешки профессионалов.

В конце концов он всё-таки отнес коробку с пленкой в «Студию урсулинок» — небольшой кинотеатр авангардистов. Просмотр состоялся в марте 1929 года. Фильм вызвал интерес и шел ещё два месяца.

«Зал авангарда был единодушно покорен этой короткой лентой»^[20], — писал Морис Бесси. В газетах появились отзывы известных критиков, приветствовавших талантливого дебютанта.

«Рене Клер видел этот фильм... И я, совместно с Жоржем Лякомбом, был приглашен участвовать в съёмках «Под крышами Парижа», — вспоминал Карне^[21].

В начале 1930 года он стал вторым ассистентом Клера. «Эта совместная работа не обошлась без столкновений», — замечает Лепроон^[22]. Помимо разности натур, характеров и творческих пристрастий, сказалось видимо и то, что Рене Клер не допускал на съёмочной площадке никаких импровизаций. Все было выверено, продумано, бесповоротно решено ещё за письменным столом в период раскадровки.

«Раскадровать фильм», — утверждал он тогда, — значит не просто написать порядковые номера перед обозначением планов, это значит — изложить ход действия, развить действие в упорядоченных сценах, чередованием планов выделить какие-то места в тексте сценария, найти зрительные образы более красноречивые, чем фразы, разметить, под каким углом будет производиться съёмка, установить приблизительную

продолжительность картины, и наконец, проделать работу, которую имел в виду Расин, когда говорил: «Моя трагедия готова, осталось только написать её».

...Скоро достоинства кинематографического произведения будут главным образом зависеть от того, что сделано за письменным столом автора. Символическим атрибутом автора фильма будет вечное перо, а не мегафон. Кинг Видор утверждает, что фильм должен быть написан камерой, а не пером. Может быть. Но все же это только игра слов. Вдохновение не нуждается в декорациях, запахе красок и стуке молотков. Это равносильно утверждению, что драматург может писать только в суфлерской будке»^[23].

При таком методе работы от ассистентов режиссера требовалось только одно: быстро и точно выполнять все поручения. Плохо воспитанный Карне, однако, даже тут пытался проявлять инициативу. Его самостоятельность казалась Клеру преждевременной. По окончании «Под крышами Парижа» они расстались навсегда.

Опыт работы с крупным режиссером был, тем не менее, небесполезным для Карне. «Вновь пересматривая фильм, любишь той ловкостью, с которой Клер взрывает его жесткую конструкцию. Разнообразием и остроумием своих приемов он дал Карне предметные уроки мастерства», — пишет Робер Шазаль^[24]. В том, что сам Карне отдавал должное искусству Рене Клера, свидетельствует приведенный выше отзыв в его статье «Когда кино выйдет на улицу?» (1933).

Статья была помещена в журнале «Синемагазин». Из «Эбдо-фильм» Карне к тому времени ушёл. Причем опять-таки не без скандала. Произошло это так. Директором еженедельника был некий шансонье Гарнье, печатавшийся под псевдонимом Андре де Рёсс. Журналом он не занимался, жил в Ренси и каждую неделю посылал в Париж свои рецензии. Однажды он прислал весьма брезгливую статью о фильме Чаплина «Огни большого города». Карне смолчал и поместил её в журнале. Но в следующем номере директор обнаружил подборку восхищённых отзывов о фильме. Они принадлежали наиболее авторитетным критикам и режиссерам мира. Вместе с журналом от Карне пришло письмо с заявлением об уходе. Андре де Рёсс был в ярости. Он не замедлил опубликовать в своем еженедельнике статью, где называл строптивного сотрудника «большевиком», «невыносимым вольнодумцем», «нигилистом, не уважающим прав капитала».

С поста редактора Карне ушёл без сожалений. Он продолжал писать

для «Синемагазин» и «Синемонд», а вскоре подвернулось и другое дело: рекламные короткометражки.

Теперь, оглядываясь в прошлое, режиссер находит, что это была отличная техническая школа. «Снимая рекламные фильмы, — говорит он, — я до тонкостей изучил своё ремесло; ведь я занимался одновременно сценарием, раскадровкой, режиссурой и монтажом. Благодаря этим фильмам я познакомился с Жаком Превером, Жаном Ораншем, Полем Гримо. Кроме того, в этих картинках я мог позволить себе кое-какие дерзости в области режиссуры и операторской работы»^[25].

В 1933 году Жак Фейдер и Франсуаза Розе вернулись в Париж. Это решило на ближайшее время судьбу Карне. Он стал ассистентом Фейдера.

Французское кино, освоившее звук, вступало после сравнительно недолгого застоя в пору новых удач. Рене Клер, только что закончивший «Свободу - нам!», работал над «14 июля». Близилось время, когда Жан Виго поставит «Атланту», Жан Ренуар — «Мадам Бовари» и «Тони», Марсель Патель снимет свой лучший фильм «Ангела», а Дювивье — имевшую большой успех «Марию Шапделен».

«Открывалась новая эра. Её начало возвестил Жак Фейдер, возвратившийся на родину», — писал Садуль^[26].

Два фильма: «Большая игра» и «Пансион Мимоза», поставленные Фейдером в 1933-34 годах, воскресили его былую славу, поблекшую за время пребывания в Голливуде. Тема неустроенного и шаткого мира, разбитых жизней, тщетных попыток перебороть судьбу, вошла с этими фильмами во французское киноискусство, чтобы надолго закрепиться в творчестве его ведущих мастеров. Герои Фейдера, люди без прошлого и будущего (что тоже станет характерным для последующих фильмов Ренуара, Дювивье и особенно Карне), существовали, тем не менее, в конкретной, подробно обрисованной среде. «Великий мечтатель» Фейдер, чьи персонажи «овеяны мечтательной дымкой, каким-то сожалением об утраченном рае»^[27], строил «реальный», живописно точный образ быта,

тщательно отбирая каждый штрих, следя за достоверностью деталей. Марсель Карне, в течение трёх лет трудившийся бок о бок со своим Учителем, унаследовал эту его черту.

«Чем вы обязаны Жаку Фейдеру?» — впоследствии спросили Карне журналисты.

«Почти всем, — ответил режиссер. — Благодаря ему я понял, что такое фильм, подготовка к фильму, режиссура, актерское исполнение... Для меня лучшей школой кинематографии и сейчас остается студия»^[28].

В отличие от Рене Клера Фейдер часто импровизировал на съёмочной площадке и побуждал к тому же исполнителей. «Дайте актеру свободу действий, что-нибудь да получится», — любил говорить он. Известную свободу получал и ассистент.

«Рассказывают что во время съёмок «Героической кермессы» Фейдер, отлучаясь на один день, поручил своему ассистенту отснять несколько второстепенных кадров. Карне сделал это, и его кадры потрясли всех удивительной красотой», — пишет Антониони^[29].

1933-35 годы были важными для Карне. Общественная атмосфера тех лет сформировала его гражданские позиции. Совместная работа с Фейдером подготовила к самостоятельной творческой деятельности.

Февральские события 1934 года — предотвращение фашистского путча, разгром заговорщиков, многотысячные антифашистские демонстрации и образование Народного фронта — сплотили прогрессивную французскую интеллигенцию.

Вместе с Жаком Превером, Жан-Полем Ле Шануа, композитором Жозефом Косма, Марсель Карне вошёл в ассоциацию революционных писателей и артистов, основавших в 1935 году группу «Свободное кино». Надежды этих лет, вскоре убитые предательством министров, позором Мюнхена, войной, определили многие мотивы его произведений.

Автор статьи, написанной для «Словаря шестидесяти французских режиссеров», несомненно прав, говоря, что во всем своем творчестве Карне «остается тесно связанным с эпохой Народного фронта»^[30]. «Популистские мотивы» его фильмов, неизменный интерес Карне к народной жизни, верность героям, обойденным счастьем и богатством, берут начало в социальной атмосфере того времени. Так же как ноты разочарования и пессимизма, которые после кризиса 1937 года зазвучат в «Набережной туманов», «Северном отеле» и «День начинается».

Нельзя, конечно, забывать и о влиянии Фейдера. Карне недаром называет себя выходцем из его школы. Фильмы Фейдера дали молодому

ассистенту не только настоящий профессионализм. В чем-то они формировали мироощущение Карне, его подход к изображению действительности.

Тоскливый колорит безвременья, господствующий в «Большой игре» и «Пансионе Мимоза», казалось бы, не соответствовал тональности эпохи. Но то, что в период общественного подъёма могло восприниматься лишь как смутные предчувствия, несколько лет спустя стало реальностью. Надежды, которые развенчивал Фейдер, и в самом деле оказались иллюзорными. «Странной войне» предшествовал «странный мир» конца тридцатых годов, дышавший безысходностью.

Перед войной французское кино подхватывает, развивает, тиражирует фейдеровские образы людей, стоящих на пороге гибели. Тему утраченных надежд, тоски, фатальной обречённости можно найти едва ли не в любой второстепенной мелодраме того времени. С ней неизбежно сталкиваются и мастера «первого ряда» режиссуры: Жан Ренуар, Жан Грემийон, Жюльен Дювивье, Карне.

В ГРАНИЦАХ МЕЛОДРАМЫ

В 1936 году Марсель Карне получил первую самостоятельную постановку. Это была мелодрама «Женни», написанная Жаком Превером и Жаком Констаном по роману Пьера Роше. Сценарий предназначался для Фейдера, только что закончившего «Героическую кермессу». (Карне вложил в эту работу много сил — он совмещал обязанности ассистента режиссера и директора картины).

В отличие от предыдущих лент Фейдера, «Героическая кермесса» — «историко-костюмный» комедийный фильм. Насмешливый, брызжущий жизнью, полный воздуха и Света, живописный в каждом кадре. Образ эпохи (Фландрия XVII века) «списан» с полотен Рубенса, Яна Фейта, Яна Брейгеля. Есть кадры, где почти репродуцированы натюрморты Снайдерса, портреты Ван Дайка, и голландца Франца Хальса. При этом режиссер и декоратор (Лазарь Меерсон) чуть умеряют густоту деталей, буйство форм. Цветущий, пышнотелый, грузный мир фламандского искусства едва заметно стилизован во французском духе, превращён в «воздушное барокко».

Несколько лет спустя в «Вечерних посетителях» Карне воспользуется приёмом живописной стилизации для создания пластического образа средневековья и в ряде кадров даже повторит пространственные композиции Фейдера.

«Героическая кермесса» получила Большую премию французского кино за 1936 год. Но вокруг фильма вспыхнул политический скандал. Французские националисты обвиняли режиссера в идеологической диверсии. В Бельгии фильм был запрещён — его сочли немецкой пропагандой. (Между тем Геббельс после начала войны также запретил демонстрацию «Героической кермессы» в Германии и в оккупированной Европе).

Виною был сюжет: шутливая история победы, которую веселые фламандки одержали над сердцами завоевателей-испанцев, внезапно, в праздничный день ярмарки-кermессы вступивших в город Бум. Сценарий был написан постоянным соавтором Фейдера Шарлем Спааком за десять лет до постановки и предназначался для немого фильма. Вернувшись к старому сюжету, Фейдер и Спаак не учли, что в 1935 году, когда тень гитлеровской Германии уже нависла над Европой, он может прозвучать совсем иначе.

Ожесточенные нападки прессы возмутили режиссера. Он разорвал контракт с «Ар-Синема» и, отказавшись от «Женни», уехал в Англию. Перед отъездом состоялся разговор с продюсерами. Фейдер рекомендовал передать постановку Марселю Карне. На том же настаивала исполнительница главной роли Франсуаза Розе.

Дирекция «Ар-Синема» шла на риск с большой неохотой. Доверить фильм начинающему режиссеру согласились лишь при условии, что Фейдер возьмет на себя общее наблюдение («чисто символическое», — как утверждает Лепроон^[31]). Кроме того, был назначен непосредственный руководитель, Жан Стелли, который контролировал действия постановщика.

Стелли относился к своим обязанностям ревностно. Его вмешательство не раз приводило к стычкам. Они протекали бурно. Последнее слово неизменно оказывалось за молодым режиссером: чем-чем, а уж сговорчивостью Марсель Карне не отличался. Впоследствии он имел основания заявить, что, несмотря на «помощь» Жана Стелли, полностью отвечает «за авторство этого фильма независимо от того, хорош он или плох»^[32].

Премьера «Женни», состоявшаяся 16 сентября 1936 года, прошла скромно. Реакция зрителей была благожелательно сдержанной, кассовые сборы – обычными. Критика особого энтузиазма не проявила.

Теперь, с дистанции лет, легче увидеть в фильме то, что предвещало рождение «поэтического реализма» Карне - Превера. Р.Н. Юренев прав, говоря, что «достоинства «Женни» — и приобретённые у Фейдера и привнесённые самим Карне — заметны ретроспективно»^[33]. В свое время «Женни» восприняли как «фильм в духе Фейдера», профессиональный, но не вполне самостоятельный и потому не слишком интересный.

Заёмность некоторых мотивов, ситуаций, способа ведения рассказа, характеристики среды и в самом деле очевидна. Вторичен уже сам сюжет. Историю Женни — немолодой хозяйки ресторана «с номерами», ее

тридцатилетнего любовника Люсьена, юной Даниэль, которая, конечно же, не знает о предосудительном источнике доходов своей мамы, можно рассматривать и как сентиментальный вариант «Профессии миссис Уоррен» Шоу и как дежурную эксплуатацию коллизий «Милого друга» Мопассана^[34].

Ещё яснее связь с психологическими мелодрамами Фейдера. Образ Женни написан специально для Розе: с учетом внешних данных и любимых тем актрисы, под явным впечатлением от роли мадам Нобле, сыгранной в фильме «Пансион Мимоза». Сходство бросается в глаза: те же наивные попытки жить устойчиво и трезво в нетрезвой атмосфере (жильцы мадам Нобле проводят ночи за игрой в рулетку — рядом игорный дом, где служит ее муж; Женни, как уже сказано, владелица ночного ресторана); то же несоответствие между житейской деловитостью, властной энергией рачительной хозяйки и внутренней незащищенностью; та же болезненная, запоздавшая любовь, в которой материнское начало борется с женской страстью, ревностью...

Правда, в «Женни» все откровеннее, грубее. Чувство мадам Нобле к ее воспитаннику Пьеру безотчетно. Она сама не сознает, что действует из ревности, когда в финале разлучает Пьера с его возлюбленной Нелли. В фильме Карне «семейный треугольник» на поверхности: Люсьен — любовник матери, дочь — ее соперница в любви.

Упрощена и роль среды. В «Пансионе Мимоза» драма вызревает в глубине. Опасен самый воздух, источающий флюиды азарта, безрассудств, дурных страстей. Пьер с детства дышит этим воздухом, отравлен им. Все его будущее — страсть к игре, безвольная любовь к кокетке, самоубийство — уже таится в детских впечатлениях. В «Женни» нет этой внутренней закономерности событий, глубинного взаимодействия характеров и атмосферы. Наоборот, характеры героев, их человеческая сущность ни в коей мере не зависят от среды. Предосудительность «ночного бизнеса» важна только как фабульный мотив: узнав, чем занимается Женни, дочь порывает с ней. Кроме того, именно в ресторане (перст судьбы!) Люсьен встречается Даниэль.

Конечно, эта «голубая» героиня (образ, типичный для Карне и невозможный у Фейдера) едет в веселый ресторан лишь для того, чтобы узнать правду о матери. Спрятавшись за портьерой, она испуганно оглядывает зал, и вдруг оказывается в объятиях старичка-клиента — он принял Даниэль за новую «красотку». Люсьен, случайно проходивший мимо, освобождает незнакомку. Они вместе гуляют по ночному Парижу, долго стоят на горбатом мостике, глядя, как отражаются дома в черной воде

канала, потом заходят в маленькое бистро, где ранним утром завтракают рабочие.

Так начинается вторая, идиллическая линия картины, предвосхищающая лирику любовных сцен в дальнейшем творчестве Карне.

«Женни» - фильм половинчатый. Много в режиссуре этой первой ленты подсказано уроками Фейдера: тщательная психологическая разработка главной роли и внешняя характерность второстепенных персонажей, внимание к деталям быта, обстановки. Убранство комнат, туалеты, манеры, жесты, стиль общения всех действующих лиц продуманы до мелочей и по-фейдеровски красноречивы. Даже монтаж, как у Фейдера – плавный, неприметный, не отвлекающий внимания от драмы героини. И все-таки в картине уже ощутим отход от принципов Фейдера. Симптоматичны сами недостатки: отсутствие реальной многомерности и сложного подтекста отношений, внешняя, чисто фабульная функция среды.

Сценарий, созданный на первый взгляд в фейдеровском ключе, по образцу его недавних фильмов, на деле оголяет мелодраматическую фабульную схему. Акценты смещены: выход из царства «чистой» мелодрамы ведет не к социально-бытовому и психологическому фильму, а к романтической символике вневременного «идеального» переживания.

«Фейдеровское» связано по преимуществу с центральным образом Женни, с тонкой, психологически насыщенной игрой Франсуазы Розе. Нужно сказать, что у актрисы была задача не из лёгких. Ей предложили роль, «списанную» с мадам Нобле, почти что повторяющую контуры модели, но внутренне гораздо менее богатую. Однако не исключено, что именно вторичность материала в какой-то мере привлекла актрису: «Женни» давала ей возможность показать неисчерпаемость своих ресурсов.

Актёрская индивидуальность Франсуазы Розе и в самом деле пересилила сценарные стереотипы. Из оголенных, обнаруживших свою сентиментальность ситуаций мелодрамы ей удалось во многих эпизодах извлечь живое содержание. Горечь отвергнутой любви, страдания матери, от которой уходит дочь, выражены без аффектации, обычной и даже обязательной для мелодраматического стиля. «Переживания» уведены в подтекст; прямолинейность эмоциональной схемы смягчается простым и сдержанным проявлением чувств.

После трудного объяснения с любовником Женни, потерянная, уставшая, возвращается домой. В холле стоит упакованный чемодан — дочь тоже собирается её покинуть. «Ты уезжаешь?» - тихо спрашивает Женни. И видно, что она робеет перед дочерью, стесняется её.

Сквозь властную самоуверенность деловой женщины, хозяйки

заведения, проглядывает чистота чувств. «Есть вещи, которые нельзя сказать; можно только понять», - говорит она. В словах - мольба о снисхождении, обращенная даже не столько к дочери, сколько к судьбе. А в примирённом и усталом взгляде умных глаз - сознание, что все это напрасно, беспомощность, покорность человека, уже готового принять удар.

Финал картины с его грустной иронией (дела зовут: жизнь продолжается, даже если она теряет смысл) был подготовлен отлично сыгранной сценой в больнице, у постели Люсьена, избитого завсегдатаями ресторана.

Робко присев на краешек стула, Женни не сводила с лица Люсьена тревожного и любящего взгляда. Чувствовалось, что она простит ему любой каприз, измену, может статься, и жестокость, как мать прощает сыну. Но вот он начинал рассказывать о девушке, встреченной в ресторане. При имени Даниэль Беккер Женни вздрагивала и закрывала глаза. Ничего не заметивший Люсьен продолжал говорить, что именно — она уже не разбирала.

Увидев за стеклянной дверью мелькнувшую фигуру дочери, Женни мгновенно вскакивала и бежала к противоположному концу палаты. Там тоже была дверь. Женни трясла ее изо всех сил, но подошедшая сестра говорила: «Здесь закрыто», - и жестом указывала туда, где по проходу уже шла к Люсьену улыбающаяся Даниэль. Тогда Женни подсаживалась к какому-то больному и наклоняясь к нему, произносила быстрым шепотом: «Извините меня... Я не хочу, чтобы меня видели...»

«О, я один... Понимаете, совсем один. Ко мне никто не ходит», - отвечал больной.

Женни не слушала: она смотрела в тот дальний угол, где Люсьен целовал Даниэль.

Несколько этих минут сливались в паузу, целиком выдержанную в крупных планах лица Женни. Очарование чужой любви отражалось в печальных глазах актрисы. Лёгкая зависть, смешанная с восхищением, тоска и нежность «останавливали» время.

Резкий звонок пробуждал героиню и зрителей от этого «сна наяву». Экраном вновь завладевал звучащий, движущийся внешний мир. Вставали посетители; в последний раз поцеловав Люсьена, убегала Даниэль. Женни машинально поднималась. «Уже?!» - печально восклицал больной.

Женни долго сидела на скамейке в опустевшем вестибюле, потом, заметив удивленный взгляд служителя, выходила на улицу. В прозрачном воздухе чернели заводские трубы. Тень от садовой решетки перечеркивала

тротуар. Женни шла медленно, глядя куда-то вдаль невидящими глазами, и вдруг резким движением сворачивала на мостовую. Секундная заминка заставляла думать, что героиня сейчас бросится под машину. Но она поднимала руку, останавливала такси и, сев рядом с шофером, говорила: «К Женни...»

«Женни» — фильм одной роли. Точнее, одной роли, разработанной в психологическом ключе. Возможно, это вышло не намеренно — просто Преверу и Карне не удалось создать психологический контекст, всегда богатый и многообразный у Фейдера. Как бы то ни было, у Франсуазы Розе тут нет ни одного серьезного партнера, хотя в картине заняты отличные актеры.

Влюбленные Альбер Прежан и Лизетт Ланвен — не «сыгранны» (да и задуманы вне всякой психологии как «романтическая пара»). Остальные персонажи появляются лишь в эпизодах. Они — среда, в которой живет Женни, и в этом качестве достаточно красноречивы. Но сами по себе ни Бенуа (Шарль Ванель), тяжелый, гангстерского вида приятель героини, ни юный хлыщ Ксавье (Ролан Туттен), ни женщины из ресторана (Марго Лион и Сильвия Батай) не представляют интереса. Актерские индивидуальности втиснуты в рамки устоявшихся традиционных амплуа: маска бандита, бытовая маска проститутки... Характеры, как издавна ведется в мелодраме, очерчены одной - двумя чертами. Большого и не требуется — это чисто фабульные персонажи; их назначение — участвовать в развитии интриги, создавать красочный, эмоциональный фон.

Только один эпизодический и по задаче тоже как будто бы «декоративный» персонаж жил своей странной, не вместившейся в сюжет внутренней жизнью. Это был Дромадер (Верблюд) — горбун с коротким туловищем и непомерно длинными ногами. Остроугольное лицо, тонкие губы, тусклый взгляд меланхолического убийцы запомнились как кошмар... Таким впервые появился на экране Жан-Луи Барро, в то время только начинавший свою карьеру.

Балетная отточенность движений, пластика мима, «говорящего»

ногами, изгибом тела, легким наклоном головы гораздо больше, чем словами, казались неожиданными рядом с реалистической игрой Франсуази Розе. Гротескный рисунок роли противоречил и психологической традиции «фейдеровского» фильма, и строго ограниченной шкале условностей, свойственных «чистой» мелодраме. Барро заставлял увидеть жизнь в каком-то новом измерении. Его игра была той диссонирующей нотой, благодаря которой обнаруживалась скрытая борьба художественных элементов, «разностильность».

Образ строился на внутренней эксцентриаде: Барро играл бандита-сноба, презирающего «неджентльменов».

Скользкой походкой, с втянутой в плечи головой, задумчиво поигрывая поводком от несуществующей собаки, горбун входил в ресторан, чтобы насладиться зрелищем людского свинства. Азарт картежников, страстишки сластолюбцев поднимали его в собственных глазах. С меланхолической улыбкой, раздвигавшей губы, но не менявшей выражения лица, он наблюдал за посетителями ресторана. Сам Дромадер пил молоко и не притрагивался к женщинам. Брезгливость чистоплюя сочеталась в нём со зловещей утончённостью садиста. Глаза становились почти нежными, когда холеной тонкой рукой с перстнем на безымянном пальце он аккуратно делал петлю из поводка и, раскачав её в воздухе, предлагал своему неизменному спутнику Бенуа повесить «идиота» Люсьена.

В этом обиженном природой существе угадывалась мстительная глубина. Дромадер не влиял на ход событий, но одним своим появлением создавал пугающую атмосферу зла. Впоследствии так будут вызывать у зрителей тревожное предчувствие несчастья слепой в «День начинается», карлики в «Вечерних посетителях», мрачный старьевщик Жерико в «Детях райка».

Гротескный персонаж Барро пришел в фильм Карне из мира театрального гиньоля. Он сродни эксцентрически заострённым образам преверовских пародий, «стиховых балетов», фарсовых эстрадных сцен.

Автор известных сборников «Слова», «Истории», «Сказки», «Спектакль», «Дождь и ведро» — поэт насквозь литературный, испытавший множество влияний. И тем не менее его нельзя причислить ни к одной литературной школе. Превер — эклектик (что отнюдь не означает отсутствия неповторимой поэтической индивидуальности). Своеобразие его манеры — в сопряжении далеких эстетических идей.

Сгущенная условность гротеска, гиньоль, эксцентрика, широко применяемая, изоцрэнная система алогизмов сосуществуют в творчестве Превера с традициями уличной народной песни, мюзик-холла, с четкими

бытовыми зарисовками. Ирония литературного наследника Вольтера и Анатоля Франса — с искусной имитацией детского, «неиспорченного» взгляда, открывающего первоначальный смысл вещей.

Начав свой путь как ученик Андре Бретона, Жана Арпа, Поля Элюара (сюрреалистический — не поставленный — сценарий «Эмиль — Эмиль»; поэмы «Семейные воспоминания или Ангел-охранник 1930, «Попытка изобразить обед голов в Париже», 1931), Превер и позже не чуждается сюрреалистской техники письма. Парадоксальность многих его образов и стиховых конструкций, поиски неожиданных сравнений, остроумная и виртуозная игра словами, использование абсурдных, гиперболизированно неправдоподобных ситуаций восходят к некоторым положениям поэтики сюрреализма. Оттуда же — стремление «открыть врата чудесному», придать обычному таинственное измерение. Правда, и тут общность исчерпывается исходным пунктом. Превер далек от поисков сюрреалистской «чистой сущности» и построения надрациональной «истинной реальности», лишенной всякого контакта с внешним миром. «Метаморфоза повседневности»^[35], происходящая в его произведениях, ведёт назад, к романтикам начала XIX века. В сценариях это особенно заметно: таинственное принимает форму романтического фатума, игры в судьбу. Злое и доброе начала персонифицируются в конкретных персонажах.

Превер не отрешается от внешней, социально-исторической действительности. Война, политика, мораль — постоянные темы его творчества. Даже «его, казалось бы, бредовые гротески наделены удивительной достоверностью бытия»^[36], - отмечает Т. Хмельницкая.

«Две мировые войны, гитлеровская оккупация, напряжённые и трудные испытания, выпавшие на долю Франции, в очень своеобразном ракурсе отразились в его стихах, — пишет исследовательница.

В сложном и противоречивом образном мире Превера два полюса — кровь и птицы, гнетуще страшное и беззаботно-прекрасное, жестокое, беспощадное, почти бредовое и грациозное, нежное первородное в своей органической неотразимой прелести — птицы и рядом с птицами цветы, дети, девушки, любовь.

С одной стороны подавляющий человека мир истории, с другой — мир природной жизни в её естественном тяготении к счастью, красоте, радости»^[37].

Все фильмы Марселя Карне, созданные по сценариям Превера, содержат эту антитезу Добра и Зла. Уродливое, страшное, гротескно

искаженное соседствует с возвышенно прекрасным. Жизнь познаётся через крайности, в которых, несмотря на достоверность обстановки, легко увидеть символы. Гармония недостижимого идеала противопоставлена распаду реального общественного бытия.

Действительность похожа на бредовый сон. Она абсурдна, хаотична, в ней царит насилие. Мир разума и красоты, естественный мир счастья возрождается в мечте. Эта мечта - любовь.

Пьер Лепроон справедливо замечает, что в произведениях Карне отсутствует любовная интрига: «Героев соединяет любовь, внезапная, беззаветная, неотвратимая (а не любовная игра, проделки любви и ее мучения), и именно потому что она беззаветна, безоговорочна, она кажется обреченной»^[38].

«Набережная туманов», «День начинается», «Вечерние посетители», «Дети райка», «Врата ночи» построены на разном материале. Но всюду мы найдем одну и ту же тему — противоборство любви и смерти (она проходит лейтмотивом даже через сложные коллизии «Детей райка», своеобразного романа театральной жизни XIX века). Всюду найдем конкретных, непохожих, тем не менее, единых в своей сути персонажей: хрупкую женщину, олицетворяющую красоту, и закаленного, познавшего житейский ад, но не растратившего в нем себя мужчину^[39].

В «Женни» уже есть первые наметки этих образов. Есть атмосфера зарождения любви — рассвет на берегу канала Урк, пустынные предутренние улицы Парижа, спящая баржа на окутанной туманом Сене, светлая грусть мелодии, в которую вплетается тоскливый дребезжащий звук шарманки. Но еще нет той «околдованности», отрешённости любви от быта, экзальтированной сосредоточенности чувства, которая впоследствии и придаст фильмам Карне черты «творимых легенд».

Анализируя «Женни», Р.Н. Юренев отмечает неудачу, постигшую исполнителя главной мужской роли, актера Альбера Прежана (в то время уже знаменитого) и «недостаток, ставший правилом» в произведениях Карне, - бледность лирической героини.

«Хорошенькая Лизетт Ланвен послушно и незамысловато изображала юность и первую любовь», - пишет он^[40].

Это и верно, и неверно: здесь обозначен только результат. А он совсем не соответствовал задаче — сложной, невыполнимой без раскрытия «второго плана» образов, соединяющих конкретное и символически-абстрактное, вневременное.

По замыслу Превера и Карне Даниэль - не просто юная хорошенькая

девушка. Это сама Невинность, живое воплощение чистоты, Ева, еще не вкусившая яблока от древа познания.

Также и Люсьен не просто «jeune premier», но современный вариант героя романтических преданий, пронесшего сквозь бури жизни идеал Прекрасной дамы. Недаром он лишен реальной биографии. Люсьен приходит в фильм «из темноты». Прошлого, как такового, нет (его не будет и у дезертира Жана, героя «Набережной туманов»). Есть только вехи «ада»: ресторан, странная ненависть Дромадера, связь с Женни...

Не раз удивлялись, что Прежан - незабываемый герой «Под крышами Парижа», в фильме Карне вдруг потерял свое земное обаяние, лиризм, лукавый юмор и пленительную непосредственность.

Все это, думается, отнял у актёра постановщик. Отнял сознательно. Ему был нужен герой другого склада: не обаятельный, а мужественный, внутренне значительный. Герой, который неизвестно как и зачем заброшен в водоворот грязной жизни, но остаётся в ней самим собой, хотя и не осознает себя, пока не встретится с любовью.

Здесь, как и во всем дальнейшем творчестве Карне, любовь – прозрение. Она должна открыть герою его истинное «я», вернуть свободу самоосуществления.

Эта подспудная символика осталась в свое время неразгаданной (она понятна только при сопоставлении «Женни» с другими фильмами Карне). Идею романтического обобщения убило плоское правдоподобие игры. Правильное, холодноватое лицо Лизетт Ланвен («идеальная», очищенная от секса красота) казалось попросту невыразительным, ему не доставало жизни. Альбер Прежан был замкнутым, слегка загадочным, но внутренне инертным. Под маской ощущалась пустота. Он не сумел поднять тот груз неназванного прошлого, который делает весомым и значительным каждое слово, каждый жест героев Габена.

Люсьен и Даниэль не стали современными Тристаном и Изольдой. Идея легендарности любви, воплощения «вечной» страсти в индивидуальном чувстве персонажей уже маячила перед Карне. Но ещё не были нащупаны средства «внебытовой» характеристики героев, не найдены актеры. Быть может, окажись на месте Лизетт Ланвен и Альбера Прежана Мишель Морган и Жан Габен, как это будет в «Набережной туманов», едва намеченные силуэты двух влюбленных обрели бы поэтическую жизнь.

Триумфы и провалы фильмов Карне-Превера почти всегда в немалой мере зависели от выбора актеров. В искусстве поэтического реализма герой одновременно и конкретный человек, и персонаж легенды романтического мифа. Это особый стиль, который требует не только мастерства

(прекрасные актеры Клера не годятся для Карне - у них другая школа). Поэтому так верен режиссер своим «находкам»: Габен, Арлетти, Барро, Жюль Берри, Пьер Брассер, Марсель Эрран, Мишель Симон, Ролан Лезафр, Рене Женен, Жанна Маркан играли в большинстве его картин. Одних он ввел в кино и сделал знаменитыми. Имена других звучали громко задолго до того, как они начали сниматься у Карне. Но даже в творчестве таких прославленных артистов, как Франсуаза Розе, Луи Жуве, Мишель Симон, Жан Габен работа с Карне оставила заметный след.

«Сравните фильмографию картин Карне и других выдающихся режиссеров: вас поразит постоянство состава его съемочной группы, - пишет французский киновед Жан Кеваль. - И если вы исследуете эту фильмографию с должным вниманием, то несомненно увидите, как Марсель Карне обогатил актерами французское кино»^[41].

Впрочем, в одном ему фатально не везло. Только Мишель Морган - Нелли в «Набережной туманов» - сумела воплотить идею одухотворённой женственности. Чудо слияния «нездешнего» лирического идеала с реальным обликом героини никогда больше не повторялось в фильмах Карне. Критики справедливо упревали Жаклин Лоран («День начинается»), Мари Деа («Вечерние посетители»), Натали Наттье («Врата ночи») в поверхностной «голубизне». Даже Мария Казарес – нежная, любящая Натали в «Детях райка» тускнела рядом со своей ослепительной соперницей – загадочной, недоступной, вечно ускользающей, отмеченной проклятием красоты Гаранс (Арлетти).

Неудача Лизетт Ланвен действительно оказалась пророческой. И вряд ли можно обвинять в этом только самих актрис.

Карне хотел, чтобы лирические героини его фильмов олицетворяли неземную, возвышенную красоту. Но образы романтической поэзии не всегда поддаются воплощению на экране. Кино слишком реальное искусство, оно не терпит бестелесности и статики чувств.

А «идеал» (в особенности женский идеал романтиков) бесплотен, невесом, в нём мало красок. Мишель Морган лишь потому и создала образ значительный, вошедший в классику актерского искусства, что несколько сдвинула тему, предложенную режиссером. Юная, хрупкая, тревожно молчаливая Нелли была уже сложившимся человеком, личностью самостоятельной и сильной. В ней чувствовалось знание жизни, ранний горький опыт.

В «Набережной туманов» любовь трагична. Превьер и Карне очень скоро поняли, что романтическая мечта волнуется именно недостижимостью. Она может существовать и в жизни, и в искусстве только как вечная

иллюзия человечества. Действительность неумолимо превращает это сказочное золото в песок. Но с каждым новым поколением воскресает сказка, возрождается мечта. Она проходит тот же круг, что и природа. Смерть неразрывно связана здесь с обновлением, обновление — со смертью.

Карне всегда интересовали кульминационные моменты душевной жизни. Герои его фильмов вырваны из повседневности любовью. Они переосмысливают мир, себя и свое место в мире. Они пытаются разорвать пути прошлого (почти во всех его произведениях есть образ корабля — манящий знак свободы, дальних странствий), но их ждет смерть.

Истоки творчества Карне восходят к романтизму. Приметы будничного быта, фейдеровская материальность обстановки — всего лишь фон, на котором развёртывается борьба мечты с реальностью. Экран, подобно романтической поэзии, преображает мир. Берутся исключительные по своей напряженности коллизии, необычайные, внешне неправдоподобные стечения обстоятельств. Наблюдению и непосредственной фиксации жизни в таком искусстве отведена подсобная роль. «Сущностная» концепция действительности важнее для художника, чем правда частных деталей, которые не укладываются в конструкцию. Не значащие, самостийные детали в фильмах Карне отсутствуют. Случайности строго отобраны, случайное — исключено. Судьба героев кажется неотвратимой, predetermined.

В «Женни» нет этого «трагического веяния». Но в ней видны начатки многих тем, которые окрепнут, разовьются, получат завершение в дальнейшем творчестве Карне и Превера.

В любовную историю Люсьена и Даниэль уже вплетается мотив несостоявшегося бегства, тема моря — одна из главных тем «Набережной туманов». В «Женни» она дана намеком. Пока это только макет парусника в рабочем кабачке, куда зашли влюбленные и откровенно повторенный в соседней сцене — крупный план такого же макета — белый, распустивший паруса корабль на письменном столе Женни.

Герои первого фильма Карне - Превера так никуда и не уедут (во всяком случае, на экране). Нападение на Люсьена — именно в тот момент, когда к отъезду уже все готово, — как бы предвещало жестокую развязку «Набережной туманов». И так же, не успев покинуть родину, влюбленные ощущали приступ ностальгии — мотив, необыкновенно важный для Карне, усиленный в его дальнейшем творчестве.

В игре Альбера Прежана и Лизетт Ланвен он был ещё почти неразличим. Его досказывали за героев музыка, настроение кадров, тоскливая поэзия пейзажа. («Женни» снимал Роже Юбер, который позже

будет оператором «Детей райка», «Терезы Ракен», «Воздуха Парижа». Но, как свидетельствует Жан Кеваль, в течение долгого времени наблюдавший за работой режиссёра, на съёмочной площадке, стиль фотографий в фильмах Карне полностью зависит от искусства постановщика. «Оператор действует только по указаниям Карне; режиссер сам определяет общий фон и требует от оператора лишь гибкости и хорошего знания дела»^[42]).

Ночь, проведенная героями «Женни» на улицах Парижа и его предместий, дала французскому киноискусству новый образ города: бледный рассвет над узкими каналами, разъеденные сыростью дома, сумрачный колорит задымленных окраин, бесконечные заводы...

«Графичность» кадров, четкое и невесомое изображение, предутренний — рассеянный и зыбкий свет, делали город призрачным, как бы утратившим объемность. В сентиментальной «мюзик-холльной» музыке Косма и Лионеля Казо внезапно появлялись безысходные, тоскующие ноты. Не связанные с внешней темой эпизода (любовь, судьба, рассвет, многозначительность минуты), они аккомпанировали «интонации» пейзажа.

В первом фильме Карне - Превера элементы будущей поэтики ещё разрознены и неотчётливы. Они ютятся на периферии, и оттого воспринимаются как чужеродные, случайные. Но именно им предстоит вскоре обновить ткань мелодрамы.

Бурлеск. Эксцентрика. Реальность

1

В 1937 году продюсер Шарль Давид купил в Великобритании права на экранизацию романа Сторера Клаустона «Его первое преступление». Это было произведение с весьма запутанной интригой и чудаковатыми героями. Один из них, почтенный лондонский ботаник Ирвин Молинё тайком от всех, под псевдонимом Феликса Шапеля сочинял детективные романы, которыми зачитывалась публика. Его супруга, миссис Молинё, властная и кокетливая дама, непрерывно ссорилась со слугами. Кузен ботаника, преподобный Сопер, епископ Бедфордский (тип современного Тартюфа) счел своим долгом выступить против безнравственной литературы. Не подозревая, что Шапель и Молинё — одно лицо, он пригласил своего родственника на диспут, где со всей силой красноречия обрушился на самый популярный из его романов: «Образцовое убийство». После громовой речи Сопер почувствовал себя проголодавшимся и заявил, что придет к профессору обедать.

Когда епископ появился в доме Молинё, его ждала прекрасно приготовленная утка с апельсинами. Зато жена ботаника исчезла. Смущенный вид хозяина и голубые глазки миловидной горничной Евы навели преподобного отца на подозрения. Он вспомнил «Образцовое убийство» — и позвонил в полицию.

Пока инспектор Брей и репортеры ехали на место преступления, профессор скрылся. Был объявлен розыск. Газеты запестрели заголовками «Ужасное убийство миссис Молинё», «Убийцу видели и Париже» и т. п. Началось следствие, в котором приняли участие прославленные пинкертонеры Скотланд-Ярда и один английский лорд. Феликс Шапель написал серию статей, бросающих тень на самого епископа...

Роман заканчивался эффектным появлением живой и здоровой миссис Молинё. Епископ Бедфордский был посрамлен. Оказывается, в тот день,

когда он напросился на обед к кузену, от миссис Молинё ушли все слуги. Проклиная его преподобие, она надела фартук, заперлась на кухне и сама (о, ужас!) стала жарить утку. Молоденькую секретаршу господина Молинё уговорили разыграть роль горничной. Затем супруги попросту сбежали от назойливого гостя...

Во Франции роман Сторера Клаустона в переводе Луи Лаба был издан под названием «Знаменательное и трагическое приключение Ирвина Молинё». Книгу читали относительно немногие: известностью она не пользовалась. Давиду в ней понравился невозмутимый юмор, с которым англичанин излагал ход следствия, попутно нападая на «сомнамбулическую» прессу, ветреных священников и обленившихся ищеек Скотланд-Ярда.

Роман был передан Преверу. Тот обошелся с текстом круто: выбросил ряд персонажей, ввел новых (в частности, сентиментального убийцу мясников Вильяма Крампса — роль, предназначенную специально для Барро), не поспешил на гиньоль, на фарсово зловещие детали и обнажил абсурдную конструкцию «захватывающей» интриги. Получилась остроумная пародия на драмы ужасов и полицейские романы. Ей дали броский заголовок «Drôle de Drame»^[43], впоследствии на разные лады обыгранный прокатчиками для рекламы фильма.

Подписывая договор с Шарлем Давидом, Превер оговорил, что постановщиком картины должен быть Марсель Карне. Режиссер выдвинул свои условия: он хотел работать с оператором Шюфтаном и в главной роли, миссис Молинё, снять Франсуазу Розе. Кроме того, были приглашены Мишель Симон (господин Молинё), Луи Жуве (епископ Бедфордский), Жан-Пьер Омон (молочник Билли) и Жан-Луи Барро (убийца Крампс). Помимо прочего, фильм примечателен созвездием актеров. Ансамбль, созданный Карне, безукоризнен. Изобретательность, отточенная грация, легкость, с которой сыграна эта экстравагантная комедии, доставляют наслаждение и тридцать лет спустя.

Многие критики считают настоящим автором картины сценариста, чья индивидуальность, по их мнению, господствует здесь безраздельно. Это справедливо лишь отчасти.

Родство «Забавной драмы» с философски-иронической, афористичной, построенной на бесконечной игре слов поэзией Превера — несомненно. В блистательно нелепых, искрометных диалогах фильма легко узнать насмешливый, разноречивый, озорной и виртуозный стиль поэта, которого французы называют «улыбающимся анархистом». Но с той же легкостью в картине узнается стиль Карне: его условный реализм, дымка таинственности, окружающая самые обыденные вещи, дразнящая ненатуральность декораций, каким-то чудом превращенных в обжитые интерьеры...

Конечно, трудно (и, наверное, не нужно) разделять неразделимое. Содружество Карне с Превером было длительным и органичным. Кто на кого влиял? Чьи настроения, чьи взгляды отразились в их произведениях? «Нам уже часто задавали этот вопрос, — говорит Карне, — но ни я, ни Превер никогда не могли на него ответить. Дело в том, что я и Превер, мы составляли как бы одно целое с самого начала, с первой идеи нашего первого сценария...»^[44]

В «Забавной драме» тоже чувствуется эта слитность. Карне умеет находить пластический эквивалент литературным образам Превера. Он наделяет иронические фантазии телесностью земного бытия, и в то же время обнажает их бурлескную основу. Он не скрывает, а подчеркивает близость фильма к сюрреалистским эксцентрическим ревю и театральным интермедиям поэта. Он выдвигает диалог на первый план. Не потому, что сдал свои позиции и стушевался, а потому, что так задуман фильм. Задуман как пародия, как поэтический эксперимент в «духе Превера».

Условность действия намеренно обострена и выставлена напоказ. Условия игры объявлены, зрителя вводят в атмосферу творческой лаборатории. Жанр детективного романа препарируется, разбирается на части. Из них пытаются составить новое, кинематографическое целое. При этом части путаются, их выстраивают по другой, не детективной логике. (К примеру, мы сначала видим миссис Молине на кухне и узнаем, что она прячется от гостя, а потом гость решает, что она убита.) Интрига, разумеется, теряет всю свою загадочность. Обязательные многоточия и восклицательные знаки детектива попадают в самые неподходящие места. Тревоги персонажей выглядят нелепо, а многозначительно таинственная обстановка усиливает комический эффект.

Отточенная галльская ирония комедии насквозь литературна. В ней

ощущается изысканность филологического опыта. Превер жонглирует понятиями и словами, рассыпает их на составные части и действует, как фокусник, протаскивая сквозь ушко какого-нибудь каламбура рой ассоциаций. Герои фильма на лету подхватывают словесные мячи и тут же возвращают их партнеру. Комические ситуации «рифмуются». Стихия алогизмов внутренне организована. Юмор «Забавной драмы» не без оснований называли «ледяным».

Пародия умна, тонка, всеразрушающая и саркастична. Она напоминает те стихи Превера, в которых из словесной путаницы (типа «Старик золотой с часами в трауре. Кофейная змея с очковой мельницей. Пенковый маршал с отставной трубкой...»), из нагнетания случайных, ничем не связанных предметов и понятий возникает образ хаотического мира, потерявшего устойчивость и смысл. В «Забавной драме» логика абсурда, сдвиг обычного в нелепость служат той же цели.

Вначале кажется, что авторы высмеивают лишь приемы детективного романа. Но от штампов развлекательной литературы незаметно перекинут мост к штампам реальной жизни. Общепринятые формы полицейского допроса, публичной лекции, светской беседы, проповеди, объяснения в любви, ссоры воспитанных людей и перебранки грубиянов комически переосмыслены. Обычное и повседневное утрируется, превращаясь в фарс.

Каждая сцена начинается почти как в бытовой картине, а заканчивается гиньолем. Любой, казалось бы, невинный шаг, предпринятый героями, приводит к невообразимой путанице. Любое, самое глубокомысленное умозаключение оказывается бредовым.

Инспектор Брей, увидев в кухне Молинё длиннющий ряд бутылок с молоком (свидетельство любви молочника к прелестной Еве), тотчас изрекает: «Молоко — противоядие. Где есть противоядие, там есть и яд». Отсюда следует, что миссис Молинё отравлена цветочным ядом (поскольку ее муж ботаник).

Убийца мясников тоже вооружен солидной логикой. Он объясняет: «Я люблю овец. Мясники их убивают. Я убиваю мясников», — вывод, логически неотразимый. Но, увы, прямолинейная и замкнутая логика абсурдна. С нее-то, собственно, и начинается безумие. Мир методически организованный, расчисленный, мир правил — самый безрассудный. В нем все возможно. Он настолько выхолощен, что воспринимается как странный парадокс, как ирреальность.

Веселое в «Забавной драме» отдает печалью, смешное временами делается страшноватым. Ирония неумолимо проникает вглубь, затрагивая уже не только формы, но и суть житейских отношений. Хаотический дух

улицы, ворвавшийся в размеренную жизнь почтенных буржуа, переворачивает все вверх дном. Благоразумные и уважаемые персонажи, оказавшись в необычной обстановке, теряют все свое благоразумие и совершают странные поступки. Светская дама в подозрительной гостинице китайского квартала ведет кокетливый любовный диалог с убийцей мясников. Епископ, с голыми коленями, в коротенькой шотландской юбочке крадется по чужому дому. Рыхлый, стареющий профессор прыгает по лестнице, как школьник, и распевает песенку про спящих голубков...

Зеркало пародии издевательски меняет лицо реальности. Привычный ход вещей оказывается непрочным. Стоит из механизма повседневности выпасть колесико, как все разваливается. Действительность становится похожей на фантазмагорию, на балаган.

На первый взгляд в «Забавной драме» нет ничего общего с «Женни». Там — быт и лирика. Здесь буффонада. То, что серьезно утверждалось и поэтизировалось в первом фильме, высмеяно во втором. Можно подумать, что создатели «Женин» в «Забавной драме» отрекаются от прежних увлечений, иронизируют над собственной серьезностью и объявляют о вступлении на новый путь.

А между тем это не так. Традиционные мотивы мелодрамы (любовь, разлука, ревность, смерть, грозящая героям) не исчезли. Они лишь потеряли драматизм. Чувства утратили значительность. Несчастья обратились в недоразумения.

Любовь получила шуточный, простодушно легкомысленный оттенок. Герой-любовник (Билли) стал веселым опереточным молочником. Его возлюбленная (Ева) из Прекрасной дамы превратилась в миловидную субретку. И все-таки лиризм любовных сцен, их идиллическая атмосфера, наконец, сам выбор героини, как всегда у Карне, задумчивой и несколько инертной, напоминают о романтике «Женни».

Вообще полярность этих фильмов скорее внешняя, жанровая. Сущность эстетической системы остается неизменной.

Образный мир Карне, так же как сложный, тяготеющий к контрастам мир стихов Превера, конструктивен и складывается из разнородных элементов. Уже в «Женни» соседствовали противоречивые художественные начала. Она была своего рода каталогом тем, настроений, стилистических приемов, которые в различных сочетаниях пройдут через все творчество Карне.

В «Забавной драме» превалирует эксцентрика. Фильм стилистически организован, «собран». Он кажется поставленным и сыгранным в одном

ключе. Только внимательно всмотревшись, замечаешь, что художественная структура по-прежнему неоднородна. И основные ее элементы — те же, что в «Женни».

Самый нелепый персонаж комедии, убийца мясников — ближайший родственник таинственного Дромадера. Он так же ирреален, невесом, изысканно зловещ и педантичен. Странная маска, сочетавшая изящество балетной пантомимы с мрачностью гиньоля, оказалась вполне уместной в пародийном фильме. Барро в «Забавной драме» сохранил походку, жесты Дромадера, сухой и острый ритм движений, жутковатую геометричность линий. Строй образа почти не изменился. Но то, что в мелодраме было страшным, в комедии стало смешным.

Маска меланхоличного философа-убийцы больше не пугает. Безумие прямолинейной логики и фанатизма обернулось своей фарсовой, буффонной стороной.

В «Забавной драме» персонаж Барро «механизирован»: у него есть велосипед, с которым он не расстанется ни в лекционном зале, ни в гостиной. Это залог его свободы, верное средство быть неуловимым и дурачить полицейских. И в то же время — некий символ действия.

Решительность, систематичность и последовательность — главные свойства грозного защитника овец. Крампс исповедует анархию на редкость методично: его подчеркнутая упорядоченность всюду вносит беспорядок, неуважение к закону проявляется с маниакальным педантизмом.

Несложная житейская программа Крампса: «немного денег, время от времени мясник, немного солнца, немного любви», — реализуется неукоснительно и строго. Увидев мясника, он его тотчас убивает (правда, за кадром). Увидев представительную даму, немедленно влюбляется и преподносит ей цветы.

Способ, каким добываются букеты, очень прост: слуга-китаец молча оглушает палкой запоздалых пьяниц и вынимает бутоньерки из петлиц. Механика прекрасно отработана. Пять-шесть прохожих — и цветы в руках у дамы, роман завязан (Крампс не терпит проволочек). При этом выясняется, что всех красивых женщин он именует Дейзи — унификация полезна и в любви...

Бурлескный персонаж Барро в «Забавной драме» уже не казался чужеродным: тут, как в «дураческих» средневековых игрищах (соти'), жизнь представала вывернутой наизнанку. Подобно действующим лицам иронических старофранцузских пьес, Крампс олицетворял «дураческую» логику абсурда, «глупость, царящую над миром».

Игра Барро, с ее бравурной маскарадностью, была, в известном смысле, камертоном фильма. То, что в «Женни» ютилось на задворках, в «Забавной драме» - стало главным. Но не единственным.

Рядом с экстравагантными фигурами убийцы мясников, молочника и лунатического репортера, который все проблемы разрешал во сне, в картине существуют персонажи, близкие к реальным: супруги Молинё, епископ, Ева, глуповатый и нерасторопный инспектор Брей. Конечно, все характеры повернуты смешными сторонами. Однако в этих случаях житейская основа просвечивает сквозь комедийный стиль игры. Актеры лишь утрируют черты, подмеченные в жизни.

Об исполнении Луи Жуве писали много. Его епископ был величествен и лицемерен как Тартюф. Он обладал неподражаемой осанкой истого святоши, лицом фанатика и превосходным аппетитом. Тип был почти мольеровским, игра одновременно эксцентричной и реальной. Актеру удавалось примирить гротеск с тончайшей передачей настроений.

Сцену обеда до сих пор считают классикой актерского искусства. Ева вносила блюдо — и епископ в тот же миг впивался взглядом в утку. Его сосредоточенность могла бы показаться неприличной, если бы не изящное достоинство, с которым он накладывал в тарелку лучшие куски («О! Утка... Восхитительная утка с апельсинами... Крылышко... и затем... ножка...»). Таким же взглядом многоопытного гурмана он скользил по бюсту Евы — и зловеще спрашивал у Молинё: «А где же Маргарет?..» Ужасная догадка приводила его в радужное настроение. Он наслаждался своей пронизательностью и смущением кузена не меньше, чем обедом. Характер раскрывался тут до мелочей.

Мишель Симон и Франсуаза Розе играли в том же стиле. Все было несколько преувеличено и, тем не менее, правдоподобно. В самых невероятных ситуациях актеры сохраняли убедительность и несомненность внутренних побуждений.

Властная, вспыльчивая Маргарет с очаровательной небрежностью командовала своим бесхарактерным супругом. Она пилила его по любому

поводу, толкала на глупейшие поступки, водила за нос и при этом хранила неприступный вид «истинной леди». Профессор все сносил покорно (что поделаешь — жена). К тому же у него была своя забота: убийца мясников всюду искал Шапеля, сочиняющего idiotские романы. Несчастный Молинё — Шапель дрожал от страха («Двойная жизнь — это не жизнь!»). Он чувствовал, что час расплаты близок, и думал лишь о том, как скрыть свой псевдоним...

Буффонные истории разыгрываются в «Забавной драме» на фоне, имитирующем бытовую достоверность. В изобразительном решении картины, как и в игре актеров, фантастика и живописная характерность деталей равноправны. Бурлеск, условность фарса, откровенно пародийный тон совмещены с подробно и любовно выписанным бытом.

Карне недаром прошел школу «Героической кермессы». Лента Фейдера с ее комедийной атмосферой, чудесными лирическими пейзажами и буйным избытком фламандских натюрмортов научила его многозначной живописи кадра, шуточной точности штрихов, передающих колорит эпохи.

В «Забавной драме» режиссер слегка поэтизирует затейливый и старомодный стиль начала века (время действия комедии). Его влечет патриархальность узких улиц, по которым проплывают кэбы, медлительная важность пешеходов, уют кафе, где по утрам щебечут дамы в длинных платьях и широкополых шляпах. Он с удовольствием задерживает взгляд на милых, ныне вышедших из моды мелочах, любясь то изящно вышитой сонеткой, то хрупким столиком или старинным фортепьяно. Вещи живут, «играют» в его фильме. Они рассказывают об укладе жизни, привязанностях и чудачествах хозяев, о переменах в их судьбе. Они же служат атрибутами эксцентрики.

Сдвинутые с привычных мест диваны, опрокинутые кресла, папироса, вставленная в портрет старой тетушки, мгновенно превращают мирный дом супругов Молинё в подмостки балагана. Велосипед, втащенный Крампсом в зал, где чинные старушки слушают речь епископа, придает заседанию парадоксальный, эксцентрический характер. Сотни бутылок молока на кухне Молинё напоминают об условности «взаправдашнего» интерьера.

Обыденное незаметно переходит в бред. Простейшие предметы обихода приобретают некую двусмысленность: они реальны и одновременно фантастичны. Их умножают до абсурда, помещают в неожиданные, мало подходящие места, употребляют не по назначению. Карне осуществляет эти переходы с виртуозной легкостью. Мир, только что казавшийся уравновешенным и прочным, слегка меняет очертания — и

сразу обращается в фантасмагорию. А в следующей сцене правдоподобность быта, чувств и ситуаций вновь создает иллюзию реальности. Все движется в каком-то зыбком хороводе, все изменяется с непостижимой быстротой.

В 1937 году «Забавной драме» создали широкую рекламу. За несколько дней до премьеры, назначенной на 21 октября, в Париже появились интригующие плакаты. Три буквы: ДДД и колоссальный знак вопроса смотрели на прохожих со стен домов, афишных тумб, витрин кинотеатров. Радио повторяло: «ДДД? Что такое ДДД?»

Загадочные буквы были расшифрованы за день до выхода картины. Радиослушателям объявили, что они увидят «Drôle de Drame». Из осторожности было добавлено: «Фильм, не похожий на другие».

Фильм, в самом деле, оказался не похожим на обычные комедии тех лет. Публика, не привыкшая к бурлеску, возмущалась: «Ничего нельзя понять». На следующий день кинотеатры опустели.

Были смешные случаи. В «Истории «Забавной драмы»^[45] Брюнелен рассказывает, что один прокатчик из Дижона поехал по делам в соседний городок и посмотрел там фильм, который был уже объявлен в его кинотеатре. Он вышел в страшном состоянии: фильм показался ему чепухой, зрители разбежались до конца сеанса. О сборах нечего было и думать. Тогда находчивый дижонец решил рискнуть. Он выпустил огромное количество афиш и облепил ими весь город. Публика повалила валом...

От разорения прокатчика спасли простые фразы, напечатанные на афишах: «ДДД? самый дурацкий фильм года. Не пропустите его!»

Тринадцать лет спустя провал «Забавной драмы» французы называли странным недоразумением. Повторный показ фильма, состоявшийся в июне 1951 года, произвел фурор. Париж в то время увлекался интеллектуальным фарсом. Печальная ирония Ануя, скепсис Жироду, зловещие фантасмагории Ионеско соседствовали с откровенной буффонадой, Мотивы балагана, пестрой и нелепо легкомысленной

житейской суеты звучали в многочисленных мольеровских спектаклях тех лет.

Условный мир «Забавной драмы» перестал быть непонятным. Рамки реальности раздвинулись. Послевоенным зрителям уже не надо было объяснять, в чем смысл парадоксальных переходов от беззаботного, легко и весело показанного быта к разгулу фантастических страстей, язвительной иронии эксцентриады.

«Самый дурацкий фильм 1937 года» вызвал поток восторженных статей. Писали, и поныне пишут, что комедия («непризнанный шедевр Карне»¹) опередила свое время. Теперь в ней открывают качества сугубо современные.

«.. .Значительность «Забавной драмы» в том, что она требует от зрителя работы мысли, активного сотворчества, — пишет Юбер Арно. — Совместно с авторами зритель извлекает из обычных ситуаций скрытый комизм и обнаруживает их нелепость. Бурлеск рождается из повседневных наблюдений. Сатира обретает действенную силу».²

Зрители 1937 года не умели быть активными «партнерами в игре». Они предпочитали объявить игру бессмысленной. Впрочем, уже в то время у создателей «Забавной драмы» нашлись приверженцы. Один из них, актер достаточно влиятельный, после просмотра позвонил своему продюсеру и заявил, что следующий фильм он будет делать только с этими «ребятами». Актера звали Жан Габен. Он познакомился с Карне, и следующий фильм — экранизацию романа Пьера Мак Орлана «Набережная туманов» они действительно снимали вместе.

Рождение трагедии

1

В 1936—1939 годах Габен был романтическим героем кинозрителей. Героем, воплотившим «популизм», бунтарство и растущую тревогу предвоенных лет. Он идеально соответствовал той быстротечной, насыщенной общественной и политической борьбой эпохе, когда к надеждам на разумное переустройство жизни уже примешивался привкус поражения. Начало этого периода было ознаменовано победоносной солидарностью рабочих, конец — войной. Уверенность, которую вселял Народный фронт, скоро сменилась беспокойством и предчувствием близкой катастрофы. Французы еще верили в духовное здоровье нации, в ее несломленную гордость. Но призрак надвигавшейся войны уже витал над Францией. Общественная атмосфера накалялась.

Габен с его лицом рабочего, душевной цельностью и трагедийной силой чувств стал в этой обстановке чем-то большим, нежели «герой кино». В момент, когда он встретился с Карне, он был уже «героем жизни»^[46].

Габену подражали, у него учились мужеству и самообладанию. Его признали все: рабочие, интеллигенты, чувствительные девицы, плачущие на дешевых мелодрамах, и рафинированные ценители прекрасного. Пожалуй, больше не было в истории французского кино периода, когда искусство — и притом искусство романтическое — так тесно прилегало к современности.

В те годы, после фильмов Дювивье с участием Габена («Мария Шапделен», «Бандера», «Славная компания», «Пепе ле Моко»), после триумфа знаменитой ленты Ренуара «Великая иллюзия», где Жан Габен играл роль лейтенанта Марешаля, возникло обобщенное понятие «габеновского образа». Оно вмещало многое: тип «пролетарского героя», простого парня с грубоватой внешностью и чистым сердцем; душевную

устойчивость, надежность; цельность характера; суровый лаконизм игры и внутреннее напряжение.

Реальный, близкий зрителям, прочно стоящий на земле габеновский герой, при всей своей конкретности и простоте, был личностью духовно исключительной. Его недаром называли персонажем современной мифологии. Он воплощал одновременно идеал мужчины, силу мужественной, прямой души и тщетность человеческих усилий.

Искусство «поэтического реализма» обычно связывают прежде всего с именем Карне. Да и сам термин утвердился после «Набережной туманов». Однако направление, которому Карне придаст законченность и трагедийную окраску, формировалось раньше. В первых звуковых картинах Ренуара («Сука», «Будю, спасенный из воды», «Мадам Бовари»), в «Большой игре» Фейдера, «Аталанте» Жана Виго, в фильмах, поставленных в 1934—1936 годах Жюльеном Дювивье, уже существовали черты школы. Мир, возникавший на экране, был житейски достоверным, и в то же время возбуждал игру воображения. За видимостью повседневного скрывались беспокоящие и непознаваемые силы. В тоске «Большой игры», в лиризме «Аталанты» было что-то завораживающее: тревожное и вместе примиренное. Казалось, взяв кусок реальной жизни, авторы очертили некий круг, произнесли магическое заклинание — и самые обычные детали быта обрели загадочность, убогая среда стала таинственно значительной.

«Это особый стиль, который называли французским «реализмом», — говорил впоследствии Жан Ренуар. — На самом деле здесь сквозь оболочку реализма пробивалось поэтическое восприятие действительности»^[47].

Образ, который создавал Габен, был неразрывно связан с этой школой французского кино. «Актер ...играющий «как в жизни». Как в покрытой тайной мечте о жизни», — писал о нем Превер^[48].

После успеха в фильме Дювивье «Бандера» (1935, по роману Пьера Мак Орлана «Легионер») Габен отбросил прежнее скептическое отношение к кино. Герои Мак Орлана помогли ему найти свой стиль. Их неустроенность, тоска по чистоте, романтика бродячей, одинокой жизни и разъедающая проза нищеты были близки Габену. Он неожиданно открыл, что странность человеческой судьбы, смешение реального и ирреального, фатальное предчувствие конца — мотивы, постоянно повторявшиеся в творчестве писателя, могут достичь в кино большого драматизма.

«...«Бандера» заставила меня пересмотреть мои позиции, — вспоминает актер. — Я начал относиться к выбору сюжетов, авторов и режиссеров очень внимательно. С тех пор я непосредственно участвовал во

всех этапах подготовки моих фильмов»^[49].

Встреча с Габеном многое определила в творчестве Карне. Был найден наконец актер, способный выразить поэзию и безысходность жизни; актер-единомышленник, почти соавтор, оказавший ощутимое влияние на стиль двух лучших предвоенных лент Карне — Превера.

Идея фильма по роману Мак Орлана «Набережная туманов» (1927) принадлежала именно Габену. Когда он познакомился с Карне, права на постановку были уже куплены. Предполагалось, что её осуществит немецкая фирма УФА.

Этим условием отчасти объяснялись изменения, внесенные в сюжет романа. «Нам показалось, Превеу и мне, — рассказывал Карне, — что восстанавливать Монмартр 1900-х годов в Берлинской киностудии — весьма рискованное дело. Поэтому, воспользовавшись названием, мы решили: «В конце концов, почему бы не показать порт?..»^[50]

Так вместо «мистического молчания» холодной снежной ночи в Париже 1910 года^[51] на экране появился сумрачный осенний Гавр конца 1930-х годов; вместо монмартрского кабачка Фредерика «Проворный кролик» — уединенный барак Панама'.

В романе не было ни главного героя, ни сквозной интриги. Несколько выбитых из колеи людей: бездомный бакалавр Жан Рэб, немец-художник Мишель Кросс, солдат, сбежавший из колониальных войск, беспечная бродяжка Нелли и совершивший в эту ночь убийство мясник Забель встречались в «Кролик» и на рассвете расходились. Никто из них (кроме, пожалуй что, Нелли и Рэба) ничего не значил друг для друга. Ночь, проведенная под треньканье хозяйской мандолины и выстрелы какой-то шайки, осадившей кабачок, не делала их ближе. Выйдя от Фредерика, каждый забывал своих случайных собеседников. И в то же время каждый ощущал значительность и фантастичность этой ночи.

Роман построен по новеллистическому принципу. Судьбы людей, прошедших ночь в «Проворном кролик», развертываются затем в отдельных главках. Мрачные судьбы: Кросс кончает самоубийством. Забелю отрубают голову на гильотине. Солдат после нескольких лет безработицы и нищенских скитаний снова вербуются в какой-то легион. Жан Рэб, призванный в армию, бесславно погибает в начале Первой мировой войны.

Только Нелли оказывалась победительницей. Из жалкой фантазерки она превращалась в королеву улицы, преуспевающую проститутку. В финальных главах книги её черты приобретают роковой и символический

оттенок. Нелли, танцующая в шикарном дансинге фокстрот «Шери» («незабываемый символ конца 1919 года») царит над толпой, как некогда бальзаковские куртизанки. Могущественная и равнодушная, она представляется Мак Орлану олицетворением послевоенного Парижа.

В фильме все изменилось: время и место действия, события, характеры и судьбы персонажей. Десятилетие, описанное Мак Орланом, Преввер «ужал» до двух ночей и дней. Во много раз ускорилось течение событий. Пути героев, разошедшиеся после снежной ночи на Монмартре, в экранной версии соединились: их связала в тугий узел традиционная любовная интрига.

Причины для того, чтобы так сильно отойти от текста книги, по-видимому, были основательные. Вот что об этом говорит Марсель Карне: «...Вначале я задумал фильм, состоящий из новелл, в которых все персонажи, собравшиеся в кабачке «Проворный кролик», рассказывали свою жизнь, а затем уходили с рассветом. И тогда вдруг обнаружилось, что все они лгали... Но пришлось учесть ряд обстоятельств: фильм делался для Габена, который уже тогда был крупной величиной. И поэтому мы построили сюжет так, чтобы он стал центральной фигурой»^[52]. Сыграло свою роль и появление картины Дювивье «Бальная записная книжка», тоже составленной из нескольких новелл и пользовавшейся большим успехом. Превверу и Карне, конечно, не хотелось зарабатывать упреки в подражании. Кроме того, они не мыслили картины без любви. Не только по соображениям проката, но прежде всего потому, что именно любовь — высокая и обреченная — была их главной темой. Тонкие нити обоюдной жалости и маленьких приятельских услуг, связывавшие Нелли и Рэба, их не устраивали. Да и сама фигура Жана Рэба, вечного неудачника, мечтающего о приличном ужине и комнате, где можно выспаться, не слишком подходила к внутреннему амплу Габена.

Кончилось тем, что этот образ «раздвоился». Мечту о чистых простынях от Рэба унаследовал пьянчужка Карт-Виттель (арт. Раймон Эймс); ранняя, «роковая» смерть выпала Жану — главному герою фильма. Он стал легионером-дезертиром (как другой персонаж романа) и полюбил Нелли.

Из действующих лиц романа только двое перешли на экран, почти не изменившись, — художник Мишель Кросс и «старый волк», хозяин кабачка.

Мясник Забель, убивший и ограбивший соседа, был превращен в опекуна Нелли, владельца экзотической лавчонки сувениров. Теперь он убивал из ревности возлюбленного Нелли, Мориса. Сама она тоже

преобразилась: вместо помятой уличной девицы, выросшей в трущобах, Мишель Морган играла Незнакомку — прекрасную и не соприкасающуюся с житейской прозой.

Вообще мотив бездомности, физического голода, фатальной нищеты героев Мак Орлана в фильме заметно трансформирован. Физическое заменено духовным. Духовный голод, внутреннее одиночество, томительное ощущение бессилия перед судьбой выдвинуты на первый план.

Превьер и Карне создавали вольную, модернизированную экранизацию романа. Они хотели рассказать о своем времени и брали у писателя лишь то, что находили близким современности.

«Фильм — зеркало своей эпохи,— говорил впоследствии Карне. — Каким же было время в 1938 году? Разве не носили мы в самих себе зачатков смерти и уничтожения? Разве не отдавали себе тогда отчет, что мы осуждены, и что рано или поздно приговор свершится — без обжалования, без возможности удрать через запасной выход? Будучи выражением эпохи, фильм не мог обойти черты, для нее характерные: потерянности и беспокойство»^[53].

Герои Мак Орлана жили накануне Первой мировой войны. Им тоже были свойственны потерянности и беспокойство. Каждый из них чувствовал за своей спиной грозную тень судьбы. Недаром в конце книги Нелли, единственная, пережившая войну, вновь вспоминала ночь в «Проворном кролике», когда, как ей казалось, где-то наверху был сделан выбор.

«...В ее памяти, перед внутренним взором её серых глаз, возникают образы на белом экране снега.

Вот ничтожный солдат, преступный мясник и молодой немец, у которого было мало терпения или который не мог противиться своему дарованию. Вот Рэб, плохо защищенный своим жалким пальто цвета грязного котла.

«Они все погибли для моего благополучия, физического и морального», — думает Нелли и говорит громко: «Вполне естественно»^[54].

Пьер Мак Орлан здесь, как всегда, меланхоличен и слегка насмешлив. Он окружает своих персонажей ореолом роковой значительности, подчас приписывает им мистическое знание и сверхъестественную силу. Но в то же время он не склонен отрываться от реальности. Трущобы под его пером не превращаются в дворцы. Он трезво видит нищету, болезни и пороки улицы: потасканные лица проституток, дешевый секс, убогие и все-таки

для большинства несбыточные мечты...

Иллюзии сопровождаются усмешкой, как в песенке, которую монмартрские девчонки поют под окнами повесившегося художника:

Ах, как хорошо, мадмуазель,
Ах, как хорошо возле вас...
А между тем, месье, она сказала,
Ведь это место — жалкая дыра...

Писатель наблюдает жизнь, как зритель — кукольное представление. Он забавляется игрой случайностей, странным стечением событий, в котором неожиданно улавливает фатальную предопределенность. В «Набережной туманов», как в большинстве произведений Мак Орлана, значительны не люди сами по себе, а лишь момент их столкновения с судьбой. Автор не углубляется во внутренний мир персонажей. Все они, независимо от их поступков и душевных качеств, в конечном счете для него — марионетки. О человеческих несчастьях он говорит без всякого трагизма. Действительный герой его романов — капризная, непознаваемая и всесильная судьба. Её игра с людьми, её причуды и есть, в сущности, то единственное, что интересует Мак Орлана.

В фильме Превера и Карне тема судьбы, отмеченности роком тоже одна из главных. Но разрешается она иначе. Мистерия, с ее торжественной бесстрастностью и отрешенностью от человеческих страданий, превращена в трагедию. Люди увидены не сверху, как у Мак Орлана, а изнутри; их боль, смятение, тоска, весь их душевный опыт — это опыт авторов картины.

Сегодня в «Набережной туманов» многое может показаться устаревшим; жесткость литературного каркаса; фабула, традиционно выстроенная по мелодраматическим канонам — необычайная любовь, стечение роковых обстоятельств; многозначительные, тщательно обыгранные детали; «театральные» реплики героев. Но даже и сегодня этот фильм не кажется наивным.

Быть может, дело в том, что в строгих рамках эстетической конструкции, где все мотивы разрабатываются до полного, исчерпывающего конца, все «ружья» стреляют и сюжетные загадки непременно разъясняются, чудесным образом заключена расплеснутая стихия жизни. Она в движениях и мимике актеров, в многозначности характеров, которые несут в себе гораздо больше, чем заложено в сюжете,

наконец в самой атмосфере фильма: хаотической, неясной, оставляющей в душе смутное ощущение тревоги.

Событиям тут часто придается видимость случайных.

Случайно, что солдат, приехав в Гавр, откуда он надеется уплыть в какую-нибудь дальнюю страну, встречает забулдыгу Карт-Виттеля, идет с ним к Панама и там знакомится с Нелли. Случайно столкновение на набережной с парнями, пристающими к Нелли, — мгновенно вспыхнувшая драка и пощечины, которые дает Люсьену Жан.

Так же случайно, что в финале Люсьен подъезжает к лавке Забеля именно в тот момент, когда Нелли и Жан прощаются на пороге. Но в совокупности этих случайностей — неотвратимость рока.

Жан, победивший в малом (пощечины трусу и негодяю), платит за это жизнью. Люсьен, который побежден в открытом поединке, осуществляет свою месть из-за угла.

Литературный «сюжет» образа Карт-Виттеля весьма несложен: бездомный пьяница мечтает выспаться по-настоящему, в чистой постели с простынями и подушками. Это не удается — то нет свободной комнаты в гостинице, то он, не удержавшись, пропивает деньги. В конце концов мечта осуществляется. В финале фильма, когда Жан, раненный Люсьеном, падает на мостовую, раздается мощный гудок «Луизианы», уходящей в море. Этот гудок будит Карт-Виттеля, блаженно растянувшегося на кровати (конечно же, той самой, на которой провели свою единственную ночь Нелли и Жан). Он вскакивает, испуганно осматривается, потом кладет на голову подушку — и продолжает спать.

Здесь та же мысль: человек может выиграть, добиться своего только в малом, незначительном. Остальное не в его власти.

В микросюжете, связанном с фигурой Карт-Виттеля, принцип случайных совпадений обнаруживает свою нарочитость. Есть эпизоды, где искусственность интриги менее заметна. Но сути дела это не меняет. Фабульная структура фильма не жизнеподобна. Конкретная история солдата-беглеца здесь только повод для создания трагедии, в которой действуют Любовь и Смерть, Случайность и Предопределение.

Многие критики на этом основании считают, что картина далека от реализма. «...Его нет, — пишет Пьер Лепроон, — ни в персонажах, ни в действии, ни даже в декорациях, которые сознательно сделаны такими же условными, как и все остальное, как и место действия трагедии, подобное террасе Эльсинора: окутанный туманом барак, улица с блестящей от дождя мостовой, лавочка безделушек и «злачные» места - дансинг, ярмарочные гуляния. Вокруг этого скорее подсказанные, чем показанные, пути бегства:

погрузка корабля, море, дорога, по которой в конце уходит в ночь собака — еще один отмеченный роком персонаж... Здесь действует чудо, подобное тому, которое заложено в теме. Этот чисто поэтический мир лишь кажется реальным. Он существует в нас, как те пейзажи из сновидений, в которых нам случается иногда заблудиться»^[55].

Мир, созданный Карне, и в самом деле двойствен. Это модель действительности с её извечными конфликтами и катастрофами. Модель условная, освобожденная от сложности житейской прозы и выделяющая лишь борьбу добра и зла, любви и смерти. Но вместе с тем этот туманный, зыблющийся мир — своего рода парафраза времени, эмоциональный «внутренний портрет» тогдашней Франции.

Карне интересуется внутренняя сущность, всеобщий смысл явлений. («Восстанавливать действительность, не интерпретируя ее, — меня это не занимает!» — говорит режиссер^[56]) Однако, поэтически преображая мир, он не лишает его ни национальной, ни социально-исторической определенности. За романтической концепцией его картин стоит детальное знание быта, нравов, настроений эпохи.

Автор «Ножана», ученик Фейдера — наблюдатель, влюбленный в узкие улочки французских городов, наивный, старомодный быт провинции, дешевые народные увеселения, виден и в «Набережной туманов». Он знает цену характерному штриху, счастливо найденной детали. Он скрупулезно достоверен в мелочах.

Следуя принятой традиции, Марсель Карне снимал большую часть картины в павильонах. В известном смысле декорации, построенные Траунером (художник, появившийся в «Забавной драме» и ставший неизменным сотрудником Карне), действительно условны. Здесь нет смещения пропорций и реальной перспективы, как в «Кабинете доктора Калигари» или «Носферату». И все-таки глубинная символика изобразительного ряда несомненна. Влияние немецкого экспрессионизма^[57] — в «концепционной» роли атмосферы, в согласовании пластической структуры фильма с «незримой динамикой человеческих отношений»^[58].

Декорации, световая игра, движение камеры, ритм, внутрикадровые композиции служат, как в экспрессионистских лентах, средством интерпретации действительности. Город, пейзаж, внешне реальные, на деле «иероглифичны»: в них запечатлены подспудная тревога и напряженность эмоциональной жизни времени.

С первых же кадров, когда на экране появляются залив, чуть

различимая в тумане набережная, и у причала — белый океанский пароход, в зрительный зал передается настроение торжественной печали. Его усиливает музыка, суровая и ясная. Она звучит на титрах, как бы предвеля развязку еще не начавшейся трагедии. На протяжении картины режиссер не раз вернется к этой символической заставке.

Корабль возникает вдалеке, как замаячившая надежда, когда Нелли и Жан, только что познакомившиеся в бараке Панама, бредут по неприятному, пронизанному ветром пустырю. Потом герой будет подолгу наблюдать, как движутся в тумане краны, загружая пароход. Мечта придвинется вплотную, станет почти осязаемой, когда Жан познакомится с одним из обитателей «Луизианы», судовым врачом, и тот пообещает взять его на борт.

С этой минуты город, прежде неприветливый, чужой, приобретет какое-то тоскливое очарование. Отступит ощущение пустынности. Холодный серый колорит смягчится; потеплеет «воздух» кадров. Изменится пейзаж. На смену странно одинаковым, казарменным домам окраины придет живая теснота старинных улиц: лотки, витрины крошечных лавчонок, простодушное веселье ярмарки, броские вывески гостиниц и кафе...

Режиссер заставляет посмотреть на этот город глазами человека, который завтра должен навсегда покинуть родину, а с ней — только что обретенную любовь. Мысль об отъезде придает самым обычным улицам особенную красоту. Герой торопится глотать воздух родной страны, и мы невольно ощущаем его сладостный и терпкий вкус.

В «Набережной туманов» много значит свет, также использованный в традициях экспрессионизма^[59]. Рассеянный, неясный в начале фильма, он по контрасту оттеняет четкую графику деревьев вдоль шоссе, по которому мчится грузовик, мглистые контуры домов в тумане, силуэты редких ночных прохожих. Жесткое утреннее освещение (бессолнечная ясность) отрезвляет, придает городу холодный, скучный вид. И тот же свет становится сияющим, «волшебным», когда Нелли и Жан бродят по ярмарке, снимаются на палубе картонного парохода «Нормандия», сидят одни за столиком в кафе, глядя как медленно докручивается пустая карусель. Он окружает ореолом лица целующихся любовников, высвечивает глаза Мишель Морган, светлую прядь ее волос, блестит на мокрых камнях мостовой.

В кадрах, где нет Габена и Морган, пейзаж тускнеет: грязь, ветер, мелкий морозящий дождь, туман, в котором еле различимы человеческие фигуры. Город Люсьена и Забеля — это город ночных стычек, насилия,

разнузданных забав. Скучающая «золотая молодежь» здесь позволяет себе поразвлечься: сбивают шляпы с обывателей, носятся по ночам в автомобиле мимо закрытых ставней, чуть что — устраивают перестрелки.

Зло может притаиться и в мирной лавке безделушек, где рядом с брошками и сувенирами из ракушек лежат на полках детские мячи, а из-за двери с тоненько звенящими стеклянными подвесками доносятся старинные хоралы. Забель (Мишель Симон) с его осанкой респектабельного буржуа, странным, отталкивающим лицом и выставленной напоказ любовью к Баху — один из первых вариантов образа, который в том или ином обличье пройдет через все фильмы Карне — Превера. В «День начинается» он станет дрессировщиком собачек, в «Детях райка» — старьевщиком, а в сказочных и откровенно символических «Вечерних посетителях» появится без маски. Здесь его имя будет Сатана.

Конечно, между всемогущим Дьяволом легенды и мелким провинциальным коммерсантом, который тайно убивает и насилует в своей лавчонке, есть разница. Но это разница масштабов и возможностей. Все остальное — побуждения, мотивы, даже средства, какими чинится зло, и там и тут почти что одинаковы.

Превера и Карне интересует не конкретный случай: такой-то негодяй убил. В их фильмах речь идет о формах и личинах мирового зла; о бесполезном споре каждого живущего со смертью; о неумолимости судьбы.

Забель труслив и мелок. Но у Карне и Дьявол будет мелочно тщеславным, трусоватым; в «Вечерних посетителях» он интригует из любви к интригам, внутренне беспрестанно суетится и, ухмыляясь, потирая руки, наслаждаясь собственным коварством, всюду разносит суету.

Дьявольское в Забеле — страсть к растлению. Так же как Сатана, он втайне сознает, что некрасив и неприятен. Пожалуй, именно чувство неполноценности и заставляет его так настойчиво и злобно самоутверждаться. Он устраняет своего воображаемого соперника Мориса и получает удовольствие от мысли, что за это может быть казнен другой. Он требует любви Нелли (как позже Дьявол будет требовать любви прекрасной дочери барона) — и не останавливается перед насилием. Жана Забель боится: Жан — солдат, приехавший с войны, стало быть, человек, привыкший убивать. Правда, он дезертир и значит — вне закона. Забель учитывает это, когда предлагает сделку: пусть Жан убьет Люсьена Ребампе, который слишком рьяно домогается узнать, куда исчез Морис. За это он получит деньги и документы для отъезда за границу. Сделка срывается — Жан никого не хочет убивать. Но через сутки, бросившись на помощь

Нелли, в порыве гнева он убьет Забеля. Преступление все-таки совершится.

По числу «криминальных ситуаций» фабула «Набережной туманов» не уступит детективно-приключенческому фильму. В картине три убийства, драка, бегство дезертира, розыски пропавшего Мориса, самоубийство слишком пронизательного художника (Мишель Кросс «видит внутреннюю суть вещей» — дар для чувствительного человека непосильный). Но, несмотря на это, с жанром детектива тут отношения не менее далекие, чем, скажем, в «Преступлении и наказании». Карне важна не уголовная интрига, а проблематика, с ней связанная: убийство (право на насилие, принуждение к узаконенным убийствам на войне), ложь, оплетающая, растлевающая людей (туманы лжи — предтеча преступления), и неминуемая кара.

Зло втягивает в свою орбиту невинных и превращает праведников в убийц. Начало этой темы, важной для Карне, — в «Набережной туманов».

Мотив убийства возникает уже с первой сцены. В тумане грузовик едва не наезжает на собаку. Жан резко отворачивает руль. Шофер взбешен: «Такие штуки при шестидесяти километрах в час... и из-за шавки...» Спор разгорается, солдат грозит намять бока шоферу, оба выскакивают из машины, но до драки так и не доходит — опомнившись, герой Габена предлагает перемирие. Шофер, уже вооружившийся тяжелым гаечным ключом, кладет его и виновато объясняет: «Я думал, вдруг ты выстрелишь...» Солдат печально усмехается: «Стрелять!..»

«Когда стреляют, — говорит он после, уже придя в себя и взяв протянутую шофером сигарету, — это как будто пустяки, как на гулянье, в тире — знаешь?.. Стреляешь — и человек сгибается, подносит руки к животу, чуть кривится от боли, как мальчишка, который накурился папирос, и его руки делаются красными, и он падает... Остаешься один... Больше ничего не понимаешь... И все вокруг расплывается...»

Далекая война в Тонкине внезапно приближается: солдат несет её в себе. Он уже знает цену этой кажущейся легкости убийства и догадывается, что бегство бесполезно. Можно удрать из легиона, сбросить форму; можно добраться до Венесуэлы и даже до Гавайских островов. Но как избавиться от отравляющего опыта войны? Где, на каком вокзале бросить груз воспоминаний?..

В «Набережной туманов» романтический герой — отважный, мужественный, благородный, недаром сделан дезертиром. Габен играет человека, который на голову выше остальных. Его решение бежать из легиона диктуется не трусостью, а ненавистью к убийству. Но даже этот сильный, цельный человек не может вырваться из паутины преступлений.

Герой Габена убегает от кровопролития. Но в Гавре тоже льется кровь.

Случайный выстрел, неожиданная смерть тут не в диковину. Панама даже не пытается узнать, что за машина подъезжает ночью к его бараку, в кого стреляют люди, сгрудившиеся на кожаном сиденье. Он просто берет винчестер и привычно метким выстрелом разбивает фару. Машина уезжает. Тогда с земли, из-за каких-то бочек поднимается Забель. Его ладонь в крови. Он говорит, что оцарапал руку и потерял пакет, когда бежал от этих негодяев. Никто не спрашивает, что было в пакете. Но Панама, глядя, как новый гость моет над тазом руки, вдруг замечает: «Это не ваша кровь...»

Мотив кровопролития вновь возникает в сцене у Забеля, когда Нелли, спустившись в винный погреб, находит запонку убитого Мориса. Тот же мотив — все нарастающей вражды и зреющего убийства — сопровождает встречи Жана и Люсьена, Жана и Забеля. От раза к разу стычки все ожесточенней. Воздух, которым дышит дезертир, насыщен кровью. Жан неминуемо должен убить насильника Забеля, Люсьен — отомстить Жану за пощечины.

Греховность человеческого существования, утрата чистоты в жизненной смуте — один из лейтмотивов творчества Карне. В «День начинается» (1939), и «Терезе Ракен» (1953) ситуация повторится. Горой, которому отдана авторская любовь (Жан, Франсуа, Лоран), сам того не желая, прольет чужую кровь.

В каждом из этих фильмов убийство, совершенное героем, — акт возмездия. Убийца прав, кроме того, он убивает в припадке слепой ярости, не помня себя. И все-таки с этой минуты вступают в действие комплекс вины и неизбежность нового возмездия. Тут, несмотря на правоту убийцы и отвращение Карне к убитому (кем бы он ни был, ипостасью злого духа, как Забель и Валантен, или же попросту бесцветным хорохорящимся мещанином, как муж Терезы), всего важнее заповедь «не убий». Преступивший ее недаром называется преступником.

Все персонажи «Набережной туманов» так или иначе причастны к преступлению. Кроме Нелли. Женщина, как обычно у Карне, олицетворение любви. Она невинна, даже если убивают из-за нее и ради нее.

Нелли у Мак Орлана становилась наглой и жестокой. Поэтому она и побеждала. Лирическая героиня фильма беззащитна. В тонкой и чистой красоте Мишель Морган была пронзительная нота. Ее Нелли казалась слишком рано повзрослевшей. Подобно чеховской Ирине («Три сестры»), она вступала в жизнь, готовую разрушиться. Ей было в высшей степени присуще чувство неустойчивости счастья, боязнь невидимой угрозы, вмешательства чьей-то злой воли. Тема враждебного, чужого мира, который

окружает человека и в конце концов калечит его жизнь, — тема не только Жана, но и Нелли.

Героев фильма связывает «предначертанная», безоглядная любовь. Однако рядом существуют страсть Забея и нечистое внимание Люсьена к Нелли. Они так же губительны, как страсть Соленого к Ирине. И там и тут за скобку вынесен мотив погони, отношения жертвы и хищника, остановившего на ней свой взгляд и тем определившего ее судьбу. Случайность, непредвиденность и непредотвратимость этого вторжения пугают. Оказывается, не обязательно вступать в конфликты. Достаточно просто существовать, быть видимым, чтобы на тебя, на твою жизнь и душу мог покушаться кто угодно.

В «Набережной туманов» эта тема близко связана с войной — не названной, но предугаданной. Вспомним, что говорил Карне о времени создания картины: «Разве не носили мы в самих себе зачатков смерти и уничтожения? Разве не отдавали себе тогда отчет, что мы осуждены...»

Тревога, неустроенность достигли в «Набережной туманов» трагедийного накала. Темы и настроения, уже знакомые по фильмам Ренуара, Виго, Фейдера, Дювивье, получили остроту пророчеств.

«Набережная туманов» принесла Преверу и Карне большую славу. И большие неприятности. История постановки изобилует отказами, запретами, возмущенными отзывами продюсеров, а затем и некоторых критиков.

Началось с того, что первый вариант сценария, представленный в дирекцию УФА, вернулся из Берлина отклоненным. «Отказ подписал Геббельс, считавший сценарий плутократическим, декадентским, нигилистским и т.д.», — рассказывал Карне^[60]. Немцы потребовали коренной переработки, а в случае дальнейших несогласий, замены сценариста и режиссера. Габен на это не пошел, и договор пришлось расторгнуть.

Довольно долго длились поиски отечественного финансиста. Людям с деньгами замысел Превера и Карне, как правило, не нравился. Сценарий

путешествовал от одного продюсера к другому. (Правда, за это время Карне успел пригласить на роль Нелли Мишель Морган — нет худа без добра. «Если бы фильм снимался в студии УФА, Мишель бы не участвовала в нем, так как была в то время занята. Лишь благодаря переговорам, отсрочившим время съемок, мне удалось ее заполучить, — вспоминал режиссер. — Мы сделали пробную сцену ярмарки с Габеном в роли партнера. Мишель была в ней изумительна, может быть, еще лучше, чем в окончательном варианте»^[61].)

В конце концов за постановку «Набережной туманов» взялся продюсер Грегор Рабинович. Впоследствии, в годы Виши по этому поводу было произнесено немало низких слов. Еврейских продюсеров обвиняли в пораженчестве, приписывали им тлетворное влияние на режиссеров. Бардеш и Бразийак в своей «Истории кино» (1943) писали, что «талант Марселя Карне... впитал в себя еврействующую эстетику, которая стала вызывать протест даже у самых терпимых...»^[62]

Евреи отвечали за грехи, в которых не были повинны. В действительности Рабинович, как и большинство французских продюсеров, был настроен конформистски. Меньше всего ему хотелось выпустить картину, проникнутую духом беспокойства и упадка. «...Когда, после отказа немецкой фирмы, сценарий отдали французскому продюсеру, заключение его было ужасным, — свидетельствовал Карне. — Он заявил, что его заставляют ставить «грязный» фильм, и это было началом длительной борьбы, противопоставившей Превера и меня представителям фирмы на все время съемок»^[63].

«Позиция вмешательства», которую с первых же дней работы занял Рабинович, была, конечно, не вполне диктаторской. Но, тем не менее, из горькой чаши творческой зависимости Карне хлебнул основательно.

Сцену самоубийства Мишеля Кросса режиссер снимал тайком, когда директор фильма, заодно наделенный правами контролера, был в отъезде. Она вошла в смонтированный фильм. И все-таки, «после ужасных споров»^[64] продюсер заставил её вырезать — мрачных сюжетов он не одобрял.

Конфликты были неизбежны. Карне прекрасно это понимал. Умение сопротивляться и отстаивать свои права, заявленное им еще в «Женни», тут снова пригодилось. Будь у него другой характер, из «Набережной туманов», возможно, вырезали бы не только эту сцену.

Реванш был взят, когда фильм показали публике. После премьеры (18 мая 1938 года) Марсель Карне сделался знаменитым режиссером. Отныне

его имя стали называть в одном ряду с Жаком Фейдером, Рене Клером, Жаном Ренуаром.

Вскоре успех у зрителей был закреплен официальными наградами. Во Франции картина получила премию Луи Деллюка, а на VI Международном кинофестивале в Венеции специальную медаль за режиссуру.

Карне на фестивале не присутствовал. Он говорит, что отказался от поездки «по политическим причинам»: Италия в те времена была фашистской^[65]. Несколько лет спустя правые журналисты припомнили ему и эту политическую независимость, и нигилизм, и неожиданно свалившуюся мировую славу. Когда фашисты заняли Париж, в коллаборационистской прессе стали печататься шумливые «патриотические» статейки. Превера и Карне в них объявляли чуть ли не врагами Франции. Нашелся даже господин, который написал, что «Набережная туманов» с её «глубоким пессимизмом» была одной из причин военной катастрофы.

Впрочем, упреки в пессимизме раздавались и из другого лагеря. Фильм давно стал национальной гордостью, его смотрели в киноклубах как образец французской школы «поэтического реализма», а ригористы все еще корили режиссера за «мрачный тон». К счастью, Карне предпочитал отмахиваться от критики, которую не находил полезной. Фильмы, поставленные в годы оккупации, доказывают, что он умел «не отступаться от лица» даже в условиях нелегких и опасных.

Конечно, было бы наивно думать, что весь дальнейший путь Карне — цепь непрерывных творческих удач. Рядом с произведениями большой силы в его творчестве существовали и поделки. Порою, после истинно трагической картины режиссер ставил ее облегченный вариант. Так, вслед за «Набережной туманов» появился «Отель «Северный».

Карне со скидкой

1

Карне поставил «Отель «Северный» в короткий срок: фильм вышел в декабре 1938 года. На этот раз снимали без помех. Работа шла легко, хотя (а может — потому что) замысел не был выношен. Он возник неожиданно, в случайном разговоре. Продюсер Лукашевич искал сюжет для Аннабеллы — одной из звезд тогдашнего кино. Карне вспомнил о повести Эжена Даби «Hotel du Nord» (1929). Автор описывал жизнь маленькой гостиницы, принадлежавшей его родителям. Героями были рабочие, мелкие служащие — скромный и небогатый люд парижского предместья.

Карне сказал, что в повести есть колорит окраины (модный в кино тех лет) и любопытные детали. Он находил, что на экране они могли бы выглядеть эффектно.

Дальше всё завертелось в темпе, свойственном кино. Аннабелле срочно послали книгу. Она её прочла и заявила, что нужна любовная интрига. Анри Жансон и Жан Оранш наспех придумали две разные истории. Одна из них (автор Оранш) предназначалась для Барро и Аннабеллы. Это была история о юноше и девушке, которых бедность толкала на отчаянный поступок: они решали умереть в объятиях друг друга. Потом с Барро что-то не сладилось. Мужскую роль сыграл Жан-Пьер Омон. Сама история тоже немного изменилась. В конечном счете она выглядела так.

Действие начиналось с выстрела. Пьер убивал Рене, но выстрелить в себя у него уже не хватало духу. Он убежал, оставив в номере отеля тело возлюбленной. Ночь проходила в безуспешных попытках броситься в воду, застрелиться, прыгнуть с моста под поезд. К утру Пьер убеждался, что он трус и шел в полицию с повинной. Там выяснялось, что Рене не умерла. Пьер ее только ранил. Вернувшись из больницы, она поступала в тот же отель служанкой, а Пьер отсидивал свой срок в тюрьме. Ему казалось, что

с Рене все кончено — как она сможет любить труса?.. И он отталкивал ее. Девушка плакала, едва не соглашалась стать любовницей другого, но под конец все-таки добивалась своего: выйдя из заключения, Пьер возвращался к ней.

Как полагается, в картине была вторая пара (сюжет Жансона): проститутка Раймонда, которую играла Арлетти, и ее сумрачный сожитель (Луи Жуве) — человек, связанный с преступным миром. Когда-то в молодости он тоже струсил и выдал следователю своих сообщников. Теперь их выпустили на свободу. Месть могла совершиться каждый час. Герой Жуве Эдмон (он же Поло, он же Робер) хотел уехать за границу. Но в дело вмешивалась внезапная любовь к Рене. Узнав, что девушка будет служить в отеле, он возвращал билеты в кассу, и Раймонда со злостью распаковывала чемоданы.

Завязывался не вполне классический (поскольку героиня не хотела изменять), но все же треугольник. Эдмон пытался увезти Рене с собой. Они предпринимали путешествие в Марсель, бродили там по ярмарке, садились на корабль, идущий в Порт-Саид, но за минуту до отплытия девушка убегала. Несостоявшийся любовник уезжал один. Вскоре он возвращался: близилась печальная (его уход из жизни) и светлая (новая встреча Пьера и Рене) развязка.

В этот, довольно пестрый, фабульный узор (по отзыву Кеваля: «мешанина, в которой от повести Даби осталось очень мало»^[66]) вплетены жанровые сцены: ужин в отеле, бал-мюзетт на набережной канала Сен-Мартен и пр. Собственно, ради них и был поставлен фильм. Карне реализует здесь чуть ли не все свои любимые мотивы.

Так же как в «Набережной туманов», свет, декорации, пластические композиции, монтажный ритм призваны выразить в условной форме настроения эпохи.

Правда, на этот раз в изобразительном решении картины два эмоциональных полюса: безлюдный, фантастично-призрачный ночной пейзаж — метафора зловещей современности, и ностальгически-сентиментальный образ «простого быта», беззаботной нищеты времён Ножана или повести Даби.

Действие обрамляет символическая рамка: ажурный мост на фоне облачного неба, внизу брусчатка, тусклая вода канала, фонари и сумрачный фасад с иллюминированной надписью на крыше: «Отель «Северный»... Этот пейзаж, слегка варьируясь, снова и снова появляется на экране. Ночью свет фонаря плывет по воде, наталкивается на быки моста, на приткнувшуюся к стенке баржу. Тень его поглощает, он дробится, гаснет.

Потом косые блики падают на плиты тротуара, скользят по уступам зданий, вспыхивают на черной сумочке из лакированной клеенки. В полутьме комнаты блестят глаза Рене, мерцают крылья брошки-бабочки, приколотой к бархатному платью. Где-то неподалеку раздается гудок паровоза; слышен короткий лай собаки, шорох велосипедных шин...

Карне старается извлечь из декорации, построенной Траунером весьма изобретательно и лаконично, максимум значений. Изобразительные лейтмотивы придают действию многозначительность, «поэтизируют» банальную интригу.

Мост, с его гулкими пролетами и бесконечными ступеньками, днем оживленный суетливыми фигурками статистов, ночью торжественно пустынный, возникает в ударных местах драмы. По его лестницам в начале фильма медленно спускаются влюбленные: их ждет необжитая комната отеля, револьверный выстрел.

Несколько позже Пьер, обегавший все улицы предместья, приходит на ту часть моста, которая нависла над железнодорожными путями. Закинув ногу за перила, он следит за приближающейся цепочкой огоньков. Стучат колеса, белый пар окутывает решетку, кусок моста. Потом сквозь клочья дыма вырисовывается круп белой лошади, тянущей за собой фургон. Покачиваясь и скрипя, повозка проезжает. Тогда на прежнем месте у перил опять видна фигура Пьера: самоубийство остается нереализованной угрозой.

Праздничным летним вечером, за несколько минут до своей смерти на мост всходит Эдмон, вернувшийся из Порт-Саида. Короткий разговор с Рене, которая, сияя, сообщает, что ждет Пьера, — и мужественный Эдмон идет в отель, где поселились мстители. Встав на пороге, он эффектным жестом бросает своему убийце револьвер... В финале, на исходе той же ночи, обнявшись, поднимаются на мост влюбленные герои фильма.

Ночные кадры создают таинственную, смутно угрожающую атмосферу. Днем настроение меняется. С солнечными лучами исчезают одинокие прохожие и лунатически сосредоточенные пары. Белая лошадь, в темноте казавшаяся странным, нездешним существом, снова становится обычной белой лошадью. В права вступает быт, патриархальный и декоративно-деловитый. На набережной играют дети, сплетничают за вязаньем и шитьем старушки. Женщины отправляются с кошелками на рынок. Окна распаиваются. Добродушный толстяк Тибо (Бернар Блие) ставит на подоконник зеркало и начинает намыливать небритую физиономию. Показываются круто завитые кудерьки местной красавицы Жинетт. Ругаясь возвращается из полицейского участка Раймонда. Какой-то

оборванец, растянувшись на скамейке, еще досматривает последний сон...

Неспешный, буднично-спокойный ритм, естественные мизансцены, обилие подробностей должны создать иллюзию обыденной реальности. Отчасти это удастся. Живых и колоритных зарисовок, мимолетных наблюдений, «фактуры» быта в «Отеле «Северный», пожалуй, больше, чем в любом из предвоенных фильмов Карне.

Улица, ее маленькие драмы и смешные происшествия... Веселый ужин в зале гостиницы, где за одним столом сошлись слуги, хозяйева и постояльцы. Кафе в «час пик» обеденного перерыва, переполненное галдящими рабочими; то же кафе по вечерам, с уютно освещенной стойкой бара, и утром, в ранний час, когда хозяйка чистит овощи, а в широко распахнутые двери вкатывают бочки. Будни, привычно торопливые, с потоком пешеходов на мосту. Рыбная ловля в воскресенье. Бал 14 июля — с вольной, фейерверком, поцелуйным танцем и столиками, вынесенными прямо на набережную — туда, где обнимается, танцует, пьет вино и веселится, как умеет, население окраинных кварталов...

Все эти кадры, в общем, не имеют отношения к истории Рене и Пьера. Рядом с романтикой любви до гроба и смертей из-за любви течет «естественная», старомодно-простодушная жизнь.

Конечно, это не была естественность или, вернее, натуральность, открытая позднее неореалистами. Карне, как и другие мастера его эпохи, снимал жизнь отраженную, воссозданную в студийном павильоне. «Не забывайте,— говорил он много лет спустя, — что в свое время Фейдер, Дювивье, Ренуар, Рене Клер пользовались декорациями и достигали весьма значительных результатов. А я ведь их ученик»^[67].

Мир фильма живописен, и по способу «пересоздания реальности» напоминает городские пейзажи Утрилло. Источником поэзии служат объекты, сами по себе не поэтичные: пыльная улица, обшарпанные стены, нечистая вода канала, старый маневровый паровоз.

Карне пытается найти определенную гармонию, пластическое равновесие разнохарактерных композиционных элементов.

Убогая действительность преобразуется, становится идилличной, когда в канал торжественно вливается баржа, или из грязного окна неубранной, угрюмой комнаты вдруг открывается красивый вид.

Своя, парадоксальная поэзия есть и в тех кадрах, где преобладают унылые приметы нищеты.

Жидкие крашенные волосы, засаленный передник, шаркающая походка Жанны, немолодой служанки из отеля, в реальной жизни, вероятно, показались бы неэстетичными. Так же как жалкие фигуры оборванцев,

слоняющихся по берегу канала, или стандартный, скучный номер с пустыми плечиками для одежды на стене. Однако то, что в жизни выглядит бесцветным, заурядным, нередко получает на экране выразительную силу.

Антониони, например, подчеркивает мертвенную неживую красоту индустриального пейзажа современных городов. Кадры его картин напоминают станковую живопись. Их хочется остановить, чтобы рассматривать в отдельности: настолько каждый из них совершенен, композиционно завершен и замкнут в этой завершенности. А между тем пейзаж Антониони, как и пейзаж Карне (совсем иной по духу, поэтизирующий старый, а не новый город), содержит много некрасивых, раздражающих деталей. Свалка металлолома, ядовито желтый дым из заводской трубы, сырой барак с облезшей краской на погнувшихся листах фанеры — в «Красной пустыне»; редкий заборчик, окруживший недостроенное здание, бочка с водой, где плавают остатки строительного мусора, — в «Затмении» играют ту же роль, что грязные дома предместья, дешевые гостиничные номера, железные кровати с шишечками и затянутое пеленой дождя низкое небо в фильмах Карне. Благодаря таким деталям создается ощущение реальности. Кадры, которыми мы можем любоваться, как живописным полотном, приобретают жизненную достоверность. Важно и то, что настроение — печально-отрешенное в фильмах Антониони, меланхолическое или напряженно-драматичное в лентах Карне — находит верную опору в этой «прозе» бытия.

Несколько лет назад Анри Ажель, французский критик, далеко не расположенный к Карне, пошел в один из кино клубов, где смотрели «Отель «Северный». Результат оказался неожиданным. Маститый критик с удивлением почувствовал, что разделяет интерес большинства зрителей восемнадцати - девятнадцатилетних юношей.

«Конечно, — пишет он, — здесь есть все то, из-за чего кажутся устаревшими самые знаменитые произведения Карне, такие, как «Дети райка»: выставка звезд, длинные разговоры персонажей, искусственность декораций и света, мрачный, безнадежный взгляд на жизнь. Но здесь, так же как в «День начинается», есть удивительное чувство атмосферы, которое насмешники так часто критикуют; и действует оно необоримо. Прославленный «поэтический реализм» французской школы обретает колдовскую силу в декорациях Траунера и освещении Тирара. Квартал канала Сен-Мартен живет как бы в двух измерениях: одно из них обыденно и неизменно, в другом он составляет часть душного мира, из которого нет выхода. Нужно ли говорить всю правду, какой она предстала нам в тот вечер? Эта удушливая городская обстановка, где человек похож на

заклученного, показала нам предвещающей вперед на четверть века мир Антониони. Значит ли это, что в 1990 году Антониони может показаться некоторым столь же устаревшим, каким сегодня кажется Карне молодой критике?»^[68]

В этих словах есть, вероятно, некоторое преувеличение. Конечно, «Отель «Северный» с гораздо меньшей силой выразил свою эпоху, чем фильмы Микеланджело Антониони — нашу. Это не лучшее произведение Карне. В нем ощутимы самоподражание, коммерческая облегченность проблематики.

В «Набережной туманов» связь пейзажа, настроения отдельных кадров с внутренней темой фильма очевидна. «Образ действительности» выражал реальные закономерности эпохи. Разрыва между жизнью персонажей и атмосферой времени, запечатленной на экране, не существовало.

В «Отеле «Северный» Карне стал повторяться. Мотивы, настроения, зрительные метафоры были те самые, которые еще недавно вызывали восхищение. Но все вдруг омертвело. Образы потеряли глубину. Корабль, такой же белый и такой же нереальный, как в «Набережной туманов», больше не порадовал воображение. Ярмарка не щемила сердце кажущейся беззаботностью, хотя снята была по-прежнему прекрасно.

Дело не в том, однако, что метафору нельзя использовать два раза. Есть множество примеров, когда любимое сравнение проходит, не устаревая, через все творчество художника. У самого Карне есть образы, которые варьируются в лучших его фильмах и не теряют выразительности. Но это — в случаях, когда конкретный образ, поэтический мотив, метафора служат развитию глубинной мысли.

В «Отеле «Северный» реализуются по преимуществу «осиротевшие» мотивы — мотивы без объединяющей идеи. Поэтому тут выглядит случайным и образ, важный для Карне: девочка-ангелочек в белом платьице от первого причастия, которую отец бьет по щекам. Метафора читается легко: чистая красота, наивность еще не потерянного рая — и растлевающая грубость «взрослой», реальной жизни. Впоследствии кинематограф, в том числе и современный, не раз вернется к этому сопоставлению. Вспомним хотя бы образ, о котором много говорили и писали уже в наши дни: юную девушку, похожую на херувима в финале «Сладкой жизни». Феллини тоже сталкивает крайнее, полярное: разнузданную оргию и утреннюю свежесть мира, лицо мадонны, промелькнувшее перед усталым взором журналиста. Но в «Сладкой жизни» есть масштабность притчи; контрастный образ возникает как итог раздумий. В «Отеле «Северный» метафора беспочвенна — просто

сентиментальный отыгрыш мотива, возникшего еще в «Женни» и позже многократно повторенного.

Скудеют, превращаются в литературные сюжетные ходы, сбавляют эмоциональность и другие лейтмотивы творчества Карне. Отъезд Эдмона в Порт-Саид — по сути, то же неудавшееся бегство, которое так много выразило в «Набережной туманов». Но сохранен лишь антураж: прощальное веселье ярмарки; странный корабль без пассажиров; гибельное (по сюжету) возвращение. А сама тема оголилась, стала плоской. Исчезла горечь ностальгии, придававшая мечте о беспечальной жизни в далекой и чужой стране скорбный подтекст. Исчезла мысль о том, что, как бы ни метался человек, от себя ему не уйти, да и судьбы не избежать. Стал вялым, потерял свой драматизм мотив индивидуальной катастрофы, которая проходит незамеченной в шуме обычной жизни. Вторичность фильма, несамостоятельность его концепции тем очевиднее, что все эти мотивы «инструментированы» с завидным мастерством.

Праздник 14 июля служит контрапунктом к гибели Эдмона. Карне подробно, с явным удовольствием воспроизводит ритуал народного гулянья. На набережной, разукрашенной флажками, цветочными гирляндами, фонариками, транспарантами, бурлит толпа. На многих шутовские колпаки, бумажные короны. Шум, толчея, играет духовой оркестр, вспыхивают бенгальские огни. Люди танцуют, водят хороводы. Из опустевшего кафе выносят пиво в толстых кружках, вино, закуски. В звуки вальса врывается сухой треск выстрелов — это мальчишки подожгли шутиху. Толстая тетка с веером испуганно оглядывается, но выстрелы становятся все чаще, то там, то тут взрываются петарды, к ним постепенно привыкают.

В самый разгар веселья в конце бутафорской улицы показывается автобус — настоящий. Толпа немного подается, но проехать не так просто. Машина движется все медленнее, ее окружает хоровод. Потом цепь разрывается, автобус проезжает.

Режиссер говорил впоследствии, что любит этот эпизод^[69], хотя он вызвал в свое время взрыв негодования. Критики были «глубоко шокированы»^[70] смелостью Карне: всамделишный автобус разрушал созданную с таким трудом иллюзию реальности. Стоило ему появиться — сразу становилось ясно, что стены зданий выстроены из картона, а крыши нарисованы.

Карне, возможно, понимал это и сам. Но ему был важнее дополнительный эффект: проезд автобуса вносил особенную, элегическую

ноту в наивное веселье карнавала. Буколика народных сцен печалила, как неожиданно открывшаяся нереальность сказки.

Сразу за этим эпизодом следовали «роковые» кадры в гостинице — Эдмон бросал свой револьвер убийце. И снова на экране вспыхивали бальные огни, кружился хоровод. Услышав выстрел, тетка с веером досадливо отмахивалась: «Ах, эти мальчишки!..»

Бал еще продолжался, когда из отеля выходил плотный, решительный брюнет и незаметно пробирался сквозь толпу. Позже, в лучах рождающегося рассвета Рене и Пьер вставали со скамейки, чтобы, поднявшись по мосту, уйти с экрана. Внизу, на набережной еще танцевали две-три пары, усталый маленький оркестр доигрывал последний вальс. «День начинается», — глядя на светлую полоску неба, говорила героиня...

Финальный эпизод — один из лучших в фильме; но даже он не заставляет волноваться. Трогает атмосфера бала: веселье, смешанное с грустью, детское самозабвение толпы, простенькие мотивы танцев. Трогает фон, сопутствующий драме. А сама драма главных персонажей так до конца и остается анемичной.

Отчасти виноваты в этом исполнители. Омон и Аннабелла инфантильны. Они похожи на детей, играющих в любовь: слова подслушаны, жесты и мимика подсмотрены у взрослых. Но чувство еще не изведено. Поэтому попытки передать страсть и страдание бесплодны. Жесты преувеличены, но в них нет содержания.

Луи Жуве и Арлетти играют с блеском жанровые эпизоды. Но для несчастного влюбленного Жуве слишком бесстрастен. Тоска, крушение любви, надлом, ведущий к гибели, — совсем не его темы.

Да, собственно, и фильм далек от этих тем, хотя они «заявлены» в сюжете. Все то, что в «Набережной туманов» было рождено эпохой и выразило ее драматизм, здесь только дань уже осознанному канонам «школы», кинематографического стиля. Недаром именно в «Отеле «Северный» так явственны традиционность и анахроничность материала. Беспечность незатейливых простонародных развлечений, запечатленная в документально-идиллическом «Ножане», уже давно, уйдя из жизни, перекочевала в игровой кинематограф. Балы-мюзетт, народные гулянья, пикники, простецкий быт окраинных кварталов — чуть ли не обязательная принадлежность французских предвоенных фильмов.

Бросаются в глаза и многочисленные стилистические влияния, испытанные Карне. Прямых цитат, разумеется, нет. Но когда на экране разводят мост, и баржа, снятая в каком-то странном ракурсе, медленно проплывает по каналу, зрители, знающие творчество Виго, невольно

вспоминают «Атланту». Таинственная паутина железнодорожных линий, огоньки, на секунду разрывающие мглу, хриплые вскрики паровозов, лязг колес — вся эта атмосфера близкого несчастья, знакомая по фильмам «Колесо» Абея Ганса и «Человек-зверь» Ренуара, вновь оживает в эпизоде на мосту. Дневные сцены с их беспечной лирикой, подробностями быта и сладковатой мюзик-холльной музыкой напоминают оживленный стиль «Под крышами Парижа», а маска благородного бандита (Эдмон) уже не раз встречалась в лентах Дювивье.

Можно еще добавить, что в тюремных эпизодах чувствуется влияние Фейдера. Высокий мостик, по которому прохаживается надзиратель, — верхняя точка съемки. Внизу застывшие в статичных позах фигурки заключенных. Прижатые к решетке головы, бессильные тела... В нестройном гуле голосов теряются отдельные слова. Люди пытаются что-то сказать родным, стоящим по ту сторону решетки. А камера тем временем высвечивает лица двух влюбленных. Тень от решетки кажется вуалью на бледном личике Рене, крупная сетка разрезает черты Пьера. Это — свидание, и в то же время лаконичный образ человеческой разобщенности. Свет здесь использован метафорически, в стиле немых картин Фейдера.

Ассоциации с творчеством близких Карне мастеров становятся настойчивыми из-за внутренней аморфности картины. Ее нестройность открывает то, что остается незаметным в гармоничных лентах. И тем не менее даже в таком неслаженном, сделанном «из отходов» фильме видна индивидуальность режиссера.

Антониони, посвятивший творчеству Карне много статей, писал об «Отеле «Северный»»: «Есть тут что-то истощенное, что-то от неудачной переделки. Фильм — один из тех, где ощущаются различные влияния, от Клера до Дювивье, если вопрос о влияниях можно считать важным. По поводу влияний Жид говорил словами Евангелия: «Кто имеет, тому дано будет и приумножится, а кто не имеет, у того отнимется и то, что имеет». И то, что Карне имеет, этого он не лишен и в «Отеле «Северный»...»^[71]

«Набережной туманов» ждали большего, но, несмотря на это, отмечали высокий профессионализм Карне, его умение извлечь поэзию из заурядных, обыденных вещей. «Нужно сказать прежде всего, что «Отель «Северный» делает честь продукции французского кино», — писал в рецензии 1938 года Жан Фейар. И тут же оговаривался: «Тем не менее это успех неполный, не столь блистательный, какого ожидали от Карне»^[72].

«Я не могу сказать, что «Отель «Северный» прекрасный фильм, даже несмотря на его грусть, но в нем есть прекрасные кадры», — так позже выразит это суждение Кеваль^[73].

В фильме, действительно, есть эпизоды, покоряющие мастерской отделкой; находки, давшие толчок фантазии позднейших режиссеров. Робер Шазаль даже считает, что в известном смысле «Отель «Северный» — произведение классическое. «Потому что существует классика всех рангов и сортов»^[74].

Впоследствии Карне поставил еще несколько картин того же ранга. Для них даже придумали название: Карне со скидкой. Скидка была значительной. Путь, на который режиссер вступал, снимая «Отель «Северный», в конечном счете вел к коммерческому кино. Недавние открытия, став общепризнанными, незаметно превращались в расхожие мотивы. Формальные приемы сохранялись, но уже не было проблем, благодаря которым они родились.

К счастью, Карне умел шагать через соблазны облегченного искусства. За фильмами «со скидкой» снова следовали творческие поиски и взлеты.

Накануне катастрофы

1

Марсель Карне никогда не был сценаристом в буквальном смысле слова. Он не придумывал сюжетов и даже не менял на съемочной площадке диалогов, написанных другими. («Единственное, что я соблюдаю скрупулезно, — это диалог», — признается Карне^[75].) Темы его картин в большинстве случаев заимствованы из литературы. Вольтер, Бальзак, Золя, Франц Кафка, Жан Ануи, Александр Дюма-сын, Пьер Мак Орлан, Эжен Даби, Жак Шпитц, Жорж Сименон, Хел Элсон, Жорж Неве — писатели, в чьих произведениях он находил своих героев и определенный круг идей. Список, на первый взгляд, странный: что общего между Золя и Сименоном, Кафкой и Дюма... Разнокалиберность имен ставит в тупик. Если судить по ней, Карне нетрудно заподозрить во всеядности. А между тем это художник самостоятельный и целеустремленный. Свою концепцию действительности, индивидуальный стиль, типы героев, проблематику он сохраняет с редким постоянством.

В чем же тут дело?

В творчестве Карне, среди его реализованных и неосуществленных замыслов нет собственно экранизаций. Есть фильмы по мотивам пьес, романов, повестей. Фильмы, в которых трансформирован сюжет, изменены — порой весьма существенно — характеры и биографии героев, перенесено (обычно — в современность) время действия. Литературное произведение служит лишь отправным толчком, исходной точкой для создания сценария.

Карне, как уже говорилось, сам сценариев не пишет. Правда, теперь он часто выступает в качестве соавтора. До войны не было и этого. В титрах своих картин он значился только как постановщик.

«Однако, — замечает Лепроон, — с кем бы ни работал Марсель Карне — а эта работа начинается с раскадровки, то есть с построения фильма, —

с Жаком Превером, Жаком Вио или Жоржем Неве, он придает предложенным ему сюжетам стиль и даже мысль достаточно яркие для того, чтобы его произведение приобрело ту индивидуальную характерность, которую мы находим и в поэтическом реализме «Ножана» и «Набережной туманов», и в поэтической реальности «Жюльетты, или Ключа к сновидениям»^[76].

Можно добавить, что индивидуальность режиссера, его пристрастия, манера, вкус, образ мышления чувствуются и непосредственно в литературной ткани фильмов. Цепь повторяющихся мотивов связывает воедино сценарии, написанные разными людьми. Контуры темы или персонажа, намеченные в одном фильме, нередко обретают плоть в другом. Случается, что даже реплики дословно совпадают. От ленты к ленте создается сложная система переклички образов, ситуаций, диалогов. Перекликаются и музыкальные решения, и зрительный ряд: пейзажи, композиция отдельных кадров, изобразительные метафоры.

Повторы не должны вводить в заблуждение — это не хоровод одних и тех же образов; цепь не замкнута. Мысль режиссера движется в едином русле, но русло постепенно ширится. Развитие не имманентно: в нем отражен и собственный душевный опыт художника, и его наблюдения над социальной жизнью, и опосредствованное воздействие искусства.

Связь между всеми довоенными картинами Карне, как бы различны они ни были по уровню и творческой задаче, вполне осознанна. Режиссер её не скрывал, наоборот — подчеркивал. В последнем предвоенном фильме даже вынес в заголовок: «День начинается» — слова, которыми заканчивался «Отель «Северный», стали названием новой работы. Сценарий предложил на этот раз Вио. Главная роль предназначалась для Габена. Карне снова привлек Превера. Совместно они доработали сценарий. Превер написал и диалоги.

«День начинается» — фильм, завершающий эпоху «популизма» в творчестве режиссера и во всей французской кинематографии. Попытки выразить суть современности в произведении, построенном на романтической основе, но прикрепленном к социальной атмосфере времени, обрели классическую ясность. Карне даже считает, что «определенная суровость», «обнаженность» сценария («если угодно, близкая к Брессону»^[77]) делает ленту менее глубокой, чем «Набережная туманов».

Может быть, это справедливо — в «Набережной туманов» вскрывались более разнообразные пласты эмоциональной жизни времени.

Смута, тоска, неясная тревога исподволь подготавливали катастрофу. В «День начинается» все понятно заранее. Фильм не случайно начат почти с конца. Действие предваряет надпись: «Человек убил. Запершись в своей комнате, осаждаемый полицией, он вспоминает обстоятельства, которые привели его к преступлению».

В воспоминаниях проходит история любви, закончившейся убийством. Здесь уже нет смутных предчувствий, непредвиденных случайностей, тщетных попыток обмануть судьбу. Память героя отбирает лишь то, что неизбежно привело к жестокому финалу. Тревожная и неустойчивая атмосфера «Набережной туманов» сменяется конечной ясностью, не оставляющей надежд.

Фильм выстроен на негибемом каркасе. Его конструкция безукоризненно точна, и каждая деталь значительна. Нет ничего второстепенного: ни боковых ходов интриги, ни сопутствующих персонажей, ни бытовых подробностей, введенных ради быта. Вещи играют, как актеры драмы. Диалоги скупы — в воспоминаниях звучат только слова, оставшиеся в памяти героя.

Фабула, как обычно у Карне, имеет двойной смысл: конкретная история, рассказанная в фильме, есть в то же время «вечная» история любви. «Рабочий, которого коварство его соперника толкает на убийство, его чистая любовь к девушке, его самоубийство — вот мотивы внешне ограниченной трагедии, которая, однако, выходит за рамки своих проблем в бесконечный мир, — писал об этом фильме Антониони.— Построение схематично, персонажей немного, действие сведено к основному и вращается вокруг главного героя. Но в этой оголенности — железная сила драмы»^[78].

В картине чередуются два временных пласта: прошлое, о котором думает герой, рабочий Франсуа, и настоящее — последние предсмертные часы этого человека, осада его комнаты, возобновляющиеся атаки полицейских, толпа, которую он видит из окна. Толпа, сочувствующая ему, даже готовая помочь, но не способная понять, что он нуждается лишь в нескольких часах полного одиночества. Жизнь, продолжающаяся за окном, здесь уже лишена значения. Попытки что-то сделать для героя только раздражают его, как раздражали едущую к смерти Анну Каренину лица, слова, жесты других людей. В обоих случаях решение убить себя диктуется не столько обстоятельствами (которые, конечно, тяжелы, но все же не безвыходны), сколько возникшим в результате этих обстоятельств самоощущением героев.

«Я устал. Франсуа больше нет, его не существует, понимаете?!» —

кричит Габен толпе, собравшейся у дома.

Примерно то же скажет много лет спустя герой фильма Годара «На последнем дыхании» (1959) — мальчишка-гангстер, преданный своей любовницей.

Дело не в сходстве личностей, характеров, нравственных представлений — они различны, даже противоположны. Сопоставимы только внутренние ситуации, кризисные состояния души.

Отчаяние открывает человеку глаза на мир. Становятся понятны реальные пружины отношений между людьми, скрытые побуждения, притворство, за которым прячут истинные мысли. Перебирая в памяти свое прошедшее, герой Карне, так же как Анна Каренина, дочитывает «исполненную тревог, обманов, горя и зла» книгу жизни. Освободившись от иллюзий и надежд, он видит правду в беспощадном, ярком свете и сознает весь ужас этой правды: вечную (вечно бессильную) погоню людей за призраками и невозможность самого простого счастья.

«День начинается» — одно из первых кинематографических произведений, где адаптирован давно известный мировой литературе принцип показа внутренней реальности. Главное в этом фильме — человек, оставшийся наедине с собой в минуту страшного душевного потрясения. Человек, уже отрешившийся от будущего, сжегший мосты. Отсюда — та последняя ясность взгляда, которая снимает с жизни ее вуали.

Самоанализ, углубление в себя далеко не всегда сужают кругозор героя. Внутренняя сосредоточенность — одно из обязательных условий проникновения в сущность вещей. Фильм-раздумье — с бессвязной, подчиняющейся прихоти воспоминаний сменой времен, с вольными переходами от будничных поступков к образам, вызванным фантазией, или к смещенной, разрушающей логические связи, действительности снов — сейчас уже не редкость. Киноискусство современности стремится «написать» жизнь целиком, не только в ее внешних проявлениях, но и во внутренних важных сцеплениях, в глубинной сути.

К философскому осмыслению событий чаще всего подводит некий

сдвиг нормальной жизни. Чтобы взглянуть на повседневность с высоты, человек должен хоть на время отключиться от забот, «выпасть» из быта с его неизбежной суетой.

Поэтому так часты в современных фильмах «надбытовые» ситуации. Можно назвать немало лент, где появляются герои, вырванные из обычных обстоятельств, отчужденные от своей среды. Способы изоляции весьма разнообразны. Это может быть поезд («Поезд» Ежи Кавалеровича), кратковременное пребывание в чужой стране («Хиросима, моя любовь» Алена Рене), преступление и попытки скрыться от полиции («На последнем дыхании» Годара), тяжелая душевная депрессия, вызванная смертью близкого человека («Семейная хроника» Валерио Дзурлини). Но цель всех этих отчуждений одна и та же: сломать привычный ход вещей, заставить персонаж (а с ним и зрителей) увидеть жизнь в её сущностных чертах.

Конечно, не всегда для этого нужны внешняя перемена обстановки или чрезвычайное событие. В фильме Феллини «8 ½», в «Земляничной поляне» Бергмана нет бытового слома. Внешнее существование героев идет своей обычной колеей. Взгляд «сверху», осознание высших законов и неразрешимых противоречий жизни возникают в результате постоянной, интенсивной духовной деятельности. Герои этих фильмов — люди особой внутренней организации, повышенной активности сознания.

В «День начинается» герой — простой рабочий, совсем не склонный философствовать. Его существование обыденно и скромно: тяжелый труд в цеху, тихая комната под крышей, поездки на велосипеде к маленькой цветочнице, которую он любит нежно, с детской чистотой. Жизнь слишком ясная, чтобы её обычное течение могло представить для Карне какой-то интерес.

Он и показывает эту жизнь с предельной краткостью. Несколько кадров на заводе, где Франсуа впервые встретил Франсуазу: шум пескоструйных аппаратов, рабочие-формовщики в скафандрах и глухих комбинезонах... Увидев на пороге тоненькую девушку с горшком цветов, Габен, не торопясь, снимает свой скафандр. «Эти цветы, — кричит он, — мне на именины?» Девушка улыбается: «Вы — Франсуа?» — «А ты догадлива». — «Это нетрудно, меня ведь тоже зовут Франсуаза».

Так началось знакомство. В разговоре выясняется, что оба выросли в приюте, оба одиноки. Карне дает попутно несколько деталей. Объясняя девушке дорогу, — ей нужно отнести цветы жене какого-то начальника, — Франсуа достает из шкафчика бутылку молока. Прощаясь, Франсуаза замечает, что ее цветы увяли. Позже, придя к ней в гости, Франсуа закурит

— и закашляется. «Это не от табака, это — песок», — печально и как будто виновато скажет он.

Детали социальные: вредный труд, подорванное с ранних лет здоровье, бедность, сквозящая в одежде, в обстановке жилищ. Громоздкий, неуклюжий шкаф в мансарде Франсуа, лампа, накрытая газетой, старый, облупившийся комод так же красноречивы, как дешевенькие платья Франсуазы, аляповатые открытки с видами в ее убогой комнате, белье, развешенное на кухне.

Действие происходит в отдаленных городских районах. Дом Франсуа стоит на темной площади. Неба не видно — его заслоняет серое кольцо стандартных зданий. Внизу булыжник, по которому змеятся рельсы. Редкие фонари, грязь, лужи... Пролетарская окраина. Крошечный, вросший в землю домик Франсуазы лепится к таким же незадачливым домишкам на узкой улице предместья. Рядом с цветущим деревом — забор. За ним железная дорога. Здесь чувствуется глухомань, мещанский скудный быт, хотя в воспоминаниях героя все смягчено призрачным, необыкновенно нежным светом.

Карне рисует эту жизнь с любовью и печальной трезвостью. При краткости, он ничего не упускает. Ясны и жалкий уровень существования, и невозможность выбраться из нищеты.

Есть сцены, где звучит мотив рабочей солидарности. Толпа, собравшаяся перед зданием, оцепленным полицией, кажется даже внешне монолитной: она однотонна. Серые, испытые лица, бедная одежда... Люди настроены враждебно к полицейским. Франсуа жалеют. Заводские парни кричат ему, чтоб он спустился — его спрячут.

Критики многократно отмечали социальную определенность фильма. Тут очевиден «популизм» Карне, его симпатии к рабочим. Но этим дело не исчерпывается: тема произведения иная. Герой Карне одновременно и конкретный человек (со всей земной конкретностью Габена), и человек вообще. Некто в «итоговой», предельной ситуации. Среда, окружающая персонажей, обозначена вполне отчетливо. Но это вещная среда. Людей (кроме прямых участников драмы) в воспоминаниях героя почти нет. Друзья, обычный круг знакомств отсутствуют — Франсуа о них забыл. История, которую он вспоминает, вырвана из круга повседневных связей; все, что к ней не относится, отсечено.

В «настоящем», как уже говорилось, есть толпа на площади и несколько эпизодических фигур: слепой, поднимающийся по лестнице в момент убийства, консьержка, полицейский комиссар, два-три жильца, рабочие из цеха Франсуа. Но это — посторонние свидетели, тот

объективный фон, с которым сам герой уже не связан. О прежнем, ежедневном быте Франсуа рассказывают только вещи и пейзажи.

Роль декораций в фильме очень велика. Они несут двойную функцию. Вещи дают законченную социальную характеристику среды и участвуют в глубинном ходе драмы.

Андре Базен в этюде, посвященном этому произведению Карне^[79], тонко анализирует соотношение между реалистической фактурой мира, окружающего героев («Декорации «День начинается» представляют собой удивительный социальный документ»), и его внутренней символикой. Один из приведенных им примеров — роль, сыгранная сигаретой Франсуа.

Запершись в комнате после убийства, Франсуа закуривает. Его воспоминания рождаются из дыма сигареты. Дверь, запертая, а потом задвинутая шкафом, мысленно отворяется. Реальность отступает. Вечер, сгущающийся за окном, сменяется рассветом. Это начало дня, когда герой впервые встретил Франсуазу.

Думая о прошедшем, Франсуа все время курит.

«Постепенное опустошение пачки сигарет отмечает в нескольких планах ход времени, — пишет Базен. — Спички кончаются, теперь Габен вынужден зажигать свои сигареты одну от другой. Эта необходимость требует от него бдительного внимания, и когда, по недосмотру, его сигарета гаснет, мы испытываем странное огорчение. Небрежность, допущенная героем, словно бы означает, что настал решающий момент трагедии... Кажется, что Габен приговорен к отчаянию именно в тот миг, когда потухла его сигарета. Только одно это последнее и мизерное удовольствие несколько продлевало его жизнь. Он не успел еще припомнить до конца свою историю, а невнимание, из-за которого погасла сигарета, было уже, быть может, в глубине отказом от борьбы: действие, которым пренебрегли, разоблачает.

Легко понять, что символическая роль сигареты связана с символикой огня: до тех пор, пока это маленькое пламя существует, что-то еще будет привязывать Габена к жизни. Вместе с огнем должна погаснуть и последняя надежда.

При этом знаменательно, что не нехватка сигарет (как мы могли бы ожидать) обозначает окончание трагедии, но то, что сам Габен дает погаснуть сигарете. Тут, как повсюду в фильме, судьба совершается в сознании героя раньше, чем внешние символы отметят ее окончательный исход».

«Драматический символизм» декораций и аксессуаров (термин Базена) как бы связывает два пласта картины: прошлое и настоящее. Вещи

включаются в драму героя, «играют» ее вместе с ним. Вполне реальный шкаф приобретает символическое измерение, когда Габен, напрягшись, начинает двигать его к двери, которая уже трещит под градом пуль. Как замечает в своем очерке Базен, символика реального предмета здесь выявлена с помощью пластических решений: «Габен не мог бы загородить дверь комодом, столом или постелью. Нужно, чтобы это был именно тяжелый нормандский шкаф, который он толкает как громадную могильную плиту. Движения, при помощи которых он заставляет шкаф скользить, наконец, сама форма мебели дают понять, что Габен не баррикадируется в своей комнате, он там замуравывается...»

Обыденный предмет, включенный в драматическое действие, уже не равен самому себе. Он отрывается от своего первоначального, утилитарного значения и получает метафорический смысл. Таков будильник, звон которого раздастся на рассвете в разгромленной мансарде Франсуа. Он прозвучит уже над мертвым телом, вернув нам, зрителям, обыденное время, существующее за пределами трагедии.

Эта последняя деталь сочетает точность бытовой мотивировки с многозначностью иносказания. Когда герой заводит свой будильник, он, сам того не зная, отмеряет оставшееся ему время жизни. Будильник выступает тут как механизм судьбы и вместе с тем как символ времени вообще, вечного Времени, поверх людских историй. Нет, кажется, статьи о творчестве Карне, где был бы обойден вниманием финал «День начинается» — «один из самых глубоких по содержанию из всех, когда-либо виденных на экране»^[80].

Нельзя, однако, не заметить, что в последних кадрах лишь наиболее отчетливо и концентрированно выражено то, что составляет сущность основного эстетического принципа картины: вещный мир включен в систему поэтических ассоциаций, бытовой «реализм» служит подножием метафизической концепции.

Символика рождается из непрерывного общения героя с вещной средой. В картине нет предметов, обособленных от хода драмы, внутренне неподвижных. Каждая вещь имеет свой сюжет, свою судьбу, соотнесенную с судьбой формовщика.

В начале фильма Франсуа, заперев комнату на ключ, подходит к зеркалу. Он смотрит на себя невидящим, потрясенным взглядом. Берет со стула полосатый галстук; повертев его в руках, вешает в шкаф... Это движения бесцельные, вернее, подсознательные. Франсуа инстинктивно тянется к вещам: их мирная обыденность должна помочь ему прийти в себя, сосредоточиться, решить, что делать дальше.

Комната в этих кадрах еще сохраняет видимость уюта. Все на своих местах; только в музыке звучат глухие, мерные удары барабана и тарелок — тема судьбы.

Пройдет совсем немного времени, и зеркало пробьют первые пули, сидящий на комодe мишка скovyрнется на пол. Габен, который собирал окурки, испуганно поднимет голову, замрет, и мы увидим его побелевшие, огромные глаза.

Когда стрельба смолкает, он осторожно пробирается к разбитому окну. Карне дает лишь два коротких плана площади. Снятая сверху (точка зрения героя), она похожа на муравейник. Маленькие фигурки суетятся. Цепь полицейских оттесняет возбужденную толпу: скоро начнется новая атака. Но она не показана. Вместо нее возникает на экране (во весь экран) усталое лицо Габена. Это лицо с отсутствующим, погруженным в себя взглядом долго держится в кадре, постепенно расплываясь, пока не уводит нас в прошлое — на ту же площадь, только пустую и в другое время суток.

Начинается первый день трагедии. Франсуа спускается по лестнице, берет велосипед и по пустынным, еще сонным улицам едет на завод, где в это утро встретит девушку с цветами.

В конце картины станет ясно, что увядшие в цеху цветы — не только социальная деталь, характеризующая условия работы, но и метафорическое предсказание судьбы. Образ цветка сопровождает героиню фильма во многих эпизодах. На грязной улице, где стоит домик Франсуазы, — дерево в цвету. Одно из ее объяснений с Франсуа происходит в оранжерее. Герои медленно идут среди каких-то экзотических деревьев, потом она ложится на соломенный матрас, и возникает странная ассоциация: кажется, что она лежит в гробу с открытой крышкой, окруженная цветами.

Символика цветов, как и символика других аксессуаров, обнаруживается не сразу. По замечанию Базена, «совершенство «День начинается» в том, что символическое никогда не предшествует тут реализму, но завершает его, как бы добавляя что-то сверх реального значения».

Так, постепенно в ходе драмы проступает символическое сходство зеркал, которые висят у Франсуа и Франсуазы. Сходство усилено тем, что в обеих комнатах под зеркалом одни и те же сувениры: плюшевый одноухий медвежонок, дешевенькая брошь из бирюзы.

Вещи напоминают Франсуа историю его любви; тот вечер в доме Франсуазы, когда он увидел свои фотографии у зеркала (целая ленточка, пять штук — разные повороты головы), и пошутил: «Приятно встретиться с собой, когда приходишь в гости...» Тон этой сцены, целомудренный и

нежный, счастливое лицо Габена, его размягченные глаза придают внутреннюю значительность самым банальным фразам. Он берет в руки медвежонка, и Франсуаза говорит: «Знаете, вы похожи. У него один глаз веселый, другой грустный, как у вас». Франсуа подходит к зеркалу, смотрит, прикрыв ухо рукой: «Правда, похожи. Один глаз веселый, другой грустный. Как это ты заметила?» — «А я смотрела», — отвечает Франсуаза.

В ночь убийства герой, шагая взад-вперед по своей комнате, нечаянно наступает на игрушку, которую когда-то выпросил у Франсуазы. Раздается легкий писк. Франсуа поднимает простреленного пулей мишку и на секунду останавливается у зеркала, приложив к уху ладонь.

Тема разрушенной идиллии возникает еще раз, когда герой, двигая шкаф, внезапно видит на одной из его створок ленточку фотографий Франсуазы, точно такую же — пять разных поворотов головы, как его неразрезанные фотографии в доме цветочницы.

Хаос, постепенно нарастающий в комнате Франсуа, — осколки стекол и куски отбитой штукатурки на полу, гора окурков в пепельнице, передвинутая мебель, — как бы распространяется посредством этих «сдвоенных» деталей и на жилище Франсуазы. В конце герой, измученный воспоминаниями, в бессильной ярости высаживает стулом зеркало (кажется, что два зеркала — две жизни сразу) и стреляет в себя у черной, без единого осколочка, доски.

Жесткий отбор деталей (каждая играет) здесь обусловлен мелодраматическим развитием интриги. Если герой «Семейной хроники» (1962) в минуту катастрофы вспоминает лишь обрывки тусклой, небогатой внешними событиями жизни (которая, однако, потрясает именно своей нетеатральной правдой), то у Карне к чувству исчерпанности, безысходности существования подводит мелодрама.

Выстроенность сюжета, его фабульная занимательность — постоянная черта картин Карне. В них всегда происходит что-то исключительное, ставящее человека в необычные и неожиданные обстоятельства. Завязкой чаще всего служит встреча с женщиной, мгновенно вспыхнувшее и всепоглощающее чувство, перед которым отступает повседневность. Затем с такой же обязательностью появляются препятствия. Иногда это демонический соперник, иногда просто несвобода героини или роковое недоразумение, навсегда разлучающее влюбленных.

Сюжет «День начинается» не нарушает правил этой схемы. Любовь, судьба и преступление здесь сплетены по неизменному закону мелодрамы. В самую высокую, безоблачную минуту, когда герой уже готов признать

себя счастливым, все рушится. За идиллической, почти сентиментальной сценой с медвежонком следует внезапный перелом.

Прикалывая к платью брошку (деталь, которая в дальнейшем станет символом измены), Франсуаза уколола палец. Франсуа с нежностью подносит ее руку к губам, отсасывает кровь из тоненького пальца и обнимает девушку: «Давай поженимся...» Но Франсуаза мягко уклоняется — она еще не знает, что ответить; кроме того, ей нужно уходить.

Глаза Габена сразу гаснут: что-то оборвалось; исчезло опьяняющее чувство безмятежности. В это мгновение он впервые понимает, что у несмелой, трогательно беззащитной Франсуазы есть неизвестная ему вторая жизнь.

Реальность подтверждает мрачные предчувствия героя. В маленьком захолустном кабаре, куда он попадает, незаметно следуя за Франсуазой, вступают в действие два новых персонажа: дрессировщик собачек Валантен (Жюль Берри) — пожилой покровитель Франсуазы, и его ассистентка Клара (Арлетти), с которой Франсуа завязывает кратковременный роман.

Появление Валантена и Клары обставлено не менее эффектно, чем в будущих «Вечерних посетителях» приход на землю Сатаны, которого сыграет тот же Жюль Берри. Правда, в «День начинается» нет ни грозы, ни блеска молний. «Музыку сфер» здесь заменяет сладковатая, обманчиво наивная мелодия вальса. Она звучит за сценой, при закрытом занавесе, на котором намалеван идиллический пейзаж: цветы, решетка, белые колонны замка. Потом занавес раздвигается (видна его изнанка — грубый холст), и на эстраду выбегает жирненький невысокий господин с мясистым носом и величественной осанкой. Широким жестом он распахивает черный плащ, подбитый белым шелком. Тотчас из другой кулисы вылетает стройная ассистентка в черной пачке, с прекрасным, улыбающимся лицом. Она раскланивается и исчезает. А по дощатому помосту уже движутся белые пудели, перебирая стриженными лапками шары, вальсируя и кувыркаясь...

Тихая музыка — вальс дрессированных собачек не раз потом будет звучать в ушах героя. Сентиментальная и сладковатая мелодия пройдет через весь фильм, сопровождая образ Валантена.

Лирическая музыка эстрады всегда была одним из лейтмотивов картин Карне. Но в его прежних фильмах она сопутствовала персонажам как музыка родного города, любви, веселых праздников. В «Набережной туманов» музыкальная изысканность Забея была недоброй краской: зло чуралось наивности простонародных развлечений. В «День начинается» этот мотив переосмыслен. С мишурным блеском мюзик-холла здесь

связаны искушение и фальшь. Мир, обольстивший простодушную и слабенькую Франсуазу, губит Франсуа.

Клара и Валантен играют роковую роль в судьбе героя. Им суждено внести запутанность и сложность в его жизнь, разрушить ясность чувства к Франсуазе. Оба они — посланцы злого рока, орудия судьбы и в то же время ее жертвы. При этом важно, что их побуждения резко расходятся, натуры антагонистичны.

Валантен с самого начала — с первой встречи — ненавидит Франсуа. Тонкая, умная, прямая Клара его любит; но — безответно. После недолгой связи Франсуа её бросает. Душевная усталость, одиночество становятся её уделом, как и уделом Франсуа.

Габен и Арлетти играют людей, близких по типу, сильных, внутренне равных и разделенных именно своим ненужным равенством, сходством характеров, так часто противоположенным любви.

В отличие от них, герой Жюля Берри, подобно всем аналогичным персонажам картин Карне, — самовлюбленное ничтожество, пошляк. Дьявольское начало лишено размаха и бунтарской силы. Жестокость Валантена — и та мелкая, пакостная. («Знаешь, как он обучает своих собак? — рассказывает Клара Франсуа. — Он выстригает им на лапках шерсть, а кожу прижигает каленым железом. Потом дотрагивается хлыстом до раны, и они работают...»)

Ритмический рисунок этой роли — нервный, суетливый, создает атмосферу истерической, несколько театральной взвинченности. Все эпизоды с Валантеном строятся на контрасте между его беспокойной, раздражающей подвижностью, каким-то адским мельтешением, нервозностью, которую он излучает, и горькой сдержанностью Клары, тяжеловесной и медлительной манерой Франсуа, робостью инфантильной Франсуазы.

Фальшь, суета, актерство — основная тема Валантена. Он вдохновенно лжет, позирует, меняет маски, и каждый раз сам верит в собственную ложь. Зло тут сложнее, многослойнее, чем в «Набережной туманов». Жестокость, мелочное тщеславие надрывны. Злодей не прочь покаяться, почувствовать себя несчастным и даже упоенно входит в эту роль. Мистификаторство, топтание на месте, бесчисленные суетливые увертки — внутренняя стихия Валантена. Он сам не знает, чего хочет — его сознание раздроблено, в нем как бы существуют сразу несколько людей.

В воспоминаниях Франсуа этот образ постепенно получает иронический оттенок. Провинциальный демонизм Валантена так мелок, что почти смешон. Смешна и детская восторженность цветочницы,

влюбленной в атрибуты демонизма. Атласный плащ, напыщенные жесты, небрежно-покровительственный тон, которым Валантен рассказывает об Италии («Море... Весна. Мимозы на Лазурном берегу...») — набор, вполне достаточный для соблазнения бедной, неразвитой девчушки. В награду Франсуаза получает брошь из бирюзы — точно такую же, как получила в свое время Клара, а до нее или одновременно с ней еще несколько женщин.

Весь ужас в том, что эта странная и унижительная связь, из-за которой гибнет Франсуа, самой Франсуазе ничуть не кажется постыдной. Ее хорошенькие глазки сохраняют детскую невинность: она даже не сознает, что её растлевают. Тема покорных маленьких собачек, безусловно исполняющих свой танец, смыкается в картине с темой флегматичной и безропотной цветочницы.

Жаклин Лоран, играющая Франсуазу, вначале удивляет своей заурядностью: кроткое, миловидное, невыразительное личико, робкие жесты, тихий голосок. Рядом с прекрасной Кларой она кажется бесцветной. Но в общем замысле произведения важны как раз бесцветность, незначительность, обыкновенность героини. Выстраивая мелодраматическую фабулу (любовь, потерянная невинность, ревность и т. д.), Карне на сей раз вносит в мелодраму ноты, казалось бы, не свойственные жанру. Дело не только в том, что ход событий, место действия, среда внешне опрощены, приближены к житейскому стандарту. Стандартизована, внеиндивидуальна сама «поэзия любви» (при том, что интонация воспоминаний — тоскующая, эмоционально напряженная).

Режиссер достигает этого впечатления с помощью композиции отдельных кадров, света, пластического рисунка мизансцен. Почти все «идиллические» эпизоды фильма строятся на ассоциациях с мещанскими стереотипами любви и тихого, безоблачного счастья.

...Франсуа подъезжает на велосипеде к домику Франсуазы. Она встречает его на пороге. Тоненькая фигурка в белом платье открыточна, картинна. Открыточен невинный (никакого секса) поцелуй.

...Он и она садятся на кровать, склоняют головы друг к другу. Он осторожно обнимает ее талию, и оба застывают, глядя прямо в объектив: поза традиционная, известная по миллионам фотографий. Обычно так снимают новобрачных провинциальные фотографы. Карне усиливает это сходство, затемняя фон и окружая головы влюбленных нимбом света. Кадр на мгновение приобретает очертания сердечка.

Банальная красота фотографий откровенна. Композиции подчеркнута статичны. Сцена в оранжерее кажется составленной из серии открыток: лица влюбленных, освещенные лучами солнца; их головы среди

цветов; счастливая обнявшаяся пара на фоне расцветающих деревьев; снова цветы — и робкий поцелуй; цветы — и объяснение в любви; потом она отстегивает брошку и дарит ее жениху в знак своей нежности. ..

Все эти кадры из того же ряда, что общеизвестная символика альбомов: портреты, окруженные веночками из роз, воркующие голубки, букеты незабудок, сердца, пронзенные стрелой, и пр. Несбыточная романтическая мечта о вечной и единственной любви дана в мещански опрошенном, «ширпотребном» варианте.

Сложность картины — в двойственной природе ее образного строя. Драма любви рассматривается в метафизическом аспекте — как проявление в индивидуальном чувстве непреходящего, абсолютного начала. И вместе с тем — как социально-психологический феномен, знаменующий эпоху. Стилизация под олеографию, введение изобразительных стереотипов в воспоминания героя имеют тот же символический смысл, что заурядность Франсуазы, дешевый демонизм Валентена.

Цельный герой Габена потому и выступает как герой трагический, что его окружает мир раздробленный и обезличенный. Мир накануне катастрофы.

«День начинается» — последний фильм, поставленный Карне в мирное время. Он начал демонстрироваться в парижском кинотеатре «Мадлен» 17 июня 1939 года. 1 сентября германские войска пересекли границу Польши. Туча, давно висевшая над Европой, разразилась мировой войной.

Всеобщая мобилизация вынудила Карне прервать работу над сценарием Анри Жансона «Начальная школа». К сентябрю раскадровка была уже закончена, приглашены художник (Траунер), композитор (Морис Жобер), актеры (Арлетти, Коринн Люшер, Пьер Ренуар и др.). Карне рассказывает, что он успел к тому времени обойти все школы Парижа и выбрать около двухсот детей, которым предстояло появиться на экране^[81]. Но вскоре съемочная группа распалась — режиссера призвали в армию. Проект остался неосуществленным.

Направленный в саперные войска, Карне выехал на фронт. «Он был бы, разумеется, полезнее в Кинематографической службе армии; но он всегда пренебрегал необходимостью приглашать на премьеры своих фильмов влиятельных чиновников», — замечает Робер Шазаль^[82].

Марсель Карне пробыл в бездействовавшей армии несколько месяцев. (Войска, стоявшие вдоль Рейна, не стреляли. Солдат «наказывали за один

истраченный патрон»^[83].) К концу «странной войны» его перевели на службу в генеральный штаб. Он снова стал бывать в Париже, хотя, как правило, его самовольные отлучки заканчивались очередным взысканием.

Проекты новых фильмов возникали чуть не каждую неделю — и тут же лопались. Всеобщая растерянность парализовала не только армию. Кинематографические планы тоже не имели перспектив. В июне 1940 года немцы двинулись через границу. Спокойствие «странной войны» сменилось ужасом blitzkriega. После панического бегства французской армии Петен вымолил у фашистов перемирие. Началась мрачная эпоха Виши, нацистского диктата, оккупации.

Дьявол снимает маску

Июль 1940 года был месяцем массовой эмиграции. Сразу после перемирия, подписанного 25 июня, французы стали покидать Париж. Уезжали на юг, где немцев еще не было. Перебирались через Пиренеи в Испанию и Португалию. Там уже можно было хлопотать о визе в США.

Летом и осенью уехали в Америку многие деятели французского кино. Клер, Дювивье, Офюльс, Жан Ренуар, Габен, Мишель Морган стали работать в Голливуде. Фейдер и Франсуаза Розе эмигрировали в Швейцарию. Карне — единственный из крупных режиссеров — остался в оккупированном Париже. Положение у него было тяжелое. «В 1941 году наши фильмы, мои и Превера, были запрещены. Правительство Виши отстранило нас от работы. Пресса писала, что война была проиграна из-за «Набережной туманов» и оплачиваемых отпусков», — рассказывал режиссер^[84].

Найти в Париже продюсера, который согласился бы сотрудничать с Карне, в этих условиях было почти невыполнимо. К тому же немцы взяли всю французскую кинопромышленность под свой контроль. Было организовано кинематографическое ведомство с длинным названием: «Propaganda-abteilungreferatfilm». В особняке на улице Фридлянд расположилась дирекция новой фирмы «Континенталь» — филиала геббельсовской УФА. Лучшая студия в стране, две мощные кинокопировальные фабрики, самые крупные кинотеатры Парижа и провинции теперь принадлежали этой фирме.

Политика нацистов в области кино была весьма определенной. «Наша могущественная кинематография должна господствовать на европейском континенте, — гласил приказ Геббельса. — Количество картин, производимых в других странах, следует строго ограничить. Наша цель — помешать, насколько возможно, созданию любой национальной

киноиндустрии. Я дал совершенно ясные директивы, чтобы французы выпускали только фильмы легкие, пустые и, по возможности, глупые»^[85].

О соблюдении приказа немцы позаботились незамедлительно. Каждый французский фильм отныне подвергался тройной цензуре, в том числе и военной. Тройная виза требовалась даже в южной, «свободной» зоне Франции. Любой сколько-нибудь серьезный фильм на современном материале был обречен заранее: цензоры моментально запретили бы сценарий. Все, что затрагивало, пусть и робко, жизнь оккупированной Франции, считалось политическим намеком. Тут уж могло вмешаться и гестапо — с политикой не шутят. Французское искусство, если оно не хотело стать пустым и глупым, должно было искать источник «для свободы вдохновения и выражения»^[86] в других эпохах. Именно так оно и поступило.

Созданный в годы оккупации «античный» цикл французских экзистенциалистских драм открыла «Эвридика» Жана Ануя (1940). В 1942 году была написана и годом позже сыграна в театре его же «Антигона». Сюжет трагедии Софокла тут повторен, по видимости, точно. Но все его важнейшие коллизии переосмыслены: он как бы вдвинут в современность, неожиданно работает на злобу дня. В ануевской худышке Антигоне, упрямо затвердившей свое «нет» порядку, о котором так печется царь Креон, его приказам и его благодеяниям, французы видели в ту пору символ Сопротивления. «Нет» Антигоны заставляло поднимать опущенные головы.

В 1942 году на улицах Парижа раздался первый взрыв: взлетел на воздух переполненный кинотеатр «Рекс», который гитлеровцы превратили в оккупационное «Soldatenkino». Начались массовые репрессии — и массовые же, упорные, порой отчаянно дерзкие диверсии бойцов Сопротивления.

В июне 1943 года известный театральный режиссер Шарль Дюллен поставил в театре Сите пьесу Жана Поля Сартра «Мухи». Античный миф — на этот раз миф об Оресте (сюжет, использованный Эсхилом и Софоклом) — вновь доказал свою обобщающую злободневность. В центре немецкого Парижа, «мертвого Парижа» мститель Орест клеймил жителей Аргоса — города, свыкшегося с преступлением, принявшего его как «божью кару».

Конечно, проблематика и общий смысл произведений Сартра, Ануя, Камю (роман «Чума», 1947) шире иносказания о времени немецкой оккупации. Спустя десятилетия это искусство обнаруживает новые

аспекты. То, что в определенных обстоятельствах казалось (и на самом деле было) политической аллюзией, может теперь читаться как вневременной, не требующий конкретной расшифровки образ человеческой судьбы.

Вопросы смерти, страха, права на насилие, внутреннего порабощения и внутренней свободы — вечные вопросы. Коль скоро они возникают, частный случай нередко обнаруживает обобщающие предпосылки, ограниченная временем и местом ситуация становится универсальной. Двадцатый век дал новую жизнь притчам, мифам и легендам. Он вскрыл их философское ядро, оттеснив действие на дальний план. Легенда стала встречей с неизбежным; судьбы ее героев, повторяясь, получали значение всеобщности. Так создавалась почва и для философских построений, и для прозрачных политических иносказаний.

В годы войны этот двойной аспект был присущ наиболее значительным произведениям французского театра и кино. Национальная трагедия заставила искусство отойти от быта и обратиться к кардинальным вопросам бытия. Вынужденный отказ от современных тем привел в кино к расцвету романтического мифа. Парадоксальным образом, именно школа «поэтического реализма», заклеянная и запрещенная вишистами, оказалась в условиях войны вполне жизнеспособной. Она легко отбросила пролетарские костюмы и современный колорит, чтобы с тем большей страстью утверждать «героический пессимизм» своих концепций.

Первый же замысел, который Марсель Карне пытается осуществить в вишистской Франции — экранизация романа Жака Шпитца «Беглецы из 4000 года», — философичен и аллюзионен. Аллюзионен уже по своей послылке: в четырехтысячном году на остывающей Земле простерлась мертвая пустыня. Земные города заброшены. Их жители давно ушли под землю. Там родились и выросли несколько поколений. Но холод постепенно проникает и в подземную столицу Тумбукту. Дальше спускаться невозможно. Человечество обречено. Тогда оно решает предпринять последнюю попытку: в межпланетное пространство отправляют молодую пару, юношу и девушку. Если они найдут планету, на которой можно жить, человеческий род продлится.

Суровая, закатная эпоха, чувство обреченности, страх перед неизвестным, выпавший на долю молодых людей, которые должны покинуть Землю, — такова атмосфера этого произведения, написанного драматургом Жаком Вио совместно с режиссером. Атмосфера, подсказанная войной. Однако первый, непосредственно аллюзионный пласт далеко не исчерпывает содержания сценария. В нем продолжают развиваться постоянные темы Карне: борьба добра и зла, встреча с судьбой,

героика сопротивления жестоким и неумолимым обстоятельствам. Попутно возникает новый для Карне мотив потери памяти, кошмара пустоты, вызванного утратой прошлого — мотив, который будет развит в следующих фильмах.

Герои «Беглецов» Пат, Эви, Барбара почти буквально повторяют символический любовный треугольник «День начинается» (Франсуа, Франсуаза, Клара). Разница в том, что здесь их отношения полностью абстрагированы от быта. Мифологическая сущность образов, сквозившая уже в «Женни», впервые сформулирована откровенно.

В авторских замечаниях по поводу героев говорится: «Эви — это Ева до грехопадения... Она еще не знает, что можно любить, что ее любят, что она полюбит...

Барбара — это Ева после грехопадения... Она женщина, и уже потому побеждена...

Пат — молодой человек, последний поэт, которого слишком поздно встретила и полюбила женщина, и который слишком рано полюбил юную девушку, еще совсем наивную. Он бросится за ней, мечтая умереть, в последнее испытание, предпринятое человечеством.

И он станет Адамом этой новой Евы»^[87].

Мысль о конечном торжестве любви, о возрождении жизни имела для Карне особый смысл. В Париже 1941 года с его пустынными, слепыми улицами (все ставни наглухо закрыты), смутной, пугливой жизнью обывателей, расстрелами, дороговизной, черным рынком и фашистскими облавами, он тщательно готовил двухсерийный фильм о людях, вырвавшихся из подземелья.

Режиссерский сценарий, продуманный до мелочей, уже лежал на письменном столе. Ануй давно закончил диалоги. Андреев и Шаллье написали эскизы декораций. В будущих титрах значилось: композитор Артур Онеггер, исполнители Жан Маре, Даниэль Даррьё, Пьер Ренуар, Арлетти, Ларкей. Метраж 4500 метров.

Не было только продюсера. Карне предпринимал невероятные усилия, чтобы уговорить любую из французских фирм. Никто не соглашался: все боялись. Затем последовало неожиданное предложение снять фильм в «Континенталь». Отчаявшийся режиссер вступил в переговоры. Впоследствии он вспоминал: «Я легкомысленно подписал договор с ненецкой фирмой, и дело чуть не приняло дурной оборот»^[88]. Опомившись, он понял, что его толкают на сотрудничество с фашистами, и предпочел пожертвовать своим проектом.

Начались поиски новой темы. Карне выбрал новеллу Марселя Эме «Семимильные сапоги». Трудно сказать, что его привлекло в этом непритязательном рассказе о бедном мальчике, который получает выставленные в витрине сумасшедшего старьевщика сапоги-скороходы, и ночью (может быть, во сне) уносится в них на другой край света. Скорее всего — мысль о странном и спасительном даре воображения. Во всяком случае, именно эту мысль Карне продолжит в будущих работах.

Экранизировать новеллу Эме так и не удалось, хотя сценарий написал сам автор. Рассказ был слишком мал, он не давал достаточного материала для полнометражной ленты. А укороченные фильмы — это режиссер отлично знал — у продюсеров не в ходу. Рассчитывать на финансирование не приходилось.

В 1942 году известный продюсер Андре Польве сказал Карне, что хотел бы сделать серьезный фильм, который сможет поддержать престиж французского киноискусства. Возник проект перенести на экран пьесу Жоржа Неве «Жюльетта, или Ключ к снам», внешне далекую от современности. В ней действовали персонажи из страны Забвения, тщетно пытавшиеся вспомнить прошлое. Тема, уже затронутая в «Беглецах из 4000 года», увлекла Карне. Он видел в ней возможность показать парализованный народ, лишившийся истории, традиций, духовной жизни. Вместе с ответственностью за прошедшее люди теряют ощущение реальности. Больше нет верности, не существует прочных отношений. Любовники не узнают друг друга. Клятвы тут же забываются. Каждый мучительно и безуспешно ищет собственное «я».

В сценарии, написанном Карне вместе с Вио, тема забвения, раскрытая в конце как тема смерти, решалась в разных планах. Один из них — освобождение от груза жизни, бегство в фантастический мир сновидений. Этот мотив Карне уже пытался разработать в «Семимильных сапогах». В «Жюльетте» он сплетается с мотивом «вещих снов», интуитивных озарений. Чувства, испытанные некогда героем, возвращаются и обостряются во сне, хотя события, их вызвавшие, забыты. Все персонажи, встреченные им в стране Забвения, тоже «сюрреальные» двойники людей, с которыми он сталкивался в жизни.

Польве нашел эту идею слишком сложной. Не помогло и громкое имя Кокто — автора диалогов. Пришлось спрятать сценарий в тот же ящик, где лежали «Беглецы из 4000 года».

«Жюльетту» режиссер все-таки снимет девять лет спустя. Теперь же, заручившись обещанием Польве принять любой сценарий, более доступный зрителям, он уезжает на юг Франции, в Антиб. Ему сопутствует

актер Ален Кюни, который должен был в «Жюльетте» исполнять эпизодическую роль Музыканта. Вскоре он станет главным персонажем в новом фильме Карне — фильме, который наконец-то будет снят.

Итак, Карне в Антибе, где счастливый случай снова свел его с Превером. В течение нескольких лет они опять будут работать вместе. Впереди годы их теснейшего содружества и высшей славы.

5 декабря 1942 года в кинотеатре «Мадлен», где незадолго до войны впервые был показан «День начинается», состоялась премьера «Вечерних посетителей». Фильм вызвал овацию. На следующий день во всех газетах появились хвалебные статьи. Писали о грандиозном замысле и безупречном вкусе Превера и Карне. О величавых декорациях, построенных Жоржем Вакевичем. (На самом деле главным декоратором был еврей Траунер, в то время находившийся на нелегальном положении.) О тонкой стилизации средневековой музыки и песен менестрелей, которую сумел создать Морис Тирье (тоже прикрывший своим именем негласную работу политически неблагонадежного Косма).

Детальному анализу подверглась игра актеров, исполнявших роли Дьявола (Жюль Берри), его посланцев (Арлетти, Ален Кюни), барона Хюга (Фернан Леду), его дочери Анны (Мари Деа) и рыцаря Рено (Марсель Эрран).

Знатоки пустились в подробные сопоставления средневековой живописи с живописным стилем кадров. При этом обнаружилось, что белый замок, вызвавший недоумение (средневековье принято изображать в мрачных тонах), напоминает замок грез Сомюр — одну из иллюстраций братьей Ван Лимбургов к «Роскошному часослову герцога Беррийского».

В трактовке Дьявола и его мелких слуг, уродцев-карликов, увидели натуралистическое влияние братьев Ван Эйк.

Сравнивали оливковую рощу, снятую в Сен Поль де Ванс, с чистыми линиями пейзажей, на которых изображено средневековье, умирающее в простоте и мире. Рассеянное освещение, смягчающее резкий дневной свет и создающее печальный ровный тон, «бездыханную ясность» смерти,

принесло оператору Роже Юберу мировую славу.

Нашли и некоторые анахронизмы: удочку палача, переодетого шутом; несоответствие между придворными костюмами эпохи Возрождения и рыцарскими доспехами в сцене турнира (раннее средневековье). Заметили, что портрет покойной баронессы Берты, висящий в комнате барона Хюга, скопирован с Джейн Сеймур Ганса Гольбейна младшего (1536). Но эти мелкие погрешности легко простили режиссеру: в конце концов фильм фантастический, хоть его действие и обозначено 1485 годом...

Выход «Вечерних посетителей» мгновенно изменил судьбу Карне. Единодушные, проявленное публикой и критиками самых разных толков, было поистине неслыханным. В «Мадлен» фильм демонстрировался целый год — случай беспрецедентный. Цензура, видимо обманутая обращением к средневековью (в искусстве гитлеровской Германии средневековые сюжеты были в почете), отнеслась к картине благосклонно. Даже вишистский журналист Франсуа Винней, неоднократно нападавший на Превера и Карне, писал: «Вечерние посетители» превзошли все наши ожидания. В содружестве со своим верным сценаристом Жаком Превером, Марсель Карне на сей раз удачно избежал грязных сюжетов. Наша новая встреча с ним происходит в прекрасной стране легенд, во времена средневековья, когда чудесное было таким обычным для людей»^[89]. Дальше шли похвалы изысканному вкусу режиссера, «захватывающей поэзии замедленного ритма», изяществу, с каким передано на экране фантастическое содержание легенды.

А между тем изящно стилизованная под средневековье, исполненная величавой пластики легенда была совсем не такой безобидной. Уже в ее исходной ситуации: Дьявол послал на землю своих слуг, чтобы посеять страх и рознь среди людей, — многие зрители усматривали политический намек. Борьба прекрасной дочери барона за свою любовь, стойкость, с какой Анна встречает все угрозы («Даже превратив меня в старуху, даже обратив в высушенную змею, даже убив, вы не будете властны над нашей любовью», — говорит она Дьяволу), заставили впоследствии Бартеlemi Аменгаля сравнить ее с героями Сопротивления^[90].

«А разве образ Жилия, закованного в цепи, не имел в тот момент особого значения? — пишет другой исследователь. — Разве этот фильм «вне времени» не расширял значения своих символов, переводя их из мира легенды — а тогда жили только прошлым — в мир злободневный, подсознательно ощущаемый зрителями?»^[91]

В финале Дьявол, так и не сумевший заставить Анну и Жилия отречься

друг от друга, обращал непокорных в каменное изваяние. Но совершалось чудо: в камне слышалось биение сердец. Дьявол хлестал кнутом по неподвижным лицам, выкрикивал какие-то угрозы, заклинал. Казалось, он сокрушит весь мир. И вдруг он исчезал. Попросту растворялся в воздухе. Снова синело небо, пели птицы, а на лугу, покрывшемся цветами, слышался в камне стук сердец.

У зрителей военных лет патриотическая символика этого эпизода вызывала живой отклик. Мария Казарес позднее вспоминала, что были случаи, когда по окончании сеанса в зрительном зале пели «Марсельезу»^[92]. Фашистская цензура просчиталась.

Аллюзионность замысла во многом предопределила аллегорический строй фильма. Романтическая концепция, легко читавшаяся уже в довоенных современных драмах Карне — Превера, в «Вечерних посетителях» обнажена и, так сказать, доведена до манифеста.

В фильмах Карне любовь почти всегда была бесплотной. В «Женни», «Забавной драме», «Отеле «Северный», «День начинается» существовал скорее знак любви, ее духовная, освобожденная от плотской тяги сущность. В одной лишь «Набережной туманов» проступала подлинная страсть. Но даже там герои были «небожителями любви»; земное чувство окружала атмосфера легендарности. Любовь рассматривалась как одна из вечных тайн (жизнь, смерть, любовь). Именно в ней полностью раскрывались духовные силы человека, и чем глубже было чувство, тем закономернее катастрофическая развязка.

Плоть, чувственность имели власть только над отрицательными персонажами — от омерзительных сластолюбивых старичков в «Женни» до уважаемого насильника Забея и дьяволического Валантена.

В «Вечерних посетителях» духовное и плотское разделены еще категоричнее, а сама тема получает расширительное толкование. Любовь оказывается залогом полной внутренней свободы; inferнальным силам зла доступны лишь физические средства воздействия.

Бросить ослушников в темницу, заковать их в цепи, подвергнуть

пыткам, обратить их тела в камень — всё это во власти Дьявола. Однако над героями, узнавшими любовь, уже не властны законы плотского существования. Анну не пугает даже то, что Дьявол вездесущ. «Что ж тут такого, — говорит она. — Я тоже в комнате, и вместе с тем я далеко, рядом с Жилем, на поляне у источника...» Память, мечта, воображение способны открывать двери темниц, они не скованы ни временем, ни расстоянием.

Романтические мотивы обретают в этом фильме пафос, прежде им не свойственный. Финал звучит оптимистически: свободный дух останется свободным и в неволе. Живое сердце будет биться даже в камне. Мысль «все свое с собой ношу» — одна из самых важных в фильме. Она проходит сквозь центральные коллизии сюжета и составляет философское ядро основных образов.

Герой Карне — это необходимо помнить — никогда не был ни характером (в его бытовом смысле), ни социальным типом. Он персонифицировал идею, страсть, и потому в любой конкретной, внешне реальной обстановке оставался персонажем легендарным. Это решающее качество героя определяло особый метод его художественной характеристики. Высшее напряжение страстей, итог самопостижения и знания о мире, к которому он приходил, могли возникнуть только в исключительной ситуации. В «Набережной туманов» и «День начинается» существовала именно такая, символически отразившая эпоху ситуация. Из современности, по сути дела, уже в этих фильмах извлекался «корень легендарности».

В «Вечерних посетителях» художественная система односложнее. Символика выступает на поверхность. Дьявол снимает маску. Чистота получает символическое имя Невесты рыцаря. Больше нет кажущегося противоречия между конкретным современным бытом и мифологическим подтекстом образов. Легендарный герой действует в обстоятельствах легенды; развитию идей придана наглядность притчи.

Художественный строй прежних картин Карне трудно назвать метафорическим, хотя отдельные метафоры — белый корабль без пассажиров в «Набережной туманов», дым сигареты и звонок будильника в «День начинается» — имели первостепенное значение. В «Вечерних посетителях» вся живописно-образная ткань метафорична и аллюзионна. Аллегорический строй фильма заявляет о себе с первых же кадров: из тьмы вступают в освещенный круг два стройных всадника; круг постепенно ширится; ровный, неяркий предвечерний свет, разлившись по всему экрану, открывает возделанные, но пустынные поля, плавные линии холмов, кремнистую дорогу, ведущую к белому замку на горе.

В этих печальных и спокойно-отрешенных кадрах все иносказание: темный экран, простершийся за узким кольцом света, и всадники, возникшие из тьмы, безжизненность полей и белоснежный замок (критики называли его «цитаделью чистоты»). В фильмах Карне герои часто приходили из тьмы прошлого. Зритель догадывался, что у них остался позади какой-то «ад», не названный, но сложный и суровый опыт жизни. Здесь эта тема обнажает свою скрытую символику. Герой является из мглы уже не в переносном, а в буквальном смысле, и эта мгла именно адская, а сам он — посланец Дьявола, человек, подписавший адский договор.

Посланцы Дьявола Жиль и его юный спутник Доминик (несколько позже выяснится, что это женщина) под видом менестрелей проникают в белый замок. Они должны внести смятение в сердца людей и погубить их души. Но уже по дороге обнаруживается, что Жиль не вполне умер для добра, в нем сохранились сострадание, память о человеческих порывах.

Из ворот замка стражники выталкивают плачущего старика. «Подумайте, сеньор, какое горе, — обращается он к Жилю. — Я шел по двору замка с моим другом, и кто-то пустил из окна стрелу. Она вонзилась ему в шею, и его не стало. Он был для меня другом, братом, сыном... И вот — все, что от него осталось...»

Жиль молчит. Печально усмехнувшись, он берет из рук старика свернутую цепь и начинает медленно разматывать ее. Она натягивается — на другом конце, приплясывая, стоит на задних лапах медведь. Потом они уходят — пляшущий медведь и его обалдевший от испуга и нежданной радости поводырь, а Доминик холодно спрашивает Жиля: «Зачем ты это сделал?» — «Приятно иногда сделать доброе дело», — отвечает он с усмешкой. «Напрасно», — и она дергает повод. Всадники въезжают во двор замка.

Будущая судьба героя, его «ослушание» уже предсказаны этой короткой экспозицией, напоминающей по внутреннему ходу экспозицию «Набережной туманов» — тот, сразу объясняющий характер персонажа эпизод, где Жан едва не разбивает грузовик из-за собаки. Жиль, так же как герои довоенных фильмов Карне, чужой в аду. Он непокорен и далек от равнодушия. Поэтому он сможет полюбить.

Как уже говорилось, весь сюжет разворачивается вокруг вопросов внутренней свободы. Карне трактует ее по Хайдеггеру: «Свобода идентична существованию». Поэтому, например, Доминик — послушная и абсолютно несвободная дочь Дьявола — персонаж мертвый, призрачный. Арлетти тонко выразила эту призрачность существования, полную непричастность к жизни и ее страстям своей обманчиво влекущей героини.

В ее загадочной и утонченной красоте есть что-то безнадежное, «потустороннее». Пропасть, куда она влечет, — не пропасть наслаждения, а пропасть смерти.

В аду, который представляет Доминик, нет ни страданий, ни страстей. Это скорее ад небытия. И старый барон Хюг, уставший от страданий, потерявший волю к жизни, принадлежит ему в не меньшей мере, чем необузданный Рено с его жестокостью, культом войны и откровенным эротизмом. Две жертвы Доминик — это две крайности, отразившие закат эпохи, ее пессимизм: духовная усталость и насилие.

При этом нужно, разумеется, учитывать не только исторический, но и аллюзионный аспект фильма.

«Всем ясно современное значение двух менестрелей... И не менее ясно, что, сменив одежду, Арлетти остается все той же, тем персонажем, какой из нее сделало кино. На ее средневековых одеждах видна пыль современных городов», — писал Антониони после окончания картины, в съемках которой он участвовал как ассистент Карне^[93].

Сила «Вечерних посетителей», однако, в том, что современные подтексты не означают здесь простой модернизации. Легендарный сюжет и живописный колорит исторического средневековья — также необходимые и равноправные художественные пласты. Фантастика, история и современность, взаимопроникая, образуют сплав, своеобразное и гармоничное единство. Это совсем не исторический маскарад, хотя аллюзионный смысл конфликта и центральных образов, конечно, ясен. Аллюзионность не предполагает тут прямой и грубой подстановки, ее путь сложнее — она достигается посредством отдаленной, но внятной переклички тем.

Правда, вначале, как свидетельствует Садуль, авторы допускали и возможность прямых аналогий. В частности. Дьявол, по их замыслу, должен был походить на Гитлера^[94]. По-видимому, походить не внешне — это было неосуществимо по цензурным обстоятельствам. Сходство могло проскальзывать в манере поведения, в жестах, в словах: способ, уже испытанный. (В сартровских «Мухах», например, верховный жрец почти буквально повторял слова парижского епископа о «божьей каре» и «смирненном покаянии», произнесенные по радио после прихода оккупантов.)

Следы этого замысла, при желании, можно найти и в фильме. Дьявол, действительно, карикатурен. В исполнении Жюля Берри он оказался тем же пожилым, полнеющим и фатоватым господином, каким в «День

начинается» был странствующий дрессировщик собак. В замедленный, величавый ритм картины этот Дьявол вносит беспокойство. Он непрерывно суется, мельтешит, раздваивается, совершает чудеса и приглашает Анну полюбоваться странным зрелищем: «Смотрите, я тут, с вами, и там, в саду — тоже я!» Все это несколько напоминает фокусы иллюзиониста.

Оттенок балагана, шутовства присутствует даже в самих злодействах. Слишком уж радуется Сатана, когда его интриги удаются; слишком выходит из себя, когда ему противоречат. Его истерики, озлобленная суета выглядят мелкими на фоне строгих, торжественно просторных интерьеров, белых стен замка, мягкой, умиротворенной красоты пейзажей. Спокойная печаль, как бы разлитая в стиле и тоне фильма, непроницаема для дьявольских атак. Дьявол беснуется, а камера следит за ним спокойно, с тихой отрешенностью: в конце концов это тот самый Дьявол, которого сумела обмануть бесхитростная девочка. (Спасая Жюльетта, Анна пообещала Сатане свою любовь. А потом отказалась. «Я солгала — сказала она. — Тому, кто любит, все позволено».)

В такой трактовке (а она весьма близка к образу Сатаны в средневековом театре) зло обнаруживает свою мелкую природу. Рядом с вечными ценностями любви, природы, человеческой культуры дьявольский круг тщеславия, позерства, властолюбия, жестокости и всех других пороков кажется ничтожным, преходящим. Дьявол, в каком бы историческом обличье он ни появлялся, должен споткнуться о духовную преграду, защищающую тех, кто осознал свою свободу.

Борьба Дьявола с Анной — олицетворенная борьба Зла и Добра; причем Добро тут понимается в первую очередь как внутренняя свобода. В «Вечерних посетителях» Карне решает, в сущности, те же вопросы, которые в этот период ставятся на разном материале в «Молчании моря» Веркора и «Свободе» Элюара, в подпольной лирике Арагона, в драматургии Сартра и Ануя.

Решение, предложенное в фильме, однозначнее и проще, поскольку снят трагизм центрального характера. Для Анны не существует той трагической черты, которой Антигона и Орест, с их гордым самоуглублением и мученичеством свободы, были отделены от повседневной жизни. Героиня «Вечерних посетителей» — новое воплощение идеала вечной женственности, не раз встречавшегося у Превера и Карне. Новизна в том, что Анна соединяет идеальную чистоту Прекрасной дамы с победоносной жизнерадостностью, свойственной эпохе Ренессанса.

«Прозрачное существо, она и в горе, и в радости обнаруживает ту же

чистую и живую человечность, — пишет Антониони. — Простота освящает все ее поступки и слова... Она — воплощение доброты, но, кроткая и всепрощающая, она, когда нужно, становится решительной и готова защищаться любыми средствами... Так, если для ее счастья понадобится солгать, она не будет колебаться, ибо «тому, кто любит, все позволено», Беспокойному посетителю, торжественно провозгласившему: «Я — Дьявол!», она отвечает: «Если бы вы знали, как мне это безразлично». И еще она говорит Дьяволу, который пытается заставить ее покраснеть от стыда: «Стыд? Что это? Я не знаю, что такое стыд». А в «Романе о Розе» Страх и Стыд убегают, и влюбленный может сорвать Розу. Анна не позволит себя сорвать, она отдается в соответствии с современной концепцией любви, сильно отличающейся от куртуазной и благородной. Но ее жизнерадостность менее типична для наших времен, чем для Возрождения (которое «Роман» уже предвосхищает, предчувствие которого ощущается в «Романе»). Это языческая, мирская жизнерадостность; ее символ — в идиллическом источнике посреди оливковой рощи...»^[95]

Мари Деа создала образ не глубокий, но освещенный этой живой человечностью. Детская простота, с какой Анна воспринимает мир, существенна в общей концепции картины. (Вспомним, что у Превера злу всегда противостоят непосредственность, инфантильность, бессознательно добрые и свободные природные начала. «С одной стороны, подавляющий человека мир истории, с другой — мир природной жизни в ее естественном тяготении к счастью, красоте, радости»). Именно детскость Анны, несложность ее гармоничного сознания и делают ее неуязвимой. Ее свобода абсолютна, потому что это свобода неведения. Для нее, как для птиц или детей, не существует исторических законов. Круг мирских дел, обычаев, порядков, войн, турниров, который сковывает старого барона и составляет для Рено единственную реальность жизни, тут размыкается. Анна — вне этого круга. Поэтому она так безбоязненно идет навстречу любви и так бесстрашно ее защищает.

Эпизод ее первой встречи с Жилем характерен.

Празднуется помолвка Анны и рыцаря Рено. В парадном зале замка, за столами, уставленными яствами, сидят придворные. На возвышении — невеста в белом головном уборе, ее жених, отец. Их развлекают странствующие актеры. Жонглер играет факелами. Тихий, незаметный человек снимает черные мешки с детей-страшилищ.

Здесь возникает тема искушения уродством. Уродцы — дети Дьявола, они должны показать людям мерзкий облик мира. Но в душу Анны эта отравка не проникнет. «Мне жаль их», — просто говорит она и закрывается

руками, чтобы не видеть страшных лиц.

Тогда с дальней скамьи встают два менестреля. Под звуки лютни Жиль поет для Анны две страстных и печальных песни. Он неотрывно смотрит ей в глаза. Охваченная странным чувством внезапной близости, Анна приподнимается, встает. Что-то ее удерживает. Камера, следя за ее взглядом, медленно опускается, и в кадре возникает рука Рено, уверенно и тяжело ложащаяся на руку невесты. Анна садится. Но она уже очарована. Жених, помолвка больше для нее не существуют.

Менестрели возвращаются на свою скамью. Начинается менюэт. Анна и Рено спускаются в зал и встают в первой паре. Но и танцую, девушка, как замороженная, поворачивается к Жилю.

«О чем вы думаете, Анна? — сердито шепчет Рено. — Скоро вы будете принадлежать мне вся, целиком...» — «А сны?» — тотчас же отвечает Анна.

Сны — по Карне — последнее убежище свободы, область, где личность неприкосновенна. Дневное, как бы ни было ужасно, исчезает в снах, если оно не отравило душу человека.

Впоследствии, пытаясь сделать фильм по «Замку» Кафки, Карне будет раздумывать над фантастической действительностью несвободных снов. Безликая, непостижимая стихия зла возникнет в этом неосуществившемся проекте как сила, от которой нет спасения. Кошмар реальности войдет в глубь человеческого сознания.

В «Вечерних посетителях» романтика еще одерживает верх. Легкие образы Превера далеки от горького бесстрашия и тяжести метафизических прозрений. Не только Анна, но и Жиль, прошедший школу ада, в чем-то сильнее Дьявола. Их сны и их любовь свободны от дневных кошмаров.

Закованная в цепи Анна в тюремной камере говорит Жилю, которого только что истязал палач: «Забудь о нем. Закрой глаза, как я, и ты будешь свободен. Тогда мы вместе побежим на нашу поляну». Все сказанное в этом фильме исполняется мгновенно, и в следующем кадре Анна и Жиль уже бегут по солнечному лугу. Это тот самый луг, где они были счастливы. Любовная идиллия, прошедшая перед глазами зрителей в сцене охоты (в первой трети фильма), повторяется. Снова влюбленные садятся у источника, и Анна дает напиток Жилю из своих ладоней. Снова он говорит: «Какая свежая вода... Такая же свежая, как ваши губы...»

В финале, когда Жиль, освобожденный Дьяволом, но потерявший память, придет к источнику, вся эта сцена повторится еще раз. Мотив любовного напитка — «роковой» мотив Тристана и Изольды - перейдет в тему возвращенной памяти, торжества любви.

В кинематографе Карне любовь — одна из самых гармоничных форм духовной красоты. «Волшебный» свет преображает в его фильмах лица любящих, придает величавое спокойствие или пронзительный лиризм пейзажу. В свете любви обычное становится прекрасным.

В «Вечерних посетителях», где все идеи уходят из подтекста и приобретают откровенность аллегорий, этот тезис прямо декларирован. Уже описанная сцена менуэта, когда Анна напоминает жениху о снах, внезапно прерывается. Доминик, тронув струны, останавливает время. Дамы и кавалеры застывают в позах танца. Рука барона, занесенная над шахматной фигурой, повисает в воздухе. Начинается сон любви. На ноги Доминик, затянутые в черное трико, падают складки бархатного платья. Она встает и, подойдя к Рено, уводит его в сад. Следом за ними медленно уходят Жиль и Анна.

Сад залит серебристым лунным светом. Зыбкая ночная красота таинственно меняет очертания предметов. Странно блестит листва, легкие тени скользят по белым стенам замка, по дорожкам. Этот ночной пейзаж одновременно и реален, и сказочен. Чудо любви здесь передано через образ очарованной природы.

Сад не пустынен. На его аллеи перенеслись из замка, где застыло время, все, кто влюблен. То тут, то там встречаются обнявшиеся пары. В одной из них Анна с удивлением узнает своих слуг. «Они любят друг друга! — говорит она, — А я и не догадывалась». Но Жиль качает головой: «Нет, это не любовь, это игра... Вот та, что любит по-настоящему». Из тени выступает маленькая, жалкая фигурка. Эта девушка некрасива, ей нечего надеяться на взаимность, и она издали подглядывает за юношей. «Это несправедливо, — пылко возражает Анна. — Она любит, значит она прекрасна». Снисходительно улыбнувшись, Жиль восстанавливает справедливость. Мягкий и нежный свет падает на лицо служанки, изменяя все его черты. Выпрямляется кривой нос, смягчается овал, задумчиво и кротко смотрят повлажневшие, вдруг ставшие глубокими глаза...

единственное, что без оговорок взяли у Карне художники, пришедшие ему на смену. В фильмах Рене, Трюффо, Маля, Варда немало сцен, связанных с этой, характерной для искусства Франции, традицией изображения любви. При всем различии мировоззрений, идейной сущности, художественных задач — при всем, что отличает от Карне режиссеров «новой волны», без его опыта были бы невозможны многие их достижения. В прозрачных и трагически спокойных кадрах «Счастья» Аньес Варда, в красоте мира, открывающейся героям «Жюля и Джима» Франсуа Трюффо, в простом пейзаже, ставшем необыкновенным оттого, что люди вдруг увидели его в ореоле любви («Любовники» Луи Маля), есть отзвук поэтических находок, сделанных Карне в тридцатые — сороковые годы. После войны искусство стало жестче. Оно прямее соотносится с реальностью. Уже не сбрасывается со счетов плоть. В большинстве современных фильмов плотские законы действительны для всех — не для одних лишь детей дьявола, как это было у Карне.

Плоть тяготеет над лирическим героем Феллини («8½»). В плоть «загнаны», с ней тщетно борются персонажи кинотрилогии Ингмара Бергмана («Как в зеркале», «Причастие», «Молчание»). Борьба духа и плоти — одна из постоянных тем Карла Дрейера.

Уже в далекую эпоху немого кино великий фильм Дрейера «Страсти Жанны Д'Арк» (1927) открыл действительное соотношение духовной и телесной жизни. Легенда, связанная с образом национальной героини, получила реальную опору в целостном, всеохватывающем анализе человеческого страдания.

Традиции Дрейера, возрожденные и развивающиеся в сегодняшнем киноискусстве, закономерно вытесняют «чистую романтику» и символизм Карне. Плотская жизнь, условия существования, физиология уже не выключаются из поля зрения художников. Диалектика бытия рассматривается в ее тончайших переходах, в реальной, сложной совокупности борющихся и взаимопроникающих начал.

Физическое самочувствие, погода, обстановка, поток случайных впечатлений и т. п. оказывают на внутреннюю жизнь человека ежесекундное и чаще всего не осознанное им самим воздействие. Современный кинематограф — речь идет о наиболее значительных, определяющих движение искусства фильмах — умеет это показать и в малом, бытовом варианте (в этом смысле интересны наблюдения Алена Рене в фильме «Война окончена»), и в варианте философски значимом. В таких произведениях, как «8½», «Земляничная поляна», «Как в зеркале», «Молчание», «Персона», минуты плотских мук — мук неудовлетворенного

желания, болезни, смерти, важны для понимания сложнейшей диалектики души. «Проклятие плоти», страдания героя, вынужденного считаться с гнетом собственного тела, расширяют и само понятие духовности. Способность человека преодолевать свою физическую природу и жить (хотя бы краткие минуты) по законам и велениям духа анализируется как источник творчества. Мыслительный процесс и «опыт ощущений», стихия иррационального и нравственный императив входят в круг тем кинематографа.

В фильмах Карне эти проблемы никогда не возникали и не могли возникнуть. Мир его образов достаточно бесплотен и абстрактен. Его герои как бы выведены за пределы телесной и конкретно-бытовой реальности. Духовная борьба ведется только между персонажами, она не проникает внутрь, ей не дано разрушить атом цельного сознания. Поэтому, в конечном счете, человек у Карне могущественнее, чем он есть на самом деле. Его преследует судьба, ему может быть уготована смерть, но он всегда погибнет победителем, не поступившись ни крупницей из своих нравственных ценностей. Он все свое с собой несет, и его внутренняя сущность неизменна, поскольку недоступна никаким внешним воздействиям.

В этой концепции есть своя красота — красота романтического идеала. Но, как во всяком романтическом искусстве, есть и ограниченность. В довоенных фильмах Карне еще существовал разрыв между мифологическим подтекстом образов и современной их «фактурой». Тема и стиль были неплотно пригнаны, и в эту щель проникал воздух реальности. В «Вечерних посетителях» стиль абсолютно соответствует материалу, и внутренней теме произведения. Гармония, достигнутая в этом фильме, имеет итоговый характер. Коль скоро она найдена, романтический ход исчерпан. Путь пройден до конца. По нему можно только возвращаться.

Пьеро и Коломбина на бульваре Преступления

1

Почти во всех работах о Карне глава о «Детях райка» начинается одинаково: «Зимой 1943 года на террасе отеля Рояль в Ницце Жан-Луи Барро рассказал Преверу и Карне удивительную историю Жана Гаспара Дебюро. Защищая честь своей возлюбленной, актер убил ударом трости оскорбившего ее прохожего, был арестован и предстал перед судом присяжных. Чтобы услышать его голос, на процесс явился «весь Париж»». Этот драматический эпизод из жизни мима в картину не войдет, но благодаря ему у кинематографистов зародилась мысль воссоздать образ актера и окружавшую его среду.

Карне начинает собирать материал: он роется в библиотеках, опустошает букинистические магазины, и приносит чемоданы книг и документов в «Приере де Валетт» — уединенную гостиницу в окрестностях Ниццы, расположенную над Туретт-сюр-Лу. Неподалеку скрываются разыскиваемые немцами Косма и Траунер. Там, в саду, который еще украшают старинный бассейн и статуя из «Вечерних посетителей», группа трудится в течение нескольких месяцев. Превер набрасывает сцены, Траунер komponует декорации, Косма подбирает музыку, а приглашенный несколько позднее Мейо рисует костюмы. Что касается Карне, — он предлагает или отвергает, соглашается или отказывается, внушает или запрещает — одним словом, он способствует рождению этого огромного фильма, который пока называется «Театр Фюнамбюль» и который к началу лета оказывается готовым к съемкам»^[96].

Пьер Лепроон приводит в своем очерке эту цитату из Ландри. Шазаль, Юренев и Михалек пересказывают тот же эпизод: он уже приобщен к истории французской киноклассики, как и сам фильм.

«Дети райка» — фильм для Превера и Карне как будто неожиданный, особенно на первый взгляд. Две его серии («Бульвар Преступления» и «Человек в белом») охватывают большой отрезок времени. Действие развивается, как в романе: персонажи взрослеют, делают карьеру, женятся, выходят замуж. Старятся старики, рождаются и подрастают дети. Влюбленные надолго расстанутся, снова встречаются и снова, уже навсегда, теряют друг друга...

Можно подумать, что картина открывает новый путь, хотя на самом деле здесь, как некогда в «Забавной драме», открыт лишь новый жанр. Темы, концепции, идеи творчества Карне — Превера пройдут, почти не изменяясь, и сквозь эту «даль свободного романа».

После «Вечерних посетителей» перед Карне гостеприимно распахнулись двери студий. Он получил возможность снять фильм дорогостоящий и сложный.

У него уже было несколько проектов. «Он сам говорил мне летом 1942 года о замыслах на будущее, о своих колебаниях между сказкой Андерсена «Тень» и какой-нибудь изобретательной интригой, которая должна развертываться на фоне пустынного алжирского пейзажа, оставшегося у него в памяти — пишет Антониони. - Сюжет — печальный и суровый. И, разумеется, придумать его должен был Превер. Вместо этого родился фильм «Дети райка», который Карне делал с таким же энтузиазмом»^[97].

Рассказ Барро о знаменитом миме XIX века пришелся весьма кстати. Давняя и, казалось бы, уже исчерпанная «Посетителями» романтическая тема сверкнула в этом эпизоде новой гранью. Ими Жана Гаспара Батиста Дебюро вызвало к жизни то, что в обратной системе прежних фильмов Карне — Превера таилось как неосуществленная возможность. Речь идет об эстетике театра масок с ее внеиндивидуальным принципом, условным языком и неподдельными страстями. Герои современных мифов, созданных Карне, и его обращенной к современности легенды вполне могли бы — избери художник другой стиль — надеть традиционные костюмы Коломбины, Пьеро и Арлекина. В «Детях райка» именно это и произошло. Драмы разыгрывались в гуще карнавала. Театр стал частью жизни, а сценические маски персонажей — воплощением их жизненных ролей.

С именем Дебюро в «Театр Фюнамбюль» пришла не только пантомима, близкая к балету — внебытовая, невесомая, бесплотная и, тем не менее, своеобразно отразившая реальность. Задвигалась и зажила вся романтическая эпоха французского театра.

Париж 1840 года. Шумные, веселящиеся толпы на бульваре Тампль — бульваре Храма, который публика переименовала в бульвар Преступления.

Здесь каждый вечер раздаются клятвы, вспыхивает ревность, совершаются убийства. В десятках малых и больших театров зрители упиваются кровавыми страстями мелодрамы. С ней конкурирует другой могущественный жанр эпохи — пантомима. В крошечном зале «Фюнамбюль» труппа «канатоходцев» показывает свои шутовские пантомимы. Среди наивных декораций резвятся феи, важно выступает лев, под гром аплодисментов делают невероятные кульбиты акробаты. Нищий Пьеро жестами объясняется в любви ветреной Коломбине, а она, как всегда, предпочитает Арлекина. Бродят по сцене уличные типы: торговцы, буржуа, робкие деревенские простушки, вороватые бродяги.

А рядом, на бульваре та же жизнь: парад лотошников, уличных зазывал, гимнастов, вокруг которых собирается глазающая, жадная до зрелищ, доверчивая и требовательная толпа. Человеческая река бурлит на тротуарах, растекается по всевозможным балаганам, переливается на мостовую, где экипажи модных франтов и красавиц с трудом прокладывают себе дорогу к Торнтони или Английскому кафе.

На этой пестрой ярмарке знакомятся, влюбляются, разыгрывают первый акт своих жизненных драм героини фильма. Здесь, в балагане, на котором намалевана голая женщина с гирляндой вокруг бедер, мужчины за два су глазают на Истину, сидящую в бочке с водой. Когда-то Франсуа в «День начинается», увидев Клару обнаженной, галантно говорил ей: «Ты прекрасна, как Истина, которая выходит из воды». В «Детях райка» метафора реализуется: Клер (Арлетти) изображает Истину в дешевом балагане. Но в этом фильме героиня скрывает свое имя под актерским псевдонимом Гаранс, а ее нагота весьма условна. Из узкой бочки, где вода доходит Истине до плеч, видна лишь голова красавицы.

Впрочем, Гаранс скоро надоедает эта роль. Она надевает платье и уходит из балагана, потеряв сразу и работу, и жилье. Это не мешает ей беспечно прогуляться по бульвару Преступления и перекинуться шутивными признаниями с первым встречным, который ей протягивает розу.

Так входит в фильм будущий Арлекин, Робер Макэр, Отелло, будущий «Гальма бульваров» — Фредерик Леметр (Пьер Брассёр). В начальных эпизодах он еще далек от славы; его бурный темперамент проявляется лишь в поисках ангажемента. Однако страстное желание Леметра доказать всему Парижу свой талант пока что не встречает отклика: привратник не впускает его даже в вестибюль театра. Только счастливый случай — потасовка, вспыхнувшая на подмостках «Фюнамбюль» в разгаре представления, - позволяет ему наконец выйти на сцену. Подобрал

скинутую премьером шкуру льва, Леметр появляется перед беснующейся публикой, которая уже кричит: «Деньги обратно!»^[98]

Тем временем Гаранс, гуляя по бульвару, вводит в картину еще двух героев. Первый из них — чопорный вор в белой манишке, Ласенер (Марсель Эрран). Персонаж тоже исторический. Во времена Луи Филиппа его называли «денди преступления». В «Детях райка» это авантюрист, сводящий счеты с обществом,— глубокомысленный, самолюбивый, гордо отвергающий свои грошовые доходы «публичного писца» ради зловещей славы эшафота. Кончится тем, что Ласенер ее добьется. В финале он зарежет любовника Гаранс, блистательного графа де Монтре. А пока этот денди преступления довольствуется часами, которые он ловко вынимает из жилета зазевавшегося толстяка...

Конечно, было бы нелепо дожидаться полицейских. Ласенер незаметно покидает свою спутницу и растворяется в толпе. Это тем легче, что Гаранс о нем забыла. Вместе со всеми она загляделась на помост, где зазывала из театра «Фюнамбюль» бьет палкой молчаливого Пьеро. Толпа смеется: зазывала объясняет, что это его сын Батист, бездельник и тупица, каких мало. Сидит себе на тумбе в белом балахоне и смотрит на прохожих. Слова из него не выбьешь.

А между тем в толпе разыгрывается скандал. Толстяке заметил наконец свою пропажу. Недолго думая, он обвиняет в ней Гаранс. Гаранс растеряна, ее уже хотят тащить в участок. Но тут встает меланхолический Пьеро. Начинается пантомима: первая из трех «житейских пантомим», показанных в картине. Батист играет здесь не только сцену кражи, но и свою внезапную любовь к Гаранс. Он заставляет публику увидеть Истину и восхититься Красотой. Осмеянный толстяк вынужден извиняться.

Теперь Гаранс свободна. Подойдя к помосту, она бросает миму розу, которую ей подарил Леметр. Удовлетворенная толпа рассеивается, и происходит то, что всегда происходит в фильмах Карне: время останавливается, весь мир отодвигается куда-то; остаются только двое, сияние их глаз, робкое и красноречивое молчание.

Любовь Батиста и Гаранс станет отныне стержнем фильма. Вокруг этой взаимной и, тем не менее, несчастной романтической любви будет бурлить живая жизнь, сменяться годы. Появятся новые персонажи: Натали (Мария Казарес) — кроткая и влюбленная подруга детских лет Батиста, которая в конце концов затащит его под венец; граф де Монтре (Луи Салу), бросающий к ногам Гаранс все свое состояние; старьевщик Жерико (Пьер Ренуар) — вестник несчастий, злой старик, подстерегающий влюбленных, как Судьба.

Произойдут различные события. Батист станет звездой театра «Фюнамбюль», покорным мужем Натали, отцом хорошенького мальчика — маленького Батиста. Леметра наконец-то пригласят в драматический театр. В красочных сценах зрители увидят его гений и его беспутство. Брассёр великолепно разыграет драку знаменитого артиста с кредиторами и его легендарные импровизации в слезливой мелодраме «Постоялый двор Адре», которую Леметр — Робер Макэр превратил в сногшибательный комический спектакль. Действие будет развиваться за кулисами театров и на сцене, в зрительных залах, воровских притонах и на улицах предреволюционного Парижа. С бульвара Преступления оно перенесется во дворец сиятельного любовника Гаранс, в турецкие бани, где он будет убит, в дешевенькую гостиницу «Большая почтовая станция», где проведут свою единственную ночь влюбленные, нашедшие друг друга после долгих лет разлуки...

В связи с «Детьми райка» часто писали о перенесенных на экран традициях великой и малой романтической литературы XIX века. Вернувшись к фильму много лет спустя, Садуль расширил этот сразу обозначившийся круг ассоциаций. «Может быть, нет ...другого фильма, который бы так замечательно продолжил большие традиции французской литературы и так живо воскресил дух произведений Бальзака, Золя, Виктора Гюго, но также Эжена Сю, «Рокамболя» и «Фантомаса», этих блестящих образцов литературного романтизма и натурализма, печатавшихся в свое время громадными тиражами», — отмечает он в «Истории киноискусства»^[99].

Имя Золя возникло в этом списке не случайно. В «Детях райка» уже заметен интерес Карне к натурализму, краски которого он пробует соединить с эстетикой театра масок и романтической идеей фильма. Это, на отвлеченный взгляд, немислимое сочетание оказывается на деле плодотворным.

В «Детях райка», конечно, нет еще физиологии эпохи, духоты быта, свойственной натурализму. Это появится значительно позднее, когда Карне

придет к экранизации Золя («Тереза Ракен»). Литературное влияние натурализма сказывается пока лишь в густоте деталей, в самостийной ценности быта, прежде не существовавшей у Карне. Быт улицы, и даже шире, живописный быт эпохи — один из главных компонентов фильма. Именно он дает картине свободное и полное дыхание. Различные, порой весьма далекие традиции сливаются. «Жизнь, созданная из искусства», предстает во всем великолепии бальзаковских страстей, плотности красок, изобилии оттенков.

Статуарность «Вечерних посетителей» сменилась здесь живым и вольным ритмом. Дух улицы, сто лет назад водивший карандашом Домье, переливался в кадры, вдохновленные экспрессией его рисунков. Карне использовал серию «Сто один Робер Макэр», театральные литографии художника («Бульвар Тампль в полночь», «Мелодрама», «Раек» и др.). Общие планы часто строились по контурам рисунка. Режиссер сохранял композицию, расположение фигур, внося лишь незначительные изменения.

Мастерство светотени, тональное богатство фотографии, изысканное сочетание контрастных черно-белых пятен с мягким, «пастельным» фоном придают кадрам живописный колорит. «Возможно, это было лебединой песней черно-белого кино», — замечает Антониони^[100].

В фильме нет необычных ракурсов, сравнительно немного крупных планов. Монтаж, логичный и простой, определяется развитием драматической интриги и оттого сегодня кажется несколько театральным. В «Детях райка» особенно заметно, как скупно пользуется техникой Карне. Он избегает игры с камерой и неожиданных эффектов, диктуя оператору «классическую», строгую манеру. Скромность и простота технических приемов — своего рода «рамка», призванная оттенить пластическую элегантность кадров, щедрость изобразительных деталей, прихотливый ритм.

«Искусство Карне — прежде всего в «композиции», — утверждает Лепроон^[101]. Действительно, архитектоника картины свидетельствует о высоком мастерстве. Напор литературных образов, ассоциаций, бурный поток событий, красочность штрихов уравниваются музыкальной соразмерностью частей, рассчитанностью пауз, точным сочетанием молчания и звука, движения и неподвижности, слова и пластики.

Ткань фильма многозначна. «Те события, которые мы видим, кажутся почти второстепенными по сравнению с тем, что остается за пределами экрана, но несомненно происходит в мире, — пишет Антониони. — Фильм получает необычный масштаб: как будто смотришь огромную панораму,

которая охватывает одновременно и пространство, и время. Это бытие. От «Бульвара Преступления» до «Человека в белом» персонажи не претерпевают никаких изменений. Они все те же, со своими первоначальными чувствами. И только за ними — все увеличивающаяся глубина, их поэтизирующая и очеловечивающая. Они уже не Леметр, Дебюро или Гаранс, они — Арлекин, Пьеро, Коломбина из бесконечной человеческой комедии»^[102].

В критической литературе, посвященной «Детям райка», не раз цитировали слова Шекспира: «Весь мир — подмостки, где мужчины и женщины — актеры. У каждого свой выход» («Как вам это понравится»). Они действительно выражают дух фильма и дают ключ к его названию.

«Дети райка» — это наивные и темпераментные зрители галерки, толпа парижских улиц, заполняющая кадры. Это, конечно, и центральные герои фильма — дети простонародья, часть толпы, шумящей на бульваре Преступления. Она выводит их на авансцену и делает актерами. Она же поглощает их в финале. Но вместе с тем есть у названия и более глубокий смысл. «Дети райка» — это все люди, дети рая^[103]. «Потерянного рая, разумеется», — как говорит в начале фильма зазывала.

Три плана: философский, романтический и бытовой сосуществуют в фильме, создавая ощущение трёхмерности. Жизнь движется, её поток несет героев, но их страсти неподвижны, потому что это романтические страсти — они всегда на высшей точке взлета, в вечно остановленном мгновении. Оттого и сами персонажи не просто люди: это лица жизни, сменяющиеся и неизменные, как маски площадного карнавала.

«Дети райка» — фильм, которому выгоден его возраст», — замечает в книге о Карне Робер Шазаль^[104]. Время упрочило его успех; теперь в нем открывают новые достоинства. Фильм все еще «работает», хотя обошел уже весь мир. Он до сих пор регулярно демонстрируется на экранах Франции — и делает сборы. Еще недавно и во Франции, и в других странах появлялись статьи, где его называли свежим, «авангардным» явлением

киноискусства^[105]. Даже художники «новой волны», неоднократно заявлявшие, что, по их мнению, Карне бесповоротно устарел, не отрицают ценности «Детей райка»! «Мне понравились только «Набережная туманов» и «Дети райка», — признавалась Аньес Варда, считавшая перед началом своей режиссерской деятельности, что все французское кино «завязло в сплошной условности»^[106].

Образы фильма перешли на сцену. Вот уже много лет Барро показывает в своих спектаклях пантомиму «Сон Пьеро» — «лунную пантомиму» из «Детей райка». Снова, как было на экране, бедный восторженный Батист — Пьеро, влюбленный в Статую, приносит ей цветы и, замечтавшись, засыпает у подножия. Снова его обманывает легкомысленный и расторопный Арлекин; Статуя оживает и танцует на балу в сверкающем огнями замке, а нищего Пьеро лакеи не пускают во дворец.

Призрачный романтизм героя «Детей райка», его доверчивость и внутренняя окрыленность все еще находят почитателей. Правда, теперь Барро играет и другую пантомиму — одиночества Пьеро в прозаическом современном мире.

«Пьеро постарел, стал немощен, правит свое ремесло через силу, — писал после московских гастролей труппы Барро Б. Зингерман. — Он озабочен, изможден, он может умереть каждую минуту. Он все так же одухотворен и артистичен, все так же предан своему искусству, но в нем нет ни прежней беспечности, ни прежней победоносности. А главное — его отношения с улицей, с парижской толпой переменились. Славный мим Дебюро в фильме «Дети райка» хоть и был отторгнут от шумной, обуреваемой суетными страстями парижской улицы, всё же оставался ее детищем, был с нею прочно связан. В уличной толпе он находил приятелей, врагов, любовниц. Улица поддерживала его, любовалась им, дух ярмарочного балагана витал над ними обоими. Дебюро был мечтой уличных низов, их посланцем в мир прекрасный и возвышенный. Старый мим из «Лунной одежды» со своей жалкой повозкой посреди вспыхивающих огней реклам и шума автомобилей одинок и бесприютен. Улица, которая когда-то породила его искусство и его самого, теперь его не узнает, от него отвернулась. Лихие молодчики-мотоциклисты в спортивных куртках сначала насмеются над искусством старого мима, потом отнимают у него жалкую выручку, а его самого убивают»^[107].

«Дети райка», пожалуй, самый светлый фильм Карне. В нем не было ни этой безнадежной ноты поздних пантомим Барро, ни предвоенного

трагизма «Набережной туманов». Съёмки последних эпизодов завершались уже в дни освобождения. Карне намеренно затягивал выпуск картины — не хотел показывать её при оккупантах.

Премьера состоялась во дворце Шайо 9 марта 1945 года. Вокруг царила атмосфера праздника. Война кончалась. Улицы Парижа впервые после долгих лет были запружены толпой. Люди дышали полной грудью, радуясь свободе, солнцу, наступающей весне. Воздух победы опьянял, будущее казалось лучезарным.

«Дети райка» вторили этому настроению своей ликующей романтикой, литературной красочностью приключений, игрой страстей. Печаль несбывшейся любви тут умерялась радостью, которую даёт искусство. Герои фильма обладали счастьем творчества и полнотой народного признания. Их связь с живой демократической традицией площадной пантомимы и бульварного театра была отчетливой и прочной. Стихия улицы выплескивалась в буйном комедийном темпераменте Робер Макэра и поднималась до шекспировских высот, когда Брассёр — Леметр показывал зрителям фильма сцену из «Отелло». В этой стихии черпала свою естественность и обновлялась пантомима Дебюро.

В финале персонаж, созданный Дебюро на сцене «Фюнамбюль», вновь возвращался к своим жизненным истокам. Сотни белых Пьеро захлестывали улицы Парижа. Карнавальные маски преграждали путь Батисту. Тщетно пытался он пробиться сквозь толпу, чтобы нагнать ушедшую Гаранс. Хоровод пляшущих Пьеро подхватывал, кружил, уносил за собой героя...

Зрителей 1945 года поражал размах произведения (три с четвертью часа демонстрации). В те времена «Дети райка» воспринимались как «супергигант», фильм, восхищавший столько же своим изобразительным богатством, сложной и тонкой композицией, сколько невиданным масштабом.

«Если хоть раз по поводу кино стоит произнести слово «искусство» — вот фильм, который этого заслуживает», — восклицал один из рецензентов^[108].

Художественная ценность «Детей райка» неоспорима. Это одна из наиболее удачных в мировом кино попыток ассимилировать традиции и опыт других искусств. Стремясь создать «большую фреску, поэтическое «воспоминание», полное жизни и движения»^[109], Карне вводил в кинематографический язык средства и «лексику» литературы, живописи, театра прошлого века. Прием оправдан в данном случае темой и материалом фильма. Художественная система романтизма возрождалась на ее исконной почве. Однако в логике самого замысла и, как ни странно, даже в безупречности, с какой его осуществили сценарист и режиссер, была своя опасность. Фильм скорее ставил точку, закрывал проблему, чем пролагал пути.

Угрозу, скрытую в отточенности стиля, чутко уловил Антониони. Не отрицая выдающихся достоинств фильма, он все же замечал: «Его новизна, а следовательно — его величие слишком сознательны. Эта осознанность на протяжении всего фильма стоит между зрителем и экраном... Он слишком сам собой любит, чтобы волновать. Что частично в этом виноват Карне — несомненно. Его грамматика, его синтаксис нечеловечески совершенны. Нет ни одной технической погрешности, которая явилась бы следствием неупорядоченного импульса, трепета сердца; все имеет характер хирургической ясности. Но также нет никакого сомнения, что виноват в этом и Превер. ...Фантазия...бьет через край, под ее натиском, под натиском блистательного, остроумнейшего диалога все персонажи... становятся исключительными, заставляя прямо-таки сожалеть о банальности. Хорошо сказал Роже Леенхардт в своей работе о Превере: «Дети райка», может быть, шедевр преверизма, но никак не Превера. Говоря об отточенном творчестве этого поэта, необходимо выделить существенный для кино момент, когда, переходя меру, он тем самым обозначает границы своих возможностей»^[110].

В «Детях райка» произошло примерно то же, что в «Вечерних посетителях». Фильм оказался замкнутым в собственном совершенстве. Создав шедевр, авторы снова подошли к опасной грани, за которой начинался путь назад.

Крах романтического фильма

1

В первый послевоенный год дальнейшее содружество Превера и Карне казалось обязательным и самым авторам, и публике, и продюсерам. Все ждали от них нового шедевра. Слава связала их настолько, — пишет Лепроон, — «что их заслуги перестали различать. Потребовался провал, чтобы разрушить это сотрудничество и в то же время обнаружить, что же разделяло эти два характера, несмотря на их союз»^[111]. Собственно говоря, это был даже не провал, а катастрофа: после освистанного фильма «Врата ночи» отошло в прошлое целое направление французского кино.

Этому роковому для Карне моменту предшествовала длинная полоса неудач. Сначала он решил осуществить один из замыслов, мелькнувших и отвергнутых несколько лет назад. Превер принялся за сценарий, действие которого было реальным лишь наполовину. Вторую, фантастическую половину Карне хотел снять в цвете. Фильм думали назвать «Выходной день»; затем нашли более эффектное название — «Волшебный фонарь». Сформировали съемочную группу: Траунер, Косма, из исполнителей — Арлетти, Пьер Брассёр, Луи Салу. Но вскоре выяснилось, что смета непомерно высока. Пришлось от этого проекта отказаться. Режиссер продолжал настаивать на цветном фильме с фантастическим сюжетом. Была попытка возвратиться к «Тени» Андерсена. Потом взялись за «Маску Красной смерти» Эдгара По. Всякий раз предприятие срывалось из-за денег — цветные фильмы стоили в то время дорого, и продюсеры не хотели рисковать. Тогда Карне, который был буквально одержим идеей цвета, предложил более дешевый вариант: он брался заново отснять на цветной пленке «Набережную туманов». Строгую гамму серых и коричневых тонов должны были прорезывать несколько ярких пятен («может быть, это сочетание припомнилось Антониони много лет спустя, когда он снимал «Красную пустыню», — пишет Робер Шацаль^[112]). Но

предложение снова повисло в воздухе. Режиссер понял, что придется возвращаться на обжитую почву черно-белого кино.

Лето прошло, и стало ясно, что пора «вневременного» фильма кончилась вместе с войной. Требовался сюжет из современной жизни. В полной растерянности компаньоны схватились за балетное либретто.

После войны «гвоздем» парижского сезона был балет Превера и Косма «Свидание», поставленный Роланом Пети в театре Сары Бернар. Сюжет, в основе фантастический, развертывался в обстоятельствах сегодняшнего дня. На современной улице герой встречал Судьбу, и та предсказывала ему смерть. Он умолял об отсрочке — якобы для последнего свидания с любимой. Судьба, посмеиваясь над уловкой человека, давала ему несколько часов и даже сталкивала с выдуманной им красавицей. Вспыхивала любовь, но на исходе ночи предсказание исполнялось: незнакомка убивала своего возлюбленного.

Постоянная тема Превера как нельзя лучше подошла к специфике балетного спектакля. Поэзия тоски и страсти, одухотворявшая перед войной французское кино, вполне закономерно стала достоянием хореографии. Однако снимать фильм по этому сюжету — значило обрекать себя на повторение мотивов, уже исчерпанных кинематографом и отданных другому, более условному искусству.

Так и произошло. Сценарий «Врата ночи» критики позже назовут пародией Превера на Превера^[113]. Действительно, здесь выступили на поверхность все швы, которыми сшивалась романтическая интрига. Диалоги звучали выпендренно. Поэзия, лишившаяся воздуха своей эпохи, обернулась мелодраматизмом и самонадеянной риторикой. Все оказалось старым, обессиленным, иссушенным. Даже попытки обновить сюжет, придав одним героям биографии борцов Сопротивления, другим — мрачное прошлое пособников гестапо или спекулянтов, разбогатевших на войне, не изменили дела. Суть оставалась прежней.

Снова возник мотив далеких стран, на сей раз — острова Пасхи, где Малу и Диего, еще не встретившись, предчувствовали свою любовь. Снова всеведущая и бессильная Судьба, приняв облик бродяги, преследовала влюбленных и предсказывала гибель героини (в сценарии развязка иная, чем в балете: муж, брошенный Малу, убивает ее из ревности).

Малу — все та же «femme fatale» романтических довоенных лент. Диего — тот же сильный человек, хранящий идеал Прекрасной дамы. И даже Ги, преступный брат Малу, предатель, выдававший патриотов гестаповцам, — всего лишь вариант Люсьена, трусливого убийцы Жана в «Набережной туманов». Все повторилось в этой роли: веселые девицы,

облеплявшие Люсьена в кабаках, и его трусость, и пощечины, после которых он покорно утирался, а потом, спрятавшись в машине, с ожесточением стрелял в обидчика. Во «Вратах ночи» Ги, отлично сыгранный Сержем Реджани, по сути, тоже убивал из-за угла: он привозил мужа Малу к стене, возле которой ее целовал Диего, и вкладывал в руку убийцы револьвер.

В «Набережной туманов» у Люсьена не было своей судьбы. Убийца Жана выполнял слепую волю рока и уходил из фильма безнаказанным. «Конец истории» авторы дали в новом фильме. Судьба (ее играл Вилар) предсказывала Ги мучительную смерть. Предателю не оставалось ничего другого, как броситься под поезд. Сцена самоубийства, поставленная и сыгранная с настоящим драматизмом, могла бы, вероятно, сделать честь любому предвоенному произведению Карне. Здесь снова возникало все, что так неотразимо действовало в фильмах «поэтического реализма»: железнодорожные пути в ночном тумане, шлагбаум, за которым смутно виден паровоз, тусклый свет фонаря, белые лошади, везущие фургон, а потом гулкий скрип шагов по шпалам, нарастающая музыка судьбы, темный, слепой состав, внезапно сдвинувшийся с места, пронзительный свисток и, наконец, стремительный ход поезда навстречу человеку. В последнюю секунду ярко освещался паровоз (был виден машинист, подбрасывающий уголь в топку). Ги заслонялся от него руками, кричал, но в темноту уже летели черные пустынные вагоны, и на подножке в конце поезда стоял, держа в руке фонарь, Раймон (Раймон Бюссьер) — железнодорожник-коммунист, которого когда-то предал Ги.

«Рабочий Антонио после безуспешных поисков украденного у него велосипеда, в последней сцене «Похитителей велосипедов» начинает понимать, что если он хочет жить, то должен сам совершить кражу, — пишет Болеслав Михалек. — Жак Превер, как вспоминает где-то его биограф Жан Кеваль, хотел бы, чтобы велосипед, который в конце фильма крадет Антонио, оказался его собственным. . .»^[114]

Во «Вратах ночи» сценарист осуществлял это желание неоднократно. Сцена самоубийства — лишь один из многочисленных примеров господства Случая, в котором выражалось Предопределение Судьбы.

Принцип необычайных совпадений так же характерен для поэтики Превера и Карне, как отрицание этого принципа — для поэтики неореализма. «Надо вести борьбу против чрезвычайного и схватывать жизнь в те ее моменты, которые мы сами переживаем, в ее наибольшей повседневности» - вскоре напишет Дзаваттини^[115]. Именно в этом пункте

будет дан решающий послевоенный бой романтике и фатализму.

Почти одновременно с фильмом «Врата ночи» появилась «Битва на рельсах» Рене Клемана, снятая документальным методом и получившая Большую премию на Каннском кинофестивале 1946 года. В Италии Роберто Росселлини уже поставил «Рим — открытый город». Начиналась новая эпоха. Все ощущали «жажду правды на экране»^[116]. Зрители больше не хотели верить мифам, кто бы их ни создавал, — авторы «Набережной туманов» или Дювивье, тоже пытавшийся (и тоже неудачно) возродить в своей «Панике» (1946) мотивы предвоенных лет.

Фильм Дювивье - обыкновенный средний фильм, поставленный в манере «поэтического реализма», был принят равнодушно и сошел с экранов незаметно. Значительно позднее Лепроон напишет: «Паника» цеплялась за мертвую традицию»^[117]. То, что традиция мертва, сделалось очевидным после громкого провала широко задуманных «Врат ночи». В этом была своя закономерность. В творчестве Карне манера, доведенная «до высшей степени отточенности»^[118], стала классической, канонизированной школой. Именно он, хотя и против воли, доказал, что школа преодолена.

История создания «Врат ночи» драматична. Фильм зарождался и вынашивался в муках. Его несоответствие эпохе давало себя знать уже в процессе производства.

Были, конечно, и случайные помехи. Кто-то из критиков позднее написал, что авторов преследовал «чисто преверовский фатум».

Все началось с кампании, затеянной в газетах «гражданственно» настроенными журналистами. Фирма «Пате» неосмотрительно разрекламировала «Врата ночи» как «фильм престижа», предназначенный для кинофестивалей и международного экрана. Он обошелся очень дорого: 95 миллионов франков при средней стоимости других лент 15-20 миллионов. В голодном 1946 году сведения о таких затратах никого не восхищали. Подогревая недовольство публики, пресса печатала статьи о

баснословной расточительности Карне — «самого дорогого режиссера Франции». Писали, что на студиях Франкёр и Жуанвиль возводятся кварталы современного Парижа — зачем? не проще ли было бы обойтись натурой? Постройка станции метро Барбес Рошешуар вызвала бурю возмущения. Карне потом доказывал, что снять натуру было невозможно по техническим причинам. («... Мы долго обсуждали это с оператором и продюсером и пришли к выводу, что клетка подъемника надземного метро не даст возможности снимать издали, что негде будет устанавливать прожекторы и пр.») Кроме того, он объяснял, что «декорации дают возможность создать атмосферу, придать произведению определенную гармонию, единство интонации»^[119]. Но, разумеется, его уже никто не слушал. Вокруг картины назревал общественный скандал.

В этот момент Габен и Марлен Дитрих, в расчете на которых были написаны роли Диэго и Малу, начали предъявлять претензии к сценарию. Превьер вносил поправки, но актеры требовали новых. Дело тянулось долго, и его перипетии тоже получали широкую огласку.

Кончилось тем, что Марлен Дитрих разорвала свой контракт. После длительной, неприятной тяжбы с режиссером ушел Габен — он не хотел другой партнерши. Карне писал с обидой: «Накануне съемок Марлен бежала, увлекая за собой Габена: эта роль не для нее!!! На самом деле она сочла её недостаточно важной по сравнению с ролями Габена и других актеров, потому что в нашей истории несколько первопланых персонажей»^[120].

Уход двух выдающихся актеров разрушал и без того уже неверные надежды на успех. Карне ожесточился и стал действовать напропалую. Он заявил, что больше не желает связываться со «звездами». В последнюю минуту было решено пригласить новичков. Главные роли получили тогда еще совсем неопытный Монтан и Натали Наттье, единственным достоинством которой были впалые щеки «под Марлен».

Впоследствии провал картины часто объясняли неудачным выбором актеров. В какой-то мере это справедливо. Скованность Монтана и плоская игра его партнерши мгновенно обнажили мелодраматизм любовных сцен, фальшь «поэтического» диалога. Слова, которым зрители еще могли поверить, если бы их произносили Жан Габен и Марлен Дитрих, в устах Монтана и Наттье звучали как пародия на довоенный романтизм.

«Миф Марлен и миф Габена, их возрождение в современности были существенной частью сценария, — отмечает Болеслав Михалек. — И они оказались вырванными. Непоправимая потеря! Мифы должны были

участвовать в этом фильме — или фильм ждал провал»^[121]. Вынужденная замена исполнителей именно потому сыграла пагубную роль (не следует ее преуменьшать), что уязвим был самый замысел картины. Истинные причины неудачи крылись глубоко. Михалек прав, когда он связывает поражение Карне, его «принципов видения действительности» с исчерпанностью романтической концепции.

«Поражение Карне было сигналом, что между 1938 и 1946 годами случилось нечто важное... Романтическая магия людей во мгле, к удивлению многих, переставала действовать... Старомодная романтическая манера, господствовавшая в кино в течение стольких лет, оказалась в некотором роде скомпрометированной»^[122].

Зрители вдруг увидели «барочность» стиля — холодную и пышную декоративность блестящих рельсов, тусклых фонарей, ночных пейзажей в лунном свете, зеркал и статуй, неизвестно почему пылящихся в старом сарае, где Судьба устраивает встречу влюбленных. Стали ясны все элементы, из которых строилась манера «поэтического реализма». Их узнавали без труда. «Волшебный» свет любовных сцен; тревожные гудки; сухие звуки хлопающих дверей; черный автомобиль, метавшийся по спящим улицам; канал, где утонула не поверившая предсказанию Судьбы цыганка, — все повторяло прежнего Карне.

Мост был почти таким, как в «Отеле «Северный» (потом мы вновь увидели его в «Любовниках из Терюэля» — фильме Руло, поставленном по «Маске Красной смерти», которую не удалось экранизировать Преверу и Карне). Железнодорожное бистро, куда под утро заходили проблуждавшие всю ночь Диего и Малу, напоминало о «Женни». Лужи на тротуаре, атмосфера заводских окраин, рабочие с велосипедами на сером предрассветном фоне, казалось, перекочевали в фильм из широко известных кадров «День начинается». В музыке Косма по-прежнему соединялись сентиментальные мотивы мюзик-холла и тема рока, обреченности любви.

Судьба наигрывала на губной гармонике мелодию «Опавших листьев». Оркестр подхватывал ее. Малу тихонько напевала эту песню, ставшую впоследствии необычайно популярной. Монтан — Диего вторил ей. И так — до самого конца.

В фильме была еще другая песня — о влюбленных детях, стоящих у врат ночи. Ее пел (как когда-то в фильмах Рене Клера) уличный певец, а камера выхватывала из толпы юную девушку и паренька, глядящих друг на друга сквозь решетку. Судьба — вообще весьма активная — соединяла

руки этой пары, которая затем неоднократно появлялась на пути героев. Первое чувство, полное надежд («Свет их любви рассеивает сумрак ночи», — говорилось в песне), должно было, по замыслу Превера и Карне, оттенять несчастливую историю Диего и Малу. Но замысел разгадывался слишком уж легко; его сентиментальность раздражала.

3

3 декабря 1946 года парижане, еще не забывшие действительных драм оккупации, свистели и смеялись на премьере фильма в кинотеатре «Мариньян». Когда просматриваешь «Врата ночи» много лет спустя, понятна эта бурная реакция, ошеломившая Карне. Но вместе с тем в картине видно и другое: абстрактную поэзию Превера воплощал на экране режиссер с точным и острым зрением. Драма предопределения разыгрывалась в городе, пережившем войну. Он еще не избавился от ее нервных ритмов. Ночная тишина была тревожной, в ней таилась смутная опасность. Шаги прохожих заставляли настораживаться. Шум подъезжающей машины вызывал внезапный страх.

Днем серый колорит придавал улицам покорное и жалкое однообразие. В плохо одетой, сумрачной толпе часто встречались инвалиды, было много нищих. Почти никто не разговаривал. Чувствовалось, что людей гнетет забота о куске хлеба, о протекшей крыше. Лохмотья, костыли, оборванные ребятишки, тащившие с чужого склада доски на растопку, черные лестницы, загаженные кошками, сварливые соседки — весь этот жалкий каждодневный быт окружал выдуманных героев. В фильм были вкраплены детали, которые сейчас ассоциируются с натурными открытиями неореализма: хмурая очередь у булочной, обшарпанные подворотни, пятна сырости на стезях, окна, забитые фанерой или заклеенные грязными бумажными крестами, самодельные сувениры на лоточке у метро.

В 1946 году зрители не заметили «второго плана» фильма. Он оказался заслоненным мелодраматической интригой, ложной поэзией, уже знакомым сочетанием потусторонности и мюзик-холла. А между тем и в этой неудавшейся картине проступали настроения эпохи.

Действие происходит в феврале 1945 года, когда Париж еще

испытывал последствия недавней оккупации. Карне усилил это ощущение неразберихи, неустойчивости жизни. Он делал фильм после войны и знал, что радужных надежд послевоенная действительность не оправдала. Ликующая красочность «Детей райка» сменилась мрачным колоритом нищеты и угасающих порывов. Вилар недаром носил старую засаленную шляпу, тельняшку и потертый плащ, а его исхудалое, небритое лицо свидетельствовало о долгих месяцах лишений. В послевоенном городе Судьба была бездомной и голодной. Она, как тысячи людей в то время, ночевала, где придется, и ела черствый хлеб. Ее отталкивали — в предсказания никто не верил. Нищие будни заставляли забывать о вечности и грозной силе рока.

Пройдет совсем немного времени, и неореализм сделает этот развороченный войной, неустоявшийся и трудный быт главным предметом своего анализа. Детали повседневной жизни, составлявшие в произведениях Карне только глубинный фон, займут экран, вытеснив чрезвычайные события и романтические страсти.

«Вратами ночи», собственно, заканчивается история Карне как режиссера, представляющего школу, направление, определенную эпоху французского кино. В дальнейшем может идти речь только об индивидуальных, обособленных и замкнутых в своей орбите поисках художника. Карне создаст еще немало фильмов. Среди них будут интересные, блистающие мастерством произведения. Но ни одно уже не станет новым словом в меняющемся языке киноискусства. Послевоенная эпоха выдвинет другие имена. Метод Карне, его поэтика будут отодвигаться в прошлое, все более далекое, хотя и продолжающее волновать.

Трудные времена

1

После провала фильма «Врата ночи» Карне вступил в период, о котором не любит вспоминать: это была сплошная полоса несчастий, невезений, шумных скандалов с продюсерами. За три года режиссер не выпустил ни одного фильма.

Французская кинопромышленность переживала острый кризис, связанный с голливудским демпингом. С 1946 года, в результате соглашения, подписанного Леоном Блюмом в Вашингтоне, американская продукция хлынула на экраны Франции. Производство французских фильмов стало сокращаться. Многие студии закрылись. Целая армия кинематографистов осталась без работы.

В этой нервной обстановке Карне с трудом добился подписания контракта на фильм «Кандид» по повести Вольтера. Кандида должен был играть Жерар Филип. Но все расстроилось из-за внезапной смерти продюсера. Тогда Карне вернулся к старому сценарию Превера «Остров потерянных детей» (1937). Перед войной цензура запретила постановку из-за темы: «Остров» — колония для несовершеннолетних правонарушителей. В послевоенные годы проблема детской преступности настолько обострилась, что цензурные запреты были сняты. К ней стали обращаться кинематографисты.

В 1954 году Андре Кайатт поставил нашумевший фильм «Перед потоком». Его успех во многом обусловило именно обращение к «большим вопросам».

В 1947 году проект Превера и Карне тоже сулил успех. Сценарий, сильно подновленный и получивший новое название «Возраст расцвета», вызвал у продюсеров интерес. Объединились несколько групп финансистов: будущий фильм Карне требовал, как всегда, больших затрат. Все было согласовано: общий бюджет и доли вкладчиков, условия и срок

работы, прокат во Франции, продажа фильма за границу.

Помня о неприятностях с «Вратами ночи», Карне решил снимать большую часть картины на натуре. В мае 1947 года съемочная группа, в которую входили постоянные сотрудники Карне Александр Траунер, Жозеф Косма, Роже Юбер, а из актеров Арлетти, Реджани, Мартин Кароль, Каретт, Марго Лион, Мерисс, Тиссье, Морис Теньяк и двое дебютантов: Анук Эме и Клод Ромен, выехала на побережье Атлантического океана.

Съемки должны были вестись на острове Белль-Иль ан Мер (Прекрасный остров). Но человек предполагает...

Пошли дожди, обычно редкие в такое время года. Они шли день, два, неделю, месяц. Карне сидел у моря, ждал погоды. Сохранилась фотография: пустынный пляж, на выступе скалы сидит маленький грустный человек в сдвинутой на затылок шляпе, теплой куртке, пуловере и сапогах. «Немножко похоже на Чарли в финале «Цирка»^[123].

Время тянулось медленно. Деньги, напротив, таяли со страшной быстротой. Простои обходились дорого: платили за аренду яхты, прокат аксессуаров, номера в гостинице, выплачивали зарплату членам группы... Суммы росли. Десять недель спустя было истрачено 45 миллионов франков — больше половины всех предусмотренных по смете средств. Отснять успели только четверть фильма. Продюсеров охватило беспокойство. Один из главных вкладчиков уехал за границу; воспользовавшись его отъездом, остальные наложили вето на кредит. Карне было объявлено решение: деньги дадут только тогда, когда начнутся съемки в павильоне. Это означало срыв работы.

Режиссер попытался найти новых финансистов. Была почти достигнута договоренность с итальянской фирмой «Универсалия». Но там поставили условие, практически невыполнимое: снимать весь фильм в Италии. Карне, отчаявшийся, побежденный, измученный бесплодными переговорами, был вынужден прекратить съемки и уехать. Почти весь материал, отснятый им для «Возраста расцвета», впоследствии пропал.

Новая неудача усложнила положение Карне. Суеверные продюсеры после двух финансовых скандалов стали открещиваться от его проектов. О нем почти серьезно говорили как о «проклятом». Впервые в жизни режиссер задумался о переезде за границу. Осенью 1947 года он подписал контракт на две картины с итальянцами; после войны они охотно приглашали крупных иностранных мастеров. (В Риме уже работал в это время Робер Брессон. Вскоре Италия получит премию на Каннском кинофестивале за фильм Рене Клемана «У стен Малапаги» с Габеном в главной роли. Тот же Габен снимается у Луиджи Дзампа в «Легче

верблюду...» и т. д.).

Карне предложил итальянским продюсерам постановку «Замка» Кафки. Сценарий был готов: режиссер написал его в содружестве с Жаном Ферри. Дирекция «Универсалии» предоставляла средства. Но тут возникло неожиданное затруднение — не могли разыскать наследников или душеприказчика писателя, чтобы купить права на постановку. На этом все и кончилось. Пришлось искать другую тему.

Новое предложение Карне — экранизировать роман Тида Моннье «Плотина в Арвилларе» (сценарий Дзаваттини и Сигюра) было отвергнуто. Гибель затопленной деревни продюсеры сочли опасной темой: Моннье описывал события, действительно случившиеся в местечке Тинь. Как говорят, боялись, что Карне на этом материале сделает «революционный» фильм^[124].

Опять (в который раз за этот год!) начались утомительные поиски сюжета. Шло время, отношения с дирекцией «Универсалии» стали заметно портиться. Режиссер чувствовал, что движется по заколдованному кругу: все его замыслы наталкивались на глухую стену неприязни. Попытка возвратиться к «Беглецам из 4000 года» (под новым названием «Черное солнце») не нашла поддержки. Карне решил привлечь Жана Ануя и вместе с ним придумать тему — продюсеры отказались.

Наконец, уже в 1948 году «Универсалия» дала согласие на съемки фильма по мотивам широко известной пьесы Ануя «Эвридика». Как говорит Антониони, этот выбор был опасным для Карне: он возвращал его к эстетике и темам «поэтического реализма»^[125]. Вновь в обстоятельствах убогой современной жизни вспыхивала романтическая страсть и действовали легендарные герои. Снова Судьба и Смерть шли по пятам за любящими. Странствующий скрипач Орфей и бедная провинциальная актриса Эвридика, случайно встретившиеся на станции, в замызганном буфете, должны были почувствовать и пережить все то, что связано с их именами в древнем мифе.

Вместе с Жаком Вио и Жоржем Неве, писавшим диалоги, Карне работал над сценарием «Длительность одного утра». Художником был избран Кристиан Берар, автор изысканных эскизов к неосуществившейся «Жюльетте». На главные роли приглашены Мишель Морган и Жерар Филип, недавно ставший знаменитым. Карне надеялся, что с этими актерами сумеет взять реванш за поражение «Врат ночи». Он был упорен и в своем пристрастии к романтике, и в нежелании сдавать позиции и приспособливаться к неореализму.

Трудно сказать, чем кончился бы опыт с «Эвридикой». Идея вечно дрящейся любви — любви-легенды, существующей над временем, поверх веков с их жалкой прозой быта, вряд ли могла найти сочувствие в Италии 1948 года. Послевоенный быт, заснятый неореалистами, еще не перестал восприниматься как художественное откровение. В римских кинотеатрах шли «Пайза» и «Шуша», «Земля дрожит» и «Похитители велосипедов». Зрители узнавали в них себя, сегодняшние общие заботы, горести, надежды. В будничной прозе дня, перенесенной на экран, была своя патетика: «естественная жизнь» оказывалась сплошь и рядом жизнью героической. За четкостью и простотой моральных истин, утверждавшихся в картинах неореалистов, стояла непреложность массового подвига, героика недавнего Сопrotивления.

Трагическая романтика Карне — романтика, которая всегда в разладе с жизнью, с пошлым фарсом быта, вступала в спор не только с неореализмом, но и с самой реальностью конкретной исторической минуты. По-видимому, это понимали даже продюсеры. Уже в период написания сценария начались острые, все разрастающиеся разногласия Карне с директором «Универсалии» Сальво д'Анжело. Они закончились полным разрывом отношений. Контракт был аннулирован. Режиссер, не отсняв ни метра пленки, покинул Рим.

Французские кинопромышленники встретили Карне как побежденного. Ему дали понять, что времена, когда он диктовал свои условия, кончились безвозвратно. Теперь любое предложение должно было восприниматься с благодарностью. Начни Карне капризничать, он мог бы потерять работу надолго, может быть и навсегда.

Он не капризничал. Когда нашелся продюсер, который предложил ему экранизацию не самого удачного романа Жоржа Сименона «Мария из порта», согласие было дано без размышлений. Режиссер принял все условия, поставленные Сашей Гординым: он обязался снять в короткий срок недорогой добротный фильм. И доказал, что может это сделать.

В начале 1950 года «Мария из порта» вышла на экраны. Гордин не

потерпел убытков — фильм имел успех. Главную роль играл Габен, долгое время не снимавшийся во Франции и после нескольких тяжелых лет впервые получивший полное признание. Его молоденькую партнершу Николь Курсель все находили превосходной. С этого фильма началась ее карьера. «Надо ли говорить в этой связи о том, как замечательно работал с актерами Марсель Карне?» — восклицает Пьер Лепроон^[126].

Режиссер также доказал, что при желании способен обойтись без декораций и снять натурный фильм не хуже, чем другие. Неторопливо, обстоятельно, с почти этнографическим обилием деталей в картине был показан быт Нормандии, ее суровая и однотонная природа. Медлительная жизнь рыбацкого поселка, где год от года отличается только ценой на камбалу, удачными или неудачными уловами, погодой... Мужчины каждый день уходят в море на своих баркасах. Женщины, помахав им вслед, идут кормить детей, стирать. Прощания будничны. Буднично и само море. Здесь с ним уже не связаны мечты о дальних странах, о спасительном отъезде. В море работают, как стали бы работать в огороде или в поле, будь тут земля податливей.

Правда, в картине есть намек на прежнюю габеновскую тему: в нескольких сценах говорится о каком-то корабле, стоящем в сухом доке. Корабль должен отплыть, что-то его задерживает, почему-то это всех интересует. Но, как писал Андре Базен, корабль — лишь «знак былой мечты», жертва, которую Карне принес былому мифу^[127]. Новый герой Габена, Леон Шателяр — преуспевающий делец, хозяин крупного кафе на набережной в Шербуре, вовсе не хочет уезжать. Наоборот, в финале он решится на женитьбу. Молоденькая девушка Мария — служанка, взятая из рыбацкого поселка, с охотой обменяет свою девственность на его капиталы. Она даже сумеет оттеснить свою сестру Одиль, ленивую и недостаточно хватистую любовницу Анри.

Трезвость психологической игры, которую расчетливо, прекрасно понимая что почем, ведут между собой Мария и Анри...

Трезвость характеров, рассмотренных подробно и неспешно...

Критиков удивил уверенный натурализм картины, будничные, деловитый тон, казалось бы, не свойственный Карне. Удивила и трансформация «габеновского образа».

Когда-то журналист Марсель Карне писал о молодом Габене: «Он весь отлит из одного куска: сердечен, прост, здоров. По-своему он даже и философ»^[128]. В фильмах, прославивших Габена и Карне, эта естественная цельность всех габеновских героев была источником неотвратимо

повторявшейся трагедии. Рок, настигавший дезертира и формовщика, имел глубинное психологическое основание. Внутренняя пружина, крившаяся в темпераменте Габена, в ясности и силе его чувств, при соприкосновении с «туманами» эпохи срабатывала безотказно. У романтического мифа были свои счеты и своя связь с историей.

После войны она оборвалась. Габен, как и Карне, долгих три года был почти что не у дел. После двух неудачных фильмов 1946 года («Мартен Руманьяк» Лякомба и «Мируар» Лами) актера «затравила» критика, и он уехал в Рим. Во Франции считали, что его карьера кончена. Карне был первым, кто решился после тягостного перерыва пригласить его в свой фильм.

Выход «Марии из порта» оказался, таким образом, двойным событием — он возвращал французскому кино Габена и Карне. Успех картины означал, что оба победили. Но победили странно: заявив, что могут оставаться в рамках бытового реализма, решать не крупные задачи, вписывать свои масштабы в прозу дня.

В сущности говоря, это был фильм-капитуляция. Карне в нем отрекался от любимых тем и собственного стиля, Габен — от своего гонимого героя. С образа Шателяра началась новая биография габеновского персонажа. Мятежный пролетарий, романтический герой трагедии уступил место процветающему буржуа. При этом он не потерял своей незаурядности, личного обаяния, значительности. Изменился лишь контекст.

«Бытовая адаптация постоянного габеновского персонажа, выключение его из фольклорной поэтики и включение в социальную прозу — вот что такое Шателяр», — пишут авторы книги о Габене ^[129].

В бытовом фильме отношения героя и среды утратили мифологический подтекст. Сильный герой Габена стал конкретным человеком, действующим в конкретных обстоятельствах. И тогда именно размах и сила его личности были восприняты как качества, которые приносят и оправдывают жизненный успех.

Благополучный вариант габеновской истории, предложенный Карне послевоенным зрителям, вскоре подхватит весь коммерческий кинематограф.

Габен сыграет после Шателяра множество ролей того же плана. Ролей, в которых глыбистость натуры, трезвый ум, уверенная сила непременно сочетаются с надежным местом в жизни. Он будет королем бандитов, знаменитым адвокатом, великим финансистом и великим полицейским комиссаром. В одном из фильмов (снова по роману Сименона) актер

сыграет даже президента. С легкой руки Карне новый габеновский герой войдет в мир бытовой и социальной кинопрозы как победитель, властелин своей судьбы.

Возможно, такой результат для самого Карне был неожиданным. Столкнувшись с трезвым, озабоченным, будничным миром Сименона, он просто попытался укрупнить его: был приглашен Габен и тщательно продуман несколько тяжеловесный, лишенный внешней экспрессивности, но внутренне значительный ритм действия.

Пьер Лепроон считает, что, поставив по заурядному роману «захватывающую психологическую картину», режиссер дал «иллюстрацию к аксиоме: «Кто силен в большом, силен и в малом»^[130].

Карне действительно не пожалел труда, чтобы возможно тоньше отграничить банальную интригу. Он и Габен показывали, на что способно мастерство, даже когда оно располагает минимумом материала. В их безупречно слаженной, продуманной до мелочей работе сквозил оттенок демонстрации профессиональных качеств, некий оттенок вызова: «Смотрите, вот как делаются настоящие коммерческие фильмы!» Его все уловили сразу. «Великий режиссер Марсель Карне просто хотел продемонстрировать нам свое мастерство на легкой теме», — замечал Луи Шове в рецензии на фильм^[131]. Это лежало на поверхности. Этим был куплен теплый прием зрителей и право на дальнейшую работу.

Впрочем, уже тогда кое-кто упрекал Габена и Карне за неуместную серьезность в разработке тривиального сюжета. «Хорошо скомпонованный, хорошо поставленный, с хорошими диалогами, новый фильм Марселя Карне все же грешит явной диспропорцией между незначительностью интриги и полнотой введенных в игру средств», — писал один из рецензентов^[132]. Упрек, с которым трудно спорить: время показало, что слишком добросовестный подход к ремесленному материалу таил в себе определенную опасность. Габену она угрожала в той же мере, что Карне. Скоро настанут годы, когда оба отдадут свое умение и талант стереотипам заурядного коммерческого кино.

Коммерческий успех «Марии из порта» вернул Карне утерянное положение. Неожиданную службу сослужили даже те отзывы, где фильм сравнивали с «пальбой из пушек по воробьям». Позднее режиссер рассказывал: «Гордин, воодушевленный успехом «Марии из порта», но слегка задетый упреками критиков, заявлявших, что он заработал на «Карне со скидкой», пришел ко мне. «Карне, — сказал он, — мне плевать на деньги, я хочу сделать фильм «на уровне». Я как-нибудь отыграюсь на другом, но я хочу сделать что-нибудь значительное»^[133].

Карне решил осуществить один из давних проектов. Он взялся за «Жюльетту», дожидавшуюся своей очереди почти девять лет. Правда, теперь, перечитав сценарий, режиссер согласился с мнением Польве: идея была выражена слишком сложно. Кроме того, возникло опасение, что фантастическая часть картины, построенная на эффектах превращений и исчезновений, будет выглядеть архаично. Чтобы не искушать судьбу, Карне в соавторстве с Жаком Вио переписал сценарий. Он отказался от сюрреалистских диалогов Жана Кокто, несколько упростил игру со временем и сделал более отчетливой двуплановость интриги, которая одновременно развивается в действительности и во сне.

Наивные и потрясающие чудеса фантастики, придуманные некогда Кокто, были отвергнуты: «Кино проделало за это время длинный путь, и зрительские вкусы тоже изменились», — объяснял режиссер^[134]. Пришлось пожертвовать и «чудесами» феерического оформления Берара. Исчезли оживающие статуи, магические зеркала, где отражалось прошлое, то ли не бывшее, то ли забытое героями. Странная лестница без стен, с бесчисленными маршами, ведущими в пустоту, стала обычной лестницей средневекового, слегка таинственного замка. Лес уже не был очарованным: Александр Траунер построил декорации почти реальные, хотя и сохраняющие атмосферу сновидений.

Карне неоднократно заявлял, что новый вариант «Жюльетты» («немного более коммерческий, но все еще достаточно сложный»^[135]) весьма далек от замысла военных лет. В статье о фильме он писал: «...Хотя и сохранились некоторые персонажи, первой «Жюльетты» в общем-то почти не существует. От нее осталась только поэтическая и жестокая тема исчезающих воспоминаний.

Даже эстетика картины изменилась. Невероятное уже не передашь при помощи эффектных трюков, их воспримут как банальность. Теперь охотнее принимается аспект реальный и обыденный. Но, несмотря на это, может

быть, заметят, что «Жюльетта» довольно ощутимо противостоит сегодняшним тенденциям.

Нужно в конце концов сказать: я не считаю, что знаменитый неореализм, который кое-кто хотел бы насадить повсюду, есть все кино. Наоборот, магия дорогого нам искусства в том и состоит, что оно может овладеть любыми жанрами и вторгнуться в любую область жизни благодаря чудесной силе выразительности. И, между прочим, это означает, что если я пытался возродить в «Жюльетте» поэтическую атмосферу, которая мне дорога, она нисколько не мешала мне склоняться столь же убежденно к сюжету социальному или народному.

Несколько друзей, видевших мой фильм, нашли, что в нем чувствуется влияние Кафки. Признаюсь, ничто не могло быть для меня приятнее. Прежде всего потому, что я безмерно восхищаюсь автором «Процесса»; затем потому, что два года назад я тщетно пытался перенести на экран «Замок». И если некоторые сцены «Жюльетты» наводят на мысль об этом произведении, значит, моя идея была не столь безумной, как меня тогда уверяли...»[\[136\]](#)

«Жюльетта» — противоречивый фильм. В нем возрождается весь комплекс старых тем Карне: жестокость жизни; социальная несправедливость, нищета; любовь и связанное с ней преступление; потеря памяти; попытки бегства — в сон, в мечту, в воображаемый «потусторонний» мир. Избрана, как и прежде, исключительная ситуация: момент, когда привычный, будничной ход жизни сломлен и совершается судьба. Но суть концепции меняется. В «Жюльетте» уже нет ни цельности, ни романтической возвышенности чувства. Мечта оказывается такой же мизерной и лживой, как реальность. Кошмар действительности проникает в сны героя. И сам он, потерявшийся, безвольный, гораздо ближе к персонажам Кафки, чем к романтическому идеалу мужественности, который воплощал Габен.

Фильм начинается «действительностью» — тюрьмой. В сырой и грязной камере лежат на нарах трое арестантов. Мишель (Жерар Филип)

попал сюда из-за своей возлюбленной, Жюльетты. Она хотела съездить к морю, он легкомысленно взял деньги из хозяйской кассы. Теперь, как с некоторым злорадством говорит его сосед по камере, он может путешествовать только во сне.

Накрывшись с головой тощим тюремным одеялом, молодой человек и в самом деле засыпает. Он видит странный сон.

...Тихонько раздвигается стена; через потайную дверь Мишель выходит на цветущую аллею. Мир залит солнцем — время суток изменилось. Вдали видны белые домики селения, оливковая роща, старый замок на горе.

Карне снял эту сцену (как почти все сцены сновидений) на натуре. После угрюмой, тускло освещенной декорации тюрьмы живой солнечный свет, тихая красота прованского пейзажа кажутся нереальными. Замедленная съемка создает ощущение глубокого покоя, настолько отрешенного от всех земных забот, что, как в старинной музыке, даже печаль просветлена.

В этой чудесной стороне Мишель ищет пропавшую Жюльетту. Он знает, что она близко, чувствует её присутствие, а все-таки не может настичь ее. Встречные тоже ищут что-то ускользающее. Мишелю смутно помнится, что раньше он уже видел эти лица. Старуха, аккордеонист, легионер, продавец сувениров, суетливый господин — все странно и неуловимо связаны с Жюльеттой. Но ни один не помнит прошлого.

Мир сна, казавшийся вначале сказочно прекрасным, мало-помалу начинает пугать героя. Любовь теряет смысл: когда, после мучительных и долгих поисков, Мишель находит наконец свою возлюбленную, она с трудом припоминает его имя.

«Жюльетта», — говорил Карне, — самый жестокий из моих фильмов, потому что в нем отсутствует надежда. Все эти люди, лишённые памяти, а значит и прошедшей жизни, — это пустые существа, почти призраки. Мишель, герой, не может от них ничего ждать. «Жюльетта» безнадежна, потому что в ней нет подлинной истории любви»^[137].

Тема утраты памяти, по мысли режиссера, возникает из анемии чувств. Герой «Жюльетты» гонится за своей любовью. На самом деле она так же иллюзорна, как прошлое, которое придумывают себе жители селения. Каждый старается найти или хотя бы выдумать замену чему-то, что должно бы быть, но чего нет.

Мотив неясных, исчезающих воспоминаний получает к концу картины зловещую окраску. Сон постепенно становится лихорадочным, видения — пугающими. Героиню увозит черная старинная карета; девушку похищает

владелец замка, странный персонаж без имени. Он видится Мишелю кем-то вроде Синеи Бороды. В одной из комнат замка висят в шкафах забрызганные кровью женские наряды; страшная участь угрожает и Жюльетте...

Двойственность сна, неузнаваемо преображающего реальность и вместе с тем проникнутого ее «токами», ее тревогой, определяет композицию картины. Режиссер объяснил, что, строя действие, он исходил из принципа симфонии (сплетение, противоборство и развитие внутренних тем). В статье «Страна Жюльетты» он писал: «Фильм... подразделяется на четыре части: село, замок, лес, замок; они довольно точно соответствуют четырем частям симфонии, — да простят мне нескромность такого сравнения,— анданте, скерцо, аллегро и финалу. Описание сна сначала дается широко и плавно, затем понемногу ускоряется, делается гнетущим и заканчивается кошмаром и пробуждением героя»^[138].

Контраст между реальностью и сновидением оказывается чисто внешним. Во сне меняется обстановка, возникает атмосфера призрачной старины, но внутренняя ситуация, существующая в действительности, остается. События, происходящие в стране Забвения, — лишь отражение тревожных мыслей самого Мишеля. Он знает непостоянство и расчетливость своей подруги, боится быть забытым, догадывается, что его патрон, принявший облик Персонажа, ухаживает за Жюльеттой...

Суть отношений и характеров во сне героя даже выступает обнаженной. «Жюльетта, — пишет Лепроон, — кокетка, она непоследовательна, как и живая Жюльетта; «Персонаж» честолобив и неумолим, как и хозяин Мишеля, но в новом освещении их качества сознательно усилены, лишены тех сентиментальных или социальных условностей, которые их очеловечивали в жизни. В общем, оставаясь верным образам действительности, Карне использует психологию и поведение действующих лиц, подобно тому как в свое время Ганс и Л'Эрбье использовали кривые зеркала и внефокусные изображения»^[139].

В последней части фильма настойчивый звонок (побудка арестантов) обрывает сновидения героя. Вместо солнечных пейзажей и великолепных комнат замка снова возникает декорация тюремной камеры: тусклый, холодный свет, грязные нары, одеяло, сброшенное на пол...

Но сон сбывается: Мишеля выпускают из тюрьмы. Еще не зная, почему его освободили, он отправляется на поиски Жюльетты. Правда, находит он её не в замке, а в каком-то старом доме на Монмартре — действительность беднее сновидений. Но она тоже не скупится на

печальные сюрпризы. Подлинная Жюльетта поступает так же вероломно, как Жюльетта сна. Она отказывается от возлюбленного и выходит замуж за его патрона (на радостях тот делает великодушный жест — забирает из участка заявление о краже).

Реальный вариант судьбы героя заканчивается бегством по ночным пустынным улицам Монмартра. Действительность и сон мешаются в голове Мишеля. Он думает, что вновь преследует Жюльетту, в то время как она, предчувствуя недоброе, бежит за ним. В одном из грязных закоулков, возле кучи мусора темнеет дверь, обитая железом. На ней написано: «Смертельно!». Мишель в раздумье останавливается, пораженный этой надписью, потом бросается к двери и распахивает ее.

Солнечный свет внезапно заливает экран. Прямо из черного провала уходит вдаль цветущая аллея. За ней видны белые домики селения, оливковая роща, старый замок на горе. Медленно, как во сне, герой переступает порог и с каждым шагом поднимается над землей. Какая-то волна подхватывает и несет его в знакомую долину. Высокая фигура, постепенно удаляясь, становится точкой. На гаснущем экране расплываются очертания далекого села.

«Жюльетта», по словам Карне, не есть история любви. Это история одного сна, история трагического осознания бесследно уходящей жизни. Метафора, завершающая фильм, создает ощущение, что действие все время развивалось в замкнутом кругу. Страна забвения оказывается в итоге страной смерти. Кошмары сна — некое откровение; в них выражены подсознательное знание о людях, окружающих героя, и предчувствие конца.

Марсель Карне ставил перед собой задачу, которую задолго до него решал в «Золотом веке» (1930) Буньюэль. Много позднее, уже в наши дни к ней обратились авторы картины «В прошлом году в Мариенбаде» Ален Рене и Ален Роб-Грийе. «Речь шла об изображении мысли, то есть об образной и реальной передаче того, что происходит внутри человека или между двумя людьми», — объяснял сценарист «Мариенбада»^[140]. Двойное

действие «Жюльетты» (сон и действительность) тоже должно было раскрыть сложную связь внутренних импульсов, глубинных ощущений и реально совершаемых поступков.

Карне, однако, побоялся отказаться от привычной событийности сюжета и сказочного антуража. Говоря о «подаче материала», он признавался: «Чтобы привлечь широкую публику, которую могла оттолкнуть смелость темы, мы старались, с одной стороны, особенно заботливо отнестись к пластической красоте кадров, придать им своеобразное поэтическое очарование, с другой—сообщить фильму взволнованность и человеческую теплоту, к которым восприимчив любой зритель»^[141]. Из тех же, в общем-то, коммерческих соображений в картину был введен любовный треугольник (в пьесе Неве темы измены и любовного соперничества не существовало).

Режиссер шел навстречу вкусам публики. Он хотел сделать сложный фильм, не жертвуя коммерческим успехом. Но, как гласит поговорка, за двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь. Перипетии, связанные с похищением Жюльетты, таинственная маска «Персонажа», мрачная роскошь его замка, «потусторонние» пейзажи и музыка Косма настолько заслонили мысль произведения, что она просто не дошла до зрителей. К «Жюльетте» отнеслись как к фантастической истории и сетовали, что картина недостаточно волнует, действие развивается медлительно, а персонажи холодны.

Показанный на Каннском кинофестивале, фильм потерпел провал. Один из рецензентов так описывал премьеру:

«Все приоделись, чтобы присутствовать на международной премьере фильма Карне «Жюльетта, или Ключ к снам», и как только имена Карне и Жерара Филипа появились на экране, раздались аплодисменты. Увы! Эти предварительные аплодисменты оказались и последними. Вследствие своего рода коллективной ошибки фильм был единогласно избран для представления на фестиваль комиссией, производившей отбор в Париже. Все ждали высококачественного произведения. Но ожидания не оправдались. Персонажи сна, проходившие перед нами, не создали поэтической атмосферы, и не осталось никакого сомнения: Марсель Карне потратил мало вдохновения и предложил для фестиваля непонятный, медлительный и скучный фильм»^[142].

Разумеется, далеко не все судили так категорично. Много писали о формальном совершенстве фильма и виртуозном мастерстве Карне. Жорж Шарансоль, считавший, что «Жюльетта» не более чем превосходно

сделанный дивертисмент, однако, восклицал: «...Кто мог бы противиться блеску этих пейзажей Прованса, этой таинственной деревни, этого неотступно возникающего замка, тонким диалогам Неве, переданным с редкой интеллигентностью Жаком Вио, этой отточенности формы, которая делает каждый план «Жюльетты» совершенством?»^[143]

К игре актеров рецензенты отнеслись по-разному. Одни сочли ее великолепной. Другие находили, что Жерар Филип слишком мечтателен, Сюзанна Клутье в роли Жюльетты холодна, а остальные персонажи нарочито бестелесны.

Вообще критические мнения о фильме удивительно разноречивы. «Жюльетту» называли то непризнанным шедевром (Пьер Лепроон, Эрве де Ботерф), то старомодной романтической фантазией, холодной и претенциозной (Клод Мориак, Жан Кеваль и др.). Многие критики писали, что Карне скатился к романтической банальности^[144]. Как бы то ни было, прием, оказанный «Жюльетте» в Канне, решил ее дальнейшую судьбу. Картина шла очень недолго. Сборы были так ничтожны, что Гордин обанкротился. Карне с тех пор возненавидел фестивали.

«...Я думаю, что фестиваль опасен для престижа режиссера, — утверждал он много лет спустя.— Во всяком случае, он ничего не может ему дать. Если фильм получил награду, автору это кажется естественным. Если же он ее не получил, мгновенно начинают говорить, что фильм плохой. ...Я сам ощутил это в связи с демонстрацией на Каннском фестивале фильма «Жюльетта, или Ключ к снам». Я не хочу доказывать, что это был хороший фильм, но, если бы не фестиваль, он, может быть, имел бы некоторый успех»^[145].

Горечь, звучащая в этих словах, понятна: надежды, возлагавшиеся на «Жюльетту», были слишком велики. Ее провал нанес престижу режиссера большой урон. Карне вновь оказался на распутье. Пройдет два с половиной года, прежде чем он снимет следующий фильм.

Романтический Золя

С зимы 1951 года Марсель Карне, рассчитывая на успех «Жюльетты», уже готовил новый, широко задуманный костюмный фильм «Королева Марго». В экранизации известного романа Дюма-отца (сценарий Жака Вио, диалоги Габриэля Ару) опять должны были возникнуть романтические страсти и атмосфера легендарной старины.

Банкротство Гордина разрушило этот проект. Карне остался без работы и без денег. Ни одного, хотя бы скромного, хотя бы даже неприемлемого предложения за целый год! На студиях о нем попросту не хотели слышать.

Потом почти буквально повторилась ситуация, предшествовавшая успеху «Марии из порта». Один из продюсеров (на сей раз — Хаким) решил рискнуть. Он предложил Карне экранизировать роман Золя «Тереза Ракен» (1867).

По-видимому, обращение к Карне было вызвано тем, что некогда по этому роману поставил фильм его учитель, Жак Фейдер. Имя Карне, так же как имя Шарля Спаака — многолетнего сотрудника Фейдера и сценариста новой версии «Терезы Ракен», должно было свидетельствовать, так сказать, об уважении к традициям.

Лента Фейдера, к тому времени уже утерянная, считалась его лучшим немым фильмом. Возникал, таким образом, и дополнительный эффект соревнования ученика с учителем. Впрочем, Карне именно это чуть не отпугнуло. «Моим первым побуждением было отказаться как раз из-за фильма Фейдера, которым я восхищаюсь до сих пор», — говорил он впоследствии ^[146]. Но отказаться было невозможно — другой работы не предвиделось.

Да и сама идея фильма но Золя представлялась режиссеру многообещающей. Тем более что он давно был одержим сюжетом, близким к «Терезе Ракен».

Еще перед войной Карне увлекся книгой американца Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит два раза». Из этого отлично скомпонованного детективного романа он собирался сделать на экране драму судьбы — с любовью, преступлением и, разумеется, Габеном в главной роли. Сюжет (губительная страсть героя к замужней женщине, убийство её мужа и неотвратимое возмездие) долго преследовал Карне.

Поставить фильм тогда не удалось — Карне опередили. В 1938 году режиссер Пьер Шеналь сделал картину по роману Кейна. Она называлась «Последний поворот». Тот же сюжет использовал Висконти в «Одержимости» (1942). В 1946 году роман экранизировали еще раз — американский режиссер Тэй Гарнетт поставил по нему заурядный детективный фильм.

Карне, казалось бы, похоронил свой старый замысел. Но стоило ему приняться за экранизацию «Терезы Ракен», как многие мотивы ожили. Возможно, именно поэтому он так легко, без спора выполнил все требования Хакима: перенес действие картины в современность, чтобы не тратить денег на костюмы прошлого века; изменил обстоятельства, в которых погибал Камиль Ракен, поскольку сцена потопления уже была в каком-то, только что прошедшем фильме, и превратил любовника Терезы в иностранца (условия совместной франко-итальянской постановки предполагали непременно участие в картине итальянского актера).

Все эти изменения, касавшиеся внешней стороны событий, не нарушали сути замысла Карне. Он и не думал иллюстрировать роман. Наоборот, он спорил с основной его идеей. «...У меня было единственное желание,— писал Золя: — взяв физически сильного мужчину и неудовлетворенную женщину, обнажить в них животное начало, больше того — обратить внимание только на это животное начало, привести эти существа к жестокой драме и тщательно описать их чувства и поступки. Я просто-напросто исследовал два живых тела, подобно тому как хирурги исследуют трупы»^[147].

Карне исследует в своей картине души. Неистовая страсть Терезы и Лорана для него страсть высокая. Инстинкты пола, разность темпераментов, толкнувшая любовников друг к другу, и нервное расстройство, вызванное преступлением, его нимало не интересуют. Он ставит фильм, весьма далекий от «научной» натуралистической задачи, которую решал Золя. Фильм, где физиологический анализ страсти, охлаждения и ненависти отсечен, а человеческая сущность персонажей решительно изменена.

Тереза и Лоран в романе и в написанной позднее пьесе (1873) не возвышались над своей средой. Наоборот, они впитали все ее пороки. Золя подчеркивал духовное убожество, жестокость, лживость, эгоизм преступной пары. Он утверждал: «Тереза и Лоран — животные в облике человека, вот и все»^[148]. Проснувшаяся плоть толкала их сперва в объятия друг друга, потом — на преступление. Камиль, не менее эгоистичный и

бездушный, был, в общем-то, безвинной жертвой. Просто он мешал — и его устранили. Ни он, ни его мать, рыхлая, благодушная и глуповатая мадам Ракен, даже и отдаленно не догадывались о злодейском умысле Терезы и Лорана.

Золя не идеализировал мадам Ракен. Ее растительная жизнь, умственное ничтожество, инертность, жалкий круг ее друзей описаны с жестоким реализмом. Но все-таки и в пьесе, и в романе она — единственное существо, наделенное добротой.

В фильме Карне мадам Ракен (Сильви) — сварливая и злая буржуазка. Она вполне под стать своему вечно петушащемуся, мелочно самолюбивому сынку. Оба тщедушны, некрасивы и воинствующе заурядны. Обоим ненавистно все, что не подходит под их мерку. Страдательная роль здесь у Терезы, которая с покорной безучастностью сносит косые взгляды и язвительные замечания свекрови, капризы мужа, скуку вялой, бесцветной жизни в мещанском доме с его ставнями, гардинами, тяжеловесной мебелью и заведенным раз навсегда режимом. Сносит до времени — пока не встретится с Лораном и не ответит на его любовь. Тогда привычный, каждодневный гнет среды станет невыносимым, и Тереза попытается освободиться.

Симона Синьоре берет у героини книги ее «закрытые» реакции, загнанный вглубь темперамент, сдержанную силу. За ее кажущейся апатичностью (Тереза, выросшая в душной комнате больного, с детства привыкшая скрывать и подавлять свои порывы!) уже в начальных кадрах проступает неизбытая стихия.

Едва ли не впервые у Карне лирическая героиня фильма не бесплотна. Впервые также она обретает волевые качества, активность, становится причастной к преступлению. И все же это именно лирическая героиня.

Когда-то Жина Манес в этой роли создала образ женщины, под внешней флегматичностью которой таилась ненасытная и зажигающая чувственность. В экранизации Фейдера, как и в романе, трагический конец истории Терезы и Лорана был предопределен «фатальной властью плоти».

Тереза—Синьоре гораздо тоньше, одухотвореннее, сложнее. В фильме Карне она, а не мадам Ракен, добра и человечна. Грубую чувственность сменяет сильное, всепоглощающее чувство.

Натурализм Золя (воспринятый по преимуществу как бытовой натурализм) Карне соединяет с романтической концепцией любви. Правда, на этот раз в картине нет мифологических подтекстов. Тереза и Лоран вполне земные люди. Да и Камиль отнюдь не Дьявол — просто маленький, никчемный мещанин. Добро и зло ведут борьбу в конкретной жизненной

реальности. Карне даже усиливает социальные мотивы, глухо звучавшие в романе. И все-таки он верен своей постоянной теме. Добро здесь, как всегда в его картинах (и вопреки Золя), отождествляется с любовью, а зло — с мещанской бездуховностью среды.

Чисто физический (только физический) контраст между любовником и мужем определял в романе выбор, сделанный Терезой. В картине тоже есть это сопоставление, но его смысл иной. Рядом с ничтожным — и физически, и нравственно — Камилем поставлен мужественный, любящий Лоран.

Герой, которого играет Раф Валлоне, пожалуй, только внешне — атлетическим сложением, здоровой силой, контрастирующей с хилостью Камилля, напоминает образ, созданный Золя. В остальном он несколько не похож на того осмотрительного и жестокого убийцу, каким в романе был Лоран. Литературное родство отвергнуто — оно разрушило бы всю концепцию картины. Режиссер изменяет самый тип героя, сближая его с довоенными габеновскими персонажами. Как большинство из них, Лоран лишен реальной биографии (подробнейше описанной Золя). Он не француз, живет в паршивенькой гостинице, работает шофером на каком-то складе — вот все, что знают о нем зрители. Карне намеренно отсекает прошлое героя: он должен быть чужим не только в обывательском мире мадам Ракен, но и вообще чужим всему, ни с чем не связанным и внутренне свободным человеком.

«...Я одинок... если надоедает один город, я переезжаю в другой, у меня никого нет в целом мире», — говорит Лоран Терезе.

В этой свободе одиночества есть привкус горечи, почти такой же, как в картинах «поэтического реализма». Герой не просто неконтактен со средой. Он неконтактен с жизнью, с неизбежной прозой ее будней. Лоран стоит вне быта и над бытом. Подобно дезертиру в «Набережной туманов», он отщепенец (чужестранец).

В сущности, Раф Валлоне возрождает в этой роли черты габеновского персонажа: его надежность, силу, прямоту, неукротимый темперамент, вспышки гнева. Убийство, тщательно обдуманное персонажами романа, в картине совершается случайно. Вернее, это, как обычно у Карне, случайность рока — неизбежная случайность.

Думается, что режиссер слегка кривил душой, когда объяснял все отклонения от замысла Золя необходимостью «осовременить» ситуацию.

(«Перечитывая роман, — говорил он, — я обнаружил, что для «осовременивания» интриги придется произвести серьезные перестановки в самом развитии повествования.

Вопрос развода ни разу не затрагивается в романе, у любовников Золя

есть только один выход — убить мужа. Чтобы быть логичными и учесть изменения, происшедшие в нравах, мы должны были предусмотреть иной выход. Преступление уже не обязательно носит умышленный характер, оно совершается в результате целого ряда обстоятельств; но, как и в романе, наши герои внезапно оказываются перед ужасом разлучающего их злодеяния...»^[149])

«Модернизировать» роман, конечно, можно было и другим путем. Его герои далеко не бескорыстны. Развод им ни к чему; их держат деньги — дом и капитал мадам Ракен. Лорану хочется не только обладать Терезой, но и занять место Камиля, зажить спокойной, обеспеченной, сытой жизнью буржуа. Убив Камиля и женившись на Терезе, он получает то, чего желал.

Все дело в том, что *этого* герой Карне желать не может. В фильме о деньгах постоянно думает Камиль. Лоран к ним абсолютно равнодушен. Когда Тереза говорит, что все оставленные ей родителями сбережения мадам Ракен вложила в «дело», он, не задумываясь, отвечает: «Считай, что ты их подарила...» Единственное, чего он добивается, — это забрать Терезу и уехать.

Сюжет картины только кажется заимствованным у Золя. На деле ситуация романа перевернута: убийство, о котором персонажи фильма и не помышляют, «спровоцировано» самой жертвой.

Этот мотив перенесен из старых лент Карне, как перенесено из них и многое другое: от проблематики до расстановки сил, системы отношений между персонажами и принципа движения интриги. С Лораном происходит то же, что некогда происходило с Жаном в «Набережной туманов» и Франсуа в «День начинается». Он постепенно накаляется, а его мелочный противник вьется вокруг, дразня, заискивая, оплетая своей сетью, чтобы в конце концов ужалить в самое больное место.

Сцене убийства в поезде предпосланы два эпизода. Один — в спальне Терезы, где любовников чуть не застигла мать Камиля. На это тайное свидание Лоран приходит внутренне измученным. Он не умеет и не хочет лгать; двойственность, недосказанность, неясность положения ему претят. То, что годилось для плебейски грубого и примитивного героя книги, Лорану фильма не подходит. И если у Золя любовники были в восторге, оттого что провели старуху, то здесь герой испытывает отвращение и стыд.

«Я боюсь за Камиля... он не перенесет правды», — подавленно говорит Тереза, когда шаги старухи затихают. «А я не могу больше переносить лжи... я устал... Хватит, кончено! Ты будешь моей!» — взрывается Лоран.

Герою с таким темпераментом, с такой великолепной безоглядностью

страстей, по-видимому, на роду написано столкнуться с мелким подлецом, который доведет его до состояния аффекта. Тереза понимает это. В игре Симоны Синьоре за внешней сдержанностью ощущается растущая тревога, предчувствие еще невнятного, но близкого несчастья. Уже решив уйти из дома (завтра же Лоран расскажет все Камиллю), она почти с отчаянием просит: «Лоран! Камилль может вспылить... умоляю, будь спокоен!»

Тема судьбы впервые ставится здесь в связь с характером героя. И сразу же дается вечер завтрашнего дня. Камилль уже все знает.

Объяснение мужчин пропущено: Карне важнее показать их отношения с Терезой. Она — то зеркало, в котором отражаются и роковая вспыльчивость Лорана, и оскорбительная мелочность его соперника.

Сцену Камилль — Тереза режиссер построил на пластическом контрасте между медлительными, плавными движениями женщины, которая во время разговора продолжает накрывать на стол, и суетливой, почти истерической жестикуляцией мужчины. Камилль кипит от возмущения: он бегаёт по комнате, кричит визгливым, тонким голосом, грозя избить Терезу, насккивает на нее, пугает своей близкой смертью, хнычет, умоляет — и в результате добивается того, что ему нужно. Растерянная, обессилевшая от этой суеты Тереза устало соглашается поехать с ним в Париж — в конце концов он просит дать ему всего три дня, чтобы немного успокоиться. (А матери-союзнице, которая поймет его злорадство, он, отойдя в сторонку, говорит со смешком: «Знаешь, что я решил? Я увезу ее к Анриетте? Я ее запру! Без денег.. без телефона... без людей... Она теперь узнает, что такое муж!»)

Язык картины лаконичен. Действие развивается стремительно, хотя ритм каждой сцены медлен, композиции устойчивы. Статичность кадров создает иллюзию подробного, неспешного повествования. А между тем событий в фильме много, и они плотно пригнаны: Карне предельно сокращает «промежутки». Недолгий разговор по телефону (Тереза не успевает даже объяснить Лорану, зачем Камилль везет ее в Париж), и сразу — перрон, Тереза и Камилль садятся в поезд, он трогается, набирает ход. Смонтированы еще два коротких плана: глаз паровоза, рассекающий ночную темноту; фары грузовика, несущегося по дороге. И вот уже Лоран идет по раскачивающимся вагонам, заглядывая через стекла в сонные купе. Герои прибыли на место преступления.

Теперь Терезе остается только высвободить свое плечо и, осторожно отодвинув привалившегося к ней Камилля, выйти в коридор. Лоран обнимет ее в темном тамбуре, и между поцелуями будет твердить, что вот сейчас, на первой остановке они должны сойти и навсегда уехать в другой город.

Старый мотив спасительного бегства, свободы, до которой, кажется, уже рукой подать, здесь возникает со всегдашней непреложностью и столь же непреложно разрешается внезапной катастрофой. Все повторяется, как встарь: когда проснувшийся Камиль выходит е тамбур и начинает свою злобную истерику, Лоран—Валлоне не выдерживает — точно так же, как не выдерживал, срывался в знаменитых «сценах гнева» Жан Габен. Снова срабатывает механизм судьбы, который действовал, когда Жан убивал Забеля, Франсуа — Валантена.

Карне демонстративно возвращается тут к своим старым лентам. Ему важна в них тема вечной жизненной ловушки. Чем яростнее рвутся персонажи из сетей своей судьбы, тем туже и надежнее затягивается петля.

В драме Терезы и Лорана повинна, по Карне, не взбунтовавшаяся плоть, а грязный внешний мир, та атмосфера взвинченной и злобной суеты, которая, запутав, одурманив, доведя до исступления героя, провоцирует его на убийство. Финал картины предрешиен именно тут, в минуту краткого безумия, когда Лоран швыряет Камиля под колеса и побелевшими от ужаса глазами смотрит в летящую за дверью пустоту. Карне заканчивает эту сцену очень сильным кадром, в самой экспрессии которого уже звучит мотив карающей судьбы: Терезу и Лорана, инстинктивно отступающих в глубь тамбура, в его качающуюся глухую темноту, вдруг настигает адский грохот встречного состава и пригвозждает к месту резкий свет.

В сцене убийства — переломной сцене фильма — открыто выражено расхождение Карне с идеями и методом Золя. «Физиологический» роман превращен на экране в драму судьбы.

Изменив человеческие свойства персонажей, авторы были вынуждены изменить мотивы преступления, а стало быть, и весь дальнейший ход интриги. Во второй половине фильма появляется герой, в романе не существовавший. Это моряк, который спал на верхней полке, когда Тереза и Камиль вошли в купе. Впоследствии он будет шантажировать Терезу.

«Введение этого персонажа, — говорил Карне, — меняет натуралистический тон начала повествования. Для нас этот персонаж — судьба, которая снова соединяет любовников, чтобы в конце концов окончательно их погубить»^[150].

Роль моряка (его зовут Риттон) Карне писал один, даже без ведома соавтора. Режиссер признавался, что, решив ввести в картину нового героя, он рассказал об этом только продюсеру. От Спаака, с гораздо большим пиететом относившегося к тексту книги, «крамольный» замысел долго держали в тайне. Карне готовился к большой баталии. Но все сошло благополучно: Спаак понял, насколько этот образ важен для концепции

картины^[151].

Действительно, прочтение романа, предложенное Карне, все равно придавало новый поворот интриге. История глубокого, одухотворенного чувства не могла развиваться так, как развивалась и заканчивалась история животной страсти и злодейского убийства. Образ свидетеля давал возможность заменить мотив душевного распада, «внутренней казни» двух непойманных убийц другим мотивом: обреченности любви.

Играя роль судьбы в драме Терезы и Лорана, моряк (Ролан Лезаффра), как это ни парадоксально, выводит тему фильма за пределы романтического рока. Образ Риттона «спроецирован» на главного героя. Это еще один из вариантов всё того же «габеновского персонажа» в дурацком, неустойчивом, кровавом современном мире, где человек теряет сам себя.

«Вы не настоящий преступник, а я не настоящий вымогатель», — говорит Риттон Лорану. И это верно. Несоответствие натуры человека его поступкам, психологический надлом впрямую связаны в картине с общей темой надлома времени. Война, с которой только что вернулся герой Лезаффра (видимо, война в Корее) и о которой он все время говорит, — эта периферийная, далекая война неуловимо изменяет вес масштабы. Люди опять живут на грани катастрофы. Убийству, за которое карают по закону, сопутствует вмененное в обязанность, предписанное теми же законами убийство. Герой, прошедший ад войны, легко решается на вымогательство не потому, что стал законченным мерзавцем, а потому, что пошатнувшееся бытие смешает нормы человеческого общежития. Границы между подлостью и благородством, злом и добром размыты, четкого морального критерия не существует. В конечном счете все виновны и все бессильны искупить свою вину.

Старый мотив Карне — мотив бессилия перед судьбой получает в картине новый призыв. Жизнь не щадит ни добрых, ни жестоких. Драма Терезы и Лорана не более ужасна, чем насильственная смерть Камиля, случайная гибель Риттона под колесами грузовика или трагедия парализованной мадам Ракен. Впервые персонажам, олицетворявшим в прежних фильмах дьявольские силы, дается право на страдание.

Удар, обрушившийся на мадам Ранен, неузнаваемо меняет ее облик. Разбитая параличом, лишившаяся дара речи, она, при внешней неподвижности, живет какой-то исступленной, бурной жизнью. Жгучая ненависть к убийцам светится в полубезумных старческих глазах. Лицо, похожее на маску, обретает неожиданную и зловещую значительность.

В сценах с Терезой режиссер неоднократно выделяет крупным планом

это застывшее, немое, скорбно непреклонное лицо. Сосредоточенное, яростное чувство придает взгляду исполнительницы гипнотическую силу. Тяжелый, беспокойный ритм, далекая, звучащая в миноре музыка, таинственные отблески огня, горящего в камине за спиной старухи, поддерживают ощущение давящей безысходности.

...Меняя суть произведения Золя, Карне, однако, проявляет удивительное чувство атмосферы. Андре Базен, с высокой похвалой писавший о картине, недаром обращал внимание на «чудо мизансцен» — то чудо, «магия которого сильнее логики сценария»^[152]. Осовремененный, романтизированный, переделанный Золя, несмотря ни на что, сохраняет в фильме «душу живу».

Внутренне напряженный, энергический язык романа, страсть, постепенно прорывающаяся сквозь бытовой покров натурализма, все нарастающая острота сравнений, грозный ритм находят на экране поразительно точный эквивалент. В статичности застывших кадров, во внешней медленности напряженного, внутренне лихорадочного ритма, в строгости гармонически уравновешенных, почти скульптурных композиций узнается стиль Золя.

Тайная, поднимающаяся из глубины смятенного сознания тревога пронизывает фильм. Она — в игре актеров, в музыке, в пластических и световых решениях, в деталях, нередко получающих (как и в романе) символический смысл.

В фильме Карне нет современного Парижа. Действие происходит в тихом католическом Лионе, на узкой улице, где жизнь течет примерно так же, как сто лет назад. Патриархальное мещанство, переезжавшее в романе из провинции в Париж, водворено обратно. Это позволило Карне оставить неприкосновенным почти все, что связано с характеристикой среды, образа жизни, обстановки, окружавшей персонажей. Пожалуй, перенос событий в наши дни даже усилил ощущение застоя, неизменности консервативного уклада.

Читателям Золя легко узнать в картине дом Ракенов: все эти старомодные, громоздкие вещи, теснящиеся в полутемных комнатах второго этажа; расшатанную винтовую лестницу, соединяющую верх с холодным, неудобным магазином; унылую конторку, за которой в сумерках белеет неподвижное лицо Терезы. Режиссер скрупулезно выбирает из романа подробности мещанской жизни. Тусклый быт, замкнутый в стенах лавки и квартиры, однообразно медленный ход дней, автоматизм привычек, бездуховность важны ему как почва, подготовившая драму. Натурализм Золя, лишенный своей физиологической основы, повернут бытовой и

социальной стороной. Конкретный жизненный фундамент держит всю конструкцию картины. Символика утоплена в быту. И тем не менее глубинный пласт, столь важный для Карне, все время ощутим. Именно он и переводит на язык трагедии житейскую реальность.

Экранизация смыкается здесь со своим первоисточником. Символика, рождавшаяся, по словам писателя, из «гипертрофии правдивой детали», в такой же мере характерна для стилистики романа, как двуединство исключительного и обыденного — для его сюжета.

В известном предисловии ко второму изданию «Терезы Ракен» Золя писал: «Мне чудится, будто я уже теперь слышу приговор... истинной критики, критики методической и натуралистической, которая обновила науки, историю и литературу: «Тереза Ракен» — исследование случая чересчур исключительного; драма современной жизни проще, в ней меньше ужасов и безумия. Такие явления не должны стоять на первом плане в книге. Желание ничего не упустить из своих наблюдений привело автора к тому, что он подчеркивает любую деталь, а это придало произведению в целом еще большую напряжённость и остроту. С другой стороны, его стилю недостает той простоты, которой требует аналитический роман. Следовательно, чтобы написать хороший роман, писателю теперь следовало бы наблюдать общество с более обширной точки зрения, описывать его в более многочисленных и разнообразных аспектах, а главное, пользоваться языком ясным и естественным»^[153].

Карне охотно принял то, что автору казалось недостатком. Ему близка именно напряженность стиля и страстей. Локальность драмы, исключительность событий дали ему возможность сделать фильм, входящий в русло романтической поэтики и вместе с тем воссоздающий атмосферу, общий дух, стилистику произведения Золя.

Метания

1

«Тереза Ракен» принесла Карне большой успех. На Венецианском кинофестивале 1953 года фильм получил «Серебряного льва». Парижская премьера, состоявшаяся после фестиваля, в ноябре того же года, прошла под бурные аплодисменты. «Терезу Ракен» наградили в США и в Японии. Симоне Синьоре за исполнение заглавной роли была присуждена премия в Англии. Ролан Лезаффри получил золотую медаль в Брюсселе и премию в Германии.

Картина шла по всему миру. О ней много писали критики. Мнения расходились. У фильма были страстные поклонники, но были и противники, считавшие, что режиссер недопустимо искажил роман Золя. Однако споры лишь подогревали интерес широкой публики. Экранизация стала явлением заметным.

После недолгой передышки Карне принялся за новую постановку с участием Габена, Арлетти, Лезаффри и Мари Даэмс. Выбор сюжета оказался неожиданным: школа боксеров, ринг, спортивная борьба, воспитание чемпиона. Режиссер объяснял, что хочет сделать фильм о дружбе двух боксеров, с оптимистическим концом и кадрами рабочего Парижа. Видимо, тут не обошлось без запоздалого влияния неореалистических картин. Режиссер явно тцился доказать, что он недаром был когда-то автором «Ножана». Натура, жанровые сцены, будничная жизнь простых людей, как бы случайно выхваченных из толпы, — все подгонялось к отходящей моде неореализма и вместе с тем должно было напоминать о «популизме» раннего Карне.

Сам режиссер считал, что главное в этой работе — атмосфера, «воздух Парижа» (так и назывался фильм). «Воздух» действительно существовал: прекрасно снятые пейзажи городских окраин, легкая грусть, точные бытовые зарисовки, социальные контрасты... Но при всем том, картина

получилась плоской. Простенькая история немолодого тренера по боксу, который некогда мечтал о славе для себя, а теперь пестует способного ученика в надежде, что тот станет чемпионом, не содержала никаких проблем. Габен и Арлетти были решительно неинтересны. Если, конечно, не считать, что бытовая достоверность, правда физического самочувствия и совершенная естественность, всегда присущая Габену, интересны сами по себе^[154]. Ролан Лезафр, в прошлом боксер, дрался на ринге с профессиональной хваткой, но — и только. В любовных сценах и Мари Дэмс, и он старательно разыгрывали мелодраму.

Правда, Карне от мелодраматической интриги отрекался и заявлял, что он «лишь на две трети автор фильма»^[155].

«Воздух Парижа» был задуман как картина без любви. Но так случилось, что перед началом съемок какая-то газета поместила фотографию Габена и Лезаффра с хвалебной подписью. В ней говорилось, что актеры приглашены сниматься в необычном фильме, не содержащем романтической истории. Продюсер взволновался и потребовал историю ввести. Вио, которому принадлежал сценарий, отказался наотрез. «Но фильм был уже полностью запущен в производство, — рассказывал Карне, — и я не счел возможным отступать. Вместе с Сигюром я придумал эту чертову любовную историю...»^[156]

Любовная история, конечно, не украсила картину. Хотя преувеличивать ее значения не стоит. «Две трети» фильма, от которых режиссер не отрекается, тоже не слишком интересны. Лепроон правильно заметил, что, «оставаясь в рамках натурализма, Карне не использует свои возможности. Здесь все лишено глубины: и дружба, и любовь, и страсть к этому спорту, который делает молодого героя колеблющимся, неуверенным в своих желаниях»^[157].

Публика фильм смотрела, сборы были. Но в кинематографических кругах о Карне вновь заговорили как о творческом банкроте.

Он, очевидно, понимал и сам: что-то в его карьере надломилось. Вернуть эпоху «поэтического реализма» было невозможно. Попытки найти новый «ключ» не удавались. Карне метался. Несколько его проектов сорвалось. В 1956 году он принял предложение снять нечто музыкальное, цветное, жизнерадостное и вполне бездумное.

Картина называлась «Страна, откуда я родом». Коммерческий успех был обеспечен, поскольку в главной роли выступал известный шансонье Жильбер Беко. Сценарий не имел значения: рождественская сказочка о двойниках, поочередно обольщающих прелестную официантку, была лишь

поводом для музыкальных номеров, забавных песенок и комедийных трюков. Действие начиналось в ночь под рождество. Сочельник, сказочные зимние ландшафты, интригующее сходство двух симпатичных молодых людей, веселые ночные приключения... Зрителей приглашали помечтать и посмеяться, послушать песенки Беко, полюбоваться миленькой официанткой (Франсуаза Арну), под занавес благополучно выходявшей замуж.

Кажется, этот опус вызывал у режиссера легкое смущение. Он говорил, что понимает все несовершенство фильма, но его увлекла возможность поработать с цветом и снять Беко, которого он любит на эстраде.

Цвет был неплох, хотя и не вполне оправдан — в большинстве эпизодов действие происходило ночью. В манере постановки тоже, несомненно, ощущалась рука мастера. Критики отмечали точность монтажа, оригинальность мизансцен, единство стиля, поэтическую атмосферу — при полной пустоте самого замысла.

«Марсель Карне — кинематографист очень упорный, работающий очень тщательно, — писал в статье о фильме Франсуа Трюффо, — он добивается обычно именно того, чего хотел добиться, даже если оно не представляет никакого интереса. Это человек, который придает ценность всему, что он берется ставить. Если то, что он должен снять, умно, он придаст ценность уму, если это идиотизм, он придает ценность идиотизму..»^[158]

Коммерческий кинематограф предлагал Карне если и не богатство, то, но крайней мере, материальное благополучие, полные сборы, постоянную и легкую работу. Он согласился дать взамен свое прославленное имя, техническое мастерство и многолетний опыт. Союз был заключен, хотя в дальнейшем режиссер и попытается еще его расторгнуть.

В 1958 году лицо французского киноискусства неожиданно и резко изменилось. Это был год дебютов. Десятки фильмов молодых, дотеле неизвестных режиссеров хлынули на экран и завладели зрительским

вниманием. «Волна» обрушилась на старую систему кинопроизводства. Почти все фильмы молодых (по сути, очень разные) снимались на натуре, в краткий срок, с минимумом финансовых затрат. Их дешевизна изменила производственную конъюнктуру. Кризис, затронувший все области кинопромышленности и в предыдущие два года уже грозивший катастрофой, внезапно разрешился обновлением французского кино.

Конечно, эта масса дебютантов была разнородной. Пройдет совсем немного времени, и кинематографисты поколения Карне не без злорадства будут констатировать, что «новая волна», так резко разделившая французских режиссеров на молодых и старых, захлебнулась.

Идейное и эстетическое расслоение «лагеря» молодых со временем сделалось очевидным. Попытки говорить о «школе», направлении, едином, целостном течении в киноискусстве оказались несостоятельными. Кроме того, отнюдь не все, что выплеснуло на экраны «новая волна», было талантливо. Список имен, мелькнувших в 1958 году, едва ли не наполовину состоял из тех, кого в дальнейшем отнесли к «пропавшим без вести». Другие (многие), используя волну успеха, тотчас же постарались закрепить новый коммерческий стандарт и создали себе известность, не выходя за рамки развлекательного кинозрелища.

И все же сдвиг в киноискусстве не был блефом. Уже в 1958-1959 годах на многочисленных международных кинофестивалях держали первенство картины молодых. «Красавчик Серж» и «Кузены» Клода Шаброля, «Любовники» Луи Маля, «400 ударов» Франсуа Трюффо, «Хиросима — моя любовь» Алена Рене, «На последнем дыхании» Годара — фильмы, отмеченные в те годы фестивальными наградами, стали свидетельством действительного обновления французского кино.

Картины молодых художников (теперь, спустя десятилетие, уже завоевавших репутацию крупнейших мастеров) — картины, прочно прикрепленные к своему времени и отразившие его в самых различных гранях, на первый взгляд перекликались с «молодыми» фильмами Карне. В лентах Рене, Годара, Луи Маля, Трюффо нередко возникали ситуации и темы, как будто близкие к исходным ситуациям и темам «поэтического реализма»: трагическая, «невозможная» любовь, герои-отщепенцы, вырванные или, точнее, выломившиеся из быта, мечты о бегстве — те же, не сбывавшиеся никогда мечты о счастье в идиллических далеких городах, жизнь на пределе, преступления и горькие финалы.

Сходство было поверхностным, но именно поэтому улавливалось без труда. Стали печататься статьи о молодых «неоромантиках». Марселя Карне называли предтечей «новой волны». Правда, и молодые режиссеры,

и сам Карне открещивались от таких определений. («Обычно меня представляют как предтечу «новой волны». Я с этим не согласен. Меня иногда ужасают обобщения», — заявлял постановщик «Набережной туманов»^[159].) Зато Габен охотно признавал, что Бельмондо, ставший кумиром молодежи после картины «На последнем дыхании», — прямой наследник его довоенных персонажей. «Вот ты, малыш, мог бы сыграть мои роли, — говорил он Бельмондо. — ..Ты мог бы сыграть мои роли в «Пепе ле Моко», «Набережной туманов», «День начинается»...»^[160]

Однако дело обстояло не столь просто. Связь между довоенным творчеством Карне и фильмами «новой волны», так же как между персонажами Жана Габена и Жана-Поля Бельмондо, была скорее связью отрицания. Судьба героя, его внутренняя ситуация как будто повторялись. Суть образов и взгляд на мир оказывались резко противоположными.

Когда-то неореализм нанес первый удар по романтическому фильму, сменив необычайное обыденным, исключительное повседневным. Фатальной поступи судьбы и гибельным страстям он противопоставил натуральность будней; литературной жесткости и завершенности интриги — незамкнутые или, по другой терминологии, открытые сюжеты; поэтической атмосфере, декорациям, среде, реконструированной в павильонах, — естественную жизнь, документальную манеру съемок.

Французские «неоромантики» вернули исключительное на экран. В их фильмах снова обрели права гражданства «надбытовые» ситуации и чрезвычайные события. Герои «Хиросимы», «На последнем дыхании», «Любовников» и «Лифта на эшафот» Луи Маля, «Клео от 5 до 7» Аньес Варда показаны в решающие, кульминационные моменты. Любовь, угроза смерти, преступление переворачивают их жизнь. Как и в картинах «поэтического реализма», смещается привычный ход вещей. Мир видится в особом, жестком свете — свете прозрения.

Однако точка соприкосновения с искусством «поэтического реализма» для этих режиссеров лишь трамплин, отталкиваясь от которого они прокладывают совершенно новые пути. В их фильмах разрушаются причинно-следственные связи, господствовавшие в произведениях Карне. Картина мира резко изменяется. Случайности уже не замкнуты в орбите предопределения. Свобода случая делает чрезвычайное обычным, вводит его как постоянную потенциальную возможность в нормальную, налаженную жизнь. Человек в романтическом искусстве всегда наедине со своей Судьбой. Она подводит его к роковой черте, к той, неизбежной для него, минуте одержимости, когда, по выражению Андре Базена, «боги

пробивают брешь в мир смертных и в эту брешь проскальзывает рок»^[161]. Герой Карне, как и герой античной драмы, знает о неотвратимости возмездия. Ему открыта логика Судьбы. В фильмах Рене, Годара и их сверстников понятие Судьбы вообще отсутствует. Жизнь человека часто обрывается случайно, алогично, на ходу.

В «Лифте на эшафот» муж героини, месье Кароля не успевает даже испугаться. Смерть настигает его днем, в рабочем кабинете: один из служащих, придя к нему с докладом, вдруг, и середине разговора, вынимает револьвер.

Режиссер не сгущает атмосферу, не изменяет будничного ритма. У Кароля нет никаких предчувствий. В лучшем случае, он озадачен — происходящее похоже на дурную шутку. Убийца (герой фильма) элегантен, хладнокровен и корректен. Нет ни шагов Судьбы, ни пароксизмов гнева, ни ужаса в глазах. Вокруг все тот же деловой уют, за окнами отличный летний день. Но в следующем кадре нам покажут голову Кароля, безжизненно уткнувшуюся в стол, и кисть руки, в которую убийца вложит револьвер. В «Милашках» девушка приходит на свидание. Поклонник увлекает ее на траву и, вместо поцелуев, душит — он садист. В последней сцене фильма Клод Шаброль снимает плохо освещенный зал кафе, тесноту танца, крепкие мужские руки на тонких талиях и шею новой жертвы, доверчиво склоненную к убийце.

Случайным выстрелом, внезапной и нелепой смертью провинциального добропорядочного юноши заканчиваются «Кузены». Походя, между прочим, только потому, что под рукой был револьвер, стреляет в полицейского Мишель — герой картины «На последнем дыхании».

В «Лифте на эшафот» юнец, решивший покатать свою подружку на чужой машине и обнаруживший в ней пистолет, так же, не думая, со страху убивает двух туристов...

Легкость убийства, о которой с отвращением и болью когда-то говорил габеновский герой, в сегодняшних картинах возникает как одна из характерных черт эпохи. Художники «новой волны» уже не ищут оправданий для своих героев. Никто из них не борется со злом и акт убийства не воспринимает как трагедию. Комплекс вины и неизбежности возмездия, распространенный на все общество, перестает быть личным; он сменяется стечением случайных обстоятельств.

Можно попасть на эшафот, не будучи виновным. Можно убить — и избежать расплаты. Закономерности тут нет. Зато всегда есть страшная возможность стать жертвой случая, погибнуть в подворотне, куда тебя

затащат и задушат не потому, что это ты, а потому, что ты попался под руку садисту или грабителю. Рядом с такой картиной мира романтизм Карне кажется идиллическим. Там человек, по крайней мере, мог рассчитывать на внутреннюю логику и значительность конца. Его судьба была его судьбой. Он получал возмездие за то, что совершил, и на него в этот момент взирали боги.

Крах «поэтического реализма» не случайно наступил после войны: она развеяла легенды, созданные романтическим искусством. Судьба погибших в Хиросиме, Бабьем Яре, Освенциме необъяснима с точки зрения детерминизма. Жертвы войны расплачивались не за личные грехи. Смерть, настигавшая детей и стариков, была для каждого из них случайной смертью. Бомбы не выбирали своих жертв, и в лагерь сажали не за преступления.

Искусство современности учитывает этот страшный опыт. Ален Рене недаром сталкивает индивидуальную историю любви с историей атомной смерти в Хиросиме. Лицо немецкого солдата, убитого в последний день войны, стерлось в памяти любившей его женщины. Но боль жива, и в свете этой боли мертвые цифры документов: столько-то погибших в Хиросиме, столько-то умерших потом от лучевой болезни, перестают быть просто цифрами. Трагедия, которая заканчивалась в романтическом искусстве фатальной гибелью героя, уже не замкнута в круге одной судьбы. Она становится общей трагедией сегодняшнего дня - трагедией оставшихся в живых.

Вернув экрану ситуации, традиционные для романтического фильма, художники «новой волны» наполнили их трезвым содержанием. Любовь утратила свой непереносимый роковой посыл; зло перестало персонифицироваться в сатанинском персонаже — универсальном символе «духовного подполья».

Даже в «Шербурских зонтиках» Жака Деми, фильме, казалось бы, демонстративно возрождающем забытые патриархальные пейзажи, «мюзик-холльность» и грустные любовные сюжеты довоенной мелодрамы, все — и пейзажи, и сюжеты, и приемы, и самая манера «поэтического реализма» — иронически переосмыслено. Деми почти цитирует Карне и Дювивье, когда снимает набережную Шербура, белые корабли, готовые отправиться в далекие края, провинциальный железнодорожный узел, кафе в порту и магазин на тихой улице. Почти цитирует, поскольку все эти давно знакомые места, в которых разворачивались драмы «поэтического реализма», утратили свой драматизм.

Строгие серые и черные тона сменились радужными, радующими,

наивно чистыми: фильм в цвете, и этот цвет несет немаловажную идейную нагрузку. Он завораживает, ослепляет, восхищает разнообразием изысканных и остроумных композиций. Все взвешено, продумано, подчеркнуто, все включено в веселую игру: обивка кресел, цвет волос и глаз, морские дали, тон костюма, окраска стен или водопроводных труб. При этом цвет столь ярок, праздничен, столь интенсивен, что кажется слегка утрированным.

Так оно и есть. Слегка утрируя, Деми изящно, незлобиво, может быть, даже и непреднамеренно разоблачает секреты поэтического фильма. Изысканная, чуть насмешливая стилизация вскрывает первоначальную условность стиля. Пейзаж, казавшийся трагическим, вдруг обнаруживает свою внутреннюю идилличность. Цветные кадры выдают открыточную живописность всех этих белых кораблей, старых предместий, захолустных городов, ночных кафе и железнодорожных станций.

Так же расслаивается и трансформируется поэтический строй образов. В «Шербурских зонтиках» никто не разговаривает — все поют: влюбленные, хозяин гаража, шофер, богатый коммерсант, мать героини и парализованная тетюшка героя. Музыка и речитатив вкупе с гармонией цветов как бы овеществляют «розовую дымку» жанра. Условность романтического фильма получает самое прямое выражение. Зато история, которая заключена в эту условную, изящно стилизованную рамку, опровергает своей трезвостью возвышенные идеалы романтизма.

Автор «Шербурских зонтиков» берет два ходовых сюжета мелодрамы. Сюжет номер один: влюбленные должны расстаться после первой ночи. Юноша уезжает на войну. Проходит время, выясняется, что девушка беременна. А жениха все нет. Тогда заплаканная Женевьева, чтобы прикрыть свой грех, выходит замуж за другого и покидает родной город. Сюжет второй: юноша возвращается с войны, ищет свою возлюбленную, но она уехала с другим. С горя он женится на девушке, которая давно его любила. У них рождается ребенок. Все благополучно. И вот однажды Ги встречает Женевьеву...

Останься мелодрама мелодрамой, зрителям предстояло бы оплакивать разбитую любовь. Художник романтического склада сделал бы то, что делал со своими персонажами Карне: печальная история Тристана и Изольды вновь повторилась бы в любовной драме Ги и Женевьевы, как повторялась она в драмах Франсуа и Франсуазы, Батиста и Гаранс.

Деми, однако, вкладывает в мелодраматические схемы совсем иное содержание. Его герои прозаичны. Над ними властвует не рок, а случай пополам с расчетом, и, подчиняясь случаю, они покорно движутся туда,

куда он их толкает.

Война перетасовывает пары. Ну что ж, взамен разбитого союза возникнут новые, не менее счастливые, чем первый. В финале Ги и Женевьева, случайно встретившись и коротко поговорив, спешат вернуться к своим семьям. Жизнь развела их, и они довольны жизнью.

Взяв два исконно мелодраматических сюжета, Деми умышленно объединяет их в своей картине. Повторность трезвого, благополучного исхода нужна ему, чтобы развеять ложь трагических иллюзий. Драма Батиста и Гаранс скомпрометирована этой трезвостью. В «Шербурских зонтиках», как и в других произведениях «новой волны», выбор диктуется не роковым предначертанием судьбы, а обстоятельствами повседневной жизни. И, сделав его, человек уверен, что сделал его сам...

Марсель Карне как-то сказал, что в новых фильмах он часто узнает свои приемы и «манеру»^[162]. Его действительно «цитируют», но только для того, чтобы поспорить. Героев поэтического фильма «раздевают», снимая с них покровы легендарности: Деми и его сверстники предпочитают легендарность оставлять легендам, а романтические страсти — романтизму, который большинство из них считает устаревшим. Искусство, родословная которого на первый взгляд по многим линиям восходит к «поэтическому реализму», оказывается и наиболее ему враждебным.

В том же 1958 году, когда французское кино испытывало бурный натиск молодежи и только что возникший термин «новая волна» еще звучал как некая сенсация, Марсель Карне выпустил свой последний нашумевший фильм «Обманщики». Его успех (Большая премия французского кино и самые большие сборы года, длинные очереди у кинотеатров и триумф, устроенный Карне после премьеры группой молодежи) был, собственно, успехом темы. «Обманщики» — один из первых фильмов о поколении двадцатилетних. Или, точнее, о той части поколения, которая теперь известна во всем мире под именем «блужон нуар», «рассерженных», «раггаров», «битников» и пр.

К этой картине режиссер готовился почти два года. Сценарий, называвшийся вначале «Пустые руки», неоднократно переделывался после разговоров с молодежью. Карне и Жак Сигюр усердно посещали молодежные кафе в квартале Сен-Жермен де Пре: они пытались честно разобраться в философии и нравах «тех, не лишенных интеллекта молодых людей, у которых много свободного времени и которые фланируют между Латинским кварталом и Пасси»^[163]. «История Ромео и Джульетты из Сен-Жермен де Пре» мало-помалу обростала колоритными подробностями быта, жаргонными словечками и репликами, добросовестно подслушанными в «Бонапарте» или «Мартини».

Режиссер говорит впоследствии, что «не имел нужды придумывать своих героев: они существуют».

«С Аленом я знаком. У него нет жилья, и все его имущество — несколько джазовых пластинок и зубная щетка. Ночует он попеременно у кого-нибудь из многочисленных друзей. Мик сейчас двадцать два года. Это рослая, хорошенькая девушка, которая могла бы сняться в фильме. Возраст — единственное, что мне помешало ангажировать её: она уже «слишком стара» для этой роли. По замыслу картины исполнители должны быть очень молодыми. Чтобы они могли остаться симпатичными...»^[164]

После тщательных поисков Марсель Карне нашел актеров-профессионалов, равных по возрасту героям его фильма. Лоран Терзиев, Жак Шаррье, Паскаль Пети в то время только начинали выступать в театре и кино. «Обманщики» сделали им карьеру. В фильме снимался также Бельмондо, который год спустя прославится как наиболее значительный актер «новой волны».

Итак, на этот раз Карне не пожалел усилий, чтобы поставить абсолютно современный фильм. Он отказался от своих излюбленных пейзажей: в «Обманщиках» впервые появляется модерн. Взял юных и талантливых актеров, многие из которых вскоре станут признанными выразителями поколения «рассерженных». Тщательно изучил среду. Затронул новую, тогда еще почти неразработанную тему, предугадав ее большое будущее. Действительно, пройдет совсем немного времени, и в мировом искусстве тема «странной юности», «бунтовщиков без идеалов» займет одно из главных мест.

И все же... Все же, несмотря на видимую современность и шумный успех у широкой публики, Карне и здесь не избежал упреков в старомодности. Критика (в особенности молодая критика) к его картине отнеслась весьма прохладно. В «Кайе дю синема», журнале, где

сотрудничали будущие лидеры «новой волны» Годар, Трюффо, Шаброль, фильм называли архаичным и поверхностным. Писали, что в «Обманщиках» Карне остался верен своей давней проблематике и сохранил манеру прежних лет. Коснувшись нового явления, он рассмотрел его под старым углом зрения. Взгляни он глубже, «это не было бы только постановкой вопроса о некоем любовном анархизме, унаследованном от послевоенной эпохи. От этого краха морали — или антиморали — Карне предлагает лишь одно противоядие — любовь из популярных романсов. Но и она не менее стерта, чем поверхностно показанное «зло»...»^[165]

Не все оценивали фильм с такой суровостью. Но даже наиболее благожелательные рецензенты отмечали, что режиссер идет по старому пути.

«Под верхним слоем, представляющим довольно спорную картину нравов определенной части молодежи, в «Обманщиках» вновь обнаруживаешь тему, дорогую для Карне (ту самую, которая существовала почти во всех его произведениях, от «Набережной туманов» до «Жюльетты»), — тему влюбленных, чья любовь обречена судьбой. Судьба здесь принимает облик некоего анархиста (прекрасно сыгранного Лораном Терзиевым)... Именно он ведет интригу, и благодаря его присутствию фильм получает тот трагический акцент, который временами придает ему известное величие», — замечал Жан де Баронселли^[166].

Впрочем, в «трагическом акценте» тоже находили искусственность и мелодраматизм. Несколько лет спустя английский киновед Рой Армз, анализируя «Обманщиков» в книге «Французское кино», писал о «притворном облике трагедии» и романтической схематизации конфликта^[167]. Заданность мысли, подменившая анализ реальных жизненных явлений, морализаторство, архаика пластических решений и старомодная система монтажа — таковы главные упреки, предъявлявшиеся автору «Обманщиков» большинством зарубежных и отечественных кинокритиков^[168].

Нужно признать, что, к сожалению, эти упреки справедливы. В сущности, современен в фильме только материал. Карне — отличный наблюдатель. Он с безусловной точностью воспроизводит внешние приметы: какую-то особую, принципиальную неряшливость в манере одеваться, разговаривать, вести себя, свойственную «рассерженным» юнцам; разболтанность их жизни; вызывающее безразличие к общественным проблемам; скептическое отношение к отцам, которые пытаются внушить им прописные истины морали.

В «Обманщиках» есть двойственное ощущение — единства «банды» и случайности ее состава. По замечанию Н. Зоркой, герои фильма — не друзья, а собутыльники и собеседники^[169]. Их связывают образ жизни, «правила игры». Но, как почти всегда в азартных играх, каждый играет только за себя. Чужому проигрышу не сочувствуют и выигрыш не делят.

Эти черты позднее мы увидим во многих фильмах, посвященных молодежи. В «Кузенах», часто противопоставлявшихся «Обманщикам», примерно те же наблюдения и тот же материал: холодное сообщество ровесников; шумные вечеринки, на которых много пьют и развлекаются весьма непринужденно; беспечность и скептическое равнодушие, принятые в компании как обязательный «хороший тон»; опасные забавы, на которые толкает жажда острых ощущений... Но, показав все это, Клод Шаброль остережется подводить итоги. Он не захочет разделять своих заблудших и растерянных героев на агнцев и козлиц.

В фильме Шаброля нет «добра» и «зла» в том понимании, которое традиционно для Карне. Никто из действующих лиц «Кузенов» не борется ни против справедливости, ни за нее; никто не строит козней ближнему и не пытается разбить чужое счастье, как это делает в «Обманщиках» Ален, Историю двоюродных братьев — блестящего, талантливого, окруженного толпой поклонниц и поклонников, но тем не менее скупающего Поля и добродетельно-восторженного, заурядного провинциала Шарля — никак не подведешь под мелодраматические схемы, хотя в ней есть и безнадежная любовь бедняги Шарля к презирающей его Флоранс, и ревность к Полю, доводящая его кузена до мысли об убийстве, и даже пуля, вложенная Шарлем в револьвер, но, по иронии судьбы, его же и сразившая в финале... Сюжет двоится: драмы Шарля рядом с печальным равнодушием и внутренней опустошенностью его блистательного брата выглядят так же пародийно, как патетические жесты Мозжухина или Рудольфо Валентино рядом с сегодняшним актером на экране.

В «Кузенах» очевидно антимелодраматическое качество того, что происходит с современной молодежью. Все эти краткие, бесчисленные связи, шумные сборища, где никому не весело, ритмическая истерия джаза, эксцентричные выходки действуют как привычные наркотики. Пьянки и секс подхлестывают организм, ими спасаются от затяжных депрессий. Исследуя явление, художники «новой волны» показывают непридуманый разрыв между физиологией, естественными плотскими инстинктами здоровых юных тел и преждевременным старением души, ранней усталостью ума и чувств.

Карне в своей картине делает как раз наоборот: он изгоняет секс и

взвинчивает чувства. Его «испорченные», «аморальные» девчонки тоскуют о «великой и единственной» любви. Они всерьез страдают и ревнуют, втайне мечтая о семейном счастье. Они горды, чисты душой, и если с легкостью идут на однодневные интрижки, то только потому, что не хотят отстать от моды. Действительно, что может быть ужасней, чем показаться старомодной в двадцать лет! Кроме того (это касается уже не только героинь), у молодых «обманщиков» есть философское обоснование свободы нравов. Они все время говорят о грязном мире, порождающем «метафизическую безнадежность», о неизбежности грядущей атомной войны и подавлении свободы личности любовью.

Верный своей поэтике, Карне не может обойтись без четкой рационалистической конструкции. Он все пытается понять и объяснить, ища мотивировок даже для «немотивированных поступков». Разврат (или «любовный анархизм») в его картине, так сказать, идейный. Это одна из форм протеста юных душ против отживших буржуазных норм морали и лицемерия отцов.

Да, собственно, разврата-то и нет: фильм несравненно целомудреннее, чем сценарий, известный нашему читателю^[170]. Читая текст, можно представить себе некую стихию: «неистовые оргии», дикие танцы, «недвусмысленные позы». Но на экране все весьма благопристойно. О «сексуальном аппетите» только говорят, а мизансцены постановщик строит точно так же, как двадцать лет назад в «День начинается». В отдельных эпизодах просто узнаешь эту открыточную лирику невинных поцелуев, бесплотного целомудренного объятий и потупленных очей. Самый рискованный кадр фильма: Мик, сидящая в постели и прикрывающая простыней свою предполагаемую наготу. Дело не в том, конечно, что герои недостаточно раздеты. В «День начинается» есть кадр обнаженной Арлетти — и этот кадр тоже предельно целомудрен. Однако там у режиссера не было задачи показать сексуальное безумие, «любовный анархизм».

Кино — искусство прежде всего зрительное. Когда Годар, Феллини, Бергман, Буньюэль пренебрегают целомудрием в любовных сценах, то они делают это, конечно, не затем, чтобы потрафить низменному любопытству публики. Для них важна та атмосфера страсти или чувственности, давление которой испытали их герои. Они отлично знают, что экран не терпит подтасовок и абстракций. Кино — фотографическое искусство. Никто не станет верить декларациям, если они расходятся с изображением.

Карне предпочитает область деклараций и абстракций. Критики были правы, говоря, что его фильму свойственна «психологическая

ирреальность»^[171]. Впрочем, будь персонажи более реальными, из них не вышло бы героев романтизированной мелодрамы.

«Обманщики» в определенном смысле фильм финальный — и не только для Карне. Тот тип трагедии, который родился из мелодрамы, тут возвращается к своим истокам. То, что когда-то было мифом, выразившим суть эпохи, теряет связь с реальностью — а с ней и драматическую силу. Великая любовь становится любовью ординарной; борьба с судьбой снижается до робкого протеста влюбившихся героев против «новых табу», придуманных послевоенным поколением взамен отвергнутой морали^[172]; и даже мифическая роль Алена, несмотря на действительно удачную игру Терзиева, оказывается гораздо более локальной и менее значительной, чем близкие ей роли в старых фильмах.

В «Обманщиках», как в большинстве картин Карне, есть верхний слой — реальность, и глубинный — романтическая тема. Но в этом случае «реальность» неточна, а выводы чрезмерно дидактичны. Касаясь сложных и болезненных вопросов, Карне дает им однозначную трактовку. По его мнению, все беды оттого, что молодежь плутует: следуя капризам глупой моды, она скрывает свои истинные чувства и притворяется циничной и холодной.

Конечно, эта поза не случайна. Брат героини, молодой рабочий Роже, которому отведена роль резонера, так выражает авторскую мысль: «Я думаю, что это... результат пятидесяти лет нашей общественной неразберихи, войн...»

Ответственность лежит на старшем поколении — это оно повинно в лихорадке, которая сжигает молодежь. Но, обвиняя общество, Карне уверен, что болезнь пройдет: «Наступит день, когда без всякого алкоголя, разврата и детского бунтарства совершится великая перемена... Или, быть может, просто под угрозой мировой катастрофы люди перестанут держаться за то, что можно потерять, — положение, деньги, почести, пустые безделушки...»^[173] — и человечество очистится от скверны.

Таков в «Обманщиках» психологический и социальный анализ современности. Что же касается второго, фаталистски-романтического плана, то он построен по модели старых лент. Карне использует прием «День начинается»: герой, недавно переживший внутренний кризис и стоящий перед выбором пути, мысленно воскрешает, кадр за кадром, историю своей любви.

Правда, в отличие от Франсуа, Боб погружается в воспоминания не в осажденной комнате, а в чистеньком кафе, под звуки джаза и за рюмкой

коньяку. Да и сам Боб, приличный буржуазный мальчик с милым лицом и ямочками на щеках, куда умереннее и благополучнее габеновского персонажа. Образ, который создает Шаррье, весьма далек от легендарности и титанических страстей, хотя роль явно выстроена «под Габена». Карне дает актеру тот же материал: в «Обманщиках» есть краткая идиллия любви, разбитые надежды, сцена гнева, презрительная ревность к низкому сопернику, отчаяние и пессимистический финал. Но все в ином, уменьшенном масштабе. И дело тут не только в темпераменте актера. Сам режиссер уже не в силах говорить от имени эпохи — его концепция действительности устарела, поэзия стала наигранной, формальные приемы обветшали.

Карне сегодня

«После «Обманщиков» дела Карне пошли все хуже и хуже», — пишет Рой Армз в уже упоминавшемся исследовании «Французское кино»^[174].

«Пустырь» (1960), варьировавший тему «неблагополучной молодежи», потерпел полное фиаско. «...Фальшивая, ужасная смесь конформизма и романтической сентиментальности», — так отозвался о картине Самюэль Лашиз^[175]. В других рецензиях тон мягче, но оценка, в общем, та же. «Пустырь» нельзя назвать фильмом посредственным, вульгарным или, низким. Это фильм неудачный, вот и все», — писал, стараясь защитить заслуженного режиссера, Жан де Баронселли^[176].

В картине налицо все недостатки предыдущей, но нет даже ее поверхностных достоинств. Путь, по которому Карне пошел в «Обманщиках», завел его в тупик. «Пустырь» с особой ясностью выявил неконтактность романтической концепции с проблемами сегодняшнего дня. История очередной парижской «банды» (на этот раз подростков из семей рабочих) вышла фальшивой и надрывно мелодраматичной.

После провала «Пустыря» режиссер счел за лучшее до времени оставить тему молодежи. Среди его дальнейших замыслов были «Дама с камелиями» — модернизированная версия романа (но не пьесы) Дюма, «Жерминаль» по Золя, «Вотрен» по Бальзаку. Все проекты сорвались. Тогда Карне решил поставить бурлескную комедию в духе «Забавной драмы». В поисках подходящего сюжета он снова обратился к детективно-приключенческой литературе. Был избран «Корм для пташек» Альбера Симонена — роман из «черной серии», без тени юмора и с драматическим финалом. Карне, всегда считавшего, что кинематографист имеет право на любые переделки, серьезный тон романа не смутил. Вместе с Жаком Сигюром (постоянным сценаристом его последних фильмов) он сочинил другой конец, «откорректировал» ход действия и написал шуточный диалог.

Работу над комедией сопровождал скандальный спор в печати. Симонен заявил, что возмущен бесцеремонным обращением с его романом: «В свое время я сам осуществил адаптацию моей книги, а фильм хотел поставить Жорж Франжю. Но наш сценарий не был развлекательным... Сигюр (сценарист) и Карне сделали из серьезного, даже трагичного романа водевиль. Как видно, продюсеры покупали только право на название; от самого произведения — после того как над ним потрудились режиссеры,

сценаристы, разного рода консультанты и «художники» — решительно ничего не осталось»^[177].

Марсель Карне невозмутимо отвечал, что он читал сценарий Симонена и Франжю — и счел его полнейшей ерундой. «Я превосходно отдавал себе отчет, что невозможно принимать эту историю всерьез, и решил сделать фарс...»^[178]

Так появились в фильме эксцентрические сцены и водевильные герои: любитель чижиков и канареек, бывший гангстер (Поль Мерисс); хорошенькая продавщица сигарет (Дани Саваль), пленяющая все мужское население картины; любвеобильный богомолец (Ролан Лезаффра); старушка, обожающая сладости и умершая оттого, что подавилась земляничным тортом (Сюзанна Габриэлло) и пр.

Карне вернулся к «популистской» атмосфере и декорациям своих давнишних лент. Действие происходит в старом доме на окраине Парижа (павильон). Интрига так же иронична и запутана, как некогда в «Забавной драме»: абсурдные недоразумения, подглядывания, потасовки, неожиданные трюки...

Во всем этом видна вторичность. Фильм снова доказал, что режиссер лишь повторяет свои старые находки, которые теперь воспринимаются как штамп. Даже панегирически настроенный Шазаль был вынужден признать, что «Корм для пташек» — фильм, обращенный к прошлому. «В нем ...ощутима ностальгия по стилю Превера. И та же ностальгия — в исполнительской манере Сюзанны Габриэлло, чья роль была написана для Арлетти, в игре Ролана Лезаффра, который иногда напоминает Жана-Луи Барро и Робера Ле Вигана...

Поль Мерисс замечателен, но временами заставляет думать о Габене. Дани Саваль, конечно, хороша, но и она — вторая, молодая Арлетти. Невольно думаешь, что все это лишь «заместители», ибо сама картина оставляет впечатление поисков прошлого»^[179]. Фильм прошел незамеченным. О нем писали мало и с оттенком легкого пренебрежения, как о приятном водевиле «для воскресного послеобеденного отдыха»^[180].

«Три комнаты в Манхэттене» (1965) — фильм более представительный. Он демонстрировался на Международном кинофестивале в Венеции и даже был отмечен в списке награжденных: исполнительница главкой роли Анни Жирардо получила «кубок Вольпи» как лучшая актриса фестиваля. Марсель Карне дал в связи с этим много интервью. Были рассказаны подробности создания картины — от выбора сюжета для экранизации («Три комнаты в Манхэттене», по мнению Карне,

лучшая книга Жоржа Сименона) до выбора актеров, всевозможных производственных препятствий и трудностей, связанных с изучением чужой страны.

В отличие от большинства произведений Сименона, «Три комнаты в Манхэттене» роман не детективный, а психологический. Это история любви молодой, но уже помятой жизнью, одинокой женщины и столь же одинокого мужчины. Действие происходит на унылых авеню Манхэттена, в маленьких, доживающих свой век гостиницах и барах, зажатых между небоскребами Нью-Йорка. Карне, решивший на сей раз почти ни в чем не отступать от содержания романа, впервые в жизни выехал для съемок в США.

Значительная часть картины (вся натура) снималась с голливудским персоналом, и это наложило на нее свой отпечаток. Перед поездкой режиссер писал, что его цель - найти в трущобах современного Нью-Йорка «атмосферу своих давних фильмов, сделанных в Париже»^[181]. Но, как он ни старался, атмосфера получилась голливудской — американская «натура» пересилила поэзию Карне. На фестивале фильм был встречен холодно. Критики отмечали несомненную актерскую удачу Анни Жирардо, но о картине в целом отзывались с раздражением. «Недостаточно Анни Жирардо, чтобы спасти фильм «Три комнаты в Манхэттене», — писал Джоан Луиджи Ронди в газете «Темпо»^[182]. Работу режиссера называли «крайне слабой», сам фильм «посредственным»^[183], сделанным «по канонам голливудской кинопродукции 30-х годов»^[184].

В одном из интервью Марсель Карне сказал, что он готовился к экранизации романа целых три года. С этой картиной были связаны большие ожидания. Карне надеялся вернуть прежнюю славу.

Не принимая современного кино, он, тем не менее, пошел на некоторые уступки моде. Впервые в его творчество проникли усталые герои и усталая любовь. Правда, и тут, по выражению Шазалья, любовники «безрассудно целомудренны; или, точнее, постановщик целомудрен по отношению к героям»^[185]. Тема судьбы — опять-таки в угоду современным настроениям — звучит в картине приглушенно, а недостаток страсти компенсируется голливудским «хэппи-эндом». Надежды режиссера оказались тщетными. Уступки современности не помогли. Карне добился лишь того, что после фестиваля критики «подвели итог», причислив все его последние картины к «коммерческому романтизму».

Выход нового фильма «Молодые волки» (1968) не изменил этой оценки. «Опять „обманщики"...»; «Очередной ночной Париж, где

развлекаются юнцы...»; «Банальная любовная история, приправленная руганью героев по адресу «отцов»...» — таковы отзывы прессы^[186].

Сегодня от Карне уже никто не ждет открытий. Его художническую судьбу определило время, ушедшее вперед. Подобно многим мастерам, некогда возглавлявшим направления и школы, он целиком принадлежал одной эпохе. Когда она окончилась, магическое «чувство времени» исчезло из его произведений. Стиль сразу показался старомодным, идеи вымученными. Как ни стремится режиссер угнаться вслед за веком, это ему уже давно не удается.

Время безжалостно к талантам. Творческая старость в большинстве случаев приходит раньше, чем человек физически стареет. Периоды расцвета коротки. Карне было всего двадцать девять лет, когда он стал главой французской школы «поэтического реализма». И только тридцать семь, когда господство этой школы пошатнулось и наступила эра неореализма. Теперь уже и многие из корифеев неореализма остались позади. В кинематографе возникли новые тенденции и направления. Де Сантис и Де Сика тоже давно снимают заурядные коммерческие фильмы. Это печально, но закономерно: такова диалектика процесса. История киноискусства строится из бесконечных отрицаний. Различные эпохи создают своих героев и творцов. Но жизнь меняется; творцы устаревают тем быстрее, чем более они верны своей эпохе.

Редкий художник может стать над веком. Старые ленты Дрейера сегодня так же современны, как его последние картины. Но Дрейер, как и Буньюэль, не создал школы. Он посвятил свой гений обособленному поиску пути, оставив будущему не систему, а шедевры, которым невозможно подражать. В судьбе Карне нет этой исключительности. С ним происходит то, что произошло с десятками других талантливых художников. Назвать его судьбу трагичной было бы, пожалуй, слишком сильно. Он не торгует в лавочке игрушек, как торговал когда-то Жорж Мельес, и не бездействует, как изгнанный из Голливуда Гриффит. Наоборот, после «Обманщиков» Карне даже пытался основать свою компанию. Он полон замыслов и, вероятно, большинство из них осуществит. Почти все его старые картины демонстрируются в киноклубах, их изучает молодежь, а лучшие из них идут во многих странах мира.

Марсель Карне, как современный действующий режиссер, может страдать от злых нападок критики, но его вклад в развитие киноискусства неоспорим и на него никто не посягает. «Время, — писал Антониони, — поработало против Карне», и его средства «больше недостаточны для полного проникновения в изображаемое. Но они стимулировали

формирование... тех вкусов, чувств, поэзии... которые лишь постепенно проникают в последние наиболее значительные произведения европейского кино»[\[187\]](#).

Фильмография

Короткометражные фильмы

1929 «НОЖАН, ВОСКРЕСНОЕ ЭЛЬДОРАДО» («Nogent, Eldorado du dimanche»). Режиссер Марсель Карне в сотрудничестве с Мишелем Санвуазеном.

1930-1932 Рекламные ленты: **«ПО ТЕЧЕНИЮ»** («A la derive»). **«ТРАГИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ»** (“Le voyage tragique”). **«ИЗБРАНИЕ В АКАДЕМИЮ»** («Une election a l’Academie francaise») и др. Режиссер Марсель Карне. Сценарии Жана Оранша. Декорации и костюмы Поля Гримо.

Полнометражные игровые фильмы

1936 «ЖЕННИ» («Jenny»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Жака Превера и Жака Констана по роману Пьера Роше «Prison de velours». Диалоги Жака Превера. Оператор Роже Юбер. Художник Жан д’Обоин. Композиторы Жозеф Косма и Лионель Казо.

В ролях: Франсуаза Розе, Альбер Прежан, Шарль Ванель, Жан-Луи Барро, Робер Ле Виган, Лизетт Ланвен, Сильвия Батай, Марго Лион, Рене Женен, Робер Блен, Жозеф Косма. Производство P.A.C. Премьера в кинотеатре «Мадлен» 16 сентября 1936 г.

1937 «ЗАБАВНАЯ ДРАМА» («Drôle de drame»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Жака Превера по роману Сторера Клаустона «His first offense». Диалоги Жака Превера. Оператор Эжен Шюфтан. Художник

Александр Траунер. Композитор Морис Жобер.

В ролях: Франсуаза Розе, Мишель Симон, Луи Жуве, Жан-Луи Барро, Альковер, Жан-Пьер Омон, Надин Фогель, Рене Женен, Анри Гизоль, Синоэль, Марсель Дюамель, Аньес Капри и др. Производство Корнильон—Молинье. Премьера в кинотеатре «Колизей» 20 октября 1937 г.

1938 «НАБЕРЕЖНАЯ ТУМАНОВ» («Quai des brumes»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Жака Превера по одноименному роману Пьера Мак Орлана. Диалоги Жака Превера. Главный оператор Эжен Шюфтан. Операторы: Луи Паж, Марк Фоссар, Анри Алекан, Филипп Агостини. Художник Александр Траунер. Композитор Морис Жобер.

В ролях: Жан Габен, Мишель Морган, Мишель Симон, Пьер Брассёр, Робер Ле Виган, Эймос, Дельмон, Марсель Перес, Рене Женен. Производство: Грегор Рабинович. Премьера в кинотеатре «Мариво» 18 мая 1938 г.

«ОТЕЛЬ «СЕВЕРНЫЙ» («Hôtel du Nord»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Анри Жансона и Жана Оранша по одноименному роману Эжена Даби. Диалоги Анри Жансона. Художник Александр Траунер. Композитор Морис Жобер.

В ролях: Аннабелла, Арлетти, Луи Жуве, Жан-Пьер Омон, Андре Брюно, Жанна Маркан, Полетт Дюбо, Бернар Блие, Франсуа Перье, Раймон, Анри Боек, Лувињи, Люрвилль, Марсель Андре, Женя Вори.

Производство: Лукашевич. Премьера в кинотеатре «Мариво» 10 декабря 1938 г.

1939 «ДЕНЬ НАЧИНАЕТСЯ» («Le jour se leve»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Жака Вио. Диалоги Жака Превера. Главный оператор Курт Куран. Операторы Филипп Агостини и Андре Бак. Художник Александр Траунер. Композитор Морис Жобер.

В ролях: Жан Габен, Арлетти, Жюль Берри, Жаклин Лоран, Бернар Блие, Мади Берри. Рене Женен, Бержерон, Марсель Перес, Жак Боме Дукинг, Артюр Девер.

Производство: «Сигма». Премьера в кинотеатре «Мадлен» 17 июня 1939 г.

1942 «ВЕЧЕРНИЕ ПОСЕТИТЕЛИ» («Les visiteurs du soir»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий и диалоги Жака Превера и Пьера Лароша. Оператор Роже Юбер. Художники Александр Траунер и Жорж

Вакевич. Композиторы Жозеф Косма и Морис Тирье.

В ролях: Арлетти, Ален Кюни, Мари Деа, Жюль Берри, Марсель Эрран, Фернан Леду, Габриэль Габрио, Пьер Лабри, Роже Блен, Жан Д'Ид, Пьераль.

Производство: Андре Польве. Премьера в кинотеатре «Мадлен» 5 декабря 1942 г.

1943—1945 «ДЕТИ РАЙКА» («Les enfants du paradis»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий и диалоги Жака Превера. Оператор Роже Юбер. Художники Леон Барсак, Александр Траунер, Раймон Габютти. Художник по костюмам Мейо. Композиторы Морис Тирье, Жозеф Косма. Музыка пантомим Ж. Муке.

В ролях: Арлетти, Жан Луи Барро, Пьер Брассёр, Марсель Эрран, Луи Салу, Мария Казарес, Пьер Ренуар, Жанна Маркан, Фабьен Лори, Поль Франкёр, Этьен Декру, Марсель Перес, Пьер Пало, Гастон Модо, Жак Кастело, Робер Дери, Флоранси, Роньони, Альбер Реми, Поль Деманж, Абиб Бенлиа, Марсель Монтиль, Рафаэль Паторни.

Производство: «Пате-Синема». Премьера во дворце Шайо 9 марта 1945 г.

1946 «ВРАТА НОЧИ» («Les portes de la nuit»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Жака Превера по мотивам балета Жака Превера и Жозефа Косма «Свидание». Диалоги Жака Превера. Главный оператор Филипп Агостини. Оператор Андре Бак. Художник Александр Траунер. Композитор Жозеф Косна.

В ролях: Ив Монтан, Натали Наттье, Жан Вилар, Пьер Брассёр, Серж Реджани, Сатюрнен Фабр, Раймон Бюссьер, Сильвия Батай, Жюльен Каретт, Дани Робен, Жан Максим, Рене Бланшар, Жанна Маркам, Фабьен Лори, Кристиан Симон.

Производство: «Пате-Синемз». Премьера в кинотеатрах «Мариво» и «Мариньян» 3 декабря 1946 г.

1950 «МАРИЯ ИЗ ПОРТА» («La Marie du port»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Луи Шаванса по одноименному роману Жоржа Сименона. Диалоги Жоржа Рибемон-Дессеня при участии Жака Превера. Оператор Анри Алекан. Художники Александр Траунер и Капелье. Композитор Жозеф Косма.

В ролях: Жан Габен, Николь Курсель, Бланшетт Брюнуа, Жюльен Каретт, Жанна Маркан, Рене Бланшар, Луи Сенье, Клод Ромен, Робер

Ваттье.

Производство: Саша Гордин. Премьера в кинотеатрах «Мариньян» и «Мариво» 28 февраля 1950 г.

1951 «ЖЮЛЬЕТТА, ИЛИ КЛЮЧ К СНАМ» («Juliette ou la cle des songes»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Марселя Карне и Жака Вио по одноименной пьесе Жоржа Неве. Диалоги Жоржа Неве. Художники Александр Траунер и Капелье. Художник по костюмам Мейо. Композитор Жозеф Косма.

В ролях: Жерар Филип, Сюзанн Клутье, Жан Роже Коссемон, Рене Женен, Ив Робер, Эдуард Дельмон, Ролан Лезаффр, Габриэль Фонтан, Артюр Девер, Николов, Макс Дежан, Марсиаль Ребб, Фернан Рене, Марсель Арнольд, Марион Дельбо, Ги Мэресс.

Производство: Саша Гордин. Премьера после фестиваля в Канне в кинотеатрах «Биарриц» и «Мадлен» 18 мая 1951 г.

1953 «ТЕРЕЗА РАКЕН» («Therese Raquin»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Марселя Карне и Шарля Спаака по одноименному роману Эмиля Золя. Диалоги Шарля Спаака. Оператор Роже Юбер. Художник Поль Бертран. Композитор Морис Тирье.

В ролях: Симона Синьоре, Раф Валлоне, Сильви, Ролан Лезаффр, Жак Дюби, Мария-Пиа Касилио, Марсель Андре, Марсиаль Ребб, Поль Франкёр.

Производство: Хаким. Премьера после Биеннале в Венеции в кинотеатрах «Мулен Руж» и «Нормандия» 6 ноября 1953 г.

1954 «ВОЗДУХ ПАРИЖА» («L'air de Paris»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Жака Сигюра и Марселя Карне. Диалоги Жака Сигюра. Оператор Роже Юбер. Художник Поль Бертран. Композитор Морис Тирье.

В ролях: Жан Габен, Ролан Лезаффр, Арлетти, Мари Даэмс, Фолько Люлли, Аве Нинки, Мария-Пиа Касилио, Симона Пари, Жан Пареде.

Производство: Робер Дорфман (Сильвер Фильм). Премьера в Монте-Карло 15 августа 1954 г. и в Париже 24 сентября 1954 г.

1956 «СТРАНА, ОТКУДА Я РОДОМ» («Le pays d'ou je viens»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Жака Эмманюэля и Марселя Ашара. Диалоги Марселя Ашара. Оператор Филипп Агостини. Художник Жан Дуарину. Композитор Жильбер Беко.

В ролях: Жильбер Беко, Франсуаза Арну, Жан Тулу, Клод Брассёр,

Габриэлло, Мадлен Лебо, Габри Бассе, Жан Пьер Бреммер, Шанталь Гоцци.

Производство: Дюур и Бокановский. Премьера в «Гомон Палас» 22 сентября 1956 г.

1958 «ОБМАНЩИКИ» («Les tricheurs»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий и диалоги Жака Сигюра. Оператор Клод Ренуар. Художник Поль Бертран. Музыка: джазовые записи Максима Сори, Рея Брауна, Роя Эддриджа, Диззи Гиллеспи и др.

В ролях: Паскаль Пети, Жак Шаррье, Лоран Терзиев, Жан-Поль Бельмондо, Ролан Лезафр, Андреа Паризи, Дани Саваль, Жак Портере, Пьер Брис, Альфонсо Матиз, Армонтель, Клод Жиро.

Производство: Робер Дорфман (Сильвер Фильм). Премьера в кинотеатрах «Мариньян» и «Мариво» 10 октября 1958 г.

1960 «ПУСТЫРЬ» («Terrain vague»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий и диалоги Марселя Карне и Анри Франсуа Рея по роману Хэла Элсона «Tomboy». Оператор Клод Ренуар. Художник Поль Бертран. Композиторы Мишель Легран и Франсиз Лемарк.

В ролях: Ролан Лезафр, Даниэль Гобер, Жан Луи Бра, Морис Каффарелли, Константин Андрию, Доминик Дъёдонне, Альфонсо Матиз, Дениз Вернас, Жорж Вильсон, Доминик Даврей, Симон Бертье, Франсуа Ноше.

Производство: Грей-Фильм — Фильм Рив Гош. Премьера в кинотеатрах «Берлиц», «Пари», «Веплер» 9 ноября 1960 г.

1963 «КОРМ ДЛЯ ПТАШЕК» («Du mouron pour les petits oiseaux»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Марселя Карне и Жака Сигюра по одноименному роману Альбера Симонена. Диалоги Жака Сигюра. Оператор Жак Натто. Художник Жак Сольнье. Композиторы Жорж Гарваренц и Шарль Азнавур.

В ролях: Дани Саваль, Поль Мёрисс, Сюзи Дэлер, Жан Ришар, Дани Логан, Сюзанна Габриэлло, Ролан Лезафр, Франко Читти, Робер Дальбан, Жанна Фюзье-Жир.

Производство: Раймон Бордери (С.И.С.С) Премьера 15 февраля 1963 г.

1965 «ТРИ КОМНАТЫ В МАНХЭТТЕНЕ» («Trois chambres a Manhattan»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Марселя Карне и Жака Сигюра по одноименному роману Жоржа Сименена. Диалоги Жака Сигюра. Оператор Эжен Шюфтан. Художник Леон Барсак. Композитор

Мел Велдрю.

В ролях: Анни Жирардо, Морис Роне, Ролан Лезаффр, Габриэль Ферцетти, Женевьев Паж, Маргарет Нолан и др.

Производство: Ламброзо (Production Montaigne). Премьера в кинотеатре «Триумф» 10 ноября 1965 г.

1968 «МОЛОДЫЕ ВОЛКИ» («Les jeunes loups»). Режиссер Марсель Карне. Сценарий Марселя Карне и Клода Аккюрси. Диалоги Клода Аккюрси. Оператор Жак Робен. Художник Рино Мондолини. Композитор Джек Арель.

В ролях: Гайде Политоф, Кристиан Эй, Ролан Лезаффр, Ив Бенейтон, Морис Гарель, Бернар Деран, Элина Лабурдетт, Гамиль Ратиб, Элизабет Тессье дю Гро, Стефан Буйи, Ролан Сегюр, Серж Лиман, Лефевр-Бель, Люк Богран.

Производство: Сосьете нувель де синематографи (Париж), Вест-фильм (Рим). Премьера в кинотеатре «Бальзак» 2 апреля 1968 г.

СВЕДЕНИЯ О ПЕЧАТНОМ ИЗДАНИИ

Ариадна Леонидовна Сокольская
Марсель Карне

Редактор Н. Мервольф. Художник В. Балериус. Художественный редактор Я. Окунь. Технический редактор И. Тихонова. Корректор А. Решетова. Сдано в набор 12/II 1970 г. Подп. к печати 7/V 1970 г. Формат 70×108 1/32 Бум. тип. № 2 Кама матовая. Для иллюстр. меловая. Усл. печ. л. 10,85. Уч.-изд. л. 11.03. Тираж 20000 экз. М-31624. Изд. № 68. Заказ тип. № 411.

Издательство «Искусство». Ленинград, Невский. 28. Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Социалистическая. 14.

Цена 87 коп.

notes

Примечания

Michelangelo Antonioni. Marcel Carné parigino. В кн.: Carlo di Carlo. Michelangelo Antonioni. Roma, 1964, p. 346. Статья написана в 1943 году. Впервые опубликована в расширенном варианте в 1948 году (“Bianco e Nero”, Roma, dicembre 1948, № 10).

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссёры. М., Изд. иностр. лит., 1960, стр. 352.

См. раздел “Термоignages” (Свидетельства) в кн.: Robert Chazal. Marcel Carné. Paris, Ed. Seghers, 1965, а также книгу Жана Кевалю о Карне (Coll. 7e Art, Paris, 1952) и цитированную статью Антониони.

Marcel Carné parigino, op. cit., p. 359-360.

См. об этом в статье Болеслава Михалека «Конец романтической эпохи (Марсель Карне)». Bolesław Michałek. Trzy portrety. Warszawa, Wyd. artystyczne i filmowe, 1959.

См.: Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссёры, стр. 356.

См. : Robert Chazal. Marcel Carné, p. 15.

Цит. по кн.: Рене Клер. Размышления о киноискусстве. М., «Искусство», 1958, стр. 118.

Рене Клер. Размышления о киноискусстве, стр. 119.

Marcel Carné. La camera, personnage du drame. "Cinémagazine", 12 juillet 1929.

«Бродвейская мелодия» - американский фильм 1929 года. Режиссер Гарри Бомонт.

*Marcel Carné. Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue?
“Cinémagazine”, novembre 1933.*

*Marcel Carné. Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue?
"Cinémagazine", novembre 1933.*

*Беседа с Марселем Карне Мишеля Обриан и Эрве ле Ботерф.
“Cinémonde”, 15 mars 1957.*

См. : Jean Mitry. La Naissance d'un cineaste. "Avant-Scene du Cinéma", mai 1968, № 81, p. 7.

“Le Petit Dauphinois”, mars 1929.

*“Nogent, Eldorado du dimanche” de Marcel Carné vu par Albert Palle.
“Avant-Scene du Cinéma”, № 81, p. 9.*

*“Nogent, Eldorado du dimanche” de Marcel Carné vu par Albert Palle.
“Avant-Scene du Cinéma”, № 81, p. 9.*

“Avant-Scene du Cinéma”, № 81, p. 9.

См. его аналогичное высказывание в беседе с Мишелем Обриан и Эрве ле Ботерф. "Cinéma", 15 mars 1957.

“Le Petit Nicois”, mars 1929.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр. 359.

Рене Клер. Размышления о киноискусстве, стр. 96-97.

Robert Chazal. Marcel Carné, p. 17.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Жорж Садуль. История киноискусства, М., Изд. иностр. лит. 1957, стр. 265.

Из статьи Шарля Спаака о Фейдере. Цит. по кн.: В. Божович. Жак Фейдер. М., «Наука», 1965, стр. 84.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Michelangelo Antonioni. Marcel Carné parigino, op. cit., p. 349.

“Cahiers du cinéma”, mai 1957, № 71, p. 52. Статья без подписи.

См.: Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссёры, стр. 361.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Р.Н. Юрнев. Марсель Карне. Сб. Французское киноискусство. М., «Искусство», 1960, стр. 299.

См. Сб. Французское киноискусство, стр. 298.

Выражение Болеслава Михалека. См. Trzy portrety. str. 54.

Т. Хмельницкая. Голоса времени. М.-Л., «Советский писатель», 1963, стр. 401.

Т. Хмельницкая. Голоса времени, стр. 398.

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр. 364.

В «Вечерних посетителях», произведении аллюзионном, построенном на фантастическом сюжете, символика обнажена. Герой этого фильма – посланец дьявола, героиня – невеста рыцаря (традиционный образ непорочной красоты).

Сб. Французское киноискусство, стр. 299.

Jean Queval. Marcel Carné. Paris, Ed. du Cerf, Coll. 7e Art, 1952, p. 99.

Jean Queval. Marcel Carné, p. 97.

По-русски это переводится двояко: «Странная драма», «Забавная драма».

“Cinéma monde”, 15 mars 1957.

“Cinéma, 61”, № 56, 57, 58.

См. об этом: Bolesław Michałek. Trzy portrety. str. 62.

Цит. по кн.: Armand-Jean Caulliez. Jean Renoir. Paris, Ed. universitaires, 1962, p. 127.

Стихотворение «Жан Габен».

Gabin: Je suis comme ça. "Humanité Dimanche", 4 octobre 1964.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

См. : Pierre Mac Orlan. Le Quai des brumes. Paris, Ed. de la nouvelle revue française, 1927.

В русском переводе Элит Ставриной: «Париж в снегу». М., «Современные проблемы», 1928.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Цит. по журн.: "Film", 1963, № 20, стр. 14.

“Париж в снегу”, стр. 73.

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр. 364-365.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Кстати, вполне осознанное. «Я испытал влияние немецкого экспрессионизма: в первую очередь Мурнау, Фрица Ланга», - говорит Карне. См. его интервью в кн.: Robert Chazal. Marcel Carné, p. 97.

*Об этом принципе немецких экспрессионистских фильмов см. в кн.:
(S. Kracauer. From Caligari to Hitler. Princ. Univ. Press, 1966.*

«В экспрессионистских фильмах, - пишет З. Кракауэр, - свет нереален: это свет, который освещает пейзаж души» (From Caligari to Hitler, p. 75).

Раздумья Марселя Карне. «Искусство кино», 1958, № 5, стр. 156.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Цит. по кн.: Жорж Садуль. Всеобщая история кино, т. 6. М., «Искусство», 1963, стр. 64.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Марсель Карне. Я всегда помогаю молодым. «Filmski svet», 7 oktobar 1965.

В официальных кругах тогдашней Италии фильм вызвал резкое неодобрение. Генеральный директор по делам кинематографии Луиджи Фредди писал в докладной записке высшему начальству: «В «Набережной туманов» осуждается не какая-то часть общества, а все общество в целом: ...если судить по этой картине, то общество прогнило до мозга костей, оно живет и действует, как ему заблагорассудится...

Жизнь изображается не как огромный поток с тихими заводями и водоворотами, а как грязная канава, где плавают нечистоты – корки, кожура, объедки, - куда стекают помои из домов, населенных нищими, несчастными людьми. И все это с нескрываемым удовольствием выставляется напоказ.

Беспощадность фильма усугубляется прекрасной игрой актеров и безжалостной правдивостью изображаемых сцен. Помимо многих соображений этического порядка, которые можно было бы высказать по отношению к данному фильму (отсутствие всякого уважения к чужой собственности, к чуждому образу жизни, полное пренебрежение основными моральными ценностями, собственной жизнью и т.д.), следует отметить, что в политическом отношении этот фильм есть не что иное, как воспевание беззакония, дезертирства, жизни вне дозволенных норм, анархии. В нем нет даже намека на справедливость ни на земле, ни на небе». Цит. по кн.: Джузеппе Феррара. Новое итальянское кино. М.. Изд. иностр. лит., 1959, стр. 50.

Jean Queval. Marcel Carné, p. 35.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

“La Voix des Parents”, décembre 1964.

Jean Queval. Marcel Carné, p. 31.

Robert Chazal. Marcel Carné, p. 34.

Marcel Carné parigino, op. cit., p. 352.

“Candide”, 1938.

Jean Queval. Marcel Carné, p. 31.

Robert Chazal. Marcel Carné, p. 35.

Aujourd'hui. Entretien inédit, conduit par Robert Chazal. В кн.: Robert Chazal. Marcel Carné, p. 100.

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссёры, стр. 354-355.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Marcel Carné parigino, op. cit., p. 351.

André Bazin. Le décor est un acteur. "Ciné-Club", N° 1 (Nouvelle série), décembre 1949.

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр. 371.

“Cinéma monde”, 15 mars 1957. См. также интервью Карне в кн.: Robert Chazal. Marcel Carné, p. 38.

См. интервью Карне в кн.: Robert Chazal. Marcel Carné, p. 39.

Жорж Садуль. Всеобщая история кино, т. 6, стр. 59.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Цит. по кн.: Robert Chazal. Marcel Carné, p. 40.

Из беседы с Марселем Карне. "Cinémondé", 15 mars 1957.

“Les évadés de l’an 4 000”. В кн.: *Robert Chazal. Marcel Carné*, p. 104-105.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

“Le Petit Parisien”, 1943.

Prévert du cinéma. "Travail et Culture", 1952.

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр. 375.

Мария Казарес. В кино и на сцене. «Смена», 1956, 9 октября.

Marcel Carné parigino, op. cit., p. 355.

*Жорж Садуль. Всеобщая история кино, стр. 73. О том же в кн.:
Robert Chazal. Marcel Carné, p. 43.*

Marcel Carné parigino, op. cit., p. 354-355.

Bernard G. Landry. Marcel Carné, sa vie, ses films. Ed. Jacques Vautrin, 1952.

Marcel Carné parigino, op. cit., p. 350.

Здесь, как в большинстве эпизодов фильма, факты перемешаны с вымыслом. На самом деле Антуан Луи Проспер Леметр (по сцене Фредерик-Леметр) дебютировал в 1816 году в бульварном театрике Варьете-Амюзант. Его первой ролью действительно был лев в пантомиме «Пирам и Тисба».

Жорж Садуль. Всеобщая история киноискусства, т. 6, стр. 104.

Marcel Carné parigino, op. cit., p. 357.

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр. 381.

Marcel Carné parigino, op. cit., p. 357.

Французское название картины: “Les Enfants du Paradis”. Paradis – рай, но также и раек. Характерная для Превера игра слов.

Robert Chazal. Marcel Carné, p. 46.

См., например, статьи о «Детях райка» в “Films and filming”, october 1965; “Film quarterly”, summer 1959, № 4.

“Cinéma”, № 60, p. 11.

Б. Зингерман. Жан Вилар и другие. М., ВТО, 1964, стр. 55-56. Тонкий анализ пантомим Барро дан также в статье Т. Бачелис «Тревоги и надежды Франции, как их выражает Жан-Луи Барро». «Театр», 1962, № 10.

Gabriel Audisio. "Action", 1945.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Marcel Carné parigino, op. cit., p. 357-358.

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр. 382.

Robert Chazal. Marcel Carné, p. 48.

«Как было бы хорошо, если бы Жак Преве́р, наш лучший сценарист и популярнейший поэт, не написал этой пародии на Жака Преве́ра», - восклицает Жан Кеваль.

Bolesław Michałek. Trzy portrety, str. 80.

Цит. по ст.: Б. Зингерман. Кругозор неореализма. «Искусство кино», 1958, № 4, стр. 153.

Bolesław Michałek. Trzy portrety, str. 80.

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр. 87.

Marcel Carné parigino, op. cit., p. 359.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Цит. по кн.: Robert Chazal. Marcel Carné, p. 49.

Bolesław Michałek. Trzy portrety, str. 80.

Bolesław Michałek. Trzy portrety, str. 80.

Robert Chazal. Marcel Carné, p. 53.

См.: Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссёры, стр. 392, а также Robert Chazal. Marcel Carné, p. 54.

Marcel Carné parigino, op. cit., p. 359.

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр. 393-394.

Жан Габен и его рок. Цит. по кн.: И. Соловьева, В. Шитова. Жан Габен. М., «Искусство», 1967, стр. 120.

Marcel Carné. Jean Gabin, un chic tipe. "Cinémagazine", janvier 1933.

И. Соловьева, В. Шитова. Жан Габен, стр. 139.

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр. 393, 394.

“Le Figaro”, 17 mars 1950.

“Le Rouge et le Noir”, 28 mars 1950.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Marcel Carné. Tout est dans la manière de conter. "L'Aurore", 16 avril 1951.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Tout est dans la manière de conter. "L'Aurore", 16 avril 1951.

Цит. по кн.: Robert Chazal. Marcel Carné, p. 59.

Marcel Carné. Le Pays de Juliette. "Unifrance Film Information", avril 1950.

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр. 399-400.

*Ален Робб-Грийе о фильме «В прошлом году в Мариенбаде» (1961).
“Lettres Françaises”, № 888.*

Цит. по кн.: Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссёры, стр. 396.

“Paris Presse”, 17 avril 1951.

“Les Nouvelles Littéraires”, 1951.

См.: Roy Armes. French cinema, vol. on London, 1966, p. 46; Claude Mauriac. Une pretention flamboyante. "Figaro Littéraires", 9 juin 1951 etc.

Марсель Карне. Я всегда помогаю молодым. (Интервью на кинофестивале в Венеции, 1965 г.). «Filmski svet», № 562, 7 oktobar 1965.

“Cinéma monde”, 15 mars 1957.

Эмилъ Золя. Собрание сочинений, т. 1. М., Гослитиздат, 1960, стр. 383.

Эмилъ Золя. Собрание сочинений, т. 1. М., Гослитиздат, 1960, стр. 382.

См.: Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссёры, стр. 403.

Цит. по кн.: Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссёры, стр. 404.

См. интервью Карне в кн.: Robert Chazal. Marcel Carné, p. 65.

“Le parisien libéré”, 10 novembre 1953.

Эмилъ Золя. Собрание сочинений, т. 1., стр. 387-388.

Жюри, распределявшее награды на XV Венецианском кинофестивале, кажется, ничего другого и не требовало. Во всяком случае, Габен – единственный из всех актеров – был награжден за исполнение ролей в фильмах «Воздух Парижа» и «Не трогайте добычи» (реж. Беккер). А вместе с ним участвовали в фестивале Тосиро Мифунэ («Семь самураев» Куросавы), Мазина, Энтони Куинн и Ричард Бейсхарт («Дорога» Феллини), Марлон Брандо («На набережной» Элиа Казана).

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Цит. по кн.: Robert Chazal. Marcel Carné, p. 68.

Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр. 406.

“Arts”, 31 octobre 1956.

Интервью Марселя Карне. «Filmski svet», № 562, 7 oktobar 1965.

Цит. по ст.: Французские журналисты беседуют с мастерами кино. «Искусство кино», 1962, № 10, стр. 141.

Андре Базен. Жан Габен и его рок. Цит. по кн.: И. Соловьева, В. Шитова. Жан Габен, стр. 119.

Marcel Carné. Aujourd'hui. В кн.: Robert Chazal. Marcel Carné, p. 98.

“Cinéma”, 15 mars 1957.

Цит. по кн.: Robert Chazal. Marcel Carné, p. 71.

E. R. Archaïque et superficial. "Cahier du Cinéma", N° 92, février 1959, p. 58.

“Le Monde”, 14 octobre 1958.

Roy Armes. French cinema, vol. on, op. cit., p. 48.

Аналогичные упреки делались и раньше. В частности, Александр Астрюк задолго до «Обманищиков» связывал творчество Карне с «доживающей последние дни» традицией кинематографического спектакля, где «искусство кино ограничено драматической мизансценой и фотографической иллюстрацией рассказа». Сравнивая методы Карне и Ренуара, он писал: «Карне всегда использует движение только для того, чтобы рассказать и нарисовать. Он последовательно анализирует и тянет, кадр за кадром, нить истории, которую придумал для него Превер. Ренуар же вламывается в свой мир на триумфальной колеснице. Он там резвится, фыркает, забрызгивает себя грязью... Он не довольствуется анализом: он творит... Раскадровка у Ренуара – непрерывное воссоздание... Это уже не зеркало, где отражается путь, найденный Стендалем; это мир, который рождается в зеркале: камера поднята на локомотив, и никогда толком не знаешь, что покажется на краю дороги – крестьяне, военные, бонны с детьми или водители автобусов. Это неизвестно...» «La Nef», 1949. Цит. по кн.: Pierre Lherminier. *L'Art du Cinéma*. Paris, Ed. Seghers, 1960, p. 596.

Н. Зоркая. Между прошлым и будущим. М., «Искусство», 1961, стр. 52.

Сценарии французского кино. М., «Искусство», 1961.

См. "Films and filming", february 1961, p. 28.

См. интервью Марселя Карне в кн.: *Robert Chazal. Marcel Carné*, p. 71.

Марсель Карне. Обманщики. Перевод А.В. Брагинского. В сб. «Сценарии французского кино», стр. 376.

Roy Armes. French cinema, vol. on, op. cit., p. 48.

“L’ Humanité”, 16 novembre 1960.

“Le Monde”, 14 novembre 1960.

Цит. по журн.: "Film", 1962, № 45, стр. 9.

Цит. по кн.: Robert Chazal. Marcel Carné, p. 75.

Robert Chazal. Marcel Carné, p. 75.

“L’ Humanité”, 24 fevrier 1963.

“Film”, 1965, № 15, str. 8.

Цит. по ст.: И. Скобцева. Неделя в Венеции. «Советский экран», 1965, № 21, стр. 17.

*Марсель Мартен. Новости французского кино. «Советское кино»,
1965, 18 декабря, стр. 4.*

А. Новогрудский. Люди, фильмы, премии. «Литературная газета», 1965, 9 сентября, стр. 1.

Robert Chazal. Marcel Carné, p. 81.

См.: “L’Aurore”, 5 avril 1968; “Le Monde”, 6 avril 1968; “Le Figaro”, 4 avril 1968 etc.

Marcel Carné parigino, op. cit., p. 360.