

# Франсуа Трюффо



Мастера зарубежного киноискусства

ББК 85.543 (3)

Т 81

Составитель  
И. Беленький

Переводы  
А. Григорьева, И. Беленького

Рецензент —  
кандидат искусствоведения В. А. Утилов

4910020000 - 185

Т ----- 134-85

025(01) - 84

©Издательство «Искусство», 1985 г.

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ О КИНЕМАТОГРАФЕ ФРАНСУА ТРЮФФО

Я кинорежиссер и, говоря о коллеге, не могу анализировать его творчество на широком историко-культурном фоне, не могу пользоваться объемной философско-эстетической аргументацией, как это сделал бы любой профессиональный искусствовед. Тем более, что все это уже проделано в книге, предлагаемой вниманию советского читателя. Мне хотелось бы только сказать несколько самых необходимых слов о том явлении в мировом прогрессивном искусстве, которое именуется кинематографом Франсуа Трюффо. Речь идет действительно о кинематографе одного художника, о целостной и устойчивой совокупности мировоззренческих, содержательных и стилевых моментов, о конгломерате разных произведений, объединенных последовательностью гражданских, личностных намерений и формальных приемов. Бывает ведь так — и порой нередко: режиссер ставит на протяжении ряда лет картину за картиной, растет по части опыта и профессионализма, приобретает закалку, даже завоевывает авторитет, а вот в нечто уникальное, совершенно самостоятельное и оригинальное его труды не складываются. Фильмы есть, порой немало фильмов, а кинематографа нет. Трюффо создал свой кинематограф.

Возможно, у меня к постановкам Трюффо отношение особое, пристрастное. Наверно, потому, что мы с Аловым начинали свой путь к экрану почти одновременно с автором «400 ударов». И потому еще, что магистральная тема творчества Трюффо — показ нерядовых, неординарных чувств рядового, ординарного человека — близка нашему стремлению запечатлеть на экране исключительное, из ряда вон выходящее состояние личности, поднятой судьбой на гребень истории. Мне всегда казалось и кажется до сих пор, что Трюффо, несмотря на все его задиристые, эпатажные декларации, щедро рассыпанные в интервью и статьях, — романтик, душа ранимая и тонкая...

Не случайно начиная с первой своей серьезной ленты, «400 ударов», через цикл фильмов о Дуанеле, через знаменитую экранизацию романа Брэдли «451° по Фаренгейту», через полуироническую оду кинематографической «кухне» в «Американской ночи» вплоть до «Последнего метро» и «Соседки» Трюффо с необыкновенным мастерством и достоверностью показывает нам героев, вся жизнь которых — скрытый или явный бунт, протест против мещанских, расхожих стереотипов «общества потребления», людей, чья индивидуальность не втискивается в традиционные рамки упорядоченного, благополучного, беспроблемного и в конце концов бездуховного существования. Герои Трюффо могут совершать ошибки, метаться, тосковать, впадать в отчаяние, ссориться с друзьями и обижать своих любимых, но режиссер никогда не воспевает жалких, непригодных к высоким чувствам эгоистов. Стало общим местом говорить и писать о Трюффо, что он гуманист. Но ведь всякий гуманизм конкретен, индивидуален в искусстве. Конкретен, индивидуален он и у Трюффо. Трюффо, безусловно, любит человека, борется за человека. Но далеко не каждый человек симпатичен и дорог Трюффо. Ему ненавистны пошляки, лицемеры, приспособленцы — не случайно в фильме «Последнее метро» преуспевающий журналист Дакса, коллаборационист по призванию, показан в откровенно гротесковых красках. Вот лишнее доказательство того, что Трюффо вовсе не аполитичен, что он четко различает идеологическую правду и ложь. Да, порой Трюффо нарочито замкнут в сфере чувства, в анализе любовных перипетий. Но зато он никогда не утверждает, не исповедует меркантильность или имморализм, он презирает пресловутую некоммуникабельность. Он за те действительно святые, нерушимые нравственные ценности, что ныне на Западе саркастически называют традиционными. Его кинематограф — искусство чести, совести, мужества, добра и любви. Именно любовь, великое и бессмертное чувство рода человеческого, с его перепадами, срывами, взлетами, тупиками, гибельностью и великолепием, Трюффо умеет показывать с подлинным, не тускнеющим от прожитых лет блеском и совершенством большого таланта. Талант

Трюффо сказывается с недюжиной силой и в чисто формальном плане. У автора картин «Стреляйте в пианиста!» и «История Адели Г.» мало соперников в построении атмосферы действия, в умении обострить сюжет, с равным успехом разработать гротесковое, лирическое или детективное повествование.

Кинематограф Трюффо — явление не умозрительное, не дидактическое. Он живет, действует, помогает работать и сохранять веру в торжество светлых начал в мире, в их победу над косностью и злом. Демократический и гуманный кинематограф Трюффо интересен широким кругам советских зрителей и читателей. Именно поэтому выход сборника, посвященного такому кинематографу, представляется мне делом важным и перспективным.

В. Наумов, народный артист СССР

## И. Беленький

### В сторону Кино

(Знакомство с Франсуа Трюффо)

Он шел в кино долго, мучительно, а появился в нем легко, даже неожиданно, и тотчас столь же неожиданно обнаружилось, что кино его ждало, что будущие герои, точно зрители, следили за его первыми кинематографическими пробами, а будущие зрители уже приглядывали себе место героев в его будущих фильмах.

Он был из «неприкаянных» французов, из тех, кого еще детьми война выбросила из уютных обывательских гнездышек и швырнула в пучину хаоса и разброда, лишила веры в незыблемость общественных устоев и моральных ценностей, привила разочарование и скепсис. Но он был и из тех, кого жизнь в послевоенной Франции научила самостоятельности и независимости, в ком обнаружила дарования, в иных условиях, может быть, и не проявившиеся бы. Ему удалось выразить чувствования и настроения своего поколения — нет, не тех, кто в драматической обстановке политического и нравственного размежевания сумел противостоять реакции, но той немалой его части, «разбитых», «несчастливых», «неприкаянных», разуверившихся и разочарованных, кто, захлебываясь в водовороте новой, послевоенной жизни, с надеждой тянулся к привычному довоенному покою, но покой этот не обрел, ибо обрести его, как и все, канувшее в ету, невозможно. Он представил своему поколению картины жизни во Франции, очищенной от войны, образцы «нового покоя», но и тот оказался недостижимым. Покой только снился.

#### 1. К профессии

Родился он в Париже 6 февраля 1932 года в «разночинной» семье: отец, Ролан Трюффо, работал промышленным дизайнером; мать, Янина де Монферран,— секретаршей. На детство его пришлась война: в 1940 году, когда Франсуа исполнилось восемь лет, Францию оккупировали немцы.

Примерно в ту же пору выяснились и два обстоятельства, позднее повлиявшие на умонастроения будущего режиссера.

Во-первых, оказалось, что единственный сын в семье совершенно чужой и своим родителям не нужен. Как переживал эту драму маленький Франсуа? Мы знаем об этом по тому, как переживал ее маленький Антуан в фильме Трюффо «400 ударов». Это подетски острое ощущение собственной ненужности, заброшенности Трюффо выразил фактически во всех своих фильмах, и в дальнейшем большинство его протагонистов будут искать себе семью (либо мстить за ее утрату), а сам он, лишенный в детстве теплоты семейного общения, постарается создать ее атмосферу во всех съемочных группах, в которых ему придется работать. За мотивом семейной разобщенности и безнадежного стремления эту разобщенность преодолеть (постоянный мотив фильмов Трюффо) можно разглядеть не только прохладные отношения между Трюффо-старшим и Трюффо-младшим, но общее для Западной Европы послевоенное отчуждение между «отцами» и «детьми». С другой стороны, распад семьи — тема многих произведений послевоенного западно-европейского искусства — корнями своими уходил именно в обыденные отношения внутри семей мелких буржуа и всяческих «разночинцев», наподобие семьи чертежника Трюффо.

Другим обстоятельством, оказавшимся важным в долгосрочном плане, стало поведение супругов Трюффо во все время немецкой оккупации. "Мои родители не были ни политиками, ни верующими. То было время оккупации, и они просто выжидали, пока немцы уйдут. Некоторые наши родственники участвовали в Сопротивлении, и их

депортировали; другие, напротив, сотрудничали с немцами. У отца же (он тогда работал чертежником) жизнь заполнялась единственной страстью — туризмом. Оба с матерью частенько уходили в горы, а меня оставляли на родственников... Мы жили на Пигаль — в ту пору это был самый распущенный район Парижа: во время войны нигде в городе не было такого района. Классические французские проститутки в чулках с «черного рынка» процветали именно там. Если ночью на Пигаль вдруг раздавался выстрел, то это вовсе не означало, что немцы напали на след кого-нибудь из Сопротивления. Просто кто-то, немец ли, француз — безразлично, оказался не в той постели»<sup>1</sup>.

Итак, в семействе Трюффо и их родственников были представлены все варианты отношения к окружающим событиям: борьба, коллаборационизм и обывательское безразличие — существование «над схваткой». Когда родители уходили в свои турпоходы, ребенка они оставляли, надо думать, не на тех родственников, что участвовали в Сопротивлении. Эта политическая инертность не могла не окрасить отношение к миру у будущего режиссера — перечитайте его меланхолическое уравнивание родственников-антифашистов и родственников-коллаборационистов или описание ночной жизни на площади Пигаль, сделанное спустя три десятилетия. Более свежий пример — фильм «Последнее метро» (1980), где жизнь оккупированной Франции воссоздана в том же эмоциональном ключе, что и выше приведенный отрывок из интервью Трюффо,— притом, что в фильме выражена и ненависть к фашизму и горячая поддержка героев Сопротивления. Это доказывает, что, осуждая противоречия в мышлении современных западных художников, ни в коем случае не должно забывать о тех сложных и противоречивых обстоятельствах, в которых протекала и протекает жизнь этих художников, и что сами эти противоречия — не повод для проклятий, но пища для размышлений над превратностями бытия в обществе, где жизнь — это борьба за выживание. Быть взрослым Франсуа Трюффо никто не учил. Всем чужой, он в итоге (как и маленький Антуан) смог стать только правонарушителем. Предоставленный родителями-соседями самому себе, он вел как бы две жизни, оставившие на его судьбе четкие отпечатки. Одна напоминала судьбы маленьких диккенсовских изгоев. В восемь лет его отправили в детский лагерь, очень смахивающий на исправительный дом,— в нем Франсуа прожил всю войну. «Директор нашего лагеря сбывал на «черном рынке» продукты, предназначавшиеся нам... Мы попытались жаловаться, но директор пригрозил: «Это клевета. И вы мне за нее ответите!» Нас это поразило, ибо мы не знали, что такое клевета»<sup>2</sup>. Едва во Францию вступили войска союзников, Франсуа сбежал из лагеря домой, но на прошло и двух лет, как он сбежал и из дому. «Поймав, отец притащил меня за шиворот в полицейский участок на площади Пигаль, где меня запихнули в одну кутузку с проститутками. Оттуда меня перевели в исправительный дом. Словом, все как 8 «400 ударах»<sup>3</sup>.

В 1947 году он четыре месяца работает кладовщиком на зернохранилище, а потом, уволенный оттуда, решает организовать собственный кино клуб (после войны это было всеобщим поветрием). Этот кино клуб, «Кружок киноманов», просуществовал (в помещении Пале-Клюни) около года, после чего его шестнадцатилетний владелец за свою «хозяйственную» деятельность вновь оказался за решеткой. Для отца, обнаружившего его по объявлению о кино клубе в «Франс-суар», сдать сына в полицию оказалось проще, чем платить за него долги. Руководя своим «Кружком киноманов», Трюффо познакомился с владельцем конкурирующего кино клуба, «Камера обскура», Андре Базе-ном (уже тогда автором принципиальных для теории кино статей «Онтология кинематографического образа», «Миф тотального кино» и др.). Они привязались друг к другу, и

<sup>1</sup> «The New York Times», 1970, 27 sept., sect. 2, p. 13.

<sup>2</sup> «L'Express», 1959, № 410, 23 avr., p. 35.

<sup>3</sup> «The New York Times», 1970, 27 sept., sect. 2, p. 13.

двадцатидевятилетний Базен заменил мальчику отца, о чем Трюффо с нежностью вспоминал спустя десять лет в некрологе<sup>4</sup>.

В конце 1948 года он сумел освободить Франсуа из Центра по перевоспитанию малолетних преступников в Вильжуифе — на том условии, что мальчишка еженедельно будет консультироваться у психиатра,— и устроил его на работу в киноотдел газеты «Травай э культур». Однако положение Франсуа непрочное: стоит Базену заболеть, и Трюффо опять без работы. Он пытается определиться самостоятельно: работает клерком, посыльным, даже сварщиком, но нигде не в состоянии задержаться сколько-нибудь долго. В 1951 году он добровольно поступает на службу в армию. «Я влюбился. Моя девушка торговала тканями в лавочке своей матери. Я поселился в гостинице напротив и каждый вечер следил за девушкой. Потом однажды мне надоело смотреть, как она ходит в кино то с одним, то с другим парнем, и я пошел в армию»<sup>5</sup>. Армейская действительность скоро разочаровала его. То были годы войны, которую Франция вела во Вьетнаме, и Франсуа, который при своей политической беспечности даже предположить не мог, что его непременно припишут к части, «освобождавшей» для метрополии ее бывшие колонии, решил тотчас же дезертировать. Он воспользовался увольнительной и в часть не вернулся. В кафе он случайно встретил Криса Маркера (впоследствии известного документалиста), который, узнав о дезертирстве, был просто потрясен. Маркер созвонился с Аленом Рене (уже тогда автором лент «Герника», «Ван Гог», «Поль Гоген»), и оба, посоветовавшись, направили незадачливого добровольца к Базену, а тот в свою очередь настоятельно рекомендовал Франсуа вернуться в часть и подать рапорт о болезни. Итак, Трюффо опять арестован и посажен на этот раз в парижскую военную тюрьму в Дуплё рядом с дезертирами корейской войны. Из камеры, рассчитанной на четверых, где, однако, помещались еще одиннадцать человек, Трюффо опять-таки вызволил Базен. Он и его жена Янина выдали себя за родителей Франсуа (мать которого тоже звали Яниной) и около года добивались от военных властей разрешения на демобилизацию. В конце концов разрешение было получено, причем, как и у Антуана из «Украденных поцелуев», с мотивировкой «по неустойчивости характера».

Однако параллельно всем этим перипетиям Трюффо вел и другую щижнь, не столь наполненную потрясениями, но фактически сделавшую из него того, кем он в конце концов стал. Особенно прилежным учеником он никогда не был и, сбежав из школы, как впоследствии его ровесник Антуан, много времени проводил, слоняясь по городу и сидя в кинотеатрах. Однако, в отличие от Антуана, Франсуа был одержим кинематографом. Вместе с приятелем Робером Лашне (в «400 ударах», где мон, кстати, работал ассистентом режиссера, он выведен в образе Рене, приятеля Антуана)<sup>6</sup> Трюффо за шесть или семь лет просмотрел около двух тысяч фильмов: «Я потерял в кино около четырех тысяч часов, которые мог бы посвятить литературе»<sup>7</sup>. Увлечение это не было беспорядочным: Трюффо вел дневник, где в алфавитном порядке перечислял все просмотренные фильмы. Многократный просмотр одного и того же фильма позволял усвоить принцип построения диалога, соответствия слова и изображения. Дабы впоследствии (например, в «Жюле и Джиме») или в «Двух англичанках и Континенте») отказаться от стандартного, «театрального» диалога, стоило узнать принципы его построения во всех подробностях: от чего-то отказываясь, надо знать, от чего именно отказываешься.

Сегодня подобный эмпирический метод обучения (впрочем, вынужденный) кажется недостаточным, но кто из выдающихся французских кинорежиссеров специально учился кино? Жан Ренуар собирался стать кера-мистом, но под впечатлением от фильмов

<sup>4</sup> См.: «Arts», 1958, № 697, 19—25 nov.

<sup>5</sup> «L'Express», 1959, N9 410, 23 avr., p. 35. Позже Трюффо, вообще склонный обыгрывать в своих фильмах те или иные случаи из собственной жизни, воспроизвел с некоторыми изменениями эту ситуацию в своей киноновелле «Антуан и Колетта» из фильма «Любовь в 20 лет».

<sup>6</sup> «Фамилию эту Трюффо потом отдаст Пьеру, герою «Нежной кожи»

<sup>7</sup> Цит. по кн.: Crisp S. François Truffaut. New York, Praeger Pub. Inc., 1972, p. 8

Чаплина передумал и решил заняться кинематографом. Рене Клер мечтал стать профессиональным ммотелем, но, снимаясь ради заработка в дешевых фильмах, заинтересовался кино. Жюльен Дювивье начинал театральным актером, потом стал ассистентом режиссера на съемочной площадке, затем писал сценарии и наконец начал по ним снимать фильмы. Марсель Карне был отдан в учение к столяру, затем слушал лекции по фотографии, работал в страховом обществе и, отслужив в армии, стал сначала ассистентом оператора, а потом — режиссером. Пути в кинематограф, как видим, весьма причудливы.

Но в биографии Трюффо, в ее пестрой «предыстории», в череде его случайных приработков, отсидок, авантур с киноклубом увлечение кинематографом стало спасительным берегом, что сразу почувствовал Базен. Поэтому он ввел мальчика в компанию энтузиастов, к которой принадлежал и сам, образовавших еще один киноклуб — «Объектив-49». Этот киноклуб, ставший, по словам Ж. Дониоль-Валькроза, «первым осознанием кинематографа послевоенным поколением»<sup>8</sup>, знакомил своих членов преимущественно с новинками, авангардом современного кино. В эмпирическом самокинообразовании Трюффо знакомство с только что снятыми фильмами фактически было постижением самого понятия «современное кино». Будущий критик и режиссер видел окружающую его жизнь глазами кинематографистов-современников — тех, кто заложил основы национального киноискусства 50 — 60-х годов, — Жана Кокто, Александра Астриюка, Робера Брессона, Раймона Кено, Роже Леенхардта, Пьера Каста, Жака Дониоль-Валькроза, наконец, Базена.

1 апреля 1951 года произошло событие, чрезвычайно важное не только в судьбе Трюффо, но и французского кино в целом. В этот день вышел первый номер журнала «Кайе дю синема» («Кинематографические тетради») — постоянной отныне трибуны кинематографической молодежи. Журнал был образован Ж. Дониоль-Валькрозом и членами клуба «Объектив-49», к которым присоединились Жак Риветт, Жан-Люк Годар и Эрик Ромер, сотрудничавшие в небольшой «Газетт дю синема». Однако материалов, подписанных Трюффо, ни в год образования журнала, ни на следующий год там не было. Именно в это время развернулась эпопея его службы в армии и отсидки в Дупле. В начале 1952 года выпущенного на свободу и демобилизовавшегося Трюффо «добрый волшебник» Базен устроил на работу в киноотдел министерства сельского хозяйства, где Трюффо организовал сеансы узкоплечных фильмов, а в конце года усилиями того же Базена Трюффо был введен в состав редакции «Кайе дю синема». Первый материал Трюффо<sup>9</sup> был помещен в номере от 21 марта 1953 года, и с тех пор Трюффо стал профессиональным критиком и опубликовал в разных изданиях более сотни статей, обзоров, рецензий и интервью.

Ко второй половине 50-х годов жизнь Трюффо вновь раздвоилась. Так счастливо образовавшаяся его карьера кинокритика продолжалась довольно интенсивно: как и все сотрудники «Кайе», Трюффо активно поддерживал тех, кого почитал (Виго, Ренуара, Кокто, Хичкока, Хоукса), и яростно нападал на всякого, кто ему не нравился и кого он клеймил «обезличенными техниками», насаждающими ненавистное ему «традиционное качество», то есть Отан-Лара, Деланнуа, Клемана, Аллегре и других крупных режиссеров довоенного и послевоенного французского кино. И под настоящей фамилией и под различными псевдонимами статьи его появлялись и в еженедельниках («Ар», «Радио-синема», «Билютэн де Пари») и в ежемесячниках («Кайе дю синема», «Ля паризь-ен», «Тан де Пари»). По собственному его признанию, Трюффо был «удачливым критиком»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> «Cahiers du cinéma», 1959, № 100, p. 68.

<sup>9</sup> Речь идет о публикациях в «Кайе дю синема». Первым же материалом из опубликованных Трюффо где-либо считается статья, посвященная Рене Клеру и напечатанная в «Bulletin du Cine-club du Quartier Latin», 1950, lévr. Эту статью упоминает и Трюффо во вступлении к своей книге «Фильмы моей жизни» (см. настоящий сборник).

<sup>10</sup> Truffaut F. Les films de ma vie. Paris, «Flammarion», 1975, p. 30.

Однако в глубине души протезе Базена, видимо, не вполне довольствовался достигнутым — тлея в нем, все разгораясь, огонек творческих, художественных амбиций, ясно прочерчивающий другую линию жизни. В это время Трюффо пишет сценарии. В 1955 — 1956 годах не без влияния американских образцов (фильмов Э. Казана «К востоку от рая», 1955, и Н. Рэя «Бунтовщик без причины», 1955, в которых снимался известный американский актер Джеймс Дин) Трюффо написал примечательную историю молодого парня, взбунтовавшегося против моральных и правовых ограничений, каждый день, каждую минуту навязываемых ему традициями буржуазного жизненного уклада. Сценарий понравился документалисту Эдуарду Молинару, и он даже хотел дебютировать в художественном кино фильмом по этому сценарию, но не сумел найти продюсера (годом позже он все же дебютировал — фильмом «Спиной к стене»). Да и сам Трюффо дважды пытался организовать съемки по своему сценарию, даже нашел актеров (сначала это был Жан-Клод Бриали, потом — Жерар Блен), но, как и Молинару, безрезультатно<sup>11</sup>. Вообще ситуация во французском кино 50-х годов была такова, что начинающему режиссеру прорваться в «большое кино» было практически невозможно. Цепочка публика — продюсер — режиссер выглядела настолько крепкой, что возможность экспериментов фактически исключалась, ибо требовалась абсолютная гарантия успеха, основанная на совершенном владении материалом, то есть на «традиционном качестве», как его понимали в кругах кинопромышленников. И Трюффо решил пойти путем, уже известным некоторым его коллегам (в частности, Астрюку, Рене, Риветту, Ромеру), — снять фильм на узкой пленке. В коммерческом отношении это, разумеется, ничего дать не могло, но появлялась вероятность, что на фильм обратят внимание продюсеры. Начало, однако, оказалось любительским. Съемки велись с помощью друзей: Риветт помогал работать с камерой, Рене правил диалоги и давал советы по монтажу, Дониоль-Валькроз предоставил свою квартиру в качестве съемочной площадки. Сценарий отсутствовал. В этой первой «пробе пера» (фильм принято называть «Визит»), по свидетельству видевших ленту, «какие-то молодые люди открывали и закрывали двери»<sup>12</sup>. Кинематографу надо было учиться. Заниматься в Институте высшего кинообразования (IDHEC) ни у Трюффо, ни у его приятелей не было ни времени, ни, главное, желания. Они опасались, что их научат снимать все те же «традиционно качественные» фильмы, на критику которых они тратили столько пафоса и душевных сил. Шаброль, например, уверял: «Все, что нужно знать о кинорежиссуре, можно выучить за четыре часа, а на то, чему в IDHEC учат два года, хватит полдня»<sup>13</sup>. И Трюффо решил учиться практически. Сначала он попытался стать ассистентом у Макса Офюльса по картине «Лула Монтез», но ему отказал продюсер. Он хотел помочь старшим товарищам, Алену Рене и Александру Астрюку, полагая, что им удастся добиться самостоятельной постановки. Астрюку это удалось (он снял фильм «Дурные встречи»), но Трюффо остался в стороне. Затем он два года (1956 — 1957) работал с Роберто Росселлини над тремя сценариями, но ни один из них так и не был поставлен. Вместе с Риветтом, Шабролем и Шарлем Битчем он пишет сценарий «После дождика в четверг», но возможность постановки по нему фильма вполне исчерпывалась названием.

Тут впору было впасть в отчаяние. Трюффо снова засел за сценарий. была задумана целая трилогия о детстве: история мальчишек, подглядывающих за влюбленными; история школьника, сбежавшего из школы; история «бунтовщика без причины». Последняя часть

---

<sup>11</sup> Спустя три года эту историю переработал Годар и снял по ней свой первый полнометражный фильм — «На последнем дыхании».

<sup>12</sup> Если судить по опубликованному недавно («L'Avant-Scène Cinéma», 1983, № 303/304, p. 89 — 92) «декупажу», эта немая короткометражка — она длится чуть больше ста минут — отличалась свежим изображением человеческих лиц и причудливым смешением документального монтажа и игровых мизансцен (правда, неловких).

<sup>13</sup> Цит. по кн.: Crisp S. François Truffaut, p. 19.

трилогии, как уже говорилось, перешла к Годару, а первым двум суждено было стать началом режиссерского пути Трюффо.

Однако дебют Трюффо-режиссера не был только его личным делом. Вместе с Трюффо также вдруг, разом, открылась перед публикой целая когорта молодых режиссеров. Причем самое «открытие» их оказалось своеобразным: не будучи согласованным, оно произошло почти одновременно и не без влияния их друг на друга. Вместе дебютировав, они вместе получили и признание. Что же увидела в них кинематографическая публика?

\* \* \*

Три десятилетия назад люди, ходившие в ту пору в кино, вдруг почувствовали, что в волшебном зеркале экрана они уже давно не видели собственного отражения. Понятно, что кто-то должен был показать кино зрителям их самих и к тому же сделать это так, чтобы, по не слишком свежему выражению Трюффо, в собственных глазах они «выглядели такими, какие они есть». Задача, таким образом, формулировалась просто — требовалось показать на экране реальный мир. Жизнь, которую каждодневно ведут миллионы людей. Казалось бы, чего проще! Жизнь-то эта прямо перед глазами — ставь камеру и снимай! Этим соображением, по-видимому, и руководствовался в свое время изобретатель кинематографа, запечатлевший в своих фильмах прибытие поезда на станцию Съота, выход рабочих с фабрики Люмьера и поливальщика улиц, который из-за проделок шкодливого мальчишки оказался облитым водой из собственного шланга. Но когда спустя шесть с лишним десятилетий другой проказливый мальчишка решил украсть пишущую машинку в конторе, где работал его отец, оказалось, что снять это событие попросту, по-люмьеровски поставив камеру, невозможно. «Тенденция Люмьера» (так окрестили ее во Франции), вполне естественная для фотографического происхождения люмьеровского изобретения, практически после первых же киносеансов уступила более зрелищной тенденции — «тенденции Мельеса», первого в мире киносказочника и кинофантаста. Смешавшись с веяниями из-за океана, мельесовский вымысел породил «черные» фильмы, «криминальные драмы», всевозможных «Жюдексов», «Фантомасов», «Мертвецов-убийц», фильмы с погонями, театрализованными расправами и проч. и проч. А первоначальная люмьеровская простота в показе фотографически реального и незатейливо увиденного мира уже принуждена была сражаться за право существовать на экране. И сражения эти, как правило, были неудачными.

Во Франции «тенденция Люмьера» давала о себе знать очень редко и крайне слабо: то в «популистских» фильмах и в серии «Жизнь как она есть» 10-х годов, то преимущественно уже в документальном кино — в фильмах Ж. Рукье 40 — 50-х годов («Бочар», «Фарребик», «Лурд и его чудеса»), в лентах «группы 30-ти», документалистов, выступивших в середине 50-х годов и позднее частью ставших сотоварищами Трюффо по «новой волне». Так что к тому времени, когда шкодливый Антуан Дуанель из «400 ударов» решился на воровство пишущей машинки, повседневная жизнь, в которой этот малопочтенный поступок совершался, уже давно была заслонена от нас на экране искусно вымышленными мифами, пышно реализованными в роскошных павильонах. Для того чтобы реальная (по крайней мере по внешним приметам) жизнь возникла на экранах не в документальном варианте, а как материал для художественного кинематографа, потребовался не один режиссер-новатор, а целая «новая волна» молодых творцов. Соединенными усилиями они постарались опровергнуть дорогостоящий павильонный кинематограф (в старину его называли бы «салонным», Трюффо и его товарищи дали ему презрительную кличку «папочкин») и вместо пышных зрелищ и душераздирающих историй предложили реальные драмы, происходящие с реальными людьми, пригласили зрителей прогуляться вместе с героями по настоящему, нетуристическому Парижу,

подышать его воздухом, насыщенным драматизмом, нелепицами и любовными идиллиями.

Повседневность, которую прежде — и в довоенном и в послевоенном кинематографе — толковали в псевдоромантическом духе как «серые будни», «прозу жизни», противостоящую подлинной поэзии, «нововол-новцы» сделали объектом самого пристального внимания, источником поэзии своеобразной, кинематографической. «Снимать надо совсем другое и совсем по-другому. Выйти из шикарных павильонов на берег моря — солнце ведь дешевле осветительной аппаратуры! Снимать на улице, а то и в квартирах. Снимать не пятерых шпионов перед декорациями стен с размазанной грязью, а подлинные истории на фоне подлинных обшарпанных стен. Вам нужна любовная сцена? Чем заставлять актеров бубнить идиотские диалоги Шарля Спаака, вспомните-ка лучше свое вчерашнее воркование с женой, а то предложите актерам самим найти подходящие слова»<sup>14</sup>. Так писал в ту пору Трюффо. Именно жизнь улицы в крупном капиталистическом городе, каким был и остается Париж, — где скрыто (например, у Клода Шаброля в «Кузе нах»), где явно (во всех «нововолновых» фильмах Жан-Люка Годара, Трюффо, Луи Малля, Аньес Варда) — пульсирует в картинах молодых режиссеров, придает им композиционную и стилистическую целостность, обуславливает характеры персонажей.

Молодые Авторы (как они себя называли) не просто вывели своих героев на улицу — они оторвали их от сословно замкнутого социального бытия, разорвали нити, связывавшие нового героя с его семьей, обстановкой, окружением, заставили его отказаться от соблюдения специфических социальных ритуалов, свойственных тому или иному общественному слою, превратили его в «оторванную, носящуюся по воздуху былинку».

В буржуазном обществе улица — издавна прибежище бродяг, социальных апатридов, не привязанных ни к кому и ни к чему. Вот это отсутствие связей и есть духовное бродяжничество героев «новой волны». Кем бы ни были они по происхождению, оно никак не обыгрывалось по мере развития фильмовой фабулы. Шабролевские кузены-студенты, годаровские «странные бандиты», шансонье, ждущая результатов онкологического анализа в фильме Варда «Клео с 5 до 7», — ни у кого из них фактически нет иной биографии, кроме той, что происходит на глаза\* у зрителя. Это станет понятным, если учесть, что сюжеты своих фильмов Трюффо и его сотоварищи не придумывали, а шли наиболее простым и верным путем — черпали их из собственной жизни или из газетной хроники: кузен случайно убил кузена; девчонка выдала полиции своего любовника, мелкого бандита; бандиты застрелили проститутку; родители сдали сына-воришку в колонию для малолетних преступников и т. д. и т. п. О существовании этих людей читатели узнавали лишь из газетных сообщений, и только тогда обыватель становился «героем дня» (или недели, если газета еженедельная). Для читателей этой хроники, как для зрителей фильмов «новой волны», биография ее героев исчерпывалась публикацией.

Сюжеты эти, как видим, бульварны и не очень отличаются от тех, по которым снимались и снимаются до сих пор традиционные для французского кино криминально-фельетонные драмы. Однако их бульварность основана на хронике (пусть и полицейской) реальной жизни, и это обстоятельство сыграло в творчестве молодых режиссеров неоднозначную роль. Оно подтвердило призыв Трюффо «снимать на улице», ибо полицейская хроника как раз и отражала по большей части уличные происшествия; оно ориентировало фильмы «новой волны» на самого широкого зрителя — читателя газет, где эта хроника и публикуется. Но это же обстоятельство и сильно ограничило молодых режиссеров, ибо бульварность, фельетонность сюжетов придала фильмам привкус поверхностности и легковесности, несерьезности общего тона. Причина этой фельетонности ясна: она в самом подходе «нововолновцев» к показываемым событиям, к специфически

---

<sup>14</sup> «Arts», 1958, 14 janv.

художественному выделению «типического» в окружающей жизни. Фильмы их строились, как правило, на особом, своеобразном, «авторском» видении внешних, наружных примет национального образа жизни. Но «под покровом» жизни, за уличную сутолоку, в самую суть человеческих отношений — в их общественную природу — молодые режиссеры заглянуть не смогли. Отсюда — фельетонность, по большей части и способствовавшая тому, что интерес публики к фильмам «новой волны», зрителей, на которых, как уже говорилось, фильмы эти и были ориентированы, угас сравнительно быстро. Для съемки «кассовой», чисто фельетонной продукции у Годара и остальных не хватало на первых порах технической выучки, а субъективная трактовка изображаемого отпугивала обывательскую массу зрителей, собственно говоря и обеспечивающую на Западе рентабельность любого фильма (первым из «нововолнцев» это, кстати, понял Шаброль и постепенно переключился на коммерческую продукцию).

Оператор Нестор Альмендрос, снимавший картины позднего Трюффо, так объяснил наступивший в итоге довольно быстро кризис «новой волны» (естественно, с узкопрофессиональной, но от этого не менее авторитетной точки зрения): «Ненаправленный, отраженный от потолка свет (и дневной и ночной) обезличивал любую индивидуальность в кино тех лет. Условность ради условности обернулась лишь блеклыми образами, и в итоге фильмы молодых стали походить один на другой; в целом же, по-видимому, к концу десятилетия общий художественный уровень кинематографического изображения снизился»<sup>15</sup>. Другими словами, художественная свежесть в подходе к жизненному материалу быстро иссякла, а глубоких идейных аргументов у молодых режиссеров не нашлось. Не выдвинула «новая волна» и ярких актерских дарований, — во всяком случае, дебютировавшие в это же время и прославившиеся позднее Б. Бардо, Ж. Моро, Ж.-П. Бельмондо, Ж.-Л. Трентиньян, Ш. Азнавур и другие интерес публики к фильмам «новой волны» поддержать не сумели.

Тем не менее как бы сегодня, спустя четверть века, мы ни относились к людям и фильмам этого яркого и скоротечного, точно метеор, явления в истории французского кино, как бы ни заковычивали — иронически или скептически — само название «новая волна», мы помним, что привнесенное на экран молодыми режиссерами ощущение подлинности изображенного и открытого зрителям мира, дыхание реальной повседневной жизни не только оказалось новым и неожиданным для французского кино того времени, но и прямо или косвенно затронуло все последующее кинопроизводство во Франции. И если сегодня даже «черные» фильмы или «полицейские драмы» снимаются не в павильонах, изображающих парижскую улицу, как это было в кинематографическую старину, а на настоящей улице, среди той повседневности, что окружает не только выдуманных персонажей, но и зрителей, то таково воздействие «новой волны», ее след в истории.

Художественная деятельность режиссеров «новой волны», смятенность, «расколотость» их мировоззрения, сформировавшегося в обстановке идейного разброда и общего разочарования «о Франции итогами второй мировой войны, оставили и глубокий идейный след в современном кинематографе. Трагические события войны и оккупации, почти не проникшие в тематический слой фильмов «новой волны», пропитали, однако, сознание их авторов. Они сформировали общий пессимистический взгляд «нововолнцев» не жизнь, их крайний субъективизм в оценке окружающей действительности, страх перед буржуазным миро-порядком и одновременно ненависть к нему, что сказалось, в частности, на неоднократно отмечавшейся и в нашей печати «деструктивной» (разрушительной) философии французской леворадикальной кинокритики конца 60 — 70-х годов. Правда, в отличие от левых радикалов, режиссеры «новой волны» (может быть, за исключением Годара) стремились возвыситься над породившей их буржуазной средой, противопоставить морали отчетливо буржуазной мораль гуманистическую по преимуществу.

---

<sup>15</sup> Almendros N. Un homme à la camera. Préface de François Truffaut. Lausanne, ed. «5 continents», 1980, p. 5.

Новой «новая волна» просуществовала лишь несколько лет — примерно с 1958 по 1962 год. Затем режиссеры (да и кинокритики из журнала «Кайе дю синема», их поддерживавшие) резко разошлись в стороны не только в творческих принципах, но и в том изначальном пафосе, который собственно и объединил их в их наступлении на коммерческий кинематограф. «Красавчик Серж» и «Кузены» Шаброля, «На последнем дыхании» и «Жить своей жизнью» Годара, «400 ударов» Трюффо, «Зази в метро» Малля, «Хиросима, моя любовь» Рене, «Клео с 5 до 7» Варда — вся эта «новая классика» устаревала в глазах современного ей зрителя с поистине обескураживающей стремительностью с каждым следующим фильмом тех же режиссеров. Короткий век «новой волны» фактически был predetermined: ведь появление новых имен обозначило не наступление искусства на коммерцию, а замену устаревших коммерческих рецептов. Прорвавшись на «большой» экран, молодые режиссеры постарались закрепить на нем основательно и надолго. Естественно, каждый по-своему. Свой путь в искусстве выбрал и Трюффо.

\* \* \*

Из оставшихся у Трюффо двух написанных им сценариев первым благодаря продюсеру Пьеру Бронберже свет увидели «Шпанята». Разумеется, за год, прошедший после «Визита», особых познаний в области режиссуры и техники съемок Трюффо не приобрел (да это и трудно сделать, ничего не снимая), но техническую осведомленность заменил зрительский опыт — те самые четыре тысячи часов, которые Трюффо мог бы в свое время посвятить чтению литературы. «Шпанята» наполнены кинематографическими цитатами. (Забегая вперед, скажу, что это «цитатничество» осталось у Трюффо на всю жизнь и проявляется практически в каждом фильме.) Тут и Люмьер, и Бунюэль, и Ренуар, и Виго, и осмеянный во многих критических статьях Деланнуа. Но вот что интересно. Пафос Трюффо-критика, преимущественно негативистский, выражался, как правило, в яростных инвективах против литературности в картинах «обезличенных техников» (так Трюффо называл не одного Деланнуа, а довольно многочисленных своих современников, в чем читатель убедится, прочтя помещенную в настоящем сборнике наиболее «громкую» статью молодого Трюффо «Об одной тенденции во французском кино»). Но, встав за съемочную камеру, Трюффо напрочь забыл об этих своих инвективах и начал с... экранизации. В результате фильм «Шпанята» оказался состоящим из мало связанных событий (мастерства обращения с текстом, каким владели «обезличенные техники», у Трюффо, естественно, не было), точно провололочкой, скрепленных многословным текстом, взятым, по мнению Ж. Колле, автора одной из книг о Трюффо, из трех новелл Мориса Понса — «На велосипеде», «Мисс Фрэйляйн» и «Шпанята». Сценарий же представлял собой мешанину из фабулы «Шпанят»<sup>16</sup>. Это противоречие между призывами к «нелитературному» кино и литературностью собственного творчества было присуще не одному Трюффо, а фактически всем режиссерам «новой волны». Об этом писал один из критиков той поры, Жан Домарши: «Их кино — это кино литераторов, или, как сказал бы Маркабрю, «фразеров». В памяти остаются не образы, а фразы... В Каннах Росселлини говорил мне: «Литература — вот неизлечимое зло французского кино»<sup>17</sup>. Как и в работе над «Визитом», съемочную группу составляли друзья и дети. «Взрослые» роли исполняли Жерар Блен (ныне ставший режиссером, а в ту пору никому не известный актер) и Бернадетта Лафон, никогда в жизни в кино не снимавшаяся. Прокатной рекламы не было, а следовательно, Трюффо не получил и прокатных гарантий. Чтобы фильм не выглядел совсем уж любительским (как «Визит»), решено было создать производственную компанию с минимальным исходным капиталом, которую назвали «Фильмы Кареты» («Les films du Carosse») — в память о фильме почитаемого «нововолновцами» Жана

<sup>16</sup> Collet J. Le cinéma de François Truffaut. Paris, Pierre Lherminier Editeur, 1977, p. 38.

<sup>17</sup> «Arts», 1960, № 785.

Ренуара «Золотая карета» («Le carrosse d'or», 1953). Давний приятель Трюффо Робер Лашне стал директором производства. Компания «Фильмы Кареты» и по сию пору выпускает на экраны фильмы Трюффо.

Съемки велись на античном стадионе в Ниме, подальше от посторонних глаз: в случае провала никто, кроме действительно близких друзей, не будет его свидетелем. На фильме и сегодня чувствуется нервная обстановка первых съемок. Начинающий режиссер торопится и как бы мимоходом вспоминает обрывки когда-то виденных фильмов: то детей, снятых сквозь решетку ворот на стадион, то план девушки, взятый в низком ракурсе, на фоне неба, и никак не связанный со смыслом происходящего. Однако в других эпизодах, снимавшихся позднее, цитирование стало намеренным и место случайных планов заняли уже либо имитированные фрагменты (кусочек а-ля «Политый поливальщик»), либо даже попытки язвительного пародирования — таков эпизод с афишей фильма Деланнуа «Бродячие собаки без ошейников» («шпанята» срывают со стены рекламный плакат и распевают куплеты о «бродячих ошейниках без собак»).

Надо отдать должное молодому дилетанту: он сразу понял искусственность сюжетного хода, на котором построен фильм, — компания ребятишек шпионит за влюбленными. Снимавшиеся в картине мальчики, хотя им и нравилась Бернадетта, так и не смогли поверить Трюффо, объяснявшему им, что их герои ревнуют ее к Жерару (персонажи фильма были названы именами актеров). Это был принципиальный момент: будущий режиссер решил для себя окончательно, что если когда-либо еще ему придется снимать детей, то только такими, какие они в действительности (естественно, в той мере, в какой это стало возможным спустя полвека после «Политого поливальщика»).

Подобная возможность ему вскоре представилась. Жизнь его окончательно сворачивала с разбитых дорог подростковых метаний и въезжала на широкие колеи буржуазного благополучия. В 1957 году Трюффо женится на дочери известного во Франции тех лет продюсера Игнаса Моргенштерна (по иронии судьбы именно его Трюффо за год до женитьбы назвал «душителем французского кино»). Однажды Моргенштерн, рассердившись на зятя за бесконечные нападки на французскую кинопродукцию, предложил ему самому снять фильм. На деньги, которые ему ссудил (а возможно, и дал в качестве приданого дочери) Моргенштерн, плюс премия прокатчиков за «Шпанят», плюс небольшая государственная субсидия Трюффо снял наконец полнометражный фильм — «400 ударов». Теперь он навсегда стал режиссером. Теперь он не только вошел в мир «большого» кинематографа, но и в историю кино: первый же его фильм оказался наиболее жизненным, наиболее актуальным, наиболее программным, выражающим взгляд на действительность, который предлагало кинозрителям новое поколение кинорежиссеров.

\* \* \*

Итак, Трюффо выбрал в искусстве свой путь. Для этого ему, кинематографу фактически не обучавшемуся, пришлось создавать особую, оригинальную концепцию героя и мира и соответствующую ей манеру съемок и монтажа. Что и говорить, для молодого, по сути самодеятельного режиссера — задача чрезвычайно сложная, но, как показала его дальнейшая судьба, он с ней отлично справился.

Что до манеры съемок, то она, возникнув из отрицания съемочных методов «традиционно качественного» коммерческого кинематографа, по правде говоря, была общей практически для всех, из чьих фильмов теперь принято составлять «новую волну»: и «На последнем дыхании» и «Кузены», и «Зази в метро», и «400 ударов», и «Клео с 5 до 7» построены на сходном принципе — реальный сюжет снимался в реальной же обстановке, после чего он распадался на фрагменты, которым уже за монтажным столом придавали новую, разрушающую сюжет взаимосвязь (манера, с одной стороны, близкая убеждениям авторов «нового романа», а с другой — более поздним леворадикальным концепциям «деструктивности» и «деконструкции»). Однако у каждого из авторов перечисленных

фильмов манера снимать и монтировать окрашивалась в индивидуальные тона, приобретала весьма примечательные концептуальные оттенки.

(Например, Клода Шаброля интересовали главным образом характеры новых героев времени и взаимоотношения между ними. Поэтому оба его «нововолновских» фильма, «Красавчик Серж» и «Кузены», сняты как полудокументальные портретные очерки. Для Жан-Люка Годара герой и точка съемки, человек и ракурс равнозначны — они только средства, которыми он стремится достичь «чистого» выражения собственного, «авторского» взгляда на мир, взгляда зыбкого, нецельного, беспокойного, отражающего недоверие к гуманности буржуазного общественного уклада; отсюда — видимый антигуманизм годаровских фильмов, их самодовлеющее ритмическое начало, создаваемое причудливым монтажом, нарочито небрежной композицией кадра с человеком, «аквариумным» светом и демонстративно подвижной, «субъективной» камерой оператора Рауля Кутара. Рассеянный свет и «субъективную» камеру Кутар применил и в фильмах Трюффо «Стреляйте в пианиста!» и «Жюль и Джим», которые сам Трюффо уже не относил к «новой волне». Уже из сказанного видно, что наиболее рельефное свойство фильмов «новой волны» — художнический произвол, «авторский» субъективизм, откровенно полемический взгляд на реальность как на мир, где все ценности относительны и где постоянно только способность (и возможность) меняться, ни секунды не задерживаться на чем-либо «святом».

Опасность этих взглядов — в их эгоцентричности, в том, что мир воспринимается не таким, каков он есть и каким его требовали изображать те же Годар, Шаброль, Трюффо и их друзья, а каким, как казалось им позднее, они его видели. В сущности, именно этот эгоцентризм и привел к распаду «новую волну», а режиссеров, ее составлявших, — к творческому кризису. Шаброль, например, довольно быстро разочаровался в те зисах Александра Астрюка о «камере-пере» (режиссер пользуется кинокамерой, как писатель авторучкой), которые, собственно, и легли в основу «художественного» субъективизма и соответствующих ему съемочных методов «новой волны», и решил не мудрствуя лукаво попросту «работать на кассу». Анархический индивидуализм Годара, сложившийся в период «новой волны», сказался прежде всего на его «политических» фильмах конца 60 — 70-х годов, предопределив и их художественную слабость и реакционность идеологических установок.

Но Трюффо кризис «новой волны» практически не затронул. Наивный релятивизм, роднивший всех его сотоварищей, коснулся лишь некоторых его фильмов, придав известную двойственность отношению режиссера к персонажам и к созданию той обстановки, в которой эти персонажи живут и действуют. Свои задачи Трюффо-режиссер понял гораздо глубже, чем Трюффо-критик, и здесь — основное отличие автора «400 ударов» от сотоварищей и коллег, которые и в фильмах остались на уровне своей журнально-критической деятельности, специфически полемического выражения вкусов и пристрастий. Трюффо эти вкусы преодолел.

Холодной наблюдательности Шаброля и агрессивному, античеловечному субъективизму Годара Трюффо противопоставил (и нашел зрительный эквивалент) готовность понять происходящее с современным человеком, показать ему его самого без предубеждения против него — скорее, наоборот, с известным «авансом» сочувствия. Готовность эта, безусловно вынесенная из собственного жизненного опыта, была новой даже среди адептов «новой волны». Гуманистическая в самой своей основе, она была рассчитана прежде всего на положительные эмоции зрителя. Далее, героем своих фильмов Трюффо выбрал человека мирного, обычного, «среднего», обывателя, стремящегося к столь же обычной, благополучной жизни, но человека, волей судеб попавшего в клещи общественных отношений современного буржуазного мира.

Герой Трюффо смотрит на мир по-детски непосредственно, широко открытыми глазами. Эта непосредственность — результат того, что, как и прочие герои фильмов «новой волны», он лишен предыстории, жизни, длившейся до начала фильма, — семейных или

иных привязанностей, социальных связей, а потому на него не давит груз воспитания и классовых традиций. По-обывательски непоколебимо уверенный, что мир, в котором он живет, существует для него, что этот мир, как для вольтеровского Кандида, лучший из всех возможных и что поэтому он в этом мире достоин самой лучшей участи, герой Трюффо поступки свои совершает безоглядно, ни секунды не колеблясь, не думая о последствиях, единственно подчиняясь соображениям момента. (Черта, впрочем, близкая самому Трюффо,— вспомним его многочисленные побеги из лома, добровольную мобилизацию, дезертирство и т. д. и т. п.)

Такая непосредственность, безоглядность поступков вызывает и ответную реакцию окружающего мира. Герой, ни секунды не медля, влюбляется и охладевает, женится и разводится, дружится и ссорится, ворует и даже убивает. Но и от него легко уходят, и им запросто пренебрегают, и у него походя, по случаю крадут то, что ему удалось обрести (любовь, например!), и его убивают — застреливают в упор без колебаний, среди бела дня, прилюдно, словно он не неповторимая личность, а пешка в чьих-то руках, которую, как в гангстерских фильмах, надо «убрать», «Лучший из миров», расправляющийся всякий раз на новый лад с героем Трюффо, — также герой его фильмов. Найденная Трюффо система выразительных средств, позволяющая воссоздать этот мир, сделать его убедительным и подобным реальному, — наиболее яркий и пока неповторимый вклад режиссера в искусство кинорежиссуры.

## 2. К социальному кино

Итак, все творчество Франсуа Трюффо пронизано готовностью понять мораль и психологию своих современников, своего поколения. Каким же видит его Трюффо?

Вот те, кто в его фильмах представляет от имени этого поколения, — главные персонажи Трюффо в хронологическом порядке, «Трудный подросток», помещенный за всевозможные проделки в колонию для малолетних преступников и сбежавший оттуда («400 ударов»). Пианист-неудачник, весь жизненный путь которого отмечен гибелью близких ему людей («Стреляйте в пианиста!»). Двое «маменькиных сынков», любящих одну и ту же женщину «несчастной» любовью, и женщина, фактически любящая только самую себя («Жюль и Джим»). Молодой человек, ухаживающий за девушкой, но нравящийся не ей, а ее родителям («Антуан и Коллета»). Благополучный литератор, которому интрижка со стюардессой видится выходом из «мещанской» семейной жизни («Нежная кожа»). Пожарный из будущего, сжигавший по долгу службы книги и ставший изгоем, как только начал их читать («451° по Фаренгейту»). Женщина, ставшая вдовой в день свадьбы и мстящая каждому из убийц мужа («Новобрачная была в черном»). Влюбчивый молодой человек, который находит любимую девушку, но не может найти место в жизни («Украденные поцелуи»). Молодой плантатор, влюбившийся в авантюристку и ставший ее жертвой («Сирена «Миссисипи»). Мальчик, которого родители бросили в лесу, но который выжил и, одичав, попал к врачу, старающемуся приучить его к цивилизации («Дикий ребенок»). Тот же влюбчивый молодой человек, который женится, изменяет жене, расстается с ней и вновь соединяется («Семейный очаг»). Эгоистичный молодой человек, который не в состоянии решить, кого из двух сестер он любит («Две англичанки и Континент»). Авантюристка и преступница, пользующаяся сластолюбием и доверчивостью встречающихся ей мужчин («Такая, как я»). Молодой актер, оказавшийся таким же ничтожным и мелким человеком, как и герой, которого он играет и который создан специально для него («Американская ночь»). Девушка, влюбившаяся в человека, который ее не любит, и сошедшая с ума на почве неразделенной любви («История Адели Г.»). Двенадцатилетний школьник, избавляющийся от детских комплексов и начинающий взрослеть («Карманные деньги»). Местный донжуан, о котором одна из его возлюбленных вспоминает лишь как о мужчине, любившем женщин («Мужчина, который любил женщин»). Уже немолодой влюбчивый

человек, который разводится с женой, встречается со своей бывшей возлюбленной и соблазняет молодую продавщицу («Ускользящая любовь»).

Таков длинный список героев Трюффо за два десятилетия его профессиональной режиссерской деятельности.

Что же нашел в этих людях режиссер достойного внимания? Намерен ли он действительно понять особенности характеров или только объяснить поступки? И только ли об этих людях идет речь в его фильмах, да и о них ли вообще?

Если взглянуть на приведенный список с этой точки зрения, то окажется, что за исключением, возможно, Монтэга из «451° по Фаренгейту» и «дикаря из Аверона» все они погружены в узко житейские и чувственные проблемы. Более того, настоящая любовь в ее высоком значении, в ее истинном смысле чистого и искреннего чувства этим героям не знакома. В фильмах Трюффо речь идет либо о детской или юношеской влюбленности, либо о флирте, любовной интрижке, либо о болезненной страсти, подвигающей человека на деяния темные, нечистые, а то и просто криминальные. «Я давно заметил, — писал Трюффо в 1976 году, — что снимаю фильмы только о чувствах, подчеркивая тягость и болезненность некоторых семейных или любовных взаимоотношений»<sup>18</sup>. Но если «подчеркивая», значит, с какой-то целью. С какой? Тягость семейных взаимоотношений... Ведь это автобиография режиссера! И биография его героев. А через них и биография «разбитого» поколения. Герой фильма «400 ударов», маленький Антуан, выкрадывает из офиса, где работает его отец, пишущую машинку и, оправдывая один из своих прогулов, говорит учителю, что у него... умерла мать! Конечно, с обыденной, жизненной точки зрения, Антуан — беспардонный враль, вор, которого следует примерно наказать. В фильме его, кстати, и наказывают. Но Трюффо на основании личного опыта относится к наказаниям резко отрицательно и показывает их так, что иначе их воспринять нельзя: отец бьет мальчика по щекам на виду у всего класса, приводит его в полицейский участок, наконец, отказывается от него, помещая его в исправительно-трудовую колонию. Для Трюффо важен не обыденный смысл Антуановых поступков (машинка мальчику ни к чему, чудовищная ложь о смерти матери — просто неловкая импровизация, Антуан мог бы соврать и попроще), а следовательно, и не их, казалось бы, очевидная оценка — хороши они или плохи. Свою задачу, смысл своего фильма Трюффо видит в том, чтобы показать мир, превращающий семейные отношения — мальчика и родителей — в тягость. Это было истинное открытие молодого режиссера, тем более что в «Шпанях» никакой «большой» идеи не было и в помине. Социальное, вырастающее из образного, — вот признак того, что режиссер стал художником. Пусть в этом первом большом фильме заметен еще субъективизм «новой волны» — за обыденным миром Трюффо увидел мир общественный. И тогда в кадре как мотив, как причина Антуанова поведения возникает улица. Не в привычном педагогическом смысле уличного влияния, дурной компании и т. п. — улица как выражение окружающей действительности. Не уютные квартиры, не роскошные апартаменты, замыкающие человека в прочный, привычный мир (да и для Трюффо 1959 года прочность и надежность еще не привычны, они ему внове), улица с ее непрестанно текущей жизнью, с постоянно меняющимися впечатлениями, среда, где нет ничего прочного, твердого, надежного — именно на улице Антуан видит, что мать изменяет его отцу, Это мир неприкаянных людей с неустойчивой психикой и кажущимся странным поведением — мир, так хорошо знакомый режиссеру. У этих людей нет семьи (родители Антуана только формально муж и жена, а отец — в действительности отчим), нет дома (в квартире родителей у Антуана нет своего места), их связи с конкретной средой непрочны и легко рвутся (почти весь фильм — это цепь прогулов Антуаном уроков в школе).

«Уличный мир», мир-улица в «400 ударах» — метафора; она отражает мироощущение «неприкаянного» послевоенного поколения, настроения сверстников, коллег и соратников

---

<sup>18</sup> «L'Avant-Scène Cinéma», 1976, № 165.

Трюффо; она важнее непосредственных этических оценок того, что происходит в фильме. Судьба мальчика, оказавшегося между жерновами общественного неустройства и семейной неустроенности, — вот чем занят Трюффо в своем первом полнометражном фильме. Своеобразие позиции режиссера здесь в том и состоит, что прямо он не дает оценку ни социальной политике V республики, ни поступкам Антуана, но страстно и с болью (ведь это его недавнее прошлое!) показывает жизнь своего вчерашнего ровесника — свою жизнь — жизнь своего поколения. Этическая индифферентность семейства Дуанелей — качество, подмеченное Трюффо у своих современников. Она присуща не только Дуанелям, но большинству героев Трюффо, да и всех фильмов «новой волны». Любовь француженки к оккупанту в «Хиросима, моя любовь» Рене, торжествующий цинизм кузена Поля и жизненное поражение кузена Шарля в «Кузенах» Шаброля, веселый аморализм Мишеля Пуакара из «На последнем дыхании» Годара — все это тоже метафоры морали «неприкаянного» поколения. В этот ряд вполне вписывается и ложь Антуана о смерти матери и ложь его родителей друг другу. Недетская ложь ребенка и по-детски нелепое вранье взрослых — это ли не драма поколения?

На улице и в местах, которые принято называть «общественными», происходят и основные события «Нежной кожи». «Благонамеренный» Пьер Лашне сидит в кафе провинциального городка Реймса и терзается: рядом с ним — его не вовремя объявившийся и тоже «благонамеренный» приятель Клеман, а за окном, на другой стороне улицы — девушка Николь, с которой Пьер назначил свидание. Сейчас к ней пристаёт какой-то парень. Выручить ее Пьер не может — мешает «благонамеренный» свидетель, знакомый семьи. Не выручить... Пьер ее и не выручает (Николь сама как-то выпутывается) — он терзается. Известно, что обыватели толстокожи — в их эгоцентрическом мирке ценятся лишь социально-психологические фетиши, связанные с «хватательными» импульсами, и совсем не воспринимаются психологические нюансы, соображения нравственности. Вот почему образ обывателя с «нежной кожей» воспринимается как ироническая идиома: ее нельзя понимать буквально (как всякую идиому) — тонкокожего обывателя не бывает, а обычного обывателя бессмысленно упрекать в безнравственности и эгоизме (хотя именно эти качества видит в Лашне А. Александров в статье, публикуемой в настоящем сборнике). Однако в фильме совершенно явственно ощутимо сочувствие режиссера, даже сопереживание, но не главному герою — тем людям, которым он (как и Чарли Колер из «Стреляйте в пианиста!») приносит несчастье. Молоденькой стюардессе Николь. Жене Франке. Маленькой дочке. Они-то и есть люди с «нежной кожей». Ведь речь здесь идет не о высокой любви, которая способна если и не оправдать измену семье, то хотя бы объяснить ее. Речь идет о самолетно-гостиничной интрижке, пикантных объяснениях и встречах во второразрядных отелях, лжи, оправданиях и тому подобном, сопровождающем любую интрижку. Режиссер не сожалеет о случившемся (как кажется Александрову) — этому противоречит финал, который в любом другом случае выглядел бы трагическим, здесь он трагикомичен. Ревнивая Франка пристреливает своего «благонамеренного» благоверного из охотничьего ружья в кафе среди бела дня. Этот эпизод также идиоматичен: нельзя решить вопрос семейной морали двустволкой, и трудно жалеть человека, который, уйдя от семьи, уйдя от женщины, ради которой он бросил семью, и попав, так сказать, в «холостяцкую» обстановку, выглядит вполне счастливо, самоуверенно и не очень озабочен ходом событий. Куда только девались его страдающие глаза, так нравящиеся Николь? Его взгляд ироничен, жесток, он готов к следующей интрижке. Трюффо постарался понять этого человека. И увидел за страдающими глазами «голубого жулика», для которого «нежная кожа» — только поверхностная эпидерма, скрывающая толстую, задубелую кожу опытного ловеласа, кожу, которую, в сущности (в жизни), и из двустволки не прошибешь. Фактически фильм — это призыв осознать весь драматизм болезненных отношений внутри семьи, где обыватели с «нежной кожей» по-хозяйски распоряжаются человеческой судьбой.

А вот еще одна «уличная история». Ухаживал молодой человек за девушкой, караулил ее на улице, познакомился, но, кроме симпатий ее родителей, ничего не добился. Затем приволокнулся за другой, счел, что она-то и есть его возлюбленная и, хотя ему понравилась и еще одна — замужня женщина, жениться он все-таки задумал на возлюбленной. Женился. Счастлив. Родился ребенок. Пришлось всерьез искать работу. Нашел. Встретил там девушку, влюбился. Расстался с женой. Девушка его не поняла. Вернулся к жене — теперь-то они пара на загляденье! Нет, все-таки с женой развелся. Затем встретился со своей первой возлюбленной, той, которую караулил когда-то на улице. Правда, возраст у нее уже не тот... Мда! Не то что молоденькая продавщица... А он теперь писатель...

Таков герой, чью «уличную» биографию (все принципиальные решения он принимает на улице) Трюффо описывал двадцать лет! Это все тот же Антуан Дуанель из «400 ударов», вырвавшийся из исправительной колонии и из-под родительской опеки. Чего только не произошло с тех пор! Менялись и не раз персонажи и места действия, съемочные группы и манера съемки, жанры, кинематограф повсеместно стал цветным; менялась общественная ситуация, одно республиканское правление сменило другое, Алжир обрел независимость, началась и кончилась война американцев во Вьетнаме, отгремел студенческий май 1968 года, многие десятки тысяч молодых людей вышли на улицы протестовать против невыносимых социально-экономических условий жизни, против обострения политической напряженности в мире... Но Антуан Дуанель вот уже два десятилетия только и делает, что бьется над «проклятыми» вопросами: жениться или не жениться? Если жениться, то на ком? Если приволокнуться, то за кем? И это-то герой нашего времени... Можно ли придумать саркастичнее упрек целому поколению и целому социальному слою французов, которые, восприняв образ Дуанеля всерьез, серьезно считают его героем времени?

В этом образе — весь Трюффо. Его понимание общественной функции искусства. Его манера отражать и оценивать события в жизни общества. Он никого не обвиняет, не обличает. Напротив, он показывает обычного молодого человека, показывает даже с симпатией: ведь в нем есть и автобиографические черты. Он мил, забавен, живет в знакомой и близкой многим французам обстановке. Обстановка эта прежде всего и бросается в глаза во всех четырех «дуанелевских» фильмах: «Антуан и Коллета», «Украденные поцелуи», «Семейный очаг», «Ускользящая любовь». Но главное — в другом, в подтексте. Неизменяемость Антуана. Его подчеркнутая незрелость ни в интеллектуальном, ни в жизненном планах. Его младенческая непосредственность. Его принципиальная несерьезность в отношении к жизни — несерьезность, воспринимаемая зрителем на фоне эпохи, требующей особой социальной зрелости и серьезного отношения к политическим проблемам мира, к вопросам жизни и смерти. Французский критик Пьер Бийар (его рецензия на «Ускользящую любовь» помещена в настоящем сборнике) умиляется тому, что в США студенты восприняли образ Дуанеля с энтузиазмом, а самого его — как живого человека. Между тем надо было бы не умиляться, а удивляться: ведь это означает, что аполитичность и инфантилизм общи по обе стороны Атлантики. Антуан Дуанель оказался (собственно, таким он и задуман) образом-ловушкой, в которую попадают именно те, на кого она рассчитана, — дуанели, не доросшие до своего времени. «Антуан может покинуть нас — он сделал свое дело», — считает Пьер Бийар после фильма «Ускользящая любовь». Если это и так, то только в том смысле, что он помог определить меру гражданственности целого поколения и социального слоя французов и большего сделать уже не в состоянии.

\* \* \*

Метафора «мир-улица», общая для всех режиссеров «новой волны» и часто буквализировавшаяся непосредственными уличными съемками (во многих фильмах

Годара 60-х годов, в «Клео с 5 до 7» Варда, в упомянутых «дуанелевских» фильмах и «Нежной коже» Трюффо), с течением времени видоизменилась, наполнившись иным содержанием. У Трюффо эти перемены особенно примечательны: по мере того как психология дебютанта, рвущегося в «большое кино», и полемичность деятеля «новой волны» становились в биографии Трюффо все более фактами истории, суть этой психологии, релятивистские представления о мире уходили вглубь его художественной концепции, творческой манеры, конкретных стилистических приемов. Его юношеские призывы выйти из павильонов и снимать не декорации улицы, а реальную улицу постепенно забывались. В «Дневнике фильма «451° по Фаренгейту», то есть спустя всего несколько лет после лозунгов «новой волны», Трюффо уже меланхолически отмечал необходимость «снимать без улицы уличные сцены»<sup>19</sup>. Если в «дуанелевских» фильмах фрагменты уличных съемок еще достаточно многочисленны, то квартиры уже не реальны, как в «400 ударах», а воссозданы в павильоне. В «Американской ночи» в павильоне воссоздана и улица (правда, не в фильме Трюффо, а в фильме, который снимает его герой).

Однако юношеские представления Трюффо-критика о ценностной относительности окружающего мира преобразовались у Трюффо-режиссера в идею относительности любых психологических мотивировок. Характер персонажа обусловлен у Трюффо не только тем, что оборваны все его связи со средой и с предысторией, как это было у других режиссеров «новой волны». Трюффо усовершенствовал мотивировку. Теперь поведение его персонажей, особенности их характеров обусловлены всякий раз заново окружающей их средой. Тщательное создание атмосферы действия превратилось у Трюффо в доминирующее выразительное средство, подчиняющее себе такие генеральные элементы режиссуры, как монтаж, построение времени и пространства, работа с актером. Созданием особой атмосферы действия Трюффо блестяще продолжил национальную традицию. В этом смысле и его фильмы можно назвать «традиционно качественными» (как ни странно это звучит по отношению к фильмам бывшего «борца» с «традиционно качественным» кинематографом). В 20-е годы для деятелей так называемого первого Авангарда (Л. Деллюк, А. Кавальканти, Д. Кирсанов, Ж. Ренуар) изобразительно преображенная атмосфера повседневности — портового кабака, парижской улицы, речного пейзажа, в которой жили их герои, — фактически и была их главным «действующим лицом». Это и неудивительно: ведь они, противостоя театрално-мельесовской тенденции, были еще тесно связаны с живописной системой впечатлений недавнего XIX столетия, в частности, с импрессионистами. Для режиссеров следующего десятилетия (М. Карне, того же Ж. Ренуара, Ж. Гремийона), ориентирующихся на художественные установки «поэтического реализма» Жака Превера, атмосфера действия приняла на себя грамматические функции определения, превратившись в подтекст основной драмы, придав этой реалистически изображенной драме особую поэтичность (отсюда и название направления — «поэтический реализм»). Тем самым драматический сюжет оказался выведенным за рамки «чистой» криминальной драмы, дешевой семейной мелодрамы и прочих популярных в ту пору (30-е годы) жанровых образований.

Трюффо (и в этом его несомненный вклад в развитие французского кино) продолжил это движение к содержательности атмосферы действия. Слив воедино ее функции подтекста и живописной характеристики, Трюффо обусловил само действие обстановкой, в которой оно происходит: сюжет, развитие действия в его фильмах есть развитие окружающей среды. И наоборот. Причем это развитие включает в себя и стадии исторической эволюции атмосферы, ее функций в фильме. Как и его предшественники, Трюффо в своих фильмах не спешит с развитием интриги (драматургически его картины «инертны»), с усилением темпа событий, с разнообразием средств эмоционального воздействия. Поэтому к середине почти каждого фильма возникает ощущение, что сюжет, история в ее

---

<sup>19</sup> Цит. по кн.: Truffaut F. La nuit américaine suivi de «Journal de tournage de «Fahrenheit 451». Paris, «Seghers», 1974, p. 163.

стереотипном понимании здесь не главное. За некоторыми исключениями, в основном коммерческого плана (хоть их и мало, но есть и у Трюффо такие фильмы, например: «Новобрачная была в черном», «Такая, как я»), Трюффо в своих картинах использует непрерывное торможение действия (в литературоведении это принято называть «ретардацией»), накапливая благодаря этому чисто атмосферные, антуражные, пространственно-временные подробности.

Солнечная природа и детские шалости в его первом, еще ученическом фильме «Шпанята» выделены отчетливее, чем идиллия традиционной любовной пары; но вот, словно взрыв, к концу фильма следует трагический инцидент (Жерар гибнет в горах), и выясняется, что, как и в фильмах «поэтического реализма», главное здесь — шаткость, хрупкость, непрочность, иллюзорность идиллии, не слившейся с природой, как казалось, но напротив — противопоставленной ей.

Семейные неурядицы, убогая школа, город, воспринятый ребенком как вольная стихия, как море, которого он никогда не видел, но всегда мечтал увидеть, — эта заурядная бытовая повседневность, окружающая маленького Антуана из «400 ударов», собственно, заполняет собой весь фильм. Но Трюффо делает эту повседневность глобальной, охватывающей весь мир. Когда смотришь фильм, трудно представить себе, что вообще существуют прочные семьи, хорошие школы, чуткие учителя и т. п. Режиссер предлагает зрителю почувствовать, что именно таким видит в е с ь окружающий мир маленький Антуан и, более того, что именно таков окружающий мир и есть. Социальное видение здесь непосредственно вырастает из образного. В конце концов понимаешь, что главное для режиссера, то есть то, на чем построен образ этого мира,— ложь ребенка учителю («Моя мама... она умерла»), маленькие дети, запертые для их же безопасности в клетку на территории колонии для малолетних преступников, наконец, отчаянный побег Антуана к морю, бег в никуда. Но чтобы понять, что именно этот смысл для режиссера главный, следует пройти через все стадии развития атмосферы действия, то есть воспринять ее и как систему зрительных впечатлений от мира всеобщей неустроенности, и как фон для поведения главного героя (улица и непрерывное уличное движение), и как мотив его поведения (например, эпизод, где мать встречается с другим человеком), и — в итоге — как символическое отчуждение этой атмосферы (эпизод на аттракционе «ротор»), когда она уже не только реально выражает окружающее, но и абсолютизируется, отделяется от окружающего, являя собой уже новую, иную данность, не совпадающую с тем, что зафиксировано кинокамерой.

Даже снимая детектив («Сирена «Миссисипи», «Новобрачная была в черном») или гангстерский фильм («Стреляйте в пианиста!»), Трюффо либо совсем не пользуется, либо пользуется как бы нехотя возможностями, открывающимися перед ним в этих жанрах. В полупародийном кинокаприччио «Стреляйте в пианиста!» режиссера, кажется, интересует главным образом атмосфера таинственности и абсурда, вышучивание приевшихся французскому зрителю второразрядных американских фильмов. Это даже дало повод критикам (например, в публикуемой ниже статье М. Мартена) упрекнуть его в формотворчестве, удивительном для режиссера, только-только и с таким трудом «прорвавшегося» на «большой экран». И хотя связь с общественным умонастроением в этом втором полнометражном фильме Трюффо гораздо слабее, чем в «400 ударах», дело все же не в пародии и не в формотворчестве. Возможно, это трудно было разглядеть в момент выхода картины, но сейчас, пересматривая этот фильм 1960 года, понимаешь, что не гангстерский сюжет и даже не пародия на него представляют для режиссера интерес, а то, что в этом полуреальном мире заключены и причины и следствия пустой, бессодержательной жизни пианиста-неудачника, его трусости и нежелания взять на себя ответственность за судьбу связанных с ним людей. Мир потому и видится Эдуарду Сарояну полуреальным, что сама жизнь его пуста, что он фактически не Эдуард Сароян и не Чарли Колер, он — никто, человек ниоткуда и что сменить имя еще не означает стать настоящим человеком.

Или вот детектив «Сирена «Миссисипи». Когда его смотришь, кажется, что время остановилось. События тут развиваются на первый взгляд как и положено в подобных историях — мнимая жена крадет у мужа приличную сумму денег, он ее преследует, находит, она его пытается отравить и т. д. Но откуда появляется самозванка, как ей удается выдать себя за невесту героя и выйти за него замуж, как обманутому мужу удается ее настичь — словом, все специфические моменты остаются не то чтобы невыясненными, режиссер попросту отмахивается от них. Его интересует только атмосфера — обстановка томительного ожидания. Мы пытаемся выяснить, куда исчезла жена героя, тот ли она человек, за которого себя выдает, но сделать этого не можем: режиссер не дает нам для этого никаких данных. И нам остается только ждать: а вдруг что-то случится. Но ничего не случается. В такой обстановке волей режиссера постепенно вызревает идея всепрощения и терпения: влюбленный герой прощает (во имя «воспитания чувством») авантюристку и измену, и грабеж, и попытку отравить его. Здесь сочувствие режиссера герою (уже только ему и никому больше) ни содержательностью происходящего, ни полнотой характеров не обосновано. Техническое решение фильма и участие популярных актеров (Катрин Денёв и Жан-Поля Бельмондо) оказались для режиссера доминирующими, но фильм во многом проясняет очень непростую художественную манеру Трюффо. Здесь, кстати, уместно отметить известную близость художественного почерка Трюффо и итальянского режиссера Микеланджело Антониони (и в его урбанистской «тетралогии отчуждения» — «Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня» — и в поздних фильмах типа «Фотоувеличения» и «Профессия: репортер»). Развитие киноискусства проходит ведь параллельно в разных странах и не замыкается в том, что принято называть «национальной спецификой». Действие в фильмах Антониони также, как, допустим, в «дуанелевских» фильмах Трюффо, протекает в, казалось бы, вполне реальном, нефантастическом, невымышленном мире (квартира, биржа, промышленное предприятие, студия фотографа и т. п.) и также в качестве фабульной схемы почти в каждом фильме различима традиционная «интрига» (как правило, адюльтерного плана). Так же, как и у Трюффо, по мере развития фабулы «интрига» растворяется в атмосфере действия, и уже к середине фильма трудно нащупать его сюжетное направление или определить предысторию персонажей (например, что произошло с героинями «Приключения» и «Фотоувеличения» или откуда появилась Девушка в фильме «Профессия: репортер?»). Однако на этом сходство кончается. У Антониони нет задачи по н я т ь своих героев; его задача противоположна — показать н е в о з м о ж н о с т ь их понять. Потому в его фильмах окружающий мир, населенный вроде бы теми же людьми, что и реальный, вдруг оказывается столь непохожим на реальность, что складывается впечатление, будто действие происходит на другой планете. Трюффо же даже в фантастическом фильме «451° по Фаренгейту» (по роману Рэя Бредбэри) предельно конкретен, даже обыден — взять хотя бы эпизод с ящиком для доносов. Вообще фильмы обоих этих режиссеров взаимно выверяются, как по камертону, и их взаимосоотнесенность и в сопоставлении и в противопоставлении чрезвычайно показательна для современного уровня развития западной кинорежиссуры. Возьмем ли мы для анализа атмосферу действия в современном кино (у Антониони она подчеркнута не связана с персонажами, у Трюффо она чуть ли ни единственный мотив их поведения) или психологическую неповторимость персонажей (хотя у персонажей Трюффо и есть общее, «канди-довское» начало, они все же разные; у Антониони процесс деиндивидуализации зашел дальше всего — героиня какого-то одного фильма «тетралогии» могла бы появиться во всех остальных, потому во всех этих картинах играет одна актриса) — перед нами известного рода модель современной западной режиссуры.

Привычная для Антониони (да и не для него одного) разъединенность планов повествования принципиально чужда Трюффо. Его фильмы собственно и построены на слитности персонажей и среды, в которой они живут. Любой из фильмов «дуанелевского» цикла, например, собран не по жесткой априорной схеме, какой в послевоенном

кинематографе почти всегда служит сюжет (в том числе и в ранних картинах Антониони — в «Подругах», в «Хронике одной любви»). Принцип построения этих фильмов проясняется по мере того, как накапливаются мгновения из жизни, окружающей Антуана. Достаточно просмотреть изложение содержания «дуанелевских» фильмов (читатель найдет их в материалах сборника), чтобы убедиться: на фабульном уровне все они похожи один на другой, это как бы одна и та же история жизни, но разделенная на разные отрезки. Если мы захотим выяснить, чем существенно отличаются, допустим, «Украденные поцелуи» от «Семейного очага», то придется удовлетвориться ответом: возраст Антуана. Причина такого однообразия — в единой атмосфере обоих фильмов, в ее доминирующем характере, в сращенности с ней Антуана.

Например, фильм «Семейный очаг» начинается с того, что Дуанель, работающий в цветочном магазине, красит цветы (опрыскивает их красящим составом). Зачем? Ведь цветы и без того достаточно красивы и ярки — прекрасные цветные съемки Н. Альмендроса подтверждают это. В фильме, однако, этот вопрос не возникает, ибо Антуан со своими цветами — лишь составной элемент общей, весьма причудливой атмосферы. Дело происходит, казалось бы, в обычном парижском дворике, наполненном своей жизнью, которая интересует нас лишь постольку, поскольку она связана с перипетиями Антуановой истории. Но постепенно оказывается, что дворик-то не вполне обычен — корзина подкрашенных Антуаном цветов суть колористический ключ для атмосферы дворика, такого же чересчур чистого, яркого, нарядного, картинного. Атмосфера здесь действительно создана а-ля Карне, но это только формальная схожесть. В поэтике Превера (активным сторонником которой был, как известно, не один Карне) атмосфера никогда не поглощала персонажей, чаще она контрастировала с ними, помогала выделить непримиримость конфликта, оттеняла бушующие в герое страсти. Антуан, напротив, целиком и полностью вписан в эту атмосферу, включен в ее выразительную и даже изобразительную систему, то есть фактически лишен самостоятельной функции. Снова мы видим, как стилистический прием становится содержательным: отсутствие самостоятельности как выразительная и изобразительная характеристика персонажа проводится стилистически через весь фильм и, более того, через весь цикл, перерастая в конце концов в образ инертного, пассивного, несамостоятельного героя. Какой контраст с фильмами кинопоэтов предшествующего, «преверовского» поколения! С их яркими личностями-героями и личностями-актерами! С их натуральными драмами и поэтическими пейзажами! По-видимому, Превьер и Карне были лучшего мнения о своих современниках, чем Трюффо.

В фильмах «поэтического реализма», основанных, как правило, на мелодраматических конфликтах, на житейских ситуациях, конфликты поэтизировались, а ситуации романтизировались, им придавалось более высокое, символическое, наджизненное звучание. Но у Трюффо, например в «Нежной коже», сделано все, чтобы не только не преодолеть, но, наоборот, выпятить еще больше, подчеркнуть еще сильнее всю мелкую, бытовую обстановку, где возникла банальнейшая интрижка стареющего литератора и молоденькой стюардессы. Целым ворохом мелких деталей режиссер усиливает впечатление пошлости, банальности, заурядности происходящего, якобы чрезмерного для «нежной кожи» героя. В фильме «Дикий ребенок» сюжетом можно назвать сам процесс обучения маленького дикаря из Аверона, приобщения этого французского Маугли к цивилизации. И подобно тому как безрезультатное обучение порядку неприкаянного Антуана из «400 ударов» происходило в тщательно зафиксированной атмосфере «уличного» мира, неприбранных квартир, убогих школьных классов и равнодушия взрослых, так и обучение аверонского дикаря происходит в скрупулезно воссозданной (по историческим документам) атмосфере дома, где живет доктор Итар и его экономка мадам Герен. И так же как «уличный» мир «400 ударов» фиксировался Трюффо не как прямой укор правительству Французской республики, так и уроки доктора Итара, современника и единомышленника Дидро и Руссо, Д'Аламбера и Монтескье, показаны подробно, в

деталей отнюдь не для того, чтобы сообщить зрителям о том, какова была просветительская методика этих уроков (то есть фильм не лекция на тему «Как обучать дикаря»), и не затем, чтобы дать представление о педагогике двухвековой давности. Детализированное обучение одичавшего мальчика — это процесс постижения человечности, метафора доброты и терпения, последовательности и твердости (как «уличный» мир «400 ударов» был метафорой неприкаянности целого поколения), ибо воспитание понимается режиссером как признак разумной цивилизации. Постфактум «Дикого ребенка» можно расценить как антитезу «400 ударов»: разумная цивилизация противопоставляется цивилизации неразумной, где воспитание понимается как насилие над характером, над личностью. Если в давние времена (в эпоху «Общественного договора» Руссо!) все-таки нашелся добрый доктор Итар, вызволивший несчастного мальчика из зверинца, где его показывали публике, то в цивилизации современной своего Итара не нашлось, и Антуана заключили в зверинец, именуемый исправительным домом...

В отличие от своих сотоварищей по «новой волне» Трюффо тесно связан со старой кинематографической традицией, согласно которой реальная атмосфера действия осознается как специфическая основа кинематографа (сегодня, например, многие немые фильмы представляют ценность именно благодаря окружающей их героев среде, имеющей для нас и документальное значение). Как никто в современном французском кино, Трюффо умеет кинематографически выразить традиционные живописные жанры — пейзажи, интерьеры, натюрморты. С помощью пейзажей с ситуации снимается напряженность (как в «Жюле и Джиме») или создается ощущение единства человека и природы (как в «Шпанях», «Диком ребенке») либо, наоборот, чуждости человека окружающему миру (таков урбанистический пейзаж в «451° по Фаренгейту»). В натюрмортах и интерьерах практически заключена жизнь героев Трюффо, тут собственно и есть мир, где эти герои живут и где они черпают мотивы своих поступков. В интерьерах как бы зашифрована тема каждого фильма, и потому сама их сущность меняется от картины к картине. Плоскостные интерьеры и глубинные, многопланные пейзажи «Жюль и Джима» не нужны в «Сирене «Миссисипи», где интерьеры, наоборот, построены в несколько планов, а пейзажи — попросту ожившие картинки, чуть ли не олеографии. Истинна в этих фильмах только природа, она — камертон для взаимоотношений между персонажами. Жюль, Джим и Катрин находят в природе выход из своих тупиковых (то есть ложных, «интерьерных») отношений, ибо стремятся к искренности и подлинным чувствам — стремятся, как к недостижимой цели. Напротив, смысл существования Луи Маэ и его «сирены» Жюли-Мэрион заключен именно в «интерьерности» взаимоотношений: во взаимных обманах и разоблачениях, в преступлениях и наказаниях, в тайных умыслах и попытках их распутать, в цинизме и его преодолении. Отсюда и изобразительные различия: в «Жюле и Джиме» зритель видит природу глазами героев — первозданную, необъятную и непроницаемую на черно-белом экране; в цветной «Сирене «Миссисипи» природа остранена — мы видим ее, как правило, из дома, «красиво» заключенную в рамку окна или дверного проема. Трюффо говорил: «Я не люблю природу, деревню и занимаюсь ими, только если они необходимы в фильме. Так было, например, в «Жюле и Джиме», где природа — неотъемлемая часть повествования»<sup>20</sup>.

Важное качество атмосферы, создаваемой Трюффо, — ее видимая подлинность, неискренность, безусловность. Идет ли речь о событиях со временных, повседневных (в фильмах «дуанелевского» цикла), о фантастике («451° по Фаренгейту»), об историческом времени разных эпох (XVIII век в «Диком ребенке», середина прошлого столетия в «Истории Адели Г.», конец прошлого и начало нынешнего века в «Жюле и Джиме», в «Двух англичанках и Континенте») — везде перед зрителем подлинная атмосфера времени, становящаяся средой обитания для персонажей, то есть атмосферой действия.

---

<sup>20</sup> «Ероса», 1979, № 1495/1496, p. 137.

Внешние, предметные, материальные реалии современной жизни — вот что прежде всего выступает на поверхность при выбранной Трюффо художественной манере. Означает ли это поверхностность, легковесность периода «новой волны», игру кадрами, красками, словечками? Выше уже говорилось о неоднозначности образов Трюффо, об их двупланности, модель которой — Антуан Дуанель, образ-ловушка. Но обстановка, среда, атмосфера действия, складываемая режиссером из предметных реалий современной повседневности или детализируемая в духе наших дней, если речь идет о прошлых эпохах, также имеет второй план. Из внешних, материальных примет современности складывается предметный вкус эпохи, ее след, отпечаток в истории. По каким приметам мы прослеживаем сегодня далекую историю человечества? Естественно, по предметным (то есть внешним) результатам археологических раскопок. От внешнего к сути — таким образом выстраивается логика подобного искусства (вспомним хотя бы импрессионистов). Даже если просто оглянуться на путь, пройденный французским кинематографом со времени дебюта Трюффо, легко понять, что без предметного вкуса эпохи, которого нет ни в излюбленных массовым зрителем детективах, ни в психодрамах, ни в комедиях (в подавляющем большинстве случаев развлекательных), ни в философских притчах и к которому издавна тяготели французские художники в разных видах искусства, кино Франции двух последних десятилетий заметно обеднело бы. В фильмах Трюффо, как в зеркале, отразился французский национальный образ жизни, способ бытия, манера «дышать и жить» по-французски, и нетрудно себе представить, как будущие историки знакомятся с бытом и нравами Франции 60 — 70-х годов XX века именно по фильмам Трюффо. Эти фильмы нужны зрителю (и «кассовый» успех картин Трюффо, пусть и неоднозначный, тому подтверждение), ибо трудно людской памяти без зрительной «поддержки» уловить и задержать в себе некий всем понятный, легко узнаваемый и своеобразный порядок вещей, из него складывается повседневность, его трудно определить, и он на удивление редко фиксировался все на свете фиксирующей кинокамерой. Он безвозвратно уходит, этот порядок вещей, в прошлое, и именно из него, из его умирания выдающийся французский режиссер Жан Ренуар вполне в традициях импрессионизма своего великого отца складывал собственное понимание нации: «Витрина бакалейщика на углу, овернский акцент торговца углем, запах жаркого, поднимающийся из комнаты консьержки, песня маляра, которая доносилась сквозь листву каштанов, прическа любимой женщины, ласка домашнего животного — все это было нацией. И как она была мила, эта нация!»<sup>21</sup>.

Трудно сказать, только ли воспоминания водили пером старого режиссера, когда он уже под конец жизни писал эти терпко пахнущие ностальгией строки, — не фильмы ли Трюффо (с которым он был дружен и которому, среди прочих участников «новой волны», посвятил свою книгу) пробудили в нем столь поэтически и вместе рельефно звучащую память? Приведенная ренуаровская фраза воспринимается чуть ли не как цитата из сценария многих фильмов Трюффо, особенно «дуанелевско-го» цикла. Но она не иллюстрация конкретных кадров, сцен или эпизодов из названных (и неназванных) фильмов — ренуаровские слова конгениальны самому духу фильмов Трюффо, «ускользающей любви» их автора к тому, что называется порядком вещей в истинном, предметном значении слова. Так протягивается линия преемственности: от Огюста Ренуара, через Жана Ренуара к Франсуа Трюффо. Однако у преемственности этой есть и социальные основания. Ведь вполне естественно, что в своих фильмах Трюффо отразил жизнь и представления о ней именно того общественного слоя, к которому принадлежал сам. Это не только, даже не столько названное нами выше «разбитое» поколение, сколько

<sup>21</sup> Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. М., «Искусство», 1981, с. 218—219.

социальный слой, который принято называть «средним классом»: мелкие чиновники и бизнесмены, клерки, архитекторы или художники средней руки, лавочники, владельцы мелких фирм, преподаватели школ и коллегей, частные сыщики, парикмахеры, секретарши и т. д. и т. п. Вспомним профессии родителей Трюффо. Таковы и профессии персонажей из его фильмов. Этот мир мелких буржуа и буржуазок, типичных французских обывателей, героев «мелкого формата» (выражение Л. Биджаретти), знакомых нам еще со времен Флобера, Золя, Мопассана, Доде, Мане, Дега, Ренуара, потом Дю Гара, де Бовуар, Сименона и других писателей и художников, образуя в фильмах Трюффо своеобразный стиль жизни, быта, очерчивает и сферу интересов, социальное пространство творчества Трюффо.

Этому общественному слою немало первоклассных французских художников обязаны своим происхождением, на нем, собственно, и укрепился буржуазный социально-экономический миропорядок. Однако в наши дни, если судить хотя бы только по фильмам Трюффо, не прибегая к статистике, слой этот приходит в упадок, его социальные, психологические, духовные ресурсы оскудевают, что и дало повод режиссеру увидеть в нем черты безволия, аморфности, инертности и зависимости от более влиятельных и энергичных общественных сил. В этом когда-то плотном и монолитном, а теперь распадающемся и текучем слое, в его исторически сложившейся культуре формируются прототипы персонажей Трюффо, их адаптированность в сложной и противоречивой окружающей среде, вырабатываются специфические диалоги и лексика. В этом смысле примечателен акцент, который делает режиссер на неравенстве человека (и его речи) самому себе, то есть на проблеме, специфичной именно для Трюффо и окружающей его среды. «В кино, — писал он в предисловии к своей книге-интервью о Хичкоке, — как и на сцене, диалог служит для того, чтобы выразить мысли персонажей, но ведь мы знаем, что в реальной жизни слова, которые люди говорят друг другу, совершенно необязательно отражают то, что эти люди на самом деле думают или чувствуют»<sup>22</sup>. Эту «естественную» готовность ко лжи во всех ее проявлениях и отметил Трюффо у своих современников, когда заставлял лгать друг другу родителей Антуана, когда придумывал слова Антуана учителю о смерти матери, когда разрабатывал сцены «искреннего» объяснения Пьера Лашне с его ревнивой Фран-кой или диалоги «новобрачной в черном» с ее жертвами, убийцами мужа.

Здесь же, в «среднем классе», находил Трюффо мотивы своего отношения к персонажам (прежде всего к их прототипам, к их мировоззрению), своей готовности их понять. Ведь он фактически их собрат, сосед, приятель, даже родственник, которому прекрасно известны все нюансы существования в этом слое, в этом кругу, все то, что здесь «принято» и «непринято». Трюффо тут столь же «свой», как и его выдающиеся предшественники и современники. И внимательного читателя и зрителя не собьет с толку то обстоятельство, что среди писателей, по произведениям которых Трюффо, как правило, пишет свои сценарии, нет ни Флобера, ни де Бовуар, ни Сименона, а есть Анри-Пьер Роше, Уильям Айриш, Рэй Брэдбэри или Генри Джеймс. Произведения этих писателей переосмыслены, а их герои включены в систему ценностей, привычную для французского «среднего класса».

В творчестве Трюффо своеобразно отразилась главная особенность обывательского мира — его консервативность, онтологическая неизменяемость. Трюффо разрушил своего рода стереотип: с понятием «обыватель», как правило, ассоциируется человек среднего возраста; обывательщина настолько малочетное состояние, что язык не поворачивается зачислить в обыватели молодежь. За редкими исключениями (например, Пьер Лашне из «Нежной кожи») Трюффо изобразил в своих фильмах молодых обывателей, поставив, таким образом, обывательские настроения в вину своему поколению, лишаящему себя перспективы. Вчера — несчастные и неприкаянные, сегодня — безвольные, несамостоя-

---

<sup>22</sup> Truffaut F. Hitchcock. New York, Simon and Schuster, 1967, p. 10.

стоятельные и суетливые, завтра — всем довольные обыватели. Таким видится Трюффо его поколение.

Замкнутый, рутинный быт и связанное с ним «вещественное» мировосприятие, в жизни напоминающее классический немецкий бидермайер, если судить по фильмам Трюффо (и отчасти Брессона, например, в «Мушетте»), не изменились с флоберовских времен. По-прежнему бездуховен буржуазный брак, и адюльтерные отношения — единственный выход из этой бездуховности (в адюльтер и связанные с ним настроения погружены практически все персонажи Трюффо). По-прежнему в мире, возникающем теперь уже не только на страницах книг вроде «Прелестных картинок» Симоны де Бовуар, но и на экране, в фильмах Филиппа Де Брока, Клода Лелуша, да и подавляющего большинства современных французских режиссеров царит спокойный, неторопливый, уютный быт, основанный на удобствах и достатке, вполне в духе уже ставшей историей «цивилизации потребления». То, что Трюффо ставит своим героям (и современникам) в вину, иронизируя над их «вещизмом», суетой и бездуховностью, другие режиссеры сделали моделью существования, чуть ли не рекламой образа жизни.

\* \* \*

Для западного экрана два с половиной десятилетия, что длится творчество Трюффо, — время нескончаемого насилия, жестокости, вседозволенности и цинизма. Этим, так сказать, «моральным» принципам отдали дань многие бывшие сотоварищи Трюффо по «новой волне» (упомяну Л. Малля, К. Шаброля, Ж.-Л. Годара). Трюффо сумел избежать всеобщего поветрия. Его природный гуманизм, его принципиальная неспособность не то чтобы воспевать, но даже просто изображать жестокость, безжалостность в отношениях между людьми позволили ему занять особое место в современном французском кино, а критикам дали повод применить к нему уже ставший анахроничным эпитет «сентиментальный». Недаром в его фильмах самые неубедительные — эпизоды, связанные с мстостью, безжалостностью, коварством, равнодушием, а убедительнее всего, напротив, те, в которых главное — доброта. Идея исконной человеческой доброты — это та самая «большая идея», которая, как когда-то писал Трюффо, еще только мечтая о постановке фильма, должна прийти на смену мелким идейкам, обуревающим молодых режиссеров. От доброты — внимание Трюффо к ребенку, к детскому этапу в человеческой жизни.

Правда, все реже средоточием художественных идей в фильмах Трюффо становится ребенок. Все чаще детская психология подменяется инфантилизмом — так видит своих современников режиссер. Причиной тому, видимо, процессы, происходящие в окружающем режиссера мире. Да и сама художественная программа Трюффо — не подчиняется ли она ныне иным веяниям? Фильм на Западе уже давно функционирует в основном как предмет потребления. Это — симптом активизации зрителя-буржуа, раздраженного беспокойной общественной обстановкой — удорожанием жизни, ростом преступности, безработицей, неспособностью меняющихся правительственных кабинетов справиться с экономическими и политическими трудностями, а главное, напуганного следствием всех этих трудностей — классовой борьбой. Все эти проблемы настойчиво стучатся в дверь принадлежащей Трюффо производственной компании «Фильмы Кареты», расположенной в Париже, на уютной улочке Робер-Эстьен, в доме № 5.

Будущее покажет, сумеет ли Франсуа Трюффо одолеть становящегося воинственным обывателя — посетителя зрительных залов, но до сих пор мы видели, как чисто художественными средствами, не прибегая, как тот же Годар, к сомнительным политическим выпадам, Трюффо стремился опровергнуть им же зафиксированную бытовую, консервативно-неподвижную обусловленность мира, ставил под сомнение незыблемость и справедливость «вещественного» мироощущения. Каждый режиссер отражает в своем творчестве тот аспект общественной жизни, который ему наиболее

близок, знаком, с которым он более всего связан происхождением, воспитанием, жизнедеятельностью. Если, например, «творчество Алена Рене ценно для нас тем, что оно почти наглядно де монстрирует эволюцию сознания буржуазной интеллигенции»<sup>23</sup>, то в творчестве Трюффо нас привлекает показ психологической эволюции французского «среднего класса», сыгравшего немалую роль в истории страны и ее культуры. Потому хотелось бы думать, что от картин жизни этого класса, от очерков его морали и психологии Трюффо начнет движение в сторону социального кино, призывающего к прогрессу общественной жизни, которая была бы устроена на более совершенных нравственных, духовных и экономических основаниях.

\* \* \*

Книга эта была уже в печати, когда пришло известие о смерти Франсуа Трюффо — конечно, преждевременной, конечно, трагической для миллионов любителей кино, для тех, кто видел и помнит его прекрасные фильмы. С грустью приходится констатировать, что книга, задуманная как знакомство с человеком в расцвете сил, гордостью и надеждой французского кино, оказалась подведением итогов, чертой, за которой, как это ни печально, ничего уже нет и быть не может. Конечно, творчество Трюффо еще будут не однажды анализировать, еще будет определяться место в истории кинематографа его беспрецедентному циклу фильмов об Антуане Дуанеле, то есть о нем самом, и о Жан-Пьере Лео, и об их поколении, — все это еще, конечно, будет... Только вот фильмов Трюффо — новых фильмов — уже больше не будет. И пожелания к художнику, высказанные в этой статье, так и останутся пожеланиями. Но фильмы Трюффо, один за одним, пронесутся в нашей памяти и оставят впечатление доброго, чуть ироничного взгляда на современного француза, иногда взбалмошного и нервного, но всегда искреннего и деятельного, на современную Францию, красивую и поэтичную в многообразии событий и чувств, красок и ритмов. Тонкий и добрый художник, Франсуа Трюффо остается в благодарной памяти кинозрителей всего мира.

---

<sup>23</sup> Долгов К. Память и забвение. — В кн.: Аллен Рене. М., «Искусство», 1982, с. 38.

## Статьи

### Франсуа Трюффо

#### Об одной тенденции во французском кино

Можно надеяться, что самый смысл слова «искусство» заставит людей осознать собственное величие, о котором они и не подозревают.

Андре Мальро. Из предисловия к «Годам презрения»

Цель этих заметок одна — попытаться выделить во французском кино некоторую тенденцию (назовем ее «психологическим реализмом») и обозначить ее контуры.

#### Какая-нибудь дюжина фильмов...

Если французское кино живо сотней фильмов ежегодно, то, значит, внимания критиков и любителей, а стало быть и «Кайе», заслуживает только дюжина.

Эту дюжину и принято не без изящества именовать «традиционно качественной», заложенные в ней амбиции помогают выжать восторги из зарубежной прессы и дважды в год защитить честь французского знамени в Каннах и в Венеции, где начиная с 1946 года пожинается обильный урожай всяческих медалей, «Золотых львов» и «Гран при».

С появлением «говорящих» фильмов французское кино превратилось в откровенный плагиат с американского, и под влиянием «Лица со шрамом» у нас сняли занятного «Пеле Ле Моко»<sup>24</sup>. Затем благодаря Превьеру французский сценарий заметно эволюционировал, и «Набережная туманов» стала неувядаемым шедевром школы, именуемой «поэтическим реализмом».

В войну и после войны наше кино обновилось. Оно менялось, словно под давлением изнутри, и «поэтический реализм» (о нем можно сказать, что он умер, закрыв за собой «Врата ночи»<sup>25</sup>) уступил место «психологическому реализму», представленному Клодом Отан-Лара, Жаном Деланнуа, Рене Клеманом, Ивом Аллегре и Марселем Пальеро.

#### О фильмах сценаристов

Если припомнить, что Деланнуа некогда снял «Горбуна» и «Теневую сторону», Отан-Лара — «Влюбленного водопроводчика» и «Любовные письма», а Ив Аллегре — «Волшебную шкатулку» и «Демонов рассвета»<sup>26</sup>; что обо всех этих фильмах справедливо судят как о чисто коммерческих затеях; а также, что успех или неуспех их авторов и позднее целиком зависел от выбранных сценариев («Пасторальная симфония», «Дьявол во плоти»,

---

<sup>24</sup> Фильмы «поэтического реализма» нередко основывались на криминальных сюжетах («Набережная туманов», «День начинается»), и Трюффо полагал, будто этого достаточно, чтобы объявить «Пеле Ле Моко» (1936) Ж. Дювивье «плагиатом» со знаменитого фильма Г. Хоукса «Лицо со шрамом» (1932). — Примеч. сост.

<sup>25</sup> «Врата ночи» (1946) — фильм М. Карне. — Примеч. сост.

<sup>26</sup> «Горбун» снят в 1944 г., «Таневая сторона» — в 1945-м, «Влюбленный водопроводчик» — в 1930-м. «Любовные письма» — в 1942-м, «волшебная шкатулка» — в 1944-м, «Демоны рассвета» — 1946 г. — Примеч. сост.

«Запрещенные игры», «Проделки», «Человек идет по городу»), то естественно предположить, что все эти картины суть «фильмы сценаристов».

И потом, неужели очевидная эволюция французского кино непременно оказывается итогом, результатом «новых» сюжетов «новых» сценаристов, бесцеремонного обращения с шедеврами, наконец расчета на то, что публика расчувствуется на сюжетах, обыкновенно считавшихся трудными?

Речь здесь дальше и пойдет лишь о тех сценаристах, кто стоял у истоков «психологического реализма», в самых недрах «традиционного качества», — о Жане Оранше и Пьере Босте, Жаке Сигуре, Анри Жансоне (с «новой» манерой), Робере Сципионе, Ролане Лоденбахе... ну и т. д.

### **Сегодня это уже известно всем...**

Попробовавший на вкус режиссуру в двух уже забытых короткометражках, Жан Оранш теперь специалист по адаптациям. В 1936 году его фамилия рядом с Ануем значится под диалогом к «Не хотите ли сделать заявление?» и к «Ловкачам из 11 округа»<sup>27</sup>. В те же годы Пьер Бост опубликовал в «НРФ» превосходные маленькие романы. Совместную работу Оранш и Бост начали с адаптации и диалогов «Нежной», поставленной Клодом Отан-Лара<sup>28</sup>.

Сегодня это уже известно всем: реабилитировав адаптацию, именно Оранш и Бост разрушили как древний предрассудок верность букве, заменив его другим, противоположным — верностью духу. Отсюда-то и возник вызывающий афоризм: «Добросовестная экранизация — это искажение» («Трэвеллинг и сексапильность» Карло Рима).

### **Об эквивалентности**

По Ораншу и Босту, лакмусовой бумажкой при адаптации служит так называемая эквивалентность. Согласно этому принципу, в экранизируемом романе есть эпизоды, пригодные к съемкам, а есть непригодные, и, вместо того чтобы непригодные просто опустить (как и делалось до недавнего времени), необходимо придумать эквивалентные им, то есть такие, какие мог бы написать автор романа, пиши он для кино. «Выдумать, не исказив» — вот девиз Оранша и Боста, который они повторяют, забывая, что для искажения довольно и обычной купюры. Система Оранша и Боста, сами ее принципы оказались столь привлекательными, что никому и в голову не пришло проверить их на практике. Это-то я теперь и намерен предпринять.

Собственно, репутация Оранша и Боста зиждется на двух очевидных факторах: 1) на «верности духу» адаптируемого произведения; 2) на таланте авторов адаптации.

### **Ох, уж эта верность...**

С 1943 года Оранш с Бостом написали сценарии и диалоги к «Нежной» Мишеля Даве, «Пасторальной симфонии» Андре Жида, к «Дьяволу во плоти»<sup>29</sup> Раймона Радиге, «Хозяину острова Сен» («Бог нуждается в людях») Кефелека, «Неизвестным играм» («Зарешенным играм») Франсуа Буайе, «Молодо-зелено» Колетт. Кроме того, им

<sup>27</sup> «Не хотите ли сделать заявление?» (1936) — фильм Л Жоаннона; «Ловкачи из 11 округа» (1936) — фильм Кристиан-Жака. — Примеч. сост.

<sup>28</sup> В 1943 г. — Примеч. сост.

<sup>29</sup> Другой перевод. — «Бес в крови». — Примеч. сост.

принадлежат сценарии по «Дневнику сельского кюре» (так и не реализован), «Жанне д'Арк» (из него Деланнуа поставил только одну часть) и, наконец, сценарий и диалоги «Красная таверна» (поставлен Клодом Отан-Лара). Ясно, сколь различны все эти авторы, самый дух их адаптируемых произведений. Чтобы решить эту сложнейшую задачу — равно соблюсти верность духу и Даве, и Жида, и Радиге, и Кефелека, и Буайе, и Колетт, и Бернаноса, — необходима, полагаю, настоящая духовная изворотливость, отсутствие индивидуальности и необыкновенный эклектизм. Надо еще учесть, что Ораншу и Босту приходится работать с самыми разными режиссерами. С Жаном Деланнуа, к примеру, любящим подавать себя эдаким морализирующим мистиком. Впрочем, мелочное убожество «Дикого мальчика», бездарность «Минуты откровения», бессмысленность «Дороги Наполеона» весьма наглядно показывают лихорадочную претенциозность этого морализма. Или еще с Клодом Отан-Лара. Тот, напротив, известен своим нонконформизмом, «передовыми» идеями, бешеным антиклерикализмом. Будет с него хотя бы честности в фильмах, которые он сейчас снимает, — честности перед самим собой.

В тандеме с Ораншем Пьер Бост — техник, а духовное начало исходит от Жана Оранша. Учившийся у иезуитов Оранш сохранил и ностальгию по прошлому и бунт против него; и заигрывал с сюрреализмом и симпатизировал анархистам 30-х годов. Это говорит о том, как сильна его индивидуальность и как она несовместима с индивидуальностями Жида, Бернаноса, Кефелека, Радиге. Но обратимся к самим сценариям — из них мы, конечно, узнаем больше.

Аббат Амедей Эффер отлично проанализировал «Пасторальную симфонию» и определил взаимосвязь романа написанного и романа экранизированного: «Там, где у Жида вера сводится к религиозной психологии, здесь превратилось в обыденную психологию без всяких затей... Это качественное снижение вполне согласуется с хорошо известным законом перехода количества в качество. Для этого добавлены новые персонажи (Пьетт и Кастеран), призванные лишь представить заданные переживания. Трагедия обращается в драму, больше — в мелодраму» («Бог в кино», с. 131).

### Что меня смущает...

Что меня смущает в этих поисках эквивалентности, так это то, что я совсем не убежден, действительно ли есть в романе эпизоды, непригодные к съемкам, и еще менее убежден, что эпизоды, признанные непригодными, на самом деле непригодны.

Хваля Робера Брессона за его верность тексту Бернаноса<sup>30</sup>, Андре Базен так закончил свою великолепную статью «Стилистика Робера Брессона»: «После «Дневника сельского кюре» Оранш и Бост выглядят Виолле-Ле-Дюком<sup>31</sup> адаптаций».

Все, кто любит и знает фильм Брессона, хорошо помнят восхитительную сцену в исповедальне, где, по Бернаносу, «сначала едва заметно, затем все яснее проступают» черты лица Шанталь. Когда за несколько лет до Брессона Жан Оранш написал экранизацию «Дневника», отвергнутую Бернаносом, он признал эту сцену непригодной и заменил ее другой, которую мы здесь и воспроизводим:

« — Хотите, чтобы я выслушал вас здесь? — Кюре указывает на испове -дальню.

— Я никогда не исповедуюсь.

— Но вчера вы исповедовались — ведь утром вы принимали причастие!

— Я не принимала причастие. Он смотрит на нее с удивлением.

— Простите, но я сам вас причащал.

Шанталь быстро поворачивается к аналою, перед которым она стояла сегодня утром.

<sup>30</sup> Р. Брессон экранизировал роман Ж. Бернаноса «Дневник сельского кюре» в 1951 г. — Примеч. сост.

<sup>31</sup> Э. Виолле-Ле-Дюк (1814—1879) — французский архитектор, прославившийся реставрацией готических соборов и замков. — Примеч. сост.

— Поглядите!

Кюре следует ее взгляду. Шанталь показывает на молитвенник, который она забыла здесь.

— Поглядите на эту книгу, мсье. Что если я уже не должна притрагиваться к ней?

Заинтригованный кюре открывает книгу и обнаруживает между страницами облатку. На его лице изумление и замешательство.

— Я выплюнула облатку, — говорит Шанталь.

— Вижу, — отвечает кюре, внешне оставаясь спокойным.

— Вы ведь никогда ничего подобного не видели, так? — грубо, почти с триумфом спрашивает Шанталь.

— Нет, никогда, — мягко отвечает кюре.

— А знаете, что полагается за это?

Кюре на миг прикрывает глаза. Думает он или молится? Но вот он говорит:

— Мадемуазель, это очень легко поправить, но совершить это ужасно. Он всходит на алтарь и держит открытым молитвенник. Шанталь следует за ним.

- Нет, не ужасно. Ужасно — получить облатку, будучи в грехе.

— Вы были тогда в грехе?

— Пусть не так, как прочие, но им-то все равно.

— Не судите.

— Я не сужу. Я проклинаяю! — с силой произносит Шанталь.

— Молчите перед телом господним!

Кюре опускается перед алтарем на колени, берет с книги облатку и глотает ее».

В середине книги кюре противопоставлен упрямый атеист по имени Арсен, спорящий с ним о вере. Спор этот заканчивается фразой Арсена: «Когда умираешь, умирает все». В сценарии эта дискуссия происходит на могиле героя-кюре между Арсеном и другим кюре и заключает фильм. Таким образом, эта фраза мыслилась последней репликой в фильме, единственной, которую, возможно, запомнит зритель. Но у Бернаноса сказано не «когда умираешь, умирает все», а «что ни делается, все во благо».

Скажите, «выдумка без искажения»? А мне кажется, что выдумки здесь самая малость, зато искажений — сколько угодно. Еще одна деталь. Оранш и Бост не смогли снять «Дневник сельского кюре», ибо Бернанос был жив. Брессон же заявил, что чувствовал бы себя гораздо свободнее, будь Бернанос жив. Итак, Ораншу и Босту мешало, что писатель был жив, а Брессону — что его не было в живых.

## Маску долой

Из простого чтения приведенного отрывка следует: 1) постоянное и намеренное искажение и духа и буквы произведения; 2) явная склонность к профанациям и богохульству.

Искажение духа фактически испортило «Дьявола во плоти»: любовная история здесь превратилась в антимилитаристский, антибуржуазный фильм; в «Пастольной симфонии» (истории о влюбленном священнике) вместо Андре Жида перед нами Беатрикс Бек; в «Хозяине острова Сен» название сменилось сомнительным «Бог нуждается в людях», а островитяне показаны такими кретинами, знакомыми нам по бунюэ-левской «Земле без хлеба». Что же до склонности к богохульству, она то более явно, то менее декларируется непрерывно — в сюжете, самим режиссером, даже актерами.

Достаточно вспомнить исповедь в «Нежной», похороны Марты в «Дьяволе», оскверненную облатку в упомянутом сценарии по «Дневнику сельского кюре» (эту сцену перенесли потом в «Бог нуждается в людях»), сценарий и персонажа, сыгранного Фернанделем в «Красной таверне», сценарий «Запрещенных игр» (драка на кладбище). Словом, все указывает на то, что Оранш и Бост — авторы откровенно антиклерикальных фильмов, но поскольку, уж если снимаешь фильм о сутанах, он должен быть по моде, то и

наши авторы решили этой моде соответствовать. Поскольку, решили они, нет нужды менять убеждения, то богохульством, профанациями, двусмысленными диалогами они так или иначе сумеют доказать своим друзьям, что уж им-то известно искусство как одурачить продюсера, полностью удовлетворив его, а заодно и как одурачить «широкого зрителя», также соответственно ему польстив.

Все это достойно быть названо «алибизмом», то есть оправдано и необходимо тем, кому для разумной работы непременно требуется прикинуться дурачком; однако, если это и согласуется с правилами игры в «одурачивание продюсера», то все-таки нет ли тут цинизма в переименовании на свой лад Жида, Бернаноса, Радиге? Впрочем, Оранш и Бост не хуже других — достаточно вспомнить хотя бы Спаака и Натансона до войны.

Согласно их принципам, каждый сюжет включает в себя тот или иной набор персонажей. Порядок их расположения известен одним сценаристам. Даже переспать друг с другом герои могут только в рамках хорошо отлаженной симметрии; одни персонажи вдруг исчезают, другие вдруг появляются, сценарий мало-помалу отходит от оригинала и в итоге становится бесформенным, но блестящим — новый фильм вырастает перед нами парадным подъездом «качественных традиций».

### **Пусть так, скажут мне...**

Мне скажут: «Допустим, Оранш и Бост искажают тексты, но ведь вы отрицаете у них\* и талант?..» Конечно, талант не зависит от верности тексту, но оценить достойно я могу только такую экранизацию, которая выполнена кинематографистом. Ведь Оранш и Бост, по сути, литераторы, и я обвиняю их в пренебрежении кинематографом, в недооценке его. К сценарию они относятся как к преступнику, которого они намерены перевоспитать, определив его на работу. Они полагают, что делают для него максимум, украшая его всяческими тонкостями, в основном из арсенала науки о нюансах, составляющих невеликие достоинства современных романов. Таков уж каприз истолкователей нашего искусства — они полагают, что удостаивают его чести, разговаривая о нем на литературном жаргоне. (Хотя не говорят же о Сартре и Камю, рассуждая о фильмах Пальеро, не ищут же феноменологию у Аллегре!)

Впрочем, Оранш и Бост ухитряются засушить любое произведение, которое они подвергают адаптации, ибо «эквивалентность» всегда оказывается стыдливым прикрытием измены тексту. Вот короткий пример. В «Дьяволе во плоти» Радиге Франсуа встречается Марту на железнодорожной платформе, а она на ходу соскакивает с подножки вагона. В фильме они встречаются в школе, переоборудованной под госпиталь. К чему здесь эта «эквивалентность»? К тому, чтобы отныне сценаристы вместе с Клодом Отан-Лара могли вводить в роман любые антимилитаристские вставки. А в итоге идея Радиге оказалась кинематографичной, тогда как сцена, придуманная Ораншем и Бостом, — литературной. Примеры можно приводить до бесконечности.

### **В тот самый день, когда...**

Секреты хранятся до поры; формулы популяризируются; новые научные открытия становятся предметом сообщений Академии наук; наконец, если верить Ораншу и Босту, экранизация превращается в точную науку. Это произойдет, надо думать, в тот самый день, когда они действительно смогут объяснить нам, по какому критерию, во имя достоинств какой системы, по какой таинственной художественной геометрии они сокращают, дополняют, увеличивают, расчлениют и «исправляют» шедевры художников. Теперь, когда эта идея изложена (идея, согласно которой эквивалентность — это единственно пристойный способ преодолеть трудности, на звуковой дорожке разрешить

проблемы образности, вычистить экран так, чтобы на нем уже больше не возникало ничего, кроме искусного кадрирования, сложного освещения, «облизанных» фотографий — словом, всего, что до сих пор гарантировало «традиционное качество»), — теперь, повторяю, пришло время исследовать эти фильмы целиком, вместе с диалогами Оранша и Боста, определить природу некоторых их тем. Это позволит объяснить (но не оправдать) систематическое искажение сценаристами произведений, которые они рассматривают как «оказию», «повод».

Вот резюмированный в немногих строчках способ обработки сценариев Ораншем и Бостом.

«Пасторальная симфония»: герой — пастор, женат. Влюблен, хотя не имеет на это права.

«Дьявол во плоти»: герои ведут себя как влюбленные, не имея на это права.

«Бог нуждается в людях»: герой совершает богослужения, раздает благословения, производит соборования, не имея на все это права. «Запрещенные игры»: герои хоронят покойника, не имея права это делать.

«Молодо-зелено»: герои любят друг друга, не имея на это права. Но в книгах, скажете вы мне, рассказывается то же самое. Что ж, не спорю, но хочу отметить, что Жид написал еще и «Тесные врата», Радиге — «Бал графа д'Оржель», Колетт — «Скиталицу» и что ни один из этих романов не привлек внимания ни Деланнуа, ни Отан-Лара. Замечу также, что еще есть сценарии («По ту сторону решетки», «Стеклянный замок», «Красная таверна»), о которых здесь говорить, по-моему, бессмысленно, но которые полностью укладываются в мой тезис. Создатели «традиционного качества» отменно ловки, подбирая сюжеты, требующие двусмысленного толкования, на котором и держится вся система. Под прикрытием литературы (ну и, разумеется, качества) они выкладывают перед публикой привычную порцию грязи, нонконформизма и умеренной дерзости.

### **Влияние Оранша и Боста безмерно...**

Писатели, принимающиеся за диалоги к фильмам, соблюдают те же правила. Правда, Ануй между диалогами к «Ловкачам из 11-го округа» и «Капризу милой Каролины»<sup>32</sup> ввел в более принципиальные фильмы и свой мир, свое тяготение к причудливостям на фоне нордических туманов, перенесенных в Бретань (в «Белых лапках»). А вот другой писатель, Жан Ферри, принес (и он тоже!) жертву моде: его диалоги к «Манон» вполне могли бы подписать Оранш с Бостом. Например: «Он поверил, что я девственна! А еще профессор психологии!» На что же после этого надеяться, чего ждать от молодых сценаристов? Они лишь приходят на смену и остерегаются касаться запретного.

Жак Сигур, один из тех, кто совсем недавно принялся за «сценарий и диалоги», сработался с Ивом Аллегре, и вместе они одарили французское кино несколькими наимрачнейшими шедеврами: «Деде из Антверпена», «Проделки», «Такой прелестный маленький пляж», «Чудеса бывают только раз», «Одержимая». Сигур усвоил формулы очень скоро. Видимо, он наделен поразительным чувством синтеза: в своих сценариях он искусно маневрирует между Ораншем и Бостом, с одной стороны, и Превером и Клузо — с другой, все это смешивая и слегка подновляя. Религии он не касается, но для богохульств у него всегда оставлена щелка: например, для воспитанниц приюта (в «Проделках») или для святых сестер, которые оказываются в поле зрения как раз тогда, когда их никто не ждет (в «Таком прелестном маленьком пляже»). Безжалостность, с которой сценаристы стремятся «заставить буржуазию трепетать», выражается в таких, например, характерных афоризмах: «Он уже стар, мог бы и подохнуть» (в «Проделках»), В «Таком прелестном маленьком пляже» Жан Маркен завидует Берку, который

---

<sup>32</sup> «Каприз милой Каролины» (1952) — фильм Ж. Девевра. — Примеч. сост.

процветает за счет туберкулезных больных: «Их семьи и приходят-то только навестить их, а коммерция вон как процветает!» Можно припомнить еще молитву хозяина острова Сен-Ролан Лоденбах (он одареннее многих своих коллег) работал над фильмами, наиболее типичными из этого ряда: «Минута откровенности», «Прямая дорога в рай», «Дом молчания».

Робер Сципион — талантливый литератор, написавший только одну книгу — о стилизациях. Его особые приметы: ежедневные визиты в кафе на Сен-Жермен-де-Пре и дружба с Марселем Пальеро, которого называют Сартром кинематографа, возможно, потому, что его фильмы напоминают статьи в «Тан модерн». Вот две реплики из «Любовников с Брасмора»<sup>33</sup>, популистского фильма, герои которого — моряки (в «Человек идет по городу» герои — докеры): «Жены друзей нужны, чтобы спать с ними», «Ты занят только собственной выгодой и ради нее готов оседлать кого угодно. Теперь самое время тебе сказать об этом». На протяжении только одной, последней части фильма за десять минут можно услышать и «проститутка», и «шлюха», и «потаскуха», и еще хуже. Так это и есть реализм?

### **Бедный Превер...**

Разобравшись, насколько стереотипны и однообразны современные сценарии, поневоле затоскуешь по сценариям Превера. Он верил в дьявола, а значит, и в бога, и если большинство его персонажей по авторской прихоти были наделены всеми смертными грехами, то у него всегда находилось место для новых Адама и Евы — ими кончался фильм, а следовательно, история могла начаться заново.

### **Психологический реализм: ни реальности, ни психологии...**

Среди сценаристов, работающих во французском кино систематически, едва ли наберется более семи-восьми человек, а так как у каждого из них наготове только один сюжет и каждый стремится войти в «двойку великих», то не будет преувеличением сказать, что в сотне фильмов, выпускаемых во Франции ежегодно, фактически развивается один и тот же сюжет — история жертвы, как правило, рогоносца. (Вообще-то рогоносец мог бы быть и симпатичным малым, если бы его не изображали до крайности гротескно.) Коварство его родни, ненависть членов семейства собственно и определяют судьбу этого героя, равно как и жизненные несправедливости, а для местных условий — греховность окружающего мира (священников, консьержек, соседей, прохожих, богачей, бедняков, солдат и т. п.).

Как-нибудь на досуге, вечером, полюбопытствуйте, взгляните на названия французских фильмов, не укладывающихся в эти рамки, и, перечтя их, попытайтесь припомнить те, где нет такой или подобной ей фразы: «Деньги (или удача, любовь, счастье и т. п.) всегда приходят только к ним (имярек), — ах! В конце концов, это несправедливо». Произносится это теми, кто в фильме оказывается наиболее обиженным. Эта тенденция, претендующая на определение реалистической, разрушает реализм, причем в момент, когда, казалось бы, он уже достигнут, — уж очень заботливо здесь укрывают людей в замкнутом мире формулировок, игры слов и максим, вместо того чтобы позволить героям выглядеть в наших глазах такими, какие они есть. Сегодня художник не может все время распоряжаться в своем произведении. Он может быть Создателем, но иногда должен быть

---

<sup>33</sup> Другой перевод — «Любовники с реки» (1951). Режиссер этого фильма и «Человек идет по городу» (1950) — Мерчелло (Марсель) Пальеро (род. 1907) — начинал, кстати, свою карьеру в кино, сыграв роль подпольщика-коммуниста в фильме Р. Росселлини «Рим — открытый город» (1946). Вульгарность языка в его фильмах Трюффо сильно преувеличил. — Примеч. сост.

и его творением. В одной из современных пьес герой нормален и здоров, только когда открывается занавес; к концу же пьесы он — калека, причем каждое следующее увечье соответствует смене декораций. Любопытная эпоха, когда самый жалкий исполнитель может прикрыть свои обыденные неудачи кафкианской ситуацией! В кино этот принцип пришел прямо из современной литературы — полу-Кафка, полу-Бовари!

Во Франции теперь и не снимается ни одного фильма, авторы которого не верили бы, что они переделывают «Мадам Бовари». Впервые во французской литературе автор удерживается на расстоянии, обстановка выстраивается в зависимости от сюжета, а сам сюжет уподобляется насекомому под микроскопом энтомолога. Но если современные авторы и подписались бы под фразой Флобера (сказанной, еще когда этот процесс только начинался): «Вываляю их всех в одной грязи, и будет хорошо», то сомневаюсь, что сказанное им позднее («Я — это мадам Бовари») наши авторы подхватили бы с такой же готовностью!

### **Режиссура, режиссер, теисты...**

Тема этих заметок о некоторой форме кино ограничена обзором сценариев и сценаристов. Но, полагаю, уместно напомнить, что и режиссеры ответственны (да они и не отказываются от этого) за сценарии и диалоги, которыми они эти сценарии иллюстрируют. Выше я написал: «Фильмы сценаристов», и, уж конечно, не Оранш у с Бостом мне возражать. Когда они завершают свой сценарий, это означает, что фильм готов; режиссер, на их взгляд, — это господин, разбавляющий их сценарии картинками, и — увы! — это так и есть. Вспомним о мании повсюду включать сцены похорон. Потому-то почти всегда смерть выглядит фикцией. Вспомним превосходные эпизоды Смерти Нана или мадам Бовари у Ренуара. В «Пасторальной симфонии» смерть — упражнение для гримера и оператора. Стоит сопоставить крупные планы Мишель Морган в «Пасторальной симфонии», Доменик Бланшар в «Тайне Майерлинга» и Мадлен Солонь в «Вечном возвращении», чтобы убедиться: это одно и то же лицо! Вот уж поистине — смерть всех уравнивает.

Протицируем наконец заявление Жана Деланнуа, которое мы не без умысла обращаем ко всем французским сценаристам: «Когда талантливые литераторы для заработка или по слабодушию решаются однажды «писать для кино», они делают это с таким видом, будто добровольно идут на унижение. Они испытывают что-то вроде искушения посредственностью: заботятся о том, как бы не скомпрометировать свой талант, и уверены, что писать для кино надо так, чтобы тебя понимали на самом примитивном уровне» («Пасторальная симфония, или Любовь к профессии», — «Ревю Верже», 1947, ноябрь).

Ничего не добавляя к сказанному, я должен опровергнуть один софизм, который мне наверняка бросят как аргумент: «Когда диалог ведется низкими людьми, то и говорить они должны грубо — так подчеркивается их низость. Такое уж наш способ морализировать». Мой ответ: утверждение, будто низкие люди должны говорить низости, неверно. Правда, а фильмах «психологического реализма» изображаются одни подонки, но желание авторов быть выше своих персонажей так велико, что даже те персонажи, кто совсем не должны быть мерзавцами, оказываются поразительно гротесковыми. Что же до героев-мерзавцев, произносящих одни низости, то мне известны во Франции несколько человек, неспособных даже понять эти слова — это кинематографисты, чье видение мира как минимум не менее ценно, нежели взгляды Оранша и Боста, Сигура и Жансона. Я имею в виду Жана Ренуара, Робера Брессона, Жана Кокто, Жака Беккера, Абея Ганса, Макса Офюльса, Жака Тати, Роже Леакхардта. Они тоже французские кинематографисты и — так уж складывается (забавное совпадение, не так ли?) — Авторы, которые очень

часто сами пишут диалоги к своим фильмам, а некоторые из них даже придумывают сюжеты, которые потом ставят.

### **А мне тогда скажут...**

«Но почему же, — спросят меня, — почему бы не восхищаться все-таки и теми кинематографистами, кто стремится работать в рамках «традиционного качества», которое вы с такой легкостью высмеяли? Почему бы не отдать должное Иву Аллегре, а не Веккеру, Жану Деланнуа, а не Брессону, Клоду Отан-Лара, а не Ренуару?»<sup>34</sup>

Знаете, я не верю в мирное сосуществование кино «традиционного качества» и «авторского кино». Ведь, в сущности, Ив Аллегре и Деланнуа — только карикатуры на Клузо и Брессона.

Я не ищу скандала, когда отрицаю кинематограф, повсюду признанный. Я только убежден, что ненормально переживший себя «психологический реализм» — следствие невежества публики, столкнувшейся с такими непривычно новаторскими работами, как «Золотая карета» и «Золотая каска», не говоря уж о «Дамах Булон-ского леса» и «Орфее». Да здравствует дерзость — хотя, разумеется, ее еще надо проявить. Если бы, говоря о текущем, 1953 году, мне пришлось составить список дерзких открытий, то там не нашлось бы места ни блевотине из «Горделивых», ни отказу Клода Лейдю быть окропленным святой водичкой в «Прямой дороге в рай», ни гомосексуальным отношениям в «Плате за страх». Но я включил бы туда походку мсье Юло, монологи горничной в «Улице Эстрапад», режиссуру «Золотой кареты», работу с актерами в «Мадам де...», и, конечно же, полиэкранные опыты Абея Ганса. Нетрудно понять, что все эти открытия принадлежат к и н е м а т о г р а ф и с т а м, а не просто сценаристам, режиссерам и литераторам.

Для меня, например, существенно, что многие из блестящих сценаристов и «традиционно качественных» постановщиков терпели неудачу, соприкасаясь с комедией: Ферри и Клузо — в «Микетт и ее мать», Сигур и Буайе — во «Все дороги ведут в Рим», Сципион и Пальеро — в «Красной розе», Лоденбах и Деланнуа — в «Дороге Наполеона», Оранш с Бостом и Отан-Лара — в «Красной таверне», или, если угодно, в «Займись Амелией». Кто бы и когда бы ни пытался писать киносценарии, для всех авторов комедия — наитруднейший жанр, требующий максимума труда, таланта, а также простоты.

### **Все буржуа...**

Важнейшее свойство «психологического реализма» — его антибуржуазный пафос. Но кто же еще, как не буржуа, сами Оранш и Бост, Сигур, Жансон, Отан-Лара, Аллегре и кто же еще, если не буржуа, пятьдесят тысяч свежих читателей, не упускающих случая поглядеть фильм по роману?

Чего же стоит антибуржуазный кинематограф, создаваемый буржуа для буржуа? Рабочие — и это прекрасно известно — не очень-то этот кинематограф ценят, даже когда его цели и близки им. Они отказываются узнавать себя в докерах из «Человек идет по городу» или в моряках из «Любовников с Брасмора». Может быть, и необходимо, чтобы дети вышли погулять на лестничную площадку, пока родители занимаются любовью, но сами-то родители не любят, когда об этом говорится, тем более в кино, пусть и с «лучшими намерениями». Если зрителям нравится смешиваться с подозрительными компаниями, прикрываясь тем, что это, мол, литература, то еще больше им это нравится, когда им говорят, что таково, дескать, общество. Было бы небесполезно обследовать

---

<sup>34</sup> «Вкус, — писал Поль Валери, — создается тысячью безвкусиц». — Примеч. Ф. Трюффо.

кинопрограммы в Париже по районам. Тогда бы выяснилось, что широкая публика предпочитает наивные иностранные картины, где люди показаны «какими они могли бы стать», а не такими, каковыми их представляют себе Оранш и Бост.

### Словно шепнули один и тот же адресок...

Конец — делу венец, и это всегда всем приятно. Примечательно, что так называемые «великие» режиссеры и сценаристы довольно долго делали плохие фильмы, и талант, который они вкладывали в них, был недостаточен, чтобы выделиться среди прочих, у кого таланта не было. Примечательно также, что все они пришли к «качественному» кино в одно и то же время — словно им всем шепнули один и тот же адресок. А затем продюсер (да и режиссер) заработал на «Молодо-зелено» больше, чем на «Влюбленном водопроводчике», ибо оказалось, что «смелые» фильмы чрезвычайно прибыльны. Доказательства: некий Ральф Хабиб отказывается от полупорнографии, снимает «Ночных компаньонов» и мнит себя Кайаттом. Далее, что удерживает Андре Табе, Жака Компанейца, Жана Гиттона, Пьера Вери, Жана Лавирона, Ива Чампи, Жилия Гранжье<sup>35</sup> от съемок (пусть не сразу) интеллектуальных фильмов, от экранизации шедевров (хотя их и осталось уже немного) и, конечно же, от эпизодов похорон, вставленных туда, и сюда, и куда угодно?

В один прекрасный день все мы будем раздавлены этим «традиционным качеством», а французское кино с его враждующими «психологическим реализмом», «насилием», «строгостью», «двойственностью» превратится в одну грандиозную похоронную процессию, протянувшуюся от студий в Биланкуре прямехонько до кладбища — так и кажется, что они специально разместились одно возле другого, чтобы удобнее было от продюсера отправиться сразу к могильщику.

Зрителю следует непрестанно повторять, что ему следует почаще отождествлять себя с героями фильмов — и как было бы хорошо, если бы он последовал этому совету! Ведь в тот день, когда он поймет, что толстяк-рогоносец, чьим злоключениям требуется симпатизировать (самую малость) и над которым надо смеяться (тут уже вволю), — это не кузен и не сосед этажом ниже, как принято думать, а с а м з р и т е л ь; что семейство негодяев — это с е м ь я з р и т е л я; что осмеянная набожность — это н а б о ж н о с т ь з р и т е л я, — в этот самый день, повторяю, зритель, возможно, и отвернется от кинематографа, создатели которого работают столь грубо, что показывают жизнь этого самого зрителя увиденной с пятого этажа Сен-Жермен-де-Пре.

Должен сознаться, что эмоции и предубеждения требуют поправки в предпринятом мною умышленно пессимистическом обзоре некоей тенденции во французском кино. Я твердо убежден, что пресловутая «школа психологического реализма» должна была существовать уже хотя бы для того, чтобы в свою очередь могли существовать «Дневник сельского юре», «Золотая карета», «Орфей», «Золотая каска», «Каникулы господина Юло».

---

<sup>35</sup> Ральф Хабиб (род. 1912) известен у нас по фильму «Люди в белом» (1955); среди других фильмов: «Рю де Соссейп» (1950), «Лес прощения» (1952), «Ярость в теле» (1953). А. Гебе (род. 1910) — Автор песен, писатель, сценарист. Среди сотни третьестепенных фильмов можно отметить нелучший фильм Жака Беккера «Али Баба и сорок разбойников» (1954). Жак Компанец (род. 1906) — сценарист многих фильмов, среди которых: «Не дне» (1936, Ж. Ренуар). «Проклятые» (1946, Р. Клеман), «Потерянные сувениры» (1950, Кристиан-Жак), «Золотая каска» (1951, Ж. Беккер; Пьер Вери (1900—1960) — автор полицейских романов и сценарист; среди фильмов: «Исчезнувшие из Сент-Ажиля» (1938), «Убийство Рождественского деда» (1941), «Пермская обитель» (1947, асе — Кристиан-Жак), «Женщина и смерть» (1943, Л. Дакэн), «Гупи, Красные руки» (1943, Ж. Беккер), «Папа, маме, служанка и я» (1954, Ж.-П. Ле Шануа). Ив Чампи (род. 1921) известен у нас как режиссер фильмов «Кто вы, доктор Зорге?» (1960) и «Небо над головой» (1965). Жиль Гранжье (род. 1911) дебютировал в 1942 г. фильмом «Адемай — бандит чести»; среди других фильмов: «Урок поведения» (1945), «Любовь, мадам!» (1951) и др. — Примеч. сост.

Но нашим авторам, вознамерившимся поучать зрителя, следовало бы понять, что они где-то свернули с первоначально выбранного пути и вступили на куда более скользкую тропку психологии и что они хоть и передвинулись не следующую ступень, близкую сердцу Жуандо<sup>36</sup>, но ведь нельзя же ступать на одну и ту же ступеньку бесконечно!

### Примечания<sup>37</sup>

1. «Пасторальная симфония»: в фильм были добавлены невеста Жака, Пьетта, и ее отец Кастеран и исключены трое детей пастора. Кроме того, здесь ничего не сказано о дальнейшей судьбе Жака после смерти Гертруды. В книге Жак постригается в монахи. Сама операция по переделке «Пасторальной симфонии» проходила так: а) сначала Жид сам экранизировал свою книгу; б) эта экранизация была признана «непригодной» к съемкам; в) в свою очередь за экранизацию взялись Жан Оранш и Жан Деланнуа; г) Жид их экранизацию отверг; д) наконец, появился Бост и всех примирил.
2. «Дьявол во плоти»: в радиопрограмме Андре Парино, посвященной Радиге, Клод Отан-Лара сказал буквально следующее: «Я решил снять фильм по «Дьяволу во плоти», ибо увидел в нем антимилитаристский роман». В той же программе друг Радиге, Франсис Пуленк, заявил, что не нашел в фильме ничего общего с книгой.
3. Отвечая предполагаемому продюсеру «Дневника сельского кюре», обеспокоенному отсутствием в экранизации такого персонажа, как доктор Дельбен, Жан Оранш, подписавший сценарий, сказал: «Возможно, лет через десять кто-нибудь рискнет сохранить персонажа, который умирает к середине фильма; что же до меня, то я на это не способен». Спустя три года Робер Брессон сохранил доктора Дельбена, который умирает у него как раз в середине фильма.
4. Оранш и Бост никогда не говорили о своей «верности» тексту — это слова критиков.
5. «Молодо-зелено»: этот роман Колетт был экранизирован сразу после 1946 года. Клод Отан-Лара обвинил Роже Леен-хардта в том, что «Последние каникулы» — плагиат «Молодо-зелено». Арбитраж Мориса Гарсона был против Клода Отан-Лара. В фабулу, придуманную Колетт, Оранш и Бост ввели нового персонажа — лесбиянку по имени Дик, которая живет с «белой дамой». За несколько недель до съемки эта Дик была исключена из сценария Гисле-ной Обуан, «пересмотревшей» сценарий вместе с Клодом Отан-Лара.
6. Персонажи Оранша и Боста охотно выражаются максимами. Вот несколько примеров. Из «Пасторальной симфонии»: «Эх, таким деткам лучше бы и не родиться»; «Не всякому повезет ослепнуть»; «Калека — это тот, кто стремится быть кем угодно другим». Из «Дьявола во плоти» (о солдате, оставшемся без ноги): «Видимо, это уже последний раненый. — Да, и это обеспечит ему прекрасную ногу». Из «Запрещенных игр»: «Ф р а н с и с. Что это такое: вести плуг перед быком? — Берта. О, это то, что мы сейчас делаем (занимаются любовью). — Франсис. Аяи не знал, что это так называется».
7. Жан Оранш был а съёмочной группе «Дамы Булонского леса», но ему пришлось уйти от Брессона из-за несовместимости творческих темпераментов.
8. Отрывок из диалогов Оранша и Боста к «Жанне д'Арк» был опубликован в «Ревю дю синема» (№ 8, с. 9).
9. Фактически термин «психологический реализм» был создан одновременно с термином «поэтический реализм», принятым тандемом Спаак — Фейдер. В конце концов когда-нибудь придется развязаться с Фейдером, во всяком случае, прежде, чем о нем окончательно забудут.

<sup>36</sup> Марсель Жуандо (188С—19В1) — французский писатель, автор рассказов и повестей, полных мистицизма и иронии («Задуманный мсье Годо», «Шаминадур», «Сцены из супружеской жизни» и др.). — Примеч. сост.

<sup>37</sup> Эти примечания Трюффо никак не помечены в тексте его статьи, потому и в русском переводе мы помещаем их, следуя за оригиналом, в конце статьи. — Примеч. сост.

## О чем мечтают критики?

Однажды, в 1942 году, я решил прогулять уроки — уж очень мне хотелось попасть на фильм Марселя Карне «Вечерние посетители», который наконец-то пошел в нашем квартале, в кинотеатре «Пигаль». Фильм мне очень понравился, но в тот же вечер моя тетушка, занимавшаяся в консерватории по классу скрипки, зашла за мной, чтобы повести в кино. Она решила посмотреть «Вечерних посетителей», а поскольку я не мог признаться, что уже видел этот фильм, мне пришлось вновь смотреть его да еще притворяться, будто вижу впервые. Именно в тот день я понял, как прекрасно проникнуть в самые глубины понравившегося фильма — туда, где возникает ощущение, будто сам переживаешь процесс творчества. Через год на экранах пошел «Ворон» Клузо, который покорила меня еще больше. Я видел этот фильм пять или шесть раз в период между его выходом (май 1943 года) и запрещением после освобождения страны<sup>38</sup>. Позже, когда фильм снова разрешили к демонстрации, я смотрел его по нескольку раз в год, пока не выучил наизусть диалоги — по сравнению с другими фильмами то были диалоги для взрослых, с десятками крепких словечек, смысл которых я постигал от просмотра к просмотру. Вся интрига «Ворона» закручивалась вокруг эпидемии анонимных писем, в которых разоблачались аборты, адюльтеры и разного рода коррупция. В фильме нашло свое отражение все, что творилось вокруг в то военное, да и послевоенное время: коллаборационизм, доносы, «черный рынок», оборотистость дельцов, цинизм.

Первые двести фильмов я посмотрел тайно — либо прогуливая уроки, либо пробираясь в кинозал без билета через запасной выход или окна туалета, либо вечерами, когда родителей не было, чтобы к их возвращению быть в постели и казаться спящим. Эта моя жажда зрелищ окончилась сильными болями в желудке, спазмами, смутными страхами и постоянным ощущением вины, которое усиливалось от эмоциональных перегрузок.

Мне хотелось прямо-таки влезть в фильм, и я буквально прилипал к экрану, чтобы отделиться от зала, забыть о нем. Я не любил исторических и военных картин, а также вестерны, так как очень трудно вообразить себя их героем; мне остались, таким образом, детективы и любовные фильмы. Однако в противовес юным зрителям моего возраста я перевоплощался не в признанных героев, а в героев обиженных, часто — виновных. И понятно, почему произведения Альфреда Хичкока, полностью посвященные теме страха, покорила меня с самого начала; потом пришла очередь Жака Ренуара с его стремлением понять других: «Самое ужасное в этом мире то, что каждый по-своему прав» (из «Правил игры»). И вот мой мозг оказался готов к тому, чтобы понять идеи и образы, созданные Жаном Бито, Жаком Кокто, Саша Гитри, Орсоном Уэллсом, Марселем Паньолем, Любичем и, конечно, Чарли Чаплином — теми, кто не был аморальным, а потому «сомневается в морали других» (из «Хиросима, моя любовь»).

Меня часто спрашивают, в какой момент моего увлечения кинематографом я решил стать режиссером или критиком, но этого я, по правде говоря, не знаю. Знаю лишь одно — мне хотелось как можно глубже погрузиться в мир кино.

\* \* \*

---

<sup>38</sup> В действительности «Ворон» вышел на экраны 28 сентября 1943 г. и запрещен сразу после Освобождения, в следующем году. Запрет фильма был связан с тем, что история доносов, показанная там, прозвучала оскорбительно в момент, когда антифашистское Сопротивление доказывало немцам, что «никогда французы не будут рабами». в качестве наказания А.-Ж. Клузо было запрещено пожизненно снимать фильмы, но позднее приговор был смягчен (коллаборационистом Клузо не был) и ограничен двумя годами запрета. — Примеч. сост.

Первым этапом моего становления стали просмотры как можно большего количества фильмов, на втором этапе я уже запоминал имя режиссера, а на третьем мне хотелось снова и снова видеть те же фильмы, но выбирал я их теперь в зависимости от имени режиссера.

В этот период кино действовало на меня как наркотик, а потому киноклуб, который я организовал в 1947 году, носил претенциозное и многозначительное название — «Кружок киноманов». Мне случалось тогда по пять-шесть раз в месяц видеть один и тот же фильм, но я не мог пересказать его содержание, поскольку в тот или иной момент музыка, ночное преследование, плач актрисы захватывали, опьяняли меня и уводили далеко от фильма. В августе 1951 года, валяясь на больничной койке в тюремной палате военного госпиталя, где нас водили в душ и в туалет в наручниках, я изводил себя, читая в газете, что Орсон Уэллс был вынужден снять своего «Отелло» с конкурсного просмотра в Венеции из боязни провала в глазах своих продюсеров, поскольку там показывали британский супербоевик — «Гамлет» Лоренса Оливье, Счастливые времена, прекрасная жизнь, когда судьба людей, которыми мы восхищались, волновала нас куда больше, чем собственная участь! И двадцать лет спустя мой интерес к кино не охладел, но ни один фильм, кроме того, который я в данный момент готовлю, снимаю или монтирую, не занимает моих мыслей... Куда делась та щедрость кинопоклонника, восхитительная и волнующая щедрость, которая порой наполняла меня и сомнением и смущением?

Я так и не отыскал следов своей первой статьи, опубликованной в «Бюллетене киноклуба Латинского квартала», но помню, что она относилась к «Правилам игры»<sup>39</sup> — тогда только-только нашли и показали полную версию фильма, где было четырнадцать сцен и съемочных планов, которые никто никогда не видел. Я тщательно перечислил все различия между двумя версиями, и, по-видимому, именно эта статья побудила Андре Базена попросить моей помощи в сборе документов для задуманной им книги о Ренуаре. Заставив меня писать с 1953 года, Базен оказал мне громадную услугу, ибо необходимость анализировать и описывать свои ощущения хотя и не превращает нас из любителей в профессионалов одним мановением волшебной палочки, все же приучает к конкретному делу и ставит на некое, правда, плохо определенное, место критика. В этот момент легко растерять весь свой энтузиазм, однако, к счастью, со мной этого не произошло. В статье, посвященной «Гражданину Кейну», я разъяснил, как можно видеть один и тот же фильм с разных точек зрения в зависимости от того, кто ты, киноман, журналист или кинодеятель, и такой подход совершенно справедлив в отношении всего творчества Ренуара и великого американского кино. Был ли я хорошим критиком? Не знаю, но уверен, что всегда стоял на стороне «освищенных» и против «свистунов» и что истинное наслаждение для меня начиналось там, где оно кончалось для моих собратьев по перу, — где Ренуар изменял привычному тону, где у Орсона Уэллса начинались крайности, Паньоль и Гитри становились небрежными, а Кокто — анахроничным, где у Брессона проступала схема. Я считаю, что в моих вкусах нет никакого снобизма, и полностью согласен со словами Одиберти<sup>40</sup>: «Даже самая заумная поэма обращена ко всем людям». Я знал, что фильмы, коммерческие они или нет, суть предмет торговли, их продают и покупают. Я видел их внешние, а не внутренние различия и равным образом восхищался «Песнями под дождем» Келли и Донена и «Словом» Карла Дрейера.

Я по-прежнему нахожу абсурдной и недопустимой иерархию жанров. Когда Хичкок снял «Психо» — историю женщины, случайно укравшей деньги (ее ножом в ванной убивает владелец мотеля, сделавший из своей покойной матери мумию), — почти все критики того времени нашли сюжет тривиальным. В том же году Ингмар Бергман снимает под влиянием Куросавы фильм с похожим сюжетом («Источник»), но в нем действие

<sup>39</sup> По другим данным, статья была посвящена творчеству Рене Клера. — Примеч. сост.

<sup>40</sup> Жак Одиберти (1899—1965) — французский писатель и поэт, автор субъективистских и подчеркнута антисоциальных книг, например: «Человеческая раса» (1937), «Резная» (1942), «Да здравствует гитара!» (1946) и др. — Примеч. сост.

происходит в Швеции XIV века. Все приходят в восторг, и фильму присуждается «Оскар» за лучший иностранный фильм. Я далек от мысли умалять значение этой награды и лишь подчеркиваю, что речь идет об одном и том же сюжете (фактически это более или менее сознательная транспозиция известной сказки Шарля Перро «Красная Шапочка»). А истина заключается в том, что посредством этих фильмов и Бергман и Хичкок выразили и высвободили часть присущей им жестокости.

Я мог бы привести в качестве примера и фильм «Похитители велосипедов» Витторио Де Сики. Об этом фильме всегда будут говорить как о трагедии безработного в послевоенной Италии, тогда как проблема безработицы затрагивается в этом прекрасном фильме лишь косвенно, ибо в нем рассказывается только о человеке, которому необходимо отыскать свой велосипед, совсем так же, как светской женщине и» фильма «Мадам де...»<sup>41</sup> надо отыскать свои серьги. И я не считаю «Источник» и «Похитителей велосипедов» исключительно серьезными фильмами, а «Психо» и «Мадам де...» — исключительно развлекательными. Все четыре фильма одновременно и серьезны и развлекательны.

Когда я был критиком, мне казалось, что фильм удастся, если в нем воплощены одновременно и общая «светская идея» и специфическая «идея кино». «Правила игры» или «Гражданин Кейн» полностью соответствуют этому. Сегодня мне уже необходимо, чтобы фильм, который я смотрю, выражал либо *н а с л а ж д е н и е*, либо *в з в о л н о в а н н о с т ь* кинематографом, а все, что лежит между этими полюсами, то есть фильмы, волнения не пробуждающие, меня абсолютно не интересует.

\* \* \*

Пришел момент признать, что сегодня профессия критика неизмеримо сложнее, чем в мое время. И такому юноше, как я, который писал и одновременно учился писать, опираясь на свою интуицию, а не на подлинную культуру, вряд ли удалось бы сейчас напечатать свои первые статьи.

Сегодня Андре Базен не мог бы написать: «Все фильмы рождаются равными и свободными», ибо производство фильмов, как и книг, стало специализированным. Во время войны Клузо, Карне, Анри Декуэн, Кокто и Брессон обращались к одному и тому же зрелому; сейчас положение дел иное, и много найдется фильмов, созданных для «широкой» публики, то есть для зрителя, который наудачу входит в кинозал, бросив беглый взгляд на приколотые около входа фотографии.

В Америке снимают множество фильмов для национальных меньшинств, черных или ирландцев, фильмы о каратэ, серфинге, фильмы для детей и фильмы для подростков. Разница между производством фильмов в старые и новые времена заключается в том, что Джек Уормер, Даррил Ф. Занук, Луис Б. Майер, Карл Леммле, Гарри Кон любили свои фильмы и гордились ими, а сегодняшним патронам «больших компаний» зачастую отвратительны фильмы с сексом и насилием, и если они выбрасывают их на рынок, то только чтобы не обошли конкуренты.

В эпоху, когда я занимался кинокритикой, фильмы были живее, но менее «умными» и «личными», чем сейчас. Я взял эти слова в кавычки, ибо для точности следует сказать, что всегда было немало умных режиссеров, но они умели прятать свое «я», сохраняя универсальность снимаемых фильмов. Интеллект оставался за камерой и не стремился пролезть на экран. Но надо признать, что в жизни, за обеденным столом высказывались более важные и глубокие мысли, чем в диалогах фильмов, а в спальнях — или еще где — люди вели себя куда откровеннее, чем герои любовных сцен в кино. Человек, которому довелось бы в ту пору изучать жизнь по кино, мог бы всерьез поверить, что дети рождаются только от поцелуев, причем партнерам даже не следует разжимать губы.

---

<sup>41</sup> «Мадам де...» (1953) — фильм Макса Офюльса. — Примеч. сост.

Сегодня все изменилось — за пятнадцать лет кино не только наверстало упущенное, но во многом и обогнало жизнь, фильмы стали умнее, скажем — интеллигентнее, чем те, кто их смотрит, и нам часто необходимо знать манеру съемки, чтобы понять, реальны или вымышлены показанные на экране образы, были они или только будут, идет ли речь о действии или о воображении. Эротические и порнографические фильмы, к которым я отношусь без страсти, служат, на мой взгляд, искуплением вины или по крайней мере долгом, который мы выплачиваем за шесть десятилетий кинолжи о любви. Я — один из тысяч читателей, которых покорило творчество Генри Миллера и которым оно помогло в жизни. В свое время я страдал от мысли, что кино так отстало от книг Генри Миллера, а следовательно, и от жизни. К сожалению, я и сейчас не могу назвать ни одного эротического фильма, который сравнился бы с романами Миллера (лучшие фильмы от Бергмана до Бертолуччи пессимистичны), но, в конце концов, кино завоевало свободу в этом плане совсем недавно, и следует помнить, что откровенность изображения ставит более сложные проблемы, чем откровенность слова.

Так как выпуск фильмов все более и более специализировался, происходила и специализация критики: один критик понимает и анализирует только политические фильмы, другой — только экранизации литературных произведений, третий — только импровизированные фильмы, четвертый — исключительно «маргинальные» фильмы и т. д.

Улучшилось и качество фильмов, но не в такой степени, как претензий к ним, что часто вызывает разрыв между намерениями режиссера и их реализацией. Если критика интересуется прежде всего намерения, он вознесет фильм до облаков; если же его волнуют форма и исполнение, он разругает фильм в зависимости от заложенных в нем претензий, которые критик квалифицирует как претенциозность.

В прошлом единодушные критики и публики по поводу фильма достигалось легче. Из десяти фильмов лишь один претендовал на художественность, и его приветствовали все критики (правда, не всегда публика). Остальные девять фильмов были развлекательными, и критика превозносила из них два или три, так как спрос (на развлекательность или качество) превышал предложение. Сегодня почти все фильмы с самого начала на что-нибудь да претендуют, хотя и не всегда относятся к разряду коммерческих, поскольку продюсеры, стремившиеся только к прибылям (я говорю о положении в Европе), занялись иными видами деятельности, например спекуляцией недвижимостью.

Иными словами, современный критик находится в более деликатном положении, и я даже рад своему переходу на другую сторону баррикады, к тем, кого судят. Но кто же такой критик?

\* \* \*

В Голливуде можно часто услышать: «У каждого из нас две профессии — своя собственная и кинокритика». Истинность этих слов не вызывает сомнений, но такое положение дел и радует и огорчает. Я радуюсь этому, предпочитая подобную ситуацию изоляции и равнодушию, в которых живут и работают музыканты и особенно художники. Кинокритиком может стать любой человек; от него не потребуются и десятой доли знаний, которые должен иметь литературный, музыкальный и художественный критик. Современный режиссер должен заранее согласиться с мыслью, что его работу оценит человек, который, может быть, никогда не видел ни одного фильма Мурнау. Но подобная снисходительность имеет тот недостаток, что любой сотрудник редакции чувствует себя вправе оспаривать мнение кинокритика газеты. Главный редактор с осторожным уважением относится к своему музыкальному критику, а кинокритику может во всеуслышание заявить прямо в коридоре: «Послушайте, старина, вы так разделили последний фильм Луи Малля, а моя жена не согласна с вами — ей фильм очень понравился».

В противовес американскому критику его французский собрат выступает в роли поборника справедливости. Как бог или Зорро, если он атеист, он унизит сильного и возвысит слабого. И в этом видно совершенно европейское отношение ко всему, что имеет успех. Кроме того, французский критик всегда стремится оправдать свою миссию и испытывает необоримое желание оказаться полезным, хотя бы в собственных глазах; иногда это ему удается.

Сегодня, после появления и распространения фильмов и методов «новой волны», хорошие фильмы выходят не в пяти-шести странах, а во всем мире, и критику приходится бороться за то, чтобы лучшие фильмы показывались более широко. Один фильм идет в Париже, в двадцати кинотеатрах первого экрана, другой показывают в зале на девяносто мест, у третьего рекламный бюджет составляет полмиллиона франков, а у четвертого — всего-то каких-нибудь пятьдесят тысяч.

Такое положение дел зачастую порождает несправедливость, и понятно, что критики борются с ней, рискуя навлечь на себя гнев киномагнатов.

Французский критик-ворчун, готовый воевать с воздушными мельницами прокатной сети Гомоне, эдакий вечный скандалист, а не подпевала, мне очень хорошо знаком. И вот почему: с 1954 по 1958 год я сам был таким, вернее, одним из таких критиков и всегда был готов выступить в защиту Довженко и Брессона. Я, к примеру, написал, что на Каннском фестивале корзины с цветами, стоящие для украшения перед экраном, радуют глаз официальных лиц, восседающих на балконе, тогда как истинным поклонникам кино, занимающим первые десять рядов партера, сие цветочное обрамление мешает читать субтитры иностранных фильмов. И обозвал директоров фестиваля расистами. Они, устав от моих бесконечных нападок, потребовали от моего главного редактора прислать в будущем другого журналиста. На следующий, 1959 год я опять присутствовал на Каннском фестивале, но на этот раз сидел на балконе во время демонстрации моего фильма «400 ударов» и смог по достоинству оценить, как красиво выглядит экран, когда перед ним стоят корзины с цветами...

Став режиссером, я стараюсь по-прежнему писать о кино, и эта двойная профессия кинокритика и кинорежиссера придает мне смелости взглянуть на сложившуюся ситуацию сверху, как если бы я наблюдал битву под Ватерлоо с вертолета. <...>

\* \* \*

В глубине души любой художник отрицает необходимость в критике. Вначале он старается о ней не думать, вероятно, потому, что критика и полезнее и снисходительнее к дебютантам. Затем, по прошествии некоторого времени, художник и критик утверждают в своем положении и, часто будучи даже знакомыми, живут как кошка с собакой, если не состоят в открытой вражде, да простится мне сей упрощенный образ.

Как только художника признают художником, он начинает отрицать, что критика ему помогла. Если же он и признает критику, то только потому, что ему хочется, чтобы она была полезнее и добрее к нему, и здесь он не прав. Художник упрекает критика в пристрастности, но разве и сам он не бывает часто пристрастен? Я нахожу жалкими постоянные нападки генерала де Голля и Жоржа Помпиду на прессу и распространяю это на художественную критику. Действительно жалок общественный деятель, который делает ставку на следующие две карты:

1. Я презираю прессу.
2. Я ее не читаю.

Подобное презрение доказывает, что и способного человека эгоизм способен толкнуть на всяческие заявления вроде того, что даже благоприятная критика нехороша, если она снисходительна и к другим! Нет ни одного крупного художника, который бы хоть однажды не поддавался искушению повоевать с критикой, но я такое поведение расцениваю только как падение, слабость, даже если речь идет о Флобере («С самого своего

возникновения критика никогда не была доброй») или об Ингмаре Бергмане, который дал пощечину одному стокгольмскому критику!

Конечно, Сент-Бёву надо было иметь немалую толику храбрости, чтобы, как поведал нам Саша Гитри, написать: «Господин Бальзак собирается завершить свой труд тем, чем его начал, — сотней томов, которые никто не будет читать», но нам ведь хорошо известно, что время само провело черту раздела между Сент-Бёвом и Бальзаком) Я сочту смелым художника, который, не оскорбляя критики, опровергнет ее в момент, когда она благожелательна к нему. Эта оппозиция будет принципиальной и совершенно прояснит ситуацию; затем он может без дрожи ждать нападков или продолжать возражать критике. Мы же часто становимся свидетелями печальной ситуации: художники считают необходимым начать полемику именно в тот день, когда их осуждают. Пристрастность, если она действительно есть, часто бывает односторонней, и, когда один французский режиссер, кстати весьма способный, представляет свой новый фильм как свой «первый настоящий фильм», подчеркивая, что все его предыдущие ленты были детским лепетом и он стыдится их, что будет ощущать критик, который защищал его творения с самого начала?

Единственный вопрос следует задать всем, кто восстает против неблагоприятной критики: «Хотите ли вы, чтобы критика никогда не говорила о вас и не напечатала ни строчки о вашей работе?» Нам не следует много требовать от критики, и ее нельзя превращать в точную науку — искусство не наука, почему же критика должна быть ею?

Главный упрек некоторым критикам — они мало говорят о кино. Следует помнить, что сценарий фильма еще не фильм, и допустить, что психологическими бывают отнюдь не все фильмы. Критику необходимо поразмыслить над утверждением Жана Ренуара: «Любое большое искусство отвлеченно». Он должен осознать ф о р м у и понять, что некоторые художники, например, Дрейер или Штернберг, не стремятся снимать п о х о ж е.

\* \* \*

Встретив Жюльена Дювивье незадолго до его смерти, я пытался убедить его (он всегда был брюзгой), что он сделал прекрасную кинокарьеру, прожил интересную творческую жизнь и должен чувствовать себя счастливым. Он ответил мне: «Конечно, я бы чувствовал себя счастливым... не будь критики». Это замечание, в искренности которого сомневаться не приходится, крайне удивило меня, поскольку я только-только снял свой первый фильм. Я сказал Жюльену Дювивье, что, когда был критиком и поносил Ива Аллегре, Жана Деланнуа, Андре Кайатта и даже его, Жюльена Дювивье, я никогда не упускал из виду, что находился в положении регулировщика уличного движения на площади Оперы в тот момент, когда на Верден сыплются бомбы!

Если мне в голову пришел именно этот образ, то только потому, что выражение «крещение огнем» полностью относится к художнику в день, когда он после долгой работы в одиночестве выставляет результаты своего труда на суд публики.

Художник должен выразить себя, заинтересовать публику, открыть свое «я». Сказочная привилегия, при условии что у медали есть обратная сторона, тебя будут изучать, анализировать, объяснять, судить, критиковать, опровергать.

Судьи, я могу это засвидетельствовать, сознают, сколь значительны привилегии на творчество и риск творца, выставляющего свое произведение, и именно поэтому они т а й н о восхищаются им, уважают его, и художник должен знать это, дабы хоть частично обрести спокойствие. «Нельзя написать прекрасной статьи о том, что создал другой, — она останется критикой»<sup>42</sup>, — говорил Борис Виан.

---

<sup>42</sup> Борис Виан (1920—1959) — французский писатель. Нонконформизм его романов («Наплюю я на ваши мотилы!», 1946; «Пена дней», 1947; «Разбитое сердце», 1953, и др.), смесь буффонады и анархии привлекли к нему внимание бунтующей молодежи 60 — 70-х гг. — Примеч. сост.

Взаимоотношения между художником и критиком всегда строятся на позициях силы, и, любопытно, критик всегда сознает, что соотношение сил не в его пользу, даже когда он пытается скрыть свою слабость за сильными словами. Художник же постоянно забывает о своем онтологическом превосходстве. Такая потеря прозорливо сти художником связана с его эмоциональностью, чувствительностью (а то и сентиментальностью) и, конечно, с большей или меньшей долей паранойи, которая — удел каждого подлинного художника. Художник всегда уверен, что критика настроена и особенно б ы л а настроена против него, поскольку его избирательная память разжигает в нем манию преследования. Когда я ездил в Японию представлять один из своих фильмов, многие журналисты говорили мне о Жюльене Дювивье, о его «Рыжике», который долгие годы оставался одним из любимых фильмов, а когда я был в прошлом году в Лос-Анджелесе, одна крупная голливудская актриса поведала мне, что многое отдала бы за кассету с записью музыки к фильму «Бальная записная книжка»<sup>43</sup>. Как бы мне хотелось пересказать все это Жюльену Дювивье... Существует и еще одно обстоятельство, которое художник должен всегда учитывать,— репутация. Не следует смешивать критику по выходе фильма и его репутацию после испытания временем. Кроме «Гражданина Кейна», все фильмы Орсона Уэллса подвергались в свое время строгой критике. Их считали и слишком бедными, и слишком вычурными, и слишком безумными, и слишком или недостаточно шекспировскими, а в конце концов у Орсона Уэллса мировая репутация. Так же обстоит дело с Бунюэлем, Бергманом, которых часто и несправедливо критиковали дома и за границей. Ежедневная либо еженедельная критика уравнивает всех, и это нормально, что она поступает именно так. Ей представляется, что Анатолий Литвак столь же значителен, как и Чарли Чаплин, и, поскольку они равны перед богом, почему бы им не быть равными и перед критикой. Время, а также посетители Музея современного искусства в Нью-Йорке, Синаматеки в Париже и тысячи кинозрителей вносят свои поправки. Все встает на свои места, и я добавлю в защиту критики, что чрезмерные восхваления со всех сторон на протяжении всего творчества могут остудить художника куда вернее, чем холодный душ. Об этом думал Жан Полан<sup>44</sup>, когда писал: «Нападки сохраняют художника лучше, чем спирт — фрукты».

\* \* \*

До самой смерти художник сомневается в себе, даже если современники превозносят его. Что защищает художник, борясь с нападками или просто с равнодушием, — самого ли себя или свое детище — работу? Марсель Пруст дает ответ на этот вопрос: «У меня есть постоянное ощущение, что произведение, плод наших трудов, есть нечто большее, чем мы сами, и, естественно, я защищаю его, словно отец — ребенка. Но это не означает, что я должен другим говорить то, что, увы, интересует одного меня». В действительности мы так уязвимы в момент, когда представляем плоды целого года труда, что надо иметь стальные нервы, дабы, не моргнув, устоять под градом отрицательных отзывов, пусть через два или три года мы согласимся с вердиктом критиков и осознаем, что майонез не удался. Я сознательно употребил слово «майонез» (ибо хочу использовать его). Когда мне было двадцать лет, я упрекал Андре Базена в том, что он рассматривает фильмы как удачные или неудачные майонезы. Я говорил ему: «Разве вы не видите, что все фильмы Хоукса хороши, а все фильмы Хастона плохи?» Это была жестокая формулировка, и я, став критиком, постарался ее смягчить: «Наименее удачный фильм Хоукса интереснее, чем лучший фильм Хастона». В этих словах можно разглядеть основной принцип «политики авторов», который выдвинул ныне забытый во Франции журнал «Кайе дю

<sup>43</sup> Музыка к этому фильму, поставленному ж. Дювивье в 1937 г., написал Морис Жобер. — Примеч. сост.

<sup>44</sup> Жак Полан (1864—1968) — французский писатель и литературовед, один из основателей (в 1942 г.) антифашистского еженедельника «Летр Франсэз». — Примеч. сост.

синема»<sup>45</sup>, но которую по-прежнему обсуждают в американских журналах киноманы в спорах между собой.

Сегодня многие из поклонников Хоукса и Хастона стали режиссерами. Я не знаю, что те и другие думают о «политике авторов», но уверен, что все мы приняли теорию Андре Базена о майонезе, поскольку практика кино заставила нас уяснить некоторое количество очевидных истин:

- на создание плохого фильма уходит столько же сил, сколько и на создание хорошего;
- самый искренний фильм может показаться мистификацией;
- фильм, снятый безответственно, может обойти весь мир;
- идиотский, но динамичный фильм, может иметь больший успех, чем фильм умный, но вялый;
- результат редко пропорционален затраченным усилиям;
- успех на экране — не обязательно следствие хорошей работы нашего мозга. Часто он зависит от гармоничного сочетания всевозможных элементов, которые мы даже не брали в расчет: от счастливого слияния выбранного сюжета и нашего глубинного «я», от непредвиденного совпадения наших жизненных забот и интересов публики на данный момент.

И это перечисление можно продолжать до бесконечности. Считается, что критика должна играть роль посредника между художником и публикой. Так иногда и случается. Считается, что критика должна играть часто в спомогательную роль. И так иногда случается. Но чаще роли критики смещаются, и она становится лишь еще одним среди массы всевозможных явлений: расклеенных афиш, атмосферных условий, конкуренции, расписания. На некотором уровне успеха фильм превращается в социологическое явление, и вопрос о его качестве становится в такой степени несущественным, что один американский критик с присущими ему логикой и юмором смог написать: «Критика «Истории любви» равносильна критике ванильного мороженого». Так как лучшие фильмы, само собой, приходят из Голливуда, то любой американский режиссер, чей фильм, несмотря на уничтожающую критику, добился большого успеха («Изгоняющий дьявола»<sup>46</sup> — хороший тому пример), может заявить, словно обращаясь к критикам: «Господа, я утром прочел ваши статьи и, размазывая по лицу слезы, направился в банк за гонораром».

Желание людей увидеть или не видеть фильм (назовем это притягательной силой фильма) значительно сильнее подстрекательства критики. Как ни единодушна была критика в восторгах по поводу фильмов «Ночь и туман» Алена Рене (об уgone в плен), «Иссушенные жизни» Нельсона Перейры (о голоде и засухе в Бразилии), «Джонни дали ружье» Далтона Трамбо (о солдате, потерявшем ноги, руки, зрение и речь), она не смогла заманить публику в кинотеатры, где они шли. Таким примерам катастрофического нежелания смотреть фильм можно дать два толкования. Режиссер ошибается, полагая своим врагом продюсера, директора кинотеатра или критика, ибо каждый из них откровенно желает фильму успеха. Истинный враг здесь — публика, чью инерцию очень трудно преодолеть. Это не демагогия, ибо очень легко потraфить публике, которую никто никогда не видел, и очень легко во всем обвинить людей с деньгами, любящих производить, распространять и показывать фильмы, которыми они занимаются, в том числе и только что упомянутые. Второе толкование таково: в самой природе кинематографического зрелища заложено обещание наслаждения, некая возвышающая мысль, совершенно противоречащая течению жизни, иными словами, дороге, ведущей под уклон, — упадку сил, старению и

---

<sup>45</sup> Имеется в виду, что этот журнал (откровенно левацкий в нынешнем составе) уже не играет той роли во французском кино, какую он играл в 50-е гг., когда в нем работал Трюффо — один из создателей «политики авторов», требовавших отказаться от услуг профессиональных литераторов и протестовавших против «фильмов сценаристов». — Примеч. сост.

<sup>46</sup> «История любви» (1970) — фильм А. Хиллера; «Изгоняющий дьявола» (другой перевод — «Экзорцист», 1973) — фильм У. Фридкина. — Примеч. сост.

смерти. Резюмирую и упрощаю: зрелище есть дорога, ведущая вверх, а жизнь — дорога, ведущая вниз, и, если принять такое видение вещей, скажем, что зрелище в противовес журналистике служит средством общественного обмана, но что самые великие творцы зрелищ — те, кто, не принимая лжи, заставляет публику принять истину, не на рушая а то же время правила о нарастании зрелища. Они заставляют принять свою истину и свое безумие, ибо нельзя забывать, что художник должен навязать свое безумие тем, кто менее безумен, либо тем, чье безумие отличается от его собственного.

Меня, наверное, лучше поймут, если я приведу в пример фильм Ингмара Бергмана «Крики и шепоты». Он имел повсеместный успех, хотя ничто не предвещало его из-за «проклятого» сюжета — медленной агонии женщины, больной раком, то есть того, что публика обычно отказывается смотреть. Мне кажется, что в случае с фильмом «Крики и шепоты» законченность формы фильма и особенно использование красного цвета в убранстве дома оказались возвышающими элементами зрелища, более того — элементами наслаждения. Публика тут же почувствовала, что смотрит шедевр. Зрители с восторгом ощутили себя сообщниками художника, что уравнесило и компенсировало ранящий эффект криков и хрипов агонизирующей героини Харриет Андерсон. Другие фильмы Бергмана, не менее прекрасные, были обойдены вниманием так называемой широкой публики — им, может, только и не хватило красных стен, но у такого художника, как Бергман, есть постоянная группа поклонников в любом большом городе мира, а значит, он чувствует поощрение для продолжения своей работы. <...>

F. Truffaut. Los filmis do ma vie.  
Paris, «Flemmarion», 1975

## Все фильмы Франсуа Трюффо

«Визит» («Une visite», 1954). Сцен. и реж. Ф. Трюффо; опер. Ж. Риветт; ред. и монтаж. А. Рене и Ф. Трюффо; а ролях: Л. Мори (девушка), Ф. Коньяни (юноша), Ж.-Ж. Рише (зять девушки), Ф. Дониоль-Велькроз (маленькая девочка).

Юноша ищет комнату по объявлению в газете. Ему сообщают телефон. На звонок отвечает девушка. Собрав чемодан, он отправляется по указанному адресу, у этой девушки есть зять. Он разрешает юноше поселиться у них при одном условии — присматривать за его пятилетней дочкой.

«Шпанята» («Les mistons», 1957). Сцен. (по произведениям М. Понса) и реж. Ф. Трюффо; опер. Ж. Малиж; композ. М. Ле Ру; закадровый текст читает М. Франсуа; в ролях: Ж. Блен (Жерар), Б. Лафон (Бернадетта) и «шпанята», то есть ребяташки города Нима.

### К. Бейли

К чему скрывать? Сняв «Шпанят», Франсуа Трюффо доказал, что он режиссер. Великий режиссер. По крайней мере обещает скоро стать великим.

Так, наверное, говорили враги (и весьма многочисленные) критика номер один из группы «Кайе дю синема», признанного скандалиста из «Ар», «Ля паризьен», ядовитого эксхроникера из безвременно скончавшегося «Тан де Пари» и т. д. и т. п., а создавшие ему звучную рекламу друзья могли бы радоваться и радоваться, поскольку они видели, с каким энтузиазмом зал приветствовал автора «Шпанят», заставив его дважды раскланяться перед публикой.

Но и те и другие оказались в щекотливой ситуации. Положение длинноволосых его друзей двусмысленно, ибо «Шпанята» не тот фильм, который они хотели бы поднять на щит, и, я готов побиться об заклад, сие хрупкое произведение ожидал либо разнос по всем правилам, либо жалостливое снисхождение, сними его кто-нибудь другой. Более того, их самолюбие уязвлено тем, что их же приятель одержал триумф, который все эти «специалисты по наездам» и сторонники «камеры-пера» восприняли чрезвычайно болезненно, — они ведь тоже марали пленку, и как! И сколько! «Шпанята» одним щелчком отбрасывают всех их назад к их хилым теоретическим опусам.

А злопамятные враги, отстеганные им в свое время плетьюми, и те, кого личность Франсуа Трюффо раздражает столь же сильно, как и его «карьеризм» (о сделавших карьеру иначе не говорят), теперь либо должны рядиться в одежды, сшитые из тяжеловесного презрения и подбитые недобросовестностью, либо рукоплескать сему неожиданному явлению.

Нам же, не входящим ни в ту, ни в другую партию, остается радоваться: у нас родился режиссер Франсуа Трюффо. Осанна! «Сестра Жува была слишком прекрасна. Мы с трудом мирились с ее присутствием».

Красивая, пышущая здоровьем девушка катит на велосипеде в развевающейся по ветру юбке (нижней юбки на ней нет) по улицам Нима. Лето. Весь город радуется ей. Затем пригороды и мелькающий среди деревьев силуэт.

Таковы первые кадры «Шпанят». Вы захвачены в плен, а ваши последние возражения критика, которые вы только-только собрали в кулак, вдруг ускользают и развеиваются. Небольшой рассказик Мориса Понса (ставший прекрасной основой кинофильма). Слегка отвлеченная музыка Мориса Ле Ру (сам он ее, кажется, называет «музыкой Б») и весь

набор условностей. Уже критики... Но как хочется, чтобы все было безупречным! И все близко к совершенству — нет, это и есть совершенство незрелых шедевров молодости с их острым привкусом, резковатой свежестью, неожиданным изобилием солнца... И если вспомнить о Виго и о «Ноля за поведение» (а почему бы и нет?), то не столько эстетического сравнения ради, сколько из-за сходства, которое и придает ценность первому фильму Трюффо, хотя нельзя говорить о сходстве стилей и целей. Как и в фильме Виго, в «Шпанях» множество мило агрессивных цитат, мелких школьных проделок, не имеющих особого значения. Если они и раздражают цензора, то совсем не мешают повествованию, а со временем, может, и приобретут необычайное очарование шалостей из «Ноля за поведение» (мультипликация, подражание Чарли Чаплину, мечущийся кюре — у Виго; стоп-кадры, «Политый поливальщик», сорванная афиша фильма Деланнуа, фильм Риветта — у Трюффо). Итак, девушка отправляется купаться к мосту Дю Гар. Шпанята, ребяташки, чья зрелость не за горами, следят, наблюдают, созерцают юное свободное тело. Они вдыхают запах велосипедного седла и удаляются, распевая модную песенку. Бернадетта и Жерар влюблены друг в друга. «Обездоленные» шпанята преследуют их на каждом свидании (на античной арене, в пригородном домике, на теннисном корте, в лесу), мстят, надписывая мелом: «Жерар и Бернадетта — жен...» И вот они застают врасплох нежно ласкающуюся парочку. Жерар наказывает одного из них. Они придумывают ужасную месть. Когда Жерар уезжает в горы, шпанята посылают Бернадетте двусмысленную открытку. Но Жерар не возвращается — он гибнет. Бернадетта, в черном, идет по набережной, не замечая шпанят, чьи глаза пытаются разглядеть пока недоступную любовь. И все. Но Франсуа Трюффо уложил это «все» в систему ловушек, из которой ничто не ускользает. Прежде всего — дети. За них одних Трюффо достоин уважения. Его нимские детишки восхитительны в своей точности и языковой правдивости.

А влюбленные? Они движутся в магическом безлюдном мире хореографии. Они говорят друг другу точные слова, важные пустячки любви, и, кажется, мы еще ни разу не слышали их с экрана. Как прекрасна сцена, когда они, обнявшись, лежат в траве, рассказывают друг другу какие-то истории, лишь бы что-нибудь сказать, а сами жаждут любви! С каким блеском Трюффо скрыл слабости актрисы (Бернадетты Лафон)! Иногда она просто великолепна. А главное, весьма убедительно ее «присутствие». Он (Жерар Блен) сильнее. В нем истома и спокойное тщеславие южных петухов. А еще есть небо, деревья, пыль дорог и старые камни Нима. Только однажды нас запирают в помещение (да и то в кино), а все остальное — воздух, в котором как бы плывут слова и который омывает два параллельных мира одними и теми же волнами беглого счастья. Да-да, скажете вы, все очень мило, а стиль? Что? Ах, стиль! По правде говоря, я его не заметил, даже если он и есть. Там ведь есть нечто большее — например, очарование. Оно в том, что Трюффо не преподносит нам ученическую «штудию», он дарит нам фильм от всего сердца, фильм, изготовленный отнюдь не по образцам господ Дрейера, Брессона или Росселлини. Маловероятно, чтобы в «Шпанях» не оказалось кадре», неловко выстроенных, но, если таковые и есть, они еле заметны. Иными словами... не навязывая собственного «видения мира» бедному зрителю, Франсуа Трюффо удалось с первой же попытки убедить нас в том, что он — личность и ему есть о чем сказать. Прекрасно, что он не спекулирует на моде, не затрагивает мелких проблем специальной прессы и, по моему мнению, создал полную противоположность морально-эстетическим сентенциям, принятым в часовно, где он проповедовал<sup>47</sup>. Словом, есть чему удивляться. И Сколько же теперь радости в нашем мире обманутых и обманывающих «надежд»!

---

<sup>47</sup> То есть в «Кайе дю синема». — Примеч. сост.

В этом номере мы представляем лишь краткий обзор<sup>48</sup>. Он мало кого утешит, но думаю, что эта заметка о «Шпанятах» немного рассеет мрачную атмосферу. И лишь благодаря Франсуа Трюффо.

«Cinéma — 58». № 24

### **Л. Маркорель**

Франсуа Трюффо берет быка за рога и рассказывает нам в «Шпанятах»... очень простую любовную историю, одновременно нежную и жестокую. Мы еще не раз будем говорить об этом первом фильме самого непримиримого из молодых критиков. Трюффо делится с нами несколькими навязчивыми мыслями, которые всегда определяли его кинематографические пристрастия, — жестокость детей, хрупкость счастья, необратимый бег времени, чистота чувств, несравненная красота юности, подлинной юности, которая проходит в один миг, в самом расцвете возраста (а не в тридцать лет Дани Робен и Даниэля Желена). В Бернадетте Лафон, в ее героине, значительно больше, чем в нашей слишком знаменитой Брижитт Бардо, той самой звериной грации, которая всегда ассоциируется с образом юной девушки. Ребятишки, «шпанята», не испортили бы и класс из фильма Жана Виго «Ноль за поведение». Я восхищаюсь Трюффо не только за игру актеров, но и за инстинктивное ощущение юга, где снимался его фильм, — жаркого юга с его резкими контурами, где жестокость всегда прячется за избытком нежности. После Ренуара еще никому не удавалось так проникнуть в этот мир, и ленивый и пылкий одновременно. Франсуа Трюффо... смог снять произведение, достойное его критических взглядов. А это уже немало.

«Cahiers du cinéma», 1958, № 79

### **Ф. Трюффо**

Первоначально я хотел сделать скетч о детстве. И если я выбрал новеллу Мориса Понса «Юность, юность», то только потому, что не был уверен в себе; в таком случае лучше иметь опору. Предварительно я ничего не готовил, помня, что не знаю, как снимать фильм. Только на съемках я понял, что именно мне нужно. К примеру, мне не нужен слишком сложный сценарий.

«Cinéma-67», № 112

### **Д. Монако**

Сюжет фильма прост, бесхитроуен и совсем не столь важен, как фильм, снятый Трюффо. Больше всего в этих «шпанятах» поражает их бесчувственность, безразличие. В фильме нет привычных сентиментальных воспоминаний детства. У детей Трюффо главное — способность к выживанию во враждебном мире. В них нет детской прелести. Они маленькие негодяи, настоящие шпанята, и в фильме они, пусть и неосознанно, даже жестоки. Их отчужденность позволила Трюффо (и впоследствии тоже) отнестись к детским образам без обычной в таких случаях снисходительности. Ребята знакомы ему,

---

<sup>48</sup> Рубрика, где помещена приведенная статья, посвящена обзору короткометражных фильмов месяца, в том числе: «Вся память мира» А. Рене, «ТНП» Ж. Франжю, «Колдуины-бе зумцы» Ж. Руша, «Мат в два хода» Ж. Риветта, «Корбюзье» П. Каста. — Примеч. сост.

как и любые другие люди, и он принимает их такими, каковы они есть. «В большинстве картин о детях, — замечал он, — взрослые изображены людьми серьезными, а дети легкомысленными. То есть ничего общего с действительностью»<sup>49</sup>.

Чисто кинематографически «Шпанята» — емкое, мастерское, динамичное эссе. Свобода жизни, в которой мальчики завидуют Бернадетте и Жерару, очень точно передана легкими и лиричными планами с движения: Бернадетта и ее возлюбленный едут на велосипедах. Планы эти противопоставлены статичным, как бы спотыкающимся кадрам ребят, выключенных, таким образом, из сюжетного развития. В этой выключенности — тоже своего рода ревность: Трюффо отождествляет себя со своими шпанятами, которым, как и ему в свое время, приходится быть только наблюдателями. Со временем, когда мальчики вырастут, они превратятся в спокойных, довольно пассивных персонажей из поздних фильмов Трюффо.

J. Monaco. *The New Wave*.  
Oxford University Press, 1976

**«400 ударов»** («Les quatre cents coups», 1959). Сцен. диалоги Ф. Трюффо и М. Мусси; реж. Ф. Трюффо; опер. А. Декаэ; худож. Б. Эвейн; композ. Ж. Константен; в ролях: Ж.-П. Лео (Антуан Дуанель), А. Реми (мсье Дуанель), К. Морье (мадам Дуанель), П. Оффэ (Рене Бижей), Ж. Фламан (мсье Бижей), И. Клоди (мадам Бижей), Р. Бове (директор школы), П. Репп (учитель английского языка), Г. Декомбль (классный руководитель), Л. Андриё (учитель физкультуры), Д. Кутюрье, Ф. Ноше, Р. Канаян (школьники), К. Монсар (судья), Ж. Моно (полицейский уполномоченный), М. Лорей (полицейский), А. Вирложё (ночной сторож), К. Брюкар (человек, которому нужна пишущая машинка), Ж. Моро (женщина с собачкой), Ж.-К. Бриали (прохожий), Ж. Деми (полицейский), Ф. Трюффо (служащий аттракциона «Ротор»),

Антуан Дуанель живет со своими родителями в маленькой квартирке. Он прогуливает уроки, потом, оправдываясь, лжет, ворует, пытается жить самостоятельно, опираясь лишь на помощь своего приятеля Рене. Родители его разобщены, постоянно ссорятся друг с другом. Антуан их стесняет, и, кроме того, они не в состоянии управлять его поведением. Однажды он крадет пишущую машинку, пытается ее продать, но безуспешно, и, когда он возвращает ее на место, его ловят с поличным. Он попадает в полицию, и с согласия родителей его помещают в колонию для малолетних преступников. Антуану удается бежать, и он из последних сил стремится к морю, которое никогда не видел.

## Ж.-Л. Годар

С фильмом «400 ударов» Франсуа Трюффо возвращается во французское кино, как в коллеж нашего детства. Униженные дети Бернаноса. Дети у власти Витрака. Дети-чудовища Мельвиля — Кокто. А также дети Виго и Росселлини. «Дети Трюффо» войдут в обиходный лексикон зрителя, как только фильм появится на экране. Скоро будут говорить «дети Трюффо», как сейчас говорят «стальные короли», «главари мафии», «сумасшедшие за рулем» или «киноманы». В «400 ударах» камера автора «Шпанят» вновь достигает вершины, хотя ее устанавливают не на уровне взрослого человека, как в картинах Хоукса, а на уровне ребенка. И если слово «вершина» звучит выпендренно для людей, которым за тридцать, оно звучит иначе для подростков, которым еще нет шестнадцати, — оно синоним гордости, и «400 ударов» оказывается самым гордым, самым упрямым, самым упорным, иными словами, самым свободным фильмом в мире. С точки зрения морали. И

<sup>49</sup> «The New Yorker», 1960, 20 Febr.

эстетики. Великолепны съемки Анри Декаэ, как в «Утреннем дозоре», композиция кадров, как в «Юношеских страстях». Диалоги и жесты резки, как в «Нельсоне с детским личиком». Монтаж тонок, как в «Богине». Вычурно, как в «Левше»<sup>50</sup>, показан краешек уха. Все эти названия выстроились под клавишами моей машинки не сами по себе. Это лучшие фильмы 1958 года, по мнению самого Трюффо. Очаровательное семейство, в которое войдут и «400 ударов». Как же резюмировать сказанное? А вот как. Фильм «400 ударов» означает Откровенность, Стремительность, Искусство, Новизну, Кинематографичность, Оригинальность, Дерзость, Серьезность, Трагизм, Свежесть, Короля Убю, Фантастику, Ярость, Дружбу, Универсальность, Нежность.

«Cahiers du cinéma». 1959, № 92

## Ж. Риветт

«Шпаняты» — хорошо. «400 ударов» — лучше. От одного фильма к другому наш друг Франсуа совершает решающий рывок, и вот он уже приближается к зрелости. Он не теряет времени. «400 ударов» — это как бы возвращение в наше детство, в дом, покинутый в войну. В наше детство, даже если речь идет о детстве Франсуа Трюффо, — в то, что получилось из-за глупой лжи, в неудавшееся бегство, в унижение, во встречу с несправедливостью. Нет, не существует «счастливого» детства. Говоря о себе, он словно говорит о нас — в этом признак истинности и подлинного классицизма, и, ограниченный одной темой, он вдруг оказывается универсальным. По вполне понятным причинам автобиография не относится к почитаемому кинематографическому жанру, но не это удивляет нас, а безмятежность, сдержанность, спокойный тон рассказа о прошлом. Франсуа Трюффо, которого в конце 1949 года я встречал вместе с Ж.-Л. Годаром в «Парнасе», «У Фрешеля», в «Минотавре», уже учился, готовя себя к «400 удерам»; честное слово, мы больше говорили о кино, об американских фильмах, о фильме с участием Богарта, шедшем в «Мулен де ля шансон», чем о самих себе, а если и говорили, то намеками. Большого и не требовалось. Вспоминается и фотография трехлетней давности, где он, эдаким уменьшенным Оссейном, стоит в ярмарочном тире, ослепленный, бледный, а на его плече спит Робер Лашне, и неперемнная фотография выстроившегося в три ряда класса.

Эта смесь смутного забвения и проблесков памяти стала в конечном итоге похожей на истинные воспоминания, на истинную память. Теперь я почти уверен в этом, поскольку все нашел, все узнал на экране. Мадлен у Пруста возвратила автору только его собственное детство, а Франсуа Трюффо обычной кожуркой банана, превратившейся на доньшке тарелки в морскую звезду, добился большего. Сразу оказались найденными все времена: мое, твое, ваше — единое время нашего несравненного (иного эпитета подобрать не могу) детства. Фильм надо смотреть. Он глубоко личный, автобиографичный, но отнюдь не постыдный. Ничто не выставляется напоказ. «Тюрьма» тоже великолепна, но иной красотой — она сравнима с выразительным образом Бомбара, который, держа на вытянутой руке свою камеру, в самом сердце Атлантики снимал собственное опухшее и заросшее бородой лицо<sup>51</sup>. Сила Франсуа Трюффо в том, что он не говорит о себе прямо, а страстно привязывается к другому человеку, к подростку, на которого он, быть может, и похож как брат, но брат независимый, одновременно и покоряющийся ему и скромно,

<sup>50</sup> «Утренний дозор» — французское прокатное название фильма «Порочные ангелы» (США, 1958, Д. Сёрк); «Юношеские страсти» (Япония, 1958) — фильм Я. Накехиры; «Нельсон с детским личиком» (США, 1957) — фильм Д. Сигела; «Богиня» (США, 1958) — фильм Д. Кромвела; «Левша» — французское прокатное название фильма «Оружие для левой руки» (США, 1957, А. Пени). — Примеч. сост.

<sup>51</sup> Ален Бомбар (род. 1924) — французский врач и биолог. В 1953 г., разрабатывая технику спасения потерпевших кораблекрушение, пересек Атлантический океан на надувном плоту. — Примеч. сост.

исходя из личного опыта, воссоздающий объективный, реальный портрет, и этот объективный портрет снят с максимальным уважением. Подобный кинометод создан именитым режиссером — Флаэрти (и жаль, если сам Трюффо этого не знает). Доказательство правдивости такого метода, да и просто правдивости фильма мы видим в великолепной сцене с психологом (совершенно невозможной при тех дедовских принципах съемки, которые нам навязываются силой), где настоящая импровизация перемежается самой тщательной реконструкцией и где исповедью поверяется выдумка. Сдержанный аскетизм диалогов и постановки подчеркивает достоинства прямой съемки. Кино заново изобретает телевидение, которое в свою очередь превращается в кино: остается место лишь для трех великолепных заключительных планов — долгих, несущих освобождение. <...>

«400 ударов» — триумф простоты. Не бедности и отсутствия воображения, а напротив. Тому, кто заранее становится в центр круга, нет надобности искать его квадратуру, да это и бессмысленно. Самая ценная и хрупкая вещь в кино (в нынешнее царство умельцев исчезающая день ото дня) — некая чистота взгляда, невинное око камеры, и в фильме эти чистота и невинность — в их первоизданном виде, будто их и не теряли. Достаточно поверить, что вещи реальны, — и мы их таковыми видим на экране. Будет ли утрачена эта вера? Ведь взгляд и мысль, открывающие суть вещей, для кинорежиссера означают состояние благодати, и, чтобы сравняться с Ренуаром, следует оказаться прежде всего внутри кино, сделаться средоточием пространства, чьи границы теряются в бесконечности.

Можно отметить необыкновенную нежность, с которой Франсуа Трюффо говорит о жестокости, — она сопоставима со столь же необыкновенной ласковостью, с какою Франжю говорит о безумии<sup>52</sup>. И тут и там почти непереносимая сила воздействия исходит от систематического использования литоты<sup>53</sup>, а отказ от красноречия, резкостей, объяснений привносит в каждый кадр внутреннюю дрожь, и кадры неожиданно начинают сверкать, словно лезвия на солнце. Можно говорить о Виго, или о Росселлини, или, что справедливее, о «Шпаняках» либо о «Визите». Любые ссылки ничего не значат, а потому их надо делать, пока есть время. Хочу только сказать самые простые слова: среди нас появился уже не способный и многообещающий дебютант, а настоящий французский режиссер, равный самым великим, и имя ему — Франсуа Трюффо.

«Cahiers du cinéma», 1959, № 95

**«Стреляйте в пианиста!»** («Tirez sur le pianiste!», 1960). Сцен. (по роману Д. Гудиса «Там, внизу»<sup>54</sup>) Ф. Трюффо и М. Мусси; диалоги Ф. Трюффо; реж. Ф. Трюффо; опер. Р. Кутар; худож. Ж. Мели; композ. Ж. Делерю; песни Ф. Леклерка исполняют Ф. Леклерк и Л. Верней («Диалоги влюбленных») и Б. Лапойнт («Ваниль и малина»); в ролях: Ш. Азнавур (Эдуард Сароян и Чарли Колер), М. Дюбуа (Лена), Н. Берже (Тереза), М. Мерсье (Кларисса), С. Даври (Плайн), К. Монсар (Момо), Л. Буланже (Эрнст), Р. Канаян (Фидо), А. Реми (Чико), Ж.-Ж. Асланян (Ришар), К. Хайман (Ларе Шмеель), А. Жоффе (прохожий, который помог Чико), Б. Лапойнт (певец в кафе), К. Лутц (официантка по прозвищу Мэмми). Рано покинув семью, Эдуард Сароян стал профессиональным пианистом, но успеха не добился. Познакомившись в ресторане (где его жена Тереза работала официанткой) с театральным импресарио Ларсом Шмеелем, Эдуард с его помощью

<sup>52</sup> Имеется в виду фильм Ж. Франжю «Головой об стену» (1958). — Примеч. сост.

<sup>53</sup> Литота — прием художественного преуменьшения, противоположный гиперболе: им, как и гиперболой, сталкиваются разномасштабные явления. В «400 ударах», о которых идет речь, драматизм ситуаций нередко выражается через бытовые мелочи. Таков знаменитый эпизод, где счастливый Антуан выносит помойное ведро. — Примеч. сост.

<sup>54</sup> Во Франции был опубликован под названием «Стреляйте в пианиста!». — Примеч. сост.

приобретает известность. Заметив, однако, что успех превратил Эдуарда в жестокого, расчетливого человека, Тереза сообщает ему, чем за его карьеру ей пришлось расплачиваться со Шмеелем. Оскорбленный, Эдуард оставляет ее. Тереза выбрасывается из окна. Эдуард бросает концертную деятельность, берет имя Чарли Колера и содержит себя и маленького брата Фидо случайными заработками. Однажды, убираясь в кафе, он садится за старое пианино и что-то наигрывает. Владелец кафе предлагает Чарли по вечерам исполнять танцевальные мелодии. Тем временем за другим братом Чарли, Чико, охотятся двое проходимцев. Когда-то они вместе с Чико и старшим братом Ришаром занимались грабежом и теперь хотели бы разделить награбленное. Чико прячется в кафе, где работает Чарли, но Чарли, не желая раскрывать свое убежище, нагромождает на пути преследователей кучу ящиков. В этот же вечер он возвращается домой с официанткой Леной. Мысленно он репетирует попытки соблазнить девушку, но она исчезает за дверями своего дома. Вернувшись домой, он застаёт у себя соседку, проститутку Клариссу, которая обычно берет на себя заботы о Фидо. А потому ей приходится уйти от Чарли рано утром, чтобы не увидел Фидо. Наутро Фидо уходит в школу. Гангстеры пытаются захватить его как заложника, но Фидо ускользает от них. Гангстеры, Эрнст и Момо, похищают Чарли и Лену, но их автомобиль остановлен полицией, и Чарли с Леной удается бежать. Они возвращаются домой, и на стене ее спальни Чарли видит афишу, где он изображен как пианист Эдуард Сароян (здесь-то и следует воспоминание о том, как из известного пианиста Чарли превратился в аккомпаниатора в захудалом баре). Чарли и Лена решают жить вместе. Между тем гангстеры все-таки похищают Фидо. Не подозревая об этом, Чарли направляется в кафе предупредить, что он увольняется: Лена обещала помочь вернуться к пианистической деятельности. Объяснение с владельцем кафе Плайном перерастает, однако, в ссору, подогретую Леной (она издевается над Плайном и поносит его), а затем и в драку, в ходе которой Чарли смертельно ранит Плайна ножом. Он прячется в подвале, куда Лена сообщает ему о похищении Фидо. Они едут на ферму. Там начинается перестрелка, в которой ни Лена, ни Чарли участия не принимают, но после выстрела Эрнста Лена падает мертвой. Последний эпизод: Чарли знакомят с новой официанткой. Чарли садится за пианино и начинает играть, оглядывая посетителей и танцующих.

## **Ф. Грюффо**

### **Отрывки из интервью**

Снимая «400 ударов», я сэкономил на всем: на пленке, освещении, на съемочном времени в павильоне, — на коммерческий успех я даже не надеялся. Я знал одно: я снимаю небольшой французский фильм вроде «Последних каникул» Леенхардта, «Воскресных божеств» Люкота, «Большого пути» Риера или «Военных премьер» Веелера. «Небольшой французский фильм» — в нем нет ни эротики, ни детектива, столь нежно любимых прессой, — это фильм из категории тех, на которые не ходят. Успех «400 ударов» стал для меня полнейшей неожиданностью. Я отнес его за счет необычного стечения обстоятельств: отбор для Каннского фестиваля (ведь вряд ли его отобрали бы, будь он закончен в ноябре предыдущего года!), рождение «новой волны» (мне помог успех «Любовников», «Хиросимы», «Кузенов»<sup>55</sup>, кризис французского кинопроизводства за тот год и т. п. Затем я увидел, как скромная постановка на семейные средства превратилась в гала-фильм, привлечший внимание всевозможных ассоциаций, групп, организаторов представлений и просмотров: откуда мне было все это заранее предвидеть? Фильм вырвался у меня из рук и стал таким академичным, что я его просто не узнавал. Он принадлежал публике, которая фильмов не любит. Зрителю, посещающему кинотеатр

---

<sup>55</sup> Фильмы, обозначившие наступление «новой волны»; «Любовники» (1958) Л. Малля, «Хиросима, моя любовь» (1959) А. Рене, «Кузены» (1959) К. Шаброля. — Примеч. сост.

дважды в год. Аудитории Рене Клера и «Моста через реку Квай»<sup>56</sup>. Словом, всем тем, кого я боялся пуще всего на свете. Снимая следующий фильм, я уже чувствовал, как этот зритель за мной следит, уже ждет чего-то от меня, и тогда мне захотелось сделать что-нибудь ему в пику. У меня было несколько проектов для фильма с детьми, но я отбросил их, ибо не хотел, чтобы видели, как я пользуюсь однажды уже сработавшими приемами. Я стремился удовлетворить киноманов и только их, сбивая с толку всех, кому нравились «400 ударов». Полагаю, немало зрителей сбито с толку моим пианистом. Что ж, тем хуже для них. Рабом первой же удачи я стать не захотел, как не соблазнился и возможностью развить успех и выбрать так называемую «большую тему». Я плюнул на все, чего от меня ждали, и избрал наслаждение своим единственным принципом. В «Стреляйте в пианиста!» не найти ни единой разъяснительной сцены, ничего для удобства пользования, но все — ради моего собственного удовольствия как автора и, надеюсь, вашего, зрительского.

Я был свободен как ветер и во избежание глупостей несколько ограничил себя. Я предположил, что мне сделан некий заказ, например экранизировать для французского зрителя американский детектив. Выбрал я «Стреляйте в пианиста!» — мне нравился его автор, Дэвид Гудис. <...> Когда же я увидел «Головой об стену», то тут же захотел снять фильм с Азнавуром<sup>57</sup>. Удовлетвориться я мог, только объединив Гудиса и Азнавура.

Знаю, что в итоге получился плохо слаженный фильм, как бы распадающийся на несколько самостоятельных фильмов, но это-то мне как раз и требовалось. Кроме того, я стремился разрушить кинодетектив, смешивая разные жанры: комедию, драму, мелодраму, психологический фильм, триллер, любовный фильм и т. д. Знаю и то, что публика терпеть не может смену тона повествования, а мне такая смена всегда нравилась. В «Зази», например, я больше всего люблю кадр со слезами Альбертины<sup>58</sup>. Мне, однако, кажется, что в фильме «Стреляйте в пианиста!» связующее начало есть — это любовь.

Мужчины в этом фильме говорят только о женщинах, женщины — только о мужчинах. В самых яростных драках, когда сводятся счеты, во время похищений, погонь, все разговоры ведутся только о любви: плотской, чувственной, духовной, социальной, супружеской, адюльтерной — какой угодно.

Хоть некоторые сцены и бурлескны, они никогда не переходят в пародию — я вообще не терплю пародии (кроме тех случаев, когда пародия сопоставима с тем, что пародируют). Я бы назвал свой фильм не пародией, а своего рода уважительной стилизацией под голливудские Б-фильмы<sup>59</sup>, которые я специально изучал. <...>

Называйте мой фильм каким угодно — бесполезным, неудачным, просто пустым местом, — но никогда я не признаю за вами право указывать мне, какой я должен был снимать фильм или какую тему мне полагалось брать. Оценивать вы должны тот фильм, который я показываю. Мне вообще противны статьи (а их становится все больше), где полностью отрицаются фильмы «новой волны» только из-за их тематики. «Большие проблемы нашего времени»? У меня нет рецептов для их разрешения. Множество людей, гораздо умнее, образованнее, способнее меня, голову себе сломали на этих проблемах. Что же вы хотите от меня? Я могу говорить только о том, что знаю или по крайней мере думаю, что знаю...

«Cinéma-61», № 52

<sup>56</sup> Фильм (1957) английского режиссера Дэвида Лина. — Примеч. сост.

<sup>57</sup> В этом первом полнометражном фильме (1958) Жоржа Франжю одну из ролей играл Ш. Азнавур. — Примеч. сост.

<sup>58</sup> Речь идет о пародийной комедии Луи Малля «Зази в метро» (1960) по роману Реймона Кено. — Примеч. сост.

<sup>59</sup> Имеются в виду фильмы, относящиеся к так называемой прокатной «категории Б», снимающиеся по низкому бюджету и предназначенные для второразрядных кинотеатров. Фильмы эти рассчитаны на малообразованного зрителя. — Примеч. сост.

## М. Марген

<...> Тот факт, что критика и просвещенная часть публики ищут в фильмах отражение своих политических, социальных и общечеловеческих забот, вполне естественен. Наиболее часто, и не без причин, режиссеров «новой волны» упрекают в том, что они забывают о времени: мы вступаем в 60-е годы, каждый день ставит перед нами сложные, серьезные проблемы, и кинематограф, чтобы не стать стерилизованным, не должен оказаться лишь средством уйти от жизни.

С этой точки зрения «Стреляйте в пианиста!» может только разочаровать. Надо признать, что всеобщий и (единодушный успех «400 ударов» оказался несколько неожиданным. Ясно, что фильм полностью ускользнул от своего автора и по разным поводам превозносился разными группировками, от которых вряд ли можно ожидать энтузиазма, но у которых постоянно привычка «урвать» что-нибудь для себя. Факт, что фильм получил в Каннах приз Международного католического киноцентра, а потом и «Гран при» на неделе религиозного фильма в Вальядолиде, немало обеспокоил (да и удивил тоже) тех, кто расслышал в «400 ударах» ноты зашибленной юности и беспомощных жалоб, и тех, кто разглядел в этом фильме скорее слезы анархистского бунта, чем требник с моральными наставлениями.

Полагаю, об этом Франсуа Трюффо не думал. Видимо, этот волнующий фильм действительно отделился от своего несомненно искреннего творца и обрел непредвиденное значение и резонанс. Потому нет ничего дурного, если «Стреляйте в пианиста!» и разочарует кое-кого из тех, кто воскуривал фимиам «400 ударам» и не без зад них мыслей (о них я уже упоминал) пытался запереть режиссера в мирок назидательного приспособленчества, явно ему несвойственный. Несомненно, зрители, отвергнувшие второй фильм Трюффо как не оправдавший их ожиданий, оказались глухи к ничем не скрытому мотиву уязвимости и особенно к замечательному кинематографическому настроению. В этом фильме нам непосредственно предлагается испытать (причем приемами, отличными от методов Годара и Рене) сильное и глубокое наслаждение кинематографом. Лично я готов даже предпочесть эту картину «400 ударам» — именно из-за испытанного наслаждения (хотя и не только из-за него). Это может показаться странным, но, надеюсь, и зрителю придет в голову следующее соображение: в «Стреляйте в пианиста!» гораздо меньше, чем в «400 ударах» говорливости и коммерческих приемов (термин «коммерческие» здесь не уничижительная оценка, а констатация факта). В «400 ударах» требовалось непременно привлечь широкую публику. «Стреляйте в пианиста!» понравится, боюсь, только истинным любителям кино.

Трюффо говорит, что хотел в своем фильме отдать должное американской массовой кинопродукции. И к этим фильмам он, конечно, близок не только сюжетом, взятым из детективного романа Дэвида Гудиса, но и блестящей, уникальной способностью углубляться в сюжет, преобразовывать его необыкновенно тщательной режиссурой и, повторюсь, кинематографическим настроением, обнаруживающимся через поразительную насыщенность технических средств (в системе «Синемаскоп»), используемых Трюффо уверенно и свободно, через поэтичность движений камеры и наплывов. Близок Трюффо к Б-фильмам и очаровательной манерой игры Азнавура и Николь Берже. В общем, тем «шармом» (в прямом смысле слова), который исключает любой образ или ситуацию, мешающие легкости и своеобразию режиссерских замыслов.

Трюффо говорит об «уважительной стилизации» под второразрядное американское кино. Удалось это ему в совершенстве, но ведь ясно: для того чтобы понравился его фильм, надо любить это самое «второразрядное американское кино». Я хочу сказать, что, пусть иногда, на экране следует смотреть не только картезиански ясные истории с непременными выводами, но и фильмы с запутанным повествованием и особенно с греженьем, фантазиями, легким головокружением и самой малостью поэзии. <...>

**«Жюль и Джим»** («Jules et Jim», 1961). Сцен. (по одноименному роману А.-П. Роше) Ф. Трюффо и Ж. Грюо; реж. Ф. Трюффо; опер. Р. Кутар; худож. Ф. Канель; композ. Ж. Делерю; песню Б. Бассяка «Вихрь» исполняет Ж. Моро; закадровый текст читает М. Сюрбор; в ролях: Ж. Моро (Катрин), О. Вернер (Жюль), А. Серр (Джим), М. Дюбуа (Тереза), В. Урбино (Жильберта), С. Оупэн (Сабина), Б. Бассяк (Альбер), К. Ноэль (Брижитт), А. Нильссон (Люси), К. Вагнер (Хельга), Ж.-Л. Ришар и М. Варезано (официанты в кафе), П. Фабр (пьяница в кафе), Д. Бассяк (друг Альбера), Б. Ларжемен (Мерлин), Э. Бобер (Матильда), Д. Лакарьер (служанка).

Однажды два друга, Жюль и Джим, видят скульптурное изображение улыбающейся женщины, Катрин, и влюбляются в нее. Потом они встречаются в Париже. Жюль женится на Катрин. Начинается первая мировая война, и друзья оказываются разделенными линией фронта: Жюль — немец, Джим — француз. Когда война кончается, Джим приезжает к Жюлю в Швейцарию. У Жюля и Катрин уже дочка, Сабина. Однако скоро выясняется, что Катрин любит не только Жюля, но и Джима. Ее страсть — иметь ребенка. Когда выясняется, что у нее с Джимом не может быть детей, Катрин возвращается к Жюлю. Между всеми троими непрерывно возникают ссоры, напряженность, неискренность; они вынуждены расставаться, вновь сходить, вновь расставаться... Джим принимает решение жениться на своей любовнице Жильберте: он тоже хочет иметь ребенка. Когда Катрин узнает об этом, она просит Джима приехать к ней поговорить наедине. Во время прогулки автомобиль с Катрин и Джимом поворачивает на разрушенный мост и на глазах у Жюля падает в реку. Жюль хоронит самых близких ему людей — жену и друга.

## **Д. Фанн**

## **Двое мужчин**

Отталкиваясь от мысли, что взаимное познание убивает любовь, Трюффо не мог не рассказать историю одной дружбы — историю Жюля и Джима. Жюль и Джим — мужской дуэт (на манер кинодуэтов Лоу-рела и Харди, Бурвиля и де Фюнеса и проч.) вроде тощего великана и низенького толстяка. Они совсем не похожи друг на друга (их играют Оскар Вернер и Анри Серр), но, общенически обмениваясь мыслями и шляпами, «они наслаждались каждым пустяком, с нежностью переживали свои размолвки и с момента зарождения их дружбы были прозваны Дон Кихотом и Санчо Пансой...».

Появляется Катрин — она улыбается, как ее скульптурная копия на острове. Возможен ли союз втроем? Позволит ли эта новая мораль сохранить пару?

## **Мизансцены с девочкой**

Но кроме Жюля, Джима и Катрин в фильме есть и Сабина. Сабина — дочь Жюля и Катрин, но отцом своим она считает Джима. Дочь Жюля, она совершенно не похожа на него. Она — истинная дочь Катрин и даже глаза трет теми же движениями. Ее рождение было трудным, поскольку «ее родители не были в состоянии благодати».

Пока Катрин показывает Джиму дом, Жюль играет в лошадки с Сабинкой. Потом камера показывает их всех счастливыми вместе<sup>60</sup>, а затем — Джима и Сабину, катающихся в траве. И смех Сабинки сливается с музыкой. Это — игра, но общение с ребенком сближает

---

<sup>60</sup> «Когда я смотрел некоторые сцены «Жюля и Джима», я обмирал от зависти; я говорил себе: не он, а я должен был снимать их» (Жай Ренуер). — Примеч. авт.

Джима и с матерью, ибо, когда игра заканчивается, Джим и Катрин держат Сабину за ручки, а Жюль в одиночестве идет справа, словно семья состоит из Катрин, Джима и Сабины, все мизансцены с девочкой имеют свое значение. Чаще всего ее снимают с тем из мужчин, кто в данный момент дальше от Катрин. После ночи, которую Катрин проводит с Джимом, Сабина играет с Жюлем; во время прогулок вчетвером, как и в момент отправления поезда, Жюль и Сабина — рядом...

### Недостижимое материнство

Трое людей хохочут, глядя на девочку, которая во всем дополняет свою мать. Режиссер убирает ее с экрана в сценах смерти и похорон матери и показывает ее только счастливой среди мужчин. Она — символ материнства Катрин. Она же — символ ее другого, несостоявшегося материнства: «Жюль и Джим» — история одной матери, «Меня тянет к дочери, словно к магниту». «Я прежде всего мать»<sup>61</sup>, — говорит Катрин Джиму. В этом фильме вместо пары мужчина — женщина образуются пары мужчина — женщина, мужчина — ребенок, женщина — ребенок.

В «Жюле и Джиме» (в сценарии острее, чем в фильме) Трюффо затрагивает тему рождения. Столь важная для Роше, она проступает и в «Двух англичанках и Континенте». Для Катрин любовь нужна только ради зачатия. И для Джима тоже: «Мы говорили только о любви. Какова ее цель? Рождение ребенка». Катрин сравнивает начало их дружбы с новорожденным, а их союз продолжается только ради желанного ребенка. <...> В своем романе Роше с нежностью писал: «Они гуляли по лесу, любили друг друга, и Джим поднимал Кэт за ноги и легко встряхивал ее, словно мешок с орехами, дабы увеличить шансы на появление ребенка». Зачатия не происходит, их пара распадается, Катрин покидает Джима: «Каждый вечер мне кажется, что я сдаю экзамен, — я думаю о ребенке, которого у нас не будет... и я меньше люблю тебя». Но стоило Катрин почувствовать, что она беременна, как она пишет Джиму: «Мы многого в жизни не понимаем, и истинными вдруг оказываются самые невероятные вещи. Наконец-то я беременна. Возблагодарим бога, Джим. Преклони колени — я уверена, совершенно уверена, что ты — отец моего ребенка. Умоляю тебя, поверь мне, твоя любовь стала частицей моей жизни, ты живешь во мне уже три месяца, Джим, целых три месяца. Эта бумага — моя кожа, эти чернила — моя кровь, и я с нетерпением жду ответа».

Как только выясняется, что ребенок родился мертвым, они окончательно расстаются, и Жюль отправляет Джиму письмо: «Дитя угасло после трети своей дородовой жизни. Катрин желает, чтобы между вами все кончилось».

Вокруг ребенка концентрируется весь фильм, эта же тема повторяется в закадровом комментарии:

«Итак, мы вдвоем ничего не создали. Прекрасно заново открывать общечеловеческие законы, но практически подчиняться существующим правилам. Мы играли с истоками жизни и проиграли». С этого момента игра сделана. Жюль забывает, что когда-то мечтал о детях, и возвращается к своим книгам и насекомым, а Джим окончательно решает жениться на Жильберте, потому что у него «с ней еще могут быть дети».

« — Недурная история, Джим. А я? Джим, а я? Что со мной? А дети, которых я хотела иметь? Джим, ты их не хотел!

— Хотел, Катрин... хотел...

— Они были бы чудесными детьми, Джим)...»

Истерзанная Катрин напоминает Мюриэль из фильма «Две англичанки и Континент»), которая писала в своем дневнике: «Иногда меня, охватывает ужас. Мое прошлое населено мертвецами, моими с Клодом детьми. Он не знает об этом. Я гляжу на них. Вот один

---

<sup>61</sup> Эта фреза есть в романе, но отсутствует в фильме. — Примеч. авт.

малыш в крови лежит поперек кровати, уронив голову, и у него уже холодные руки. А вот и другие... Я бы их очень любила».

В сценарии Катрин читает Жюлю и Джиму отрывок о смерти ребенка из «Сродства душ»<sup>62</sup> и начинает плакать. В фильме же осталась короткая сцена, показывающая «посещение школьниками военных кладбищ» после войны.

### «Первородный» разрыв

В «Жюле и Джиме» ребенок занимает первостепенное место, он — полюс объединения и разъединения пары. От поклонения статуе до слов Жюля и Джима о Катрин («Женщина не может существовать только для себя, она — явление для всех») мы ощущаем ясно выраженную мысль о несовместимости мужчины и женщины, об их «первородном» разрыве. Джим обретает Катрин и расстается с ней, как только выясняется, что у них не будет ребенка. Жюль, чья любовь — абсолют, как у Лены<sup>63</sup> теряет Катрин — она кончает самоубийством. Снова — смерть; теперь как самоубийство; всеущая природа — в этом фильме она еще символичнее: персонажи покидают город и уходят в лес, но все напрасно. Жюль тоже надломлен: «...для Жюля их любовь стала относительной, но его чувство к ней осталось абсолютным». Он созерцает Катрин, но не владеет ею. Его незавершенные проявления нежности (поправленный шарф у выхода из «Студио дез Урсулин», неожиданный наезд кинокамеры на Катрин в комнате-келье Жюля, где она ищет приюта, крупный план из двух лиц и история о китайском императоре), беглый план его перекошенного лица после пощечины Катрин — все говорит о том, что ничего не получилось, и союз втроем, как и предыдущие союзы Трюффо, оканчивается провалом. Жюль готов отдать Катрин Джиму, чтобы не потерять ее окончательно.

«Джим, Катрин не желает оставаться со мной, я боюсь ее потерять навсегда, не хочу, чтобы она навсегда ушла из моей жизни... Джим, люби ее, женись на ней и разреши мне изредка видеть ее. И не думай, что я буду мешать вам, если вы любите друг друга». И все же он теряет ее. Ни союзы, ни дружба Жюля и Джима не выдержали, поскольку умирают и Джим и Катрин.

Еще раз, несмотря на новую попытку, несмотря на «чувство целомудрия», ведущее Катрин, союз мужчина — женщина разбит. Никакие жизненные правила, никакая мораль не в состоянии скрепить их отношения. Джима и Катрин не может объединить даже смерть, и Жюль не имеет права смешать их прах. «Решай Жюль самостоятельно, он смешал бы пепел в одну урну. Катрин всегда хотела, чтобы ее прах развеяли по ветру с высокого холма».

Думал ли Трюффо над фразой Ренуара: «Наши современники еще не созрели для откровенного общения с Венерой»? Сказка, которую писал Джим, кончается плохо. Взаимное познание мужчины и женщины всегда трагично. Тереза, метеором мелькнувшая в жизни Жюля, предчувствует это: не желая разочаровываться, она уходит, как только связь между ними начинает крепнуть.

D. Fann. L'univers de François Truffaut.  
Paris, Ed. Du Cerf. 1972

### Беседа с Ф. Трюффо

— Объединяет ли что-нибудь ваши фильмы начиная со «Шпанят» и кончая «Жюлем и Джимом»?

<sup>62</sup> Роше тоже цитирует отрывок из книги Гете, но не о смерти ребенка; это изменение показательное, хотя в фильме речи об этом не идет. — Примеч. авт.

<sup>63</sup> Персонаж из фильма «Стреляйте в пианиста!». — Примеч. сост.

— Полагаю, общее есть в них всех. В «Жюле и Джиме», где я стремился к синтезу найденного в трех предыдущих фильмах, есть некоторые моменты, общие со «Шпанятами»: ощущение природы, солнца, литературный комментарий. В «400 ударах» я придерживался сходной схемы развития: показывался персонаж, которого априори все порицают, а затем зрителей заставляли его полюбить. Многие из читавших сценарий «Жюля и Джима» опасались, что итог такого развития может разочаровать. Да и во время съемок была та же необходимость в сбалансировании: как только чувствовалось, что персонаж слишком разработан в каком-то одном направлении, его развитие менялось. Так же, как и в «400 ударах». Там был своего рода «эффект трансмиссии»: все начиналось с обычной, всем знакомой, простой ситуации, потом следовало невероятное натяжение, пека не становилось ясно, что выхода из создавшегося положения нет. События, начавшись с развлечений, с шуточек, заканчивались чем-то вроде душегубки. «Жюля и Джима» и «Пианиста» объединяет мое стремление никогда не делить героев фильма на симпатичных и несимпатичных. Око возникло как реакция на «400 ударов», где мальчик в конце концов завоевывает гораздо больше симпатий, чем его родители.

— «Стреляйте в пианиста!» — история одинокого человека. «Жюль и Джим» — история дружбы. Контраст довольно резкий...

— В «Пианисте» идея заключалась в том, чтобы снять фильм без объединяющей темы, чтобы детективными средствами выразить все, что я хотел сказать о славе, успехе, падении, поражении, о женщинах, о любви. Этот фильм — мой билет, от которого я не прочь отказаться: ведь это путешествие в никуда. Хотя многие и предпочитают его другим моим фильмам. Думаю, фильм получился бы лучше, имей я сразу более ясную идею. В «Жюле и Джиме» я воскресил принцип «400 ударов»: жесткий сюжет в начале и в конце и максимум жизни в развитии. Снимать «Жюля и Джима» было легче, чем «Пианиста», так как, уже снимая «Пианиста», я понимал, что неверно выбрал тему.

— А чем привлек вас роман Гудиса?

— Стилем. Вот в «Жюле и Джиме» я был захвачен и стилем и темой. У Гудиса мне многое было чуждо — это мазохистское произведение с привкусом психоанализа. А я ие люблю психоанализ. Кроме того, я существенно отступил от романа ведь там все прояснялось, а в фильме далеко ничего не ясно. У меня совсем другие персонажи.

— Бы что-то добавили?

— В «Пианисте» верность Гудису сохраняется иногда в тоне изложения, но ни в коем случае не в духа, тогда как в «Жюле и Джиме» нет ничего, чего не могло бы быть в романе. Книга эта так открыта мне, я так чувствую ее, что, даже если в фильме что-то и изобретено, то это понравилось бы Роше, Например, когда Катрин перечисляет сорта вин или когда Джим рассказывает историю своего друга-солдата, нетрудно догадаться, что в книге этого нет. <...>

— Уже говорилось, что «400 ударов» — фильм автобиографический. Это верно и для персонажей «Жюля и Джима»?

— С моей жизнью «Жюль и Джим» связан меньше, чем два другие фильма, но роман абсолютно автобиографичен. Скажем так: для меня этот фильм не автобиографический, но биографический. Ведь, а сущности, меня интересуют только реальные переживания. Я бы не стал снимать ни сюжетов с «suspense», ни хитроумно закрученных историй. От книги или от сценария я получаю удовольствие, только если там есть ощущение жизни, и, снимая, стараюсь вдохнуть в нее побольше кислорода. Кроме того, мне необходима борьба. Если сценарий заранее «побежден», он меня не интересует. Для победы мне нужна ставка. И еще для меня важно, чтобы к концу фильм не был таким же, как в начале.

— В «Пианисте» тон изложения гораздо агрессивнее, чем в «Жюле и Джиме» — фильме более совершенном, более «классическом», что ли. Почему?

— В «400 ударах» так была важна тема, что собственно фильм развивался как бы ее фоном. У меня было столько сомнений, что съемки получились очень скромными, будто фильм документальный. А ведь я стремился к формальным новациям. Такая возможность

и открылась в «Пианисте». В этом смысле с «Жюле и Джиме» и синтезировались другие фильмы. Здесь и большая тема, которая захватывает гас полностью и о выборе которой не приходится жалеть во время съемок, и творческий риск, вдохновение для идей — формальных, моральных, изобразительных, философских. Здесь все слито. Потому-то фильм и волнует.

— Иные куски из старой хроники вы развернули на широком экране, а иные оставили в первоначальном формате. Почему?

— Причина проста. Как развернуть на широком экрана документальные кадры, снятые на обычной пленке? Оказалось, что обычная хроника на широком экране выглядит интереснее, и я смонтировал ее так, чтобы каждый кусок заканчивался кадрами без людей. В фильме есть и увеличенные планы из хроники, не пострадавшие при растяжке, и это не плод лабораторной работы, эти планы остались в первоначальном виде. А на экране они, безусловно, эффектнее: война — и это логично — вдруг кажется все чудовищнее и ужаснее.

— Что заставляет вас снимать неизвестных актеров?

— Прежде всего соображение, что это довольно-таки провокационно — сталкивать «звезд» друг с другом. Публика уже ждет интрижку, матч, где Мишель Морган выиграет у Бурвиля. Я же сторонник того, чтобы «звезда» была окружена новыми лицами. Впечатление будет сильнее. И рядом с Жанной Моро я снимаю Оскара Вернера — я запомнил его по «Лоле Монтес»<sup>64</sup>. Я понял, что он идеально соответствует роли Жюля. Что же касается Джима, то мне пришлось побегать по Парижу, пока я нашел актера на эту роль. Серра я увидел во второстепенных сценических ролях, провел с ним несколько проб и был счастлив, что нашел его.

— А вы не опасались, что Жанна Моро задавит партнеров?

— Нет. Роль была абсолютно для нее. Среди актрис, кто имел в кино хоть какое-нибудь имя, она была единственной, способной сыграть роль, требующую и властности и смирения одновременно. Задача довольно тонкая, здесь очень просто перейти вкусовой барьер, а потому, чтобы добиться определенных вещей, нужна была умная актриса. И если фильм не испорчен, то — я убежден в этом — во многом благодаря ей. Там есть эпизоды, которые, сыграй их кто-нибудь другой, могли бы вызвать только смех. Многое надо было произносить форсированно, как обычно запугивают театральную аудиторию. Если, например, говорить о физической стороне любви, то зрители вдруг начинают воспринимать происходящее, как дети в опасном возрасте, и с этим нельзя не считаться. Смех тут вызывается любым намеком. Потому ответ на соответствующую реплику должен быть предельно быстрым. Некоторые фразы, например, смешат, если их произносят в постели. Поэтому, как только речь касается деликатных предметов, я быстро перехожу на натуральный план, на коттедж, снятый панорамой с вертолета, — тогда перед красотой пейзажа и смех застревает в горле. После нескольких публичных просмотров я понял, что, в общем, не ошибся. Я люблю такие игры. Я вдруг чувствую, что настал момент, когда зрители предельно раздражены: еще миг — и они возненавидят фильм. Но вот следует нужный план — и они побеждены. <...>

— Кто ваши кумиры?

— На все случаи жизни — Ренуар. Он — доказательство тому, что в кино можно сделать все, если относиться к вещам честно и просто. Говорят, он «домашний» режиссер. Но у него есть несколько необыкновенно поэтичных, пламенных картин, которые он сумел снять именно благодаря простоте и смирению. Я его фильмы понимаю сердцем и всегда догадываюсь, как и почему он снимает. Когда у меня на съемках трудности, я думаю о нем. Часто я помогаю актеру взять верный тон в сложной сцене, думая о том, как бы эту сцену сыграл Ренуар.

— А среди американцев?

---

<sup>64</sup> Фильм (1955) Макса Офюльса. — Примеч. сост.

— В первую очередь у них есть Хичкок. Во всем, что касается камеры, выразительности, достигаемой последовательным монтажом планов, — здесь он непревзойден. В подобных эпизодах, если нет мастерства, делать нечего. Когда требуется квалифицированность, эффективность решений, Хичкок — советчик лучший, чем Ренуар. Кроме того, он — единственный, чьи фильмы я смотрю каждую неделю<sup>65</sup>.

В «Жюле и Джиме», пожалуй, нет эпизодов, где бы мне помог опыт Хичкока, но в «Пианисте» многое снято в его духе. Например, ребенок бросает бутылку в автомобиль, а затем мы видим Азнавура и то, как «дворники» счищают молоко с ветрового стекла, — это полностью хич-коковский мотив. Не думай я о Хичкоке, мне бы ни за что не справиться с эпизодом в «400 ударах», когда мать входит в класс. Эпизод этот был действительно труден: я не знал, показывать ли мне сначала мать, за стеклянную дверь, директора, учителя или мальчика. Выход я нашел, только разобрав эпизод по кусочкам. Последовательность планов устанавливается движением взглядов. Сначала учитель видит кого-то за застекленной дверью; затем он выходит из класса, ибо за дверью — директор. Далее — средний план Жан-Пьера<sup>66</sup>, он несколько встревожен, полагая, что говорят о нем; потом — неслышимый диалог учителя с директором; крупный план Жан-Пьера и его дружков, которые, видя, как он меняется в лице, начинают что-то подозревать. Затем следует плен, правда, не очень удачно скадрированный, но по мысли целиком хичкоковский: директор пальцем подзывает мальчика к двери. Тут дьявольская хитрость: ребенок тычет себя в грудь («меня?»), а в это время из-за спины директора возникает мать, почти мистическим взглядом всматриваясь через стекло в класс. Здесь нужна хичкоковская интуиция — поймать момент, когда реальность становится помехой. Ведь мать, входя в класс, не знает, где сидит ее сын, поэтому ей надо бы оглядеть весь класс. Но блуждающий взгляд только сбил бы нас с толку, вот почему я заставил ее сразу увидеть мальчика, будто ей известно, где его парта. Ее взгляд потому и поражает, что он направлен на нас, на камеру. Я не раз проверял воздействие этого куске на зрителей и слышал, как они вскрикивали. Но эта сцена единственная, которую надо снимать именно так. Если удастся, я поблагодарю Хичкока, которому я обязан монтажом.

Конечно, это не означает, что следует только подражать. Например, предыдущий эпизод, где мальчик говорит, что его мать умерла, снят вполне самостоятельно. Я по себе знаю, как тут надо себя вести, и уверен, что не ошибся<sup>67</sup>. Его дружок сказал ему: «Если у тебя не будет записки, тебе придется придумывать какую-нибудь катастрофу». И это запало ему на ум. Как будто он подготовил свою ложь и предвидел крах — вот идея эпизода. Учитель говорит: «Покажи-ка записку». Мальчик отвечает: «У меня нет записки». «О! Нет, дружок мой, тебе так это не пройдет». И тогда мальчик выпаливает свою чудовищную ложь (кстати, это ему нелегко): «Но, мсье... Я хотел сказать... моя мать...» Чтобы спровоцировать мальчика на ложь, учителю надо быть просто подонком: «Что с ней, с твоей матерью?» Такой вопрос только подогревает мальчика, и он решает: «Она умерла». Он говорит это, глядя учителю прямо в глаза. Мне кажется, ни в одном из трех фильмов я ни с кем не работал так четко и слаженно, как с Жан-Пьером Лео в этой сцене: ведь я хорошо знал, чего добиваюсь... Ложь, которую он говорит, настолько ужасна, что только обстоятельства могут вынудить на нее. После эпизода с матерью за стеклянной дверью и пощечины отца мы снова видим мальчику: на этот раз он решил домой не возвращаться. Здесь диалог становится особенно трудным, ибо ребенку подобные слова несвойственны. Но и смешного тут тоже нет. Мальчик говорит так: «Хочешь не хочешь, а после этой истории мне с родителями не жить. Надо удирать, понял?.. Буду жить самостоятельно». Это — преувеличение, но надо поверить, что ребенок способен понять ситуацию, которая для него сама по себе — преувеличение, чрезмерность. И не менее

<sup>65</sup> Имеются в виду еженедельные телепередачи из серии «Альфред Хичкок рассказывает». — Примеч. сост.

<sup>66</sup> Ж.-П. Лео в роли Антуана Дуанеля. — Примеч. сост.

<sup>67</sup> В 1943 г. маленький Франсуа Трюффо в сходной ситуации сказал своему учителю, что отца якобы арестовали немцы. — Примеч. сост.

трудно ему действительно что-то предпринять. Нечто демонстративное было бы только смешно. Чтобы справиться с эпизодом, я вспомнил о Ренуаре, ибо проблема здесь исполнительская, а не техническая.

Мне припомнился эпизод из «Человека-зверя», когда наутро после убийства герой Габена вводит на работу и залезает на свой паровоз. С полной безнадежностью и необыкновенным смирением он говорит напарнику: «Знаешь, мне ее больше не видеть. Я ведь убил ее. В общем... давай работать...» Здесь поразительно, с какой простотой высказано невероятное. Потому и в своем фильме, чтобы помочь Жан-Пьеру обрести выразительности, я заставил его играть под Габена. Конечно, все эти влияния незаметны, они внутри. Они реальны в смысле воздействия на фильм, но, кто бы ни смотрел эту сцену из «400 ударов», никому не придет в голову «Человек-зверь».

— Стало быть, влияние почувствовать совершенно невозможно?

— Ну если только такие люди, как Риветт, способны на это. Вообще можно обнаружить следы технического влияния, например, Хичкока, но в «400 ударах» вряд ли это кому-нибудь под силу. Критики замечают только внешнее сходство: в сюжете, в теме, в оформлении, в решении ситуации. Действительно же глубинных, подспудных аналогий они не видят.

— Правда ли, что вы недавно забраковали «Шпанят»?

— К фильму относишься в зависимости от настроения — в разные дни по-разному. Сегодня мне говорят, что фильм плох, и я чувствую, что надо его защитить. А завтра я полностью согласен с такой оценкой. Чтобы сейчас объективно воспринять «Шпанят», я должен вернуться назад, в то время, когда они снимались, вспомнить о моих тогдашних намерениях, которым фильм вполне соответствует. Актеры и диалог ужасающи. Все вместе — сырой, плохо смонтированный материал. Возможно, зрители тогда разглядели мой замысел и потому отнеслись к фильму снисходительно. Когда я увидел его, мне захотелось скорее снять его с проката. И все же кое-что там получилось прилично, например ощущение солнечности и все связанное с Бернадеттой Лафон. Но чтобы фильм понравился, думаю, к нему надо быть уж очень снисходительным. Если бы пришлось снимать «Шпанят» заново, я бы сделал это гораздо лучше. Во всяком случае, привел бы в норму чередование планов.

«Script-5», 1942, avr.

**«Антуан и Колетта»** («Antoine et Colette», 1962, новелла в фильме «Любовь в 20 лет» («L'amour à vingt ans»; режиссеры других новелл: Р. Росселлини-младший, Марсель Офюльс и другие). Сцен. и реж. Ф. Трюффо; диалоги И. Самуэль; опер. Р. Кутар; композ. Ж. Делерю; песни И. Самуэль исполняет К. Деспра; текст за кадром читает А. Серр; в ролях: Ж.-П. Лео (Антуан Дуанель), М.-Ф. Пизье (Колетта), Ф. Дарбон (отец Колетты), Р. Варт (мать Колетты), П. Оффэ (Рене), Ж.-Ф. Адам (Альбер Таззи).

Антуану Дуанелю семнадцать лет, и он работает на фабрике грампластинок компании «Филипс». В клубе «Юные музыканты» он встречает девушку, которую зовут Колетта, и влюбляется в нее. Антуан провожает Колетту домой, снимает квартиру напротив ее дома, ведет ее в кино, дарит ей пластинку, пишет любовное письмо и, наконец, пытается обнять. Антуан очень нравится родителям Колетты, и они часто приглашают его в дом. Что же до самой девушки, то она видит в нем только приятеля. Однажды, когда Антуан обедает с семьей Колетты, к ним приходит молодой человек, высокий, уверенный в себе, и уводит Колетту. Антуан же остается с родителями девушки, и все трое смотрят телепередачу.

**Д. Фанн**

Режиссер... возвращается к Антуану Дуанелю, который по-прежнему остается единственным сыном своих родителей, хотя и живет отдельно от них. Антуан встречается другую супружескую пару, мсье и мадам Дарбон<sup>68</sup>...

Подобная ситуация создает более дружеские, а следовательно, и более естественные взаимоотношения между родителями и детьми. И потом эта семья похожа на ту, в которой жил бы Антуан, если бы ему повезло.

Антуан Дуанель влюбляется и в девушку и в ее семью. Он напомним об этом в фильме «Семейный очаг» при встрече со старым приятелем (монтером аварийной службы «СОС 999»), которому скажет, что по-прежнему любит одну семью — отца, мать, дочь.

Антуану, герою «400 ударов», уже семнадцать лет. Для него и его любимой девушки время течет по-разному, они живут в разных измерениях. Для девушки, которую мы видим в основном глазами Антуана (взгляд на ее затылок, лицо и т. д.), Антуан только «шпаненок» — он ей нравится, но остается одиноким повзрослевшим «шпаненком». Он стал смелее немских детишек, поскольку интервал между запретным и дозволенным стал шире. Но время разделяет Антуана и Колетту точно так же, как оно отдалило Жюльетту от Жака в фильме «Последние каникулы» Роже Леенхардта, первом, непризнанном фильме о подростках, где взаимоотношения персонажей строились на грубоватых жестах ребенка-мужчины и реакциях девушки, уже превратившейся в женщину.

Жюльетта предпочитает своему кузену более взрослого архитектора, а Колетта уходит с Альбертом Таззи. И Жаку и Антуану приходится взрослеть, переходить от иллюзии к жизни. В фильме «Любовь в 20 лет» иллюзия, мечта — это ощущение счастья, на мгновение охватившее Антуана в его новой комнате напротив квартиры Колетты, а жизнь — это терзания в сцене, где Антуан смотрит вместе с родителями Колетты телевизор и размышляет о первой в своей жизни возлюбленной, ушедшей в кино с Альбертом Таззи... тоска, терзания, скучный вечер, «неудачная любовь».

Песни Беара и Генсбура тоже говорят об уходящем времени, о разлуке. Песни Беара звучат утром и вечером, а Генсбур тихо напевает стихи Превера:

— О, как мне хотелось, чтобы ты помнила... ты умираешь в моих воспоминаниях... как узнать, где начинается и где кончается равнодушие, приходит осень, а потом зима...

Рано став независимым, Антуан остался неловким в своих чувствах и пишет письма с объяснениями в любви. После нескольких прогулок, нескольких слов, нескольких жестов наступает конец. Колетта принимает подарок — пластинку, — но не позволяет Антуану поцеловать себя, и точно так же Жюльетта отталкивает от себя Жака, когда он пытается овладеть ею...

D. Fann. L'univers de François. Truffaut.  
Paris, Ed. du Celf, 1972

## **Ф. Грюффо**

Этот скетч дал мне возможность снова поработать с Жан-Пьером Лео и осуществить замысел, от которого я некогда по глупости отказался. Когда-то я хотел снять продолжение «400 ударов», взять того же персонажа, но уже повзрослевшего, вышедшего из отрочества и получившего профессию. Но продолжения этого я не снял. «400 ударов» прошел очень успешно, и мне не хотелось прослыть человеком, наживающимся на собственном успехе. С тех пор я понял, что никогда не стоит отказываться от здоровой мысли по второстепенным соображениям. Следует делать то, что хочется. Если вас привлекает игривость, а вам рекомендуют делать серьезные фильмы, откажитесь. Тот, кто

---

<sup>68</sup> Героев фильма автор называет фамилиями актеров (в данном случае, как принято называть супругов, — фамилией актера). — Примеч. сост.

предпочитает пикантности, должен снимать пикантные фильмы. В глубине души всегда следует сомневаться и в выборе и в работе; не сомневайтесь только в своем призвании.

Я решил взять того же персонажа, Антуана Дуанеля, и проследить за ним так же, как в «400 ударах», то есть приемами документального кино, показать его первую любовь, первое испытание его чувств. Фильм был подлинной импровизацией. У нас была лишь канва. Я знал, что сделаю героя любителем музыки; он встретит девушку, тоже любительницу музыки, а любовь их будет неудачной. По ходу развития этой сюжетной линии мы вместе с Жан-Пьером Лео, Мари-Франс Пизье и еще двумя актерами, которых я очень люблю, Рози Варт и Франсуа Дарбоном, придумали все остальное. По сравнению с «400 ударами» у меня тут оказались очень симпатичные взрослые. Здесь нет семейства Дуанелей. Мы представляем родителей девушки. На этот раз я показал иную семью, где все идет хорошо. Может быть, поэтому я люблю этот фильм больше — он и проще и легче одновременно. Думаю, что он и ближе к жизни. Я сделал его в беззаботный период своей жизни: только что вышел фильм «Жюль и Джим», его хорошо приняли, а потому над картиной «Любовь в 20 лет» я работал с большим удовольствием.

«Cinéma-67», № 112

**«Нежная кожа»** («La peau douce», 1964). Сцен. Ф. Трюффо и Ж.-Л. Ришар; диалоги Ф. Трюффо; реж. Ф. Трюффо; опер Р. Кутар; композ. Ж. Делерю; в ролях: Ж. Десайи (Пьер Лашне), Н. Бенедетти (Франка), Ф. Дорлеак (Николь), Д. Чеккальди (Клеман), Ж. Ланье (Мишель), П. Эмануэль (Одиль), С. Оdepэн (Сабина), Л. Бади (Ингрид), Ж. Пуаро (Франк), Д. Лакарьер (секретарша), Карнеро (организатор конференции в Лиссабоне), Ж. де Живре (отец Николь), Ш. Лавьяль (администратор гостиницы), Арло (мадам Лелуа), О. Поли (мадам Бонтам), К. Дюпор (девушка в кинотеатре «Реймс»), Ф. Дюма (директор кинотеатра «Реймс»), Т. Ренуар (кассир), М. Гаррель (продавец в книжном магазине), Б. Зендр-Лафоре (служащая прачечной), П. Риш (священник).

Пьер Лашне — сорокатрехлетний парижанин, писатель. У него жена, Франка, и маленькая дочь, Сабина. Во время поездки в Лиссабон, на конференцию, посвященную творчеству Бальзака, где Пьер читал доклад на тему «Бальзак и тема денег», он знакомится в самолете с молодой стюардессой Николь Шометт, которая вскоре становится его любовницей. Начинаются ссоры с женой — Пьер вынужден лгать, скрываться... Он предлагает Николь стать его женой, но девушка отказывается, и Пьер разрывает отношения. Тем временем Франка, его жена, обнаруживает, что причина непонятного для нее поведения Пьера — женщина. Она решает мстить: уводит из дома Сабину, достает ружье и, придя в ресторан, где, как она знает, обычно обедает Пьер, стреляет в мужа.

## **А. Александров**

<...> Поначалу у этого фильма вроде бы вовсе нет автора. Опоздайте на вступительные титры, и вы никак не определите, что это Трюффо. (Если не почувствуете свойственную этому режиссеру особую кинематографическую пластичность.) Нет ни изобразительного, ни музыкального ключа, нет никакого намека, о чем пойдет речь. Просто Пьер Лашне собирается в дорогу — летит куда-то представлять новый фильм. Привычные поцелуи, последнее «не забыл ли чего» и, наконец, быстрая езда по светлым грациозным дорогам. Небольшой конфликт с полицией — впопыхах нарушили правила. Но вот и аэродром. Стеклопанные стены вокзала, предупредительные (без навязчивости) указания, как пройти к самолету. Стюардесса, заметив издали Пьера, задерживает трап. Пропустив последнего пассажира, девушка одним движением герметически закрывает дверь. Пьер опускается в

кресло. Усиливающееся гудение моторов, вспыхивающие надписи, плавный взлет. Удобно, надежно, спокойно. Надежные, приятные лица пилотов. Легкая, стройная стюардесса.

Удивительно налаженная жизнь. Жизнь, похожая на современный интерьер: чистые, гладкие плоскости, четкие прямые линии, много света, ничего лишнего, предельно удобно. Какова жизнь, таково и ее изображение — ясное, без всяких «художеств». И по фотографии, и по ритму, и по отношению. То есть отношения пока никакого вроде бы нет. Пьеру приглянулась стюардесса. С ним, вероятно, такое случалось не часто. Он оказывает ей едва заметные и не очень-то умелые знаки внимания... Ничего особенного. Всяко бывает и в этом на редкость устроенном мире. Только вот когда Пьер смотрит на стюардессу, мы впервые замечаем, какие у него глаза: настороженные, даже испуганные. Испуганные не сейчас, не на каком-то крутом повороте его жизни, а, наверное, еще тогда, когда он, выйдя из младенчества, впервые стал присматриваться к миру. Глаза эти как-то не вписываются во все окружающее — и в этот так хорошо устроенный мир и даже в облик самого Пьера. Его движения мягки, но уверенны, он скромн, но знает себе цену, интеллигентен, но и вполне деловит. Это так, словно мы, обегая глазами модернистский интерьер, вдруг заметили на стене небольшую репродукцию Рембрандта — какой-нибудь из его поздних портретов. Глубокие тени, глубокая человечность, скрытые страдания, бедность, терпение... И сразу же распадается связь времен, с такой тщательностью налаженная технической эстетикой и благополучным образом жизни. Но, едва наметившись, второй план тут же исчезает. Дальше в фильме все опять плоское. Рембрандтовского старика повернули лицом к стене.

Прибытие. Снова стеклянные просторы аэровокзала, размеренные движения людской толпы, незаметные носильщики, просторный, бесшумный лифт. В нем Пьер оказывается со стюардессой и вторым пилотом. Обычная лифтовая неловкость. Молчат. Он смотрит понимающе и чуть иронически. Приятный, спокойный парень. Она немного напряжена: Пьер ей кажется чужаком, и она не знает, как реагировать. Пьер не отрываясь смотрит на нее: она ему определенно нравится. Но в глазах его все та же зыбкость, испуг. Ну же, будь мужчиной — заговори (не с ней, разумеется, а с ним)! Скажи первую пришедшую в голову любезность или немудреную шутку. Ведь ты великолепный оратор, светский человек... Пьер молчит и смотрит на Николь. Да, человеку с такими глазами в этой жизни придется нелегко.

Здесь, в лифте, между первым и восьмым этажами, к нам снова приходит ощущение второго плана. Где-то начинает прослушиваться авторский голос.

Когда пилот вышел из лифта, Пьер сделал попытку заговорить. Вышло натянуто. Потом коридор гостиницы. У каждой двери — пара или две ботинок или туфель. Пьер медленно идет вдоль этого ряда чистоты и порядка. Сейчас он войдет в свой номер и тоже выставит у двери ботинки. Но он еще более замедляет шаг: чем-то выбитый из привычного состояния, он прислушивается к самому себе. Мы не знаем, что услышал Пьер. Ту музыку, что я этих кадрах впервые зазвучала в фильме, мы слышали в душе автора. Среди господствовавшей дотоле холодной устроенности окружающего бытия родилась тихая, щемящая мелодия. Эта музыка — лирическое к нам обращение. Или что-то вроде древнегреческого хора. Только в нем нет отрешенности оракула, наоборот, он очень печален. В нем сожаление не только о Пьере, а о чем-то большем.

Не в том дело, хуже или лучше этот человек окружающих его людей. Главное, что он не такой, как они. Он из породы легкоранимых. О них написаны сотни романов, поставлено много фильмов. Но это мало что изменило. Они рождаются снова и снова. И что действительно поделаешь, если у человека нежная кожа. Ведь ее не закажешь. Уязвимость Пьера особого рода, она в его деликатности, достоинстве, которое, став всеобъемлющим, обезоруживает человека. С редкостной точностью исследуя движения души Пьера, художник убеждает нас, что его крушение неизбежно. Казалось бы, какая может быть трагедия в этой обыденности, связавшей людей по рукам и ногам и неодолимо влекущей

их исхоженными тропинками банальности. Оказывается, может. Искусство все-таки движется от односторонней сосредоточенности древних к многоплановому, диалектическому видению бытия. Проблему вольной или невольной виновности героя современный художник склонен рассматривать как проблему всеобщей взаимосвязи. Пьер не только сторона страдающая, но и приносящая страдания. Хотя Пьер и увлекся, он в состоянии понять, что Николь ему «не пара». Он поначалу и не преследует целей больших, чем те, к которым стремятся многие в подобной ситуации. И все же он остается самим собой. При первом свидании в кафе он болтает с ней о Бальзаке. Не понимая, что для разговора с молоденькой стюардессой это объект не самый подходящий, он в шутовском тоне рассказывает ей анекдотические истории о жизни писателя. Он не допускает ни малейшей бестактности. Он деликатен в каждом своем поступке.

Одновременно с ними в кафе приходит пилот. Он садится за соседний столик. На Пьера и Николь посматривает понимающе и все с той же легкой иронией. Позже Николь сама говорит Пьеру, что была близка с этим человеком, теперь они в милых приятельских отношениях. Обошлось без драматических осложнений и жертв — «как у всех». (Вот так бы и Пьеру!) В кадре поочередно лицо Пьера и лицо пилота. Оба благообразны, оба приятны. И несовместимы. Люди из разных миров. С Пьером у нее все будет иначе. Внешне Пьер поступает так, как, наверное, поступали все ее любовники. Они встречаются; однажды он везет ее в Реймс, и они проводят день вдвоем в деревне; он не говорит ей никаких драматических слов. Но она постоянно насторожена: инстинктивно чувствует необычность, чувствует возможность жертвы. И не хочет быть этой жертвой. Настороже и он: его неодолимо тянет к ней, но по-человечески они далеки; приходится обманывать жену; противный вкус пошлости. Любви не было и нет. А развязка наступает быстро. И надо платить жизнью, в сущности-то, ни за что.

Очень скоро заподозрив измену, Франка в горячности требует, чтобы он ушел навсегда. Ее легко успокоить: надо было терпеливо настаивать на своей лжи. Но лгать больше, чем он солгал, Пьер не может. Кроме того, без толчка извне он сам никогда не решится на разрыв. Он хватается за ее опрометчивую фразу и действительно уходит. Она тут же опомнилась и ищет примирения. Но он уходит. На следующий день Пьер покупает квартиру в недостроенном доме. Показывает ее Николь. У дома еще нет наружной стены. Разговаривая, они словно висят в воздухе. Все вокруг зыбкое, недоделанное, сырое. Николь боится и этой квартиры без стен, и его поспешности, и их будущего. Стюардессе нужна надежность. Она ежится на ветру. Разумно и холодно говорит, что надо было сначала спросить ее согласия. Уходит. Пьер остается один. Начинает понимать реальное положение вещей.

Самое реальное из того, к чему он еще мог бы обратиться, — Франка. Он ее все-таки любит. Причиной опустошения, которое он произвел вокруг себя, была не любовь к Николь, а его неспособность плыть в потоке пошлости. Столько мужчин и женщин, столько поколений безопасно лавировали в его теплых водах! Но людям с такими глазами, как у Пьера, надо держаться подальше от этого потока. Пьер попробовал нырнуть в его воды — и тут же захлебнулся. Да и потащил за собой других... Но об этом позже.

Пока он колебался, темпераментная и нетерпимая Франка уже заряжала ружье. Когда Пьер направляется к телефонной будке, чтобы позвонить Франке, его опережает молоденькая девушка. Пьер видит ее лицо через дверное окошечко. Веселая и хорошенькая, она болтает со своим дружкой. (Так, наверное, болтала Николь с пилотом, когда начинался их роман.) Выйдет или не выйдет, надолго или на одну ночь — в конечном счете все обойдется. Трюффо, как многие режиссеры в наше время, если и прибегает к символу, то реализует его не акцентируя и с такой реалистической достоверностью, что символ осознается зрителем как таковой только задним числом. В первый же момент сцена воспринимается чисто эмоционально.

В те секунды, когда мы через стекло автомата наблюдаем за девушкой, нам невольно опять вспоминается лицо пилота, и мы снова всем своим нутром ощущаем

несовместимость мира этих людей с миром Пьера. И только позже осознаем, что именно она, эта девушка, невольно отняла у Пьера возможность остановить Франку. Дальше следует выстрел в кафе. Так и хочется написать: роковой. Он, конечно, и роковой. Но он чем-то напоминает выстрел Соленого на дуэли с бароном — трагической и нелепой.

История эта была бы печальна, но не так уж сложна, если бы Пьер был только жертвой. Тогда добро оказалось бы на одной стороне, зло — на другой и, значит, можно было бы найти какой-то выход. Но Пьер не только страдает, но и приносит страдания. Здесь добро оказывается неотделимым от зла, достоинство где-то становится слабостью. Искусство Трюффо, особенно в этом фильме, далеко от обобщенных философских и нравственных понятий — добро, зло, страдания... Он конкретен и, как мы видели, даже не боится прослыть банальным. В Реймсе Пьер и Николь уславливаются встретиться вечером после его выступления. Но Пьера задерживает товарищ, с которым они не виделись несколько лет и который истосковался в чужом городе. Деликатность не позволяет Пьеру ни признаться в том, что он приехал сюда с любовницей и она сейчас его ждет, ни уйти под любым предлогом, бросив товарища. Они сидят в кафе. Пьер нервничает. Через окно он видит, что Николь, дожидаясь его, прогуливается на той стороне площади. К ней подходит мужчина, начинает приставать. Пьер как на иголках. Пойти и защитить ее — значит разоблачить перед уважаемым другом всю эту неприглядную ситуацию. Остаться — значит поступить не по-мужски... Пока он колеблется, Николь кое-как сама выходит из положения. Фабульное изложение этой сцены почти неизбежно приводит к мысли о том, что главная беда Пьера — трусость. Но фабула ничего не может сказать о том, что мы в и д м на экране, — о глазах Пьера. В них действительно испуг. Но не перед тем парнем, что пристаёт сейчас к Николь, а перед нестерпимо стыдным положением, в которое он попадает, какое бы решение ни принял. И все-таки, с каким бы сочувствием ни отнеслись мы к мучениям чуткой и сложной натуры Пьера, мы не можем отделаться от мысли, что Пьер в чем-то виноват. Не в трусости, нет. В наших суждениях о характере этого человека, наверное, не хватало слова «эгоизм».

Чтобы нести бремя духовности, надо иметь много мужества и никакого эгоизма. Но в том-то и беда, что люди, подобные Пьеру, обычно нуждаются в первом и чужды второго. А в таком случае выхода нет. Трюффо и не ищет его. Он только искренне сожалеет. Людей духовных, тонких так не хватает в этой грубой, хотя и очень устроенной жизни. А с ними из века в век случается вот такое... Это на самом деле очень серьезно.

Голос художника — в грустной, шемящей мелодии, которая, как и в фильме Кавалеровича «Поезд»<sup>69</sup> или в «Голом острове» Канэто Синдо, начинает звучать всякий раз, когда сюжетное течение соприкасается с темой картины. Но у Кавалеровича есть хотя бы пожелание: быть друг к другу терпимее, добрее, и тогда, может быть, эти извечные проблемы не будут оборачиваться уж так трагически. У автора «Нежной кожи» нет даже пожеланий — только сожаление.

«Искусство кино», 1966, № 12

## **Ф. Трюффо**

Пока мы томились, с нетерпением ожидая начала съемок «Фаренгейта», у нас возникла мысль снять какой-нибудь фильм. Мне захотелось смешать несколько прочитанных материалов, в частности, использовать книгу о деле Жаку, очень взволновавшую меня. Это был человек, изо всех сил старавшийся скрыть совершенно очевидные для других вещи. Он тронул меня своим двуличием. И я подумал, что иногда двуличие не стоит рассматривать как порок. Может, есть нечто рациональное в том, чтобы не говорить все, что у тебя на уме. Жаку сильно преуспел именно в этом. Этот человек, скорее, позволил

---

<sup>69</sup> В советском проката — «Загадочный пассажир». — Примеч. сост.

бы изрубить себя на куски, чем признать то, что было абсолютно очевидно, известно всей Женеве, и только он один не понимал, что об этом все знают. Мне хотелось показать такого человека и представить эту банальную историю так, чтобы она казалась свежей. Если бы люди поняли, что речь идет о банальной истории, они лучше приняли бы фильм, особенно до выхода «Жюля и Джима». Хронологически эти фильмы следовало снять в обратном порядке. В «Жюле и Джиме» есть фраза: «Мы знали, что любая пара не идеальна, мы попытались создать нечто лучшее, но лучшего решения нет», а в «Нежной коже» говорится как раз о том, что уже решено и прокомментировано в «Жюле и Джиме». Именно поэтому «Нежную кожу» следовало снять раньше. Кроме того, обычно я, как и многие режиссеры, сталкиваю свои фильмы, стараясь в следующем фильме сказать противоположное тому, что говорилось в предыдущем. «Жюль и Джим» нес в себе аромат романтики, сентиментальности, приподнятости, и мне иногда казалось, что я обманщик и показываю любовь с чрезмерной экзальтацией. В «Нежной коже» любовь печальнее. Я хотел показать без обмана и поэзии, что уж если история ужасна, то она ужасна без прикрас. Именно в этом суть фильма, и именно за это приходится платить. Я не хочу сказать, что фильм лишен недостатков, но ведь его ругают даже за достоинства.

В конце концов, в кино слишком откровенный реализм не приносит ничего. Если искать только реальность, то в какой-то момент она перестает интересовать. Теперь я знаю, что никогда больше не сделаю фильма, единственной целью которого будет правдивость. Полагаю, надо показать еще что-нибудь и кроме правдивости. В «Нежной коже» мне хотелось представить анахроничного человека. Все мои усилия сводились к одному: чтобы герой был из XIX века, а героиня — как можно более далекой от XIX века, то есть стюардесса «Боинга». Мне нравилось такое противопоставление. Именно поэтому, когда в ресторане он говорит о Бальзаке, он использует настоящее время: «Мы в Туре, Оноре делает то-то и то-то». Прообразом стал человек, который изредка выступает по телевидению. Он живет своей страстью. Я говорю об Анри Вальмене — он пишет книги о Бенжамене Констане, Руссо... Меня вдохновил человек, которому легче общаться с мертвыми, с прошлой славой, чем с современным миром. Другая идея — идея Ренуара из «Правил игры»: человек, способный пересечь Атлантику на самолете, но не Елисейские поля по пешеходному переходу, — наш персонаж живет только книгами. С ним случается то же, что и с другими, но такое с ним случилось впервые. С этого момента он все делает не так, как надо. Он отправляется в поездку и берет девушку с собой, селит ее во второразрядном отеле. Он плодит ошибки — вот идея фильма. Фильм осудили за то, что именно я стремился показать. Он не говорит Клеману: «Я приехал с девушкой». Он, как и Жаку, — из тех людей, кто не в силах так сказать. Жаку, отправляясь в ресторан с Линдой Бо, оставлял ее в машине, входил в ресторан и начинал высматривать, нет ли знакомых. Если они были, то он снова садился в машину и отправлялся в другой ресторан, где занимал место за угловым столиком, сажая Линду лицом к двери. Каждый раз, как дверь открывалась, он спрашивал: «Кто это?» Этот человек привлек меня тем, что он впечатлителен и, когда возникают трудности, принимает худшее решение. Единственное, что он умеет делать, — так это ошибаться.

Мы с Жан-Луи Ришаром так и не смогли выбрать между безумцем и обычным человеком, каких много. Когда пишешь сценарий, никогда не следует колебаться и оставлять нерешенным важный вопрос. В этом-то наша ошибка. Например, мне хотелось, чтобы он потерял сознание в Реймсе, когда видит девушку на другой стороне улицы. Клеман пьет его пиво, а он приподнимается и падает назад. Потом мы решили, что в таком случае это будет фильм о сумасшедшем — люди подумают, что он больной... История о сумасшедшем могла бы стать увлекательной, но ведь это совсем другой фильм, чем история о нормальном человеке. В итоге у нас не получилось ни то, ни другое.

**«451° по Фаренгейту»** («Fahrenheit 451», 1966). Сцен, (по одноименному роману Р. Брэдбэри) и реж. Ф. Трюффо; диалоги Д. Рэдкина и Э. Скотта; опер. Н. Пер («Техниколор»); худож. Т. Уолтон и С. Клейн; композ. Б. Эрманн; в ролях: О. Вернер (Монтэг), Д. Кристи (Линда и Кларисса), С. Кьюсак (капитан), Э. Даффринг (Фабриан), Б. Дюффел (владелица книг), Д. Льюис (теледиктор), Д. Спенсер (человек с яблоком), Э. Бэлл (Дорис), К. Хэнт (Элен), Э. Пэлк (Джеки), Р. Мили (сосед Монтэга), А. Кокс и Э. Мэйзон (санитары), Н. Дэвис и Д. Пикеринг (теледикторы), М. Мандел (каменщик), К. Уильяме (Блэк); Д. Элдем, Э. Кей, М. Лестер, К. Элдер, Д. Фрэнсис, Т. Уотсон, А. Скотт, Д. Джилмор, Ф. Кокс, М. Балфор, Д. Дриган, Д. Глоувер, И. Блэйк, Д. Рэ, И. Янгер.

Монтэг — пожарный. Он сжигает книги и принимает участие в поимке людей, осмеливающихся чтением книг нарушить законы нового общества. Он живет вдвоем со своей женой Линдой в коттедже. Однажды ему встречается девушка по имени Кларисса, которая спрашивает его, счастлив ли он. С этой встречи Монтэг начинает задавать себе множество вопросов. Как-то раз Монтэг вместе с коллегами-пожарными разрушает и передает огню тайную библиотеку, и в огне погибает пожилая женщина, хранительница книг — она предпочла умереть, но книг не бросила. Эта женщина оказалась близкой подругой Клариссы. Тогда Монтэг тоже начал читать и с этой целью завел тайник, где хранятся несколько книг. Линда случайно обнаруживает этот тайник и предлагает уничтожить его. Монтэг отказывается, и Линда доносит на него властям. На этот раз Монтэгу приходится участвовать в разрушении собственного дома, а Линда пытается покончить жизнь самоубийством. Монтэг скрывается в лесу, где живут люди, придумавшие необыкновенный выход в условиях, когда книги запрещены. Чтобы спасти прошлое, культуру, каждый из них, выучив наизусть определенное произведение, превратился в человека-книгу. Среди этих людей Монтэг вновь видит Клариссу.

## **Р. Брэдбэри**

<...> Трюффо спросил меня прямо: «Хотите делать сценарий?» Я сказал: «Нет уж. Четырнадцать лет назад я дважды обрабатывал этот роман. Один год — один вариант. Другой год — второй. Сначала короткая версия, потом — полная. И в том и в другом случае я приспособливал роман к сцене. Полагаю, я себя исчерпал, хоть и прошло столько лет. Не думаю, что я — именно тот, кто вам нужен. Будь я посвежее и не ухлопай столько времени на пьесу, я бы еще подумал». Словом, разрешил делать все, что хотят. Но без меня. Фильм вызвал у меня смешанную реакцию, хотя думаю, что от романа там процентов семьдесят — семьдесят пять. Но чем больше я смотрю его — вот уже сколько лет, — тем больше он мне нравится. Фильм запоминается, трогает, он красиво снят, и там есть один примечательный момент. Каждый фильм должен заканчиваться, как и положено фильму. Нет у вас в картине достойного финала — нет у вас и картины. Вы можете сделать великолепную ленту, а завершить ее плохо, и, выходя из зала, люди будут говорить: «В общем ничего, но...» (...) Фильмы теснейшим образом связаны с нашими страстями и со всей аристотелевской концепцией катарсиса, в них, собственно, воплотилось все, чему мы научились со времен древних греков и по сей день. Нельзя, создав напряжение, не снять его. Бывают исключения — в политизированных фильмах, например, когда требуется, чтобы зрители тотчас же сделали что-нибудь по затронутой в фильме проблеме. Но в целом это обречено — зрители стали самостоятельны. Вас сразу попытаются раскусить. И вам придется сопротивляться. Наибольшее достоинство «451° по Фаренгейту» (имею в виду фильм) в том, что вам предоставлена свобода выбора, простор воображению. Причем финал здесь сопоставим с финалом «Гражданина Кейна», где напряжение полностью снимается в наглядном до очевидности кадре: в огонь летят

детские санки с надписью «Розовый бутон». Конечно, тут упрощение: не могут же санки полностью подытожить целую жизнь этого магната! Но в каком-то смысле это все-таки итог. По крайней мере мы можем сказать: «Эх, знай этот мальчишка, балующийся с санками в снегу, что его ждет! Ему бы подольше баловаться с санками, прежде чем поглотят его и окружающий мир и обстоятельства, да и он сам себя». У Трюффо таким финалом стала смерть старика. Начинается эпизод со снегопада. Когда эпизод снимали, кто-то предложил прервать съемки и вернуться в павильон, но у Трюффо хватило чутья сказать: «Нет, воспользуемся снегом. Пусть себе падает». В результате перед нами отличный эпизод, когда умирающий старик читает напоследок книгу своему внуку. Конечно, упрощение! Нелепость! Романтика! В последний свой час никто не разгуливает и не выкрикивает целые абзацы текста. Если бы нам показали таких л ю д е й, это было бы глупостью. Но ведь здесь не люди — здесь ч е л о в е ч е с т в о. Тут сверхметафора, а не реальная точка зрения.

В эпизодах с Монтэггом и учительницей много недоговоренностей... да и Монтэг уходит из города очень уж просто. Из большого города, особенно в эпоху вертолетов и всевозможных средств слежки (вроде телевидения), невозможно скрыться просто так, пешком. Трюффо тут упустил из виду иронию.

В романе есть эпизод, когда Монтэг, скрываясь из города, пересекает широкий, как автострада, бульвар и боится, что его собьют автомобили. И одна из машин, полная подростков, едва-таки не сбивает его, свернув в последнюю секунду. Они даже не попробовали его догнать, хотя он и был преступником. Он был Монтэг, а они этого не знали. То было беспричинное проявление силы, с которым мы сегодня все чаще сталкиваемся в городах. А ведь с тех пор, как я написал этот роман, прошло уже двадцать два года! Жаль, что в фильме этого эпизода нет... Вот что касается всей линии девушки, то тут я рад, что Трюффо не пошел за романом и не сделал из нее самостоятельной темы. Такой темой в фильме стала любовь человека к книгам — фантастическая тема! Как только удался им этот интеллектуальный тонус? В фильме есть чудесная сцена, когда он говорит ей: «Мы еще увидимся». А затем через минуту — нет, через десять секунд — они стоят около дома, Монтэг поворачивается и говорит что-то вроде того, что «нет, мы больше никогда не увидимся». И они идут каждый своей дорогой, даже не дотронувшись друг до друга.

Трюффо откопал что-то такое, что у меня в книге только подразумевалось. Я оставил возможность того, что где-нибудь, пусть на краю света, девушка осталась жива. И ждет... Прочтя роман, меня часто спрашивали: «А что с Клариссой? Почему вы о ней больше не упоминаете?» Я отвечал: «Не упоминаю для того, чтобы у вас возникла потребность снова прочесть о ней; чтобы вы могли сказать себе: наверняка она жива, где-нибудь она да есть. стакан молока. Яблоко в пустом сарае, у подножия лестницы, где мог бы спрятаться Монтэг, — все это и есть Кларисса. Она придет. Она вынесет вам молоко, накормит вас, если вы проголодаетесь».

Вот это-то все Трюффо и выкопал, вычитал, сделал реальным, осязаемым. Он показал, что Кларисса жива, но показал ее на некотором расстоянии от Монтэга — так, чтобы они не могли дотронуться друг до друга. Они беседуют о книгах. Она рассказывает ему о себе. Он ей — о себе. Здесь он — Эдгар По. А затем перед нами умирающий старик. Вокруг снег и бродят люди. Фильм «451° по Фаренгейту» — это выдающийся роман о книгах.

«Sight and Sound», 1974, Spring

## **В. Турицын**

Словно давая присягу на верность книгам, Трюффо экранизирует поразившую его фантастическую повесть Рэя Брэдбэри «451° по Фаренгейту», рассказав при этом

«наипростейшую историю об обществе, в котором запрещено читать и иметь книги. Пожарным, некогда тушившим пожары, теперь поручено конфисковывать книги и сжигать их на площади»<sup>70</sup>.

Как и в повести, в фильме все «просто», начиная с названия. Именно при температуре 451° по шкале Фаренгейта (что соответствует примерно 250° по шкале Цельсия) воспламеняется и горит бумага. Однако куда важнее метафорический подтекст: в тоталитарном обществе, каким, по мысли режиссера, станет западное общество в недалеком будущем, при такой температуре сжигается не просто бумага, но книги — носители культурных ценностей. «Температура горения бумаги, горения книги становится как бы внутренней температурой всего общества»<sup>71</sup>. Уточню: смертельно больного общества, которое, достигнув высокого уровня научно-технического прогресса, устанавливает режим духовной дикости, гипертрофирует «массовую культуру» и на корню уничтожает культуру подлинную. В этом систематическом варварстве — сжигании книг Трюффо увидел, по его словам, «продолжение рассказа о нацистских аутодафе».

В творчестве режиссера этот фильм занимает особое место. В некоторых предыдущих и последующих картинах (в «Нежной коже», «Украденных поцелуях» и др.) он рассматривает жизнь и ее проблемы исключительно в контексте человеческих характеров и отношений. Социальное окружение проявляется в этих фильмах в конечном счете во взаимосвязях персонажей, ибо разработки политических проблем Трюффо, как правило, избегает. Однако на сей раз он снимает один из своих наиболее «идеологизированных» фильмов. Прождав несколько лет и так и не добившись финансирования на родине, Трюффо решил выступить «под английским флагом»: картина снималась на студии «Пайнвуд» близ Лондона. Следуя своему замыслу создать обобщенную модель будущего западного общества, он напрочь отказался от каких бы то ни было национальных примет. Однако мир в фильме Трюффо создан отнюдь не по кафкианскому образцу, как показалось некоторым западным критикам (например, Петеру Янзену из «Фильмкритик»), Ведь у Кафки реальная действительность едва (а часто и едва ли) узнаваема, тогда как фильм моделирует вполне обычный, унифицированный и рационализированный мир, где все — в блестящей «упаковке», нивелированно и искусственно. Даже природа урбанизирована и расчерчена по квадратам целесообразности. Общество потребления предлагает своим гражданам эстетику офисов, словно сошедших с обложек рекламных журналов, графику дизайна, не одухотворенного человечностью, одинаковые коттеджи с неременной телеантенной на крыше. Все ярко, но безлико. Такими же безындивидуальными, одинаковыми, а точнее — «никакими», должны стать и люди.

Исполнять предписания и не думать — вот основная заповедь. Вслед за Брэдбери режиссер акцентирует страх в тоталитарном обществе перед мышлением, а следовательно, перед книгами: постоянно стимулируя «индивидуальные» мысли и чувства, книги тем самым противостоят идее всеобщей унификации.

Контуры будущего проступают в виде привычных футуристических подробностей: «летающие» полицейские, поезд монорельсовой дороги (сегодня это уже действительность) — пластический лейтмотив всего фильма. Точно космическая ракета, он пронесется мимо, а на остановках выбрасывает лестницу-трап, по которой — будто с неба — спускаются люди. Впрочем, подробностями этими картина отнюдь не перегружена. Стремясь вписать действие в координаты реального мира, режиссер принципиально отказался от привычного в современных фантастических фильмах набора технических новинок и головоломных погонь — упомяну появившуюся годом раньше антиутопию Ж.-Л. Годара «Альфавиль» или популярную кинобондиану. Трюффо даже забраквал эффектное изобретение Брэдбери — Механического пса,

<sup>70</sup> Цит. по кн.: Truffaut F. La nuit américaine «Journal da «Journal de tournage da «Fahrenheit 451». Paris, «Seghers», 1974, n. 163.

<sup>71</sup> Хенютин Ю. Реальность фантастического мира. М., «Искусство», 1977, с. 154.

запрограммированного на преследование и убийство инакомыслящих четырехдюймовой стальной иглой, которая, «высунувшись, словно жало, из его морды, впрыскивало жертве изрядную дозу морфия или прокаина»<sup>72</sup>. И, напротив, ввел в интерьеры фильма знакомые и старомодные бытовые предметы. В результате монорельсовая дорога сочетается у Трюффо с музейными телефонами начала века, а специально изготовленные для съемок ультрасовременные автоматические двери — со старинным бретонским сервизом, украшающим дом правоверного (правда, как увидим, до поры до времени) огнеметчика Монтэга.

Что же означают эти причудливые сочетания, переплетения различных эпох? По-видимому, и ностальгию по ушедшему, и обездушенность настоящего, лишенного тепла и человечности окружающего Трюффо мира, и желание создать некий «новый мир» — мир вне времени и пространства, символизирующий страх перед дегуманизацией жизни — страх, существующий, по мнению Трюффо, также вне времени и пространства. Как бы то ни было, но действительность в фильме Трюффо «отчуждена». Но это только первый шаг режиссера к цели. Второй и, пожалуй, главный — выявить в «новом мире» логику абсурда, по которой существует тоталитарное общество потребления. Фильм начинается со зловещего парадокса: наиболее почетная профессия гражданина «нового мира» — пожарник, который, однако, не тушит пожары, а, напротив, разжигает их и потому пользуется всеобщим уважением. Орудие его деятельности — огнемет, объект — книги. Помещение пожарной команды похоже на военную казарму, правда, довольно необычную. Этот бетонированный «оплот цивилизации» выкрашен в ярко-красный цвет, а вход отмечен красной саламандрой (символ огня) и магической цифрой 451. Та же цветовая доминанта пламени и те же опознавательные знаки — на модернизированной пожарной машине, на которой «черные ангелы» (все они одеты в угольно-черную униформу) выезжают на каждодневную работу: искать, преследовать, сжигать. Впервые обратившись к цвету, Трюффо последовательно включает в «систему огня» и призывно мигающий голубым «глазком» черно-красный ящик доносов, куда, скажем, можно бросить адрес соседа с перечнем утаенных им книг. Огненный круг тут же замкнется.

В фильме три сцены сжигания книг, и каждая из них снята по-разному, как бы отражая внутреннее состояние главного героя, градус его человечности. Своеобразным эпиграфом становится эпизод выезда на работу пожарной команды, ведомой бравым капитаном Битти, последовательным пропагандистом уничтожения культуры. Лихо, под нарочито бравурную музыку пожарные съезжают по шести (отметим эту цитату из раннего фильма Чаплина «Пожарный», здесь «отчуждающую» обыденное событие), вскакивают на свою огненно-красную чудо-машину и под устрашающий вой сирены летят к месту очередной акции. Коротким монтажом с резкими (точно выстрелы) переходами от кадра к кадру подчеркивается жесткая пластика разрушения и уничтожения. Профессионалы-поджигатели мигом извлекают микрокниги буквально отовсюду: из-за экрана телевизора, из-под колпака настольной лампы (это «Дон Кихот»), из тостера. Шумовая партитура — гулкие акцентированные шаги, режущие, хрустящие звуки, создающие впечатление, будто кому-то ломают кости, призвана пробудить эмоциональную память о фашизме. И вот уже распотрошенная книга, точно раненая птица, падает на пол. И вот уже книги одну за другой со стуком бросают в машину и везут на площадь — на казнь.

Все тщательно продумано. Ритуал сожжения торжествен и дидактичен, осуществляется с соблюдением санитарных норм: костер из книг разжигает пожарный в соответствующей моменту экипировке — ослепительно белом балахоне, напоминающий ку-клукс-клановский (ассоциация, разумеется, не случайна). Эта поистине варварская сцена отражает мировоззрение Монтэга как винтика страшного механизма. Преисполненный сознания собственного долга, Монтэг безэмоционален, сух, автоматичен, точно он не живой человек, а робот. Будущее его полно радужных надежд: капитан недвусмысленно

---

<sup>72</sup> Брэдбери Р. 451° по Фаренгейту. М., «Мир», 1964, с. 35.

обещает продвижение по службе, а стало быть, прибавку к жалованью. Да по всему видно, что он этой прибавки заслуживает: во время показательного занятия в казарме Монтэг точно по инструкции и со знанием дела рассказывает и показывает новоиспеченным пожарникам, как именно следует искать злейших врагов общества — книги. Вторая сцена сожжения книг снята совершенно иначе. Превратившись наравне с людьми в героев фильма, книги и умирают как люди. Камера показывает их крупно, чтобы мы успели прочесть названия, индивидуализировать книгу. В своем дневнике Трюффо делает характерную запись: «...нельзя бросать книги за кадр. Их падение надо проследить до конца. Книги здесь — те же герои, и прервать их движение — все равно что срезать рамкой кадра голову актера»<sup>73</sup>. Их обнаруживают на чердаке, где спрятана целая библиотека, и сбрасывают вниз. Здесь Трюффо прибегает к эстетизации: звучит старинная музыка, и кажется, что идет цветной дождь... Книгам предстоит умереть, и в фильме это показано торжественно и возвышенно: прекрасные книги темнеют, коробятся, вспыхивают на мгновение ярким пламенем, чтобы в следующий миг на наших глазах превратиться в пепел. Горят Эсхил, Флобер, Сартр, мучительно долго горит Достоевский («Братья Карамазовы») — мы даже можем прочесть слова в ту минуту, когда их сжигает огонь; шелестят, исчезая, «ужасы» Дали, а рядом огонь медленно стирает красивое женское лицо — любящий киноцитаты Трюффо использовал цветную фотографию актрисы Анны Карины в гриме героини из экранизации «Монахини» Дидро. А вот и точка над «i»: догорает букварь с маленькими веселыми человечками на обложке... Дальше, как говорится, идти некуда.

И здесь, как и в начале фильма, Монтэг среди варваров. Но это уже другой Монтэг. Кульминационность этого эпизода — в его «реквием-ном» звучании, в эмоциональной, то есть индивидуализированной окраске, пришедшей на смену жесткости, сухости, отрывистости начальных кадров, в прозрении героя, который видит мир иными глазами — глазами человека. Монтэг возродился, и это возрождение его связано с образом учительницы. Трюффо умышленно наделил героиню Брэдбэри именно этой профессией — ее воздействие на Монтэга практически лишено чувственного начала, но обусловлено знанием о неизвестном, о том, что Монтэгу неизвестно и непонятно. Кларисса — учительница в полном смысле этого слова, ибо она, воплощая то знание о мире, которого лишен Монтэг, воспитывает его, наставляет. Она задает ему вопросы и не ждет на них ответа, ибо ответ Монтэг должен дать самому себе; она размышляет о прочитанных книгах, о жизни, ее вопросах и загадках; взгляд Клариссы полон любопытства и человеческого участия.

Под влиянием Клариссы впервые по-настоящему задумавшись, Монтэг начинает вести двойную жизнь: продолжая работать профессиональным пожарником, то есть сжигателем книг, он при малейшей возможности спасает книги, прячет их у себя в доме. И в конце концов принимается за чтение. Первую в своей жизни книгу он достает из тайника и читает, сидя перед телевизором и делая вид, что смотрит на мерцающий экран. Читает он почти по складам, точно ребенок, обучающийся грамоте. Режиссеру важно, чтобы Монтэг медленно произнес название книги: «Дэвид Копперфилд». Имя и фамилию автора, издателя, адрес типографии и т. д. На экране возникает первая страница бессмертного диккенсовского романа, и мы прочитываем ее вместе с Монтэгом, понимая, что этот человек учится не только читать — думать. Отныне он будет читать по ночам, втайне от окружающих. Отметим при этом перемену во внешнем облике, в вызываемых им ассоциациях: белый халат Монтэга теперь напоминает не ку-клукс-клановский балахон из начала фильма, а рясу монаха-отшельника...

Все труднее и труднее Монтэгу вписываться в систему. Теперь он не как все: он уже не «слетает» вниз по шесту, как его коллеги, рьяно и бездумно спешащие по вызову, но «почеловечески» спускается по лестнице; еще недавно отличный «производственник», он

---

<sup>73</sup> Цит. по кн.: Truffaut F. Op. cit., p. 182.

сейчас забывает «святая святых» — пожарный шлем. Словом, блестящая карьера пожарника близится к неизбежному концу. Шеф огнеметчиков капитан Битти получает сигнал от жены Монтэга (Линда не прошла мимо ящика для доносов) и, решив преподать своему подчиненному суровый урок, заставляет Монтэга собственноручно сжечь спрятанные им книги. И тогда Монтэг делает свой выбор — он восстает. Он сжигает не только эти книги, он сжигает свой дом — эталон благополучия и процветания в «обществе потребления» — свое прошлое. Он сжигает своего начальника, бравого капитана Битти. Против чего же восстал Монтэг? Разумеется, не только против брандмейстера Битти. Взявшись под благотворным воздействием Клариссы за книги, он осознал, что враг его — господствующая общественная система. Это она уничтожает культуру, преследует инакомыслящих, стришет всех под одну гребенку, причем даже в буквальном смысле: возникшие на экране Монтэгова телевизора пожарники, выполняя функции полиции нравов, прямо на улице грубо хватают молодого человека и тут же «оболванивают» его (длина его волос оказалась выше «нормы»). Сценка вполне поучительная.

Но куда страшнее оболванивание духовное — посредством «массовой культуры». Трюффо ополчается против обездушенных технократическим мировоззрением предметов быта, средств массовой коммуникации, подавляющих человека потоками звуков и изображений. Например, телевидение помимо чисто «служебной» функции соглядатая (в школе, откуда Клариссу увольняют как несоответствующую критериям всеобщей одинаковости, телеэкраны следят за каждым шагом детей, начиная с гардероба с серыми детскими пальтишками-шинелями) выполняет и широкую программу пропагандиста «массовой культуры», причем пропагандиста весьма агрессивного, растворяющего человеческое сознание в непрерывном бездумном зрелище. Типичный образчик этой массивированной телеобработки — жена Монтэга. Линда часами просиживает перед огромным экраном, беседуя с возникающими на нем персонажами. Впрочем, обратная связь — техническая новинка, позволяющая обращаться с экрана к каждой тележертве по имени, — абсолютно формальна, ибо требует лишь механического ответа: да или нет. Этот впитанный в сознание автоматизм поступков, «правильное поведение» приводят в конце концов Линду к ящику доносов. При этом ее и предательницей назвать нельзя: так уж она слеплена, сформирована, так и только так должна поступить. Такова зловещая победа системы, сумевшей вытравить из человека человеческое! И тогда телеантенна становится знаком лояльности по отношению к системе, а ее отсутствие на крыше дома, где живет Кларисса со своим дядей, — вполне достаточным поводом для обыска... Против всего этого и взбунтовался Монтэг. К концу фильма выясняется, что взбунтовался не он один: чудом уйдя от преследователей, он оказывается среди тех, кого, как и его самого, можно назвать бунтарями. Но бунтарями особенными. Нет, они не взрывают «общество потребления» бомбами — их бунт выражается иначе. Удалившись в добровольное изгнание, каждый из них учит наизусть один из шедевров философии и литературы и становится, таким образом, человеком-книгой, способным передать новому поколению достижения человеческой мысли. Уйдя из технократизированных городов и приобщившись наконец к природе, а через нее — к подлинной культуре, эти люди-книги обретают внечеловеческий и вневременной характер. У них нет ни имен, ни фамилий. Например, одна девушка представляется Монтэгу следующим образом: «Я — «Государство» Платона и готова вам его прочесть, когда пожелаете». Таковы же и все остальные. Тут можно встретить Эмилию Бронте и Марка Аврелия. И Джейн Остин — двое близнецов словно превратились в два тома ее романа «Гордость и предубеждение». И Канта и Стендаля. Целая библиотека. А среди наших современников есть и Брэдбэри. Спокойно, чуть элегически звучит музыка. В полном согласии с ней — плавная панорама по этому оазису культуры. Идет снег. Умиравший старик учит мальчика, и тот старательно повторяет слова из незаконченного романа Р.-Л. Стивенсона «Хермистонская плотина», слова, особым образом отражающие память Трюффо и некоторых его коллег и современников о собственном прошлом: «Я не люблю своего отца, а иногда мне кажется,

что я его ненавижу. Это — постыдное чувство, быть может, грех, но я не виновен перед богом. Как я мог его полюбить, если он ни разу не поговорил со мной, ни разу мне не улыбнулся и, кажется, ни разу не коснулся меня... Он боялся смерти превыше всего на свете и умер так, как думал умереть. Это случилось во время первого зимнего снегопада». Превращаясь в эту незаконченную книгу Стивенсона, мальчик сохранит ее для потомков. Засыпаемые снегом, неторопливо вышагивают люди-книжки и повторяют свои тексты. Среди них Кларисса — она стала «Мемуарами» Сен-Симона — и Монтэг. Ему еще предстоит стать «Фантастическими рассказами» Эдгара По. Так ли все это фантастично? С точки зрения жизненного правдоподобия — несомненно. Но вправе ли мы измерять философический эпилог фильма-гипотезы сугубо житейскими мерками? Думается, прав Брэдбэри, расценив финал экранизации своего романа как сверхметафору: «Здесь не люди — здесь человечество». И. Соловьева и В. Шитова отметили в «Советском экране», что Трюффо «все более замкнут, застенчиво сух в тех фильмах, где речь идет о вещах, для него самого и для всех нас поистине значительных», что «он ищет тут объективности — выражает тему, но не себя». Убежден: и себя тоже. Самый выбор темы и способов ее выражения обнаруживает взгляды режиссера, его эмоциональное отношение к показываемому миру, его проблематике. Индивидуален, например, самый отказ от нередкой в фантастических фильмах мелодрамы и соответствующих ситуаций и приемов. Так, Кларисса, Монтэг и Линда образуют, казалось бы, традиционный «любовный треугольник», но... «я сделал Клариссу бесполой, дабы не втягивать ни ее, ни Монтэга в адюльтерную интрижку, которая уместна где угодно, кроме научной фантастики»<sup>74</sup>. Индивидуальны и противоречия, с которыми сталкивается Трюффо, «отчуждая» своих героев, лишая их человеческой плоти. С одной стороны, то, что герои фильма не столько живут собственной жизнью, сколько олицетворяют определенные функции, придает финалу фильма своеобразную выразительность обобщенной модели: Монтэг и Клариссе идут рядом, но кажется, будто они разделены континентами, ибо каждый заучивает свою книгу. Друг друга они не видят и не слышат — они не люди, а памятники культуры. С другой стороны, такая повышенная функциональность сильно «обескровила» и Монтэга и Клариссу, фактически лишила зрителя возможности эмоционально им сопереживать. Среди актеров большинство критиков выделило Джули Кристи, которая, не меняя сколько-нибудь заметно своей внешности, сыграла обе главные женские роли — Клариссу и Линду. Отмечались даже тонкие оттенки в исполнении обеих ролей. Честно говоря, я их не разглядел: внутренняя противоположность обеих женщин (при подчеркнутом внешнем сходстве) только заявлена, но не выявлена, в результате чего идея двойников-антагонистов (духовности и обездушенности) так и не обросла плотью и кровью, осталась чисто умозрительной. Особенно ощутима отстраненность Трюффо от своих героев в холодном, даже рафинированном исполнении роли Монтэга известным австрийским актером Оскаром Вернером. Его сухость, безэмоциональное отношение к окружающему оправданы лишь в начальных эпизодах фильма, но с кульминационными моментами, сценами, где умирают книги, переданными режиссером волнующе и страстно, актер не справился — процесс внутреннего прозрения Монтэга, его «оттаивания» актерски не прослежен.

Самым живым и по-своему обаятельным оказался здесь «отрицательный» персонаж — капитан Битти в отличном исполнении английского актера Сирила Кьюсака. Он особенно опасен, этот лихой брандмейстер, который по-настоящему счастлив лишь при виде горящих книг. Незабываем полный торжества блеск его глаз, когда, обнаружив тайную библиотеку и отдав приказ о ее уничтожении, Битти почти с вожделием восклицает: «Теперь все это наше!» В этой сцене он напоминает Дьявола из прославленного фильма Марселя Карне «Вечерние посетители»: сняв перчатки и радостно потирая руки, этот «гений зла» почти гладит разрушительное пламя. По тому, как тщательно и со вкусом

---

<sup>74</sup> Цит. по кн.: Truffaut F. Op. cit., p. 190.

играет Кьюсак своего персонажа, чувствуется, что над этим образом и актер и режиссер работали с особым удовольствием. Если учесть, что капитан Битти — воплощение мира, окружающего Монтэга, станет понятным то внимание, которое уделяет этому образу Трюффо, всегда особо чувствительный к атмосфере, обстановке в своих фильмах. Вот только два примера самохарактеристики капитана Битти, олицетворяющего общество, в котором живут Монтэг и Кларисса. Капитан Битти деловито раздаёт подчиненным плакатики с собственным изображением, а кабинет украшает скульптурным бюстом, запечатлевшим опять-таки его самого наподобие Гитлера или Муссолини, но... в пожарной каске! Произнося любимый афоризм — «Следует все сжигать!», — шеф огнеметчиков застывает над поверженными книгами в позе бесноватого фюрера. Следуя по бульвару, этот бдительный страж закона отыскивает микрокнигу в детской коляске и назидательно грозит пальцем «провинившемуся» ребенку...

Общее первое впечатление от этого фильма — точность и выверенность построения, элегантная «вязь» планов, соединенных в строго логической и пластической последовательности. Словом, перед нами, казалось бы, «красиво» сделанная картина, торжество формы. Однако за этой отточенностью и пластикой повествования скрыт фильм емкий, серьезный и печальный. И по прошествии некоторого времени память возвращает нас не к изощренно снятым планам, а к кадрам, возникшим как итог этой отточенной режиссуры, кинематографичным, исполненным глубокого смысла: палец Монтэга медленно движется по строчкам прекрасной книги; огненные «пальцы» разожженного пожара тянутся к другой книге, не менее прекрасной... Фильм заставляет думать.

1983

**«Новобрачная была в черном»** («La magée était en noir», 1967). Сцен. (по одноименному роману У. Айриша) Ф. Трюффо и Ж.-Л. Ришара; реж. Ф. Трюффо; опер. Р. Кутар («Истмэнколор»); худож. П. Гюффрау; композ. Б. Эрманн; в ролях: Ж. Моро (Жюли Колер), К. Риш (Блисс), Ж.-К. Бриали (Коури), М. Буке (Корал), М. Лонсдэйл (Рене Моран), Ш. Денне (Фергюс), Д. Буланже (Дельво), С. Руссо (Дэвид), А. Стюарт (мадемуазель Беккер), К. Бруно (повар Морана), Ж. Робь-оль (Чарли), Л. Фабьоль (мать Жюли), С. Деланнуа (мадам Моран), Ж. Райар (служанка), В. Дуд (инспектор Фабри), П. Павэл (механик), Ж. Кеан (служащий при обыске), Э. Рэй (Жюли в детстве), Ж.-П. Рэй (Дэвид в детстве), Д. Робье (Сабина), М. Виборель (Жильберта, невеста Блисса), М. Моифор (натурщица Фергюса), Д. Поммерей (друг Фергюса), М. Гаррель, Ф. Фонтанароза, Р. Фонтанароза.

Во время брачной церемонии, когда жених и невеста выходили после венчания из церкви, раздались выстрелы, и Дэвид, теперь уже муж Жюли Колер, был убит на ступенях церковной лестницы. Позже Жюли попыталась покончить с собой, но удержали родные. И она решила мстить. Пять человек, никогда не знавшие друг друга и случайно собравшиеся вместе, оказались замешаны в это случайное убийство, ибо никто из них не был знаком с убитым. Сразу же после убийства они поклялись никогда не встречаться. Первый, кого настигла месть безутешной Жюли, был Блисс. Он жил на Лазурном берегу, и Жюли приехала как раз тогда, когда он праздновал только что состоявшуюся помолвку. Коури, друг Блисса, попытался было ухаживать за Жюли, но она быстро поставила его на место и, выбрав подходящий момент, сбросила Блисса с балкона высокого дома, в котором он жил. Поиски следующего убийцы Дэвида привели Жюли в горную деревушку, где одиноко обитал робкий банковский клерк Робер Корал. Он был очарован Жюли, и подсыпать ему яда в стакан вина не составило ей особого труда. Во время своего окрашенного мстью путешествия Жюли познакомилась с третьим убийцей —

честолюбивым политиком Рене Мораном. Выдав себя за школьную учительницу его сына и попав таким образом к нему в дом, Жюли заманивает Морана в чулан, запирает там, заклеивает все щели и оставляет умирать от удушья. Случайный арест за мошенничество спасает пока от смерти четвертого убийцу Дэвида, автомобильного спекулянта по имени Дельво. Жюли уже прицелилась в него, как раз когда он собирался обстряпать очередную аферу, но полиция увезла его прямо у нее из-под носа. Для ничего не подозревающего Дельво спасение, впрочем, было временным. Чтобы добраться до Дельво, Жюли пришлось нелегким путем расправиться с пятым убийцей, преуспевающим художником Фергюсом. Она согласилась позировать ему для картины «Диана-охотница», но возникло осложнение, едва все не разрушившее: друг убитого Блисса, Коури, оказался и другом Фергюса. В этот же вечер Коури нашел Фергюса мертвым — тот был заколот стрелой из колчедана Дианы-охотницы. Жюли приходит на похороны Фергюса и тем сознательно предоставляет возможность Коури сдать ее в полицию. Ее осуждают и заключают в тюрьму. В тюрьме, помогая на кухне, Жюли ухитряется завладеть большим кухонным ножом для разделки мяса, и мошенник Дельво, сидящий в той же тюрьме, оказывается последней жертвой мстительницы Жюли.

### Беседа с Трюффо

— Я прочел роман Айриша сразу после Освобождения. Было мне тогда около тринадцати и читал я его тайком, когда дома никого не было, ибо мать считала роман ужасным. В 1964 году я рассказал о нем Жанне Моро. По счастливой случайности, на которые так щедра жизнь, даря нам что-то из прошлого именно я тот самый момент, когда вы вспоминаете об этом, роман (я не помнил тогда его названия) был переиздан в серии «Клуб полицейского романа». Я понял, что это была та самая книга, читанная мною когда-то давно. Я перечитал ее и решил сделать фильм. Рассказ начинался с событий, которые последовали за трагическим исходом любви двух молодых людей. Такое построение позволило мне работать с Жанной Моро и в то же время избежать повторов из «Жюля и Джима». Иначе мы с Жанной Моро никак не могли начать работать совместно — все так или иначе возвращало нас к «Жюлю и Джиму». Все, кроме этой истории.

— Есть ли связь между «Новобрачной» и предыдущим фильмом, «451° по Фаренгейту»?

— «Новобрачная» близка «Фаренгейту» своей атмосферой мечты, греженья, фантастическим колоритом, но отличается тем, что сюжет на этот раз не столь глубок. «Фаренгейт» — фильм объективный, его тема, на мой взгляд, — уважение к литературе. Пусть и скрытно, но тема эта разрабатывалась в нем всерьез. «Фаренгейт» никогда не был для меня тезисным фильмом, фильмом-обращением.

— А «Новобрачная»?

— В нем рассказывается романтическая история, как это делалось в кино до последнего времени. Жюли Колер (новобрачная) становится вдовой в день свадьбы. Ее мужа убивают у дверей церкви, и она решает навестить каждого из участников этого убийства. Строить свою жизнь заново она не собирается; цель у нее другая — отомстить за смерть мужа. Она сама ведет следствие и встречается с пятерыми мужчинами, которые либо ухаживают за ней, либо ей исповедуются. Каждый эпизод отражает манеру каждого из них обращаться с женщинами. Большое преимущество детективной интриги заключается в том, что интрига эта настолько проста, а ситуации настолько ясны, что я могу не связывать с ними диалог. Он развивается сам по себе, а интрига сама по себе, а в итоге мы получаем два параллельных, независимых один от другого фильма.

— Не это ли создает атмосферу греженья?

— Возможно. Она возникает при чтении любого романа Айриша. Его романы — не литература насилия и жестокости, а литература кошмаров и неудачной любви.

— Значит, вы сделали фильм о любви?

— Да. И лучший сюжет выбрать трудно. Если вы предложите двоим режиссерам снять «Мост через реку Квай», они сделают одинаковые фильмы. Но дайте им сюжет «Короткой встречи»<sup>75</sup>, и фильмы получатся разными. Разговор о любви требует большой внутренней отдачи, здесь необходимо выйти за рамки рассказываемой истории. «Новобрачная» — фильм о любви, но касается он лишь душевных переживаний, ибо Жюли живет прошедшей любовью. Она и на экране выглядит живым трупом. Она пережила мужа лишь ради мести. Мужчины, с которыми она сталкивается, — как бы набор вариантов, но робки они или нахальны, возвышенные ли романтики или просто бабники — все они в глазах Жюли проявления относительности по сравнению с абсолютом, Дэвидом, ее мужем на пять минут. Для них же Жюли не вполне нормальна, и они в той или иной степени не прочь проникнуть в ее жизнь.

— Какая связь между ней и другими героинями ваших фильмов?

— Инициатива, как всегда, у женщины; именно она, ни в чем не утратив своей женственности, управляет мужчинами, чье общее качество — уязвимость. На мой взгляд, цель Жюли бесчеловечна и извращена, ибо для нее она стала работой. Легко себе представить, что по окончании этой работы Жюли остается только умереть. В отличие от Катрин из «Жюля и Джима», женщины, искусенной в любви, Жюли, без всякого сомнения, целомудренна и девственна. Но характеры обеих родственны общей моральной непримиримостью — ведь в том и в другом случае речь идет о морали, хотя я и стараюсь все время скрыть ее за увлекательным сюжетом. Это, конечно, игра. Игра режиссера с фильмом. Игра фильма с публикой. «Новобрачная» может показаться примитивной и механистичной всякому, кто не понимает, как это фильм для взрослых может начинаться словами: «Жила-была...» Но для меня и моих актеров «Новобрачная» — фильм серьезный. Нельзя снимать смерть в течение пятидесяти шести дней и не почувствовать ее. Убежден, что первая же сцена смерти в творчестве любого режиссера окажется новым этапом в его работе. Я почувствовал это еще тогда, когда после «400 ударов» снял «Стреляйте в пианиста!», где сознательно обратился к материалу, далекому от моей жизни, — к одному из любимых моих американских романов (среди которых, кстати, почетное место занимает и «Новобрачная»), Хочу уточнить, что пятеро мужчин, с которыми встречается Жюли, — это пять вариантов повтора, а повтор как раз и делает увлекательным чтение сказок — «Золотой серьги и трех медведей», «Трех поросят и злого волка», «Белоснежки и семи гномов».

— Как вы создаете атмосферу сказки?

— Постоянным упрощением и стилизацией образа. Например, в конце эпизода, где единственный раз все пятеро мужчин оказываются вместе, идет следующий текст: «Они решили расстаться и не пытаться встретиться снова». И на экране с полным презрением к какому-либо правдоподобию показаны пятеро людей — они скатываются вниз по пожарной лестнице и расходятся в разных направлениях. С другой стороны, в этом цветном фильме Жюли непременно одета в черное и белое и скорее входит и выходит из декораций, чем появляется и исчезает на экране. Характер сновидения усилен музыкой Бернара Эрманна (он писал музыку к «Гражданину Кейну» Уэллса и к «Головокружению» Хичкока), которая сближает фильм с оперой. А это мне нравится — еще одна маска. <...>

«La Monde», 1968, 18 avr.

**«Украденные поцелуи»** («Baisers volés», 1968). Сцен. Ф. Трюффо, К. де Живре, Б. Ревон; реж. Ф. Трюффо; опер. Д. Клерваль («Истмэнко-лор»); худож. К. Пиньо; композ. А. Дюамель; песню Ш. Трене «Что осталось от нашей любви» исполняет Ш. Трене; в ролях: Ж.-П. Лео (Антуан Дуанель), Д. Сейриг (Фабиенн Табар), К. Жад (Кристина Дар-бон), М.

<sup>75</sup> Оба фильма поставил английский режиссер Дэвид Лин: «Короткую встречу» — в 1945 г., «Мост через реку Квай» — в 1957 г. — Примеч сост.

Лонсдэйл (мсье Табар), Г. Макс (мсье Анри), А. Фалькон (мсье Видаль), Д. Чеккальди (мсье Дарбон), К. Дюамель (мадам Дарбон), П. Павэл (мсье Жюльен), С. Руссо (незнакомец), К. Лутц (мадам Катрин), Ж. Делор (престижитатор), Симоно (мсье Альбани), Р. Трап (управляющий гостиницы), Ж. Риспаль (мсье Колэн), М. Брошар (мадам Колэн), Р. Камбуракис (любовник мадам Колэн), М.-Ф. Пизье (Коветта Таззи), Ж.-Ф. Адам (Альбер Таззи), К. Педле (секретарша в частном детективном агентстве), Ж. Роболь (писатель), Ф. Дарбон (помощник главы агентства), М. Мерсье и Ж. Мерьо (люди в гараже).

Фильм посвящен Французской синематеке.

Антуан Дуанель демобилизуется «по неустойчивости характера». Он встречается Кристину Дарбон и влюбляется в нее. Он меняет несколько мест работы и устраивается наконец в частное детективное агентство. Ему поручают наблюдение за мадам Табар, женой подозрительного торговца обувью. Антуану она кажется воплощением его грез. Он пишет ей любовное письмо, и она приходит на свидание. В итоге Антуану приходится уволиться из агентства, и он становится монтером аварийной Службы. Кристину тем временем увольняют с телевидения, где она работала, и она обращается к Антуану за помощью. Кристина одинока. Антуан приходит к ней и остается. На следующий день Кристина уже учит его готовить тартинки из сухарей, не ломая их. Потом они идут гулять, и перед ними возникает незнакомец, который говорит, что он уже давно любит Кристину.

## Д. Фанн

...Юная скрипачка и ее родители, молодой человек, песня Шарля Трене, торговец обувью и его жена, двое мужчин, юная пара — как меняются судьбы персонажей Трюффо в фильме «Украденные поцелуи»?

### Уязвимая пара

«Этим вечером ветер стучится в мою дверь и шепчет  
об умершей любви.

Этим вечером у затухающего огня в моем доме звучит  
осенняя песня

И я думаю о тебе.

Что осталось от нашей любви, что осталось от тех  
чудесных дней?

Старая фотография, фотография моей юности.

Что осталось от любовных записочек, от апрелей,  
от свиданий?

Воспоминание, которое преследует меня,

Увядающее счастье, растрепанные ветром волосы,  
украденные поцелуи, ускользающие мечты.

Что осталось от всего этого, скажите мне?

Деревушка, старая колокольня, туманный пейзаж,  
и в облаке проступает любимое лицо  
из моего прошлого».

Песня Трене об уходящем времени открывает и закрывает банальное и сказочное приключение Антуана Дуанеля. Ренуар говорил, что «реальность феерична». В «Украденных поцелуях» рассказывается о жизни анахроничного персонажа — Антуана, о его встречах, о его занятиях, о его вступлении в мир взрослых. Фильм — это наблюдение

над жизнью Антуана Дуанеля — Жан-Пьера Лео, который сам наблюдает над окружающей жизнью и над тем, как некий незнакомец наблюдает за взаимоотношениями Дуанеля и юной скрипачки. Антуан Дуанель встречается счастливую супружескую пару — Дарбонов (отметим, они носят ту же фамилию, что и родители Колетты<sup>76</sup>, а мсье Дарбон, как и отец Колетты, — владелец гаража на улице Ляборд) и жену торговца обувью — красавицу мадам Табар... Женщина мечты, воздушное создание, Фабиенн Табар — одновременно и женщина-мать. Антуан перед ней безоружен и вынужден есть простоквашу. Любовь Антуана к Фабиенн возвращает его в детство, когда мы смотрим на мир без страха. Но она и разбивает его грезы, заставляя перейти от созерцания к жизни. Мужчина-ребенок обретает зрелость. Хотя время необратимо и в этом таится угроза, между парой без будущего (Антуан и Фабиенн) и, пусть абсолютной (поскольку абсолютна безумная любовь незнакомца к Кристине), но столь же невозможной парой, на экране образуется пара Антуана Дуанеля и Кристины Дарбон, которые строят свое хрупкое и уязвимое счастье среди смеха и слез, любви и страха, детскости и мужской зрелости. Впервые счастье не разрушено к концу фильма — более того, оно преодолевает ощущение хрупкости и эфемерности.

Камера приглашает нас понаблюдать за становлением их любви. Она снимает смех Антуана, «дуэль» Жан-Пьера Лео и Клод Жад, которые то сходятся, то расходятся, то опять возвращаются друг к другу. В беглых планах раскрывает она перед нами их непрочную гармонию, и мы то и дело оказываемся в роли подглядывающих «шпанят»: вот наезд на лестницу и пластины паркета; вот Антуан нежно поглаживает Кристину по щеке, рука Кристины вложена в руку Антуана; вот утренняя сцена в кухне после примирения — здесь Трюффо с присущим ему умением снимать завтраки фиксирует на пленке взгляды и жесты Антуана, голубоглазого деда-мороза, — он достает из ящика «открывалку» для бутылок и, словно обручальное кольцо, надевает ее на палец Кристины. «Как получается, — писал Годар, — что техника оказывается сестрой переживания... и хранильницей свободы?»<sup>77</sup>

D. Fann. L'univers de François Truffaut.  
Paris, Ed. du Cerf, 1972

«Сирена «Миссисипи» («La siréne du Mississippi», 1969). Сцен. (по роману У. Айриша «Вальс в темноте»<sup>78</sup>) и реж. Ф. Трюффо; опер. Д. Клерваль («Истмэнколор»); худож. К. Пиньо; композ. А. Дюамель; в ролях: Ж.-П. Бельмондо (Луи Маэ), К. Денёв (Жюли Рассел, она же Мэрион), М. Буке (детектив Комолли), Н. Боржо (Берта Рассел), М. Бербер (Жарден), Р. Тено (Ришар), М. Ферьер (домовладелица). Луи Маэ, плантатор на острове Реюньон, ждет в порту свою будущую жену Жюли. Он никогда ее не видел, ибо сделал предложение по брачному объявлению. У него есть только фотография, присланная Жюли. Но женщина, которую он в конце концов видит на набережной, не похожа на фотоизображение. Она говорит, что послала ему не свое фото, а своей сестры, дабы убедиться, что Луи женится на ней не только из-за ее внешности. Когда это недоразумение улаживается, происходит бракосочетание. Оба счастливы, но в поведении Жюли возникают странности, которым Луи сначала не придает значения. Но однажды, воспользовавшись тем, что Луи сделал свой банковский счет общим с женой, Жюли сняла со счета все деньги и исчезла. Она оказалась не Жюли, а авантюристкой Мэрион. Поручив частному детективу Комолли выследить воровку, Луи предпринимает самостоятельные

<sup>76</sup> В новелле «Антуан и Колетта\*» родители Колетты никак не названы. Здесь же родителям Кристины отведена фамилия исполнителя роли отца Колетты, в «Украденных поцелуях» играющего штаффажную роль. — Примеч. сост.

<sup>77</sup> «L'Avant- Scène Cinéma», 1965, № 48, p. 6.

<sup>78</sup> Опубликовано во Франции под названием «Сирена «Миссисипи». — Примеч. сост.

поиски и находит-таки Мэрион в Марселе. Несмотря ни на что, он ее любит. Они вновь договариваются быть вместе, но Комолли также выслеживает Мэрион, и Луи убивает его. Мэрион не оставляет попыток освободиться от мешающего ей мужа и даже пытается его отравить, но постепенно чувствует, что она его тоже начинает любить...

## **Д. Фанн      Обручальное кольцо**

Обручальное кольцо, абсолютный символ относительного союза, в фильмах Трюффо появляется редко. Большинство мужчин его не носит<sup>79</sup>. Не носит его и Антуан, но Кристине предлагает.

На грани относительного и абсолютного, преходящего и окончательного появляется первая уцелевшая супружеская пара Трюффо — в его фильме «Сирена «Миссисипи», встреченном критиками саркастически. Впервые Трюффо показывает нам обручальные кольца — Луи и Мэрион трогают, ласкают соединившее их золотое колечко. Надетые на мужской и женский пальцы, обручальные кольца показаны во всех мизансценах, где присутствует эта необычная пара, чей союз освящен религиозной церемонией обмена кольцами.

## **Отсутствие детей**

«Сирена «Миссисипи» — первый фильм Трюффо без детей<sup>80</sup>. Единственное упоминание о детях, имевшееся в сценарии, из фильма исчезло: «Через окно мы вместе с Луи видим все семейство Жарден за столом. Детишки смеются, и их лукавое веселье вызывает на лице Луи горькую улыбку. Глядя на лицо Луи, мы угадываем его мечты о счастливой и мирной жизни, которую ему узнать не суждено».

«Горькая» улыбка Луи исчезла из фильма. И если обычно Франсуа Трюффо придумывает детские образы даже там, где их нет, — Фидо, дети из «451° по Фаренгейту», позднее — дети «гражданина» Лемери, то здесь он впервые поступает иначе. Он убирает из книги Уильяма Айриша детей Жардена, компаньона Луи Маэ, в том числе и девочку, которой Луи приходится крестным отцом. Взамен он придумывает в эпизоде у камина историю с абортom.

Оба изменения весьма показательны. До «Украденных поцелуев» все пары в фильмах Трюффо распались, а нежность персонажей переносилась на детей, словно мир любви возможен лишь до сотворения пары. С исчезновением ребенка наконец-то появляется возможность примирения мужчины и женщины.

## **Начало навязчивой темы — истории пары**

Трюффо любил фильмы Ренуара «Нана» и «Сука», Дювивье «Женщина и паяц», Штернберга «Голубой ангел» и т. п., но его взгляд на мир отличается от ренуаровского. У Трюффо те же снисходительность к героям и любовь к ним, что и у Ренуара, но, будучи ближе к Офюльсу и Росселлини, он, в отличие от Ренуара, смотрит на людей скорее по-женски, чем по-мужски. Потому и «Сирена «Миссисипи», начавшись как история деградации (на манер только что перечисленных фильмов), превратилась в историю счастья, а историю серьезного, безгранично нежного отношения мужчины к своей жене. Мужчина созрел для «откровенного общения с Венерой» в этом посвященном Жану

<sup>79</sup> В «Нежной коже» обручальное кольцо есть у Пьера — его замечает стюардесса Николь. — Примеч. авт.

<sup>80</sup> Кроме сцены свадьбы, где дети выступают в ролях статистов. — Примеч. авт.

Ренуару фильме, который начинается с показа острова Реюньон, когда-то заселенного «сиротами» Ля Рошели<sup>81</sup>, героинями поэмы Одиберти «Мари Дюбуа».

Этот фильм — географическое, чувственное и сентиментальное путешествие, и нас поражает его резкость, ибо в фильмах Трюффо мы привыкли к нюансам и сдержанности жестов и даже чувств. А здесь — и острота любовных сцен Луи и Мэрион, и вызывающая откровенность кадра, где рывком срывается пуловер, и яростный наезд на камин, в котором догорает нижнее белье.

Столь необычное неистовство в физических отношениях пары, чувственность придали фильму ритм, соответствующий идее взаимного узнавания. Прежде пары Трюффо непременно распадались, но «Сирена «Миссисипи» оказалась историей о том, как, вначале непримиримые, мужчина и женщина преодолевают любые ситуации — появление, исчезновение, новое появление Мэрион, — побеждают время, ложь, смерть и взаимное разочарование. Это разочарование, часто жестокое, не разрушает любовь, а делает героев необходимыми друг другу. — Будь я слепым, — говорил Луи, — я бы только и делал, что ласкал твое лицо, твое тело. Будь я глухим, я бы научился пальцами читать по твоим губам... и, даже если все кончится плохо, я счастлив, что узнал вас, мадам.

Таким образом, тема роковой женщины и мужчины-марионетки, оказываясь в центре всех фильмов Трюффо, служит только предлогом, чтобы раскрыться, выразиться.

Сцену у камина, о которой критики часто забывают, потому что в ней — неудобное здесь «умение показать полутона, нежность», следует рассматривать в одном ряду с эпизодами отравления как логическое завершение взаимного узнавания: познание и любовь сливаются в диалоге, которого нет у Айриша и в котором каждый из героев замолкает, чтобы получше узнать другого и сильнее полюбить его. «Подожди. — Я жду тебя». Каждое движение отмечено камерой с разных ракурсов: Луи и Мэрион; она; он; оба; от нее к нему, и, наконец, они в объятиях друг друга — так сливаются любовь и познание. Впервые мужчина часто произносит слова «я люблю тебя», впервые познание не разрушает любовь, и то, что кончалось смертью и катастрофой, преодолевается: «Сирена «Миссисипи» — первый фильм, где, несмотря на раны и унижения, мужчина и женщина забывают о разочарованиях (умершей невесте, мужчинах-хищниках) и становятся парой.

— Я думал, что проделал часть пути, но это не совсем так. Мне надо снова привыкнуть к вам, ближе вас узнать, — обращается Луи к Жюли, разглядев ее одновременно с нами. Позже он добавляет: — Трудно узнать друг друга, даже если в письмах и сказано многое. Именно потому, что многое сказано. Нам часто придется молчать. И это хорошо. Фильм начинается до того, как сложится пара, начнется любовь. На экране мы увидим и завтраки, и любовь, и предательство, но нет мстительницы новобрачной, а пистолет Луи теряет свою жестокую и волшебную власть, превращая спектакль в жизнь. Мэрион вступает в жизнь Луи, привнося в нее эфемерное, как Антуан — в жизнь Кристины.

— Знаешь, письма Жюли Рассел были прелестны... Мы пытались все окончательно поставить на свои места, но явилась ты, и я понял, что все преходяще. До знакомства с тобой жизнь мне казалась простой, теперь вижу, как она сложна. Ты все запутала, и я немного жалею об этом.

### Поверенный секрет

Фильм, в котором так часто произносятся слова «любовь», «познание» и в котором от слова к слову, от жеста к жесту рождается пара. Персонажи Трюффо (как и Хичкока) обладают некоторыми секретами, которые они либо поверяют нам, либо нет. Их признания часто трудны, иногда предельно интимны — как, например, о неожиданном

---

<sup>81</sup> То есть женщинами легкого поведения, вывезенными сюда в XVIII в. — Примеч. сост.

отвращении к физической любви. Но, от признания к признанию узнавая друг друга, они взаимно искупают грехи. Когда Мэрион постепенно отравляет Луи ядом, камера снимает ее через окно нежной, внимательной, улыбающейся, ухаживающей за Луи. «Мне ничто не отвратительно», — говорит Мэрион мужу (Трюффо любит цитировать фразу Жене: «Постыдно все, что не завершено»). Быть может, «сирена» никогда не выказывала столько любви, как в момент, когда она медленно убивала человека, который стал для нее дороже всего. Она заботится и убивает одновременно, и в этом — символ ее надлома.

От кадра к кадру, от сцены к сцене в Мэрион рождается любовь. «Она рыдала, всхлипывала, не в силах сдерживаться, словно ребенок. Слова застывали на губах. А может, она и была ребенком, плачущим у него на глазах, — новое существо, маленькая девочка, молчавшая в ней двадцать лет, наконец становилась сама собой».

Это полная противоположность безумной любви — любовь выстраданная, зрелая. Как чувство Луи, более сильное, чем ложь, деньги, смерть, так и любовь Мэрион, родившаяся из времени, из общения друг с другом, из узнавания друг друга, из мужского взгляда, остановившегося на ней, на ее глазах, двух крохотных глубоких озерках, которые заставляют забыть обо всем.

«Я начинаю любить, Луи, мне тяжело, мне тяжело, Луи. Неужели это и есть любовь, неужели любовь ранит?»

### Первая новобрачная в белом

Столь раскритикованный заснеженный финал «Сирены «Миссисипи» оказался удивительно логичным. Исчез образ униженного мужчины-ребенка из «Стреляйте в пианиста!» и «451° по Фаренгейту», и появились мужчина и женщина, которые, возможно, и идут навстречу смерти, но идут вместе, рука об руку. Их пара сформировалась вне общества. Общество травмировало Мэрион, но от него не зависят ни катастрофы, ни счастье этих двоих, и для Трюффо важно, что его первая нераспавшаяся пара родилась на безлюдных просторах заснеженных горных склонов, ибо примирение мужчины и женщины — дело их и только их рук. В последних кадрах мы видим, как уходят от нас эти двое преследуемых, и неподвижная камера издали показывает споткнувшуюся женщину и более сильного мужчину, который поддерживает ее, Мэрион, — первую новобрачную в белом из киномира Трюффо, — Катрин Денёв, снятую так же, как Штернберг снимал Марлен Дитрих, как Росселлини изображал Ингрид Бергман, как Годар очерчивал Анну Карину, как Ренуар живописал Катрин Гесслинг, как Хичкок обрисовывал Джоан Фонтейн. Эти образные мгновения принадлежат только кино.

D. Fann. L'univers de François Truffaut.  
Paris, Ed. du Cerf, 1972

«**Дикий ребенок**» («L'enfant sauvage», 1969). Сцен. (по книге Ж. Итара «Мемуар и сообщение о Викторе из Аверона», 1806) Ф. Трюффо и Ж. Грюо; реж. Ф. Трюффо; опер. Н. Альмендрос; худож. Ж. Мандару; музыка А. Вивальди в исполнении М. Санвуазена (флейта-пикколо) и А. Сен-Кливье (мандолина); муз. оформл. А. Дюамель; в ролях: Ж.-П. Карголь (Виктор), Ф. Трюффо (доктор Итар), Ж. Дастэ (профессор Пинель), Ф. Сенье (мадам Герен), П. Вийе (Реми), К. Миле (мсье Ле-мери), А. Миле (мадам Лемери), П. Фабр (санитар в Институте), Р. Левер (жандарм), Ж. Мандару (врач), Н. Миле (ребенок Лемери), М. Шиф-фман (Матьё), Ж. Грюо (посетитель Института), Р. Камбуракис, Д. Маг-рини, Ж.-Ф. Стевенен (крестьяне), Л. Трюффо, Е. Трюффо, М. Шиффман, Г. Шиффман, Ф. Дольбер, Э. Дольбер, Т. Карголь, Д. Левер, мадемуазель Тёдьер (дети на ферме).

В 1797 году жители одной из деревушек близ Аверона поймали в лесу одичавшего мальчика. По просьбе доктора Итара маленького дикаря переправляют из местной тюрьмы, куда его сразу же поместили, в парижский Институт глухонемых. Обследование показало, что ребенок не глух; кроме того, стало ясно, что среди многочисленных рубцов на теле, следов схваток с животными, есть один, заставляющий предположить, что родители мальчика, прежде чем бросить его в лесу, пытались перерезать ему горло. В Институте мальчика выставили напоказ — как чудище для любопытных посетителей и как уродца для насмехающихся над ним детей. Профессор Пинель, сочтя мальчика безнадежным, рекомендует перевести его в психиатрическую больницу. Но Итар, убежденный, что причины странного поведения мальчика кроются не во врожденных пороках, а в отсутствии воспитания, добивается опеки над ребенком, и помещает его в свой загородный дом, вверив заботам жонмки, мадам Герен. И врач и экономка пробуждают в мальчике восприимчивость, сообразительность. Пусть медленно, но он обучается носить платье, спать в кровати, соблюдать необходимые ритуалы во время еды и отзываться на имя Виктор. Его учат распознавать вещи и произносить слова. Прогресс у Виктора очевиден, но у мальчика по-прежнему буйный, животный нрав. Однажды Итар сознательно несправедливо наказывает его и, видя оскорбленную ярость мальчика, делает вывод, что ребенок не только здоров, но и морально чувствителен. Воспользовавшись случайной возможностью, Виктор убегает, но, проведя ночь на свободе, возвращается в дом Итара — пусть он еще не цивилизован, но он уже и не дикарь. Его воспитание продолжается.

## **В. Божоанч**

«Дикий ребенок» знаменует возвращение Трюффо к теме детства, с которой начиналось его творчество. Впрочем, точнее будет сказать, что режиссер никогда и не отходил от этой темы. Она скрыто присутствовала во всех его фильмах, но время от времени выходила на поверхность с целым комплексом проблем, чрезвычайно существенных для его художественного мировоззрения.

Замысел фильма родился у Трюффо после того, как он прочел диссертацию Люсьена Мальсона о детях, по тем или иным причинам выросших в условиях полной изоляции от людей. Среди многочисленных примеров, рассмотренных в книге, особое впечатление произвел на режиссера случай с «диким ребенком» из Аверона, описанный доктором Жаном Итаром. Два доклада, где были изложены ход и результаты обучения маленького дикаря, послужили основой для сценария. Своей главной задачей Трюффо считал верность реальным фактам и сохранение документального тона повествования. С литературным первоисточником он позволил себе единственную вольность: совместно со своим постоянным сценаристом Жаном Грюо он превратил доклады Итара в дневник, ведущийся изо дня в день. Это дало возможность, с одной стороны, драматургически выстроить фильм, а с другой — ввести в него в виде закадрового комментария фрагменты из записок Итара, пленивших режиссера как своим содержанием, так и строгой содержательностью документального стиля.

Сценарий состоял из двух частей: в первой излагалась история Виктора из Аверона, начиная с его поимки и вплоть до переезда в дом Итара; вторая была посвящена подробному изложению воспитательного процесса. Работая над фильмом, Трюффо превратил первую, столь богатую драматическими возможностями часть в развернутую экспозицию, а основное внимание (и основной метраж) уделил второй, наименее выигрышной части. Обычное для Трюффо стремление избегать внешних эффектов здесь переходит в настоящий режиссерский аскетизм. Режиссер долго колебался в выборе исполнителя на роль доктора Итара. Ему нужен был малоизвестный или даже непрофессиональный актер, дабы не нарушать документальный стиль фильма.

Отчаявшись найти такого исполнителя, Трюффо решился наконец сам попробовать свои силы в этой роли. Фактически актер, которому пришлось бы играть Итара, должен был бы руководить своим маленьким партнером, ибо по ходу действия доктор все время создает в воспитательных целях определенные ситуации, «режиссирует» их. Так логически получалось, что исполнитель и режиссер сливались в одном лице. Актерская манера Трюффо в роли Итара отмечена той же сдержанностью и точностью, что и стиль фильма в целом.

Как всегда в картинах Трюффо, очень убедительной и безукоризненно достоверной оказалась работа маленького исполнителя, двенадцатилетнего школьника Жан-Пьера Карголя. В основе такого успеха всегда лежат чувства личной дружбы и доверия между взрослым-режиссером и ребенком-актером. И здесь опять-таки человеческие отношения, завязавшиеся во время съемок между Карголем и Трюффо, как бы подготавливали и дублировали ту систему взаимоотношений, которая устанавливается (должна устанавливаться!) на экране между Виктором и Жаном Итаром. Ибо «Дикий ребенок» — это прежде всего фильм о доверии, о необходимости доверия между людьми, в данном случае между воспитуемым и воспитателем, взрослым и ребенком. Тема эта решается без всякой сентиментальности. Трюффо знает, как легко растрогать зрителя, изображая страдания ребенка, и решительно отказывается идти по этому пути.

Режиссер с уважением относится к зрителям; он надеется, что они самостоятельно проникнут вскрытый драматизм происходящей на экране борьбы за превращение маленького звереныша в человека. Рубашка, надетая впервые, первый осмысленный жест, первый членораздельный звук, первая улыбка и первые слезы — все это ступеньки, по которым Виктор поднимается к людям из темницы своего одиночества. С пристальным вниманием следит кинокамера за предметами, которыми начинает манипулировать ребенок, за его еще такими неуверенными человеческими реакциями. Это отчасти напоминает режиссерскую манеру Брессона, который вот так же, с предельной тщательностью фиксировал все жесты узника, готовящего побег из тюрьмы («Приговоренный к смерти бежал»). Фильм Трюффо — это тоже история освобождения человека: «дикий ребенок» вырывается из своей внутренней изоляции, из животного царства он постепенно переходит в мир людей. Потому-то нарочито суховатое, бесстрастное повествование Трюффо временами приобретает многозначительность и даже патетичность. Этому способствует классически уравновешенная и вместе с тем приподнятая музыка Вивальди, использованная режиссером весьма скупно: всего несколько музыкальных тактов, но именно в те моменты, когда герой делает пусть совсем маленький, едва различимый, но такой важный шаг навстречу другим людям...

Путь, проделанный героем фильма с помощью доктора Итара и его домоправительницы мадам Герен, оценивается режиссером вполне определенно, но не однозначно. Здесь имеют место не только приобретения, но и потери, возникают новые и достаточно болезненные противоречия. Становясь человеком, приобщаясь к культуре (в той мере, в какой это вообще возможно для ребенка, из жизни которого безвозвратно выпали семь или восемь лет, когда как раз и происходит формирование личности и интеллекта), Виктор тем самым вырывается из мира природы, которому он раньше принадлежал всецело. Эта ситуация выделенности из природы переживается им так же, как любым из нас, становится источником смутной тоски по первоначальной цельности. В его памяти еще слишком живы воспоминания о «диком» существовании, которое представляется ему чем-то вроде утраченного рая теперь, когда он стал человеком.

Но действительно ли маленький звереныш превратился в человека? Вот вопрос, который задает себе доктор Итар. То, что ребенок может контактировать с воспитателем, выражать свои желания и выполнять его указания, еще не делает его человеком. Мало заронить в сознание дикаря искру разума, необходимо еще пробудить в нем нравственное чувство. С этой целью доктор Итар решается на жестокий эксперимент. Он подвергает Виктора незаслуженному наказанию: если тот в ответ возмутится, значит, он способен различать

справедливость и несправедливость, значит, он человек. Эта сцена ключевая, собственно, ради нее Трюффо затеял весь фильм. И когда в ответ на несправедливость ребенок переходит от растерянности к гневу, впадает в нервный транс и наконец кусает своего воспитателя, Итар — Трюффо впервые выходит из роли ученого-исследователя; он обнимает своего плачущего воспитанника и повторяет ему: «Ты прав, Виктор... ты прав, что взбунтовался!» Как отметил сам Трюффо, «Дикий ребенок» близок одновременно и к «400 ударам» и к «451° по Фаренгейту»: «В «400 ударах» я показал ребенка, который вырос, лишенный любви и нежности; в «Фаренгейте» речь идет о взрослом человеке, которого лишили книг, то есть культуры. Виктор из Аверона лишен еще и речи, возможности общаться с себе подобными»<sup>82</sup>. Своим фильмом режиссер выступал в защиту культуры как системы человеческих контактов и в защиту тех, кто насильственно от этой системы отторгнут, ибо потребность в общении — одна из витальных, насущных человеческих потребностей. Трюффо неприязненно относился к модной в те годы идее «некоммуникабельности», он считал ее искусственно раздутой, особенно в фильмах Антониони: «Антониони — это единственный хороший режиссер, которого я не люблю»<sup>83</sup>. Как видим, отпавляясь от давнего и довольно частного медицинского казуса, Трюффо пришел к актуальной и острой социальной проблематике. Не случайно его фильм, внешне столь далекий от злобы дня, вызвал во Франции оживленную дискуссию политического характера. «Дикий ребенок» вышел на экраны в то время, когда значительная часть французской художественной интеллигенции была захвачена «ультралевыми» идеями, когда критика буржуазной культуры нередко превращалась в отрицание культуры вообще, даже в отрицание языка, в котором видели орудие «социального угнетения». Среди студенческой молодежи (и некоторых преподавателей) стало модным выступать против обучения и воспитания, прививающих-де молодому поколению яд «буржуазной репрессивной культуры», и утверждать свободу инстинктов как наиболее эффективное средство «революционной борьбы». Известная часть молодежи даже пыталась на практике осуществить программу возврата в «состояние дикости». Жан-Люк Годар, в прошлом близкий товарищ Трюффо по кинокритике и «новой волне», предался безудержной левацкой демагогии. А одним из самых модных фильмов 1970 года на Западе стал «Забриски-пойнт» Микеланджело Антониони, где природная свобода инстинктов и спонтанные, неконтролируемые действия ставились в прямую связь с уничтожением «общества потребления».

В этих условиях некоторые французские кинокритики обрушились на «Дикого ребенка» с обвинениями в «буржуазности» и «реакционности». Трюффо упрекали в том, что с позиций «ребенка-бунтаря» он перешел на позиции «воспитателя», «отца», представляющего силы «авторитарного подавления». То, что произвел доктор Итар над аверонским дикарем, расценивалось как насилие, произвол и проявление «колониализма» (Мирей Амбель в журнале «Синема-70»). Надо было оставить ребенка в его первоначальном состоянии (Робер Шазаль в газете «Франс-суар»). Другие защищали фильм, но при этом истолковывали его в руссоистском духе, как осуждение цивилизации, которая вырывает человека из естественного состояния и лишает его свободы (газета «Комба»). Отметим, что наиболее адекватную оценку фильму дала газета «Юманите»: смысл фильма в том, что человек становится человеком только в общении с другими людьми<sup>84</sup>. Трюффо, с тех пор как он стал режиссером, придерживался правила не вступать в газетную полемику по поводу своих фильмов. Однако в данном случае он счел необходимым прояснить свою принципиальную позицию. «Есть люди, — заявил он, — которые утверждают, что дикому ребенку было бы лучше в лесу и что глупо было его

---

<sup>82</sup> «L'Avant-Scène Cinéma», 1970, № 107, Oct., p. 8.

<sup>83</sup> «La nouvel observateur», 1970, № 277, 2—8 mars, p. 49.

<sup>84</sup> «L'Humanité», 1969, 16 sept.

оттуда вытаскивать. Моя точка зрения в фильме прямо противоположна. Я не собираюсь защищать общество, в котором мы живем, но я люблю цивилизацию и верю в нее»<sup>85</sup>. Режиссер подчеркнул, что дети в его фильмах никогда не выступали в качестве бунтарей, но были, скорее, жертвами общества, страдающими от равнодушия окружающих и отсутствия родительской любви. Добавим от себя, что тем самым социально-критический смысл его фильмов не только не притупляется, но становится более глубоким и всеобъемлющим. Ведь и в своих взрослых героях, желая вызвать к ним сочувствие, Трюффо выявляет что-то детское: потребность в любви и ненависти, незащищенность перед лицом общества, в котором равнодушие к человеку стало социальным законом. Недаром Жан Ренуар, посмотрев «400 ударов», сказал: «Это портрет Франции»<sup>86</sup>. Что же касается полемики вокруг «Дикого ребенка», то она останется поучительной страницей из истории борьбы идей во французском кино. Трюффо упрекали в том, что он находится в плену устаревших и схематичных представлений, характерных для XVIII века. Однако нам кажется, что гуманистические идеи, в защиту которых он выступил в своем фильме (включая и право человека на сопротивление несправедливости), намного богаче и шире, чем прямолинейный догматизм его противников и оппонентов.

1979

## Н. Альмендрос

<...> Как и Жан Ренуар, Трюффо создает на съемках особую атмосферу. У него не бывает историй, не слышится воплей, все члены съемочной группы составляют единую семью. Работа идет без толчков, в добром согласии, точно по плану. Трюффо выслушивает всех. В этом фильме он был и актером, а потому выслушивал всех с еще большим вниманием. Ведь люди должны были ему помогать, а потом и оценивать снятые сцены. И все же именно личностью Трюффо определяется его стиль.

На съемках «Дикого ребенка» я располагал нормальной группой: двумя ассистентами, двумя электриками и двумя техниками. До сих пор я снимал предельно просто, почти как в репортаже или в документальном фильме. Здесь моя работа была куда сложнее: съемка с движения при длинных наездах, сцены с большим количеством действующих лиц, контрасты света и тени, освещение больших пространств. Игрой черного и белого можно придать фильму особую остроту, стилизованность. Этим сразу же добиваются исключительно пластичного преобразования реальности. Однако при съемке цветного фильма возникает дополнительный стимул из-за опасности ошибиться. Мне хотелось сразу снять и цветной вариант «Дикого ребенка», чтобы иметь материал для сравнения, но, естественно, ни один продюсер не решится финансировать подобный эксперимент.

«Дикий ребенок» — это воздание почестей съемочным методам немых фильмов. Операторы великих скандинавских (Дрейера, Штиллера), американских (Гриффита, Чаплина), французских (Фейада) режиссеров тяготели к очень красивому непрямому освещению. Они строили декорации под открытым небом, без потолка и смягчали солнечный свет фильтрующей тканью. Эти профессионалы использовали естественное освещение либо из-за отсутствия денег на искусственные источники света, либо из-за отсутствия электроаппаратуры и соответствующей технологии, появившейся значительно позднее. Их стиль, лишенный косметики, был отчетлив, словно карандашный эскиз, и ныне исчез. Пейзажи, лица, предметы наделялись только им присущей красотой, без какого-либо скрытого значения и патетики — таким видит мир новорожденный.

К созданию именно такого ощущения старины, к передаче очарования немого кино, к наплывам и стремился Трюффо. Как выполнить наплывы без помощи лаборатории, если

<sup>85</sup> «Image et son — Revue du cinéma», 1970, № 245, dec., p. 89.

<sup>86</sup> «Le nouvel observateur», 1970, № 277, 2—8 mars, p. 50.

качество планов ухудшается при контратипировании? Идеально было бы попросту закрыть ирисовую диафрагму, что характерно для немого кино. Нам удалось разыскать один допотопный объектив такого типа. Лучшие результаты достигались широкоугольниками, начиная с 32-миллиметровых. Диафрагма ставила четкие границы, а эффект ирисового кольца, которое постепенно затемняло изображение, был просто превосходен. Виртуозы немого кино достигли невероятного уровня изысканности, но их тайны уйдут с ними в могилу. В современном кино редкие ирисовые эффекты создаются в лаборатории, при этом края кольца слишком резки, это — механика, как, например, в мультфильме «Терри Тун», а фотографические характеристики плана ухудшаются из-за многочисленных манипуляций на трюкмашине.

Мы снимали в подлинных домах в районе Риома. Их специально отреставрировали, освежили и обставили мебелью. Трюффо предпочитает снимать в подлинной обстановке, задумывая планы, где непрерывность движения соответствует игре актера и оправдывается появлением и исчезновением персонажей. В фильмах, снятых до «но вой волны», персонаж появлялся перед настоящим зданием, но стоило ему переступить порог, как он оказывался в студийной декорации. Действие фильма «Дикий ребенок» переносит нас в эпоху свечей. Для съемки ночных сцен я имел в своем распоряжении высокочувствительную пленку «4X». В общем, я согласен с Джеймсом Уонг Хау<sup>87</sup>, который всегда пытается рассчитать освещение логическим путем. Если в декорации есть лампа или окно, из них и должен исходить основной свет. Свечи в кино вынудили пойти на самые абсурдные условности — например, на бессмысленный показ тени от свечи и подсвечника на стене, освещенной со стороны выхода! Когда луч «бэбика» следует за актером, держащим в руке подсвечник со свечой, эффект получается противоположным реальности — в кино пламя свечи никогда не дрожит!

В «Диком ребенке» мы стремились добиться эффекта реального света свечи. Впервые, мне кажется, свет исходил от самой свечи. При съемке сцен в лесу обычно требуется электрическая дуга, дабы уравновесить контраст между пятнами света и тени. Придерживаясь реализма, я был против такого способа. Раз пятна существуют — пусть они будут! Кроме того, наше решение позволило экономить в средствах: нам не надо было тащить в труднодоступные места электродуговые прожекторы и дизель-электрические генераторы. Если света не хватало, можно было подрезать кроны деревьев.

Чтобы получить эффект «американской ночи», то есть снимать днем сцену, которая на экране будет выглядеть ночной, надо избегать съемок неба. В кадре должна появляться только земля. Съемка в таких случаях ведется сверху вниз, и изображение получается темным. Если пейзаж с широким пространством, то единственное средство — «американская ночь». В «Диком ребенке» есть сцена ночного бегства мальчика. В ней освещение пейзажа предполагалось лунным. Сцена снята сверху — видны равнина и лес (небо не показано). Эффект «американской ночи» чаще всего достигается при печатании и отчасти при экспонировании: часть «недосвечивается» при съемке, часть — в лаборатории. Лучше всего делать это на негативе, то есть не окончательно: режиссеры нередко меняют решения и определяют, что сцена будет разворачиваться днем.

При съемках методом «американской ночи» я пользовался красным фильтром, как это требуется при черно-белом изображении, когда надо сделать небо, если оно случайно попадет в кадр, темнее. При красном фильтре и лица становятся бледнее. Отсюда некоторая «лун-ность» черно-белых фильмов. В ночной сцене в саду Итара, ребенок качается и смотрит на луну, а врач наблюдает за ним в окно. Эту сцену мы сняли обоими способами — методом «американской ночи» и при электрическом освещении. И если мы выбрали второй способ, то главным образом из-за ритма движения юного актера Жан-Пьера Карголя. Чтобы осветить его, мы установили на некоторой высоте и в метрах

---

<sup>87</sup> Джеймс Уонг Хау (наст. имя и фамилия — Джим Уонг Тунг; род. 1899) — американский оператор; работал с Г. Хоуксом, О. Преминджером, Э. Казаном и другими режиссерами. — Примеч. сост.

десяти от него кварцевую лампу мощностью в две тысячи ватт. Трюффо хотел добиться эффекта удлинённой тени, какую даёт лунный свет.

Когда ребенок сидит на вершине дерева и раскачивается в определенном ритме, трансфокатором достигается эффект удаления, и дерево теряется среди тысяч других деревьев, а ребенок выглядит крохотным, окруженным светом существом. Затем движение трансфокатора меняется на противоположное, и маленький силуэт оказывается в центре ирисовой диафрагмы. Этот план снимался с одного холма, а действие происходило на другом, и между ними нельзя было уложить рельсы. Камера Трюффо (более подвижная, чем у Ромера) перемещается на тележке, сопровождая актеров, и снимает обычно средними планами. Иногда она совершает широкие «описывающие» движения от одной точки к другой, например, от окна к окну, чтобы показать происходящее внутри. Трюффо любит обыгрывать планы-эпизоды<sup>88</sup>, создавая своего рода хореографию для актеров и камеры, что позволяет свести к минимуму монтаж. Планы-эпизоды требуют иногда целого дня, чтобы разработать такую хореографию. Но в итоге благодаря мастерству и чистоте замысла дополнительные планы становятся ни к чему. А сколько времени экономится на монтаже!

N. Almendros. Un homme à la camera.  
Lausanne, ed. «5 continents», 1980

«Семейный очаг» («Domicile conjugal», 1970). Сцен. ф. Трюффо, К. де Живре, Б. Ревон; реж. Ф. Трюффо; опер. Н. Альмендрос («Истмэнко-лор»); худож. Ж. Мандару; композ. А. Дюамель; в ролях: Ж.-П. Лео (Антуан Дуанель), К. Жад (Кристина Дуанель), Д. Чеккальди (мсье Дарбон), К. Дюамель (мадам Дарбон), Х. Бергауэр (Киёко), Б. Лааж (Моник), Ж. Жуанно (Сезарен), Д. Буланже (тенор), С. Блази (жена тенора), К. Вега (незнакомец), П. Фабр (зубоскал), Б. Керне (директор американской компании), Д. Жерар (официантка), Ж. Робьоль (тапер), И. Лек (постовой), П. Магелон (посетитель бистро), М. Иракан (консьержка), Э. Менцер (карлик), Ж. Риспаль (одиноким старик), Г. Пьерро (служащий Общества спасения), М. Мерсье и Ж. Мерьё (люди во дворе), К. де Тийер (протеже), Н. Феликс, Ж. Ришар, М. Бербер (служащие американской компании), М. Рикетти (ученица Кристины), А. Асти (мать ученицы), А. Лонати (мадам Клод), Н. Мати (подруга Киёко), С. Хан (отец Киёко), Р. Накамура (японка-секретарша), Ж. Коттен (мсье Юло), М. Дедьё (Мари).

Антуан Дуанель и Кристина поженились и начали вести семейную жизнь в квартире, выходящей окнами в суматошный дворик на парижской окраине. Антуан занят окраской цветов для местного цветочника; Кристина даёт детям уроки игры на скрипке. Не сумев окрасить гвоздики в нужный цвет, Антуан вынужден искать другую работу и находит ее, правда случайно, в американской строительной компании, расположенной под Парижем. Его обязанности — управление моделями кораблей в макете гавани, которую компания намерена строить. Жизнь дворика течет неторопливо. У Дуанелей рождается сын; Антуан хочет назвать его Альфонсом, а Кристина — Гисленом. Неожиданно у Антуана возникает роман с Киёко, молодой молчаливой японкой, которая вместе с родителями осматривала макет проектируемой гавани. Узнав об этом, Кристина выгоняет Антуана. Однако, любящий отец, Антуан навещает ребенка и регулярно информирует Кристину о растущей скуке в отношениях с его загадочной восточной красавицей. Кроме того, он сообщает, что начал писать о себе книгу. Однажды вечером, во время кажущейся бесконечной встречи с Киёко в ресторане, Антуан трижды звонит Кристине, жалуясь на свою партнершу, но, вернувшись в последний раз к столику, он обнаруживает, что его японка ушла. В конце

---

<sup>88</sup> То есть эпизоды, снятые одним планом, без склеек. — Примеч. сост.

фильма мы видим Антуана и Кристину вновь вместе. Они выглядят обычной супружеской парой.

## П. Хаустон

Для Трюффо всегда существовала опасность утратить легкость, очарование, потребность нравиться — точнее, допустить, чтобы его сказочный принц незаметно оказался заслоненным по-парижски инфантильным Питером Пэном<sup>89</sup>. В общем, печально, что в итоге (если это, конечно, итог) истории о Дуанеле Антуан, кажется, близок к тому, чтобы утратить и очарование и детскость, хотя, как и всегда у Трюффо, утрата одних свойств компенсируется другими. Проблема, по крайней мере отчасти, заключена, видимо, в Жан-Пьере Лео, который здесь, пожалуй, впервые не совпадает с персонажем. Чувствуется, Лео растет быстрее Антуана — он уже перерос мальчишку, играющего в кораблики. А в итоге неизменная детскость Антуана кажется искусственной. В «Украденных поцелуях» Антуан еще весь в трудном процессе роста, в «Семейном очаге» он подчас кажется самодовольно и уверенно сжившимся с ролью «мужа-мальчика» (сходного с диккенсовской «женой-девочкой» и едва ли менее раздражающего). В финале «Украденных поцелуев» нам ясно, что Антуану не только предстоит жениться на хорошо воспитанной буржуазно Кристине, но и породниться со всем ее благонамеренным семейным окружением, а также то, что родители Кристины должны будут компенсировать ему его потерянное детство. В «Семейном очаге» Трюффо говорит об этом уже недвусмысленно. Потому осведомленность Антуана об истинном положении дел контрастирует в этом фильме с навязчивой детскостью, которую он напускает на себя в большинстве ситуаций, в том числе в отношениях с женой.

Однако чем дальше, тем яснее становится, что Трюффо в этом фильме прямо-таки одержим стремлением к чрезмерной ясности. Соседи Кристины и Антуана — это целая коллекция суетливых, болтливых, одержимых индивидуалистов, и все население дворика — сознательная цитата из довоенного французского кино. Например, начальный эпизод (сплетни, крик Антуана, требующего, чтобы Кристина подошла к телефону, телепередача, которую смотрят соседи, грохот мусорных ящиков, вспыхивающие ссоры) образует довольно искусственную смесь Ренуара и Клера. У каждого здесь своя особая роль (в «Украденных поцелуях» каждый персонаж как бы вдруг оказывался на совершенно неожиданном месте). Незнакомец «а-ля Хичкок», который в финале «Украденных поцелуев» угрожающе заявлял о своей неизменной любви к Кристине, здесь, в «Семейном очаге», словно эхо, отзывается незнакомцем в кожаном пальто: он молчаливо и с тревожащей соседней загадочностью каждый день пересекает дворик, пока однажды его не видят на экране телевизора в комедийной передаче... Такое впечатление, что Трюффо и с персонажем забавляется и на себя оглядывается не без иронии. В эпизодах в американской строительной фирме мы оказываемся на территории «Времени развлечений», да и в сцене на вокзале в мелькнувшем прохожем нам чудится господин Юло<sup>90</sup> собственной персоной. Забавна сцена, где Антуан, показывая своему новому боссу, как он владеет английским, читает предложения из разговорника, словно диктор на пленке. Да и предшествующая ей сцена с подменой (Антуан заходит в кабинет к боссу вместо протезе, которого ждали) вполне выдержана в духе Тати. Но что спасает «Семейный очаг» от избыточности аллюзий и ассоциаций, а также от довольно-таки искусственного «шарма», так это серьезность. Возникает мотив романтического безъязычия: скука, которую испытывает Антуан рядом с японкой,— итог языкового

<sup>89</sup> Персонаж из одноименной пьесы шотландского писателя Джеймса Барри (1860—1937) — мальчик, так и не ставший взрослым. — Примеч. сост.

<sup>90</sup> Персонаж из фильмов Ж. Тати «Каникулы господина Юло» (1953) и «Время развлечений» (1967). — Примеч. сост.

несоответствия, и Трюффо вновь настаивает на том, что любые истинные взаимоотношения должны быть диалогичными. Под всеми этими крашеными гвоздиками, моделями кораблей и трюками из старых фильмов виден подтекст: Антуан и Кристина учатся диалогу. И в конце концов этот диалог приведет их друг к другу.

«Monthly Film Bulletin», 1971, № 451

### **Ф. Трюффо Кто такой А н т у а н Дуанель?**

Как-то в воскресное утро в телевизионной программе «Кадры для кинозрителей» показали сцену из «Украденных поцелуев» с Жан-Пьером Лео и Дельфиной Сейриг. На следующий день вечером я зашел в бистро, где еще ни разу не бывал, и хозяин сказал мне: «Э, да я вас узнал... Я вас видел вчера по телевизору». Но по телевизору хозяин видел не меня, а Жан-Пьера Лео в роли Антуана Дуанеля. Я попросил чашечку крепкого кофе, он принес мне заказ и, подойдя ближе и внимательно взглядевшись в меня, добавил: «Вы снимались в том фильме давно, там вы моложе...»

Я рассказал этот эпизод, поскольку он иллюстрирует двусмысленность (а также двойственность) Антуана Дуанеля, вымышленного персонажа, который вобрал в себя черты двух реальных людей — Жан-Пьера Леб и меня.

В сентябре 1958 года я поместил в газете «Франс-суар» объявление, что ищу мальчика тринадцати лет на главную роль в фильме «400 ударов». Мы с моим другом Марселем Мусси только-только закончили сценарий, стремясь набросать хронику тринадцатого года в человеческой жизни и изобразить этот период не с ностальгией, а, наоборот, как «тяжелый отрезок жизни».

Явилось около шестидесяти детишек, и я сделал пробы на шестнадцатимиллиметровой пленке. Я задавал им простейшие вопросы, пытаюсь найти больше моральное, нежели физическое сходство с ребенком, каким был, по моему мнению, я.

Жан-Пьер Лео резко выделялся среди других, и после нескольких туров я решил отдать ему роль Антуана Дуанеля. Другие ребята в накладе не остались: мы в течение недели снимали их в классных сценах, которыми изобилует фильм.

Жан-Пьер Лео, которому в тот момент стукнуло четырнадцать, был не столь скрытен, как Антуан Дуанель, делавший все исподтишка и демонстрировавший покорность, хотя всегда гнул свою линию. Жан-Пьер, как и Дуанель, одинок, необщителен и стоял на грани бунта, но как подросток он был морально здоровее, а часто и более дерзким. Во время первой пробы он, стоя перед камерой, заявил: «Кажись, вы искали зубоскала, вот я и пришел». В отличие от Антуана Дуанеля Жан-Пьер читал мало, поскольку был дитя века образов и звуков, то есть он скорее украл бы пластинки с записями Рэя Чарлза, чем книги серии «Плеяда». Как я нашел имя Антуана Дуанеля? Вначале я хотел сделать его близким по созвучию с именем, которое мне очень нравилось на слух, — с именем сотрудника «Кайе дю синема» Этьена Луано (так звучал псевдоним-анаграмма Жака Дониоль-Валькроза). Я искренне верил, что придумал имя Антуана Дуанеля, пока кто-то не сообщил мне, что я воспользовался фамилией секретарши Жана Ренуара Жинетты Дуанель. Именно Жан Ренуар внушил мне, что актер, играющий того или иного персонажа, куда важнее, чем сам персонаж, иначе говоря, абстрактным всегда следует жертвовать ради конкретного. И нет ничего удивительного в том, что с первого дня съемок «400 ударов» Антуан Дуанель начал отдаляться от меня и сближаться с Жан-Пьером. На экране Антуан Дуанель стал храбрее, чем предполагалось, и его искренность выразилась с такой наглядностью, что зритель простил ему все, а родители и прочие взрослые персонажи, в чье поведение мы с Марселем Мусси пытались вложить больше оттенков, выглядели на экране почти отталкивающе. В остальных фильмах дуанелевского цикла я изменил прицел, учитывая исключительную симпатию, которую вызывает у

зрителя Жан-Пьер Лео, а потому в «Украденных поцелуях» и «Семейном очаге» практически отсутствуют неприятные персонажи. Сценарии этих фильмов были написаны в сотрудничестве с моими друзьями Клодом де Живре и Бер-наром Ревоном — с тем, чтобы уравновесить симпатии. Антуана Дуанеля примерным не назовешь. Он хитер, обаятелен и пользуется этим, много лжет и многое скрывает, требует к себе больше любви, чем дает сам. Он не человек вообще, а человек в частности. Через несколько месяцев после окончания фильма из лаборатории позвонили в производственный отдел — требовалось получить разрешение смыть неиспользованную пленку, так как кассеты загромождали склад. Обычно такое разрешение я даю с легким сердцем, но не могу решиться на это с циклом о Дуанеле, ибо мне кажется, что пленка, посвященная Жан-Пьеру Лео и зафиксировавшая каждый этап его физического развития, намного ценнее, чем пленка со взрослыми исполнителями. Я сказал почти все и не сказал ничего. Добавлю: Жан-Пьер Леб мне кажется лучшим актером своего поколения, и было бы несправедливым забывать, что Антуан Дуанель — лишь один из сыгранных им персонажей, один из пальцев его руки, один из одетых им костюмов, один из коллегей его детства.

F. Truffaut. *Les Aventures d'Antoine Doinel*.  
Paris, «Mercure de France», 1970

## **Н. Альмендрос**

Поскольку «Семейный очаг» — комедия, одна журналистка спросила меня, не смешно ли было снимать. Нет, не смешно. Съемки велись в Париже, а это означает множество проблем. Группу, которая работает в провинции, как это было в «Диком ребенке», не искушает большой город, и она более расположена к работе. Снимать комедию зимой особенно трудно. Дни коротки, и, чтобы не терять светлого времени суток, снимать надо быстро. Во дворе, где происходит большая часть действия, температура редко поднималась выше нуля, а актеры должны были одеваться по-весеннему, как написано в сценарии! И в то время как все члены съемочной группы кутались в пальто и шерстяные вещи, Клод Жад и Жан-Пьер Лео попросту дрожали от холода. При съемке в настоящих домах всегда не хватает пространства. И у нас частенько камера вместе со всей группой теснились кучей в одном углу. Это действовало на Трюффо, и он нервничал гораздо сильнее, чем на других фильмах. Съемка в таких условиях — это своего рода вызов. До и во время съемок Трюффо приглашал нас на частные просмотры американских кинокомедий 30-х годов, которые он очень любил и которые служили нам как бы эталоном (например, «Ужасная правда» Лео Мак-Кэри). Мы пересмотрели «400 ударов», «Любовь в 20 лет», «Украденные поцелуи», продолжением которых и снимался «Семейный очаг». Следовало добиться некоторого единства с предыдущими фильмами. Съемки должны были проходить быстро, динамично, в них часто менялись декорации и участвовало множество актеров. Все планы Трюффо выстраивал на сложных движениях, которые не должны были быть заметны на экране. Камеру установили на колесах, и мы часто снимали перебивки, пользуясь для актеров в основном средними планами, как в классических американских кинокомедиях. Но движение камеры скрывалось постоянными перемещениями актеров. Из всех фильмов, что я снял с Трюффо, «Семейный очаг», наверное, самый неблагодарный в изобразительном смысле. Главное здесь было показать ситуации и обрисовать персонажей, а потому пластика осталась на втором плане. И, несмотря на это, публика отнеслась к фильму очень хорошо.

N. Almendros. *Un homme à la camera*.  
Lausanne, ed. «5 continents», 1980

**«Две англичанки и Континент»** («Les deux anglaises et le Continent», 1971). Сцен. (по одноименному роману А.-П. Роше) и диалоги Ф. Трюффо и Ж. Грюо; реж. Ф. Трюффо; опер. Н. Альмендрос («Истмэнколор»); худож. М. де Бруан; композ. Ж. Делерю; в ролях: Ж.-П. Леб (Клод Рок, по прозвищу Континент), К. Мэркхем (Энн Браун), С. Тэндетер (Мюриэль Браун), С. Мэриот (миссис Браун), М. Мансар (мадам Рок), Ф. Леотар (Дьюрка), И. Тунк (Рута), М. Петерсен (мистер Флинт), Д. Мэркхем (предсказатель), Ж. Делерю (деловой агент Клода), М. Бербер (торговец картинами), А. Милер (Моник де Монферран), К. Пелле (секретарша Клода), Ж. Лобр (Жанна, консьержка Клода), Э. Левазло (Мюриэль в детстве), С. Жанн (Кларисса, подружка маленькой Мюриэль), Р. Гайар (шофер такси), С. Бейкер (знакомая Клода в кафе); закадровый текст читает Ф. Трюффо.

Действие происходит в конце XIX века. Молодая англичанка Энн Браун, дочь вдовца и начинающий скульптор, навещает в Париже мадам Рок, старую подругу отца. Клод, сын мадам Рок, начинающий писатель, сопровождает Энн по музеям и выставкам и, очарованный ею и ее восторженными рассказами о младшей сестре, Мюриэль, принимает приглашение навестить Браунов в их доме на Уэльском побережье Англии. Болезненная, меланхоличная Мюриэль поражает воображение Клода. Его отношения с сестрами, казалось бы, вполне дружеские, но их мать, подозревая, что с Мюриэль что-то неладно, отказывает Клоду от дома. Клод тотчас же делает Мюриэль предложение, но, предчувствуя несогласие матери, решает испытать себя разлукой на год. Однако через полгода он расстраивает помолвку, заявив потрясенной Мюриэль, что был ей неверен и что не верит в брак. Через некоторое время а Париж для занятий скульптурой возвращается Энн. Она встречается с Клодом (теперь второстепенным критиком и агентом по продаже произведений искусства) и влюбляется в него. Но, следуя его же теории «свободной любви», Энн уезжает на год в Иран. После смерти мадам Рок Энн и Мюриэль вместе приезжают в Париж. Убежденная, что Клод и Мюриэль еще любят друг друга, Энн решает забыть о собственных чувствах, но признается Мюриэль в любви к Клоду. Между сестрами возникает конфликт, и они возвращаются в Уэльс. Проходят годы. Клод становится писателем, опубликовав свой первый роман — «Жером и Жюльен». От своего издателя, знакомого с Энн, он узнает, что она умерла от туберкулеза, а Мюриэль скоро приедет во Францию на пути в Бельгию, где она получила место учительницы. Приехав в Париж, Мюриэль приходит к Клоду и проводит с ним ночь, но больше видеть его не хочет. В эпилоге — спустя пятнадцать лет — мы видим Мюриэль замужем за школьным учителем, а Клода одиноким и опустившимся.

**Ф. Трюффо**            **«Две англичанки» — мой одиннадцатый фильм<sup>91</sup>.**

«Две англичанки и Континент» — мой одиннадцатый фильм, но я предпочитаю его рассматривать как первый... первый фильм из новой серии в десять картин!

И действительно, все пятьдесят дней съемок «Двух англичанок» меня не покидало ощущение, что я вступил в новую фазу своей деятельности, быть может, потому, что еще никогда столько не работал с актерами, столько не размышлял над использованием цвета, а может быть, и потому, что сценарий фильма был совершенно особенным. Мы с Жаном Грюо сделали сценарий по второму роману Анри-Пьера Роше (его первый роман назывался «Жюль и Джим»), но сам роман уже был адаптацией, ведь Роше завершил его в 1954 — 1957 годах, используя свои записные книжки 1900 — 1920 годов, а также

---

<sup>91</sup> Если считать только полнометражные фильмы; с учетом же и короткометражных «Две англичанки и Континент» — тринадцатый фильм Трюффо. — Примеч. сост.

дневники и письма. Таким образом, мы имели дело с литературным материалом, но материалом реальным, пережитым, выстраданным и прочувствованным.

Мне не нравится утверждение, что кино обращается к людям, которые не любят читать. Такие фильмы, как «Золотая карета», «Гражданин Кейн», «Улыбки летней ночи», помогли мне стать кинорежиссером, но задолго до этого я прочел такие романы, как «Шагреновая кожа», «Тереза Ракен», «Фромон-младший и Рислер-старший», и решил стать писателем. Фильмы, которые я снял по книгам «Стреляйте в пианиста!», «Жюль и Джим», «Новобрачная была в черном», «Мемуар и сообщение о Викторе из Аверона», не были адаптацией литературных произведений в драматургическом смысле этого слова. Скорее, они воздавали «кинопочести» любимым книгам. Эта любовь к книгам и фильмам привела меня в 1966 году к съемке картины по роману Рэя Брэдбэри «451° по Фаренгейту». Основная тема этого произведения как раз и есть воздание почестей всем книгам, опубликованным с момента изобретения печатного дела. Все мои фильмы сняты для людей, любящих книги, и это тем более верно по отношению к «Двум англичанкам и Континенту», истории романтической, романтичность которой мне всячески хотелось подчеркнуть.

Самый трудный вопрос, который обыкновенно задают режиссеру по окончании фильма: «А что вы хотели сделать?» Для фильма «Две англичанки» ответ неожиданно пришел сам собой во время звукомонтажа, когда я рассматривал пленку, которую перематывали то а одну, то в другую сторону. Я понял, что в этом фильме я хотел выжать любовь, как лимон. Как и прочие истории о чувствах, фильм «Две англичанки» рассказывает о любви, которой мешают и препятствуют, но барьеры, даже если основной из них материализован в образе слишком властной матери, носят, скорее, моральный, внутренний, я сказал бы даже — интеллектуальный характер. У меня возникла потребность описать переживания любви с большей решительностью, сделать следующий шаг и уйти дальше, чем обычно. Иногда в любви мы видим истинное насилие над чувствами, и именно это я хотел снять. И речь идет не только об объятиях, которые я решился показать резко и объективно, без музыкального сопровождения. Я задумал показать признания, исповеди, разрывы, после которых человека выворачивает наизнанку и он теряет сознание. Если постараться определить эту попытку одной фразой, то я хотел сделать не фильм о физической любви, но физический фильм о любви.

«Мне было двадцать лет, и я никому не позволю утверждать, что это лучший возраст жизни». Эти слова Низана<sup>92</sup> имеет прямое отношение к трем героям моего фильма, наверное, самого серьезного из всех, что я снял.

Действие «Двух англичанок» происходит на протяжении длительного времени. Оно отмечено расставаниями, путешествиями, встречами, кончинами, оно соответствует протяженности одной человеческой жизни. В фильме мы встречаемся с двумя сестрами-англичанками, влюбленными во француза, которого они называют Континентом и приветствуют словами «Салют, Франция!»

Он — молодой человек, который готовит себя к литературной деятельности, но становится просто любителем искусства. У него нет отца, и он воспитан матерью, считающей его собственным произведением: «Когда ты родился, я назвала тебя памятником себе и камень за камнем возвела тебя». Сестры Браун — два отношения к любви, два женских характера, довольно часто встречающихся в жизни. Энн становится прекрасной молодой женщиной и полностью раскрывается в переживаниях, а Мюриэль навсегда остается влюбленной пуританкой, которая так и не сумела достичь абсолюта, ибо постоянно стремится к нему.

---

<sup>92</sup> Поль Низан (1905—1940) — французский писатель и эссеист С 1939 г. — член ФКП. Погиб в сражении во время вторжения немецко-фашистских войск во Францию. Трюффо оказался близок и понятен сатирический пафос памфлетов Низана (например, «Сторожевые псы», 1932), а также автобиографичность его романов «Антуан Блоие» (1933) и «Конспирация» (1938). Низану также принадлежит эссе «Материалисты античности» (1932) и роман «Троянский конь» (1935). — Примеч. сост.

Вначале Клод знакомится с Энн, которая в глубине души предназначила его в мужа своей любимой сестре Мюриэль. Но Клод сначала едва обращает внимание на Мюриэль, и Энн замечает: «Ожидаемой любви с первого взгляда не состоялось». Потом, как-то неожиданно, Клод осознает, что любит Мюриэль и хочет жениться на ней. Мать Клода противится этому и добивается, чтобы молодые люди расстались на год; их безрезультатное свидание оказывается первым в цепи событий, которыми полна хроника этих трех жизней, вихрем пронесшихся по экрану. «Пятнадцать лет пролетели как миг единый», и мы — свидетели нестоящих гонок, гонок с препятствиями, препятствиями любви.

Мне очень трудно анализировать только законченный фильм, но хочу выразить признательность всем тем, кто вдохнул в него жизнь. Прежде всего скажу об актерах. Жан-Пьеру Лео удалось проникнуться духом произведения Анри-Пьера Роше и окончательно распрощаться с отрочеством. Он сыграл роль Клода Рока, юного дилетанта, которого интеллектуальное любопытство приводит на грань жестокости и который слишком поздно сталкивается с переживаниями любви. Своей совершенно новой актерской работой Жан-Пьер Леб доказал, что возможности его темперамента значительно шире, чем у его двоюродного брата Антуана Дуанеля.

Кика Мэркхем, подлинно земная женщина, мягкая и реальная, с открытым патетическим взглядом, стала Энн, преданной сестрой Мюриэль, которую с большой страстью сыграла юная Стэси Тэндетер, обладающая глубоким и волнующим голосом. Обе английские актрисы немного играли в театре, на радио и телевидении, но никогда не снимались в кино и не имели ролей на французском языке. Я направлял их в каждой сцене, давал им указания, исходя из прочитанных мною биографий чудесных сестер Бронте — ведь те тоже были страстными пуританками.

Благодаря Нестору Альмендросу, главному оператору моих шести цветных фильмов, я полностью удовлетворен пластичностью фильма от первого до последнего кадра. И в конце концов, было логичным обратиться к композитору Жоржу Делерю, этому кинофилу из кинофильмов, с просьбой написать и сыграть самую яркую и самую лирическую партитуру.

Нельзя чувствовать себя одиноким, снимая фильм, когда рядом Жан-Пьер Леб, Кика Мэркхем, Стэси Тэндетер, Нестор Альмеидрос, Жан Грюо, Жорж Делерю, а в тебе живы воспоминания об Анри-Пьере Роше, — нет, я не был одинок, пробивая под Ла-Маншем первый туннель под названием «Две англичанки и Континент».

L'Avant-Scène Cinéma», 1972, № 121

**«Такая, как я»** («Une belle fille comme moi», 1972). Сцен. (по роману Г. Фаррелла «Такая, как я, или Сучка Китти») Ф. Трюффо и Ж.-Л. Дабади; опер. П.-У. Гленн («Истмэнколор»); худож. Ж.-П. Кою-Свелко; композ. Ж. Делерю; в ролях: Б. Лафои (Камилла Блисс), К. Брассер (Мирен), Ш. Денне (Артур), Г. Маршан (Сэм Голден), А. Дюзолье (Станислас Превэн), Ф. Леотар (Кловис Блисс), А. Крейс (Элен), Ж. Женья (Изабель Блисс), Д. Жирар (Флоренс Голден), М. Делаэ (адвокат Мэрчелл), М. Феррьер (тюремный секретарь), А. Фужери (школьная учительница), Г. Уврар (старый надзиратель), Д. Вайзблут (Альфонс).

Работая над книгой о преступницах, социолог Станислас Превэн проводит в тюрьме серию интервью с некой Камиллой Блисс, пользующейся особенно дурной репутацией. Камилла рассказывает ему свою историю. Ее заподозрили в убийстве отца и отправили в сиротский приют (было ей тогда девять лет), затем перевели в исправительную колонию. Сбежав из колонии, Камилла ловит на шоссе машину и становится любовницей владельца машины, Кловиса Блисса. Сначала Кловис прячет Камиллу от своей властной и скупой матери, но потом вынужден жениться на девушке — Камилла заявила ему, что она

беременна. Разумеется, это был обман. Матери Кловиса Камилла подстраивает ловушку, и та погибает. Забрав деньги и колеблющегося, безвольного Кловиса, Камилла уезжает на поиски лучшей жизни. Она становится официанткой в ночном кабаре и завязывает интрижку с певцом Сэмом Голденом. Кловис устраивает ей сцены ревности, но Камилла подстраивает ему катастрофу, и он оказывается в больнице. А за Камиллой ухаживает местный адвокат Мюрен, готовый в ответ на ее расположение оформить на нее страховку. Попутно Камилла успевает еще привлечь к себе некоего Артура, пуританина, занимающегося уничтожением вредных грызунов. Артур помогает ей деньгами, чтобы поддержать ее пострадавшего «брата» (то есть Кловиса), с готовностью возит ее к адвокату и к «учителю музыки» (то есть Сэму) и в конце концов, полный угрызений совести, становится ее любовником. Обманутая Мюреном (он так и не оформил на нее страховку), Камилла пытается задушить его и Кловиса ядовитыми парами, которыми пользуется Артур, но тому удается их спасти. Поняв, что Камилла всегда обманывала его, Артур принуждает ее совершить совместное самоубийство и прыгает вниз с церковной колокольни, но Камилле удается выскользнуть у него из рук. Ее, однако, ловят и арестовывают по подозрению в убийстве Артура. Услышав всю эту историю, Станислас доказывает властям невиновность Камиллы в убийстве Артура. С его помощью она становится известной певицей. Но каков же ужас Станисласа, когда однажды в ее квартире он находит мертвого Кловиса! Станислас заявляет в полицию, но по подозрению в убийстве арестовывают именно его. Вспомнив о смерти матери Кловиса, Станислас посылает своего адвоката Мэрчела найти доказательство существования ловушки, в которую Камилла поймала эту женщину, и тем самым попытаться снять обвинение с себя. Но через некоторое время, сидя в тюрьме, он узнает, что доказательств этих уже не существует и что Мэрчел теперь стал «добрым другом» и менеджером Камиллы.

## Дж. Доусон

«Такая, как я» может служить наглядной иллюстрацией опасностей, подстерегающих фильм на пути от замысла к постановке. Сценарий специфичен для Трюффо, в нем соединились многие из тех формальных приемов и как бы несерьезная ирония, что так хорошо служили режиссеру в прошлом: повествовательная линия то и дело нарушается серией эпизодов-воспоминаний; энергичная соблазнительница, пробираясь «сквозь строй» бесцветных мужчин, стремится удовлетворить свою обостренную потребность в самовыражении; экзотическое, а-ля Лас-Вегас ночное кабаре («Кольт-салун»), расположенное прямо у обочины шоссе, предоставляет третьестепенным музыкантам возможность выдвинуться, а очеркистам провинциальной и тюремной жизни служит отменным местом действия. Однако напряженная зрелищность, которой Трюффо пытается окрасить устланную трупами одиссею своей героини, свидетельствует не столько о творческом вдохновении, сколько об исчерпанности уже отработанных формул. Лишь в двух эпизодах фильм будто прорывается в жизнь. Первый — бытовой аналог известного эпизода из «Фотоувеличения»<sup>93</sup>: после безумной гонки по городку Безье Элен (секретарша) и Станислас попадают в «студию» девятилетнего кинолюбителя. Явно без энтузиазма он принужден показать им отснятый и еще не смонтированный материал (самоубийство охотника за крысами). После этого Станислас и Элен убеждаются в невиновности Камиллы. В другом, заключительном эпизоде Станислас, подметая тюремный двор, успевает разглядеть на экране телевизора в надзирательской предательство Мэрчела: под бодрые звуки из передачи «По вашим заявкам» кинокамера, поднимаясь над тюремным двором, подтверждает, что Станисласу суждено теперь подметать этот двор всю жизнь.

<sup>93</sup> Фильм (1967) М. Антониони; имеется в виду эпизод, где фотограф по снимкам, увеличивая деталь за деталью, определяет, что произошло преступление. — Примеч. сост.

Вероятно, важно не столько то, что в обоих эпизодах использован прием «фильм в фильме», сколько тот факт, что в них нет Бернадетты Лафон, чья лощеная, с пронзительным голосом Камилла получилась куда энергичнее, чем позволял сценарий. Характер героини призван выразить сразу несколько сюжетных мотивов, особенно фатальную обреченность и душеспасительную казуистику, освобождающие от ответственности женщину, которая умеет создать безвыходные ситуации с единственным — смертельным — исходом. Но мадемуазель Лафон так до конца и не воплотила характер Камиллы, а ее красочный жаргон (довольно схематично воспроизведенный героем-социологом) кажется не столько естественной формой самовыражения, сколько раздражающей манерностью языка. Что же касается комедийности (подчеркнутое несоответствие текста исповеди Камиллы и ее поступков, о которых она говорит и которые, собственно, и составляют фильм), то она на редкость невыразительна, это чувствуется задолго до финала, ибо предательство, «чернота» героини становится очевидной сразу.

«Monthly Film Bulletin», 1973, № 472

### Ф. Трюффо

Смысл существования этого фильма — в моем восхищении актрисой. Адаптируя американский роман, написанный теми же симпатическими чернилами, что и «Стреляйте в пианиста!», мы с Жаном-Лу Дабади отчетливо видели, как, словно веер, раскрывается Бернадетта Лафон в роли Камиллы<sup>94</sup>. Эта молодая женщина, аристократка и самая раскованная французская актриса, начисто лишена вульгарности. Она в состоянии все выразить, обо всем сказать и все сделать благодаря своему тайному дару — абсолютной естественности. Любой фильм — эксперимент. Умножая жизненную силу детективной литературы на жизненную силу Бернадетты Лафон, я поставил этим фильмом эксперимент, подтверждающий жизненную силу кинематографа.

«Filmcritica», 1973, № 238

«Американская ночь» («La nuit américaine», 1973). Сцен. Ф. Трюффо, Ж.-Л. Ришар, С. Шиффман; реж. Ф. Трюффо; опер. П.-У. Гленн («Истмэнколор»); худож. Д. Ланфранки; композ. Ж. Делерю; в ролях: Ж. Бис-се (Жюли Бэйкер), В. Кортеше (Северина), А. Стюарт (Стэси), Ж.-П. Омон (Александр), Ж.-П. Лео (Альфонс), Ф. Трюффо (Ферран), Ж. Шампён (Бертран), Н. Бай (Жоэль), Дани (Лилиан), Б. Менэ (Бернар), Н. Арриги (Одиль), Г. Жоли (Гастон Лажуа), М. Севено (телерепортер), Д. Мэркхэм (доктор Нельсон), З. Росси (мадам Лажуа), К. Веске (мальчик с палкой), Г. Грэхэм и М. Бербер, а также техники, электрики и другой студийный персонал, чьи роли совпадают с их профессиональной деятельностью в фильме.

На студии «Ля Викторин» в Ницце снимается фильм «Представляю вам Памелу»: юноша приезжает к родителям с молодой женой-англичанкой; его отец влюбляется в сноху и увозит ее из дому; сын стреляет в отца. Съёмки этого фильма целиком заполняют жизнь членов съёмочной группы во главе с режиссером Ферраном и продюсером Берtrandом.

<sup>94</sup> Бернадетта Лафон в свое время помогла молодому Трюффо, согласившись сняться в его первом фильме «Шпаната». Она родилась в 1938 г. в Неме, где, как помним, происходило действие и велись съёмки «Шпанят», была балериной, потом, снявшись в «Шпанятах», стала киноактрисой. Среди фильмов: «Красавчик Серж» (1958), «Милашки» (1959), «На двойной оборот ключа» (1959). «Ухажеры» (1960, все — К. Шаброль), «Слюнки текут» (1959, Ж. Дониольм-Валькроз), «Лентяй» (1961, К. де Живре), «Охота на мужчину» (1964, Э. Молинаро), «Вор» (1967, Л. Малль), «Стены» (1968, А. Ковач), «Вальпараисо, Вальпараисо» (1972, П. Обье), «Белые перчатки дьявола» (1973, Л. Сабо). — Примеч. сост.

Молодой актер Альфонс (исполняющий роль сына) и его возлюбленная Лилиан (стажирующаяся как ассистент режиссера) то ссорятся, то мирятся, но их отношения постепенно разрушаются, и в конце концов Лилиан уезжает со съемок вместе с каскадером-англичанином. Пожилой актер Александр (он исполняет роль отца), опытный, доброжелательный, много повидавший на актерском веку, уже привык умирать на экране всеми способами, кроме естественного. Но незадолго до конца съемок уже сам Александр умирает от разрыва сердца, и в финале снимают (со спины) его дублера. Исполнительница роли Памелы молодая английская актриса Жюли Бэйкер приехала на съемки вместе с мужем, пожилым человеком, доктором Нельсоном. Утешая Альфонса после того, как от него ушла Лилиан, Жюли неожиданно для себя проводит с ним ночь. Утром взбалмошный Альфонс звонит доктору Нельсону и требует отпустить Жюли. Жюли потрясена. Съемки прерваны. Теперь вся группа утешает ее, ибо простые оборачиваются убытками. В конце концов съемки возобновляются. Все эти конфликты, а также производственные трудности, различные неприятности и недоразумения с актерами, неудачи на съемках и прочие студийные перипетии улаживает, утрясает, исправляет неунывающий режиссер фильма Ферран.

## **Ф. Трюффо                      Кино в действии**

В июле 1971 года, после съемок фильма «Две англичанки и Континент», я почувствовал, что невероятно устал (кроме того, на меня подействовал печальный финал фильма), и решил всю отснятую пленку отправить в Ниццу, с тем чтобы монтажом заняться на студии «Ля Викторин», неподалеку от того места, где отдыхали мои дети.

Каждый день пересекая студию, я видел огромные декорации, возведенные под открытым небом. Их в свое время построили американцы для фильма «Безумная из Шайо» — десяток фасадов зданий, открытое кафе, фонтан, станция метро и лестница в монмартрском стиле. Декорации поблекли, ведь их несколько лет трепала непогода, но их не разбирали — демонтаж стоил довольно дорого. Итак, каждый день эти декорации виделись мне под новым углом зрения и «с изнанки» казались все интереснее и красивее. И тогда во мне с новой силой вспыхнуло желание, остававшееся смутным в течение нескольких лет, снять фильм о кинематографе — а *movie about filmmaking*<sup>95</sup>. Я начал осматривать все студийные помещения: комнаты администраторов, артистические уборные, гримерные, зал для прослушивания, просмотровый зал — и понял, что если всю историю удастся вписать в пределы этой студии, то я добьюсь единства места, а оно позволит мне обеспечить и единство времени (съемки с самого первого дня до момента расставания членов съемочной группы) и единство действия. Я оставлю в стороне все, что связано с подготовительным периодом — Феллини в «8 1/2» обработал и исчерпал этот предмет. Не буду я заниматься и тем, что происходит после того, как съемки закончены.

Я знал фильмы, посвященные «шоу-бизнесу», и среди них выделял «Шпунц» Марселя Паньоля, «Дурное и прекрасное» Миннелли и «Песни под дождем» Стенли Донена<sup>96</sup>.

Я всегда ненавидел документальное кино (Жан Ренуар справедливо называл его самым фальшивым кинематографическим жанром) и предпочитал правдивый сценарный материал (крайним случаем для меня оказался «дидактический вымысел» в «Диком ребенке»), а потому мне хотелось снять фильм о том, как делается кино, *work in progress*<sup>97</sup>, который дал бы максимальную информацию о нашей работе. Я не скажу «всю правду» о съемках, но буду говорить о реальных происшествиях, случающихся на съемках моих ли фильмов или фильмов других режиссеров. Каждый из персонажей будет показан и в

<sup>95</sup> Фильм о создании фильма (англ.). — Примеч. пер.

<sup>96</sup> «Шпунц» поставлен в 1938 г., «Дурное и прекрасное» — в 1952—1953 гг., «Песни под дождем» — в 1952 г. — Примеч. сост.

<sup>97</sup> Рабочий процесс (англ.). — Примеч. пер.

работе и в частной жизни, у некоторых из них будут свои тайны, а снимающийся фильм будет напоминать перегон быков из Техаса в Миссури, показанный в чудесном фильме Хоукса «Красная река»<sup>98</sup>. В конце перегона нас ждет некая цель.

Чтобы написать сценарий, мне вместе с Сюзанн Шиффман и Жаном-Луи Ришаром требовалось предельно быстро найти сюжет этого «фильма в фильме». Мы сразу же отказались как от чересчур легкого и умозрительного решения, — создать максимальную неясность, смешав сцены, так сказать, реальной жизни (то есть хронику съемок) и придуманные сцены (линию Памелы).

Сюжет «фильма в фильме» должен быть простым, поскольку мы покажем лишь отрывки из него, и очень драматичным, дабы возник контраст с комедийной тональностью, которую я хотел придать хронике съемок. Мы остановились на происшествии, почерпнутом из английских газет и случившемся несколько лет назад: вскоре после свадьбы сына отец влюбляется в сноху и вместе с ней уходит из дому. Эта история («Представляю вам Памелу») предполагала участие двух пар разных поколений и основывалась на такой «сильной» ситуации, что в любой момент ее показа (на стадии репетиций, съемок или просмотра материала) зритель мог определить, как она развивается на фоне общего сюжета, поэтому нам не требовалось показывать «Памелу» хронологически и мы могли сохранить мозаичность съемочного процесса. Что касается самой хроники, то история членов съемочной группы будет как бы перечислением всяческих неприятностей, мешающих нормальному ходу съемок. Нам хотелось показать трудные, но отнюдь не исключительные съемки и постараться дать жизнь десятку персонажей, не выделяя никого: например, мы хотели придать ролям помощника режиссера и реквизитора то же значение, что и ролям «звезд». Я решил сделать французский и только французский фильм, но одновременно стремился дать почувствовать влияние Голливуда, а это стало возможным, когда в сценарий были введены такие персонажи, как английская актриса, хорошо владеющая французским языком и снимающаяся в Голливуде (Жаклин Биссе), и бывший «первый любовник-француз», прошедший большую часть актерской жизни в американских студиях (Жан-Пьер Омон). Итальянская актриса, сделавшая международную карьеру (Валентина Кортезе), должна была добавить необходимый привкус космополитизма.

Теперь другое: зачем мне понадобился фильм о кино? Чтобы ответить на этот вопрос, придется вернуться на двенадцать лет назад в Эльзас, где я снимал «Жюля и Джима». Однажды во время съемок, когда я перешептывался с актерами, занятыми в фильме, — Жанной Моро, Оскаром Вернером и Анри Серром, — наступил момент перейти к тому, что мы называли «серьезной репетицией». Я попросил мужчин сесть за партию домино, а Жанну Моро встать с короткой палочкой в руке и произнести реплику: «Не согласится ли кто-нибудь почесать мне спину?» Как только она это сказала, в «кадр» вошел и направился к Жанне Моро реквизитор фильма: он поверил в искренность ее тона и действительно решил почесать ей спину! Ответом ему был взрыв всеобщего хохота. Работа продолжалась с каким-то новым ощущением единства и гармонии — ведь смех и в жизни решает многие проблемы; тем более это необходимо на съемочной площадке. Подобные инциденты происходят на любых съемках, они не всегда забавны, иногда неприятны, а то и жестоки и нередко силой и грубостью контрастируют с банальностью снимаемой сцены. Например, снимая двух актеров в любовной сцене, режиссер вынужден по обеим сторонам кровати прятать двух ассистентов, которые должны трясти и колебать простыни. В итоге понимаешь, что «фильм в фильме» занятнее и живее, чем собственно фильм.

Всякий, кто хоть раз побывал на съемочной площадке, испытал род беспокойства, ощущение, что он лишний и не очень понимает, что происходит вокруг. Придя туда с целью получить ответы на вопросы, уходишь без результата. Об этом мы как раз и

---

<sup>98</sup> «Красная река» поставлен в 1947 г. — Примеч. сост.

думали, приступая к сценарию «Американской ночи». Мы — это Сюзанн Шиффман, Жан-Луи Ришар и я. Мы постарались превратить зрителей в наблюдателей, в стажеров, которые будут следить за съемками продолжительностью в семь недель (изображаемое время) в течение одного часа пятидесяти пяти минут (реальная продолжительность фильма).

Во время съемок меня неоднократно спрашивали: «Не боитесь ли вы развеять миф о вашей любимой профессии?» — и всякий раз я отвечал, что летчик может тысячи раз объяснять все тонкости пилотирования, но не сможет развеять ощущение опьянения, которое возникает в полете. Кино — замечательная профессия, и лучшее доказательство тому — факт, что любой, выбравший ее, не желает больше заниматься ничем другим...

Сняв «Американскую ночь», я попытался дать экранный ответ на вопрос зрителей: «Как снимают фильм?» Фильмы-книги, книги-фильмы — такова злосчастная цепь моей жизни. Моя неразделимая любовь и к книгам и к фильмам заставила меня снять «Жюля и Джима», и я воздал почести одной, особой книге — «451° по Фаренгейту», где говорится обо всех книгах.

«Американская ночь» ставит извечный вопрос: «Что выше — кино или жизнь?» — но не дает ответа, ибо его не может быть, так же как нет ответа на вопрос: «Что выше — книги или фильмы?» Это равнозначно вопросу к ребенку, предпочитает ли он отца матери) Иногда я получаю письменные исследования моих работ (снятых фильмов), и студенты отмечают мою склонность включать в фильмы письма и формы печатного слова. Мои герои, читая ту или иную книгу, замечают, что, составляя письмо друг к другу, они включают тем самым определенный механизм. Кто-то даже отметил, что если кажущийся сюжет «Дикого ребенка» есть попытка воспитания Виктора из Аверона доктором Итаром, то истинный сюжет, который я снял, не подозревая об этом, — история режиссера, который пишет книгу, ведя дневник.

F. Truffaut. *La nuit américaine suivi de «Journal de tournage de «Fahrenheit 451».*  
Paris, «Seghers», 1974

## **В. Колодяжная**

Название картины Франсуа Трюффо «*La nuit américaine*» многозначно. Это термин, обозначающий съемку через особые светофильтры, с помощью которых создается эффект ночи (способ найден американцами). В то же время в названии обыгрывается известный фильм М. Антониони «Ночь» (1960), посвященный духовному кризису современного буржуазного общества. Только у Трюффо во мраке живут кинематографисты, это «американская ночь», потому что здесь вдобавок перевернуты многие нормы повседневности. Трюффо изображает бытие тех, кто создает картину, — от первого до последнего дня съемок, бытие смешное и драматичное. И наконец, в названии скрыта шутка над теми зрителями, кто, ориентируясь на название, будет ждать любовных приключений в Америке.

Трюффо всегда любил реминисценции, и переделка названия, взятого у Антониони, не исключение. Кстати, в кадрах фильма показаны книги о Жане Виго и Жане Ренуаре, и уровень, которого они когда-то достигли, как бы контрастирует с картиной, снимающейся в «Американской ночи». Еще симптоматичнее много раз повторяющийся сон героя фильма, режиссера Феррана: он видит себя нарядно одетым мальчиком, который воруется рекламные фото «Гражданина Кейна» Орсона Уэллса — фильма, ставшего одной из вершин мирового кино. Этот символ можно трактовать по-разному, но основное в нем — сравнение, невыгодное для Феррана...

Трюффо посвятил «Американскую ночь» голливудским актрисам немого кино сестрам Гиш, и это также имеет особый смысл. Героини Лилиан Гиш были олицетворением моральной чистоты, благородства, лиризма, романтической любви. Сравнение ее с нынешними кинозвездами наводит на грустные размышления о моральном упадке искусства и общества. Многозначность названия фильма и отзвуков в нем истории кино не случайна, а принципиальна, потому что многозначно само действие «Американской ночи». Невнимательному или неподготовленному зрителю может показаться, что это всего лишь не сложная комедия о нравах кинематографистов и превратностях съемок. Но эта легкость обманчива. «Американская ночь» — фильм-исповедь, фильм — размышление над судьбами буржуазного общества и его частицы — мира кино.

Эта исповедь облечена в сугубо национальную форму: картина создана в традициях французской комедии Мариво и Мюссе. Это относится и к драматургии (Трюффо — один из авторов сценария) и к режиссуре, отличающимся живостью действия, точным ритмом, свободной структурой, непринужденностью и остротой диалога, мастерством отображения мимолетных настроений и глубоким подтекстом. Пьер Мариво еще в XVIII веке писал комедии, обладавшие несколько метафизическим анализом психологии, передачей едва уловимых нюансов чувствований героев. Он ввел в моду особый диалог, получивший название «мариводажа», — с неологизмами, метафорами, приемами, заостряющими и утончающими мысль. Недаром от исполнителей ролей в пьесах Мариво требовалась филигранная точность игры... И вместе с тем этот певец «нечаянностей любви» не чуждался социальных вопросов, твердо стоял на позициях эгалитарности. Много из его опыта, и в первую очередь умение в легкой форме затрагивать нелегкие вопросы, продолжил в своем фильме Трюффо. Близка «Американская ночь» и комедиям Альфреда Мюссе, созданным в XIX веке, — конкретностью в обрисовке персонажей, авторской иронией над незначительностью и ограниченностью их целей, свободным построением действия, подвижностью границы между комическим и драматическим, а главное — философским смыслом, раскрывающимся в житейских мелочах. Близко Трюффо и разочарование Мюссе современным ему обществом, и его скептицизм, и доброе отношение к героям. Правда, мир, современный Мюссе, резко изменился, и Трюффо с горечью констатирует распад индивидуальной и общественной морали. Продолжая традиции французской комедии, он в подоплеке внешне легкого сюжета ставит важные вопросы современности. Своих героев Трюффо любит, несмотря на их недостатки — моральную неустойчивость, капризы, слабости, способность под воздействием мгновенных импульсов совершать ошибки. Причину бед Трюффо усматривает не в биологических особенностях человеческой природы, как это часто делается на Западе. Вину за происходящее он возлагает на условия существования и видит в героях прежде всего человечность, преданность своей профессии.

Если в картинах Трюффо, появившихся в потоке «новой волны», — «Стреляйте в пианиста!» и «Жюле и Джиме» — было влияние философии экзистенциализма, провозглашались абсурдность бытия, господство подстерегающей героев трагической случайности, а в основе их взаимоотношений лежал принцип некоммуникабельности, то в «Американской ночи» Трюффо смотрит на мир уже по-иному. Он признает, что в самой человечности, в добре и деятельности есть скрытый смысл бытия, хотя условия жизни и ненормальны. В особо драматичной, даже «пограничной» ситуации оказываются здесь люди, занятые воспроизведением чужой жизни, в первую очередь актеры, которые иногда не способны понять, продолжают ли они играть в жизни свою кинороль или образ на экране — часть их души и даже судьбы. В фильме показано, как снимается мелодрама «Представляю вам Памелу!». Мы видим лишь небольшую часть съемок, но сюжет картины нам известен. Отец влюбляется в жену сына и увозит ее, а сын стреляет в отца и убивает его. Хотя эта интрига и маловероятна, но по мере развития действия становится очевидным, что и в эту киномелодраму вложено немало существующего в самой действительности.

Отличная актриса, молодая и красивая Жаклин Биссе играет Памелу и актрису Жюли, снимающуюся в роли Памелы. В личной своей жизни Жюли сама оказалась в какой-то степени в положении Памелы — ее муж, пожилой человек (он врач, сопровождающий ее на съемках). Однажды под влиянием минуты она изменяет ему с исполнителем роли сына (его играет Жан-Пьер Лео), но потом, когда этот взбалмошный молодой актер звонит мужу и требует отпустить Жюли, она приходит в ужас при мысли, что муж теперь может ее оставить. Жюли не в силах дальше сниматься.

Трюффо показывает разные варианты любви: мимолетное увлечение, любовь-привычку, неожиданные всплески страсти перегруженных работой людей, для которых любовь оказывается разрядкой, наконец, высокую любовь Жюли к мужу. Но будь то простое физическое влечение или высокое чувство, в «Американской ночи» это всегда п р о в е р к а сущности героев, показатель их нравственности. Среди героев Трюффо нет ни развратников, ни отъявленных негодяев — он не любит крайностей. Чтобы показать жизнь во мраке, ему достаточно самых обыкновенных людей.

В фильме один из самых непривлекательных — исполнитель роли сына, актер Альфонс Жан-Пьер Лео показывает, что Альфонс ничтожен, как и герой, которого он играет, хотя он незлобив и предан своей профессии. Он дурашлив, капризен, надоедлив, другими словами, он — прямая противоположность идеалу мужчины, каким его склонна считать публика. Он доводит свою невесту до того, что, совсем как Памела, она убегает от него с «настоящим мужчиной» (с каскадером). Главное место в системе образов и идей «Американской ночи» занимает режиссер Ферран, роль которого превосходно исполняет сам Трюффо. Ферран — человек порядочный и талантливый, хотя о последнем остается только догадываться, поскольку он не успевает заниматься собственно режиссурой. Ферран постоянно занят всякого рода неполадками, неожиданными помехами, которые он либо преодолевает, либо обходит. Куда-то по ошибке заслали нужные для съемки костюмы; исполнители главных ролей неожиданно отказываются сниматься; одна из актрис беременна, и это заметно; наконец, умирает исполнитель роли отца, когда еще остались неснятыми важные сцены с его участием, а страховая компания отказывается платить и т. д. Неизменно терпеливый и спокойный, Ферран ведет себя стоически. Процесс съемок для него, по существу, состоит не из творческого воссоздания сценария, а из преодоления всякого рода препятствий. Франсуа Трюффо заявлял, что его основной задачей было изображение п р о ц е с с а съемок, поскольку это очень интересует зрителей. Но зрители почти ничего не могут узнать об этом из фильма — от творческого процесса здесь остались сцены съемок двух-трех дублей, когда что-то у Феррана не получалось. Остальное не имеет прямого отношения к съемкам. Зато изображенная в фильме производственная неразбериха превосходно иллюстрирует концепцию жизни Трюффо. Самые разные происшествия, все, что происходит в декорациях, на улице, в костюмерных, гримерных, монтажных, проекционных, сливается в одно целое, ибо каждая частица действия свидетельствует о том, что действительность состоит из помех, неприятностей, ошибок, неожиданностей, обманов и несчастий и требует от человека, который намерен чего-то достичь в этом конфликте с реальным миром, спокойного мужества. Атмосфера съемок, ненормального быта только концентрирует «суть жизни».

Все эпизоды объединены ощущением конфликтности, сочетанием комического и драматического, окрашены горечью и подчинены единому философскому взгляду. Каждый эпизод фильма конкретно, предметно и одновременно символически отражает жизненные закономерности — пусть речь идет о самых обычных мелочах. Опытная, когда-то знаменитая актриса должна сыграть простейший эпизод — выйти из комнаты. Но вместо двери она упорно открывает... шкаф! Эпизод переснимают. Но, несмотря на все старания взволнованной актрисы, она снова и снова направляется к шкафу. Съемку приходится отложить. Комизм и драматизм этого происшествия подчеркивают его абсурдность...

По сюжету «Памелы» требуется сценка, где кошка лакает молоко. Приготовленная для этого красавица кошка пугается света, аппаратуры, людей и убегает. Ее ловят и снова подносят к молоку, и она снова убегает, а в это время простаивают десятки занятых людей. Наконец находят грязноватого, непрезентабельного котенка, который ничего не боится и, ко всеобщему облегчению, жадно лакает молоко. Этот студийный анекдот обретает тут символическое звучание. Режиссер на ходу дописывает сценарий, и материал для него возникает иногда самым неожиданным образом. Когда расстроенная Жюли отказывается продолжать съемку и заявляет, что жизнь слишком отвратительна, чтобы жить, режиссер ее терпеливо успокаивает. На следующее утро, когда она приходит в норму, ассистентка приносит ей слова роли, и Жюли заучивает их, с аппетитом завтракая, — это те слова, которые она говорила Феррану накануне. Такова цена словам и настроениям.

Когда умирает исполнитель роли отца, его заменяют дублером, который на него не похож, и делают бутафорский снег, непохожий на настоящий. Дублера в глубине кадра поворачивают спиной, и тогда сын стреляет в отца. Это тоже симптоматично: отец не отец, снег не снег, так же как любовь здесь не любовь, а творчество не творчество... Объединенные одной темой, эпизоды идут крещендо, напряжение их возрастает. В «Памеле» дело доходит до убийства, а в съемочной группе трудности достигают предела. И когда съемки заканчиваются, все до такой степени обессилены, что никто не в состоянии дать интервью репортерам. С репортерами разговаривает третьестепенный служащий. С видом превосходства он изрекает штампованные фразы: группа надеется, что фильм понравится публике, работать было трудно, но интересно и т. п. Инфляция слов очевидна, как и горькая ирония при подведении итогов.

«Американская ночь» имела немалый успех. В США ей был присужден «Оскар» как лучшей иностранной картине года. Во французской прессе утверждалось, что, если бы Трюффо выставил картину на Каннском фестивале на конкурс (фильм шел вне конкурса), она могла бы получить одну из главных премий.

«Американская ночь» занимает видное место среди фильмов о работе и жизни кинематографистов. Если сравнить ее с такими известными произведениями, как «Сансет-бульвар» (1950) Билли Уайлдера, «8 1/2» (1963) Федерико Феллини, то своеобразие и значение фильма Трюффо становятся очевидными. Размышления Трюффо о духовном кризисе современного буржуазного общества и искусства близки горьким зарисовкам Уайлдера, свидетельствующим о моральном конформизме, неумной жажде успеха и его эфемерности, безысходным поискам смысла жизни и творчества у Феллини.

«Американская ночь» — повесть о людях, лишенных идеалов, о тех, кто утонул в мелочах, потому что мелочи оказались главными. Неполладки, неудачи, ошибки, обманы, коллизии, волнения, приступы депрессии стали здесь символами действительности, лишенной озарения. Свою боль Трюффо прикрывает улыбкой и шуткой. Лояльный отрицатель, он видит язвы общества и не видит путей их уничтожения. Но гуманизм, пронизывающий «Американскую ночь», оставляет надежду на будущее.

**«История Адели Г.»** («L'histoire d'Adèle H.», 1975). Сцен. и диалоги Ф. Трюффо, Ж. Грюо, С. Шиффман (при участии Ф.-В. Гий, автора книги «Дневник Адели Гюго»); реж. Ф. Трюффо; опер. Н. Альмендрос («Истмэнколор»); худож. Ж.-П. Кою-Свелко; музыка Мориса Жобера (а обработке Ф. Порсиля); в ролях: И. Аджани (Адель Гюго), Б. Робинсон (лейтенант Пинсон), С. Мэриотт (мадам Сондерс, владелица квартиры), Р. Дорей (мсье Сондерс), Д. Блэтчли (Уистлер, владелец книжного магазина), М. Уайт (полковник), К. Хэтсуэл (ординарец Пинсона), А. Джитлис (магнетизер), С. де Созмарез (мэтр Ленуар, нотариус), Р. Фэлле (судья Джонстон), Р. Мартин (доктор Мэрдок), мадам Луиза (мадам

Баа), Ж.-П. Лёрс (секретарша-негритянка), Л. Бурде (служанка у Гюго), К. Джилингхэм (служащий банка), Ф. Трюффо (офицер), Р. Уильяме (канадец), Ти Лоан Нгуен (китайка), Э. Джексон (О'Брайен), А. Мэншон (дама с собаками), Д. Фут, Ж. Фрежабру, Ш. Дюпруа, Д. Крук.

Тысяча восемьсот шестьдесят третий год. Адель Гюго, младшая дочь выдающегося французского писателя Виктора Гюго, сходит по трапу с корабля в Галифаксе (канадская провинция Новая Шотландия). Зарегистрировавшись под вымышленным именем и сняв квартиру, она разыскивает английского офицера, лейтенанта Альберта Пинсона, в которого влюблена и с которым познакомилась еще в Гернсее, в Англии, где ее отец находится в политическом изгнании. Адель упрекает Пинсона за то, что он оставил без внимания ее письма. Но Пинсон равнодушен к ее упрекам: когда-то, возможно, он ее действительно любил, но стать зятем Гюго особых шансов не имел. Теперь же он не женится на Адели, даже если ей и удастся получить согласие отца. Адель нездорова, ее преследуют воспоминания о том, как трагически погибла ее сестра Леопольдина, катаясь с мужем на лодке; воспоминания гнетут ее, и она бесконечно докучает Пинсону, одно за другим пишет ему любовные признания, ссужает деньги, которых и у самой немного, на оплату его карточных долгов, следит за ним, когда он встречается с другими женщинами. Получив наконец из Гернсея письменное разрешение отца на замужество, Адель бросается к Пинсону, надеясь, что благодаря этому сумеет преодолеть его упорный отказ жениться на ней, сможет сохранить его любовь. Она пишет домой письмо, где сообщает, что вышла за Пинсона замуж. Сообщение об этом появляется и в гернсейских газетах, и Пинсон вынужден дать отчет о своем поведении полковому командиру. Поступки влюбленной Адели становятся все непредсказуемее: она направляет к Пинсону проститутку в качестве подарка; нанимает гипнотизера, с тем чтобы повлиять на чувства возлюбленного; расстраивает его помолвку, сообщив отцу невесты, что у нее от Пинсона ребенок; в конце концов, истратив все деньги, она вынуждена жить в ночлежке. Отец присылает ей деньги, но Адель тратит их на то, чтобы следовать за Пинсоном, чей полк переведен на Барбадос. Наконец, уже полностью безумная, она не узнает Пинсона, который разыскивает ее в надежде на новые подачки.

## **Ф. Трюффо**                    **Почему я снял этот фильм?** **А почему бы и нет!**

В 1969 году я намеревался снять фильм, героиней которого стала бы Адель Гюго. Я прочел... биографию Адель, воссозданную мисс Вернор Гий, которая преподавала в Вустерском колледже в Огайо. Еще во время разработки сценария «Дикого ребенка» по воспоминаниям доктора Жана Итара мы с Жаном Грюо испытали огромное удовлетворение, создавая вымышленную историю по действительным событиям и ничего не придумывая, ни в чем не нарушая подлинности документального материала. Убедившись, что Жан Грюо разделяет мой энтузиазм, я связался с мисс Гий (которая отнеслась к проекту с восторгом), а затем встретился с Жаном Гюго. Сначала потомок писателя был более чем сдержан. Понять его можно — подлинная история его пратетки мало известна, в некотором роде — это семейная тайна. Но думаю, что более всего Жана Гюго смущало возможное появление в фильме Виктора Гюго. Я как мог успокоил его и пообещал, что он не увидит на экране бородатого статиста, громогласно заявляющего: «Я — Виктор Гюго». Более того, я собирался писать сценарий, в котором его прадеду вообще нет места. Я добился, чтобы он разрешил написать первый вариант, с тем чтобы через год ему его представить.

Затем я снимал один за другим три фильма, но работу над сценарием «Адель Г.» не прекращал, и первый его вариант был одобрен Жаном Гюго. Мы решили довести

сценарий, понимая, что если трудно построить единую фабулу с участием десятка персонажей, когда действия одного накладываются на поступки другого, то не менее трудно написать основу и для камерного фильма, когда на экране действует фактически только один персонаж.

Мне кажется, секрет привлекательности этого сюжета заключался именно в одинокой героине. Мне приходилось снимать любовные истории и с двумя и с тремя участниками, и теперь мне захотелось провести волнующий эксперимент с одной героиней, поглощенной одной страстью.

В истории Адели Гюго меня привлекли семь аспектов сюжета:

1. Девушка остается одинокой в течение всего фильма.
2. Она — дочь самого знаменитого человека того времени.
3. Об этом человеке говорят, но его никогда не показывают.
4. Адель живет под чужими именами.
5. Она вся во власти навязчивой идеи и стремится к недостижимой цели.
6. Любая фраза, любой поступок Адели продиктованы лишь ее навязчивой идеей.
7. Даже обреченная на поражение, Адель борется активно и изобретательно.

Я знаю: все, что пишется и снимается, приобретает со временем особое значение, но, признаюсь, для меня переживания важнее общей идеи и о скрытых причинах своего выбора того или иного сюжета я чаще всего узнаю из написанного о моих работах критикой. Годы идут. Я снимаю хорошие или плохие фильмы, но сюжеты всегда выбираю сам и вынужден сознаться, что меня волнует лишь мир чувств. Работая скорее инстинктом, чем разумом, я осознаю смысл своих фильмов года через два после их выхода. Столь замедленное прозрение, впрочем, больше помогает, чем мешает, поскольку я с великой прохладцей отправлялся бы каждое утро на съемки фильма, значение которого мне уже давно известно. Я давно заметил, что снимаю фильмы только о чувствах, подчеркивая тягость и болезненность некоторых семейных или любовных взаимоотношений. В каждом фильме я обращаюсь к одному и тому же конфликту между чувствами вечными и преходящими, а стало быть, снимаю одни и те же размолвки между людьми. Те, кого интересует мягкое изображение жестоких страстей, скажут, что я занят вариациями на заданную тему. Те, кого все это раздражает, назовут меня брюзгой...

«История Адели Г.», похожая на музыкальную пьесу для одного инструмента, не требует специальных и пространных объяснений. Хочу, чтобы все знали: я не умею снимать фильмы «против» и продолжаю снимать фильмы «за» и люблю той же любовью Антуана Дуанеля, Катрин, Монтэга, Жюли, Мюриэль Браун, Виктора из Аверона, Адель Г.

«L'Avant-Scène Cinéma», 1976, № 165

## **В. Божович**

Фильм «История Адели Г.» воспринимается прежде всего как романтическая история любви, но история не сочиненная, а реально пережитая. В 1863 году Адель Гюго тайно покинула родительский дом и пересекла Атлантический океан, чтобы последовать за своим возлюбленным, лейтенантом английской армии Альбертом Пинсоном. В Галифаксе (Канада), добившись встречи с ним, она убедилась, что лейтенант ее больше не любит. Однако, исполненная романтической веры во всемогущество любви, Адель продолжала с безумной настойчивостью преследовать Пинсона, пока наконец действительно не сошла с ума. Помещенная в клинику для душевнобольных, она закончила там свои дни. Легко понять, что такая человеческая судьба способна поразить воображение художника. И Трюффо решает свой фильм в романтической манере, не страшась открытой театральности, которая — и в этом неповторимое своеобразие его авторского решения — сочетается с интимностью тона и лирическим сопереживанием. Построение и стиль

произведения выражают мироощущение героини, которая чувствует себя приподнятой над обыденностью, живущей в каком-то ином измерении. Можно сказать, что Трюффо кинематографическими средствами достигает эффекта «несобственно прямой речи», когда повествование ведется от лица писателя, но одновременно и как бы от лица персонажа (или персонажей). При этом лирическое слияние автора-режиссера с героиней и ее романтическим мифотворчеством не мешает острому и объективному анализу ее психологии и поведения. В Адели Г. (так называет себя героиня, желая сохранить инкогнито) Трюффо видит жертву, но не просто жертву несчастной любви к бездушному соблазнителю (тогда перед нами была бы мелодрама) и не только жертву невозможного разрыва между идеалом и реальностью (это была бы чисто романтическая трактовка). Удар, обрушившийся на героиню, был подготовлен всей ее жизнью в родительском доме, жизнью, которая нигде не показана прямо, но шаг за шагом раскрывается перед нами через косвенные свидетельства. И постепенно мы начинаем видеть в обуреваемой губительной страстью женщине маленькую девочку, чьи будущие несчастья предопределены недостатком отцовской любви. Нет, не фрейдистские комплексы занимают Трюффо, его мысль идет в другом направлении. Для него все люди: и молодые, и пожилые, и старые — это бывшие дети. Детство человека — это его судьба. Потому-то, по мысли автора, так велика ответственность взрослых — ведь от них зависит судьба будущего поколения. И потому так суров (хотя нигде не выражен открыто) его приговор незримому герою фильма, «гернсейскому изгнаннику», чувствовавшему себя (да и считавшемуся) совестью человечества, но пренебрегшему, по мнению режиссера, своим самым элементарным и святым долгом — родительским.

«История Адели Г.» — это фильм-портрет. По сути дела, весь сценарий построен на образе главной героини, все остальные персонажи выполняют вспомогательные функции. Постановка такого фильма таит большие трудности и для режиссера и для исполнительницы главной роли. Очень многое (если не все) зависит здесь от правильного выбора актрисы. И Франсуа Трюффо не ошибся: юная Изабель Аджани, незадолго до этого появившаяся на экране в виде девочки-подростка, чем-то очень напоминающей героя «400 ударов», сыграла Адель Г. «тихо», с огромной внутренней сосредоточенностью, почти не позволяя эмоциям выплескиваться вовне. «Мягкое изображение жестоких страстей» — эти слова Трюффо можно в равной степени отнести и к его собственному стилю и к актерской манере Изабелы Аджани.

1979

## **Н. Альмендрос**

Этот фильм позволил мне развить и углубить опыт работы в цвете, начатый во время съемок «Двух англичанок и Континента». Но на этот раз и публика и критика были единодушны в оценке фильма, который получил несколько призов, а я приобрел некоторый престиж в США.

То, что называют «хорошей фотографией», на самом деле только удачная декорация, не важно — подлинная или выстроенная. Для съемок этого фильма декорации, костюмы, предметы подбирались особенно тщательно — этот вопрос мы долго обсуждали с Трюффо и главным художником Жан-Пьером Кою-Свелко. Так, для сцены в банке были выбраны золотисто-желтые, темно- и светло-коричневые тона. В комнатке Адели тональность другая — темно-синяя и коричнево-красная. Как и в «Двух англичанках», мы предпочли иметь дело со сложной гаммой.

У Аджани своеобразное лицо — впалые щеки, светлые глаза. Она — шатенка, у нее прозрачно-бледный лоб и белые зубы. Весь фильм как бы сконцентрировался в этом лице, одном из красивейших, какие мне приходилось снимать. Потому и декорации должны

были восприниматься как монохромные. В кинозале мы смотрим фильм в темноте, а следовательно, наше зрение усиливается. Цвета, в жизни воспринимающиеся как нормальные, на экране сияют гораздо ярче. И если мы хотим сохранить «истинную» тональность, нам следует «снижать» тона декораций и костюмов.

Однако в финальном эпизоде на Барбадосских островах мы использовали всю гамму ярких красок, противопоставляя Новой Шотландии тропики. В сценах на базаре свет настолько резок, а костюмы столь ярки, что обычным способом снимать нельзя: как показать нюансы в расцветках одежды, какую носят жители Антильских островов? В толпе — мешанина цвета. Всегда одетая в темное, как в Новой Шотландии, Адель резко контрастировала с этой живописной толпой... Моя основная забота — поиск графичности изображения. Начиная с этого фильма, я перешел на новую пленку с эмульсией «Кодак S247», а в «Двух англичанках и Континенте» я работал с «Кодак S254». У «S247» более мелкая зернистость, близкая к черно-белой эмульсии, более широкая хроматическая гамма, лучшая цветопередача и способность улавливать оттенки. В «Адели Г.» я пошел дальше в плане освещения в полумраке. Трюффо хотел подчеркнуть клаустрофобное воздействие обстановки на Адель. Мне же всегда интересно работать на пределе недодержки, чтобы сохранить естественность освещения. Но предел этот и измерять и контролировать трудно — стоит на миллиметр отойти от кривой чувствительности, и негатив будет безнадежно испорчен. Чтобы избежать риска, когда черный цвет превращается в сероватый, большинство операторов предпочитают усиливать освещение. Как и в «Двух англичанках», мы использовали керосиновые лампы со спрятанным внутри источником электрического света, что дает лучшую освещенность, нежели пламя. Мы усовершенствовали этот прием, подсоединив лампы к переменному сопротивлению и отрегулировав на более высокую цветовую температуру, что дало большую освещенность и передало тон пламени. Для усиления эффекта мы выкрасили также стекла в оранжевый цвет.

Я не люблю эффектов «американской ночи». К ним следует прибегать лишь при съемке обширных пространств, как в вестернах. Небольшие замкнутые пространства в «Адели Г.» были сняты ночью с искусственным освещением. В сцене на кладбище бледный свет, падающий на лица, исходил от соседнего дома, где проходило празднество. Кроме того, на верхушке находящейся на заднем фоне церкви мы укрепили фонарь, подчеркивающий контрольной свет (создаваемый «бэбиком» за кадром), и спрятали за могильными плитами кварцевые лампы для подсветки фона.

Грим следует накладывать только в том случае, когда у занятых в сцене партнеров разные оттенки цвета кожи (например, у Сондерсов) — тогда их можно уравнивать. В цветном фильме цвет кожи кажется преувеличенным, из-за чего усиливаются различия и создается ощущение нереального.

«Адель Г.» — один из редких фильмов, где мне удалось серьезно экспериментировать с гримом. Особого эффекта нам хотелось добиться в сценах кошмаров Адели, когда ей кажется, что она тонет. Мы решили воспользоваться негативом и создать инверсию подлинного цвета с помощью грима — лицо окрашивалось в зеленый цвет, чтобы на негативе оно получилось розовым, а зубы — в черный, тогда на негативе они казались белыми. Сцены сна обычно снимаются с применением рассеивающих фильтров или тумана; иногда прибегают к широко-угольным или используют черно-белый негатив, что и создает атмосферу нереального. Чтобы подчеркнуть странность происходящего, я сначала сохранил основные свойства реальности — лица были почти естественного цвета. Результат оказался чудовищным! Тогда мы нашли более простое решение — сняли сцену в бассейне обычным путем, а затем отпечатали копию цвета сепии, наложенную на изображение Адели, лежащей в постели.

«Адель Г.» снималась во французском и английском вариантах. Потому существуют два несколько отличающихся друг от друга негатива. Мне кажется, фотография английской

версии удачнее, потому что в каждом плане, снятом после французского варианта, использовалось достигнутое там.

N. Almendros. Un homme à la camera.  
Lausanne, ed. «5 continents», 1980

**«Карманные деньги»** («L'argent de poche», 1976). Сцен. и диалоги Ф. Трюффо и С. Шиффман; реж. Ф. Трюффо; опер. П.-У. Гленн («Истмэнколор»); худож. Ж.-П. Кою-Свелко; музыка Мориса Жобера в обработке Ф. Порсиля; песню «Детям скучно в воскресенье» поет Ш. Трене; в ролях: Ж.-Ф. Стевенен (учитель Рише), В. Тевене (Лиди Рише), Ш. Мерсье (мадемуазель Пти), Н. Феликс (Нико), Т. То-ренс (мадам Риффль), Ф. Девламинк (мсье Риффль), Ж.-М. Карайон (комиссар полиции), К. Карайон (его жена), К. Лантретьен (мсье Голь-фье), М. Бербер (директор школы), Р. Тено (продавец книг), Ти Лоан Нгуен (его жена), К. Пелле (мадам Леклу), Д. Лобр (бабка Жюльена), М. Дюри (продавщица цветов), Л. Трюффо (Мадлен Дуанель), Жори Демусо (Патрик), Брюно Стааб (Брюно), Филип Голдман (Жюльен), Коринна Букяр (Коринна), Ева Трюффо (Мартина), Сильви Грезль (Силь-ви), Себастьян Марк (маленький Оскар), малыш Грегори и обитатели городка Тьера.

Девочка, которую зовут Мартиной, пишет своей кузине о том, как течет жизнь в Тьере. Фильм и состоит из историй, происходящих с несколькими друзьями и знакомыми Мартины, мальчиками и девочками из Тьера, рядового французского городка. Истории эти (пусть и не все) случаются, как правило, при участии одного из мальчиков, Патрика Демусо, невзрачного двенадцатилетнего подростка, обычного из обычных. Он растет без матери, с отцом-паралитиком. Его участие в большинстве историй и скрепляет их в единую цепочку. Патрик влюблен в красавицу мать своего одноклассника Лорана, поддерживает в трудную минуту другого приятеля, Жюльена; его старший дружок Брюно знакомит его с девочкой, но робость Патрика мешает ему завязать «роман». Нескольким приятелям и одноклассникам Патрика посвящена одна или несколько историй, так или иначе связанных с его собственной. Маленькие озорники братья Делюка горазды на всевозможные выходки: то пытаются продать книги из дома, то для «экономии» сами стригут своего приятеля «под горшок», то подглядывают в бинокль за переодевающейся женщиной в окне и т. д. и т. п. Ровесник Патрика, вор и бродяга Жюльен живет в самом низу социальной лестницы, на окраине города, в настоящей трущобе. Его избивают мать и бабка (в конце концов их арестовывает полиция), он живет впроголодь, ночует где придется. Маленькая Сильви и, наказанная в воскресенье родителями за непослушание, остается в квартире одна. Взяв громкоговоритель, она обращается ко всем во дворе и сообщает, что она заперта, ей нечего есть и пить и она умирает с голоду. С помощью все тех же братьев Делюка соседи переправляют ей на веревке через окно корзину с едой. Кончается учебный год; участники показываемых историй не только шалят, ходят в кино и удирают с уроков — они учатся, и их преподаватели стараются подготовить их к нелегкой «взрослой» жизни. После окончания всех занятий школьники отправляются в летний лагерь. Там Патрик встречает Мартину и под смех и улюлюканье всего лагеря идет к ней на «свидание», чтобы испытать «первый поцелуй». Теперь им кажется, что они взрослые, о чем Мартина и сообщает в очередном письме своей кузине.

## **Ф. Трюффо**

Подлинные истории, связанные с детством, интересуют меня издавна. Я делаю вырезки из хроники происшествий, собираю откровения, воспоминания — мое любопытство разжигает любая мелочь. «Карманные деньги» — так должен был называться сборник

новелл, вместо которого я написал сценарий фильма. Стараясь избежать скетчового построения картины, я слил в единое целое различные происшествия, объединил персонажей этих историй и снял картину как целостную хронику.

Действие «Карманных денег» начинается в Тьере в последний месяц школьного года и заканчивается в августе в лагере. Герои «Карманных денег» — десяток ребяташек, мальчиков и девочек, и их приключения (от первой соски до первого поцелуя) иллюстрируют различные этапы перехода от детства к отрочеству. Все дети снимались в первый раз — я нашел их в Париже, Клермон-Ферране и Тьере. Роли взрослых, родителей и преподавателей, исполнили малоизвестные актеры, ибо подлинной звездой фильма о детях может быть только детство.

В этой истории на экране проходит более двухсот детских лиц: класс из тридцати пяти учеников, класс из двадцати пяти учеников, ясли с сорока несмышленишками и, наконец, лагерь, где собралось около шестидесяти мальчишек и столько же девчонок. Поскольку очень трудно вкратце изложить замысел подобного «унанимистского» фильма, мне придется воззвать к трем художникам, перед которыми я преклоняюсь. К Виктору Гюго с его «Искусством быть дедом», к Шарлю Трене с его более чем двумястами пятьюдесятью песнями и к снисходительному хитрецу Эрнсту Любичу. Мне кажется, эти поэты сумели сохранить в себе самый дух детства.

«Дети наделены даром вселять в меня безрассудство. Я их обожаю и превращаюсь в идиота» (Виктор Гюго).

«Детям скучно в воскресенье,

В воскресенье детям скучно» (Шарль Трене).

«Никогда не упускайте возможности посмеяться» (Эрнст Любич). Избрав эти эпитеты руководством к действию, мы с Сюзанн Шифф-ман приступили к отбору эпизодов и к их решению. Зрителю предстояло смеяться, но не над детьми, а вместе с ними и не над взрослыми, а вместе с ними, следовательно, надо было добиться тончайшего равновесия между серьезным и смешным.

Капризничавшую Сильви родители не взяли с собой в ресторан; Ришар отдал двоим своим друзьям деньги на парикмахерскую; Оскар не любит говорить, он предпочитает свистеть; Брюно не любит рассказывать «с выражением»; Грегори падает из окна высокого дома; Патрик влюбляется в мать своего приятеля; Жюльена тиранят дома; Мартина в первый раз целуется в лагере. Как видите, основа «Карманных денег» состоит из мелких событий, но надо помнить, что в детстве нет и не может быть мелочей.

На взгляд детей, в мире взрослых ни за что не наказывают, там все дозволено. Взрослый со смехом рассказывает приятелям, как он на машине врезался в платан, а ребенок, вытирая посуду, разбивает тарелку и искренне верит, что совершил преступление — ведь он еще не видит разницы между проступком и преступлением. Именно это мы с Сюзанн Шиффмаи и хотели выразить в «Карманных деньгах», но без патетики и торжественности. Одни эпизоды смешны, другие печальны, третьи — плод чистого фантазирования, четвертые извлечены из тягостной хроники происшествий, а все вместе они иллюстрируют ту основную мысль, что, хотя мир детства часто оказывается под угрозой, дети сохраняют грациозность, и у них грубая кожа. Ребенок придумывает жизнь, часто ценой синяков, но в то же время развивает в себе сопротивляемость и выносливость. Последнее — в нем смысл существования «Карманных денег» — я не устаю снимать фильмы с детьми. Все, что ребенок делает на экране, он делает как бы впервые. Вот почему так ценна пленка, на которой запечатлены юные лица в их нескончаемом развитии.

Этот фильм нельзя пересказать, но речь в нем идет о подлинных событиях детства. То, что написали Ф. Трюффо и его верная сотрудница Сюзанн Шиффман, ничем не напоминает романтически надуманный сценарий, где авторы обыкновенно подлаживаются под жизнь, дабы тем вернее исказить ее. Как и во времена «Шпанят» и «400 ударов», его первых фильмов, темой которых было детство, Трюффо и в свои сорок четыре года остается молодым режиссером, отвергающим «традиционное качество» французских фильмов. Это в равной степени относится и к сценарию и к его кинематографическому воплощению. Трюффо хотел назвать фильм «Грубой кожей», как бы в противовес «Нежной коже» — его (непризнанному) фильму 1964 года о хрупкости взрослых людей.

Жаль, что в конце концов выбор пал на более ходовое название, ибо о «карманных деньгах», выдаваемых детям, в фильме почти не упоминается. Основной сюжет — грубая кожа. Пока мать маленького Грегори (полтора года) сбегает вниз по лестнице, чтобы найти потерянный кошелек, он играет с кошкой на подоконнике, делает неверное движение — и падает с десятого этажа на глазах окаменевших прохожих. Но падение его заканчивается в зарослях бирючины. Кроха встает на ножки без единой царапины и синяка и произносит: «Грегори сделал бум», а мать, только что спустившаяся на улицу, падает в обморок. Эта захватывающая сцена «а-ля Хичкок» с «хэппи энд» прекрасно иллюстрирует идею Трюффо, высказанную Лиди Рише, женой учителя: «Случись то же со взрослым, он бы тут же расстался с жизнью. Дети исключительно крепки, они ударяются обо все, они сталкиваются с жизнью, но их хранит благодать, да и кожа у них грубая».

Патрику Демусо лет двенадцать, он живет с отцом-калекой, а матери у него нет. Он с завистью наблюдает за своим приятелем Лораном Риффлем, когда его целует красавица мать (местная парикмахерша), не сознавая, что тем самым ранит сердце Патрика. Патрик не плачет, он влюбляется в мадам Риффль и дарит ей розы (красные — символ пламенной любви!). А в ответ слышит: «Скажи папе «спасибо». Это его первое любовное разочарование.

Жюльен Леклу — парнишка с мрачным взглядом, озлобленным видом и шевелюрой цвета воронова крыла. «Социальный случай». Его семья, которую никто никогда не видел, живет в развалюхе, в пригороде. Он носит грязную рваную одежду, таскает разодранный в клочья ранец. Он прогуливает уроки, поворовывает, спекулирует, не ночует дома. Медосмотр в школе показывает, что Жюльен — мученик, жертва двух мегер (их забирает полиция). И школа и город потрясены. Случай с Жюльеном — крайность, но она вызывает у Трюффо целую гамму чувств. Развязку происшедшего с Жюльеном он показывает с демонстративным благочестием, противопоставляя ее сценкам смешным и легким, проделкам братьев Делюка или ядовитым выходкам малышки Сильви. Сильви, дочь комиссара полиции, капризничала и за то наказана в воскресный день («Детям скучно в воскресенье»). Родители отправляются в ресторан, а ее запирают в квартире. Тогда она криками из окна, выходящего во двор, сзывает на помощь всех соседей. Ей удается их разжалобить, и она получает по «воздушному мосту» (в проделке замешаны братья Делюка) корзину с едой. В манере Трюффо есть некая грация. Он никогда не вылавливает из детских фарсов и речей, из их драм и комедий ничего необыкновенного. Он снимает не щенков, прирученных специально для съемок, а настоящих детей, мальчишек и девчонок, — они стоят на пороге отрочества и придумывают жизнь. Дети у него уравниваются со взрослыми, он относится к ним серьезно, не приседая на корточки, чтобы быть на их уровне. Потому-то он и добивается естественности. «Карманные деньги» не тот фильм, где надо было бы анализировать технику съемок, движение камеры, мизансценирование, даже если Трюффо и ссылается на Хичкока и Любича (в эпизоде с журналом киноновостей). Это фильм, где внимание сосредоточено на разных формах поведения. Реализм Трюффо, превосходно воссоздающего атмосферу провинции, кроется в умении передать бытие самой жизни.

Трюффо приглашает взрослых оглянуться на собственное детство, он показывает современных ребят, в которых многие родители узнают своих отпрысков. Значение ролей взрослых, учителя Рише, преподавательницы Шанталь Пти, заключено в том, что они прямо сталкиваются с проблемой воспитания, о которой у Трюффо есть что сказать. Рише — в какой-то мере сам Трюффо, ибо режиссер детских фильмов одновременно и воспитатель. Вслушайтесь в простые, характерные фразы из речи, посвященной окончанию учебного года: «У меня было тяжелое детство, хотя и не столь трагичное, как у Жюльена, и я помню, как мне хотелось поскорее стать взрослым, потому что я чувствовал, что у взрослых все права и они могут распоряжаться своей жизнью как захотят. <...> Хочу вам сказать также, что из-за плохих воспоминаний о собственной юности и из нелюбви к тому, как обращаются с детьми, я выбрал свою профессию — стал учителем. <...> По странным законам равновесия те, у кого была тяжкая юность, зачастую лучше подготовлены к взрослой жизни, чем те, кого всячески защищали и очень любили; здесь действует правило компенсации...»

Оригинальность и отвага Трюффо в том, что он наш единственный сентиментальный режиссер. И приятно, что «Гран при» 1975 года французского кино, который был присужден ему за «Историю Адели Г.», был официально вручен ему в день, когда на экраны вышел фильм «Карманные деньги». Ибо Адель Г. и тьерские дети, нежная кожа и грубая кожа — это кино.

«Le Monde», 1976. 2 mars

**«Мужчина, который любил женщин»** («L homme qui aimait les femmes», 1977). Сцен. и диалоги Ф. Трюффо, М. Фермо, С. Шиффман; реж. Ф. Трюффо; опер. Н. Альмендрос («Истмэнколор»); худож. Ж.-П. Кою-Свелко; музыка Мориса Жобера в обработке Ф. Порсиля; в ролях: Ш. Денне (Бертран Моран), Б. Фоссей (Женевьева Бижей), Н. Боржо (Дельфина Грезель), Н. Бай (Мартина Дедуа), Ж. Фонта нель (Элен), С. Глазе (Бернадетта), В. Боннье (Фабиенн), М. Шассэн (Дениза), А. Перье (Ута), Р. Пюйо (Николь), Н. Барбье (Лилиана), М. Дюри (мадам Дютей), ф. Жамэ (Жюльетта), Л. Карон (Вера), Ж. Дастэ (доктор Бикар), Р. Леенхардт (Бетани), М. Бербер (доктор Грезель), А. Ажель и А.-Ж. Сервэ (лекторы), Мишель Марти (Бертран в детстве), Ф. Трюффо (прохожий).

Рождество в 1976 году. Кладбище в Монпелье. Похороны Бертрана Морана. Вокруг гроба — толпа женщин. Никого, кроме женщин. Одна из них, светловолосая девушка, внимательно оглядывает присутствующих. Перед могилой, вокруг могилы — лес женских ног. Их обладательницы роняют слезы. Начинается история главного героя, любимца женского пола. У Бертрана Морана, черноволосого сорокалетнего инженера по гидравлике, пронизывающий, немигающий взгляд. В остальном он такой же, как все, — ни хорош, ни дурен. Мы видим его на работе — испытывающим модели кораблей в бассейне или модели самолетов в аэродинамической трубе. Но после шести часов вечера никто не в состоянии определить его профессию: о работе вне работы Бертран не разговаривает. Все его помыслы, все его свободное время посвящены женщинам. Они для него не забава, не спорт. Они для него необходимость. Таким образом, история Бертрана Морана — это цепочка его любовных увлечений. Дельфина — вечно взбудораженная, увлекающаяся, беспокойная, ревнивая, эксцентричная. Фабиенн — энергичная, любящая подчинять себе мужчин, брать инициативу в свои руки... Мартина... Элен... Дениза... Их было много, но Бертран заводит все новые и новые знакомства, рискует угодить за решетку по обвинению в несильном ухаживании, пытается чуть не угрозами добиться свидания с телефонисткой, имя которой ему даже неизвестно. В один прекрасный день Бертрону приходит в голову мысль написать книгу о своих похождениях, подведя под

них, так сказать, теоретическую базу. Он начинает ее с детских впечатлений о матери и завершает самыми свежими по времени событиями, озаглавив ее «Самец». Разослав экземпляры рукописи по разным издательствам, он не очень рассчитывает на удачу, но неожиданно в одном из издательств рукопись принимают к печати. Заслуга в этом принадлежит заведующей редакцией Женевьеве Бижей, именно она преодолела отрицательные мнения других консультантов издателя. Девушка приглашает Бертрана в Париж, где предлагает ему для книги другое название — «Мужчина, который любил женщин». В итоге книга публикуется, а Бертран одерживает еще одну победу. В канун рождественских праздников Бертран решает уехать от Женевьевы в деревню. По дороге на другой стороне шоссе он замечает блондинку и резко поворачивает в обратную сторону, чтобы, развернувшись, подъехать к ней, но машина переворачивается. В больнице он бредит, говорит об острове, где живут только женщины и карту которого ему показывает красивая девушка. Он поворачивается на свет, который зажигает медсестра, делающая ночной обход; видит ее красивые ноги, переворачивается, чтобы лучше их рассмотреть и, потеряв равновесие, падает на пол. Экран погружается во тьму. Затем мы вновь видим кладбище и Женевьеву, ту самую светловолосую девушку, с которой начался фильм. Поплакав над могилой Бертрана, женщины постепенно расходятся...

## **А. Сервони**

### **Сентиментальная «песка»**

Последний фильм Франсуа Трюффо не так уж плох. Правда, на первый взгляд он кажется незначительным — всего-то воспоминания о любовных похождениях в виде доверительных советов по стратегии соблазнения. Начинается фильм сценой похорон главного героя на кладбище в Монпелье, куда соблазненные им женщины пришли бросить горсть земли на гроб, опущенный в могилу.

Но если вдуматься, фильм оказывается глубже. Конечно, он не выходит за рамки талантливой «пески», но в нем все же есть некоторая повествовательная оригинальность. Действие происходит в основном в Монпелье и его окрестностях, хотя город едва показан — несколько видов Эспланады Перрон, несколько прекрасных особняков XVIII века, несколько пояснительных слов. Вряд ли Трюффо намеревался снимать фильм о провинции, и это смещение на юг Франции, в Эро, где наш герой, крупный инженер, руководит техническим отделом большой фирмы, подчеркивает, что его добровольное изгнание из Парижа вызвано сильнейшим потрясением личного характера. Но только в финале становится ясно, что его показная снисходительность, созданная им стратегия покорения женщины, что столь похожа на тонкую игру, есть лишь следствие глубокой душевной раны — разрыва с любимой женщиной. И эта слегка интеллектуальная, слегка умозрительная избыточность удовольствий и чувственности встреченных и покоренных женщин оказывается жалкой имитацией подлинного чувства.

Получив глубокую душевную рану, герой создает себе защитную оболочку. Разумеется, он любит женщин, и именно соблазненная им женщина называет его «мужчиной, который любил женщин», а не дает прозвище бабника. Он любит женщин чувственно, как живых существ, умных, ревнивых, сентиментальных, властных. Но по-настоящему он любил одну. И эта разбитая любовь предопределила всю его жизнь, хотя сам он этого и не осознает.

Чередой проходят перед нами его тонкие любовные приключения. Рассказ о них ведется легко, естественны переходы от одного эпизода к другому, от воспоминания к воспоминанию, от вечеров, когда он пишет автобиографический роман, к рабочим дням машинистки, которой передан первый экземпляр рукописи, чтобы она напечатала для издательства пять копий. Машинистку смущает его манера говорить о женщинах и о любви как об игре, о тактике, смущает обилие персонажей.

Надо отметить, что фильм во многом выиграл благодаря подбору актеров. Virtuозно сыграл главную роль Шарль Денне, удачно передав слияние тактического расчета и чувственности. Удивительно удались женские образы. Особенно хороша Брижит Фоссей, она играет сотрудницу издательства, его последнюю подругу, которая едва не стала всепоглощающей любовью, едва не возродила личность героя. Как в своей стихии чувствует себя в фильме Нели Боржо и Женевьева Фонтанель, а Лесли Карой (та единственная, по-настоящему любимая им женщина, которая покинула его), хотя и возникает в фильме лишь на миг, выглядит в этот миг очень трогательно. Тепло и с наслаждением сыграл Жан Дастэ роль старого врача, утонченного любителя и теоретика ловли форели.

Превосходна работа оператора Нестора Альмендроса. Его съемки точны, тщательны в деталях, интимны, а иногда и субъективны в ощущении интерьера, в передаче южного света.

«L'Humanité», 1977, 7 mai

## Н. Альмендрос

Трюффо — очень методичный человек, он записывает все впечатления, разносит по карточкам и расставляет в картотеку. «Мужчина, который любил женщин» — это, скорее, результат всего, что было накоплено в сделанных записях. Репортер, фантазирующий душой, Трюффо подбирает материал, собранный и в содружестве с другими писателями, особенно со своей «правой рукой» Сюзанн Шиффман, которая обладает особым комедийным даром. За долгие годы Трюффо создал свою постоянную группу, съемки с которой проходят у него все проще и проще, а «шарниры» хорошо смазаны. И хотя его съемочную группу тоже контролируют, она умеет работать в атмосфере доверия. Трюффо предпочитает работать без технического сценария, день за днем. Иногда он проводит постсинхронизацию, что сильно облегчает работу мне как главному оператору и помогает избежать некоторых недостатков синхронной съемки.

Большая часть сцен «Мужчины, который любил женщин» была снята при слабой освещенности. Я работал так, как если бы пленка имела чувствительность «200 ASA» (при системе перепроявки), используя объективы «Цейс» с большим открытием диафрагмы (1, 4) и камеру Арри VI. Остальное сделала лаборатория. Опыт, полученный в Америке при съемках фильма «Дни небес», оказался весьма полезным... Финальные ночные сцены до аварии были сняты с применением лампы фронтального заливающего света (photo-flood) на камере. То же освещение мы сохранили и на улицах, но попросили владельцев магазинов лучше осветить витрины, чтобы создать впечатление новогоднего праздника. Этого естественного света оказалось достаточно.

В этом фильме Трюффо решительно обратился к крупным планам, иногда даже обрезая лица по лбу и челюсти. Этот стиль прямо противоположен предыдущим работам, где Трюффо предпочитал общие и средние планы. Крупный план — современная идея видения, которая мало соответствует кинематографу прошлых лет. Трюффо любит окна — планы, когда показывается что-то важное и когда мы заглядываем внутрь дома через отверстие. Такой «кадр в кадре» удешевляет его значение.

В картинах прошлых лет тщательно отработывались декорации, мебель, одежда, а в сегодняшних фильмах, как в телевизионных репортажах, чаще пользуются естественной обстановкой. Трюффо не любит этот документалистский привкус, ибо эстетикой при этом занимаются все меньше. Предметы и мебель изготавливаются массовым тиражом, материалы вульгарны, расцветки крикливы... Важность отбора, а особенно подготовки к съемкам элементов естественной обстановки в таком фильме, как «Мужчина, который любил женщин», принесла нам немало забот. Так, в ресторане теннисистки-дзюдоистки

цвета и рисунки на стенах зала были слишком банальны, и их пришлось закрыть тканью. Мы заново отделали ресторан, где в сцене участвовала Нели Боржо, перекрасив стены в более темной хроматической гамме. Подготовительная работа заняла больше времени и была тщательнее, чем обычно. Чтобы точнее образом уравновесить цвет задних планов и одежды, мы стилизовали и обстановку и планы. Стараясь избежать документализма, Трюффо для съемок выбрал Монпелье, где нейтральная и мало распознаваемая архитектура напоминала любой провинциальный городок. (Кстати, Ромер, снимая «Моя ночь у Мод», поступил иначе и выбрал Клермон-Ферран, город с ярко выраженным лицом.) Компания по аэродинамике, где работал наш герой, была снята в Лилле. Для сцены там художник Кою-Свелко подкрасил воду экспериментального бассейна зеленой фосфоресцирующей краской и добился волшебного эффекта. Сцены в Лилле должны были проходить летом, а мы снимали зимой, и дыхание актеров вырывалось паром. Как его убрать? Мы попросили исполнителей курить во время разговора.

Огромную роль в этом фильме сыграл монтаж. До момента отбора и склейки снятых планов точный смысл фильма не был ясен никому, кроме как автору. Множество коротких планов мы снимали на улицах Монпелье — целые вереницы женщин, прогуливающих в самых разнообразных манерах походки. При монтаже обнаружилась графичность. Съемка лейтмотивных планов (женские ножки, «которые меряют землю, словно циркуль землемера») подсказала нам одну идею. Мы установили камеру прямо на земле и снабдили ее 250-миллиметровым телеобъективом. Затем наметили круг радиусом метров в двадцать и поставили по этому кругу автомобили. Актрисы должны были быстро ходить вдоль этого круга, и камера снимала полную (в 360°) панораму, словно на манеже. На экране же телеобъектив создавал оптическим сжатием иллюзию не кривой линии или круга, а линии прямой, непрерывной, словно женщины шли по тротуару вдоль стоящих автомобилей, а камера снимала с движения, а не панорамировала.

Одна из способностей Трюффо состоит в умении придавать значимость самым заурядным на первый взгляд пространствам. Он знает, что фотогеничным может быть что угодно — искусство заключается в манере съемки. Хотя места действия кажутся разными — улицы, тротуары, зоны стоянок, — камера сняла их на небольшом отрезке, совсем недалеко от производственных помещений «Фильм дю Каросс». В сцене в номере отеля, где Шарль Денне и Брижит Фоссей лежат в постели во время дождя, мы, сами того не подозревая, заново открыли один эффект (изобрел его Фриц Ланг) — мощный направленный свет (mini-brute), имитирующий солнце, какого не бывает. Источник света помещался за окном, а перед ним создали завесу искусственного дождя. Прозрачные тени от капель воды падали на лица актеров и стены комнаты. Подобную идею Фриц Ланг использовал при съемках «Женщины в окне»<sup>99</sup>. Это стилевое заимствование могло сослужить и плохую службу, но Трюффо выполнил сцену столь убедительно, что никто не заметил обмана.

N. Aimendros. Un homme à la camera.  
Lausanne, ed «5 continents», 1980

**«Зеленая комната»** («La chambre verte», 1978). Сцен. и диалоги (на темы новелл Г. Джеймса «Алтарь мертвых», «Друзья друзей», «Зверь из джунглей») Ф. Трюффо и Ж. Грюо; реж. Ф. Трюффо; опер. Н. Альмендрос («Истмэнколор»); худож. Ж.-П. Кою-Свелко; музыка Мориса Жобера в обработке Ф. Порсиля; в ролях: Ф. Трюффо (Жюльен Давенн), Н. Бай (Сесили Мандель), Ж. Дастэ (Бернар Умбер), Ж.-П. Мулен (Жерар Мазз), А. Витэ (секретарь епископа), Д. Лобр (мадам Рамбо), Ж.-П. Дюко (священник), А. Миллер (Женевьева, первая жена Мазэ), М. Жауль (Ивонн, вторая жена Мазз), М. Дюри

<sup>99</sup> Фильм поставлен Ф. Лангом в 1944 г. — Примеч. сост.

(Моник, секретарша а редакции), Л. Рагон (дух Жюли Давенн), М. Бербер (доктор Жарден), Г. Д'Аблон (мастер-манекенщик), Ти Лоан Нгуен (его помощница), К. Лантретъен (оратор на кладбище), П. Маленон (Жорж), А. Пани (Анна, маленькая пианистка), А. Симон (одноногий сотрудник редакции), А. Бьен-веню (Гюстав, ведущий аукцион), С. Руссо (Поль Массиньи), К. Сарда-Канова (женщина с венком), Ж.-К. Гаш (полицейский), Ж.-П. Кою-Свелко (калека в инвалидной коляске на аукционе), Р. Тено (калека в инвалидной коляске на кладбище), Н. Баррак-Кюри (няня на аукционе), Ж. Кудель (няня на кладбище), Ж. Бужан (сторож).

Маленький городок на западе Франции. Только что кончилась первая мировая война. Здесь живет Жюльен Давенн. Он журналист в местной газете, «специалист по некрологам». Его семья состоит из племянника, глухонемого мальчика, и его гувернантки. Жена его, Жюли, умерла сразу после свадьбы, и ее образ, ее «присутствие» стало преследовать Жюльена каждый день. В доме у Жюльена отведена специальная комната — «зеленая комната», своего рода мавзоль Жюли, куда никому не разрешается заходить и где Жюльен духом соединяется с умершей женой. Стремясь приобрести наиболее памятные вещи, принадлежавшие Жюли, Жюльен участвует на аукционе, где распродается семейное имущество Жюли. Молодая ассистентка аукциона, Сесили Мандель, принимает его страсть близко к сердцу и соглашается помочь ему найти обручальное кольцо Жюли. Приятель Жюльена, Жерар Мазэ, также потерял жену и сначала подумывает о самоубийстве. Жюльен уговаривает его, что, только оставшись жить, можно сохранить память о ней. Но потом Мазэ, примирившись с потерей, женится второй раз, и Жюльен порывает с ним отношения. Местному ремесленнику Жюльен заказывает для своей «зеленой комнаты» манекенное изображение Жюли в натуральный размер, но, получив заказ, в ужасе отшпатывается от пугающего воскового лица. Случайный пожар уничтожает «зеленую комнату», и Жюльен намерен переделать заброшенную часовню на церковном кладбище в пантеон всех близких, кого он потерял. В свои планы он посвящает Сесили, но затем разочаровывается в ней, когда узнает, что она была любовницей недавно умершего местного политического деятеля Поля Массиньи — когда-то Массиньи был близким другом Жюльена, но затем предал его. Сесили, уже полностью разделяющая страсть Жюльена к сохранению памяти об умерших, понимает: Жюльен не допустит, чтобы в память о Массиньи была зажжена свеча. Однако позднее, тяжело заболев, Жюльен встречает в часовне Сесили и признается, что оказался невеликодушен к его бывшему другу. Жюльен умирает холодным, промозглым днем, и в память о нем в часовне зажигается последняя свеча.

## **М. Сельвини**

### **Безумная любовь**

В одном из интервью Трюффо сказал: «Мне исполнилось сорок шесть лет, и меня начинают окружать те, кого уже нет. Я пересмотрел «Стреляйте в пианиста!» — половина его исполнителей мертвы». Фильм, как кажется, и констатирует сказанное: снятый от первого лица, он являет собой кинематографический пересказ трех новелл Генри Джеймса — «Алтарь мертвых» и в меньшей степени «Друзья друзей» и «Зверь из джунглей». Обращение к Джеймсу, мимо которого не прошел уже Шаброль, примечательно не столько само по себе, сколько кругом литературных пристрастий, обнаруживших у Франсуа Трюффо (как и у его учителя Роберто Росселлини) склонность в зрелом возрасте к «шоковой» литературе. Напомним, что еще в «Диком ребенке» и в «Истории Адели Г.» режиссер возродил литературный тип фильма с его ритмическим скандированием и повествовательным изложением событий. В сходном стиле выдержана и «Зеленая комната», где с первой же сцены диалог со всей очевидностью доминирует над действием,

а с удовольствием смакуемый кинематографический синтаксис выражается в неторопливых движениях камеры и в торжественно медленных наплывах в затемнение. Общий тон «изысканности» нередко усиливается иронией (например, следующая за Жюльеном дурная слава специалиста по некрологам), необходимой для смягчения чересчур жесткого сюжета, и некоторой долей самоцитирования: немого мальчика, как маленького героя «Дикого ребенка», Трюффо (как и там, исполняющий главную роль) старается обучить разговаривать. Противоречие в фильме возникает к его второй половине, когда Жюльен развешивает по стенам часовни фотографии умерших близких. Почти в каждом интервью Трюффо без усталости повторяет, что выбор фотографий случаен, что все их он отыскал в парижском магазинчике на Рю Бонапарт. И тем не менее, узнав на фотографиях Оскара Уайльда, Гийома Аполлинера, Генри Джеймса, Жана Кокто, Марселя Пруста (известное фото на выставке Вермеера) и Сергея Прокофьева (не менее известная фотография с Жоржем Руо в Монте-Карло, 1929 год), зритель не может удержаться от искушения и не поискать какого-нибудь смысла в этом подборе фотографий, хотя бы просто из желания очертить круг художественных пристрастий режиссера. Висящая здесь же фотография актера Оскара Вернера, исполнителя главных ролей в фильмах «Жюль и Джим» и «451° по Фаренгейту» и до сих пор живого и невредимого (но, возможно, мертвого для Трюффо, мертвого как друга?<sup>100</sup>), только усиливает дух частных отношений, исходящий от фильма в целом, который — не без причины же! — параллельно изготовлен на 16-миллиметровой пленке<sup>101</sup>.

В позитивных моментах фильма (а их немало) стоит обратить внимание на некоторые слегка зашифрованные мотивы: например, на попытку смягчить табу, сложившееся в современной культуре вокруг темы смерти, или на кинематографическое воплощение прекрасных стихотворных строк. Натали Бай очень трогательно сыграла роль Сесили, а режиссеру удался образ главного героя, даже несмотря на несколько торопливую манеру произносить текст. Для музыкального решения фильма Трюффо вновь обратился к творчеству Мориса Жобера (умершего в 1940 году, и его фотографию, кстати, мы видим в часовне Жюльена), использовав его «Фламандский концерт» (1936). Заслуживает упоминания и качество съемок испанского оператора Нестора Альмендроса, уже несколько лет постоянно работающего с Трюффо. Его кадры пылающей «зеленой комнаты» откровенны и красноречивы.

Все это, впрочем, не в состоянии избавить зрителя от некоторого неудобства. Речь, правда, идет о зрителе внимательном и доброжелательном (для тех, кто не приемлет любое воплощение темы смерти, о неудобстве, понятно, говорить не приходится), который, по-видимому, далек от предельных моральных критериев, содержащихся в повествовании. Так какова же мораль (если речь идет именно о ней) и как она истолковывается? Это зависит от того, как мы определим главного героя. Одержим ли он Чувством (с большой буквы)? Такие персонажи нередки в фильмах Трюффо: жаждущая Мести «новобрачная в черном»; охваченная Любовью Адель Гюго; одержимый Вожделем мужчина, «любивший женщин». Или фильм — это исповедь, а герой — сам режиссер, размышляющий над собственными страхами и потому играющий сам себя? Тема фильма очевидна, она на поверхности — конфликт поклонения мертвым и любви к живым. По ходу фильма эта тема звучит часто и выразительно (например, в словах Сесили: «Я люблю живых, а вы назло живым любите мертвых»), но за ней с чересчур уж откровенной бессвязностью, как, впрочем, за любым размышлением над бренностью нашего существования, скрывается излишне личная вопросительная интонация. Например, за воспоминаниями Жюльена об умерших не могут не таиться всевозможные «Неужели и я?» или «А что после смерти?»...

---

<sup>100</sup> Имеются в виду довольно серьезные конфликты между Трюффо и Вернером во время съемок «451° по Фаренгейту». — Примеч. сост.

<sup>101</sup> То есть для частного пользования. — Примеч. сост.

Чтобы удовлетворительнее объяснить фильм, возможно, следует процитировать слова Трюффо о том, что «Зеленая комната» — «это история любви, как и все фильмы, сценарии которых мы с Жаном Грюо написали совместно». Эти слова заставляют предположить, как это и сделал Марсель Мартен в «Экране-78», что, «несмотря на видимый сюжет, в «Зеленой комнате» нет и тени каких-либо иекро-филических увлечений; подлинная тема фильма, несомненно, «безумная любовь», любовь, которая сильнее смерти, знакомая нам по искусству сюрреалистов». Этому убедительному толкованию нетрудно найти и подтверждение. Таков призрак жены, потрясший душу Жюльена. Призрак «воплощен» актрисой с помощью старого приема (на закрытых веках рисуются глаза), придуманного еще Жаном Кокто, сюрреалистическим поэтом «безумной любви». Другим подтверждением подобного толкования фильма служит выбор Жана Дастэ на роль Умбера, директора газеты, который, зная о том, в кого влюблена Сесили, утешает ее и убеждает открыться Жюльену. Каждый любитель кино знает, что в 1934 году Жан Дастэ исполнял главную роль в «Аталанте», последнем шедевре Жана Виго. За тем, что на роль «утешителя» Трюффо выбрал именно его (в «Аталанте» Жана Дастэ «утешал» Мишель Симон), не скрывается ли желание Трюффо связать непосредственно свое произведение с «Аталантой», одним из лучших фильмов о любви в истории кино?

«Letture», 1980, № 2

**«Ускользящая любовь»** («L'amour en fuite», 1978). Сцен. и диалоги Ф. Трюффо, М.-Ф. Пизье, Ж. Орель, С. Шиффман; реж. Ф. Трюффо; опер. Н. Альмендрос («Истмэнколор»); худож. Ж.-П. Кою-Свелко, П. Гомперц, Ж.-Л. Поведа; композ. Ж. Делерю; песню «Ускользящая любовь» (музыка Л. Вулзи, слова А. Сушона) исполняет А. Сушон; в ролях: Ж.-П. Лео (Антуан Дуанель), М.-Ф. Пизье (Колетта), К. Жад (Кристина), Дани (Лилиана), Доротей (Сабина), Р. Варт (мать Колетты), М. Анрио (судья на бракоразводном процессе), Д. Мезгиш (Ксавье Барнерья), Л. Берто (мсье Люсьен), Ж.-П. Дюко (адвокат Кристины), П. Дио (мэтр Ренар), А. Оливье (судья из Экса), М. Дюри (мадам Ида), Э. Кло (Эммануэль, коллега Антуана), К. Лантретъен (проводник в поезде), Р. Тено (рассерженный в телефонной будке), Жюльен Дюбуа (Альфонс Дуанель), Александр Янссен, Шанталь Зюгт (дети).

Антуан Дуанель, живущий теперь отдельно от своей жены Кристины и сына Альфонса, страстно увлечен продавщицей в магазине грампластинок, Сабинной, хотя ее, как и других подружек Антуана, сбивают с толку его таинственность и эксцентрические привычки. Звонок от Кристины призывает рассеянного Антуана в суд для вынесения окончательного решения об их разводе. Оба вспоминают, как складывалось их знакомство (в «Украденных поцелуях»), как протекала их семейная жизнь (в «Семейном очаге»). Суд разводит их. На суде Антуана замечает Колетта, его юношеское увлечение из «Антуана и Колетты», теперь профессиональный адвокат. Колетта покупает автобиографический роман Антуана «Неприятности любви», продающийся в книжном магазине ее возлюбленного Ксавье Бар-нерья (при этом Ксавье ревнует ее к Антуану), чтобы прочесть его по дороге в Экс-ан-Прованс, где она должна защищать убийцу ребенка. Уже сидя в купе, она замечает в окне вагона поезда, стоящего на параллельных путях, Антуана: по просьбе Кристины Антуан отправляет на каникулы Альфонса (причем ссорится из-за этого с Сабинной). Колетта только приветственно машет ему рукой, но Антуан, следуя, как всегда, первому импульсу, выскакивает из вагона, где сидит Альфонс, и пересаживается в поезд Колетты. Не ожидавшая этого Колетта потрясена, увидев за столиком вагона-ресторана не своего Ксавье, которого она ждала, но который не пришел, а Антуана. Вспоминая о времени, прошедшем со дня их знакомства (в «Антуане и Колетте»), Антуан жалуется Колетте на свою судьбу, на неудавшийся брак с Кристиной, а Колетта упрекает

его в самовлюбленности и замечает, что в своем романе он исказил некоторые обстоятельства их знакомства. Остановив уже идущий поезд стоп-краном, Антуан соскакивает с подножки вагона, но прежде, еще в купе Колетты, у него из кармана выпадает склеенная фотография Сабины. Эта фотография уже фигурировала в истории, выдуманной Антуаном специально для Колетты: о человеке, который, разговаривая по телефону с девушкой, рвет в гнев ее фотографию и выбрасывает из телефонной будки, а вымышленный герой Антуана подбирает ее. Теперь на обратной стороне фотографии Колетта обнаруживает фамилию Сабины — Барнерья, — она та же, что и у Ксавье, возлюбленного Колетты. Решив, что это его жена, Колетта возвращается из Экса в Париж (дело ее прекращено, ибо клиент сделал попытку покончить жизнь самоубийством) с намерением поставить все точки над «i». В Париже, однако, Колетта обнаруживает, что Ксавье и Сабина — брат и сестра. Она примиряется с Ксавье, беседует с Кристиной об Антуане и о себе (обе вспоминают свою жизнь, знакомую нам по фильмам «Антуан и Колетта», «Украденные поцелуи», «Семейный очаг») и просит Кристину передать Антуану фотографию Сабины. Антуан тем временем делает попытку примириться с Сабинкой, оскорбленной его отъездом с Альфонсом, и встречается с мсье Люсьеном, любовником его умершей матери. Они вместе посещают могилу мадам Дуанель, и Антуан вспоминает о своих детских переживаниях (по фильму «400 ударов»). Эти воспоминания переплетаются с воспоминаниями о знакомстве с Сабинкой, и в конце концов Антуан убеждает Сабину, что он не легкомысленный человек (как она уже начала было думать), а именно тот, кто ей нужен.

## **П. Бийар**

### **Двойная жизнь Франсуа Трюффо**

В сентябре 1958 года в газете «Франс-суар» появляется небольшое объявление о том, что неизвестная кинофирма «Фильм дю Каросс» приглашает для проб мальчиков тринадцати-четырнадцати лет, чтобы сыграть роль в фильме о подростках. Среди массы ребятешек постановщик Франсуа Трюффо, снимающий свой первый большой фильм, подмечает мальчугана-зубоскала за его физическое сходство с ребенком, каким был, по его мнению, он сам. Жан-Пьер Лео становится Антуаном Дуанелем, нелюбимым ребенком, лунишкой из «400 ударов», фильма скромного, новаторского, волнующего, который покорит и публику, и критику, и жюри фестиваля. В один прекрасный день Франсуа Трюффо занял подобающее место среди сонма великих французского кино. Он и сам тогда еще не знал, что приступил к созданию романтического цикла фильмов, подобного которому еще не было в истории кино.

В Жан-Пьере Лео он разглядел своего младшего брата, своего далекого сына-двойника. В жизни он навсегда останется другом, провидением и поддержкой актера, а Жан-Пьер Леб, более или менее сознательно подражая, разовьет свое физическое сходство с кинорежиссером, переймет его привычки и манеру поведения. Кинематографические приключения Антуана Дуанеля: короткая идиллия с Колеттой («Антуан и Колетта»), знакомство с жизнью после воинской службы и первое познание любви («Украденные поцелуи»), женитьба, отцовство и семейные нелады («Семейный очаг») — неумолимо подводят нас к «Ускользящей любви», которая завершает цикл. Причудливое триединство Трюффо — Лео — Дуанель замыкает цепь неким подобием сводной главы.

В тридцать три года Антуан, который только что опубликовал автобиографический роман «Неприятности любви», разводится с Кристиной, своей супругой по «Семейному очагу», вновь встречает Колетту, юношеское увлечение из «Люби в 20 лет», и соблазняет молоденькую продавщицу пластинок (он и сам ведь начинал как продавец пластинок), которая становится его партнершей в погоне за недостижимой, ускользящей любовью.

Но вернемся к Жан-Пьеру Лео. Одного и того же персонажа он играл в тринадцать, девятнадцать лет, в двадцать четыре и тридцать три года. Потому-то «Ускользящая

любовь» и вызывает щемящее чувство, прямо-таки голова кружится — еще никогда убегающее время не было отмерено с такой точностью. Эту целостность образа Антуана Дуанеля мгновенно почувствовала публика. В одном из кинотеатров Копенгагена показывается даже специальная программа «Приключения Антуана Дуанеля», которая идет с двух часов пополудни до десяти часов вечера и состоит из «400 ударов», «Антуана и Кошетты», «Украденных поцелуев» и «Семейного очага». В США Франсуа Трюффо поразили студенты, которые задавали вопросы об Антуане Дуанеле, словно о реальном существе, персонаже, олицетворяющем в их глазах абсолютного антигероя, антипода Клинта Иствуда, антитезу и полную противоположность голливудскому суперсамцу.

С Антуаном в кинематограф вошел герой редкого сочетания качеств — в его характере слились жизненные силы Дэвида Коп-перфилда и Жюльена Сореля. Вечный ребенок, воплощение агрессивной робости, соблазнитель от страха, который ему внушают женщины, одинокий бунтарь, Дуанель, несомненно, живет вне времени. Но его значение как кинематографического героя проистекает в основном из теснейших связей с его создателем. Под маской Антуана Дуанеля Трюффо прячет самого себя. Этот перенос сказывается на своеобразии интриги и поступков. Характеры, мотивы поступков, чувства, движения души — все говорит об одном: Трюффо и Дуанель — близнецы. И их моральное сходство неизбежно отзывается очевидным физическим сходством.

Говоря о своем творчестве, Жан Ренуар любил вопрошать: «Где кончается кино? Где начинается жизнь?» Искусство и цель кинематографа состоят в такой имитации жизни, когда вымысел и повседневность, иллюзия и реальность, сливаясь, становятся единым целым. В своем яростном стремлении разбить экран-стекло, отделяющий искусство от реальности, Франсуа Трюффо идет дальше других. И именно Антуан Дуанель позволил ему перебросить двойной мостик между жизнью и зрелищем.

В других фильмах, где такой поддержки нет, Франсуа Трюффо, обычно скрытный и замкнутый, не колеблясь превращается в актера, дабы создать некое подобие пуповины, которая бы связала автора и его творение. В «Диком ребенке», «Американской ночи», «Зеленой комнате» Трюффо не просто актер, играющий такую-то роль, — он художник. Принуждая себя появляться на экране, он тем самым решительно объявляет себя альфой и омегой своих фильмов. За два десятилетия, минувших с появления «400 ударов» и прочих фильмов того периода, французское кино (а следом и мировое) начало новую жизнь. Кинематограф Авторов сломал перегородку, казалось, навсегда (из-за коллективности труда, технических и финансовых условий) отделившую кинорежиссера от кинофильма. Теперь во многих фильмах режиссер смог установить со своим произведением связь прямую и первородную, всегда объединявшую живописца с его картиной, а писателя с его романом.

Во Франции вслед за Трюффо и другие режиссеры (Луи Малль, Клод Лелуш, Жан-Люк Годар, Эрик Ромер) усвоили и углубили найденное им. Но опыт Трюффо дал не только положительные результаты. Он стал причиной появления большого количества скучнейших подражаний, породил глупое и невежественное самолюбование, позволил множеству посредственных режиссеров создать себе бледный ореол из своих чудосочных фантазий. Фильм Жака Дуайона «Плачущая женщина» двадцать лет назад появиться просто не мог бы. Он — свидетельство двойственности последних кинематографических новаций. Сценарист, постановщик и главный герой своего фильма, Жак Дуайон с примерной вольностью рассказывает о себе. Обретение этой вольности — фактор, конечно, положительный. Но, не умея отнестись критически к собственному произведению, Дуайон тратит свое дарование на удручающий и невероятно тоскливый эксгибиционизм. Вот пример того, как инфляция его наносит удар целому замыслу.

Сегодня подобная эксплуатация его сомнительна. Его избыточность заставляет вспомнить о кинематографе, где не забывают ни о зрелищности, ни о зрителях. И, конечно, не случайно именно в этот год Франсуа Трюффо решился подвести черту под приключениями Антуана Дуанеля. С него началось бурное развитие кинематографа

Авторов. Все говорит за то, что эта эпоха с ее победами и поражениями сегодня заканчивается.

Антуан Дуанель может покинуть нас, он сделал свое дело.

«Le Point», 1979. № 331

## Н. Альмендрос

Этот фильм любопытен как коллажная мешанина из четырех приключений Антуана Дуанеля. Съемка связующих сцен этого коллажа длилась пять недель.

В этом возврате на экран Антуана Дуанеля, зрелого человека, живущего воспоминаниями, основная трудность состояла в том, чтобы слить в гармоничное целое очень разный по качеству материал. Два первых эпизода жизни Дуанеля были сняты в черно-белом варианте и обычном формате: «400 ударов» в 1959 году и скетч из «Любовь в 20 лет» в 1962 году. Их надо было перевести в формат 1:1,66. «Ускользящая любовь» была задумана в цвете. Поэтому требовалось растянуть кадр, снятый в обычном формате, хотя бы частично перекадрировать разбухшее таким образом изображение и, увеличив центральную часть и обрезав края, ослабить некоторые тона, чтобы в современном цветном фильме переходы к черно-белому воспринимались не слишком резко. Два других фильма с Дуанелем — «Украденные поцелуи» и «Семейный очаг» — имели подходящий формат, но пленка была покрыта другой эмульсией: все «флэшбэки»<sup>102</sup> принимали иную тональность, да и зерно было крупнее. В «Ускользящей любви» использовались также сцены из «Американской ночи», «Мужчины, который любил женщин» и фильма Бернара Дюбуа «Грудь Лолы», оригинал негатива которого следовало «разогнать». Моя работа состояла в том, чтобы сделать все это однородным и облегчить слияние с новым материалом при монтаже. Съемки были быстрыми, нервными, бешеными, как в комедии. Время, которое я выигрывал при быстром освещении сцен, сказывалось на съемочной группе. Ритм работы передается фильму, делая его динамичнее. Снимая комедию, Трюффо работает, как Фрэнк Капра. Когда он уверен, что съемка сцены удалась, он переходит к другой сцене, держа в руке хронометр и требуя от актеров тех же действий, тех же диалогов, тех же оттенков игры, но уже в ускоренном ритме, чтобы выиграть несколько драгоценных секунд.

Чтобы напомнить кадры с ранним Дуанелем и продолжить стилевое решение предыдущих фильмов, я применил съемку с трансфокатором, приближая лица Лео и Клод Жад, соединяя воспоминания с новыми сценами. Комбинация съемок с движения и трансфокатора позволяет избежать концевых искажений лиц, когда используется лишь движущаяся камера и фиксированный фокус. Каждый трансфокаторный план подготавливал зрителя к возвращению в прошлое. Трюффо и его монтажер, Надин Баррак-Кюри, с блеском смонтировали материал в единое целое, собрав сотни кусков различного происхождения, составляющих мозаику жизни Дуанеля. И, как мозаика, произведение получилось гармоничным, единым и стройным.

N. Almendros. Un homme à la camera.

Lausanne, ed. «5 continents», 1980

**«Последнее метро»** («Le dernier métro», 1980). Сцен. Ф. Трюффо, С. Шиффман, Ж.-К. Грумберг; реж. Ф. Трюффо; опер. Н. Альмендрос («фудзиколор»), худож. Ж.-П. Кою-Свелко; композ. Ж. Делерю; гимн «Боже, спаси меня» А. Кунка и песню «Сомбреро и мантилья» Ж. Ваиссад-Шанти исполняет Рина Кетти; песню «Мой возлюбленный из Сен-

<sup>102</sup> От «flashback» — возврат к прошлому (англ.) — Примеч. пер.

Жан» Э. Каррары и Л. Ажеля исполняет Люсьен Делиль; исполняются также песни «Пьер в Зумбе» А. Лары и Ж. Ларю и «Ты у меня красавица» Ш. Сэкунды, Кан-Чаплин, Ж. Жакобса и Ж. Ларю; в ролях: К. Денёв (Марьон Штайнер), Ж. Депардьё (Бернар Гранже), Ж. Пуаре (Жан-Лу Коттен), Х. Беннент (Лукас Штайнер), А. Ферреоль (Арлетта Гийом), П. Дюбос (Жермена Фабр), С. Оdepэн (Надин Марсак), Ж.-Л. Ришар (Даксья), М. Риш (Раймон Бурсье), М. Бербер (Мерлин), Р. Боринже (офицер гестапо), Ж.-П. Кляйн (Кристиан Леглис), Франк Паскье (Жако), Рената (немецкая певица), Ж.-Ж. Рише (Рене Бернар-дини), М. Симоне (воровка Мартина), Л. Сабо (лейтенант Берген), Х. Зив (Ивонн, горничная), Ж. Цукман (Розетта Гольдштерн), А. Тасма (Марк), Р. Дюпре (мсье Валентен), П. Бело (консьержка в гостинице), К. Бальтаус (дублер Бернара), Р. Тьерри (мать Жако), А. Омон, М.-Д. Ан-ри, Ж. Вайсблут.

Действие происходит в Париже в сентябре 1942 года. Актер Бернар Гранже решает перейти из труппы театра Гран Гиньоль в труппу более престижного Театра на Монмартре. Этот театр возглавляет популярная актриса Марьон Штайнер. До войны во главе труппы стоял ее муж Лукас Штайнер. Известно, что после вступления во Францию немецких войск Лукас, польский еврей, бежал за границу. Однако пока только Марьон знает, что на самом деле он прячется в подвале театрального здания, дожидаясь возможности переправиться в «свободную зону». Фактически именно Лукас руководит через свою жену постановками театра. Он подготовил режиссерскую разработку норвежской пьесы «Исчезновение», ставить которую должен его коллега Жан-Лу Коттен. Коттену, однако, дабы гарантировать цензурное разрешение, приходится идти на поклон к влиятельному критику коллаборационисту Даксье. В конечном итоге Даксья все-таки обрушился на пьесу за скрытые в ней «еврейские мотивы», и тогда Бернар публично наказал коллаборациониста, избив его. Напуганная, ибо тем самым он подверг опасности жизнь Лукаса, Марьон настаивает, чтобы Бернар не разговаривал с ней вне театра. Ему это трудно, ибо, став своим в труппе, он влюбился в Марьон. Тем временем немцы вторглись и в «свободную зону». Лукас в отчаянии. Он близок к мысли о самоубийстве. Марьон предлагает ему работать над постановкой новой пьесы: через отдушину он может слышать, как проходят репетиции; самой же ей то и дело приходится отражать попытки Даксья отстранить ее от руководства театром. Бернар признается Марьон, что он участник Сопротивления и что ему надо уходить из театра. Они становятся любовниками. Тем временем ситуация в стране вновь изменилась: во Франции высадились войска союзников, а немцы ушли из Парижа. Вместе с ними бежал и Даксья. Лукас вышел из укрытия. Бернар попал в госпиталь, куда к нему пришла Марьон, а все происшедшее оказалось спектаклем, который члены труппы Театра на Монмартре разыграли перед ликующей публикой освобожденного Парижа.

## **Ричард Комбз**

Гимн моральной силе парижан периода оккупации, пропетый словами маленькой сражающейся труппы актеров, фильм «Последнее метро» стал со времен «Американской ночи» тончайшим в творчестве Трюффо сплетением идей гуманизма и театрализации жизни, подлинности и искусственности. Этим тесным, замкнутым мирком, уголком оккупированного Парижа, где улицы не менее павильонны, чем их изображение на сцене, создана особая атмосфера, в которой счастливо сосуществуют ренуаровское понимание природы человека и хичкоковское постижение природы кино. Но и всякий раз, когда бы мы ни вышли за пределы изображенного мирка, мы обязательно чувствуем, что остаемся в пределах целостного мира, созданного Трюффо. <...> Эпизод в типографии коллаборационистского листка Даксья «Я — повсюду» делает фильм «Последнее метро» как бы парным к фильму «451° по Фаренгейту»: слово, которое там предали, здесь само

стало предательским. Грандиозные события внешнего мира здесь не игнорируются — они метафорически моделируются сообразно масштабам маленького Театра на Монмартре его сценическим действием, декорациями, верноподданничеством, завистью, предательством, тайнами его «подполья» — подвальных помещений и прячущегося там политического изгнанника. <...> Не лишена интереса в «Последнем метро» и особого рода документальность: театр здесь изображен как излюбленное парижанами убежище от ужасов оккупации, и «последнему метро» его можно уподобить в том смысле, что зрители должны попасть в него до наступления комендантского часа...

«Monthly Film Bulletin», 1981, № 570

### **Г. Долматовская**

<...> Возможно, сегодняшнему молодому зрителю эти эпизоды покажутся выдумкой авторов, призванной развлечь публику. Старшее поколение, наверное, помнит, откуда возникла история с актером и критиком.

В действительности критик «Я — повсюду» Ален Лобро (прототип Даксы) опоздал на генеральную репетицию пьесы «Королева мертва» Монтерлана в «Комеди Франсэз». Фразы из статьи в фильме тоже подлинные: по свидетельству Пьера Бийара в журнале «Пуэн», как «туманная скандинавская виньетка» была определена постановка в театре Жана Вилара «Бури» Стриндберга.

А разделался с Лобро знаменитый Жан Марэ — за то, что критик-коллорационист оскорбил Жана Кокто. Случай этот Марэ описывает в своей недавно вышедшей книге воспоминаний.

Подобные достоверные детали щедро разбросаны Трюффо по всей ткани фильма.

И голубоватый, холодный ночной Париж в сумеречном свете фонарей, стекла которых замазаны синей краской, с синими окнами кафе (а первые 40 минут фильма действие происходит вечером) точно воспроизводит атмосферу тех лет. <...> Новая работа Трюффо вышла за рамки истории о людях театра на фоне Парижа 1942 года. Прежде всего она важна тем, что Трюффо, так часто декларирующий в интервью свою непричастность к политике, вмешался в спор об оккупации и Сопротивлении. Сделав одним из главных героев фильма борца Сопротивления и явно отдавая Бернару Гранже свои симпатии, Трюффо тем самым определил свою позицию об активной роли французского Сопротивления, возникавшего и в среде людей искусства. Кроме того, весь процесс работы Театра на Монмартре — это отстаивание высоких традиций искусства, сохранения национальной культуры, духовное Сопротивление, которое прославило французов. Трюффо образом Лукаса заявляет (подтвердив это и в печати) о своем почтении к тем художникам Франции, которые в условиях поработенной страны и расистских преследований продолжали творить, таким, например, как Александр Траунер или Жозеф Косма (соратники Марселя Карне, создавшие вместе с ним и «Вечерних посетителей» и «Детей райка»).

Успех фильма... и его политический пафос, как это часто бывает, определили обстоятельства общественной жизни французов. По нечаянному совпадению премьера картины состоялась в тот самый день 30 октября 1980 года, когда произошел взрыв бомбы возле старой парижской синагоги на улице Коперника. Настрой фильма, разоблачающего антисемитизм во Франции времен Виши и оккупации, оказался созвучен сегодняшнему возмущению французов вылазками 80-х годов. И это тоже сделало картину явлением не только культурной, но и общественной жизни страны. Трюффо продолжил традицию тех фильмов о войне, которые утверждали несломленность и величие духа французов, продолжил с печалью и улыбкой, как и положено в драматической комедии, где жизнь театра и реальность причудливо переплелись...

Г. Долматовская. Примечания к прошлому.  
М., «Искусство», 1983

**«Соседка»** («La femme d'à côté», 1981). Сцен. Ф. Трюффо, С. Шиффман, Ж. Орель; реж. Ф. Трюффо; опер. У. Любчански («Фудзиколор»); худож. Ж.-П. Кою-Свелко; композ. Ж. Делерю; в ролях: Ж. Депардьё (Бернар Кудрай), Ф. Ардан (Матильда Бошар), А. Гарсей (Филипп Бошар), М. Баумгартнер (Арлетта Кудрай), В. Сильве (мадам Одиль Жув), Р. Ван Хоол (Ролан Дюге), Ф. Морье-Жену (врач), О. Бекаэр (Томас Кудрай), Н. Вотье, М. Комб.

Корабельный инженер Бернар Кудрай живет в поселке неподалеку от Гренобля. Своей жене, Арлетте, он никогда не рассказывал о давнем, до женитьбы, романе с молодой художницей по имени Матильда и теперь потрясен, узнав, что Матильда и ее муж, Филип Бошар, который значительно старше ее, арендовали соседний дом. Он отказывается присутствовать на приеме, который Арлетта устраивает в честь новых соседей, но на следующий день совершенно случайно встречается с Матильдой в гренобльском супермаркете. Завязавшиеся отношения кажутся вполне дружескими, но неожиданно Бернар, уступая мгновенному побуждению, пылко обнимает Матильду, и она даже теряет сознание. Светская жизнь поселка вращается вокруг теннисного клуба мадам Жув. Там Матильда встречает издателя Ролана Дюге и возобновляет прерванную когда-то работу иллюстратора детских книг. Бернар и Матильда начинают регулярно встречаться, для чего Бернар снимает номер гостиницы в Гренобле. Однако на предложение начать заново их совместную жизнь Матильда отвечает отказом. Они возвращаются домой и останавливают машину для «последнего» (как утверждает Матильда) объяснения. И на самом деле все последующие попытки Бернара вдохнуть в их отношения прежнюю любовь оказываются безрезультатными. Бернар в отчаянии. Во время одного из приемов, который устраивают на этот раз супруги Бошар, он теряет самообладание и публично избивает Матильду. Проходит время. Арлетта, беременная вторым ребенком, и Филип, ухаживающий за потрясенной Матильдой во время круиза по Северной Африке, смирились с происшедшим. Матильда и Бернар, казалось, раскаялись. Но однажды в том же теннисном клубе Матильде, подписывающей экземпляры новой, только что оформленной ею книги, стало плохо. В больнице у нее наступил полный упадок сил, и она отказалась от чьей-либо поддержки, даже от сочувствия Бернара, навестившего ее по просьбе Филипа. Наконец она выздоравливает, и супруги Бошар переезжают на новую квартиру. Однажды ночью Бернар просыпается от шума в соседнем доме. Войдя в дом, покинутый Бошарами, он застаёт там Матильду. Они снова вместе, они вновь любят друг друга. Незаметно для Бернара Матильда достает из сумочки пистолет. Сначала она убивает Бернара, потом себя.

## **В. Дмитриев**

<...> «Соседка» Франсуа Трюффо... по сути своей антологична. Гармонический академизм картины, ее пластическая уравновешенность, когда каждый неподвижный план, каждая панорама, каждое укрупнение вбирают в себя жизнь в ее главных и второстепенных проявлениях и оставляют за кромкой кадра возможность ее бесконечного продолжения, — вся эта известная по прежним лентам режиссера высшая математика кинематографа, притворяющаяся простейшими арифметическими действиями, не только не скрывает антологичности, но настойчиво подчеркивает ее. Верный себе, Франсуа Трюффо снял не что иное, как традиционный фильм Франсуа Трюффо.

«Соседка» — картина о времени и страсти, протокол страсти, воссозданный с учетом времени. Время здесь не таит в себе ни исторического, ни мифологического подтекста. Это просто десять лет, которые не виделись Бернар и Матильда. Десять лет, за которые у них образовались свои семьи и подросли дети. Десять лет, на которые они постарели. Незавершенная любовь, прерванная на полуслове жизненными перипетиями, возвращается к героям фильма не как нежное чувство привязанности, а в жестоком облике страсти — наказании за пропущенные десять лет. Поэтому звучит в их финальном самоубийстве мотив и грустной патетики и удручающей бессмыслицы.

Чтобы снизить торжественность, которая неминуема, если речь идет о гибели влюбленных, Трюффо после заключительных выстрелов рассказывает о самоубийстве словами полицейского протокола. Протокол страсти и протокол полицейский друг друга не отменяют. В их соединении — и бытовая проза жизни и трагикомическая горечь результата... Очень важно, что Франсуа Трюффо всегда трезво смотрит на мир.

«Спутник кинофестиваля», 1983, № 7

**«Веселенькое воскресенье!»** («Vivement dimanche», 1983). Сцен. (по роману Ч. Уильямса «Долгая субботняя ночь») Ф. Трюффо, С. Шиффман, Ж. Ореля; реж. Ф. Трюффо; опер. Н. Альмендрос; худож. Х. Мак-Коннико, М. Серф; композ. Ж. Делерю; в ролях: Ф. Ардан (Барбара Бекер), Ж.-Л. Трентиньян (Жюльен Версель), Ф. Лоденбах (адвокат), К. Сьоль (Мари-Кристин Версель), Ф. Морьв-Жену (управляющий Сантелли), К. Сен-Макари (Бертран Фабр, фотограф), Ж.-П. Ка-льфон (Массулье), А. Белобр (кассир), Ж.-Л. Ришар (Луизон), Я. Деде (Фас Данж), Н. Феликс (увечная дама), Ж. Кулури (Лаблаш, частный детектив), Р. Тено (Жанбро, полицейский), П. Гар (инспектор Пуавер), Ж.-П. Кою-Свелко (человек в лифте), П. Пеллегрен (секретарша).

...Действие из Кэртхэйджа (штат Луизиана) переместилось в Йер, маленький городок на юге Прованса, где агент по продаже недвижимости Жюльен Версель оказался втянут в двойное убийство, происшедшее в один и тот же день, — сначала был убит любовник его жены, а затем и она сама. Жюльен — человек не очень ловкий, не очень умный и не очень симпатичный. Его спасает его секретарша, которую этот чудак еще и уволил, причем в самое неподходящее для себя время... Этим, собственно, и ограничивается история, но Трюффо удается преобразить ее, придав ей значительность в глазах восхищенного зрителя и сумев из шляпы фокусника-киномана извлечь каскад изощреннейших приемов, позволивших превратить «комикс» в удивительную мини-антологию фильмотечных сокровищ. <...>

«Lecture», 1984, Gennaio

## Отрывни из сценариев

### Американская ночь<sup>103</sup>

#### Площадь в Париже

Станция метро, магазинчики, большое кафе, уличное движение, множество пешеходов. Из метро выходит молодой человек (Жан-Пьер Лео) и решительным шагом пересекает площадь. Навстречу ему по тротуару идет человек лет пятидесяти (Жан-Пьер Омон). Они оказываются лицом к лицу, останавливаются, молча смотрят друг на друга, потом молодой человек дает своему визави сильнейшую пощечину. В этот момент раздается громкое «стоп!», камера отъезжает, мы видим не случай из реальной жизни, а съемку фильма. Прохожие — статисты. Видна камера, суетящиеся вокруг нее техники. Площадь — это громадная декорация, возведенная под открытым небом в одной из студий на Лазурном берегу. По сигналу первого ассистента (Жан-Франсуа) все статисты собираются на одной стороне площади, чтобы выслушать критические замечания.

Ж а н - Ф р а н с у а<sup>104</sup>. Все ко мне, пожалуйста! Придется повторить. Не знаю почему, но в этот раз получилось хуже, чем в предыдущий. Все вышли из метро одновременно, а автобус ушел с опозданием...

В другом углу площади (здесь тоже слышны эти указания первого ассистента) постановщик фильма Ферран (его играет Франсуа Трюффо) повторяет сцену пощечины с обоими актерами — Альфонсом, молодым человеком, и Александром, пожилым актером. У террасы кафе около статистов суетятся Жоэль, помощник режиссера (ее играет Натали Бай), и реквизитор Бернар (его роль исполняет Бернар Менэ), а Одиль, гримерша (ее играет Ники Арриги), подклеивает ус Александру.

Теперь Жоэль объясняет Лилиан (ассистентка-стажер, в ее роли снялась Дани), как обозначать последовательность планов.

Ж о э л ь. С какого метра начали, каким кончили, общий метраж отснятого куска, а это обвести.

Л и л и а н. И кому ты это отдаешь?

Ж о э л ь. Это для тебя. Сохрани у себя.

Пока Вальтер<sup>105</sup> поправляет свет, Пьер (фотограф)<sup>106</sup> делает снимок пощечины с Александром и Альфонсом.

Позади декораций располагается телевизионная группа.

Диктор (его играет Морис Севено), стоя перед камерой, импровизирует комментарий.

Д и к т о р. Дамы и господа, здравствуйте! Мы находимся на студии «Ля Викторин» в Ницце и присутствуем на съемках первых кадров фильма «Представляю вам Памелу». Увы, несчастное стечение обстоятельств не позволяет нам представить Памелу, ибо исполняющая ее роль молодая киноактриса Жюли Бэйкер пока еще в Голливуде. Но другие актеры, занятые в фильме, уже собрались, и я надеюсь взять у них несколько интервью.

В этот момент появляется Бертран (продюсер, его играет Жан Шам-пьон) и подводит к диктору Александра, который потирает щеку.

А л е к с а н д р. Теперь на три недели мне обеспечен флюс. Ну, потерпим.

<sup>103</sup> Печатается по изданию: Truffauf F. La nuit americaine suivi de «Journal de tournage de «Fahrenheit 451». Paris, «Seghers», 1974.

<sup>104</sup> Эту роль исполняет Жан-Франсуа Стевенен — на съемках собственно «Американской ночи» он второй ассистент режиссера. — Примеч. авт.

<sup>105</sup> Снимался Вальтер Баль, ассистент оперетора «Американской ночи». — Примеч. авт.

<sup>106</sup> В этой роли занят Пьер Зюка, фотограф нашей съемочной группы. — Примеч. авт.

Александр и Бертран смеются. Продюсер представляет Александра диктору и тут же пытается уйти.

Д и к т о р (*обращаясь к Бертрану*). Господин продюсер, останьтесь с нами, я хочу взять у вас интервью. Расскажите нам о фильме «Представляю вам Памелу».

Б е р т р а н (*уходя*). Нет-нет. Продюсер должен держаться в тени. Диктор поворачивается к Александру и приступает к интервью.

Д и к т о р. Расскажите нам, что представляет собой сценарий картины «Представляю вам Памелу».

А л е к с а н д р. Видите ли, это история пятидесятилетнего человека, у которого есть сын. Этот сын женился на молодой англичанке и представляет ее родителям...

Лицо Александра на экране вытесняется лицом Альфонса, который продолжает рассказ.

А л ь ф о н с. Так вот, это история молодого человека, женившегося на юной англичанке. Через три месяца после свадьбы он решает представить ее родителям, которые живут на вилле у моря... Александр. Персонаж, которого я играю, влюбляется в свою сноху, а она — в него...

А л ь ф о н с. А молодая женщина влюбляется в своего свекра... Александр. В фильме показано бегство этой парочки...

Д и к т о р (*Альфонсу*). Ну и что происходит потом?

А л ь ф о н с. Мне кажется, история разработана в трагедийном плане, и, как в любой трагедии, каждый персонаж проходит свой путь до конца.

А л е к с а н д р (*заканчивает интервью*). Я вынужден сократить рассказ, поскольку меня зовут для продолжения съемок. На экране — большие декорации.

Ферран направляется к камере и призывает всех к порядку.

Ф е р р а н. Внимание! Мотор... Начали!

Ж о э л ь (*щелкнув «хлопушкой»*). «Памела». Один. Второй.

Снимается второй дубль сцены, которую мы уже видели, но на этот раз режиссер отдает указания в мегафон.

Ф е р р а н (*за кадром*). Автобус пошел... Продавец газет, пошевеливайтесь! Дама с собачкой, побыстрее!.. Альфонс! Пошел!.. Альфонс!.. Красная машина, уйдите из кадра!.. Внимание, Вальтер, наезд на Александра!..

Сцена идет до пощечины. Затем, после съемки общей сцены, снимается несколько крупных планов самой пощечины. После седьмого дубля Ферран удовлетворен и объявляет, что теперь будет сниматься с крана первая сцена.

Камера устанавливается на огромном красном операторском кране, который как бы перечеркивает декорации. На нем расположились механики.

После нескольких коротких команд («Мотор!.. Начали!.. Анонс!») и щелчка «хлопушкой» Жоэль статисты начинают движение. Камера медленно поднимается на кране, и слышится музыка Вивальди. <...>

### Декорация «Столовая Северины»

Сначала видна лишь синяя ваза, которую Бертран ставит на низкий столик; потом он разжигает огонь в камине: поленья там настоящие, но за ними скрыта газовая горелка, от которой тянется шланг к большому баллону с бутаном. Достаточно открыть кран и бросить зажженную спичку, чтобы создалось впечатление хорошо пылающего камина.

Северина с бокалом шампанского наблюдает, как Бертран регулирует высоту пламени.

С е в е р и н а. Я не могу отвести глаз от этого огня. Ф е р р а н. Знаете, люди, наверное, раньше смотрели на огонь так же, как сейчас смотрят телевизор. У меня вообще впечатление, что после обеда человеку необходимо уставиться прямо перед собой и смотреть на что-то движущееся...

С е в е р и н а. А ведь правда. Я никогда не задумывалась над этим...

Пока площадку готовят к съемкам (Вольтер регулирует освещение), Ферран сталкивается с Лилиан.

**Ф е р р а н.** А, Лилиан! Альфонс сказал мне. Я очень рад. Мои поздравления! Нет, правда... от души поздравляю!

Судя по удивленному выражению, появившемуся на лице Лилиан, когда Ферран ушел, ясно, что она не понимает, чем вызваны его поздравления.

Дожидаюсь начала съемки, Ферран просит Бернара потушить огонь, потому что идет сильный дым.

Поленья уже загорелись, и из-под навеса над камином, на удивление всем, высовывается рука Бернара с мокрой тряпкой, которой он тушит последние огоньки пламени.

В другом углу декорации Феррана останавливает невысокий человечек, потрясающий сценарием перед носом режиссера. Его сопровождают две сестры-двойняшки — у обеих одинаково длинные обесцвеченные волосы, одна и та же дешевая косметика на лицах, одинаковая пустая улыбка.

**Ч е л о в е ч е к.** Здравствуйте, господин Ферран. Хочу вам представить двух немецких девушек. Они сестры — Грета и Диана. Вот эта снялась в большом политическом фильме в Германии. Почему вы не снимаете политических фильмов?

**Ф е р р а н.** Видите ли...

**Ч е л о в е ч е к.** А эта участвовала в эротическом фильме. Крупный успех. Почему вы не снимаете эротических фильмов? У меня есть интересный сценарий о загрязнении... Между человеком и Ферраном вклинивается Жан-Франсуа.

**Ж а н - Ф р а н с у а.** Простите... Ферран, вы не можете подойти, у нас что-то не ладится... Он увлекает его за собой. Ферран. Так что не ладится?

**Ж а н - Ф р а н с у а.** Да ничего. Все в порядке. Я хотел вас освободить...

Теперь Феррана перехватывает Бертран.

**Б е р т р а н.** Ферран! Я хочу вам представить господина Джа-кометти.

Он представляет Феррана сидящему рядом с ним человеку, который с любопытством наблюдает за тем, что творится на съемочной площадке.

**Б е р т р а н.** Господин Джакометти, господин Ферран...

**Ф е р р а н.** Здравствуйте, мсье. Очень рад.

**Б е р т р а н.** У вас есть свободная минутка?

**Ф е р р а н.** Нет. Очень трудная сцена. Если после съемки... Ферран отходит от них и присоединяется к Жану-Франсуа. Ферран (*шепотом*). Что это за тип? Кого приволок Бертран?

**Ж а н - Ф р а н с у а.** Это тип из полиции. Благодаря ему мы потупили разрешение снимать на улицах. Бертран пригласил его на денек, чтобы показать, как снимают кино.

**Ф е р р а н.** Посмотреть съемки? Ну и дела! Разве я хожу смотреть, как он работает, как он допрашивает?

Ферран кулаком изображает допрос «третьей степени». Жан-Франсуа прыскает со смеху.

Наконец все готово для репетиции. Вальтер объявляет, что «можно начинать». Ферран подходит к Северине предупредить ее.

**Ф е р р а н.** Северина, мы готовы.

**С е в е р и н а.** Иес. О'кэй.

Она занимает свое место, не забыв, впрочем, допить бокал шампанского.

**Ф е р р а н.** Внимание! Тишина! Главная репетиция!

**Ж а н - Ф р а н с у а.** Тихо!

**Ф е р р а н.** Все молчат. Внимание...

Декорации изображают элегантно убранную столовую. За столом сидит Александр, перед ним чашечка кофе. Сцена происходит в конце обеда. Александр курит сигарету и хранит невозмутимое молчание, а его супруга, которую играет Северина, нервничает.

Камера установлена на тележке в глубине декораций. Северина занимает исходное положение — стоя у стула спиной к камере.

Ф е р р а н. Начинай, Северина!

С е в е р и н а. Откровенно говоря, я тебя не понимаю, Александр. Ты... *(Она колеблется.)*

А л е к с а н д р *(подсказывает)*. Странный.

С е в е р и н а. У, чертова кукла!.. Странный!

Ф е р р а н. Ничего, ничего страшного. Начинаем снова. Северина снова занимает исходную позицию.

Ф е р р а н. Внимание! Северина...

С е в е р и н а. Откровенно говоря, я тебя не понимаю, Александр. Ты странный какой-то с некоторых пор. Вчера вечером, когда ты встал и ушел посреди ужина, это было грубо по отношению к Жюли. А! Чертова кукла!.. Я сказала «Жюли» вместо «Памела»! Произнося текст, Северина перешла к камину. Она остановилась, сообразив, что допустила ошибку.

Ф е р р а н. Не важно.

Северина. Нет, это нехорошо. Послушай, Ферран, у меня есть идея. Может, я буду играть с цифрами? У Федерико я всегда так делаю! Послушай...

Ферран не успевает сказать и слова, а Северина уже заняла исходную позицию и показала блестящий пример замены текста цифрами: «Семь, двенадцать, тридцать семь» и т. д.

Она останавливается перед камином и поворачивается к Феррану. Северина. Идет?

Ф е р р а н *(приближается к ней)*. Нет, Северина, это невозможно.

С е в е р и н а. Но почему?

Ф е р р а н. Это очень красиво, но так нельзя.

С е в е р и н а. У тебя нет ни малейшего чувства юмора... Потом будет постсинхронизация, и я наговорю правильный текст... Ферран не в силах сдержать смех, но остается твердым.

Ферран *(показывая Северине микрофон)*. Во Франции этого нельзя. Надо говорить подлинный текст. Видите, мы сразу записываем звук. Нет, надо найти другой выход.

С е в е р и н а. Это твоя вина, ты даешь мне текст в последнюю ми нуту. Хорошо, напишем текст на клочках бумаги. Согласен?

Ф е р р а н. Да.

Северина подзывает Жоэль и диктует ей диалог. Жоэль записывает текст четкими буквами на нескольких листках бумаги: «Откровенно говоря, я тебя не понимаю, Александр...» Рядом с ней стоит Бернар и ножницами режет пополам сигареты — Александр должен курить на протяжении всей сцены.

Ж о э л ь *(Бернару)*. Нарезь побольше. Боюсь, придется начинать по новой несколько раз.

Б е р н а р. Ну и влип я!

Жоэль прикалывает бумажки к декорациям, следуя указаниям Северины.

Ж о э л ь. Северина, здесь хорошо? Здесь удобно?

Северина. Да-да, хорошо.

Ж о э л ь. Так, последний вон там, за колонной.

На этот раз все готово к съемке. Жоэль щелкает «хлопушкой», и съемка начинается.

Ф е р р а н. Пошли, Северина.

Северина. Откровенно говоря, я тебя не понимаю, Александр. Ты странный какой-то с некоторых пор. Вчера вечером, когда ты встал и ушел посреди ужина, это было грубо по отношению к... Памеле. Она все же жена Альфонса. Похоже, ты ее ненавидишь и нарочно не обращаешься к ней.

Северина играет, переходя от одной бумажки к другой, с завидным спокойствием. Вся группа следит за ней затаив дыхание. В этот момент входит Одиль, одетая субреткой, чтобы убрать со стола. Северина бросается к ней.

С е в е р и н а. Что вы здесь делаете? Разве вы не видите, что я разговариваю с мсье? Ну-ка, вон отсюда! Одиль поспешно уходит.

С е в е р и н а *(поворачиваясь к Александру)*. Я этого не могу вынести!

Тут Северина должна выйти из комнаты, хлопнув дверью. Но она открывает дверь... шкафа с посудой, расположенного рядом с дверью, через которую ей надо уйти.

Ф е р р а н. Стоп! Северина. Я сыграла. Как?

Ф е р р а н. Не совсем... В общем, очень хорошо, но дверь-то не та! Видите?

С е в е р и н а. А! Я думала, что это та дверь... Ферран спокойно разъясняет Северине ее ошибку. В конце второго дубля Северина вновь ошибается. На этот раз нужную дверь ей исподтишка показывает Александр.

А л е к с а н д р. Послушай, дорогая. Гляди хорошенько. Я знаю, обе двери одинаковы, но...

С е в е р и н а. Это не то! Вот это то!

Александр возвращается на место. Северина стоит перед двумя дверьми. Она перехватывает Бернара, который подошел, чтобы «убрать» отблеск с двери.

С е в е р и н а. О, Бернар, ты один понимаешь меня. Можешь зайти ко мне в уборную...

Она целует его. Бернару удается вырваться, он поворачивается к группе и, крутя пальцами нос, показывает, что Северина пьяна. Третий дубль. Хотя Северина и пьяна, но она превосходно проводит сцену, а в конце опять ошибается дверью.

Ф е р р а н (*обращаясь к Жоэль*). Это провал. Она не сможет. На этот раз нервы у Северины не выдерживают, и она набрасывается на крошку Одиль.

С е в е р и н а. Я не виновата, Ферран! Не виновата! Я не знаю, кто Одиль, — гримерша или актриса!.. Пойми, это меня сбивает. В наши времена гримерши были гримершами, а актрисы актрисами... Меня это сбивает!

Ф е р р а н. Все будет хорошо, Северина! Сделаем паузу.

С е в е р и н а. Нет, не хорошо! Я знаю!

Ферран велит Жану-Франсуа очистить съемочную площадку от посторонних, и тот выполняет распоряжение, не очень церемонясь.

Ж а н - Ф р а н с у а. Всех, кому нечего делать на площадке, попрошу удалиться! Попрошу!

Всех лишних он гонит к выходу.

Ферран подзывает Альфонса и говорит ему, что, если тот хочет, он может остаться. Но Альфонс предпочитает уйти, он собрался в кино.

Лилиан, которая делает записи, сидя около камеры, наклоняется к Жоэль.

Л и л и а н. Виновата она и только она. Нечего напиваться до такого состояния!

Ж о э л ь. Встань на ее место: у нее сын умирает от лейкемии. Каждый день она с ужасом ждет телефонного звонка. Она долго колебалась, прежде чем согласиться сниматься. Съемки возобновляются.

Группе не до смеха. Атмосфера накалена. В середине сцены Северина начинает плакать.

Ферран останавливает съемку и подходит к Северине.

Ф е р р а н. Северина, все будет отлично, все пойдет, вот увидите. Давайте отдохнем.

Северина (плача). Не знаю, что со мной. Может, у меня из-за парика голова разболелась... Она снимает парик. Волосы ее гладко зачесаны и обтянуты сеткой — у нее трагическое лицо Пьеро.

Александр обнимает Северину и пытается успокоить ее.

Ферран расстроен. Он решает отпустить съемочную группу до конца дня. Съемки сцены будут продолжены завтра. <...>

### Студия «Ля Викторин»

Готовится съемка ключевой сцены фильма — приезд Альфонса со своей молодой женой-англичанкой и представление ее родителям. Камера и вся техническая часть съемочной группы расположились на террасе виллы родителей. Ферран готовится подать сигнал к началу съемки, но вдруг замечает, что прямо в поле зрения камеры Лажуа с супругой — она сидит на своем вечном складном стуле и вяжет свое вечное трико.

Ф е р р а н. Ну ладно, приступаем... Мадам, отойдите, пожалуйста, на два-три метра, вы в поле зрения камеры... Спасибо. Пока мадам Лажуа перебирается на новое место с помощью мужа, Ферран разговаривает с Жоэль.

Ф е р р а н. Невероятная женщина, она всегда на виду!

Ж о э л ь. Тебе не сказали? Это жена управляющего.

Ф е р р а н. Знаю, знаю, но она всегда на виду! Что она, на курсах, что ли?

Ж о э л ь. Нет, она до сумасшествия ревнива. Ей кажется, что все женщины увиваются за ее мужем. Она отравляет ему существование. Ему давно пора бросить ее, но он не отваживается. Знаешь, как их зовут в группе? «Скорбь и сострадание»<sup>107</sup>.

Оба смеются. Вдруг Ферран замечает, что фотограф Пьер обнимается с Лилиан.

Ф е р р а н. Это что такое... Это уже мне совсем не нравится! Чуть подальше в машине сидят Альфонс и Жюли, ожидая знака, чтобы двинуться в сторону виллы. Они пользуются моментом, чтобы познакомиться.

А л ь ф о н с. Тебя не бьет мандраж?

Ж ю л и (*улыбаясь*). А что такое «мандраж»?

А л ь ф о н с. Stage-fright... Do you have stage-fright?<sup>108</sup>.

Снова терраса, откуда Ферран со все возрастающим раздражением глядит на Лилиан, которая под деревом целуется с Пьером.

Ф е р р а н. Послушайте, Лилиан!.. Может, вы возьмете «хлопушку»?

Пожалуйста, Лилиан!

В а л ь т е р. Фотограф времени не теряет...

Лилиан вырывается из рук Пьера и щелкает «хлопушкой».

Л и л и а н. «Памела» Десять. Первый.

По знаку Жана-Франсуа автомобиль, который ведет Альфонс, подъезжает к крыльцу виллы. Альфонс выходит из машины и открывает дверцу Жюли — Памеле.

Г о л о с С е в е р и н ы. Эгей! Дети!

А л ь ф о н с (*обращаясь к Жюли*). Мои родители.

Оба смотрят в сторону террасы.

А л ь ф о н с. Представляю вам Памелу.

В объективе камеры — верх лестницы, где появляются Альфонс и Памела, идущие к родителям.

А л е к с а н д р. Добро пожаловать!

С е в е р и н а. Проходите! Я уверена, вы здесь будете счастливы. Жаль, что дом мал, очень мал. Идите на балкон. Видите, отсюда открывается вид на море. Ну?

Она увлекает Жюли — Памелу на террасу, а мужчины задерживаются в комнате.

С е в е р и н а. Знаете, мой сын никогда ничего мне не говорит. Он даже не рассказал, как вы познакомились.

Ж ю л и. Неужели?

С е в е р и н а. Да!

Ж ю л и. Я... проводила каникулы в Йоркшире со своими кузинами Дороти и Элизабет. Он должен был отправиться на прогулку с Дороти, но та подхватила ветрянку, и вместо нее пошла я.

С е в е р и н а. Конечно, я не знаю Дороти, но я рада, что ветрянку подхватили не вы.

А л е к с а н д р. Так кто же подхватил ветрянку? Северина. Угадай.

Ф е р р а н. Стоп!

С е в е р и н а. Чтоб вас!

Ф е р р а н. Неплохо, но попробуем по-другому.

А л е к с а н д р (*Феррану*). Я ушел не слишком рано?

А л ь ф о н с. Опять переснимаем? Все снова? Но ведь хорошо получилось!

---

<sup>107</sup> Здесь обыграно название документального фильма Марселя Офюльса, вышедшего на экраны в 1970 г. — Примеч. сост.

<sup>108</sup> Страх перед публикой... У тебя бывает страх перед публикой? (англ.) — Примеч. пер.

Не дожидаясь ответа, Альфонс быстро уходит.  
Ф е р р а н. Вальтер, теперь разместимся иначе.  
Северина переступает через рельсы, по которым ездит камера и уходит с террасы.  
Г о л о с Ф е р р а н а. Можете отдохнуть, Северина.  
Жюли остается одна. Она сидит на парапете террасы.  
Г о л о с Ж ю л и. I'm gonna have to do some homework with my french<sup>109</sup>.  
Альфонс, выйдя в сад, приближается к Лилиан. Между ними начинается спор, который, похоже, переходит в склоку.  
А л ь ф о н с. Я так хотел, чтобы ты была здесь со мной. Потому я и нашел тебе место ассистента. Только чтобы мы были вместе Только это!  
Л и л и а н. Да-да. Но мне ни к чему этот ассистентский стаж. Я ничему не учусь... Я хочу пройти курс монтажера.  
А л ь ф о н с. Почему ты сразу не сказала, что хочешь заняться монтажом? Я бы нашел тебе место стажера в группе монтажа. На втором этаже виллы, в комнате, где устанавливают камеру, Ферран сталкивается с фотографом.  
Ф е р р а н. А, Пьер! Вы ведь здесь для того, чтобы делать фотографии? Нет? Мы договорились?  
П ь е р. Да, мсье.  
На другой стороне дома — другая терраса, расположенная симметрично первой. Здесь отдыхает Северина. Она сидит в кресле. Собирается было налить себе шампанского, но затем меняет решение.  
С е в е р и н а. Одиль, уберите от меня эту бутылку. Видеть не могу ее!  
Александр присаживается рядом с Жюли.  
А л е к с а н д р. Как себя чувствует ваша мама?  
Ж ю л и. Спасибо, очень хорошо. Я ей сказала, что нам придется вместе работать. Она передает вам привет.  
А л е к с а н д р. Благодарю. Она — чудесная женщина. В Голливуде ее обожали все. Жаль, она так рано оставила кино!  
Ж ю л и. Она по-прежнему по горло в делах.  
А л е к с а н д р. Она так и не привыкла к кинематографическому стилю работы — все делать кусками. Знаете, я вспоминаю вечерний прием в честь выхода ее первого большого фильма в Голливуде... Это был фантастический праздник! Когда фильм закончился (мы сидели рядом), она повернулась ко мне и сказала: «Неужели все это сделала я? Мне казалось, я только и делаю, что жду».  
Ж ю л и. Да-да, вы совершенно правы.  
В саду разговор Альфонса и Лилиан почти перешел в ссору.  
А л ь ф о н с. Ну да! Я слушаю! Сегодня утром, когда сцену отсняли, я повсюду высматриваю тебя... Интересно, куда ты делась?  
Л и л и а н. Ну куда я могу деться?  
А л ь ф о н с. Чего не знаю, того не знаю.  
Л и л и а н. Да перестань ты орать.  
А л ь ф о н с. Я не ору. Я очень спокоен. Я слушаю тебя. А ты разговариваешь со всеми. Общаешься со всеми.  
Л и л и а н. Это неправда!  
А л ь ф о н с. А меня все время грызет беспокойство. Все просто. Я снимаюсь в фильме, а про себя повторяю: «Вот сцена кончится, и надо быстрее разыскать Лилиан». Я начинаю повсюду носиться, не знаю, что я делаю, состояние мое...  
На террасе подготовка закончена, но нет Альфонса. Ферран, всюду поискав его, обращается к Жоэль.  
Ф е р р а н. Послушай, это черт знает что! Где Альфонс?

---

<sup>109</sup> Надо бы мне еще доработать над французским (англ.). — Примеч. пер.

Ж о э л ь. Я знаю, где ваш Альфонс...

Она ведет Феррана в глубину террасы и показывает на Альфонса и Лилиан, которые ссорятся в саду.

А л ь ф о н с. Вот я снимаюсь... В каком состоянии я буду сниматься? Я должен быть cool<sup>110</sup>, чтобы сниматься, так нет...

Ф е р р а н. Альфонс! Альфонс, тебя ждут!

А л ь ф о н с (*обращаясь к Лилиан*). Я неприятен? Ты знаешь, кто в этом виноват...

Он уходит. Над студией пролетает самолет.

Чуть позже мы оказываемся перед виллой родителей. Съёмочный день закончен. Ферран и Александр, уходя, оживленно беседуют.

Ф е р р а н. Мне очень жаль, дорогой мой Александр, но я снова вынужден вас умертвить.

А л е к с а н д р. Я к этому привык. В восьмидесяти фильмах, в которых я снялся, я умирал восемьдесят раз. Два раза на электрическом стуле, два раза меня вешали, несколько раз приканчивали кинжалом, о самоубийствах не говорю... да и несчастных случаев не счесть. И ни разу я не умер естественной смертью! В общем, это хорошо — ведь смерть никогда не бывает естественной. К ним подходит доктор Нельсон, который заехал за Жюли. Дружески пожав ему и Феррану руки, Александр уходит.

Ф е р р а н. Здравствуйте, доктор. Вы ждете Жюли? Она переодевается. Скоро будет здесь. Н е л ь с о н. Все прошло хорошо?

Ф е р р а н. Очень хорошо. Я до чертиков рад. Знаете, мне еще ни разу не приходилось снимать актрису, с которой я до этого не был знаком. А здесь все идет отлично. У Жюли как раз тот решительный и хрупкий вид, какой нужен для ее героини. Я очень доволен. Все будет хорошо. До свидания, доктор. Ферран уходит.

Жюли спускается по лестнице и подходит к Нельсону. Они направляются было к машине, но затем Жюли, оглянувшись по сторонам, увлекает мужа в одну из аллей, чтобы скрыться от нескромных взглядов.

Н е л ь с о н. Anything wrong?

Ж ю л и (*улыбаясь*). I just wanted to kiss you<sup>111</sup>.

Они целуются.

### Немного позже

У здания, где расположена монтажная, Стаси поджидает Феррана.

Ф е р р а н. Стаси, извините меня... Я заставил вас ждать.

С т а с и. Ничего страшного.

Они поднимаются по деревянной лесенке, ведущей в монтажную.

Ф е р р а н. Я уверен, все будет хорошо. Вы успеете на свой самолет. Они входят в монтажную.

Ф е р р а н. Привет, Йанн! Привет, Мартина! «Бассейн» зарядили?

Й а н н. Все готово.

Ф е р р а н. Отлично, запускайте.

Они окружают мувиолу, на ее маленьком экране появляется сцена с бассейном. Ферран забыл о вспышке гнева в прошлый раз и поздравляет Стаси.

Ф е р р а н. Ну, Стаси! Совсем не видно!

С т а с и. Тем лучше.

Ф е р р а н. Смотрите, все получилось очень красиво!

На экране видна Стаси в купальнике. Она выходит из воды и спиной к нам идет к Александру.

С т а с и (*со смехом*). Надо любить! Вот и все.

<sup>110</sup> Здесь — хладнокроеный (англ.). — Примеч. пер.

<sup>111</sup> — Что-нибудь не так? — Я только хотела тебя поцеловать (англ.). — Примеч. пер.

Ф е р р а н. Прекрасно, Стаси. Можете улетать со спокойной душой. Стаси всех целует и стремительно уходит из монтажной — она должна успеть на самолет.

Ферран и монтажницы принимаются за работу.

Г о л о с Ф е р р а н а. Давайте смотреть дальше.

Йанн нажимает на рычаг, и изображение вновь оживает.

## Карманные деньги<sup>112</sup>

### Патрик в поисках любви

Перед тем как уйти в школу, Патрик Демусо открывает в квартире окно. Проходя мимо часов, он видит, что время еще есть. Его отец, как обычно, сидит в инвалидном кресле перед столиком, на котором стоит специальная чашка для инвалидов. Патрик идет на кухню, чтобы приглядеть за кофе. Отец говорит ему:

— Налей мне кофе, а дальше я уж сам управлюсь.

Патрик возвращается с кофейником, наливает в чашку кипящий кофе, берет школьную сумку и куртку.

— Ты взял бутерброд? — спрашивает отец, когда Патрик открывает входную дверь.

— Да, папа. Честное слово.

— Хорошо. До свидания, Патрик. Патрик уже исчез.

Выйдя на улицу, он ускоряет шаг — ведь ему еще надо зайти за товарищем. Он входит в элегантный парикмахерский салон, где за кассой сидит мадам Риффль, мать Лорана. Она встречает Патрика широкой улыбкой.

— Здравствуй, Патрик. Как дела? Ты зашел за Лораном? Подожди, я его сейчас позову.

Мадам Риффль скрывается в коридоре позади салона. Коридор ведет в квартиру, расположенную этажом выше.

— Лоран! Лоран! Спускайся быстрее. Твой приятель ждет тебя. Не опоздайте в школу!

Лоран кричит сверху:

— Бегу! Какао слишком горячее.

— Перелей его в чистый стакан, и будет не так горячо.

Пока мадам Риффль препирается с Лораном, Патрик развлекается, рассматривая рекламу, прикрепленную к кассе и восхваляющую достоинства лосьона после бритья.

Мадам Риффль возвращается. Патрик ей симпатичен, она хорошо знает его семейное положение: мать его умерла, отец — инвалид, а кроме того, он помогает Лорану, который не очень-то силен в математике. Мадам Риффль видит, как Патрик хохочет.

— Лоран спускается. А что это тебя так рассмешило?

— «После бритья мсье Сегена» — во дает! Может, я куплю такой отцу, когда будет праздник отцов.

— Умничка. А как чувствует себя папа? Ему не слишком скучно?

— Да нет... теперь он может целый день читать... ведь он купил машинку, которая автоматически перелистывает страницы.

— Это хорошо. Извини, мне надо немного прибраться в магазине перед открытием.

Мадам Риффль удаляется в заднее помещение, и Патрик на некоторое время остается один. Он мечтает, рассматривая рекламу спальных вагонов: очаровательная молодая женщина в сатиновой ночной сорочке стоит рядом с расположенными одна над другой полками вагонного купе.

Она улыбается мужчине в пижаме, который лежит на верхней полке с сигаретой в руке. Рядом с ним валяется завлекательный романчик. За вагонным стеклом ночь с тысячью звезд. Если внимательно разглядывать эту афишу, кажется, что ты сам переживаешь романтическое приключение. И неудивительно, что, когда Патрик переводит взгляд на красивую хозяйку салона, ему кажется, будто мадам Риффль словно призрак скользит по магазинчику, поправляя цветы. Упоение Патрика нарушено приходом Фатимы и Коринны, молоденьких девушек, работающих в салоне. Появляется мадам Риффль, толкая перед собой Лорана.

Мальчики уже у порога двери, когда мадам Риффль напоминает:

---

<sup>112</sup> Печатается по изданию: Truffaut F. Largent de poche. Cinéroman. Paris, «Flammarion», 1976.

— Лоран, а что ж ты?

С преувеличенной неохотой Лоран возвращается, подставляет матери щеку. Патрик смотрит, как мадам Риффль целует сына, и в его взгляде больше мечтательности, чем зависти. Этот взгляд говорит о многом.

О любви можно думать по-разному, и кто же не думает о ней?

<...>

### **Второе воскресенье. Дети скучают меньше**

<...> Патрик и Брюно остановились около киноафиши. Чего они ждут? Вдруг на лице Брюно улыбка.

— А эта вот ничего себе. Жаль, она одна.

Патрик смотрит в направлении взгляда Брюно и видит очаровательную чернокудрую девочку лет тринадцати с половиной, которая переходит улицу. Она колеблется и, прежде чем скрыться в подъезде одного из домов, оглядывается на мальчиков. Патрик поспешно отвечает Брюно:

— Давай топай, встретимся попозже. Брюно не согласен:

— О чем ты говоришь! Будем вместе.

К тому же девочка уже исчезла. Брюно находит новый сюжет для развлечения.

— Эй, гляди-ка!

Патрик пытается найти отговорку:

— Ты что, чокнулся? Их же трое!

— Ну и что?

— А нас-то двое!

Слишком поздно! Три девочки со смехом убегают, а наши начинающие сердцееды по-прежнему стоят у афиши кинофильма «Храм белого слона». Они охотятся.

Минут десять спустя появляются две девочки — одна повыше, другая пониже. На этот раз Брюно не обращает внимания на колебания Патрика.

— Подожди меня! — бросает он.

И уходит.

Петрик издали наблюдает, как Брюно останавливает девочек, несколько секунд идет оживленная беседа, затем Брюно зовет Патрика.

Патрик идет к ним, поскольку у него нет иного выхода. Брюно чувствует себя как рыба в воде и представляет приятеля девочкам — Коринне, брюнетке лет четырнадцати, которая чуть выше, чем Брюно, и Патриции, невысокой блондинке, которая тут же очаровывает Патрика, ведь это его первый «кадреж».

У кассы кинотеатра, когда Брюно уже готов купить билеты, Коринна начинает колебаться:

— Подожди, Брюно. Надо подумать. Я еще не уверена, что хочу пойти на этот фильм.

— Не ломайся, ты только что согласилась.

— Мне надо подумать. Я хочу поговорить с подружкой. Девочки перешептываются, а мальчики ждут около кассы.

Все уладилось, поскольку и кавалеры и их избранницы сидят на балконе кинотеатра «Монако». Они сидят в таком порядке: Коринна, Брюно, Патрик и Патриция. Патрик первым обращается к своей соседке:

— Она что, ваша сестра? — спрашивает он, указывая на Коринну.

— Нет, не сестра. Она живет напротив.

Разговор на этом кончается. Брюно ведет наступление напрямую. Коринна слишком юна, чтобы спросить ее: «Вы живете с родителями?», но Брюно быстро находит эквивалентный вопрос:

— Вы в каком классе?

У Коринны странная привычка. Она постоянно оттягивает ворот свитера и заглядывает внутрь, словно проверяя, все ли на месте. Она поднимает голову и отвечает:

— Я уйду из школы. Я хочу стать косметологом.

Свет в зале гаснет, и их диалог прерывается петушиным криком — заставкой киножурнала Пате. Сладкий голос диктора заполняет зал, а на экране мелькают кадры киножурнала новостей.

«На этой неделе мы посвящаем первую страницу нашего журнала «звезде», о которой говорят все и вся, — Оскару! Да, Оскару, чьи триумфальные выступления продолжаются на сцене театра «Эропеев». Каждый вечер после спектакля в уборной Оскара теснятся «весь Париж», но свистуна этим не смутить». На экране — артистическая уборная мюзик-холла. Волнение среди фотографов и репортеров — появляется Пьеро в белом гриме. На нем традиционный костюм. Он садится на стул перед зеркалом гримерного столика.

Но вот на экране — кадры хроники. Освобождение Франции. Диктор подхватывает: «Оскар родился тридцать лет назад, в 1945 году, сразу же после войны. Год назад, в августе 1944 года, Мадлен Дуанель, девятнадцатилетняя парижанка, вышла на улицу, как и тысячи других молодых француженок, чтобы приветствовать американскую армию, изгнавшую захватчика с нашей земли. В атмосфере патриотического подъема и народного праздника Освобождения Мадлен, будущая мать Оскара, всю ночь гуляла с Питером Николсоном, американским солдатом из Кентукки».

Кадры веселой толпы сменились другими, интимными — любовно обнявшиеся парочки американских солдат и француженок скрываются среди деревьев.

«В кустах наших парков множество юных француженок училось этой ночью жевать «резинку» в объятиях освободителей». Проносящиеся по экрану изображения, как это часто бывает, придают смелости зрителям, которые явились в кино вдвоем. В темноте зала разгораются «страсти». Брюно кладет руку на плечо Коринны, наклоняется к ней и целует ее. Патрик это видит, но не решается поступить так же по отношению к Патриции, считая ее слишком маленькой. Однако Патриция то и дело поглядывает в сторону подруги. На экране мелькают кадры свадьбы будущей матери Оскара и американского солдата. Диктор бодро продолжает:

«Флирт Мадлен Дуанель зашел так далеко, что через девять месяцев на свет появился Оскар. И как раз вовремя, чтобы не нарушить приличий, состоялся «интернациональный» брак. Невеста, как положено, была в белом, но ткани пришлось прибавить, чтобы скрыть округлившиеся формы. Супруги Николсон прекрасно ладили, если не считать того, что Мадлен с огромным трудом говорила по-английски, а Питер так и не смог выучить ни слова по-французски». Собрав все мужество, Патрик начинает поворачиваться к Патриции, но не успевает ничего предпринять, ибо, бросив очередной взгляд на целующихся Коринну и Брюно, Патриция говорит:

— Вот идиоты!

Патрик растерянно усаживается обратно, считая, что он был прав, не начиная действовать. Где ему знать, что в этом возрасте девочка спокойно может сказать не то, что думает, и прямо противоположное тому, чего ей хочется.

На экране появляется Оскар в колыбельке с соской во рту. Диктор продолжает: «Как подействовала эта житейская драма на развитие Оскара? Были ли его первые слова английскими или французскими или, колеблясь между тем и этим языками, он инстинктивно вернулся к языку предков? Нет, решение младенца оказалось совершенно непредвиденным. Не в силах произнести ни слова, он начал свистеть»,

Бутылочка у Оскара опустела, и он, желая привлечь внимание родителей, начинает стучать по ней и свистеть.

«Оскар не сразу стал виртуозом, но несколькими трелями он уже умел сообщить, что суп пересолен... И если на его призыв прибегали не сразу, он был способен на резкие жесты».

Оскар сидит на высоком стульчике и свистит, отталкивая тарелку с видом отвращения. Никто не отзывается. Тогда он хватается за тарелку и бросает ее на пол.

Двухлетний Оскар в купальном костюмчике гуляет в парке с девчужкой того же возраста. «Несколькими трелями, не хуже чем словом, Оскар доказал крошке Марион, что его игрушки принадлежат только ему».

Оскар в десятилетнем возрасте, одетый в традиционный костюм для конфирмации, стоит рядом с плачущей девочкой того же возраста и насвистывает.

«Оскар вырослел, если не умом, то телом. В день конфирмации он упрямо отказался поцеловать свою кузину. Говорят, что в отчаянии та так и не рассталась с вуалью и ушла в монастырь». Коринна и Брюно обнимаются и целуются, косясь в сторону парочки номер два. Но там положение не улучшается. Коринна шепчет на ухо Брюно, тот кивает и наклоняется к уху Патрика. История жизни Оскара продолжается. Он стал взрослым и одет в костюм Пьеро.

«Сегодня, в 1976 году, Оскару исполнился тридцать первый год. Он по-прежнему не разговаривает, но этот свой недостаток сумел превратить в отличную профессию и зашибает большую деньгу. Посмотрите его выступление на сцене «Эропеен».

А на балконе произошли изменения. После переговоров Брюно и Патрик поменялись местами, и теперь порядок слева направо таков: Коринна, Патрик, Брюно и Патриция. Это значит, что Брюно и Коринна решили поменяться партнерами. Сделали они это по доброте душевной, чтобы вывести Патрика из «оцепенения». История Оскара заканчивается, и диктор бодро заявляет: «Жизнь Оскара доказывает нам: какого черта бегать, если ты умеешь свистеть? А теперь мы отправимся в путешествие на Карибские острова».

Раймон Кено верно подметил: «Такие документашки сидят у детишек яо где!» Но наши юные герои даже не помышляют о том, чтобы смотреть на экран.

Пока диктор заливается, расписывая «живописную толпу», отправившуюся на Карибское море, наши герои на балконе заняты более интересными делами. Не теряя времени и не терзаясь угрызениями совести, Брюно обхаживает малышку Патрицию, и та уже не считает, что это «идиотское» занятие. Коринна и Патрик по-прежнему на мертвой точке. Может, Патрик смущен тем, что соседка выше его ростом? Или он терзается угрызениями совести — ведь две минуты назад она обнималась с его приятелем. Он упрямо уставился на экран и не обращает внимания на призывные взгляды Коринны; она же хоть и держит голову прямо, но глядит в сторону, точь-в-точь как персонажи египетских барельефов. У нее нет никаких комплексов, она просто считает, что по традиции инициатива должна исходить от мальчика. Через некоторое время Брюно и Патриция, которые между поцелуями видят, что ситуация не меняется, встают и делают знак Патрику вновь поменяться местами. Теперь порядок таков: Коринна, Брюно, Патриция и Патрик. Он сидит в конце ряда, а остальные смотрят на него с жалостью. Бравируя мужеством, Брюно обнимает за плечи обеих девочек и поочередно улыбается каждой из них. Патрик, по собственной вине исключенный из любовных игр, Патрик, чьих чувств на лице не прочесть, сидит в кресле откинувшись на спинку и упрямо смотрит на экран, ио кто поверит ему, будто демагогическая болтовня киножурнала, рассчитанная на дебилов, увлекает его больше, чем прелести соседок? <...>

### **Патрик делает решающий шаг**

В этот вечер, как часто случается, Патрик пришел к Риффлям, чтобы помочь Лорану разобраться в математике. Но Патрик рассеян, ему совсем не хочется работать, и Лорану то и дело приходится опускать своего учителя с небес на землю — тот не отрывает взгляда от фотографии прекрасной мадам Риффль.

Через час Патрик переходит к решительным действиям. Секундное колебание на перекрестке, и твердым шагом он направляется в цветочный магазин, расположенный на другой стороне улицы. Войдя в магазин, он говорит, что ему нужны цветы для подарка, но

не знает, что ему хотелось бы выбрать. Продавщица спешит ему на помощь. — Для подарка? Тогда возьмите розы.

Патрик поднимает глаза к надписи, на которую указывает продавщица, и читает:

«Белая роза — хрупкая любовь».

«Розовая роза — тайная любовь».

«Красная роза — пламенная любовь».

Он тут же принимает решение.

— Думаю, что я возьму красные розы.

И выкладывает на прилавок две добрые горсти монет, свидетельство упорных трудов по собиранию нужной суммы. Патрик спешит на улицу. Он недалеко от парикмахерского салона Риффлей. Он ускоряет шаг, бросает взгляд внутрь и поспешно прячется в коридоре соседнего дома. От кого он прячется? Из магазина выходит его приятель Лоран. Патрик следит за уходящим Лораном, потом выходит из укрытия и направляется к салону. Его поведение напоминает поведение злоумышленника — вместо того чтобы войти в салон, он проскальзывает в соседнюю дверь, ту, через которую можно попасть в коридор, ведущий в квартиру. В коридоре Патрик на секунду останавливается, он бросает взгляд в салон, чтобы убедиться: мадам Риффль, две ее помощницы и несколько клиентов в магазине. Тогда он поднимается по винтовой лестнице в квартиру. На полпути его охватывает секундное колебание, словно ему надо прыгнуть в воду с вышки. Он преодолевает последние сомнения и продолжает путь наверх.

В квартире перед зеркалом сидит прекрасная мадам Риффль и красит ногти красным лаком. Она так поглощена этим занятием, что Патрику приходится кашлянуть, чтобы привлечь ее внимание. Она поворачивается к нему, и ее лицо расплывается в широкой улыбке.

— А, это ты, Патрик? Здравствуй. Поспеш, если хочешь догнать Лорана. Он только что ушел.

Патрик бросается головой в омут и, глядя в лицо Надин Риффль, отвечает:

— Я хотел увидеть не Лорана, а вас, мадам.

— Меня? — удивляется мадам Риффль.

Патрик теряет добрую долю своей уверенности и, немного заикаясь, произносит:

— Я подумал... я хочу... ну вот (он протягивает ей букет), это, в общем, для вас.

— Для меня! Какая прелесть! Они просто прекрасны! Я невероятно тронута.

Мадам Риффль берет розы и разглядывает их, с наслаждением вдыхает их аромат.

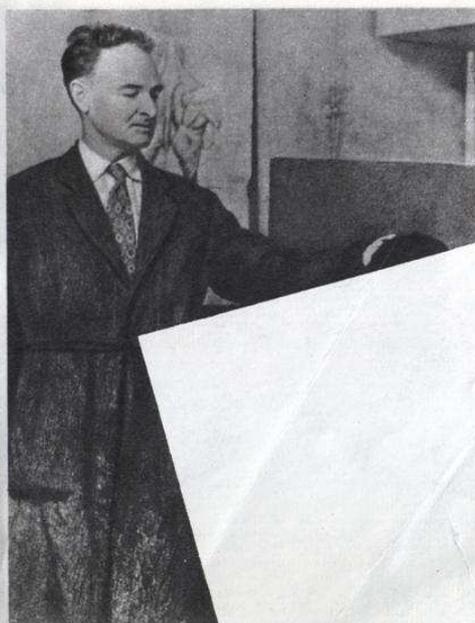
Взволнованный Патрик готов услышать что угодно, но только не это:

— Передай своему папе огромное спасибо.

«Шпангга».  
Бернадетта Лафон и Жерар Блен



«400 ударов».  
Жан-Пьер Лео и Ги Декомбль



«400 ударов». Жан-Пьер Лео,  
Клер Морье



«Стреляйте в пианиста».  
Шарль Азнавур и Серж Даври



«Стреляйте в пианиста».  
Даниэль Буланже и Клод Мансар



На съемках фильма  
«Стреляйте в пианиста».

Франсуа Трюфо, Шарль Азнавур  
и Мари Дюбуа



«Жюль и Джим».  
Жанна Моро и Аирн Серр



«Жюль и Джим».  
Оскар Вернер [в центре]

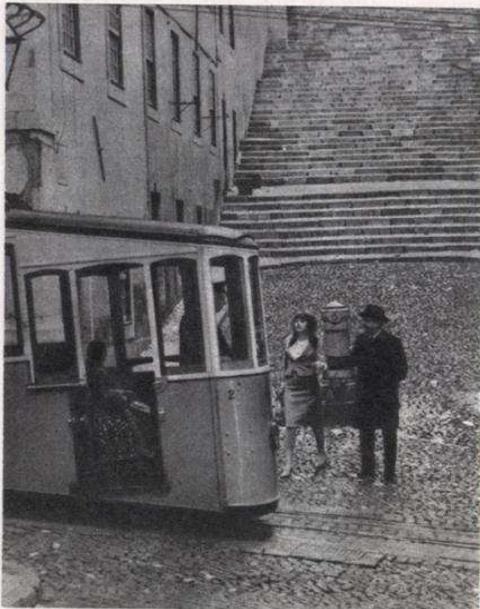


«Антуан и Колетта».  
Жан-Пьер Лео,

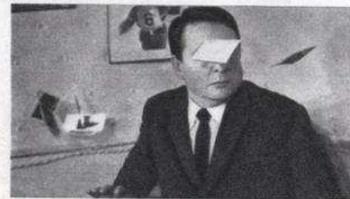
Мари-Франс Пизье,  
Кристиан Дарбон и Роззи Варт



«Нежная кожа».  
Жан Дезайи и Франсуаза Дорлеак



«Нежная кожа».  
Жан Дезайи, Нелли Бенедетти



«451° по Фаренгейту»  
Оскар Вернер и Джули Кристи



«451° по Фаренгейту»  
Оскар Вернер и Джули Кристи



«451° по Фаренгейту»  
Оскар Вернер и Джули Кристи



«451° по Фаренгейту»  
Оскар Вернер и Джули Кристи



«451° по Фаренгейту».  
Оскар Вернер



«451° по Фаренгейту»



На съемках фильма  
«451° по Фаренгейту».

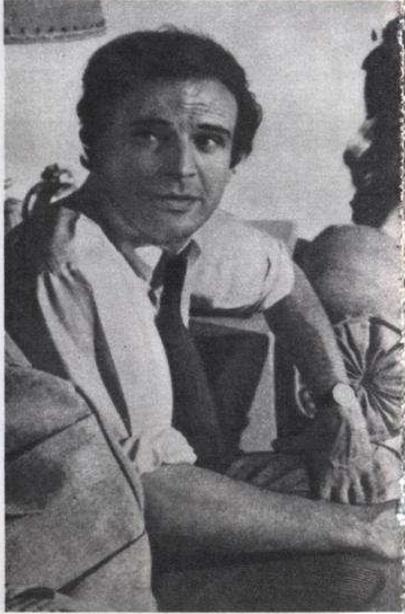
Сирил Кюсак, Франсуа Трюффо,  
Оскар Вернер



«Новобрачная была в черном».  
Жанна Моро



Франсуа Трюффо на съемках фильма  
«Новобрачная была в черном»



На съемках фильма  
«Новобрачная была в черном».

Клод Риш, Жанна Моро,  
Жан-Клод Бриали



«Сирена «Миссисипи».  
Жан-Поль Бельмондо и Катрин Денёв



«Дикий ребенок». Франсуа Трюффо,  
Жан-Пьер Карголь и Жан Дастэ



«Украденные поцелуи».  
Клод Жад, Клод Дюамель,

Даниэль Чеккальди,  
Жан-Пьер Лео



«Украденные поцелуи».  
Дельфина Сейриг



«Две англичанки и Континент».  
Кика Мэркхэм, Стэси Тендетер,

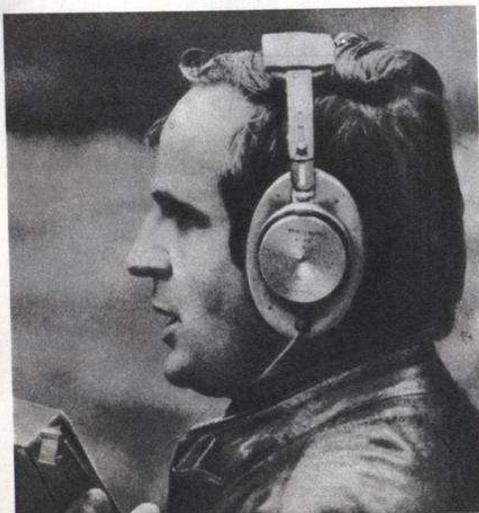
Жан-Пьер Лео  
«Такая, как я». Бернадетта Лафон



«Две англичанки и Континент».  
Кика Маркхэм, Стэси Тендлер



«Американская ночь».  
Франсуа Трюффо



«Американская ночь».  
Франсуа Трюффо, Жан-Пьер Лео,

Жаклин Биссе



На съемках фильма  
«Карманные деньги»



На съемках фильма  
«Карманные деньги»



«Карманные деньги».  
Филип Goldman



«Карманные деньги»



«Карманные деньги»



«Карманные деньги».  
Патрик Демусо



«Карманные деньги»



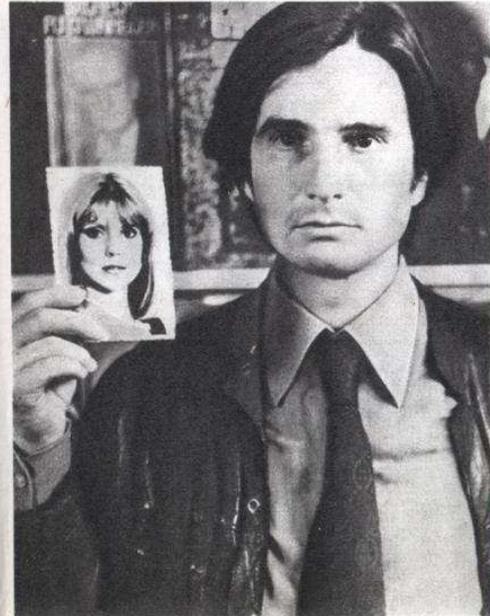
«Ускользающая любовь».  
Клод Жад, Жан-Пьер Лео, Дани



«Ускользающая любовь».  
Жан-Пьер Лео и Жюльен Дюбуа



«Ускользающая любовь».  
Жан-Пьер Лео



«Ускользающая любовь».  
Жан-Пьер Лео и Ролан Тено



«Последнее метро».  
Катрин Ден  



Жан-Пьер Лео —  
любимый актер Трюффо



## Содержание

В. Наумов. Несколько слов о кинематографе Франсуа Трюффо.....	5
И. Беленький. В сторону Кино (Знакомство с Франсуа Трюффо).....	8

### Статьи Франсуа Трюффо

Об одной тенденции во французском кино.....	53
О чем мечтают критики?.....	73

### Все фильмы Франсуа Трюффо

«Шпанята» (К. Бейли, Л. Маркорель, Ф. Трюффо, Д. Монако).....	91
«400 ударов» (Ж.-Л. Годар, Ж. Риветт).....	97
«Стреляйте в пианиста!» (Ф. Трюффо, М. Мартен).....	101
«Жюль и Джим» (Д. Фанн, ф. Трюффо).....	108
«Антуан и Колетта» (Д. Фанн, Ф. Трюффо).....	120
«Нежная кожа» (А. Александров, ф. Трюффо).....	124
«451° по Фаренгейту» (Р. Брэдбэри, В. Турицын).....	133
«Новобрачная была в черном» (Ф. Трюффо).....	147
«Украденные поцелуи» (Д. Фанн).....	152
«Сирена «Миссисипи» (Д. Фанн).....	155
«Дикий ребенок» (В. Божович, Н. Альмендрос).....	161
«Семейный очаг» (П. Хаустон, Ф. Трюффо, Н. Альмендрос).....	172
«Две англичанки и Континент» (Ф. Трюффо).....	178
«Такая, как я» (Дж. Доусон, Ф. Трюффо).....	184
«Американская ночь» (Ф. Трюффо, В. Колодяжная).....	187
«История Адели Г.» (Ф. Трюффо, В. Божович, Н. Альмендрос).....	199
«Карманные деньги» (Ф. Трюффо, Ж. Сиклие).....	207
«Мужчина, который любил женщин» (А. Сервони, Н. Альмендрос).....	213
«Зеленая комната» (М. Сельвини).....	220
«Ускользящая любовь» (П. Бийар, Н. Альмендрос).....	225
«Последнее метро» (Р. Комбз, Г. Долматовская).....	232
«Соседка» (В. Дмитриев).....	236
«Веселенькое воскресенье» .....	238

### Отрывки из сценариев

«Американская ночь».....	239
«Карманные деньги».....	255

Т 81

**Франсуа Трюффо / Сост. И. Беленький. — М.: Искусство, 1985.— 264 с., 23 л. ил.— (Мастера зарубеж. киноискусства).**

Сборник посвящен творчеству видного современного французского кинорежиссера Франсуа Трюффо, создателя фильмов «400 ударов», «Жюль и Джим», «451° по Фаренгейту», «Семейный очаг», «Карманные деньги» и др., иные из которых знакомы советскому зрителю. В сборник включены рецензии советских и зарубежных авторов на фильмы Трюффо, отрывки из сценариев, интервью и статьи самого режиссера.

**4910020000-185 134 85**

**ББК 85. 543(3)**

**Т----- 134-85**

**025(01)-84**

**778И**

## **ФРАНСУА ТРЮФФО**

**Составитель**

**Игорь Вениаминович Беленький**

Редактор Д. С. Шацилло. Художник В. Е. Валериус. Художественный редактор М. Г. Егiazарова. Технический редактор Т. М. Зверева. Корректоры О. Г. Завьялова и Е. Р. Лаврова.

И. Б. 2208

Сдано в набор 13.02.84. Подписано в печать 25.07.84. А 02194. Формат издания 70X108/32. Бумага типографская № 1 и тифдручная. Гарнитура журнала но-рубленая. Офсетная печать. Усл. печ. л. 13,65. Усл. кр.-отт. 13,775. Уч.-изд. л. 15,749. Изд. № 15876. Тираж 25 000. Заказ 98. Цена 1 р. 10 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3.

Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торгов ли, г. Тула, проспект Ленина, 109. Иллюстрации отпечатаны в московской типографии № 2.

1 р. 10 к.

