

ББК 85.543(3)

Р39

Составление и перевод:

Л.Зальялова,

М.Шатерникова

4910020000-181

Р----- 232-81

025(01)-82

© Издательство «Искусство», 1982 г.

К. Долгов

Память и забвение

(Размышления о творчестве Алена Рене)

Имя Алена Рене — одно из самых известных в мировом кинематографе. Его фильмы стали достоянием нескольких поколений людей; по крайней мере большая часть созданного им осталась в памяти и заняла прочное место в духовной жизни пятидесятых, шестидесятых, семидесятых годов нашего века. Фильмы Алена Рене нельзя перепутать ни с какими другими фильмами не столько в силу их самобытности и своеобразности, сколько в силу их способности к обобщенному и концентрированному выражению современной истории, второй мировой войны и послевоенного времени, то есть в силу их особой историчности, историчности, опрокинутой в прошлое, но опрокинутой так и в такое прошлое, что, по существу, это прошлое постоянно заставляет нас, оглядываясь назад, задуматься о настоящем и, что особенно важно, о будущем. Однажды увиденный фильм Алена Рене навсегда остается в памяти, ибо он — сама память, память, пронизывающая молниеносной, мгновенной, но не затихающей болью, болью, которая, кажется, оставляет физический след в сердце человека. Благодаря высокому уровню художественного мастерства Алена Рене как бы вводит зрителя в самую сокровенную историю того или иного события, и вводит так умело и незаметно, что история становится органической частью жизни человека, а человек — активным участником истории.

Можно ли забыть такие, например, фильмы Алена Рене, как «Герни-ка», «Ночь и туман», «Хиросима, моя любовь», «В прошлом году в Мариенбаде», «Мюриэль», «Провидение», или перепутать их с какими-то другими фильмами? Каждый из них, как навязчивая идея, неотступно преследует человека многие годы и если по тем или иным причинам отходит на второй план или даже несколько стирается, то снова и снова всплывает в памяти, пробуждая ее к размышлениям, к волнениям мысли и души, к поискам утраченного времени и вновь нарождающегося смысла.

Человеческая память — это чудо из чудес, без нее не может быть ни человека, ни человеческого общества, ни какой бы то ни было культуры. Это одна из самых феноменальных способностей личности — элегия жизни, ее постоянный спутник, другое Я каждого человека, носитель социальной нравственности, социального духа, индивидуальной совести, преемственности поколений, логическое завершение индивидуального бытия и прорыва личного, индивидуального бытия в социальное, историческое, бесконечное... Память — это песнь песней человека, носитель и хранитель всего гуманистического, священный храм и обитель культурных ценностей. Но эта же память — нежнейший продукт высокоразвитой материи — может быть предельно жестокой, бесчеловечной, безнравственной, унижающей и убивающей все человеческое в человеке. Жизнь взывает к памяти, память — к жизни и смерти. Человек, обладающий памятью, остается человеком, вооруженным всеми формами общественного сознания и соответствующими взаимоотношениями с общественным бытием, даже если он попадает в условия, лишаящие его реальных взаимосвязей и взаимоотношений. Но стоит отнять у него память — и он теряет все признаки человека и все человеческие свойства.

А если память жестока, бесчеловечна, если она — кровоточащая рана сердца?

В этом случае человек встает перед альтернативой: или забвение, или вся полнота жестокой памяти, которую можно смягчить, а может быть, и преодолеть посредством действия, если еще не убита воля к жизни, к сопротивлению, если еще сохранено человеческое достоинство и неизбывные стремления к истине, свободе и к тому, чтобы бороться за них до конца, до победы.

Не об этом ли идет речь в антифашистских фильмах Алена Рене «Герника», «Ночь и туман», в его антивоенных, антимилитаристских лентах «Хиросима, моя любовь», «Мюриэль», «Далеко от Вьетнама»?

Сам Ален Рене на вопрос о том, почему он сделал фильм, в основу которого положена «Герника» Пикассо, ответил так: «Герника показалась нам первым проявлением тяги уничтожать из любви к уничтожению: опыт, некогда проведенный на человеческом материале, чтобы проверить, что получается. Это началось с Герники, и мы видим, к чему это привело. Такой фильм следовало бы сделать на десять лет раньше, но фильмы делаются лишь постфактум...» Рене воскрешает трагические события Герники «оживлением» картины Пикассо с помощью раскрытия и развития заложенных в ней в зародыше универсальных возможностей человеческого воображения, способных найти свое более или менее полное осуществление лишь в каком-то синтезе искусств. Можно было бы сказать, что это делает честь Алену Рене как художнику, ибо он, очевидно, одним из первых не только увидел, но и попытался реализовать полифоническую значимость рисунка и живописи Пикассо; существует, однако, одно немаловажное обстоятельство, состоящее в том, что художественная интуиция Алена Рене является весьма характерным выражением его мироощущения, мировосприятия, мировоззрения. Известно, что ни один сколько-нибудь крупный режиссер не был сторонником фашизма; напротив, подавляющее большинство деятелей культуры находились или в оппозиции к этим современным варварам, или принимали активное участие в борьбе против них. Ален Рене не только органически не принимает фашизм и фашистскую человеконенавистническую идеологию. Он идет дальше простого отрицания враждебной ему «теории» и практики. Он переплавляет «тугоплавкие» политические, идеологические, мировоззренческие качества современной философии в тигле своего художественного воображения, чтобы получить сверхтвердый, сверхстойчивый, сверхпрочный, неподвластный никакой коррозии и эрозии «металл» — гуманистическую поэтику, способную создавать искусство высокого художественного звучания. Можно сказать, что Ален Рене вносит в мировой кинематограф новую поэтику: он исследует действительность с помощью искусства.

Перспектива его творчества начиналась с ретроспективы, с обращения к одному из самых трудных и самых богатых изобразительными и выразительными средствами видов искусства — к живописи. Он создает потрясающий по художественным достоинствам свой первый фильм — «Ван Гог» (1948), затем более слабый фильм — «Гоген» (1950), в этом же году поразивший всех фильм «Герника» и фильм об африканской народной скульптуре «Статуи тоже умирают» (1952). Задача его как художника в эти годы состояла не столько в том, чтобы перенести на экран богатства живописной палитры Ван Гога, Гогена или Пикассо, сколько в том, чтобы постигнуть глубинные тайны современного видения мира, овладеть умением оперировать пространственно-временными координатами современной истории, истории сложной, противоречивой, трагической.

Существовавшие буржуазные политические, философские, идеологические концепции — неотомизм, персонализм, феноменология, экзистенциализм, психоанализ и другие, по существу, уже в годы войны продемонстрировали свою теоретическую и практическую несостоятельность, свою мировоззренческую и методологическую непригодность, поэтому следовать им — значит обречь себя заведомо на неминуемые ошибки и заблуждения. Отказаться от них полностью — значит принять противостоящую всем этим течениям буржуазной мысли философию марксизма. Но это слишком серьезный и рискованный для буржуазного художника шаг — шаг, на который осмеливаются лишь самые сильные и самые отважные: тот же Пикассо, Арагон, Элюар...

Вряд ли можно считать случайным тот факт, что Ален Рене обратился к картине Пикассо «Герника» и к тексту П. Элюара, чтобы на этой основе создать свой удивительный по содержанию, художественному мастерству и воздействию на зрителей фильм. Столь же не случайны для его творчества антивоенные, антиимпериалистические, антиколониальные мотивы. А обращение Алена Рене к изучению жизни и деятельности

представителя Испанской коммунистической партии, находившейся в подполье, к созданию неоднозначного, но обаятельного образа коммуниста в фильме «Война окончена» вызвало буквально шоковое состояние среди буржуазной элитарной публики, еще не освободившейся от салонных «глубокомысленных» толкований и жеманных переживаний фильма «В прошлом году в Мариенбаде». И это обращение к активной борьбе испанских коммунистов также не было для Алена Рене чем-то внешним, а напротив, было вполне естественным и закономерным.

Тем не менее Ален Рене не сделал решающего шага — он не встал на позиции марксизма, как и не стал коммунистом. Одновременно следует сказать, что он не принял и ни одного из направлений современной буржуазной философии: ни экзистенциализма, с его шумным, хотя и недолгим успехом, ни экзистенциальной феноменологии с ее научной респектабельностью, ни психоанализа с его «либидо» и различными комплексами, буквально внедрившегося в буржуазное искусство и пронизавшее его болезненными, патологическими сексуальными видениями-мистериями разных уровней, форм и степеней — от едва заметных психологических сдвигов до тяжелых психических заболеваний и откровенной эротики и порнографии, ни философии неотолизма, призывающей к смирению и вере в бога и откровению, устремленной назад — к Фоме Аквинскому, в самый расцвет средневековой схоластики.

Уж не является ли в таком случае Ален Рене каким-то нигилистом, не признающим никаких политических, философских и идеологических концепций, не признающим ничего другого, кроме своего собственного искусства?

Вопрос естественный и закономерный. Таких нигилистов в буржуазном искусстве, в том числе и в кинематографе, сколько угодно. В свое время проницательный философ и писатель Альбер Камю с полным основанием утверждал: «Современное искусство, поскольку оно является нигилистическим, бьется между формализмом и реализмом»¹.

Элементы нигилизма можно найти в произведениях Алена Рене, но только элементы, ибо основное содержание его творчества, несомненно, носит положительный характер и направленность. Нигилизм же Алена Рене, скорее, обращен не против реальности как таковой и не против человека и человечности, как и не против культуры вообще, а, скорее, против всего того, что мешает человеку быть человеком, иметь нормальное, естественное человеческое сознание, испытывать нормальные человеческие чувства, утверждать человеческие отношения с другими людьми, с реальностью, с природой, с обществом — словом, со всем окружающим миром. В связи Алена Рене с нигилизмом во многом повинны существовавшие и существующие социальные порядки, философские и идеологические концепции и определенные виды, формы и традиции культуры прошлого и настоящего. В этих условиях даже элементы нигилизма обретают силу, способную удерживать художника между более определенными позициями, между «берегами», в данном конкретном случае — между формализмом и реализмом в художественном отношении, между материализмом и идеализмом, между метафизикой и марксизмом, а некоторых художников даже между империализмом и социализмом, между революцией и контрреволюцией.

Амплитуда подобных колебаний зависит от многих составляющих: от конкретной социально-политической ситуации в стране и в мире до настроения художника, но в конечном счете она определяется объективными данными — общественным бытием, не зависящим от состояний индивидуального сознания, а также мировоззрением художника. В этих условиях не приходится удивляться, что такой художник, как Ален Рене, отбрасывает существующие буржуазные философско-идеологические концепции, способные скорее сбить с толку, чем привести к истине, и обращается, если можно так сказать, к метафизике самого искусства, чтобы через искусство и посредством искусства, в процессе художественного творчества вырабатывать определенную философско-

¹ Camus A. Essais. Paris, Pleiade, 1965. p. 676

эстетическую и политико-идеологическую концепцию. Благо, что традиции французской культуры достаточно богаты подобными попытками и экспериментами: достаточно вспомнить творчество Стендаля, Бальзака, Пруста, Сезанна и других. Метафизика Я и свободы у Стендаля, кончившего восхвалением идеологов, тайна истории как выявление смысла социальных движений у Бальзака, о произведениях которого Энгельс заметит: «Здесь содержится история Франции с 1815 по 1848 г. в гораздо большей степени, чем у всех Веллабелей, Капфигов, Луи Бланов и tutti quanti. И какая смелость! Какая революционная диалектика в его поэтическом правосудии!»² Пруст, выразивший свою интуицию времени в релятивистской и в скептической философии, приходит в конечном счете к имморализму. Бальзак в «Неведомом шедевре» создает образ художника, который стремится выразить жизнь посредством одних цветовых соотношений. Сезанн плакал, читая это произведение, ибо узнавал себя в образе Френхо-фера. Поиски «тайной науки», которую искал еще Ван Гог, остаются актуальными. То, что писал Бальзак в «Шагреневой коже» о «мысли выражать» («pensée à exprimer»), о «системе строить» («système à bâtir»), о «науке объяснять» («science à expliquer»), все эти художественные принципы могут быть возведены и возводятся современным сознанием на уровень конструктивно действующих положений. Итак, выработка мироощущения, мировосприятия, мировоззрения посредством искусства и культуры — идея не новая, идея, имеющая солидные традиции во французской культуре (и не только во французской, но и во многих других культурах). Однако установление более тесных отношений между литературой, философией и политикой произошло в XIX веке, первым признаком чего явился «гибридный способ» выражения — интимный дневник, философский трактат и диалог. А в XIX веке философские направления, как и различного рода литературно-художественные течения, стремятся определить жизнь как скрытую метафизику, а метафизику — как объяснение человеческой жизни. Хотя метафизика XIX века в самых различных ее формах и видах уже не стремится к объяснению мира, а стремится к установлению контакта с миром, контакта, предшествующего любой мысли о мире. «С этого времени, — замечает французский философ Мерло-Понти, произведения которого оказали существенное воздействие почти на всех современных деятелей культуры Франции и ряда других европейских стран, — задача литературы и задача философии не могут быть больше раздельными... Философ прибегает к тем же самым двусмысленностям, что и литература... Формы гибридного выражения больше уже не появляются, а роман или театр становятся насквозь метафизическими, даже если они не используют ни одного слова из философского словаря. С другой стороны, метафизическая литература с необходимостью становится в определенном смысле литературой аморальной. Ибо нет больше человеческой природы, на которой можно было бы утвердиться. В каждом из образов действия человека нашествие метафизики взрывает то, что было лишь «старым обычаем». Развитие литературной метафизики — конец литературы моральной»³. Это относится не только к экзистенциализму, вновь поставившему со всей остротой перед буржуазным сознанием вопросы свободы, ответственности, выбора, тревоги, добра и зла, жизни и смерти и другие, но и ко всей буржуазной философии и культуре вообще.

Вот чем, пожалуй, можно объяснить, почему с самого начала своего творчества Аллен Рене обращается к анализу явлений самого искусства. Возможно, этим же объясняется его тяга к созданию прежде всего чисто документальных кинофильмов. И как это ни парадоксально, но его документальные фильмы оказались самыми гуманистическими и самыми демократическими из всего, что он создал за свою жизнь. Возьмем ли мы «Гернику» или «Ночь и туман» — оба фильма об уничтожении людей, об уничтожении человечества, об уничтожении культуры; вместе с тем эти фильмы в высшей степени гуманистичны. Сама по себе картина Пикассо «Герника» представляет уникальное явление в живописи: разорванность формы, переплетение фантастических чудовищ,

² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., 1967. с. 485.

³ Merleau-Ponty M. Sens et non-sens. Paris. Naget, 1948. p 49.

символов страха, смерти, беспредельного ужаса, подавление и разрушение всего человеческого — все это передавало звериную, человеконенавистническую сущность фашизма, соответствовало выраженному в образах каннабальскому нападению на мирный город Гернику, массовому убийству мирных жителей, стариков, женщин и детей.

Ален Рене, будучи сам крупным художником, чутко уловил движение современных форм этого произведения Пикассо, выражающих столь же актуальное содержание. В «Гернике» мы находим своеобразное соответствие антигуманистических форм антигуманистическому содержанию. Ален Рене понял скрывающиеся в «Гернике» потенциальные возможности дальнейшего развития ее страшного содержания посредством усиления динамики форм, их разрыва и алогического соотношения. Вот почему он вводит в фильм кинетическую игру света и цвета, чтение великой актрисой Марией Казарес потрясающих душу стихов Поля Элюара.

«Ночь и туман» по сценарию Ж. Кейроля, музыка Г. Эйслера, — выдающийся документ о преступлениях фашизма, документ совести, тревоги, документ пробуждения ответственности за то, чтобы это больше никогда не повторилось...

Место живых людей в концлагере занимают регистрационные карточки. Кошмарная бухгалтерия — олицетворение «нового порядка» и «новой культуры», которые нес с собой фашизм. Все заранее рассчитано: Гиммлер выезжает на места, чтобы проверить, как строятся руками заключенных концентрационные лагеря, крематории, фабрики массового уничтожения ни в чем не повинных людей, фабрики или машины смерти. Все продумано, чтобы убийство осуществлялось продуктивно, чтобы начальник лагеря имел виллу, а его жена могла бы создать семейный уют для счастливой жизни. В лагерях существовали соответствующие привилегии для капо, вплоть до публичного дома из узниц лагеря, обреченных на смерть. Все рационализировано по последнему слову науки и техники: пытки, убийства, «душевные» с потолком, разодранными ногтями, — когда же крематориев не хватало — разжигали костры.

Вот лейтмотив этого потрясающего души живых людей фильма. Голос диктора: «...сейчас, когда я говорю с вами об этом, в закоулках этой бойни стоит болотная вода. Вода холодная и мутная, как наша скверная память. Война уснула, но одно ее око не дремлет. Да, трава снова выросла на плаце, где проводили переключку, и вокруг бараков; но заброшенный поселок все еще таит угрозу. Крематорий не действует, приемы нацистов вышли из моды. Девять миллионов мертвецов населяют этот пейзаж. Кто же из нас бодрствует в этом странном наблюдательном пункте, чтобы предупредить о появлении новых палачей? И в самом ли деле у них не такие лица, как у всех? Где-то среди нас есть и преуспевшие капо, и спасшиеся начальники, и неопознанные доносчики. Есть и все те, кто не верил лишь иногда. И есть мы — мы смотрим на эти развалины с искренней верой, что концентрационное чудовище погребено под обломками. Мы притворяемся, что вновь обретаем надежду, глядя на эту картину, уходящую в прошлое, и как бы исцеляясь от лагерной чумы. Мы притворяемся, что верим, будто все это относится только к одному периоду и к одной стране, и не хотим оглянуться вокруг себя, и не слышим неумолкающего бесконечного крика».

Более тридцати лет отделяют нас от времени, когда Ален Рене создал «Гернику», и более четверти века — «Ночь и туман», но кажется, что они созданы сегодня — настолько они современны, актуальны и человечны в демонстрации беспредельной обнаженности человеческого безумия и жестокости, разбоя и насилия, массовых убийств и надругательств, в своем несмолкающем крике — призыве к разуму, к ответственности за судьбы мира и человечества, к обузданию черных, зловещих сил войны, к наказанию виновников совершенных и совершаемых против человечества преступлений.

Гуманизм фильмов Алена Рене однозначен по своему содержанию и разнообразен по своему образному и кинематографическому или художественному генезису. Если в документальных фильмах он логически выстраивает повествование из диалектики самих вещей, из документов, то в игровых фильмах он как бы генерируется из напряженного

поля человеческого сознания, пытающегося преодолеть сферу отчуждения, в котором оно пребывает. К этим фильмам можно отнести прежде всего «В прошлом году в Мариенбаде», «Провидение» и некоторые другие. Здесь, в лабиринтах отчужденного сознания, воображение художника строит мыслительные конструкции, где рациональность низводится до инстинктивного уровня, а инстинкты возвышаются до уровня рациональности. Разрушенная связь времен, связь взаимоотношений действующих лиц, логика их мысли, поступков, действий — весь этот бессвязный поток анонимных образов, анонимной ситуации и анонимных обстоятельств демонстрирует крайнюю степень отчужденного бытия и отчужденного сознания. Вот что говорят об этом фильме его авторы — Ален Рене и Ален Робб-Грийе: «Мужчина предлагает женщине прошлое, женщина отказывается от него, потом, по-видимому, принимает. А может быть, и нет. В таком кратком изложении это звучит глупо. Это фильм, который весь основан на видимостях. Все в нем неоднозначно. Ни об одной сцене нельзя сказать, происходит ли она сегодня, вчера или год назад, ни об одной мысли — какому персонажу она принадлежит. Реальность и чувства — все подвергается сомнению, неизвестности, то, что происходит в действительности, а что во сне... Это похоже на упражнение ради упражнения, и, возможно, так оно и есть. И мы ставим этот фильм именно в тот момент, когда, по-моему, во Франции невозможно делать фильмы без упоминания о войне в Алжире! Однако я спрашиваю себя, не связана ли душная, замкнутая атмосфера «В прошлом году в Мариенбаде» с этими противоречиями... Классический фильм не может передать подлинного ритма современной жизни. Вы делаете сто разных дел в день — идете на занятия, в кино, на собрание своей ячейки и т.д. Современная жизнь прерывиста, это все ощущают, это отражают и живопись и литература, почему же в кино не отразить такой прерывистости вместо того, чтобы цепляться за традиционное однолинейное построение?»

Из этого более или менее ясно лишь то, что авторы стремились отразить прерывистый, противоречивый, многоплановый характер современной жизни, жизни современного человека, который настолько занят многими нужными и никому не нужными текущими делами, что ему некогда не только о чем-то подумать или взглянуть на небо, но некогда даже остановиться, сделать паузу, чтобы вновь ощутить самого себя, стать самим собой. Традиционное однолинейное построение фильма, по мнению авторов «В прошлом году в Мариенбаде», уже не соответствует бурному, полному конфликтов и перипетий ходу современной жизни. Нужен новый художественный язык, который бы, с одной стороны, был в состоянии выразить всю сложность и ускоренный бег современной жизни, переплетение самых необычных и самых неожиданных событий и обстоятельств с жизнью человека, а с другой стороны, чтобы этот новый язык соответствовал настроению современного человека, его интересам, надеждам и ожиданиям. Ален Рене и Ален Робб-Грийе решили создать этот новый язык — решили построить свой фильм «В прошлом году в Мариенбаде» не на основе «повествования», а на другой структурной основе, где сама форма должна иметь доминирующее значение и где подлинное драматическое напряжение, подлинная страсть связаны не с традиционным фабульным «содержанием», а с неповторимым способом воздействия на чувства зрения и слуха. При этом кинематографическое повествование строится таким образом, что интрига не уничтожается полностью, а используется достаточно произвольно. В этом новом кинематографическом повествовании широко используются различные мотивы: психологические (убеждение посредством слова, страх перед неизвестным, изнасилование как ритуальное воссоединение и другие), традиционные психоаналитические мотивы (стрельба из пистолета, длинные коридоры, двери, величественные лестницы, игры со строгими правилами и другие), классические элементы современного духовного мира, явления и действия, не связанные причинной связью, вариационные повторы, материализованная реальность воображаемого, овеществление прошлого или будущего и вообще смешение времен. Таким образом, новое кинематографическое повествование

представляет собой плюралистическое единство различного рода традиционных мотивов. Цель этих мотивов состоит в том, чтобы, не порывая до конца с реальностью, создавать неведомые ранее художественные построения, которые бы сводили естественные связи и взаимоотношения, причинные и логические связи, а также наличие самой реальности до минимума, чтобы оставалась возможность показать «удушенную жертву», то есть омертвленную реальность. «Но эти различные компоненты разрабатываются в фильме как формальные мотивы, и даже если они, возможно, предполагают какую-то философию, психологию или мораль, то все же воздействовать на зрителя они должны непосредственно при помощи своей формы или формального развития. Композиция кадров, их сцепление, сопровождающий их звук не находятся больше в тиранической зависимости от «здорового смысла»: услышав слово, ты не всегда понимаешь, кто его произнес, не всегда знаешь, откуда доносится тот или иной звук и даже что он означает. Наблюдая сцену, ты не всегда знаешь, когда именно она происходит, где и что она, собственно, изображает. Даже внутри одного кадра тщательный анализ часто обнаруживает значительные противоречия. Тем не менее есть надежда, что, несмотря на эти странности и неопределенности, изображение, звук и их соединение выразят с достаточной силой явную потребность в современном реализме, который преодолел бы старое противоречие между реалистическим и поэтическим кино и навсегда бы заменил собой старый натурализм». Авторы считают, что они находятся на том пути, которым, более или менее сознательно, идет все современное кино. Дополнительный свет проливает на замысел авторов фильма «В прошлом году в Мариенбаде» высказывание Алена Рене о том, что этот фильм является для него «попыткой — пока что очень грубой и примитивной — разобраться в сложности мысли, в ее механизме». Это высказывание имеет довольно существенное значение для понимания как самого фильма «В прошлом году в Мариенбаде», так и для понимания нового кинематографического повествования вообще. Если говорить о том пути, по которому, согласно авторам фильма «В прошлом году в Мариенбаде», идет все современное кино, то можно согласиться с этим высказыванием, если вспомнить прогноз, данный испанским философом Хосе Ортегой-и-Гассет еще в 1925 году в его книге «Дегуманизация искусства», что все современное (имеется в виду буржуазное) искусство движется по пути дегуманизации: «Если проанализировать новый стиль, то в нем обнаружится ряд связанных между собой по содержанию тенденций. А именно: 1) тенденция к дегуманизации искусства; 2) тенденция отрицания живых форм... 4) тенденция рассматривать искусство как игру и ничего больше; 5) тенденция к существенной иронии; 6) тенденция к уклонению от любой фальши и, в равной мере, к скрупулезной реализации. Наконец, 7) искусство, согласно молодым художникам, есть вещь, лишенная всякой трансцендентности»⁴. Конечно, за время, прошедшее после выхода этой книги, появились новые тенденции, но в основном, в главном прогноз Ортеги-и-Гас-сет относительно эволюции современного буржуазного искусства полностью оправдался: оно двигалось по пути дегуманизации. Противопоставление художественного и человеческого дошло до крайности — всякая стилизация стала средством дегуманизации. От изменения порядка изображаемых и выражаемых вещей, которое с необходимостью приводило к дегуманизации, искусство перешло к изображению и выражению идей с неперенным условием их максимальной «дереализации». Художник сознательно отказывается от отображения внешнего мира и поворачивает свой взор к внутренним субъективным видениям, интересуясь персонажами только как идеями и чистыми схемами.

В »том смысле представители «нового романа», одним из которых является Алэн Робб-Грийе, не создали ничего нового, они лишь продолжали двигаться по пути дальнейшей дегуманизации искусства. Попытка Алена Рене и Алена Робб-Грийе создать «современный реализм», который бы преодолел старое противоречие между

⁴ Ortega y Gasset J. La dethumanizacion del arte. Obras completas, t. 3. Madrid, Revista de Occidente, 1947, p. 360.

реалистическим и поэтическим кино и навсегда бы заменил собою старый натурализм, была, по существу, не созданием «нового реализма», а дальнейшим шагом вперед по пути дегуманизации, по пути углубления и расширения дегуманизации кино. Тенденции, отмеченные в свое время Ортегой-и-Гассет, нашли в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» подтверждение и развитие. Это относится и к дегуманизации искусства, и к отрицанию живых форм, и к рассмотрению искусства как игры, и к насмешке искусства над самим собой, стремлению к иронии и к уклонению от фальши, и к отрицанию какой бы то ни было трансцендентности. Правда, к этим тенденциям добавились новые: абсолютный релятивизм, алогичность, пессимизм, скептицизм.

И, несмотря на это, фильм «В прошлом году в Мариенбаде» имеет определенную ценность именно как произведение искусства, но не в смысле, «современного реализма», преодолевшего якобы старое противоречие между реалистическим и поэтическим кино и заменившего собою старый натурализм, и даже не в смысле нового кинематографического повествования, а в смысле художественного кинематографического исследования состояния современного буржуазного отчужденного сознания.

Попытка эта, безусловно, заслуживает внимания, но, как свидетельствует фильм «В прошлом году в Мариенбаде», исследование сознания и мышления посредством искусства должно вестись посредством применения накопленных историей искусства достаточно могучих средств исследования человеческой психики и человеческого сознания, а не только при помощи тех средств и приемов, которые присущи главным образом отчужденному искусству отчужденной реальности, то есть современному буржуазному искусству. Плодотворное исследование отчужденного сознания возможно лишь с позиций, преодолевших это отчуждение или преодолевающих его. Поэтика и стилистика «В прошлом году в Мариенбаде» особенно сильно контрастирует с поэтикой и стилистикой одного из самых замечательных фильмов Алена Рене — «Хиросима, моя любовь», поставленного двумя годами раньше.

Об этом фильме много писали и еще продолжают писать. Сам Алэн Рене в одном из интервью признается, что о «Хиросиме» все рассказали, все объяснили, а он сам, снимая этот фильм, боялся показаться скучным, «благоразумным» и стремился к тому, чтобы сделать свою работу интересной. «Для меня не существует поисков формы как самоцели. Единственная цель формы — усилить волнение и обострить интерес. Вот почему я трижды менял форму, повинуюсь сюжету».

Не случайно, как только появился этот фильм, все заговорили о новой стилистике Алена Рене, о его отточенном блестящем мастерстве, называя его великим режиссером и волшебником. Было сразу замечено и то, что лента «Хиросима, моя любовь» явилась логическим продолжением и завершением двух главных фильмов раннего Рене: «Герники», прославлявшей борьбу испанского народа против фашизма, и «Ночи и тумана», обличавшего войну, милитаризм и фашистское варварство. Было отмечено, что это произведение глубокого социального звучания, направленное против войны, против безумия самых низменных чувств, которые она вызывает, против националистических, расовых, религиозных предрассудков. Немало говорилось и о мотиве любви, получившем самую разную интерпретацию у кинокритики и у зрителей. Если начать с последнего, то есть с мотива любви, которым открывается и завершается «Хиросима, моя любовь», то следует заметить, что новизна и сила этого мотива у Алена Рене состоит вовсе не в показе любви француженки и японца с реминисценциями драматизма, пережитого каждым из них в прошлом, или в психологической перегрузке чувств любви прошлыми воспоминаниями — нет, речь идет о чем-то более важном и более серьезном, о чем-то таком, что касается каждого человека и всего человечества, их прошлого, настоящего и будущего.

Когда Рене говорит, что не существует вневременных любовных историй, он тем самым лишний раз подтверждает, что человеческие чувства детерминированы исторически и социально. «Не существует вневременных любовных историй, разве что во сне. Да и сами

сны разве не обусловлены: почему они снятся так, а не иначе? Кстати, сны, в которых мы бежим от действительности, часто являются признаками неврастения и присущи обществу, в котором живет страх».

Ален Рене отказывается понимать любовь в категориях буржуазного общества и буржуазной морали, считая эти параметры унижительными для человека и разрушительными для человеческих чувств. Ведь человеческие чувства — это культура памяти и память культуры. Культивирование чувств имеет, может быть, гораздо более длительную историю, чем история человеческого сознания, и воспитывать эти чувства, пожалуй, гораздо труднее, чем поднимать уровень человеческого сознания, хотя каждый знает, что и это чрезвычайно трудное дело. А вот разрушить чувства, лишить их человеческой субстанции иногда довольно просто как в субъективном, так и в объективном плане.

Можно предположить, что Ален Рене строит фильм «Хиросима, моя любовь» на некоем «чувственном» уровне, «чувственном» не в смысле приземленности или приниженности, а в смысле более глубокой, сокровенно человеческой историчности, в разрушении которой атомная бомба, сброшенная на Хиросиму, лишь один из этапов, этапов, которыми, к сожалению, изобиловала история цивилизации до сих пор. В этом историческом контексте становятся вполне сопоставимыми трагедия Хиросимы и трагедия человеческой любви, драматизм истории и драматизм человеческих чувств. И не только сопоставимыми. Обе трагедии — человеческие. И хотя одна — незаживающая рана на сердце, в памяти и в совести всего человечества, а другая — на сердце, в памяти и в совести одного человека — женщины, пережившей счастье первой любви и ужас ее гибели, эти трагедии более чем сопоставимы, они — родственны: по генезису чувств, памяти, забвения, родственны по историчности и социальности, наконец, родственны по способности пробуждать идеи смысла и ответственности.

Если начать с конца, то кадры демонстрантов, перемежающиеся с кадрами жертв атомной бомбы, с необходимостью приводят к выводу о необходимости активного протеста против всех форм порабощения и уничтожения людей. «Целый город приходит в ярость. Целые города приходят в ярость. Против кого эта ярость целых городов? Ярость целых городов, хотят они того или нет, против неравенства одних людей перед другими, против неравенства одних рас перед другими, против неравенства одних классов перед другими». Правда, этот протест представляет как бы фон развития трагедии любви в настоящем, любви двух случайно встретившихся людей разных судеб и взглядов, находящихся как бы на противоположных полюсах социально-психологического развития: японца, занимающегося архитектурой и политикой и изучившего французский язык, чтобы читать о французской революции, и француженки-кино-актрисы, живущей в мире чувственных переживаний, представлений, воспоминаний, тщетно стремящейся найти следы своей первой любви в случайных любовных встречах, способных лишь еще больше опустошить ее и без того опустошенную душу и еще более стереть и изгладить из памяти следы первой любви, с ее неутоленными желаниями, мечтами и надеждами, и каждый раз отбрасывающих ее в безмолвный жестокий мир забвения.

Страшно сознание утраченной любви — настоящей, единственной, неповторимой. Ее потеря — это потеря смысла жизни. Обрести его вновь можно, лишь избавившись от преследующих кошмарных наваждений прошлого и иллюзорных реалий настоящего. Вот почему героиня говорит, что ею всегда владело страстное желание неверности, измены, обмана... и смерти. «Ты еще дышал, — говорит она про себя. — Я рассказала нашу историю. Сегодня вечером я изменила тебе с этим незнакомцем. Я рассказала нашу историю. Видишь, ее можно рассказать словами.. — И она произносит вслух: — Четырнадцать лет я не знала вкуса несбыточной любви... со времен Невера. — И снова про себя: — Смотри, как я тебя забываю... Смотри, как я тебя забыла. Посмотри на меня». Но смотрит на нее не он, а... ее отражение в зеркале...

Воспоминания с необходимостью приводят ее к забвению, острота былых переживаний — к тупому, холодному и безразличному забвению-равнодушию. Тени прошлого — забвение настоящего, забвение настоящего — отрешенность от будущего. «Как и ты, я тоже пыталась изо всех сил бороться с забвением. Как и ты, я забыла. Как и ты, я хотела обладать безутешной памятью... памятью теней и камней. Я боролась, как могла, изо всех сил, каждый день, против ужаса, который охватывает меня, потому что я так и не смогла постичь тайны воспоминаний».

Тайна воспоминаний постигается смыслом настоящего, а иногда, может быть, даже смыслом будущего, но смыслом, не теряющим незримых нитей и связей всех времен: прошлого, настоящего, будущего. Достаточно нарушить, не говоря уж о том, чтобы разрушить, эту связь времен, как этот смысл, одухотворяющий и возвышающий человеческую душу, начинает меркнуть, гаснуть, исчезать. Тогда и наступает смешение времен, отчуждение и забвение. Наступает смертельная болезнь человеческих чувств, человеческого сознания и человеческих действий. Ведь тайна воспоминаний раскрывается только в глубинных, деятельных, созидательных проявлениях жизни, в ее продолжении и развитии. И напротив, сосредоточенность человека на воспоминаниях, обращенность в прошлое могут привести и приводят или к пустым иллюзиям, или к неизбежному забвению. «Через несколько лет, когда я тебя забуду, когда у меня будут — по привычке — другие романы вроде этого, я вспомню о тебе как о забвении самой любви. Эта история будет означать для меня ужас забвения. Я знаю это уже сейчас». И действительно, последние кадры фильма подтверждают неизбежность забвения — логического пути одинокого, отчужденного, утратившего социальные, исторические и даже чувственно-личностные ориентиры сознания. «Я забуду тебя! Я тебя уже забываю! Смотри, как я тебя забываю! Посмотри на меня! Посмотри на меня!.. — Они смотрят друг на друга и не видят. Это навсегда...».

Буржуазное сознание всегда отличалось односторонним подходом к изучению объективной реальности и человека. Различного рода идеалистические школы и направления философской мысли так или иначе давали одностороннее представление о функционировании природы, общества и мышления. Это свойство присуще и современному буржуазному философско-эстетическому сознанию. Вот, например, как оценивает методологию экзистенциализма М. Мерло-Понти: «Экзистенциализму в руках французских писателей всегда угрожает опасность впасть в этот «изолирующий» анализ, который раскалывает время на дискретные мгновения, сводит жизнь к набору состояний сознания»⁵. С большим или меньшим основанием этот упрек можно отнести и к феноменологии, и к психоанализу, и к структурализму, и к другим течениям современной буржуазной философии.

Для кинематографа, как и для литературы и искусства вообще, одной из важнейших проблем является проблема человека, которая с необходимостью преломляется в художественном сознании в проблему героя.

В истории литературы и искусства в строгом соответствии с требованиями той или иной конкретно-исторической эпохи можно вычленить различные типы «героев»: в античности — это люди, наделенные сверхчеловеческой, почти божественной силой, могуществом и красотой; в средние века — это всякого рода святые, обладавшие божественной благодатью; непременным условием их святости был уход от реальной жизни — цена, которую они платили за получение чудотворной силы и приобщения к лику святого и божественного; в это же время процветало рыцарство как своеобразный антипод религиозной отрешенности, как деятельное начало, деятельный принцип, объединявший религиозные, политические, экономические цели в борьбе за «истинную веру» и «гроб господ бога». В новое время идеалом героя становится Наполеон, которым восхищались Гете, Гегель, Фихте и другие выдающиеся художники и мыслители. Затем буржуазное

⁵ Merleau-Ponty M. Sens et non-sens, p. 69.

сознание выдвигает идеал героя — сверхчеловека, который смог бы предотвратить наступление всеобщего кризиса буржуазного общества и заката его культуры и цивилизации. Этот идеал находит свое наиболее наглядное выражение в произведениях Ницше.

Современный герой, согласно представлениям буржуазной философии, уже не может быть ни героем Гегеля, ни героем Ницше, ибо он уже не является ни носителем, орудием и средством господствующих над ним трансцендентных сил, ни «сверхчеловеком», стоящим по ту сторону добра и зла и преобразующим мир в соответствии с ничем не ограниченной волей и художественной фантазией. «Герой современников не является ни скептиком, ни дилетантом, ни декадентом»⁶, — замечает М. Мерло-Понти. — «Герой современников — это не Люцифер, это даже не Прометей, это — человек»⁷ — таков вывод М. Мерло-Понти из анализа эволюции буржуазной литературы и искусства. Человек-герой — не отрицательная сила, не мировое зло, но и не нечто положительное и доброе. Это — обыкновенный человек со всеми его достоинствами и недостатками. Современный герой — это реальный образ реально существующего человека.

Как решается эта проблема в фильмах Алена Рене? Можно сказать, что решается она неоднозначно — в каждом фильме по-своему. Если в фильме «Хиросима, моя любовь» мы видим самых обыкновенных людей, внутренний мир которых как бы аккумулировал, сконцентрировал в себе все богатство социально-психологических переживаний, вызванных второй мировой войной, то в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» мы встречаемся не столько с людьми, сколько с отношениями, и не межличностными, а отношениями отношений, знаками знаков, символами символов, — словом, со своеобразной концепцией антигероя, присущей этому фильму как своеобразному «антифильму». Здесь уже речь идет не о мозаике ощущений, как это было в классической психологии, а о своеобразной системе конфигураций, структур, ансамблей, которые уже не исходят от «героев», а, напротив, исходят из самих себя, самих себя обозначают и представляют и порождают свой собственный смысл и значение.

В свое время Гегель сформулировал положение: интеллект, вложенный в объект, есть созерцание. В современной буржуазной философии, в известной мере и в буржуазном искусстве эти отношения перевертываются: созерцание не есть сфера субъектно-объектных отношений, а есть специфический способ чувственного постижения. Структура, ансамбль или конфигурация рассматриваются как вид спонтанного восприятия. Само же восприятие возводится в универсальную форму взаимоотношения человеческого бытия с окружающим миром: «...восприятие не является суммой визуальных, тактильных, аддитивных данных; я воспринимаю способом, нераздельным с моим тотальным бытием, я постигаю уникальную структуру вещи, уникальный способ существования, который говорит одновременно всем моим чувствам»⁸.

Таким образом, философия восприятия низводит гносеологию познания до чувственного уровня, а чувственные ступени познания возводит на гносеологический уровень. Интеллектуальность философии и искусства становится формой существования чувственного познания. Глубинные связи гносеологического познания, поиски истины подменяются созерцанием феноменов, фиксированием лежащего на поверхности смысла и значения цвета, света, запаха и т. д. Поиски и открытие истины подменяются функциональностью смысла и значений, фиксируемых в явлениях, скажем, на лице, в жестах, в цвете, в музыке слов, в ритмах, но вовсе не в объектах, стоящих за этими явлениями. Современная буржуазная литература («новый роман»), пластические виды искусства, абстрактная живопись, кинематограф («Альфавилль» Годара, «Фаренгейт 451» Трюффо, «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене и Алена Робб-Грийе и другие) демонстрируют отсутствие, исчезновение субъекта, отсутствие фабулы и рассказчика,

⁶ Merleau-Ponty M. Sens et non-sens, p. 330, 331.

⁷ Там же, p. 88.

⁸ M. Merleau-Ponty. Sens et non-sens. p. 88.

растворение его во всякого рода «объективных» структурах и отношениях, в истории, лишенной человека — ее субъекта и творца. Как замечает известный структуралист Мишель Фуко в своей книге «Слова и вещи»: «...человек стирается, как стираются морем следы на песке»⁹. Этот «теоретический» антигуманизм современной буржуазной философии и «художественный» антигуманизм современной буржуазной литературы и искусства — не выдумка досужих умов, а своеобразное отражение антигуманистического характера капиталистического общества и существующих в нем отношений. От кинофильма не требуют, чтобы он, как классический роман, излагал мысли человека, напротив, от него ждут образа действий, поведения человека, непосредственного раскрытия этого специфического способа бытия в мире, отношения к вещам и к другим людям, который мы видим в жестах, взглядах, в мимике и который определяет каждую личность с очевидностью: любовь, ненависть, удовольствие, боль, головокружение и тому подобные чувства человека. Современная буржуазная философия, по крайней мере феноменология и экзистенциализм, оказавшие и оказывающие наиболее сильное влияние на буржуазную литературу и искусство, и современный кинематограф рассматривают как образ действий. Вот почему буржуазные теоретики постулировали новый принцип: «фильм не мыслится, он воспринимается»¹⁰.

Следовательно, современное буржуазное искусство отказывается излагать идеи, как это делало классическое искусство, а стремится к онтологизации психологических состояний человека, современная же философия отказывается от выработки понятий в процессе познания объективной действительности и стремится лишь к «описанию смещения сознания с миром», его «вхождения в тело», его «сосуществования с другими людьми». Если пристально всмотреться в современную буржуазную философию и современный буржуазный кинематограф, то можно сказать, что они достаточно когерентны: кинематограф работает на уровне чувственного сознания, а философия оперирует не столько логическими понятиями, сколько кинематографическими структурами, ансамблями и конфигурациями. Ментальность кинематографа вытекает из современной философии, а философская рефлексия структурирована кинематографически. Что из этого следует? А то, что и буржуазная философия и буржуазный кинематограф исходят из одного мировоззрения — буржуазного, его же производят и воспроизводят, хотя бывают и счастливые «отклонения», выходящие за пределы этого мировоззрения. К таким «отклонениям» можно отнести некоторые фильмы Алена Рене, отличающиеся скрытым, но исключительно напряженным социально-политическим звучанием.

Но прежде следует сказать о некоторых позитивных элементах, содержащихся в картинах Рене. Например, фильм «Мюриэль» предельно оснащен кинематографическим инструментарием, находящимся в распоряжении столь большого мастера, каким является Алэн Рене. Образ основной героини проступает постепенно, по мере воспоминаний Бернара, пробуждаемых его нечистой совестью. Все персонажи этого фильма лишь средства воскрешения прошлого, способы насыщения жизнью бледных воспоминаний, средства пробуждения и формирования ответственности за прошлое, настоящее и будущее. Сам Алэн Рене сказал об этом фильме следующее: «Мюриэль» — фильм, пронизанный ощущением неблагополучия, которое можно назвать «цивилизацией счастья». Мне кажется, что в «Мюриэли» есть критика идеала счастья в духе «Франс-Диманш», маленького комфортабельного счастья, основанного на том, чтобы вкусно есть и жить готовыми понятиями. Может быть, посмотрев такую картину, некоторые зрители спросят сами себя: «Неужели этого мы и хотим?»

Таким образом, «Мюриэль» это фильм не только о памяти, мучающей нечистую совесть Бернара, виновного в гибели алжирской девушки, которую зверски замучили французские солдаты. Это фильм не только о совести и об ответственности Бернара, которые в конце концов заставляют его стрелять в главного виновника и палача Мюриэли — Робера; это

⁹ Foucault M. Les mots et les choses. Gallimard, Paris 1966. p. 398.

¹⁰ Merleau-Ponty. Sens et non-sens, p. 104.

фильм еще и об ответственности за жизнь настоящую и будущую, это фильм-протест против войны, против всех видов и форм варварства, против всего буржуазного уклада жизни, против буржуазной морали, против всей буржуазной культуры и цивилизации.

Буржуазная мысль, буржуазная культура, буржуазная цивилизация антиисторичны в силу основного противоречия между трудом и капиталом, в силу паразитической структуры своего социально-экономического уклада, в силу эксплуататорской сущности общественных отношений. Этот антиисторизм носит тотальный, всеобщий характер. Им пронизаны все формы общественного сознания, вся жизнь и деятельность капиталистической общественно-экономической формации. А буржуазная идеология как извращенная форма отражения и выражения реальной действительности демонстрирует этот антиисторизм в его наиболее неприглядном свете. И не только демонстрирует, но и насаждает антиисторизм, который нужен буржуазии для упрочения своего господства, для сытой и спокойной жизни за счет других, для удовлетворения своих интересов и потребностей, для усыпления и уничтожения всего того, что пробуждает к размышлениям, к свободе, к истине, к разуму, к счастью, к борьбе, ко всему тому, что позволяет каждому найти его место в мире и в обществе, обрести постоянно ускользающий смысл жизни. Если историзм, историческая память или память истории — это осмысленный, обобщенный исторический опыт народа, опыт многих и многих поколений людей, то антиисторизм — это уничтожение памяти, разрушение исторического опыта народа, разрушение всех прогрессивных традиций культуры, уничтожение всего самого ценного, что было создано умом, сердцем и руками миллионов поколений. Дилемма историзм — антиисторизм носит политический характер, ибо как историзм является преградой на пути манипулирования властью имущими сознанием, деятельностью и жизнью миллионов людей, так и антиисторизм является могучим подспорьем и Катализатором подобного манипулирования.

Творчеству Алена Рене имманентно присущ историзм. Он пронизывает большинство его произведений, их проблематику и содержание. Историческая память народов — мощное средство формирования общественного сознания, коллективной воли и объединенных действий против всех форм современного варварства: войны, порабощения, эксплуатации. Почти все фильмы Алена Рене апеллируют к истории, к исторической памяти народов, чтобы способствовать пробуждению совести, ответственности и соответствующих действий.

В ряду этих фильмов особое место принадлежит фильму «Война окончена», главным героем которого, пожалуй, впервые в буржуазном кинематографе стал испанский коммунист, профессиональный революционер — Диего. Это было настолько ново и необычно для буржуазного кинематографа, что после некоторого замешательства реакционные силы развязали бешеную кампанию против этого фильма и, естественно, против самого Алена Рене. Но дело было сделано. Развенчание этого фильма в буржуазной прессе лишь вызвало к нему еще больший интерес, а затем и подражание. Фильм «Война окончена» положил начало политическому кино, которое развивается по сей день.

На вопрос о том, что толкнуло его на создание этого фильма, Алан Рене ответил: «Меня увлекла среда, которую редко увидишь на экране и которая, как мне кажется, играет большую роль в становлении мира. Если существует один процент людей, преобразующих мир, можно же иногда посвящать им фильмы... И потом, я очень люблю мечтателей. Наши герои мечтают о другой Испании, о переустроенном мире. Мечта и революция всегда стоят рядом». В коммунистах, в революционерах Алан Рене увидел тех, кто преобразует мир. Мечтатели и революционеры, люди железной воли, негибаемого духа, активного действия, люди, принимающие на себя всю полноту исторической ответственности за будущее своей страны и своего народа и понимающие, осознающие всю тяжесть этой ответственности, — вот кто привлек внимание режиссера, вот кому посвятил он одну из своих лучших картин.

В противоположность весьма распространенным в буржуазной литературе, искусстве и вообще в буржуазном обыденном сознании штампам, изображающим революционеров то как восторженных мечтателей, то как людей, раздавленных судьбой и обреченных на неминуемую гибель, плохо одетых, злодеев с адскими машинами в карманах, Ален Рене создал живой образ коммуниста — обаятельного, умного, дисциплинированного, преданного своему делу человека, вместе с тем человека с хорошим вкусом, доброго, скромного, любящего и любимого, вовлекающего свою жену в активную политическую борьбу.

Три дня из жизни профессионального революционера, показанные в фильме «Война окончена», произвели настоящую революцию в буржуазном кинематографе. Образ испанского коммуниста стал символом всего самого передового, самого прогрессивного, самого революционного, стал символом сил, способных обновить мир.

Историческое чутье подсказало Алену Рене, где искать подлинного героя современности, и он нашел его именно в коммунисте. В одном из своих последних фильмов, «Провидение», Ален Рене ставит всегда важную и злободневную проблему творчества, проблему связи художника с жизнью, с реальной действительностью. Как любой другой крупный художник, Ален Рене никогда не переставал думать над этими проблемами начиная с первых документальных фильмов — «Ван Гог», «Гоген», «Герника», «Статуи тоже умирают», «Вся память мира» — до последующих художественных фильмов, которые ставят эти проблемы уже в связи не только с теми или иными творческими судьбами, но и с реальными проблемами человеческого общества.

«Провидение» можно считать в каком-то смысле и подведением итогов пройденного творческого пути и попыткой найти, наметить новые проблемы или новые аспекты проблем художественного творчества. Фильм разворачивает эти проблемы в двух основных планах: в плане индивидуальной творческой личности, в данном случае личности писателя, и в плане взаимоотношений писателя, творческой личности с окружающим ее миром.

Исследование творческой личности ведется средствами самого искусства, включающего в сферу исследования физическое и психическое состояние человека, интроспекцию, эмпатию, сознательное, бессознательное, смешение времен, парадоксальную игру памяти и воображения...

Поскольку даже сновидения имеют какой-то объективный источник, то источник творческого воображения, безусловно, коренится в реальной жизни, в объективной реальности. Проблемы художественного творчества и творчества в самом широком смысле слова могут быть правильно поставлены и разрешены только в тесной связи субъективного художественного сознания с проблемами окружающего его объективного мира, и прежде всего человеческого общества. Вот почему мы видим в фильме «Провидение» кадры суда, затем убийство старика, обросшего шерстью. Лейтмотивом фильма становится изображение одинокого старика, распоряжающегося судьбами людей и свершающего высший суд над всем существующим, которое он сам доводит до состояния непримиримых противоречий, хотя почти все действующие лица оказываются в родственных отношениях друг с другом.

Затем мы видим совершенно противоположную картину: те же действующие лица, но с обратным знаком — добрые, внимательные друг к другу и особенно к старому писателю, пригласившему их на свой день рождения. Война и мир! Загадка и разгадка! Загадка загадывается столкновением взглядов старого писателя, как демиурга разыгрываемых в фильме эпизодов, со взглядами автора фильма, по воле которого действует сам старый писатель. Разгадывается же эта загадка тем же столкновением взглядов и идей двух творцов в их отношении к реальной действительности, к окружающему их миру.

Если старый писатель исследует окружающий его мир конструированием необходимых ему ситуаций, постоянно экспериментируя сочетанием этих ситуаций и расстановкой действующих в этих ситуациях лиц, то автор фильма ведет исследование и самой

творческой личности писателя, и окружающего его мира, а также взаимоотношений между ними. Происходит исследование художественного творчества с помощью самого художника и художественного творчества. Это уже своего рода метатворчество, метанаука. Может быть, реализация этого замысла не совсем удалась Алену Рене, но даже попытка подобного исследования заслуживает самого пристального внимания.

«Провидение» поражает зрителей игрой воображения, красок, мелодическим строем фильма, игрой пространственно-временных форм, сложным переплетением внутренних интеллектуально-эмоциональных событий, событий, происходящих в воображении главного героя, с событиями реальными, столкновением мелочных интересов дряхлеющего старца с его одиночеством и неизбежными болезнями с миром больших и трудноразрешимых, а иногда и вообще неразрешимых проблем общества, проблем социальных, политических, моральных, правовых, семейных, межличностных и т. д. Все это усугубляется старческим маразмом, распадом сознания, распадом личности, когда-то весьма одаренной, творческой, способной создавать новые, еще не ведомые никому миры, населенные необычными, новыми и прекрасными людьми, а теперь, благодаря длительному воздействию алкоголя и болезней, постоянно теряющему связи с жизнью, порою уже не отличающему вымыслы разрушающейся психики от реальности, когда помраченное сознание начинает лихорадочно раскладывать пасьянс из давно пережитого материала и реально существующих родных и близких людей, различного рода занимательные картинки, которые, как манекены, почти в точности следуют за прихотливыми, но все более и более неуклюжими изворотами старческого воображения и памяти. Проблемы художественного творчества в этом фильме ставятся Аленом Рене с новой силой, но без той последовательности и уверенности в самом себе, которая просматривалась в других его фильмах.

Однако эти проблемы составляют, пожалуй, не самое главное в этом фильме. Здесь проблемы творчества — лишь отблеск или отсвет подлинных проблем: личности и общества, свободы и закона, преступления и наказания, жестокости и милосердия, активного отношения к действительности и столь же активного бегства от нее, проблемы жизни и смерти, творчества и отказа от жизни, смысла и бессмыслицы, страдания и очищения, временного и вечного, конечного и бесконечного и т. д. и т. п.

Таким образом, перед нами в причудливой форме болезненного сознания отжившего свой век человека ставятся реальные и серьезнейшие проблемы современного буржуазного общества. Можно ли их решить, когда и каким образом?

Этот вопрос Ален Рене задает своим фильмом каждому зрителю, на которого он возлагает свои надежды и в известной мере определенную долю ответственности.

«Мой американский дядюшка» — фильм, который смотрится довольно тяжело. Не случайно Ален Рене был озабочен тем, как будет принята эта картина в Канне: досидят ли люди до конца, не поднимая шума, не топая ногами, не освистывая его, как это было в свое время с фильмом «В прошлом году в Мариенбаде». Крупнейший и виртуозный мастер композиции, которую Ален Рене считает своим специфическим ремеслом, остается верным самому себе, и на этот раз он не повторяется, предлагая совершенно неожиданную композицию фильма.

Для зрителей фильм начинается звуком — равномерными ударами человеческого сердца. Этот прием не нов для кинематографа, как документального, так и художественного. Однако в фильме «Мой американский дядюшка» он приобретает многообразное и весьма естественное органическое значение: равномерные удары человеческого сердца символизируют здесь и самую суть жизни, и высшую ступень жизнедеятельности, ее средоточие, и одновременно служат как бы звуковым фоном, своеобразным временным и жизненным измерением эволюции живого, борьбы живых существ за существование, за выживаемость, за продолжение жизни, за ее совершенствование. Ведь удары сердца, биение сердца — это сама жизнь. Сердце — символ жизни, но и жизнь — символ сердца, ибо она заставляет его биться то медленно, то учащенно, то в страхе, то в гневе, то в

радости, то в беде и несчастье, то в счастье и блаженстве как высшем проявлении силы и стойкости человека. Беспорядочно блуждающее око камеры равнодушно и как бы случайно выхватывает различные точки или ступени гигантской эволюции живого, застывшей в образах многочисленных квадратов экрана. Среди различных существ, демонстрирующих эволюцию живого, мелькают и портреты героев фильма: Жана Ле Галля, Жанин Гарнье, Рене Рагено. После того как зритель на протяжении нескольких минут слышит голос Анри Лабори, читающего лекцию о функционировании живых организмов в различных условиях своего существования, появляется изображение этого крупного французского медика и биолога, который, как и подобает современному профессору и исследователю, иллюстрирует свои спокойные рассуждения различными схемами, чертежами, фотоснимками — словом, наглядными пособиями.

Вслед за этим сообщаются «биографии» основных действующих лиц, которые отличаются друг от друга возрастом, образованием, профессией, социальным происхождением и социальной принадлежностью, образом жизни, характерами, вкусами, привычками, семейным положением и так далее. Жан Ле Галль — потомственный интеллигент, директор отдела информации на радио. Жанин Гарнье — из рабочих, неудавшаяся актриса, дизайнер текстильной фабрики. Рене Рагено — из крестьян, технический директор небольшой фабрики. Анри Лабори — крупнейший французский биолог, его труды известны во многих странах и отмечены многими премиями. Замысел и содержание фильма «Мой американский дядюшка» — это своеобразная «игра воображения» режиссера, главными действующими персонажами которой является необходимость, раскрываемая, постигаемая наукой, и олицетворяемая в фильме Анри Лабори, и свобода, воплощающаяся в художественном ряду фильма, в жизненных превращениях основных героев картины Жана Ле Галля, Жанин Гарнье, Рене Рагено.

Художественный ряд фильма постоянно перекрещивается с научным и документальным рядом — действия героев фильма перемежаются показом поведения подопытных крыс, попадающих в сходные затруднительные условия. Кроме того, жизнь каждого героя художественного ряда «просматривается» в системе «вертикальных» и «горизонтальных» координат: экскурсии в детство несут двойную функцию — они возвращают человека, его чувства и его сознание к тому, что было заложено в него в досознательный период и что оказывает решающее значение на всю последующую сознательную жизнь, и одновременно они указывают на все увеличивающуюся «надстройку» (образование, воспитание, обучение и т. д.), которая как бы стирает и сглаживает первоначально заложенные в человеке биологические принципы и механизмы, сводящиеся к тому, чтобы или властвовать, или подчиняться, или бороться, или убежать. Если у животных, лишенных «надстройки», эти принципы и механизмы сохранились в своей первозданности и действуют автоматически и безотказно, то у человека, отягощенного «надстройкой», эти принципы и механизмы «затормаживаются», вызывая страх, который в свою очередь вызывает у человека различные болезни, поскольку заложенная в нем агрессия обращается против него самого. Герои фильма как бы воочию демонстрируют основные положения биологической теории Лабори; в свою очередь Лабори, проводя соответствующие опыты над крысами, раскрывает ретроспективные биологические принципы и механизмы как перспективу человеческой жизни. Несмотря на все отличия героев друг от друга, они действуют в соответствии с основными биологическими принципами и стереотипами: Рене Рагено, не выдерживающий конкуренции, обращает агрессивность против самого себя — отсюда попытка его самоубийства, Арлетт борется за свое семейное счастье, а Жанин из сожаления к Арлетт уходит от этой борьбы.

Согласно Лабори, социальные группы господствуют над индивидом благодаря тому, что они «вводят» в его чувства и сознание посредством биологических механизмов свои представления о человеке, обществе, культуре и т. д. Разрушение одного с неизбежностью ведет к разрушению и гибели другого. Поэтому восставший индивид, как правило, обрекает себя на поражение и гибель. Однако Ален Рене не был бы Аленом Рене, если бы

он уподоби. людей подопытным крысам, если бы он уравнил художественный ряд фильма с его научным рядом, если бы он безоговорочно принял биологическую теорию Лабора как ключ к объяснению жизнедеятельности людей... Как раз в точках пересечения художественной и научно-документальной линий фильма, где, кажется, поведение людей полностью соответствует биологическим механизмам, имеющимся и у животных, именно здесь Ален Рене дает понять, что «встреча» свободы и необходимости выводит кривую человеческого поведения за сферу действия собственно биологических законов — в сферу законов социальных. Последний план фильма: дерево, нарисованное на фасаде дома, создающее иллюзию настоящего дерева, но именно иллюзию — это изображение Ален Рене видел в Нью-Йорке в квартале Бронкса, — это дерево показалось ему странным из-за своей потребности в чем-то другом, о котором оно свидетельствует... О чем-то другом, кроме панбиологизма, о чем-то другом, кроме борьбы за власть и господство, о чем-то другом, кроме подчинения, о чем-то другом... о том, что способно вывести человека на путь свободы, на путь борьбы за свободу, на путь достойной человека жизни! Жизнь человека может убить капля воды. Жизнь человека — самое совершенное и самое хрупкое творение в мире. Защитить эту жизнь от гибели и катастрофы, создать человеку человеческие условия, наполнить человеческую жизнь подлинно человеческим содержанием — вот к чему призывает творчество Алена Рене. Творчество Алена Рене ценно для нас тем, что оно почти наглядно демонстрирует эволюцию сознания буржуазной интеллигенции. Если до второй мировой войны только передовая, прогрессивная интеллигенция боролась активно против поджигателей войны, против подготовки мировой бойни, и одновременно выступала с резкой критикой жизни буржуазного общества, то после второй мировой войны мы видим, что даже представители буржуазной элиты уже не шарахаются в сторону от политики, как это было до войны, а начинают принимать активное участие в формировании общественного сознания, в формировании политических идей и взглядов.

Хотя Ален Рене довольно сдержанно высказывается о своих политических позициях (например, о своих достаточно определенных политических взглядах, выраженных в фильме «Далеко от Вьетнама», он говорит как об эмоциональных позициях по отношению к политике), тем не менее его творчество свидетельствует не столько об эмоциональных позициях по отношению к политике, сколько об активном неприятии буржуазной политики в целом — за ее агрессивный, античеловеческий, антигуманистический характер. Будучи представителем рафинированной элиты современного буржуазного общества, Ален Рене не приемлет ее паразитического образа жизни. С большой художественной силой он разоблачает изнутри способы и формы бытия, существования этих равнодушных друг к другу и ко всему миру людей, людей, озабоченных поиском новых игр и развлечений, поиском бегства от реальной жизни, реальных проблем, реальных ценностей. Абсурдный мир, чуждый человеку и человеческому, мир перевернутых и извращенных ценностей, мир отчужденного сознания, мир общества, зашедшего в тупик, Ален Рене изображает реалистически и критически, средствами, наиболее соответствующими критическому анализу разорванного, антагонистически противоречивого, некоммуникабельного, разлагающегося капиталистического общества.

Последний фильм Алена Рене — «Мой американский дядюшка» — оставляет многих зрителей в недоумении. О чем, собственно, этот фильм? О теоретических взглядах и экспериментах крупнейшего французского биолога Анри Лабора? О характерах и судьбах основных персонажей художественной ткани фильма — крупного работника большого предприятия, выходца из крестьян, роль которого исполняет ставший весьма популярным актер Депардье, актрисы — дочери металлурга (исполняет Николь Гарсиа) — и, как его уже окрестила французская пресса, «Растиньяка социально-культурного плана» (исполняет эту роль Роже Пьер)? Или, может быть, сравнение поведения крыс с поведением людей в «аналогичных», «сходных» критических ситуациях должно

облегчить человеку нахождение и выбор наиболее оптимальных средств и методов преодоления кризисных моментов?

Непосредственная реакция на этот фильм Алена Рене чаще всего отрицательная: «Режиссер уподобляет людей крысам, но люди ведь все-таки не крысы!» Некоторые зрители считают, что Алену Рене следовало бы делать или чисто научный фильм, или чисто игровой, не смешивая эти два аспекта в одном произведении. Есть и такие зрители, которые полагают, что это его большая и досадная неудача, а некоторые, правда их меньшинство, решительно заявляют, что «Мой американский дядюшка» — шедевр, достойный самых лучших фильмов Алена Рене.

Мы не будем вступать в полемику, вместо этого попытаемся выявить смысловые конструкции, из которых возводится и на которых держится основная идея и основное содержание этого фильма. Вопреки весьма распространенным мнениям о том, что этот фильм Алена Рене унижает людей, унижает человека уже самим параллельным сравнением людей с крысами, можно сказать, скорее, обратное: «Мой американский дядюшка» — это фильм о поиске нового сознания, нового метода мышления, нового отношения человека к самому себе, к другим, это фильм о поисках нового гуманизма. Вспомним, что почти все рассмотренные нами фильмы Алена Рене — о человеческой памяти, о человеческом воображении в их индивидуальной и социальной форме, в конечном счете о человечности, о гуманизме... Прошло три десятка лет с момента выхода его первых короткометражных антифашистских фильмов: «Герника», «Ночь и туман» и другие, а буржуазный мир, кажется, не изменился, а если и изменился, то, пожалуй, во многом только к худшему. Бешеная гонка вооружений, развязанная правящими кругами США и их союзников, милитаристский угар власть имущих поставили перед человечеством во всей полноте и обнаженности вопрос: «быть или не быть», — или третья мировая война, гибель всего живого на земле от термоядерного оружия, или обуздание милитаризма, шовинизма, агрессоров всех мастей, установление прочного мира на земле во имя жизни всех и каждого.

Надежды, возлагавшиеся на различного рода буржуазные, философско-эстетические концепции, не оправдались — ни одна из них не смогла изменить мир человека и окружающий человека мир, ни одна из них не стала мировоззрением человека и теоретической базой его поведения и действия. Не оправдались и надежды, возлагавшиеся на буржуазную литературу и искусство; состояние мира и человека, состояние общества и место в нем человека заметно и значительно ухудшилось. Может быть, именно этим объясняется обращение Алена Рене и других деятелей искусства и культуры к науке как к той новой общественной силе, которая окажется способной изменить человека и окружающий его мир?

Правда, здесь тоже немало сомнений — великие открытия физических наук многое дали человеку и человечеству, но одновременно эти открытия были незамедлительно обращены против человека в виде самого опасного и самого смертоносного оружия. Обращение Алена Рене к биологии объясняется не только его дружбой с Анри Лабори, но, видимо, и тем, что биологическая наука в настоящее время выдвинулась на первый план: открытия в этой области будут иметь основополагающее значение для всего естествознания, для всех наук о человеке. Биохимия, биофизика, микробиология, вирусология и другие науки, изучающие строение и функции живой материи на всех уровнях ее развития, основные биологические закономерности развития живых организмов, проблемы физики и химии живого, стоят перед разгадкой тайны жизни и выработки методов, которые позволят управлять наследственностью, природой наследственной изменчивости организмов. Самое замечательное свойство человеческого вида Алена Рене усматривает в накоплении знаний в течение тысячелетий. Обратить этот гигантский запас знаний на пользу человека, а не против него — вот к чему стремится передовая ученая мысль наших дней. Обращение к биологии должно подвести под современный рационализм соответствующую историческую и естественнонаучную базу,

чтобы от чувственного отношения к себе, к другим, к миру человек переходил к отношению рациональному, осознанному, к отношению, покоящемуся и развивающемуся на солидной научной и исторической основе. Естественно, это потребует решительного отказа от существующей буржуазной идеологии и морали, разрушающих человека и человеческое, и выработки такой идеологии и морали, которые способствовали бы свободному развитию всех склонностей и дарований человека, развитию новой человечности, нового гуманизма. Судя по его последнему фильму, Ален Рене понимает роль политики и политического измерения человека в буржуазном обществе. Показывая жестокий механизм конкуренции в капиталистическом обществе, где победу одерживают силы, стоящие по ту сторону добра и зла, — современные растиньяки, — режиссер призывает к осознанию сложившейся ситуации, к осознанию действующих сил и, естественно, к тому, чтобы противостоять этим силам. «Выход в том, — говорит Рене в одном из своих интервью, — чтобы отдавать себе в этом отчет! Сознать это. Во всяком случае, не создавать мораль или идеологию, которые отрицают эту склонность человека, эту потребность, присущую человеку, — доставлять себе удовольствие, возобновляя то, что для него приятно. Такие «сугубо индивидуальные» стремления весьма очевидны, весьма примитивны и проявляются при каждом удобном случае. Если отдавать себе в них отчет при выработке морали или идеологии, то можно что-то выиграть. Это просто. А до тех пор, пока мы не будем отдавать себе в этом отчет, в мире будет продолжаться то, о чем мы ежедневно читаем в газетах... Мы детерминированы той предопределенностью, которая была усилена воспитанием, неизгладимыми впечатлениями, которые мы не должны сами от себя скрывать». Обращение к биологии, в частности эксперименты над животными, в данном случае — эксперименты с крысами, понадобилось Алену Рене еще и для того, чтобы показать, что то, что легко для животных, то очень и очень трудно для человека, в то же время подобные аналогии между поведением животных и человека понадобились, видимо, ему еще и для того, чтобы наметить какие-то пути «очищения» человека от постоянно внушаемой ему извращенной идеологии, испорченной морали и негодной политики. Ален Рене если и не осознает, то по крайней мере чувствует ненаучный, а значит, и бесчеловечный характер буржуазной политики и буржуазной морали. «У меня, конечно, есть ощущение, что политические деятели должны знать биологию. Но они никогда не занимаются экспериментированием. И это как раз отличает ученого от политического деятеля... Когда переходят к экспериментированию, то в восьми случаях из десяти дело не идет и надо все начинать сначала. Политический деятель тоже строит логическое рассуждение. Его эксперимент делается или не делается. Но когда он делается и не соответствует его теории, он довольствуется тем, что отсекает то, что не укладывается в ее рамки! Сохраняя теорию вопреки всему и против всех...».

Конечно, дело здесь вовсе не в сохранении теории, а в отстаивании буржуазными политиками интересов своего класса, в защите этих интересов от каких бы то ни было посягательств со стороны других классов. Политика господствующих классов проводится жестко, последовательно, без колебаний. Политические деятели, осмеливающиеся хоть в какой-то мере проводить политику с уступками интересам других классов, убираются беспощадно. Поэтому следовало бы говорить о защите классовых интересов вопреки всему и против всех. Фильм «Мой американский дядюшка» важен постановкой вопросов, а не ответами на них. Он важен тем, что заставляет зрителей задуматься о прошлом и будущем человека, о самом существовании человечества перед угрозой термоядерной войны, задуматься о поисках новых общественных сил, способных предотвратить вырождение человека и катастрофу человечества, задуматься о выработке новой идеологии, новой политики и новой морали, которые обновили бы человека и человеческое общество и привели к порождению нового гуманизма, способного распахнуть перед человеком и человечеством невиданные горизонты и удивительные перспективы развития.

Самое лучшее заключение то, которое содержится в контексте непосредственного художественного произведения как универсума, созданного художником. А движение и развитие художественных образов у каждого писателя, художника имеет свою неповторимую траекторию, свое сияние, свой блеск и свой аромат — если хотите, то именно в этих измерениях или категориях проявляется художественная мысль как поиск правды, той правды, которая в свою очередь, определяет жизнь, творчество и судьбу писателя или художника.

Ведь правда, или истина, как и любое подлинно художественное произведение, является началом и концом, единичным и универсальным, субъективным и объективным, абстрактным и конкретным, логическим и историческим...

Современная буржуазная философия и художественная мысль, пожалуй, не претендуют больше на универсальное, как она уже давно отказалась от сакраментального. Может быть, именно поэтому в XX веке, переполненном противоречиями, катаклизмами, классовыми столкновениями, борьбой и революциями, столь сильное значение получают проблемы, связанные с моралью и нравственностью отдельной личности, в том числе и личности творческой, стремящейся понять окружающий его мир, мыслить, действовать и, следовательно, творить и преобразовывать существующее.

Художник, как и мыслитель, реализуется в своем произведении, благодаря которому он многократно, а может быть и бесконечно, продлевает свою жизнь и так же многократно умирает. Для художника смерть становится жизнью, а жизнь — смертью. Возникают определенные противоречивые взаимоотношения между жизненным опытом художника и его произведением, между «Вильгельмом Манстером» и творческой зрелостью Гете, между «Критикой чистого разума» Канта и его зрелостью как творца, между «Феноменологией духа» и «Логикой» Гегеля и его творческой судьбой, вобравшей в себя все коллизии, противоречия и страдания своего времени — «эпохи, схваченной в мысли». Не содержатся ли в этих взаимоотношениях самые серьезные проблемы каждой конкретно-исторической эпохи, «схваченной в мысли» или «схваченной в образе»? Мысль эпохи или образ эпохи — что может быть более привлекательного, более важного и более необходимого для мыслителя или художника, для любого мыслящего и чувствующего человека, если к тому же они неразрывно связаны с судьбами того или иного народа, с судьбами человечества?

Возвращаясь к творчеству Алена Рене, мы можем сказать, что его творчество в целом, несмотря на полуудачи («Люблю тебя, люблю») и срывы («Ставиский»), противостоит различного рода крайностям и метаниям европейской мысли, поскольку оно неразрывно связано с историческим содержанием индивидуальной и социальной памяти уже на протяжении нескольких десятков лет.

Рене не приемлет ни ницшеанских вариантов сверхчеловека, стоящего по ту сторону добра и зла, ни экзистенциалистского вопрошания: «и зачем поэт в столь скудное время» («und wozu ein Dichter in dürftiger Zeit»)¹¹, ни философии абсурда, превращающей философию в этику, а этику в бесконечное раскаяние и признание, ни философии отчаяния и пессимизма. Вряд ли Алэн Рене согласится и с profession de foi Камю: «Я не философ. Я недостаточно верю в разум, чтобы верить в систему. То, что меня интересует, это знать, как нужно себя вести. И более точно: как можно себя вести, когда не веришь ни в Бога, ни в разум»¹². И тем не менее у Алена Рене много общего и со взглядами Камю и с различными течениями и направлениями европейской мысли. Однако он отказывается от крайностей, он верит в человека и человечность, он смотрит в будущее из памяти прошлого, но с надеждой и верой в разум, волю, здравый смысл, в творческую и созидательную силу человека и человечества.

¹¹ Heidegger M. Holwege. Frankfurt am Mein, 1957, S. 100.

¹² Camus A. Essais, p. 1427.

Память — это исток, корень и традиция гуманизма. Вот почему Ален Рене уделяет ей столь большое внимание в своих фильмах. Забвение — это отрицание памяти, но не отрицание совести, а, напротив, ее пробуждение. А пробуждение совести — это пробуждение ответственности, ответственности перед самим собой, перед другими, перед народом, перед историей. В этом основное содержание творчества Алена Рене, в этом его судьба как человека и как художника.

Ален Рене — один из кинорежиссеров, который более или менее адекватно отражает в своем творчестве проблемы и буржуазного общества и буржуазного искусства.

Трудно сказать, в каком направлении будет развиваться его творчество в будущем, но хотелось бы верить и надеяться, что оно будет все более и более приближаться к отражению самых существенных вопросов и проблем, которыми озабочено в настоящее время все человечество и каждый отдельный человек: сохранение и упрочение мира на земле, борьба за свободу и независимость народов, за демократию и социальный прогресс.

Неразрывность связей художника со временем доказывать нет нужды. Детерминированность тематики, идей, стилистики, языка художественных произведений признана не только марксистской эстетикой, давшей этому исчерпывающее объяснение, но даже идеологами модернизма, формалистами, которые, впрочем, предпочитают умалчивать о связях творческой индивидуальности с социальной средой. И как можно доказывать противное после ленинских статей о партийности литературы и Льве Толстом?

Однако есть художники, силящиеся сопротивляться велениям времени. Они изобретают ухищренные формы эскапизма, они замыкаются в личном, удаляются в прошлое, углубляются в подсознательное, отказываются от содержания, разрушают форму. Иногда это протест против действительности, которую они осуждают, презирают. Иногда это поза. Часто это боязнь, непонимание жизни, отсутствие мысли, неспособность сказать что-то новое, значительное, интересное. Но чем бы ни объяснялось отречение художника от жизни, оно само является фактом социально обусловленным, а иногда и позицией в политической борьбе. Скажи такому художнику, что он — участник политической борьбы, и он завопит о своей непричастности, незаинтересованности, надпартийности, свободе. И чаще всего сыграет этим на руку реакции, интересам эксплуататоров.

Вот почему гневно клеймил таких «непричастных» Ленин: «Долой литераторов — сверх-человеков! Долой литераторов беспартийных!»

В киноискусстве сохранить личину независимости труднее всего. И не только потому, что производство фильма стоит огромных денег, которых нет у художника, которые надо брать у государства, у капиталиста, у банкира, у общественной организации. Но и потому, что кино по самой природе своей искусство массовое, требующее миллионов зрителей и призванное эти миллионы насытить, удовлетворить. И здесь приходится высказывать свои мысли ясно, занимать позицию определенную.

Это понимают кинематографисты капиталистических стран. Они называют это ангажированностью. Для многих из них ангажированность означает трагический отказ от искренности, от правды, от идеалов. Это понимают и кинематографисты социалистических стран. Вслед за Лениным они называют это партийностью. И для большинства из них партийность означает выполнение святого долга, высокого предназначения. И эти художники социалистического реализма сознательно и горделиво считают себя политическими деятелями, хозяевами своих стремлений, сыновьями своего времени. Связь художественного творчества и политики многолика, многообразна. Подчас она ясна, выражена, высказана, декларирована. К какой бы партии, к какому лагерю, к какому классу художник бы ни принадлежал, он подчас открыто подчеркивает свою принадлежность. Но нередко эта связь тонка, еле уловима, ощущается не рационально, а чувственно, даже интуитивно. И бывает, что такие сложные произведения в результате, после обдумывания и вчувствования, постепенно и неуклонно внедряясь в сознание зрителя, оставляют в нем глубокий и неизгладимый след. В этом процессе может помочь художественная критика, общественное мнение, публицистика, но может он проходить и спонтанно, исподволь, сам. А художник порой и не подозревает о политических функциях своих произведений. Он бывает так поглощен собой, процессом творчества, своим воображением и самовыражением, что не видит, не сознает социальных функций своих произведений. Он мнит себя независимым. И это опасно.

История киноискусства с поразительной наглядностью связана с историей XX века, с его двумя мировыми войнами, с кризисами империализма и колониализма, с победоносными революциями и строительством социалистического общества. Историки могут иллюстрировать (и все чаще делают это!) свои концепции развития общества кинофильмами, заказывают фильмы и борются ими. И хотя нелегко бывает установить и

проиллюстрировать примерами прямую зависимость успехов киноискусства от прогрессивных общественных движений — эта связь несомненно существует.

Киноискусство разных стран развивалось неравномерно — каждая кинематография знала взлеты и падения, вершины мировой популярности и полосы забвения, тишины. Так, русская кинематография, пробыв десять лет рядовым, не хуже и не лучше прочих, буржуазным предприятием, была заново рождена Октябрем, рождена как первое в мире социалистическое искусство, искусство новаторское, народное. Так, итальянское кино, прогремев еще до первой мировой войны историческими боевиками, около двадцати лет влачило жалкое существование при фашизме и вдруг, в кровавой неразберихе конца второй мировой войны, родило неореализм, искусство новаторское, демократическое, правдивое. Еще дольше тянулся период забвения в Англии, давшей пионеров Брайтонской школы в конце XIX века, а затем молчавшей более полувека под игмом Голливуда до появления независимых «рассерженных» писателей и режиссеров, подвергших гневному отрицанию устоям и быту буржуазии. Лет тридцать молчала Швеция — от немых фильмов Шестрома и Стиплера до зрелых произведений Ингмара Бергмана, подвергнувшего сомнению нравственность сытого буржуазного мира. Германия до сих пор не дала ничего равнозначного экспрессионизму двадцатых годов, рожденному послевоенным отчаянием. И Япония, начавшая кинопроизводство одной из первых и в тридцатых годах поставившая еще не побитый количественный рекорд — более пятисот полнометражных фильмов в год! — получила международное признание, лишь пережив трагедию поражения, в годы надежд — благодаря Акире Куросаве и Кендзи Мизогучи.

Сложнее обстояло дело в Соединенных Штатах и Франции. Но можно проследить, как оживлялось, обновлялось американское кино в периоды мировых войн, как угасло оно в годы промышленных кризисов и маккартистской реакции.

Во Франции киноискусство родилось. И эта страна никогда практически не сходила с авансены мирового кино, выдвигая художников первой величины, чей вклад не терял своего культурно-исторического значения. Люмьер и Мельес в девяностых годах заложили основы двух главных направлений в киноискусстве — документального и игрового. Макс Линдер и Луи Фейяд разработали в десятых годах наиболее популярные жанры — комический и приключенческий. Двадцатые годы дали дерзкие эксперименты Авангарда, первые подлинно литературные сценарии Луи Деллюка и блистательно изобретательную режиссуру Рене Клера. В тридцатые — Жан Ренуар связал кино с традициями живописи и литературы, а Жан Виго доказал, что фильм может быть поэтичным не менее, чем стихи. Поэтический реализм выдвинул в сороковых годах Марселя Карне... А после войны, после великого падения и горделивого возрождения Франции, и Клер, и Ренуар, и Карне сохранили свои позиции всемирно известных мастеров, а Клузо, Отан-Лара, Кайяйт, Клеман и многие другие поднимались порою до подлинного новаторства, пока шумная дискуссия о «новой волне» не отбросила их в ряды «традиционалистов», «коммерсантов» и «стариков». Историки французского кино — Жорж Садуль, Пьер Лепроон, Р. Жан, Ш. Форд и другие не увязывали взлеты своего киноискусства с политической жизнью Франции. Видимо, слишком часто менялись французские правительства в период временной стабилизации капитализма в двадцатых годах. Но все же нельзя не заметить, что лучшие произведения авангардистов вышли в годы правления Левого блока, Бриана, Эррио и других политиков-радикалов.

А уж середина тридцатых годов — революционного подъема и правительства Народного фронта была ознаменована «Последним миллиардером», и «Марсельезой», и «Великой иллюзией», «Пансионом Мимоза» и поэтическими фильмами Марселя Карне. Расцвет кино и его связь с Народным фронтом здесь так очевидны, что ее не могут отрицать даже правые искусствоведы.

Появление «новой волны», несмотря на аполитичность большинства представителей, тоже связано с обострением политической борьбы, с выступлениями трудящихся против войны в Алжире, против фашистских заговоров, против увеличения налогов и урезывания

политических прав. В 1958 — 1959 годах во Франции появились новые формы политической борьбы рабочего класса — национальные дни требований, общенациональные предупредительные забастовки и пр. И конечно же бурное выдвижение молодых кинематографистов, радикальное изменение процессов производства картин, реконструкция проката — все эти внутрикинематографические реформы, связанные с «новой волной», — явились отзвуком, результатом более общих, массовых, общенациональных процессов борьбы трудящихся.

В середине шестидесятых годов, когда «новая волна» улеглась, оставив пену разочарования, когда большинство ее представителей мирно «коммерсиализировались», иначе говоря, нашли свое теплое место в системе буржуазной кинематографии, в истории французского искусства прочно осталось имя Алена Рене. В своей рецензии на фильм «Хиросима, моя любовь», напечатанной в «Леттр франсез» (№ 778 за 1959 г.), критик-коммунист, первый киновед Франции Жорж Садуль писал: «Режиссура «Хиросимы» удивительна. Алэн Рене — великий режиссер, он стоит в первых рядах кинематографистов своего времени». И заканчивал статью пророчески: «Он удивляет нас не в последний раз». За тридцать лет своей профессиональной работы в кино Рене сделал количественно очень мало: с десятков короткометражек, семь полнометражных картин. Его произведения не только не равноценны, но и не схожи между собой. Они не продолжают, не дополняют, а, скорее, опровергают, отрицают друг друга. Но они всегда отражают свое время, я бы сказал даже — свое микровремя с его политической борьбой и кинематографическими модами, с его идейными проблемами, творческими увлечениями, заблуждениями и сенсациями.

Вдумчивый, интеллектуальный, четкий и ранимый как обнаженный нерв, Алэн Рене словно художественный барометр зафиксировал атмосферное давление своей эпохи. Вероятно — не все его картины останутся в истории, сохранят силу своего воздействия. Кое-что устареет, отойдет в прошлое, забудется. Но во всех картинах Алэн Рене есть нечто твердое, подлинное, неумирающее, что и составляет сущность его творческой индивидуальности. Французская кинокритика называет эту сущность интеллектуализмом. Заметим, что интеллектуальное кино Рене не только терминологически совпадает с дерзкой теорией интеллектуального кино Эйзенштейна, поразившей кинематографистов в конце двадцатых годов и сейчас не утратившей ни актуальности, ни дискуссионности. Правда, Рене вовсе не собирается, подобно Эйзенштейну, изобретать особый киноязык, на котором можно было бы выражать даже абстрактные научные понятия. Рене остается в сфере художественных образов. Но его кинематографический язык, его выразительные средства всегда новы, свежи, экспериментальны. И если из непонятой современниками и разруганной теории Эйзенштейна родился могучий и таящий в себе неисчерпаемые возможности принцип «внутреннего монолога», — этот принцип нашел Интереснейшее воплощение именно в творчестве Рене.

В своих фильмах Алэн Рене напряженно, тревожно, настойчиво мыслит. Он ищет ответов на сложнейшие, мучительнейшие вопросы современности — о мире, о человечности, о кризисе буржуазного общества, о праве человека на свободу, на творчество, на любовь, наконец — о времени, о законах его движения, о памяти. Трудно причислить Алэн Рене к какой-либо философской школе, еще труднее, чем к политической партии. Но интеллектуальная насыщенность его произведений была бы невозможна без освоения им идей, владевших умами французской интеллигенции послевоенных лет. В первую очередь я назвал бы экзистенциализм с его проблемами смысла человеческого существования, свободы и права выбора, ответственности за себя и за свое время. Однако философы-экзистенциалисты, остро и оригинально ставившие эти проблемы, не могли их решить. Искал, но не находил ответов и Алэн Рене. И он как бы останавливался в недоумении перед зыбкостью окружающей действительности, перед неуловимостью времени. Времени — и в философском смысле формы существования действительности, времени — и в историческом смысле эпохи, современности. Играть со временем было

увлекательно, и выразительные средства кино открывали для этой игры богатые возможности. Прошлое можно эффектно монтировать с настоящим и будущим, хронологию отменять или выворачивать наизнанку, показывать события глазами разных героев, а то и обращаться к их памяти, которую не проверишь, не опровергнешь. Впрочем, в одном из своих интервью (газета «Монд» от 11 мая 1966 г.) Рене вдруг заявил, что не любит прибегать к «флэш-бэкам» (возвратам в прошлое), что все происходящее в его фильме «Хиросима, моя любовь» случается в настоящем времени (I), а образы, возникающие в воображении героя «Война окончена», принадлежат будущему времени и сослагательному наклонению. «Это, на мой взгляд, и означает реализм», — неожиданно заключил режиссер.

Что ж, хотя наше понимание реализма довольно далеко от этого, но, зная эти фильмы Рене, фильмы реалистические, мы можем согласиться с тем, что свободное обращение со временем, с хронологией, с целью более ясного выявления идеи, с целью более выпуклого показа характера входит в арсенал художественных средств реализма. Однако нужно сказать, что противоречивость, неопределенность, туманность мировоззрения Рене, неопределенность его философских воззрений делает и его творчество противоречивым, колеблющимся между реализмом и модернизмом, между идейностью и самодовлеющими формальными поисками, между оптимизмом и пессимизмом.

Неудовлетворенность экзистенциалистской безысходностью порою толкала Рене к материалистическому взгляду на социальные процессы, на человека, на политические события. Но порой он ощущал влияние и фрейдизма, этой основы модернистского, сюрреалистического, психопатологического искусства и структурализма, с его приоритетом отношений, обстоятельств над человеком. Однако антигуманизма структуралистов и неоницшеанцев Рене избегал. Его, как истинного художника, всегда интересовал человек, человек вызывал его боль, его радость, его сочувствие. Впрочем, влияние Алена Робб-Грийе, строившего свой «новый роман» под прямым влиянием структурализма, сказалось на фильме «В прошлом году в Мариенбаде». Но даже и в этом неподвижном, отрицающем человеческую деятельность, человеческую активность, формалистическом фильме Рене не сводит своих странных героев к безличным структурам. Где-то в подтексте фильма он волнуется и страдает за них и только это нарушение принципов Робб-Грийе и делает фильм произведением искусства, больного, чуждого мне, но все-таки — искусства.

Итак, прямо применить к творчеству Рене философские концепции и определения весьма затруднительно. Да и сам художник против этого протестует. На вопрос редактора журнала «Синема-59» (№ 38, июль 1959 г.) — разрешает ли он проблематику фильмов на основе какого-то метода или интуитивно, Рене, не колеблясь, ответил: «Исключительно интуитивно!»

Разумеется, это не делает его свободным. Мы знаем, что и интуиция художника рождается его сознанием, воспитанным обществом, временем, средой. И, играя со временем, сомневаясь в его реальности, Рене — пленник времени. Он может им играть в сложных сюжетах и композициях своих фильмов. Но оно движется неукоснительно. А время в смысле эпохи определяет и тематику, и философию, и язык фильмов Рене. Это время — время разлагающегося буржуазного общества, время идеологического кризиса капитализма. Рене видит, как рушатся социальные устои и моральные принципы, которые буржуазная философия была склонна считать вечными, нерушимыми, общечеловеческими. И тогда сомнению подвергаются и способность людей понимать друг друга, и очистительная сила любви, и даже реальность времени, и даже, может быть, реальность самой действительности. Поистине распадается связи времен. И художник бродит во мгле догадок, полунамёков, невнятных ощущений, бродит на краю отчаяния. Однако не срывается в бездну. Под ногами его островок твердой почвы. Эта почва — вера в человека, гуманизм. Различны пути современных художников-гуманистов. Далек не всех вера в человека приводит к осознанию необходимости действия, к приятию

революции. Иные художники, поднимавшиеся в своем творчестве до высот гражданственности, до обличительного пафоса, внезапно отступают, уходят в себя, ищут спасения в индивидуализме — так Федерико Феллини от жестокого реализма «Сладкой жизни» уходил к поверхностному мистицизму «Джульетты и духов», к мрачной безысходности «Сатирикона». К счастью, позднее он вновь вернулся к реалистическому, жизнеутверждающему творчеству. Другие ищут спасения в религии. Так было одно время с Ингмаром Бергманом. Третьи приходят к шумному всеотрицанию, к анархическому нигилизму, за которым уже виднеются антинародные, реакционнейшие концепции. Здесь, поднимая саморекламную шумиху, оголтело мечется Жан-Люк Годар. Наконец некоторые забредают прямо в лагерь реакции — к фашизму, к милитаризму. Вспомним Андре Жида, Эзру Паунда, Джона Стейнбека. Из мелких — таков Джон Уэйн, некогда реалистический актер, затем автор апологии захватчиков — фильма «Зеленые береты».

В сложном, суровом, нередко трагическом современном мире гуманизм чаще всего приводит художников в ряды борцов за мир, революционеров, коммунистов. Да, гуманизм — это твердая почва под ногами.

Фильмы Рене будоражат. Побуждают к спору. Далеко не со всеми мыслями Рене я могу согласиться, далеко не все его поиски признать удавшимися. Но во всех его фильмах живет дух новаторства, ощущается беспокойный ум и трепетное сердце большого художника. Ален Рене родился 3 июня 1922 года в городке Ванн, в семье аптекаря. Получил обычное среднее образование в провинциальной католической школе. Пятнадцати лет он увидел «Чайку» в постановке Питоева и решил посвятить себя искусству. Стал снимать узкоплёночные фильмы о Фантомасе. Как откровение воспринимал фильмы Абея Ганса, Жана Кокто. Уехал в Париж и поступил на актерские курсы Рене Симона, а через два года в ИДЕК — Парижский киноинститут к Ж. Гремийону.

Впервые о нем заговорили в 1948 году, когда после несмелых попыток выступить на сцене театров Саши Питоева и Андре Вуазена; после рекламных роликов о молоке «Нестле» и документальных репортажей из мастерских живописцев; после любительских постановок нескольких короткометражек на узкой пленке, в которых снимались даже Жерар Филипп, Даниэль Желен, Марсель Марсо; после ассистентства у Николь Ведрес по милому ностальгическому фильму «Париж, 1900», получившему премию Деллюка, — он выпустил под руководством прогрессивного продюсера Пьера Браун-берже и в сотрудничестве с писателями Робером Эссансом и Гастоном Дьель свой первый короткометражный фильм «Ван Гог». Что можно сказать о великом живописце в черно-белом фильме, длящемся около 20 минут? Рене и не пытался характеризовать его творческий путь, анализировать метод, рассказывать биографию. Его аппарат как бы вглядывался в смятенные, полные беспокойного движения, трагические пейзажи Ван Гога, стараясь проникнуть в волшебство этих завихряющихся линий, трепещущих лучей, набегающих друг на друга мазков. Жестокое раскаленное солнце. Злые испарения над полями. Странные непокорные вещи, сложно выпирающие из полотна своими острыми углами. Безумные глаза художника, полные муки и любопытства.

С помощью движения аппарата, высвечивания частей картин, смелых монтажных столкновений и музыки Жака Бессе Алену Рене удалось передать зрителю тревожное настроение, взвинченную до предела эмоциональность полотен Ван Гога. А этого мог добиться только человек, близкий художнику по темпераменту, человек беспокойный, талантливый. Критика поняла это. Призы в Венеции и Париже и «Оскар» в Соединенных Штатах сразу создали молодому человеку известность. Поль Браунберже решил развивать успех и заказал Алену Рене «Гогена».

Этот фильм оказался вполне ординарным. Несмотря на текст из писем Гогена и музыку Дариуса Мийо, экзотическая идиличность Гогена — мечтательные таитянки, густые тени, спокойные композиции — оказалась Алену Рене чужой. Он стремился к совсем иному художнику — к Пикассо.

Он ставит короткий, в 320 метров, фильм «Герника». Герника — это маленький испанский город, уничтоженный 26 апреля 1937 года фашистской авиацией. Этот город-мученик, предтеча Ковентри и Лидице, нашей Вязьмы, нашего Сталинграда, стал символом зверского насилия над мирными и безоружными людьми, стал олицетворением фашистской жажды разрушения. Пикассо написал свою картину сразу же, пока не остыл окровавленный пепел Герники, Ален Рене поставил свой фильм тринадцать лет спустя. Но он прозвучал не менее злободневно в 1950 году, когда Франция, опираясь на помощь Соединенных Штатов, усиливала интервенцию в Индокитае, когда Соединенные Штаты развязывали войну в Корее. В развалинах предстояло лечь Ханюю, Пхеньяну...

Фильм Алена Рене имел не только отчетливую политическую направленность, он был оружием в борьбе и на фронте искусства. Тринадцать лет произведение Пикассо подвергалось нападкам и справа и слева. Его объявляли лишенным смысла, бредовым. Ален Рене с удивительной ясностью раскрыл его глубокое содержание, его образную систему.

Сначала, словно с самолета, сверху, мы видим город в развалинах, а спокойный мужской голос деловито дает фактическую справку: сброшено столько-то бомб за столько-то часов, свершено столько-то убийств и разрушений. А затем вступает другой голос — низкий, страстный, певучий. Это голос великой французской трагической актрисы Марии Казарес, по рождению — испанки. Она читает гневные и скорбные стихи Поля Элюара. А на экран выходят люди Испании, те, которые погибли под бомбами. Эти люди «голубого и розового периодов» творчества Пикассо. Художник называл их по-разному: бродячими циркачами, прачками. Ален Рене увидел в них более широкий, обобщенный образ испанского народа — страдающего и угнетенного.

И тогда голос Казарес, голос поэзии заглушается голосом войны — ревом бомбардировщиков, воем падающих бомб. В странном захлебывающемся ритме луч света вырывает из тьмы страшные образы «Герники» — образы ужаса, боли, смерти. Вспыхивает и гаснет электрическая лампочка с человеческим глазом внутри. Так мигал свет во время бомбежек, так зажмуривался человек, слыша свист бомбы над головой. Меняя ракурсы и планы, Рене обрушивает на зрителя и человеческие лица, запрокинутые или поверженные ниц, и руки, поднятые и распростертые, и лошадиные морды с оскалом страха и страдания, и рогатую голову быка — олицетворения фашизма — злобного, нападающего, сокрушающего все вокруг. Все это длится недолго, проносится как кошмар, как вихрь, как воздушный налет...

И внезапно наступает тишина. Аппарат медленно едет вдоль керамических скульптур Пикассо, выстроенных в ряд, уходящих в глубину кадра, в темноту. Они выглядят, как скрюченные, обугленные тела убитых, как страдание, окаменевшее навек. И только в самом конце проезда кадр светлеет, и на экране вырисовывается скульптура Пикассо «Человек с ягненком», орошаемая дождем, — образ мира, труда, спокойствия. Он недолго держится на экране, но читается как луч надежды, как уверенность в человеческой доброте. Фильм «Герника» — удивительный пример того, как может кино раскрывать смысл и красоту другого искусства, как может дробить произведение живописи на части, на фрагменты, на осколки, смешивать их с фрагментами других произведений, одухотворять музыкой и стихами, оглушать ревом и свистом, заставлять вспыхивать, мерцать, бликовать под лучами прожекторов, чтобы в результате вновь возникнуть не только в своем органическом единстве, но и в некоем новом качестве, с идеей обнаженной, выпяченной, усиленной, доведенной до ясности и броскости агитки.

Поэтому политическое значение «Герники» еще больше, чем художественное. Это целеустремленный антифашистский политический фильм. И режиссер отлично осознал это. В интервью журналу «Премье план» (№ 18, 1960 г.) он сказал, что этот фильм следовало бы сделать на десять лет раньше, то есть до второй мировой войны, развязанной фашизмом.

Резонанс маленького фильма был огромен. Об Алене Рене заговорили за пределами Франции. Но попытки найти продюсера для полнометражного фильма не дают результатов. Романы Роже Вайяна «Дурные дела» и Раймона Кено «Пьеро, мой друг», которые хотел экранизировать Рене, представляются слишком левыми, радикальными, да и доверить постановку, пусть талантливому, но еще неопытному режиссеру никто не решался. Французское кино продолжало задыхаться от конкуренции Голливуда. Кабальное соглашение Блюм-Бирнс, обрекавшее французскую кинематографию на полную зависимость от доллара, было заменено новым, «парижским» соглашением. Соотношение проката французских и американских картин несколько улучшено. Но на сто французских фильмов, выпущенных в 1950 году, на экраны Франции вышло сто американских дублированных и двести тридцать недублированных. Время для выдвижения молодых было неподходящее.

Алену Рене пришлось принять предложение Африканского культурного комитета сделать еще одну короткометражку об искусстве — о негритянской деревянной скульптуре. Вместе с другим начинающим режиссером — Крисом Маркером Рене надолго уехал в Африку, чтобы заснять там народных резчиков, показать скульптурные шедевры не только в музеях, но и среди народа, в процессе рождения. Плохо организованная, нищенски финансируемая экспедиция продолжалась долго. Фильм был готов только в 1952 году. Он назывался «Статуи тоже умирают». Рене и Маркер не стали восторгаться первобытным примитивизмом негритянских скульптур. Они отчетливо и доказательно сказали, что империалистическая колонизация губит народное искусство, превращая его в базарную дешевку, в ширпотреб для туристов. Они наглядно показали, что колонизация развращает душу народа, убивает его искусство, что статуи тоже умирают от безжалостной руки колонизаторов. Фильм как бы вобрал в себя гневный дух поднимающейся Африки, дух волнений в Конго, Гвинее, Гане, дух возмущения кровавыми расправами на Мадагаскаре. Разумеется, фильм был запрещен цензурой. Рене и Маркер вступили в длительную борьбу за свой маленький, но столь опасный для колониалистов фильм.

Начало пятидесятых годов было ознаменовано рядом выступлений молодых французских кинематографистов против засилия американских картин, против диктата продюсеров и прокатчиков, за творческую свободу и гражданскую активность. Особую роль сыграла организация в 1953 году так называемой «группы тридцати», в которую вошли лучшие представители кинематографической молодежи: Анри Фабиани, Жорж Франжю, Поль Гримо, Пьер Каст, Альбер Ламорисс, Робер Менегоз, Жан Митри, Поль Павио, Жорж Рукье и другие. Вскоре к тридцати присоединилось еще более ста режиссеров, сценаристов, критиков и операторов. Они ставили преимущественно короткометражки, но старались нащупать в них новые творческие принципы, выразить свои творческие индивидуальности. Один из основателей группы, Александр Астрюк, ввел в обиход понятие авторского кино, «камеры-стило», выражающей авторское мироощущение художника-кинематографиста. Рене принял активное участие в борьбе группы.

Молодых кинематографистов поддержали зрители. По всей Франции стали организовываться кино клубы, ставившие своей задачей пропагандировать подлинные шедевры и изгонять с экранов коммерческую дрянь. Клубы учредили свой приз имени Жана Виго и присудили этот приз запрещенной картине «Статуи тоже умирают». Это вызвало новую волну интереса к фильму, но не повлияло на решение цензурного комитета.

Рене был вынужден для заработка работать монтажником. Но монтировал он только картины своих единомышленников и друзей — Поля Павио («Сен-Тропез»), Аньес Варда («Короткое острие»), позднее — Жака Даниэль-Валькроза («Око учителя») и Франсуа Рейшен-баха («Париж осенью»). И работа оттачивала мастерство, приносила творческое удовлетворение.

Вскоре Комитет по истории депортации, общественный институт, изучающий содержание и уничтожение людей в фашистских концлагерях и входящий в Комитет истории второй мировой войны, заказал Алену Рене документальный фильм об Освенциме. Денег у Комитета было мало, помощи от коммерсантов ожидать было нечего. Однако Рене принялся за дело. Материалы помогло собрать Объединение бывших узников фашистских концлагерей. Текст написал бывший узник писатель Жан Кейроль, музыку — немецкий композитор-антифашист Ганс Эйслер.

Несмотря на то, что военные архивы отказывали в выдаче кино- и фотоматериалов, Рене удалось собрать выразительные кинодокументы об Освенциме, Маутхаузене, Бухенвальде и других лагерях. Съемки оператор Гислен Клоке проводил под руководством Рене и Кейроля в Освенциме. Фильм был назван «Ночь и туман» — так обозначались в гитлеровской секретной переписке операции по депортации.

О зверствах фашистов сделано немало фильмов. Все они потрясают, потому что факты, положенные в их основу, не могут не потрясать. Но впечатление от фильма «Ночь и туман» сложнее, чем потрясение. В нем и гнев, и возмущение, и скорбь, и даже недоумение — как такое могло происходить? — и даже где-то в самой глубине сознания — надежда: такое повториться не может! Фильм полифоничен, хотя в нем только одна тема — осуждение бесчеловечности. Но тему эту ведут разные голоса — каждый в своем ключе.

Первый голос — это голос современника, нашедшего в себе мужество посетить эти страшные места. Гислен Клоке снял пустой концлагерь в цвете. Голубое небо над зеленой травой. Аккуратные коричнево-кирпичные кубы бараков, ржавая проволока ограждений, оранжевый песок дорожек. Аппарат все время движется — медленно и неуклонно, словно человек, изнемогающий от усталости, но решивший во что бы то ни стало дойти до конца, все увидеть, не пропустить ничего. И он видит нары, где ютились и умирали, видит длинную уборную с многочисленными, тесно расположенными отверстиями для испражнений, видит газовые камеры, где беленый потолок исцарапан ногтями задыхавшихся, видит печи крематория, видит склады человеческих волос и зубов, которые пытались утилизировать, склады личных вещей — очков, записных книжек, зубных щеток, кисточек для бритья, обуви женской, мужской, детской. Все обычно, и все невыносимо. Смертные камеры и печи своей деловитой простотой, личные вещи — своим количеством. А домики для охраны и палачей — своим скромным и приличным уютом.

Хождение по лагерю прерывают кино- и фотодокументы. Здесь и гитлеровские парады, и медленные шествия обнаженных людей, гонимых к газовым камерам. И деловитые рожи гестаповцев и полные отчаяния глаза заключенных. Эшелоны, прибывающие сюда со всех концов Европы, и самое страшное — бульдозер, сгребаящий в яму груды чудовищно тощих трупов. Этот второй голос фильма кричит от отчаяния, захлебывается, хрипит. Это голос чувства. Голос диктора, читающий сдержанный, но полный гнева текст Жана Кейроля, — голос разума. Он как бы пытается осмыслить происшедшее. А музыка Эйслера — музыка неожиданно нежная, мелодичная, светлая — это голос надежды.

В фильме «Ночь и туман» можно отчетливо ощутить, как мне кажется, влияние экзистенциалистской философии отчаяния. Фильм словно повторяет неразрешимый экзистенциалистский вопрос: почему все это было возможно? Если мир разумен, почему разум не мог помешать всему этому? И сможет ли разум предотвратить подобные ужасы в будущем, например — атомную войну? Но Рене идет несколько дальше такой философии. Он не склоняется перед неотвратимостью зла. Он видит: его источник вполне земной — фашизм. В дальнейшем, говоря об атомной войне, он будет пытаться найти ей противодействие в человеческой солидарности. И это вплотную приближает его к действительному марксистскому гуманизму. Фильм был показан на веселом и нарядном Каннском фестивале, где он затмил многие фильмы прославленных мастеров, фильмы с увлекательными сюжетами, формальными новациями, популярнейшими звездами. Будто не прошло десятилетия после окончания войны и разгрома фашизма, будто совесть

человечества только сейчас постигла всю меру фашистских преступлений. И фильм уже нельзя было ни запретить, ни замолчать. Он прошел по экранам мира, получил премию Виго и многие другие награды, прозвучал как призыв, как мольба, как приказ: это не должно повториться! А режиссер вновь должен был искать заказчика, искать работу. Новым работодателем стало Министерство просвещения, заказавшее фильм о Французской национальной библиотеке. Рене сделал этот фильм добросовестно и изящно. Камера его оператора Гислена Клоке вновь двигалась медленно и неуклонно — на этот раз по коридорам книгохранилищ. Простой композиционный прием — книга, поступившая в библиотеку, проходит долгий путь библиографической обработки, пока не попадает на свою полку под своим шифром. Рене назвал свой фильм «Вся память мира». Но, следуя за оператором по бесконечным переходам, вдоль бесконечных полок, мимо корешков, корешков, корешков, думаешь не о памяти, а о забвении, даже о тщете писательства. Не радость гностика перед плодами познания, не ликование просветителя перед кладезем мудрости, скорее, недоверие скептика к премудрости прошлого и любопытство прохожего опытом консервации времени. Книги схватили и хранят время. Но не мертво ли оно?

Фильм провалился, его освистала публика на премьере, состоявшейся перед торжественным просмотром картины «Накипь» Жюльена Дювивье. Зрители торопились насладиться интерпретацией откровенных сцен Золя, и медленный путь через библиотечные коридоры показался им слишком длинным.

Слишком длинным фильм показался и заказчику. Без ведома Рене из фильма вырезали несколько особо длинных панорам, именно те, которые режиссер считал наиболее удавшимися. Рене и его сотрудники потребовали изъятия своих имен из титров фильма. В утешение им был выдан приз. Высшая техническая комиссия присудила его именно за длину и плавность панорам (тревеллингов).

Свое пристрастие к тревеллингу — плавному движению камеры — Рене проявил еще раз. Теперь это были панорамы вдоль длинных труб химических агрегатов. Фильм назывался «Песнь о Стирене» и был сделан по заказу фабрики, производящей пластмассу. Стирен продавался хорошо, фабрика не поскупилась на широкий экран и американскую цветную пленку. Произошло знакомство с новым оператором — Сашей Вьерни, мастером гибким и изобретательным, ставшим с тех пор постоянным сотрудником Рене. Мастерство Вьерни пленило жюри рекламных фильмов в Венеции, и «Песнь о Стирене» была награждена золотой статуэткой Меркурия.

Саша Вьерни вдоволь наслаждался движениями камеры, следующей за красными, голубыми, белыми, желтыми и иными гибкими шлангами пластмасс. Игра чистых, локальных тонов, цвета, лишённого содержания, как в абстрактной живописи, похоже, забавляла и самого Рене — ему надо было чем-то увлечься — ведь торжество пластмассы не могло вдохновить художника! И все же если Меркурий победу торжествовал, то об Аполлоне, боге искусства, этого сказать было нельзя. Отлично сделанный фильм был скучен, бездушен. Огорчения и радость, связанные с заказными картинами, утомляли Рене. Он чувствовал, что способен на большее. Но от нового предложения Комитета истории второй мировой войны отказаться не позволял долг гражданина. Комитет заказывал фильм об атомной бомбе, о Хиросиме. Рене согласился, начал работать, но понял, что повторяет «Ночь и туман» или японские фильмы о бомбе. Он хотел было отказаться. Но Комитет предложил ему сделать художественный полнометражный фильм. Наконец-то Ален Рене получил эту возможность! В 1958 году — через десять лет профессиональной работы в кинематографе... В «большой кинематограф» Рене ворвался на гребне «новой волны». 1958 год был беспокойным — это год путча «ультра» в Алжире и провозглашения Алжирской республики, год образования Пятой Республики во главе с де Голлем, год многомиллионных рабочих демонстраций в Париже!

После вступления Франции в Европейское экономическое содружество («Общий рынок») на экраны, вдобавок к голливудским, хлынули западногерманские и итальянские картины.

Апробированные режиссеры старшего поколения, за исключением нескольких подлинных художников, совершенно выдохлись и перестали удовлетворять публику. Попытка, следуя американцам, стать на путь производства дорогостоящих фильмов-колоссов разорила не одного продюсера. И здесь под напором молодых режиссеров — бывших кинокритиков из журнала «Кайе дю Синема», бывших ассистентов и монтажеров, бывших участников «группы тридцати» и, наконец, просто инициативных молодых людей — рухнули так долго державшиеся коммерческие преграды. Фильмы «новой волны» стоили дешево. Их снимали на улицах, в квартирах и крошечных фотоателье; в них снимались никому неведомые актеры — ученики театральных студий, члены кино клубов, художники, студенты, журналисты и просто приятели режиссеров. Но тематика этих фильмов не отражала политических потрясений Франции: даже события в Алжире, повлекшие за собой падение так называемой Четвертой республики, даже протесты трудящихся, вызванные тяжелым кризисом, не взволновали деятелей «новой волны». Они оказались чуткими лишь к брожению среди молодежи, но, отразив его в плане нравственном и бытовом, не дошли, подобно английским «рассерженным молодым людям», до политических обобщений. Однако их фильмы, таившие в себе затаенную тревогу, несли в себе что-то новое, свежее, были необычны. И публика пошла на эти фильмы.

Термин «новая волна» родился случайно, из статейки малоизвестного критика на страницах еженедельника «Экспресс». Этот термин подхватили другие критики, желая противопоставить молодых режиссеров старым и придать движению иллюзию организованности и единства. На самом деле никакого единства, ни организационного, ни тем более художественного и идейного, у «новой волны» не было. Первые молодые режиссеры, прорвавшиеся на экраны, — Роже Вадим, Эдуард Молинаро, Мишель Буарон, — едва дебютировав, быстро перешли на коммерческие рельсы, эксплуатируя успех открытой ими Брижитт Бардо, сдабривая старые сюжетные схемы непривычными дозами откровенной эротики или острой пародийности. Несколько дольше сохранял индивидуальность Клод Шаброль, всерьез решавший в «Красавчике Серже» и «Кузенах» проблемы бездуховности, цинизма и распущенности молодежи, но затем тоже скатившийся к коммерческой эксплуатации секса, половой патологии, уголовщины. Несомненно талантливые Поль Павио, Марсель Камю, Анри Кольпи, Арман Гатти, выступавшие с идейно значительными, острыми, гуманистическими произведениями («Панталаускас», «Столь долгое отсутствие», «Загон» и др.), не смогли удержаться во французском кинопроизводстве и были вынуждены вернуться к короткометражкам или делать картины в Румынии, Бразилии, на Кубе. Через два-три года, после шумного всплеска, «новая волна» спала, дав мировому кино несомненно крупных, хотя и очень противоречивых художников. Это Луи Малль, Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар и Ален Рене.

Ощущение одиночества, некоммуникабельности человека пронизывает творчество Луи Малля. В его «Любовниках», поразивших зрителя откровенностью эротических сцен, телесная близость только подчеркивает духовную разобщенность героев. В сюрреалистической комедии «Зази в метро» поток ирреальных, ничем не детерминированных событий и поступков, беспорядочное кишение обитателей большого города должны служить доказательством невозможности контактов и взаимопонимания между людьми. В «Блуждающем огоньке», решенном реалистическими средствами, конфликт между индивидуальностью и обществом неминуемо влечет героя к самоубийству.

Большой политический резонанс, бурную дискуссию вызвал фильм Луи Малля «Ларомб Люсьен», рисующий судьбу крестьянского паренька, втянутого коллаборационистами в сотрудничество с фашистскими оккупантами и ставшего палачом, предателем, полицаем. Несмотря на то, что Малль стремился осудить своего героя, а также показать патриотическую борьбу партизан, он уделил слишком много внимания лирическому роману с еврейской девушкой — жестокому, мрачному, приведшему также и ее к

моральному падению, к примирению с фашизмом. Однако любовь этих двух несчастных молодых людей, искренняя и трагичная, не могла не вызвать к ним симпатии, которая, вероятно, против воли автора придавала фильму двойственный, противоречивый характер.

Творчество Франсуа Трюффо несравненно более реалистично, но гораздо дальше от политики. Трюффо любит человека, верит в его силу и чистоту, но с грустью показывает общество, где жестокость жизни обрекает индивидуума на одиночество и несчастье. В своем самом сильном, первом фильме «Четыреста ударов» Трюффо поднимается до социальных обобщений, открыто и горько критикуя буржуазную семью, школу. В новелле «Любовь в двадцать лет» и в фильме «Украденные поцелуи» показано, как пошлость и цинизм буржуазного общества мешают юным героям отдаться простому и чистому чувству любви. Неустроенность жизни, а затем и война обрекают на несчастье и героев «Жюля и Джима».

Во всех своих картинах Трюффо пытается доказать, что человеческая индивидуальность дороже всего, однако он видит, что обстоятельства жизни сильнее и человек вынужден подчиняться их закономерностям. Трюффо не борец и не трибун. Он смотрит на жизнь с покорной и грустной улыбкой. Его фильмы элегичны и ироничны. Он как бы понимает всю бесплодность своей мечты о свободе индивидуальности в обществе столь несовершенном. Но любовь к человеку и умение показать пороки буржуазного общества делают творчество Трюффо в целом прогрессивным.

Все эти качества особенно ясно сказались в комедии Трюффо «Американская ночь». Иронически, пародийно разоблачая и горько осмеивая буржуазный кинематограф, его пустую суету, тщеславие, мелочность и претенциозность, Трюффо как бы с грустью оглядывается вокруг, видит самого себя и своих собратьев по кинематографу в безжалостно ярком свете сатиры. Но решительных, определенных выводов Трюффо не делает. Он избирает позицию печального, скептического наблюдателя, глядящего даже на самого себя как бы со стороны.

На роль борца и трибуна претендует Жан-Люк Годар. Его первый фильм «На последнем дыхании» поразил зрителей силой и страстностью обличения общества, уродующего молодых людей. Отсутствие моральных принципов, одиночество во враждебном мире приводят героев к преступлению, предательству, гибели. В последующих фильмах — «Женщина есть женщина», «Жить своей жизнью» — Годар показал бесправие женщины, аморальность семьи, язву проституции. В «Маленьком солдате» и «Карабинерах» Годар хотел сказать о жестокости политических распрей, бесчеловечности войны, но в результате искаженно, клеветнически изобразил алжирских патриотов. В «Альфавилле» он сделал попытку сказать о подавлении человека бездушной техникой, но выразил лишь глубоко пессимистический взгляд на будущее, в котором и коммунизм и империализм якобы придут к совместному порабощению человеческой личности. Показывая общественные противоречия порою довольно смело, наблюдательно, остро, Годар противопоставляет им нравственную безответственность, анархизм, свободу личности, никак не обусловленную общественной средой. Идею путаницы своих произведений Годар усугубляет анархическими, саморекламными декларациями и интервью, в которых поносит все идеологические и политические формы современности.

Примкнув к левацким, троцкистским группировкам, Годар пытался стать их идеологом, художественным выразителем их идей, что привело его не только к антисоветским и антикоммунистическим высказываниям, но и к моральному оскудению.

Годар чрезвычайно плодовит. Его фильмы, выходя по несколько штук в год, отличаются все большей политической неразборчивостью, все большим разрушением художественной формы. «Уик-Энд», «Китайка», «Очарованные дьяволом» и др. состоят уже из бессвязных эпизодов, самовысказываний героев, туманных аллегорий и сюрреалистического винегрета из манерных, вычурных кинематографических трюков. Скандальный успех этих фильмов оказал сильное и растлевающее влияние на

кинематографическую молодежь. Но Годар решил идти еще дальше. Публично отрекшись от художественного кино, как явления буржуазного, разлагающего, он начал выпускать киноплакаты, агитки, призывающие к антикоммунизму, террору, анархии. Идеи их бредовы, а форма — невнятна.

Как видно, пути представителей «новой волны» далеко разошлись. Да теперь никто и не пытается найти у этих художников какое-либо единство. Важно, что путь молодых в производство был наконец открыт. И еще важнее, что приток молодых сил во французское кино продолжается. В шестидесятые годы мировое признание получили документалисты — Крис Маркер, Жан Руш, Франсуа Рейшен-бах, Фредерик Россиф и авторы художественных фильмов — Аньес Варда, Жак Деми, Робер Энрико и другие. Одни из них идут по пути реализма, другие вполне буржуазны и уже нашли себе приют в лоне коммерческого кино.

Но в 1958 году всех молодых еще объединяло презрение к старому, традиционному кинематографу. И Ален Рене присоединил свой голос к голосам Трюффо, Годара, Даниоль-Валькроза, яростно атаковавших одряхлевшие авторитеты. Но если Трюффо и Годар признавали, что громят стариков только для того, чтобы громить, только для того, чтобы занять их места, Рене четко определил, в чем пороки традиционного кинематографа, и даже наметил собственную творческую задачу. В интервью журналу «Темуэн кретъен» (от 8 апреля 1958 г.) он сказал: «Французское кино намеренно уклоняется от реальности. Оно напоминает то, чем было во времена немецкой оккупации... это какое-то вневременное искусство, утратившее связь с нашей эпохой. Фильмы не только не влияют на ход истории, но даже не отражают его. А ведь это — захватывающая задача!». Отражать ход истории, влиять на него!

Рене не отмечает разницы между «отражать» и «влиять». Конечно, влиять можно и объективно отражая жизнь. Но активно влиять нельзя, не вторгаясь в жизнь, не участвуя в борьбе. А это уже политика. Политика была душой и «Герники», и «Статуй», и «Ночи и тумана». Она ворвалась и в лучший фильм Рене «Хиросима, моя любовь». Не желая повторяться, но не находя способов по-новому увидеть трагедию Хиросимы, Рене обратился к писательнице Маргерит Дю-рас с просьбой помочь ему оформить свои смутные намерения. Ему виделось нечто вроде поэмы, где человеческая любовь сталкивается с ужасом массового уничтожения. При постоянном сотрудничестве с Рене, под его контролем и руководством писательница взялась за литературное оформление его замысла.

Здесь сказался несколько необычный метод работы Рене. Он никогда не ставит заранее написанных сценариев и не экранизирует романов или пьес. Отталкиваясь от произведений писателей, в которых он нашел созвучные себе образы, темы или настроения, он начинает фантазировать на эти темы, как бы нашептывая, внушая писателю образы, возникающие перед ним, и требуя их литературного оформления. Так возникают сюжеты и характеры, навеянные произведением писателя, преломленные видением режиссера, возвращенные писателю и вновь описанные им, чтобы вновь возвратиться к режиссеру и быть воплощенными через актеров, операторов, художников, музыкантов на экране.

На первый взгляд такой метод может показаться чересчур сложным. Но не через него ли лежит путь преодоления извечного противоречия между писателем и режиссером в кино? Нет никакого сомнения, что автором фильма является режиссер. И не только режиссер, который, подобно Чаплину, Эйзенштейну, Довженко или Клеру, пишет свои сценарии сам. Но и такие режиссеры, как Пудовкин, Форд, де Сика, которые всегда работали со сценаристами. Литературные первоисточники — неважно, сценарии или романы, то есть написанные специально для кино или без всякой мысли о нем, — всегда переосмысливаются и воплощаются вновь на языке кино режиссерами. Так не лучше ли работать вместе, как поступает Ален Рене, или как сотрудничает со своими многочисленными сценаристами Феллини, чем терзать чужое произведение,

переосмысливая его? Ведь опыт показал, что экранизация романа часто слабее романа, а так называемый литературный сценарий приобретает окончательное литературное оформление обычно лишь после того, как по нему поставят фильм. Так, повторяю, не лучше ли с самого начала работать вместе? Так и работали Ален Рене и Маргерит Дюрас. Фильм начинался странно. Из темноты, лоснясь в лучах бокового света, выступали сплетенные руки, плечи, тела любовников. И неожиданно голос мужчины произносил: «Нет, ты ничего не видела в Хиросиме». И как бы отвечая на это, на экране возникают длинные, столь типичные для Рене панорамы по залам Музея Атомной Бомбы, по его стендам с искореженными взрывом железом и камням, по фотографиям горящих и сгоревших, умирающих и мертвых людей. Эти длинные панорамы перебиваются документальными кадрами, как в «Ночи и тумане». Эти кадры нестерпимы. Так и кажется, что они пахнут паленым мясом, источают кровь и гной. И женский голос, певучий и тревожный, как в «Гернике», говорит о Хиросиме, о страдании, смерти, памяти и надежде. Близость к документальным фильмам Рене очевидна. Но тогда эти сплетенные тела любовников — зачем они? Сначала трудно принять такое резкое сопоставление любви и смерти. Как бы естественна и прекрасна ни была любовь, как бы страстно и чисто ни была она показана, в сопоставлении с тем, что видим мы вместе с этой женщиной здесь, в Хиросиме, любовь бледнеет, отступает, становится даже похожей на кощунство.

И тем не менее эта женщина полюбила. Нежная, благодарная, уставшая, она смотрит на мужчину, еще спящего в ее постели, на его красивое японское лицо, на его руку, небрежно откинутую во сне. И вдруг на одно только мгновение, короткой, почти неуловимой монтажной перебивкой, мы видим другую откинутую руку, другое, но не живое, а мертвое тело, лежащее не в постели, а на мостовой. Что это? Что промелькнуло в сознании женщины? Женщина — француженка, он — японец. Она приехала сниматься в фильме о Хиросиме и сегодня, после натурной массовой съемки, навсегда улетит в Париж. Он останется здесь навсегда, у него семья, работа. Они полюбили друг друга. Но они расстанутся. Так решила она. Что побуждает ее ломать свое счастье, разрубать любовь? Ужасы, виденные в Музее и ощущение того, что все это может повториться? Или страшное воспоминание, промелькнувшее в ее счастливом, успокоенном сознании?

Она участвует в съемке. Демонстранты протестуют против атомной бомбы. Она уже отдыхает, а они все еще идут со своими плакатами, выкрикивают свои лозунги. Для них — это не только съемка. Они демонстрируют всерьез. Это их жизнь, их борьба. Он находит ее в суе съемок. И снова влюбленные вместе — у нее, у него, на улицах и в ресторанах Хиросимы. Днем — у памятников жертвам атомного взрыва, у здания, частично сохранившегося после взрыва бомбы. Вечером — у реки, отражающей огни современного, веселого и красивого города. Ночью на аэровокзале. Будучи счастлива с ним, она все время хочет уйти от него. Прощается, убегает. А он следует за нею. И снова она убегает, словно стыдится, словно боится его и своей любви.

И объяснение этого бегства раскрывается в ее рассказе, который возникает на экране отрывочно, в сложных переплетениях с их блужданиями по Хиросиме — словно прошлое вторгается в настоящее, живет в нем.

Актеры — Эмманюэль Рива и Эйджи Окада играют сдержанно и точно. Малейший налет декламации, актерствования разрушил бы ткань фильма, вошел бы в противоречие и с документальными кадрами, и с правдой чувств героев. Ее неподдельная искренность и в самозабвенной исповеди о прошлом, и в признании своего бессилия преодолеть это прошлое, его неподдельная искренность в желании понять ее, утешить, обратиться к новой любви переданы с той покоряющей простотой, которая заставляет позабыть, что перед нами актеры. Операторы Саша Вьерни, снимавший во Франции — в Невере, и Митио Такахаси, снимавший в Японии — в Хиросиме, не искали стилистического единства. Панорамы в музее, сцены уличной демонстрации сняты жестко, четко; любовные сцены — со странным боковым освещением — экспрессивно, романтически; Невер снят лирично, как бы в дымке, вечерняя Хиросима — нарядно и тревожно. Однако все это не

вносит стилистического разнообразия, так как каждый прием, каждая манера диктуется мыслью, содержанием эпизода, а идейная концепция фильма по-своему органична. Музыка Джованни Фуско и Жоржа Делорю занимает в фильме скромное место. Она мелодична и ненавязчива. Ее эмоциональность сдержанна, скромна. Подчас музыка помогает объединить эпизоды разного времени и разных мест. Тихая музыка, звучащая в японском кафе, где героиня рассказывает свою историю, лишь постепенно затухает, когда на экране возникают образы ее рассказа.

Рассказывает она об очень простой, обыкновенной любви девушки из провинциального городка Невера и юноши-солдата. Как и многие влюбленные, они встречались в пригородной роще, чуть тронутой осенним увяданием, в заброшенной риге, в каких-то живописных руинах, забытых обитателями городка. Торопливые объятия, робкие поцелуи — обычный провинциальный роман. Только время было необычное, время было против влюбленных. Шла вторая мировая война. Невер был оккупирован. Девушка была француженкой. Юноша был немцем, солдатом-оккупантом.

Нет, он не хотел войны. Они мечтали уехать к его родителям. Он любил Францию, говорил по-французски. Но разве обязаны были все это знать партизаны, когда стреляли в него в день освобождения Невера? Он был в зеленой немецкой шинели, и пуля отместки нашла его.

Через весь город неслась она к нему, забыв осторожность, забыв обо всем. Она застала его еще живым, ловила его затухающее дыхание, сжимала костенеющую руку.

А потом она пила из чаши презрения, гнева, отвращения своего городка. «Немецкая подстилка!» Ее обрили. Родители заперли ее в подвале, чтобы заглушить ее звериные вопли, чтобы спрятать ее от ненависти, от плевков. Она ничего не понимала сначала. Царапала сырые стены окровавленными ногтями. Потом успокоилась понемногу. А однажды ночью на своем стареньком велосипеде навсегда уехала в Париж. Сцены в Невере вызвали разноречивые суждения. Многим казалось, что сопоставлять банальную драму неразумной девочки из Невера с трагедией Хиросимы, с гибелью сотен тысяч людей — нельзя. Но, по-моему, вся сила этого сопоставления как раз в несоизмеримости масштабов. Ведь строение атома напоминает строение вселенной. В основе обоих событий — бесчеловечность войны, безумие войны, топчущей с одной и той же жестокостью и судьбу девчонки из Невера, и судьбу сотен тысяч жителей Хиросимы.

Спорили и о моральной чистоте девушки, полюбившей оккупанта. В ее оправдание говорили, что немецкий солдат был против войны, что оккупация в Невере проходила бескровно, мирно. Для меня, русского, помнящего кровавую, звериную оккупацию, моральная вина героини несомненна. Но от сознания этой вины, от сознания правоты людей, презиравших любовницу оккупанта, ее драма становится для меня не менее глубокой, а бесчеловечность войны еще более очевидной. Война, сделавшая даже любовь аморальной!

Девушка из Невера уехала в Париж, нашла себя, нашла работу, семью, спокойствие. В Хиросиме она вновь нашла любовь. Но тень войны, уничтожившей и Хиросиму, и ее первое чувство, не позволяет ей отдаться новой любви.

Рассказывая о Невере, в полубреду она обращается к японцу, будто бы перед ней тот, первый возлюбленный из Невера. И, захваченный потоком ее чувств, он соглашается с этим отождествлением: «Я был уже мертв, когда тебя заключили в подвале?» Страшное прошлое живет в них обоих, делает их счастье невозможным, пока возможна новая война, новая Хиросима. И новый Невер.

Это основная идея фильма. Человеческая индивидуальность даже в самых интимных своих проявлениях неразрывно связана с временем, с обществом, с судьбами человечества. Рене не говорит о политике. Но так же как человечество ответственно за каждую индивидуальную судьбу, так и каждый человек ответствен за все процессы, все события своей эпохи. А эта мысль — мысль политическая. И еще очень важное обстоятельство. В то время, когда под влиянием философии экзистенциализма

большинство молодых французских художников стремились доказать некоммуникабельность людей, невозможность человеческого взаимопонимания, взаимопомощи, Рене страстно утвердил не только возможность, но и необходимость духовной близости, эмоциональных и интеллектуальных контактов людей. Ибо без таких контактов невозможна борьба, невозможен прогресс, невозможна человечность.

«Я пессимист, — сказал Рене интервьюеру из журнала «Теле-Сине» (№ 38, 1960 г.), — но я решительно не намерен удовлетворяться пессимизмом. Не сомневаюсь в том, что выход есть. И если бы я был только пессимистом, я не стал бы делать фильмы».

Преодолению пессимизма, преодолению человеческой разобщенности, вере в человека Рене придает большое значение в общечеловеческой борьбе против насилия, уничтожения, войны. Для того, чтобы сказать все это в своем фильме, Рене применил сильные, необычные, новаторские приемы. Он смело соединил документальные кадры и публицистические приемы документального кино с действиями и монологами актеров. Эти монологи то звучат в словах, то воплощаются в зрительных образах, становятся внутренними монологами, кинематографическим олицетворением потока мыслей, воспоминаний, чувств героев. Настоящее и прошлое, происходящее сейчас и происходившее когда-то и возрожденное памятью, сливаются воедино, потому что для памяти, для совести и для любви нет преград ни во времени, ни в пространстве. Эта мысль проходила и в «Гернике», и в «Статуях», и в «Ночи и тумане». Героиня пытается утешить себя забвением. «Я и тебя забуду, — лепечет она, — я уже начинаю тебя забывать». Но это самоутешительная ложь. Ведь образ возлюбленного из Невера настолько не забыт ею, что только что возникал перед нами на экране. Он настолько не забыт, что новый возлюбленный сливается с ним, а трагический конец первой любви делает новую любовь невозможной. И только исповедь, только духовная близость рассказывающей и слушающего открывают пути к преодолению страдания.

Относительность времени и пространства была в ранних фильмах Рене не философской концепцией, а художественным приемом, позволяющим резче, активнее выразить идеи. В следующих, более поздних работах Рене эта относительность сама станет идеей, объектом исследования, содержанием фильмов.

Идейная направленность «Хиросимы» против фашизма, войны, атомного психоза была отчетливо понята борющимися во Франции сторонами. Фильм стал объектом политической борьбы. «Юманите» и вся левая пресса решительно поддержали его, стремясь раскрыть в этом фильме, сложном по форме, ясные и определенные идеи. Правая, эстетствующая, критика с восторгом писала о сюрреализме фильма, о разрушении реальности. А организаторы Каннского фестиваля отказались принять фильм на конкурс, опасаясь «дипломатических осложнений» с Соединенными Штатами и Федеративной Республикой Германии. Под давлением прогрессивной критики фильм был показан в Канне вне конкурса, что не помешало, однако, Международной организации кинопрессы (ФИПРЕССИ) и Объединению писателей кино и телевидения присудить ему специальные призы. Вопреки ожиданиям прокатчиков фильм долго не сходил с экранов. Ален Рене утвердил свое положение в кинопроизводстве.

Он намеревался не сдавать позиции. Путчи «ультра» в Алжире, разгорающаяся война в Тунисе — тревожные события современности — привлекали его внимание. С автором «Ночи и тумана» Жаном Кейролем и писательницей Анн-Мари де Виллэн он задумывает сценарий о том, как война в Алжире вторгается в жизнь французской семьи. Однако проект этот не находит поддержки. И вместо активного обращения к актуальной проблематике современности Рене вдруг бросается в полярно противоположную сторону. Вместе с одним из лидеров «нового романа», писателем Аленом Робб Грийе, он принимается за сценарий «антифильма», в котором ставит перед собой узкоформальные задачи. Что это было — отчаяние, отражение растерянности французской интеллигенции перед лицом возрождающегося фашизма, разгорающейся войны? Желание бежать от действительности, которую не удастся изменить?

Вслед за Аленом Робб-Грийе Ален Рене бежал в неподвижный, изолированный от окружающего, томящийся вне времени мир призраков, играющих в человеческие чувства. Они не имеют даже имен. Та, которую играет Дельфина Сейриг, именуется А, тот, кого играет Джорджо Альбертацци, — Х, а Саша Питоев — М. Место, где они находятся, тоже не имеет названия. Впрочем, может быть, это, как и в прошлом году, Мариенбад, местечко, названия которого уже четверть века нету на картах...

Длинные, может быть, самые длинные у Алена Рене тревеллинги. Только аппарат движется не мимо предметов, которые запоминаются на всю жизнь, как в Освенциме или в Хиросиме. Он едет по бесконечным коридорам какого-то дворца, под пышно разукрашенными потолками, мимо узорчатых стен, полированных дверей, потемневших картин, гипсовых орнаментов, которые нельзя да и незачем разглядывать. Куда ведут эти коридоры? Иногда в старомодные спальни, в барочные гостиные с вычурной гнутой мебелью, чаще же в другие коридоры. Порой дворец заполняется людьми во фраках и бальных платьях, тихо разговаривающих ни о чем, вяло флиртующих, рассеянно играющих в карты. Их лиц не запоминаешь, да это и несущественно. Среди них постепенно начинаешь узнавать А, Х и М. А и М, вероятно, женаты, а, впрочем, может быть, и нет. Но М следит за А, имеет какое-то право на эту красивую, слегка уже блекнущую женщину: прошлым летом, в Мариенбаде, она, кажется, обещала Х любовь. Но она не помнит. Все позабыла. Или, может быть, все это выдумал он. А может быть, и сейчас — это сон. Его? Ее? А может быть, все это происходит в больном сознании М? Ведь он стреляет в женщину, и она падает убитой, но потом бежит с Х. Да и Х срывается с балкона и, вероятно, умирает, но потом бежит с А. А может быть, они никуда не бегут, а все это лишь смутные воспоминания того, что происходило когда-то в Мариенбаде?

Временами ощущения героев начинают вызывать сочувствие. Низкий, страстный голос Альбертацци настойчиво, умоляюще говорит о любви. И Дельфина Сейриг невольно, как замороженная, тянется к нему. Странная внешность Питоева, его таинственные появления, фокус со спичками, который он показывает, заставляет насторожиться. Но не надолго.

Говоря совершенно искренне, мне глубоко безразлично, кого любит А, живы они все или кому-нибудь снятся, сейчас это происходит, или в прошлом году, или никогда...

Почему я при малейшем воспоминании о «Хиросиме» начинаю волноваться и спорить сам с собой о праве какой-то девчонки из Невера, ставшей милой, но ничем не примечательной женщиной, на любовь, на счастье? Почему я так сильно хочу, чтобы она не улетала от своего японца? Потому, что она — живой человек, с печальной и трудной судьбой, отражающей драму миллионов людей, ущемленных, обездоленных, раздавленных войной и фашизмом. А эти трое, бродящие в бесконечных коридорах своего ущербного сознания, — какое мне дело до них? Ведь это даже не «бесплотные функции», не «интеллектуальные знаки», как поспешили объявить Рене и Робб-Грийе журналистам. Эти капризы больного воображения.

Впрочем, талант Алена Рене и Саша Вьерни не мог не оказать воздействия и на меня. Я тоже начинал томиться и чувствовать себя где-то в прошлом. В Мариенбаде? Нет, точнее в фильмах Бауэра, салонного режиссера русских дореволюционных мелодрам. Его герои тоже вздыхали среди колонн, оранжерей и драпировок. Правда, Вера Холодная томилась не столь тонко и интеллектуально, как Дельфина Сейриг, а стриженный парк и барочное убранство гостиных у Алена Рене красивее, чем модерн начала века («Сецессион») в каких-нибудь «Сумерках женской души», «Марионетках рока» или «Немым свидетелях» Евгения Бауэра. (Да простится мне русское сравнение. Француз может вспомнить салонные драмы Капеллани, датчанин — Урбана Гада, итальянец — изобретателя тревеллинга Пастроне. Все эти режиссеры создавали пустые, салонные, теперь справедливо забытые фильмы.)

Какой странный поворот творческого пути! В каждом своём фильме, кем бы он ни был заказан, Рене проявлял гражданственность — озабоченность судьбами мира и человека. Что заставило его вернуться к унылой проблематике салонных драм с их безразличием к

общественным процессам, с их банальными треугольниками, с их «героями», мельтешащимися среди красивых, но мертвых вещей? Ведь теперь к самому Алену Рене можно обратиться его слова о намеренном уклонении от действительности, о вневременном искусстве, утратившем связь с нашей эпохой!

О, этот шаг режиссера-борца в сторону от политики — его от политики не увел! Этот шаг был принят восторженно! Все снобы и формалисты мирового кино оживились, как вокруг голого короля, принялись обсуждать проблемы «Мариенбада». С серьезнейшим видом спорили — что происходит в настоящем, что в прошлом времени, встретились ли А и Х, замужем ли А за М и как понимать сюжет статуи, у которой встречаются герои, — будто это не все равно. А Рене и Робб-Грийе подливали масла в огонь, давая противоречивые интервью.

Чего только не наговорил Ален Рене интервьюерам! То «В прошлом году в Мариенбаде» — песня о статуе. То — документальный фильм (!) о статуе. То — фильм, не содержащий ни аллегорий, ни символов. То — волшебная сказка. То — музыкальная комедия — без песен... Читая все это, невольно задаешься вопросом: как мог серьезный, глубокий художник позволить себе эти рекламные мистификации? Или он в самом деле думал, что вся эта путаница — шаг в новое, что он нащупывает киноискусство будущего, создал фильм, «опередивший свою эпоху», как поспешил сказать критик Макс Эгли в журнале «Имаж э сон» (№ 144, 1961 г.)?

На фестивале в Венеции фильму поспешили поднести Золотого льва. В Париже — приз Мельеса. Коммерческий успех фильма превзошел все ожидания. Среди буржуа считалось неприличным не посмотреть фильм, не обсуждать его с глубокомысленным видом. Левая критика пыталась объяснить фильм как отражение спертго воздуха во Франции, воюющей с Алжиром, как разоблачение замкнутого мирка буржуазии, наконец — как выражение кризиса сознания буржуазной интеллигенции. Увы, большинство этих объяснений представляется мне досужими домыслами. Современной Франции, конечно, дворец с тенями не отражает. Никого и ничего фильм не разоблачает. А вот кризис сознания Алена Рене, прогрессивного художника, ушедшего от жгучих проблем современности в унылый мир болезненного психологизма, фильм выражает безусловно. Пытаясь выйти из этого кризиса, Рене собирался ехать вслед за Крисом Маркером на Кубу. Поездка не состоялась. Не состоялось и содружество с молодым американским писателем Дж. Селинджером, не клеился и старый замысел приключенческого фильма «Похождения Гарри Диксона». А жизнь, действительность продолжала стучать в закрытые двери его творчества. И Рене возобновил переговоры с Жаном Кейролем на тему сценария о разрушении французской семьи событиями в Алжире. Сюжет А.-М. де Виллэн был отброшен. Возник замысел фильма «Мюриэль».

Как ни старался Рене убежать от темы алжирской войны, эта тема будоражила его совесть, тревожила его чувство долга. Политика по-прежнему повелительно вторгалась в его творческий мир. Несмотря на цензурные запреты, несмотря на всевозможные препоны, тема Алжира занимала все большее место на страницах прогрессивной печати, вошла в литературу через произведения писателей-коммунистов — Андре Стиля («Мы полюбим друг друга завтра»), Владимира Познера («Место жизни») и других. Разумеется, сказать об Алжире с такой ясностью и прямотой, как сказали эти произведения литературы, кино, контролируемое и деньгами капиталистов и всеми формами цензуры, не могло. Рене пытался опровергнуть свое стремление к политически актуальной теме. «Просто есть люди, которые рассказывают истории, а я воплощаю их на экране», — сказал он в интервью газете «Леттр франсез» (№ 966 от 21 февраля 1963 г.). Но даже если так — он выбрал историю об алжирской войне, а не о душевных переливах великосветских героев «Мариенбаде»! Правда, тема Алжира прозвучала в «Мюриэли» приглушенно, как сквозь плотно закрытые окна душевной квартирки обывателя. На первый план вышла тема, сформулированная в подзаголовке фильма — «Время возвращения», — печальные и

безнадежные попытки одинокой стареющей женщины Элен вернуть ушедшее время, возобновить духовную близость с возлюбленным своей юности.

Фильм подробно, старательно рассматривает быт этой женщины. Элен живет в Булони, маленьком, благоустроенном городке, и занимается продажей антикварных вещей. Ее квартира заставлена мебелью, посудой, картинами, кое-что принадлежит ей, кое-что предназначено на продажу. Эта непрочность, зыбкость существования среди текущей, меняющейся обстановки осложняется еще и темой изменяющей памяти. Дельфина Сейриг очень тонко играет милую, суетливую, стареющую Элен, жалующуюся на то, что она все забывает. Ее робкие попытки уцепиться за прошлое, найти хотя бы в нем какую-то прочность, терпят крушение. Возлюбленный ее юности Альфонс — постаревший, потертый, безликий человек — приезжает к ней в обществе молодой любовницы. Он старается сохранить приличия, называет любовницу племянницей, старается скрыть и свой мелочный обывательский эгоизм. А «племянница» делает попытку сблизиться с Бернаром, пасынком Элен, молчаливым юношей, живущим в мезонине. Но и эти попытки не удаются — Бернар, недавно вернувшийся из Алжира, живет замкнуто, не может ничем заняться, заинтересоваться.

Тема некоммуникабельности, невозможности понять друг друга, тема, которую так прекрасно опроверг Рене в «Хиросиме» и которая пронизала каждый кадр «Мариенбаде», в «Мюриэли» тоже звучит в полную силу.

Как ни старается Элен быть радушной, гостеприимной, оживленной, в ее тесной, заставленной квартирке воцаряется невыносимая атмосфера томления, абсолютной ненужности друг другу. Не только ушедшее время невозможно, но и взаимопонимание невозможно, одиночество неизбежно.

Но кто же такая Мюриэль, чьим именем называл Бернар свою подругу, чьим именем назван фильм? Она, подобно героине пьесы Бабеля «Мария», не появляется, не участвует в действии фильма. Воспоминания о ней терзают Бернара. Она умерла. Она была замучена французскими солдатами в Алжире!

Участвовал ли Бернар в пытках и убийстве девушки? Пытаясь чем-то заняться, Бернар прокручивает любительский фильм, снятый им в Алжире. Но и в этом фильме нет Мюриэли — там запечатлена тупая, однообразная, унылая солдатская жизнь: солдаты маршируют, бездельничают, воруют и ошпыивают кур.

Но, прокручивая свой фильм, Бернар бормочет нечто вроде комментария, а может быть и исповеди. И в этом бормотании явственно проступает образ женщины, подвергаемой пыткам. Ее били. Бил и Бернар. Он помнит, что волосы ее были сырые. И он отчетливо помнит, что главным был Робер! Так вот он — виновник смерти Мюриэль. Это Робер, однополчанин Бернара, зачистивший к нему, ведущий себя самоуверенно и развязно, предлагающий Бернару вступить в ОАС. Так вот откуда это мучительное чувство ответственности, эта невозможность расстаться с прошлым! Так расплатись же за гнусности, происходившие в Алжире!

И в ответ на предложения Робера Бернар стреляет в него. Это единственный активный поступок в фильме, впрочем, недостаточно объясненный и не имеющий никаких последствий. Но все же спасибо и за это. Может быть, убив фашиста, Бернар вырвется из липкой паутины обывательского прозябания, где прошлое забыто, настоящее уныло, а будущего нет. Экзистенциалистской идее невозможности для человечества счастливого будущего Ален Рене пытается противопоставить нечто иное. Еще очень туманное, но иное. Фильм «Мюриэль» сделан тонко, мастерски.

Рене ищет новые кинематографические возможности — плавные тревеллинги его прежних картин сменяет короткий монтаж (в фильме более тысячи кадров). Нужно согласиться, что для показа раздробленного сознания героев этот метод, как сказал Рене, метод «разбросанной мозаики» — органичен. Прекрасно играют актеры, особенно Дельфин Сейриг (справедливо награжденная Кубком Вольпи на Венецианском фестивале). Пестрота и беспокойность цветового решения, нарочитая асинхронность

изображения и звука, когда актеры еще говорят, в монтажном скачком режиссер уже переходит к другой сцене, неожиданные и ничем не вызванные «выбрасывания» крупных планов, дробность монтажа — все это, может быть, и создает настроение неопределенности, зыбкости, несущественности всего происходящего на экране, но вместе с тем затрудняет понимание идеи фильма, смещает и затушевывает его смысл. После «Мариенбада» «Мюриэль» является шагом к реализму, но шагом неуверенным, робким.

Для того чтобы дальше идти по пути реалистического общественно значительного, идейного искусства, Алену Рене было необходимо преодолеть экзистенциалистскую концепцию одинокого, некоммуникабельного, антиобщественного человека, найти в окружающем его обществе героя действия, героя, верящего в человечество и способного бороться за свои идеалы.

После «Мюриэли» вновь последовал длительный период поисков, попыток, неосуществленных планов. Но поиски эти велись в определенном направлении — это были поиски героя. И они привели Рене к испанскому писателю — Хорхе Семпруну.

Сценарий «Война окончена» писался по методу Алена Рене Семпруном, при постоянной консультации и соучастии режиссера. Материалом послужил личный опыт писателя, его сложные отношения с испанскими коммунистами, эмигрировавшими во Францию и ведущими подпольную борьбу у себя в стране. Главное в фильме — это образ центрального героя, его мироощущение, его чувства, мысли, поступки, мораль. Для французского кино этот образ — нов, неожидан, прогрессивен. Недаром Рене говорил, что этот образ «вышел у него из повиновения», зажил самостоятельной жизнью. Наконец-то героем французского фильма стал коммунист, неколебимо уверенный в своих убеждениях, неукоснительно подчиняющийся чувству долга и партийной дисциплине, смело рискующий своей жизнью и счастливый, да, счастливый этой жизнью, этой верой, этой дисциплиной, этим риском, этой борьбой.

Мы не можем судить, в какой мере события фильма являются отражением политической борьбы в Испанской компартии. Но мы знаем, что в это время Испания задыхалась под фашистским, франкистским гнетом. Даже слово «коммунист» было смертельно опасным. Мы помним убийство члена ЦК Коммунистической партии Испании Хулиана Гримау в апреле 1963 года, судебную расправу над Хосе Сандовалем и другими руководителями испанского рабочего движения в декабре 1964 года. Мы знаем о забастовочном движении, о героической борьбе Испанской компартии и поэтому можем сказать, что образы и события фильма «Война окончена» имеют прямое отношение к реальной действительности.

Главным для нас является художественный образ коммуниста, первый во французском кино, один из немногих в кино буржуазного мира, — образ активный, действенный, правдивый. Сюжет фильма охватывает три дня из жизни Диего (он же Карлос, он же Доминго), проведенных им в Париже между двумя нелегальными поездками в Испанию. Эксперименты с кинематографическим временем позволили Рене насытить эти три дня ретроспекциями — мысленными возвращениями Диего к своему пребыванию в Испании, где он пытался восстановить прерванные полицией связи, проваленные явки. Фабула осложнена еще и попытками Диего представить себе внешность девушки, дочери человека, с чьим французским паспортом он пересекал пиренейскую границу. Скачки в прошлое и в воображаемое усложняют композицию фильма, придают его действию капризную неустойчивость, однако приемы эти подсказаны тем психологическим напряжением, которое испытывает герой при выполнении своих опасных обязанностей, и помогают зрителю как бы стать на место героя, проникнуть в его духовный мир.

Пройдя как по острию ножа испытание, устроенное подозревающими его пограничниками, Диего и в Париже не обретает покоя. Эмигрантская партийная организация, чьи поручения он выполняет, кажется ему оторванной от жизни, незнакомой с реальной обстановкой в Испании. И Диего вступает в спор. Ален Рене старался тонко и

объективно обрисовать типы эмигрантов — в них есть и фанатизм и черты догматичности — длительное изгнание наложило на них печать, но не погасило их веры в правоту идей коммунизма, в революционные традиции испанского народа. Сцена похорон одного из эмигрантов исполнена глубочайшего чувства печали — маленькая группа людей на кладбище кажется заброшенной, ослабевшей. Но в глазах этих людей горит пламень веры. Их готовность на любые подвиги, их спаянность и самоотверженность несомненны.

Сюжет сталкивает Диего и с молодыми французскими экстремистами. Это юноши и девушки из интеллигентской среды, в их сознании царит хаос новомоднейших теорий, они рвутся к немедленному действию, но планы их наивны и смешны — они намереваются забрасывать бомбами американских туристов в Испании, чтобы прекратить приток валюты и посеять внутреннюю смуту. Они презрительно относятся к Диего, в их глазах — конформисту, старику. И может быть, столкновение с ними играет решающую роль в том, что Диего подчиняется эмигрантскому комитету — он вновь четко осознает значение дисциплины.

О беспокойстве молодежи говорили в кино многие: и Карне, и Кайятт, и Годар. Но Алену Рене первому удалось так точно охарактеризовать этих будущих участников майско-июньского кризиса 1968 года, их искренность и готовность к жертвам и вместе с тем их самонадеянность и неопытность, толкнувшие к левацким, троцкистско-маоистским группировкам, противопоставившие многих студентов рабочему классу, коммунистической партии. Тонкое ощущение времени дало Алену Рене политическую чуткость и прозорливость. Интересно показана в фильме и личная жизнь Диего. Даже дома, с женой, с ее сослуживцами, собравшимися у нее для сверхурочной работы, — он принужден быть начеку. Что питает любопытство вот этой развязной подружки — желание ли ближе познакомиться с красивым мужчиной или, может быть, чье-нибудь поручение — войти к нему в доверие? И искренне ли сказанное вполголоса предложение вот этого немолодого интеллигента — выполнить любые его поручения? Война окончена — гласит название фильма. Да, испанская война 1936 года окончена, но война коммунистов против антинародного правительства продолжается каждый день, каждое мгновение и требует от своих солдат всех сил, всей жизни.

Жену Диего играет шведская актриса Ингрид Тулин. Встреча с этой, одной из наиболее интеллектуальных актрис мирового кино не случайна в творчестве Рене. И. Тулин с прекрасной простотой играет и сложную сцену радости и тревоги при неожиданном появлении мужа, и глубокую, всепоглощающую любовь в эротической — очень откровенной и вместе с тем очень чистой сцене, и решимость, когда при содействии комитета она решает отправиться вслед за Диего в Испанию, чтобы разделить с мужем его дело, его опасности, а может быть, и страдание, и смерть. Так фильм выдвигает и героиню — молодую и прекрасную женщину, пришедшую к политике, к революции.

Так, проникая вслед за героем в сложные обстоятельства деятельности профессионального революционера, коммуниста-подпольщика, зритель фильма «Война окончена» обретает истинного героя — умного и сильного, бесстрашного и убежденного. Можно с уверенностью сказать, что подобного героя — столь обаятельного, столь убедительного — мировое киноискусство создает нечасто. Сознательно ли шел Рене к созданию этого образа? Ведь в интервью газете «Монд» (от 11 мая 1966 года) он меланхолически сознался, что «однажды я почувствовал, что герой выходит из нашего повиновения». Значит, профессиональным революционером герой стал как бы вопреки намерениям авторов, исключительно из-за диктата жизни, политических событий, происходящих вокруг? Что ж, значит, бывает и так. И хорошо, что Рене признал неповиновение своего героя «добрым знаком».

И даже несколько поверхностное исполнение роли Диего артистом Ивом Монтаном не изменило окончательного результата. Актер, привыкший играть мужскую неотразимость, сексуальную привлекательность, порою недостаточно глубок, недостаточно интеллектуален, но яркая идейность жизненной основы его роли и тонкая,

психологически точная режиссура восполнили недостатки игры актера. При всей своей спорности фильм «Война окончена» — большая победа Алена Рене и всей прогрессивной кинематографии Франции.

И, как это неоднократно случалось с Рене, фильм подвергся ожесточенным атакам справа. Его сняли с конкурса Каннского фестиваля из-за боязни протестов франкистского правительства. И снова фильм были вынуждены показать хотя бы вне конкурса, и снова фильм был отмечен премией ФИПРЕССИ: авторитетная и прогрессивная критика Европы и Америки признала его главной идейной и художественной победой фестиваля.

Есть полное основание считать этот фильм родоначальником мощного прогрессивного движения, охватившего европейское кино в семидесятых годах, — движения политического фильма. Он открыл пути фильмам Элио Петри, Дамиано Дамиани, Бернара Тавернье, Мишеля Драш, Ива Буассе, Бу Видерберга и многих других. Вскоре после фильма «Война окончена» Алэн Рене принял участие в создании нового политического фильма — «Далеко от Вьетнама», горячо протестующего против позорной войны американцев. Главным вдохновителем этого публицистического киноальманаха был Крис Маркер. Вокруг него объединились многие из передовых кинорежиссеров Франции, совершенно различные по своим политическим и художественным убеждениям, но осуждающие интервентов и страстно сочувствующие героическому народу Вьетнама. Примечательно, что создатели этого фильма объединились сначала на платформе поддержки политической антивоенной забастовки рабочих завода «Родиасета», а к теме Вьетнама обратились по рекомендации рабочих-забастовщиков.

Лучшие, наиболее впечатляющие эпизоды фильма — это кинодокументы, снятые Мишель Рей в партизанских отрядах Южного Вьетнама, Клодом Лелюшем в Сайгоне и на американском авианосце, и особенно Уильямом Клейном на антивоенной демонстрации в Нью-Йорке. Снятые в Париже игровые эпизоды, естественно, уступают этим кинодокументам, особенно длинный и путаный монолог Ж.-Л. Годара, исполненный им самим в нарочито рассеянной и эксцентричной манере. Говоря о Вьетнаме, Годар все время смотрит в глазок своего киноаппарата, крутит ручки управления, как бы продолжая заниматься делом, к словам не относящимся. Алэн Рене тоже поставил своеобразный киномонолог интеллигента по имени Клод Риддер (роль которого играет артист Бернар Фрессон), увязающего в псевдореволюционной болтовне, обнажающей не только мелкобуржуазную нерешительность, но и личную непорядочность персонажа. После создания образа героя действия, героя убежденности Алэн Рене подверг презрительному разоблачению героя фразы, героя соглашательства. Хотя художественная форма этого короткометражного фильма Рене была мало доходчива и скучна, хотя ирония и презрение к персонажу были глубоко скрыты под внешней объективностью и поэтому воспринимались с трудом, все же попытка Рене выявить отрицательного героя, человека, желающего примазаться к революции, к прогрессу, была интересна. Будущее показало, что в парижских событиях 1968 года подобные типы принесли много вреда — и путаницей в своих политических воззрениях, и растерянностью перед врагом, и прямым предательством. Да и сам факт участия Рене в киносборнике «Далеко от Вьетнама» ясно и определенно говорит о политической позиции художника. Коммунистическая пресса Франции решительно поддержала фильм. Критик-коммунист Марсель Мартен писал в журнале «Синема-68» (№ 122, январь 1968 г.): «Впервые в истории кино группа людей ощутила потребность объединиться для добровольной работы во имя самой прекрасной цели: мира, справедливости, свободы народов самим решать свою судьбу, во имя дела вьетнамского народа». Демонстрация фильма сопровождалась антивоенными митингами. Реакционные силы вели против фильма открытую борьбу: пикетировали кинотеатры, пытались подкладывать пластиковые бомбы или провокационно сообщать, что бомбы уже находятся в кинотеатре, чтоб вызвать панику и сорвать сеанс.

Желал ли Алэн Рене такой судьбы для своего фильма? Есть все основания считать, что он участвовал в этой политической борьбе вполне сознательно, обдуманно и закономерно.

Вместе со старыми и верными друзьями, давними своими соавторами — Крисом Маркером, Аньес Варда, он мужественно поднял свое оружие — киноискусство — против империализма, против войны. Но что произошло дальше?

В 1968 году, в году острого социально-политического кризиса, Алена Рене не было среди восставшей молодежи, среди студентов, требующих глубоких, радикальных перемен в государственном строе страны, требующих демократизации не только системы высшего образования, но и всех социальных институтов Франции. В 1968 году Рене выступил со странным фильмом «Люблю тебя, люблю». Героя этого фильма зовут Клод Риддер, так же как интеллигента-болтуна, осужденного Рене в фильме о Вьетнаме. Конечно, это не могло быть случайностью. Но как мог рассчитывать режиссер на зрительский интерес и сочувствие к этому персонажу, к его психическому состоянию, к его судьбе? Но допустим, что зритель не уловил этого странного совпадения имен. Риддера в фильме играет другой актер (Клод Риш), и никаких связей с предыдущим фильмом в сюжете «Люблю тебя, люблю» обнаружить мне не удалось. Итак, Клода Риддера мы находим в больнице, где ему спасли жизнь после попытки самоубийства. Радости возвращения к жизни он не испытывает. Только полное равнодушие, пассивность. Видимо, поэтому к нему и обращаются какие-то таинственные люди: ежели вам безразлична жизнь, не согласитесь ли вы участвовать в опасном для жизни психологическом эксперименте? Он соглашается. Его везут в автомобиле. В какой-то пустынной степи за ограждениями стоит белый, приземистый, но очень современный по формам дом. Там Риддеру предлагают на несколько мгновений вернуться в свое прошлое, совершить небольшое путешествие во времени. Аналогичные опыты над белыми мышами прошли удачно...

Нужно признать, что мотивировано все очень слабо. Как определяли ученые возвращение мышей в свое мышье прошлое! Зачем Риддер согласился возвращаться туда, откуда искал выхода в самоубийстве? Но не будем придирааться. Рене вновь хотелось поиграть со временем, вырвать своего героя из его неумолимого бега, из плена современности хотя бы назад, хотя бы на несколько минут. Подопытного подводят к аппарату, по форме напоминающему человеческое сердце, сделанному из мягких пластических масс. Множество каких-то проводов, рычажков, приборов. Все это выглядит довольно неубедительно, кустарно, как на сцене, а не в научной лаборатории. Возможно, художник Ж. Дюжье был стеснен в средствах. И что за схожесть с сердцем? В чем здесь символический смысл? В том, что герой совершает путешествие в память своего сердца? Конечно, это может быть очень интересно, если герою есть что вспомнить. Но Риддер возвращается в весьма скучное, ординарное прошлое. Он несколько раз выныривает из воды на какой-то маленький и пустынный пляж, на котором сидит довольно некрасивая женщина. Монтажно это сделано мастерски. Плавное, настойчивое повторение кадров под странноватую музыку К. Пандерецкого. Но долго занять внимание зрителя это не может. Так же, как нудное выяснение отношений Риддера с этой женщиной и намеки на то, что он ее убил.

Впрочем, кажется, не убил. Сама умерла. А быть может, и не умерла. И я лично со смущением понял, что мне совершенно все равно, что там у них произошло. Как мне были безразличны унылые персонажи «Мариенбада», так мне чужды и эти двое. Без интереса я смотрел, как что-то в аппарате сломалось. Как Риддер никак не мог вернуться в настоящее, все выныривал на пляж. Наконец он очутился во дворе института, на газоне, умирающим. А рядом белая мышь. Авторы утверждали в интервью, что она вернулась из прошлого и наслаждается жизнью. Но как она им это сообщила?

Странный и скучный, этот фильм провалился. Критика пыталась вновь глубокомысленно судить о костюме голого короля. Но если иррационализм «Мариенбада» кое-кому удалось возвести до философических высот Кьеркегора, то здесь до философии никто не добрался. Фильм остался на уровне немудреной псевдонаучной фантастики. Его мысль оказалась путаной и бедной.

В интервью газете «Леттр франсез» (от 2 мая 1968 г.) Рене сказал, что в своем творчестве больше всего стремится к ясности, но одинаково ясным для всех быть невозможно. Это верно. Однако нужно быть ясным для самого себя. Нужно отчетливо сознавать, к чему стремишься, что и зачем хочешь сказать своему зрителю. Боюсь, что этой ясности Рене не достиг. Вернее — раньше достигал, а теперь утратил. В сложном сегодняшнем мире это и не удивительно. Но это может быть трагично. И на пять лет Аллен Рене замолчал. В это время мне довелось побывать в Париже, и я настойчиво искал с ним встречи. Но даже близкие к нему общие знакомые не могли мне указать ни его адреса, ни телефона. Я не знаю, что делал большой, талантливый художник в течение этих долгих лет молчания. Вероятно, находился в глубоком творческом кризисе. Было ли это связано с политическим кризисом 1968 года? Может быть, Рене разочаровался в революции, в активном действии, в молодежи? Не будем гадать. Может быть, художник еще расскажет об этом. Мне же хочется вспомнить старое интервью, данное Рене журналу «Кляртэ» (№ 33) еще в 1961 году. Тогда он очень мудро сказал: «Самое главное — действовать. Отчаяние — это бездействие, уход в себя. Самое опасное — остановиться». Весть о том, что Рене вновь работает, была радостно воспринята мировой кинематографической печатью. Вначале сведения были туманны: фильм будет называться «Империя Александра». Что это значит? Разъяснение вскоре последовало: Александр — это Ставиский, известный авантюрист, чье скандальное разоблачение в 1933 году повлекло за собой сначала фашистский путч против прогнившего правительства, а в ответ на путч — объединение коммунистической партии с социалистами и левыми радикалами в единый Народный фронт. Это известие обнадеживало: на материале дела Ставиского, несомненно, можно было создать серьезный историко-политический фильм о коррупции в буржуазных правительствах, об угрозах фашизма, о коммунистах — борцах за единство трудящихся, единство демократических сил. Настораживало только имя сценариста. Хорхе Семпрун после совместной с Рене работы над фильмом «Война окончена» резко отошел от Испанской коммунистической партии, сблизился с последышами троцкистов и левацкими группами, опозорился, допустив несколько антикоммунистических выпадов. Перед выходом фильма пресса писала о нем, как ни странно, не в политическом аспекте, а в плане распространения моды на «ретро», то есть фильмы о недавнем прошлом, ностальгически изображающие «эпоху джаза», «золотые двадцатые» и «тревожные тридцатые» годы. Премьера состоялась на Каннском фестивале в торжественной обстановке. Местные всезнайки прочили Рене большой приз. В фильме фигурировал букет знаменитостей — Ж.-П. Бельмондо, Шарль Буайе, Франсуа Перье, Клод Риш. Оператор Саша Вьерни. И чтобы быть справедливым, сразу скажу, что фильм снят великолепно, в красивой коричневато-золотистой гамме, с тонкими, ненавязчивыми признаками тридцатых годов — костюмы, мебель, автомобили, — что особенно ценится любителями «ретро». Хороши и артисты на вторые роли. Несколькими штрихами каждый сумел очертить характер — будь то стареющий аристократ, вдумчивый следователь, преуспевающий делец или авантюрист в светском обличье. Разочаровал лишь Бельмондо. Он привычно, даже развязно применил все свои штампы, сделавшие его звездой первой величины: лучезарную улыбку, пружинистую походку, нетерпеливое подрагивание мощными плечами, долгий масленистый взгляд, провожающий женщин. Все это мы уже видели во множестве коммерческих фильмов, в том числе в «Великолепном» и в «Наследнике», прославляющем династические претензии миллионеров...

Может быть, Рене и не желал ничего нового? Может быть, для характеристики авантюриста, сумевшего очаровать и подчинить себе министров, банкиров, аристократов, полицейских, было достаточно всех этих внешних и пошловатых приемов? Может быть, для этого и был приглашен заштамповавшийся Бельмондо? Может быть... Но за ослепительными улыбками, влитыми смокингами, грузовиками цветов, присылаемых даме полусвета (это тоже, кстати, уже было в «Наследнике»), был утрачен социальный смысл роли Ставиского. А в мелодраматическом конце, когда разоблаченный горемыка

стреляется, всеми покинутый, на какой-то заброшенной вилле, грустные взоры и горделивые жесты Бельмондо должны были вызывать жалость, если не восторги!

В годы, когда политическая борьба во Франции достигла большой напряженности, когда капитализм пускается на рискованные авантюры, чтобы удержать свои позиции перед натиском трудящихся, в годы, когда передовые режиссеры Франции, Италии, Швеции, ФРГ выступают с политическими фильмами, полными разоблачительного пафоса, полными сочувствия к революционной борьбе, один из провозвестников политического фильма — автор «Герники», «Ночи и тумана», «Хиросимы», «Война окончена» — выступает со светской мелодрамой, вызывающей симпатии к авантюристу? А о готовящихся фашистских путчах не говорится ни слова?

Впрочем, совсем лишенным политических мотивов фильм «Ставиский» назвать нельзя. Хорхе Семпрун приплел к делу Ставиского историю пребывания во Франции... Троцкого, и этим стремился выразить свои симпатии к предтече современных экстремистов и «леваков». Но сюжетно и композиционно история с Троцким с основным содержанием фильма никак не вяжется.

Фильм на фестивале провалился. Пресса была иронической. Попытки раздуть интерес к фильму при помощи скандального процесса, поднятого сыном Ставиского, ни к чему не привели. О большом призе не было и речи. Жюри отважилось на утешительный диплом — Шарлю Буайе, появившемуся на экране после многолетнего перерыва, в связи с его прежними заслугами.

Но жизнь продолжается, Ален Рене еще молод, итоги подводить, к счастью, еще рано... Признавая провал «Ставиского», французская критика рекомендовала режиссеру «вернуться к самому себе», «продолжить поиски в своей манере». Совет не хуже любого другого совета, но как его выполнить? Ведь манера Алена Рене изменчива, зыбка, противоречива. Пытаясь в своей статье нащупать и определить характер творчества этого талантливого человека, мне пришлось зафиксировать противоречия, зигзаги, блуждания. Даже лучшие качества — чуткая связь с современностью и утонченная интеллектуальность — порою изменяли Рене, словно увядая в «Люблю тебя, люблю» или вдруг приобретая коммерческую развязность в «Стависком». Однако намерение вернуться к самому себе проглядывало и в интервью самого режиссера, интервью, как всегда, изящных и искренних. Пресса принесла несколько неожиданные новости. Свой новый фильм Рене будет ставить в Англии, по сценарию известного английского театрального драматурга Дэвида Мерсера, с английскими и американскими актерами. Отрыв от родной почвы, от языка, художественных традиций своего народа никому, в общем, успехов не приносил. И почему это возвращаться к самому себе надо в Англии? Десятки примеров творческих неудач французских, шведских, немецких режиссеров за морем и за океаном заставляли беспокоиться. Но находились и кое-какие успокоительные примеры. Ведь поставил же в Англии Рене Клер своего неувядающего «Последнего миллиардера», ведь обрел же в Англии новое дыхание Микеланджело Антониони, создав «Блоу-ап»! Да и имена актеров обнадеживали: где найти мастеров интеллектуальнее и тоньше Дирка Богарда и Джона Гилгуда, Элен Берстин и Дэвида Уорнера?..

Первые кадры фильма поражают, повергают в растерянность. Величественное и мрачное здание, снятое, по-видимому, с воздуха, словно валится навзничь. Ах, это суд! В следующем кадре — мантии и парики, скамьи для зрителей и подсудимых. Не успеваешь понять, кого и за что судят, как погружаешься в зеленовато-лунные сумерки леса. Его прочесывают солдаты с автоматами, от них скрывается оборванный и грязный старик, его лицо и руки покрыты звериной шерстью. Солдата, наткнувшегося на него, он умоляет о смерти, как о благодеении. И солдат его убивает! Так, значит, это судят солдата!

Солдат — это Дэвид Уорнер. Его костюм, манеры совсем не солдатские. Скорее, он размагниченный интеллигент, артист или стилиста, бездельник или поэт. Имел ли он нравственное право на убийство пусть изнемогающего, пусть звероподобного, пусть жаждущего смерти, но — человека?

А прокурор — это Дирк Богард. Удивительна пластика этого артиста: прямой, элегантный, грациозный, он движется, будто наполнен ртутью или наэлектризован, так сдержанны внешне и так внутренне напряжены его шаги, его жесты. А в глазах — ирония и беспощадный холодок. Ох, не пощадит, засудит он размагниченного солдата! Однако не юридическая проблема права на убийство по требованию убитого становится темой фильма. Нас отвлекают усложняющие узнавания: на суде присутствует жена прокурора, но сочувствует она обвиняемому; наконец становится понятно, что прокурор и обвиняемый — родственники... Но главным становится не это. Нас погружают в душный и страшный мир какой-то роскошной полутемной спальни. Красное дерево, алый бархат, ярко-карминная пижама старика, мучимого какой-то жестокой и стыдной болезнью. Старик хлещет вино, корчится на судне. Стоны, проклятия, бормотание, и, наконец, мы понимаем, что этот больной старик имеет какую-то страшную власть и над судом, и над лесом, над всеми необычными людьми, чьи парадоксальные взаимоотношения мы силились распознать.

Провидение? Больной и пьяный старик распоряжается словно бог, словно провидение судьбами людей?

И постепенно приходит понимание. Старик — писатель. Болезнь и алкоголь сплетаются с привычкой творить, строить события, развивать характеры. А действующие лица причудливой, рождающейся в полуразрушенном сознании старика драмы — реальные люди: законный сын — прокурор, незаконный сын — подсудимый. Капризно и злобно двигается ехидный творец, заставляет ненавидеть друг друга, пробует составить любовный треугольник двух братьев и жены старшего, но банальные перипетии треугольника перестают его интересовать, и он начинает выстраивать роман своего старшего сына с женщиной удивительно похожей на его собственную любовницу, родившую ему младшего, незаконного...

Временами творец отвлекается. В сюжет трусцой вбегает какой-то футболист, награждающий старшего сына сильнейшей оплеухой, и это веселит творца.

Все это похоже на бред. Нет, пожалуй, на ребус. Как ребус, пытаешься решить взаимоотношения братьев, отличить реальное от происходящего в сознании писателя, нащупать мысль, идею, скрытую в причудливых событиях, в многослойных характерах персонажей. Если не юридическая проблема, может быть, протест против насилия? Ведь промелькнул вдруг огромный стадион, наполненный солдатами, заключенными, трупами. Чили? Пиночетовский стадион смерти, где замучили Виктора Хару? Но, промелькнув, грозное и мерзкое видение не повторилось. Нет, политика отсюда далека. Значит, решается проблема творчества, неуловимых и неуправляемых связей искусства с реальностью, вымысла и действительности, памяти и фантазии? Ведь начиная с короткометражек о Ван Гоге и Гогене, через «Хиросиму», «Мариенбад», «Мюриэль» да и другие фильмы, эта проблема занимала Алена Рене! Но если так — почему творец пьян, почему он тужится и кряхтит, почему так озлобленно относится он к своим близким, почему создаваемая им композиция зыблется и распадается, теряя по ходу своего развития идейность и правдоподобие?

Писателя играет Джон Гилгуд, один из лучших лондонских английских исполнителей Шекспира. Ему удается смягчить физиологически отталкивающие детали, показать капризный ум и даже вызвать симпатию, сочувствие к своему герою. Может быть, в этом образе таится мысль, что греховность прожитой писателем жизни очищается в творческом процессе создания произведения искусства, оправдывается созданием прекрасного? Но то, что нафантазировал старик про своих ближних, трудно назвать прекрасным.

И когда путанные мечтания старого писателя начинают надоедать зрителю, режиссер резко меняет стилистику фильма. Сад вокруг старинного замка. Старый писатель удобно расположился в шезлонге, потягивает изысканное вино. Сегодня день его рождения, и он ждет к завтраку обоих своих сыновей и сноху. И они приходят, совсем другие, чем в ночных фантазиях писателя. Ироничный, злой, любящий парадоксы прокурор оказывается

спокойным, вдумчивым, мягким. Удивительные глаза Дирка Богарда, оказывается, могут быть не только презрительно проницательными, но и добрыми, снисходительными. Старший сын любит своего знаменитого и капризного отца. Любит он и свою жену.

Элен Берстин в роли снохи вдруг становится проста и ласкова и с мужем и с тестем. Нет ни следа томительной неудовлетворенности, сексуальной озабоченности, которыми награждал ее писатель в своих ночных мечтаниях. Здоров, деловит, подтянут и младший сын. Ничего от расхлябанного солдата, ничего от праздной неудовлетворенности стилиаги.

Приятно и дружелюбно позавтракав, показав старику свою искреннюю преданность и приязнь, дети уходят. Без прощальных речей, без заключительных любезностей. Так хотел старик. Оставшись один в своем саду, он произносит в задумчивости, что еще имеет время для другого... Другого произведения? Другого отношения к близким? Не для другой же жизни! Он стар, он болен. Умиrotворенно старик потягивает вино.

Так в чем же философия фильма? В чем воля провидения? Ясности нет. В одном из интервью Рене сказал, что «Провидение» — это лишь название загородной виллы, где доживает писатель свои дни. Только-то? А нет ли здесь иронии относительно искусства? Как провидение, как бог-творец писатель пытался создавать людей, но в повседневной жизни эти люди оказались лучше, добрей, интересней. Фантазия оказалась беднее реальности. Этот же вывод можно сделать из всего творческого пути Алена Рене. Его творчество расцветало, давало чарующие произведения тогда, когда приближалось к действительности, дышало современностью, участвовало в борьбе и чаяниях своего времени: «Ночь и туман», «Герника», «Хиросима», «Мюриэль», «Война окончена». А отрываясь от действительности, уходя в мир абстрактных рассуждений или зыбких, неуловимых чувств, это творчество становилось унылым, больным: «Мариенбад», «Люблю тебя, люблю».

Но чтобы не делать совсем мрачного вывода о «Провидении», поспешим отметить мощное формальное мастерство режиссера, его четкое умение работать с актерами, его изысканное владение цветом, его тонкое использование симфонической музыки... Будем же ждать, когда большой художник найдет достойную его таланта тему. В своем поединке со временем на данном этапе Алэн Рене проиграл. Ясности он не обрел. Он поднялся и завоевал себе всемирное признание в ту пору, когда шел на гребне прогрессивного социального движения, когда поднимал голос против фашизма, колониализма, атомной истерии, несправедливых захватнических войн. Для выражения этих благородных и ясных идей он нашел свежие, сильные, поистине новаторские художественные средства. И это оставит его имя в истории французской культуры, в истории мирового кино. Труден, сложен, противоречив путь большого художника. Формалистические литературные группировки, вроде «нового романа», и экстремистские политические группы пытались втянуть Алэна Рене в свое русло, сделать его своим кинематографическим рупором. И в какой-то мере им это удавалось. Я думаю, что именно эти философские и политические противоречия, эта зыбкость, несамостоятельность убеждений и привели талантливого мастера к кризису, одиночеству, к творческим неудачам.

Однако не эти влияния являются определяющими. На своем пути Рене вступал в сотворчество с Пабло Пикассо, Полем Элюаром, Крисом Маркером, Гансом Эйслером и другими художниками-коммунистами. Он неоднократно участвовал в общественных акциях и движениях, вдохновляемых Коммунистической партией Франции. И это сказалось на его мировоззрении и на его творчестве, устремляя его к реализму, к демократичности.

Путь Алэна Рене — типичен для многих выдающихся художников буржуазного общества. Это путь неразрешимых противоречий, мучительных, но искренних поисков, болезненных поражений. Но были на этом пути и прекрасные, незабываемые победы. В хаосе политических и моральных проблем буржуазного общества, в мире, где насилие, войны, фашизм повседневно угрожают будущему человечества, Рене порою ослабевал, в тоске и безнадежности отказывался от борьбы. Но вера в человека, в его интеллектуальную

свободу, в его созидательный гений, благородство и доброту вновь и вновь возвращала Рене на активные творческие позиции. И это обнадеживает на будущее.

**Литературная
основа
фильмов
Алена Рене**

Жан Кейроль

Ночь и туман

(фрагмент сценария)

...На экране — фотографии узников фашистского концлагеря.

Голос диктора. В канцеляриях хранятся лица этих женщин, этих мужчин, снятых по прибытии. Имена тоже регистрируются. Имена людей двадцати двух национальностей. Ими заполнены сотни регистрационных книг, тысячи карточек. Имена умерших вычеркивают красным карандашом. Эту кошмарную бухгалтерию, вечно лживую, ведут заключенные под присмотром ээсовцев и привилегированных капо. Капо — «выдвиженцы», лагерная верхушка.

У капо есть своя комната, куда он может таскать припасы, а по вечерам приводить своих молодых любимчиков.

Совсем рядом с лагерем — вилла коменданта, где его жена старается поддерживать семейную, а иногда и светскую жизнь — как в любом гарнизоне.

Возможно, разница лишь в том, что здесь ей немножко скучнее — война никак не желает кончаться.

Мы медленно движемся вдоль красного кирпичного здания.

Голос диктора. У счастливых капо был свой публичный дом. Его обслуживали узницы, которые питались лучше других, но были, как и все остальные, обречены на мучительную смерть.

В слепых окнах кирпичного здания отражается голубое небо и зелень.

Голос диктора. Иногда из этих окон падал кусок хлеба для товарища по лагерю...

Таким образом, ээсовцы в конце концов создали в лагере подобие настоящего городка, с больницей, жилыми кварталами, учреждениями и даже — да, да...

Еще одно здание красного кирпича. Его узкие окна забраны решеткой.

Голос диктора. ...с тюрьмой.

Бесполезно описывать, что происходило в ее застенках.

Сквозь колючую проволоку видны клетки из грязного белого цемента, идущие вдоль кирпичной стены. Вентиляционные отдушины расположены почти у самой земли.

Голос диктора. В этих клетках, рассчитанных на то, чтобы в них нельзя было ни стать, ни лечь, мужчин и женщин пытали — обдуманно, целыми днями.

Вентиляционные отдушины не заглушали криков.

На экране фотография: Гиммлер вылезает из машины.

Голос диктора. 1942 год. Гиммлер выезжает на места.

Фотографии: Гиммлер пожимает руку ээсовскому начальству.

Рукопожатия.

Гиммлер со своим окружением идет по лагерю.

Поднимается по лестнице.

Голос диктора. Надо уничтожить, но продуктивно.

Гиммлер на строительных лесах.

Голос диктора. Предоставив заботу о продуктивности своим помощникам, Гиммлер занимается проблемой уничтожения.

Гиммлер оглядывает лагерь с вышки.

Беседует с подчиненными.

Рассматривает макет.

Чертеж печи для крематория.

Голос диктора. Изучаются планы.

На фото: Макет печи для крематория.

Голос диктора.

Макеты.

На фото: Строительство крематория.

Голос диктора. Они воплощаются в жизнь...

На фото: Заключение работают на строительстве.

Голос диктора. И сами заключенные участвуют в работе.

В окружении деревьев — их зеленые кроны красиво вырисовываются на фоне голубого неба — возвышается розовое здание, с виду вполне безобидного вида.

Это печь крематория.

Голос диктора. Если нужно, крематорий мог выглядеть просто как вид на почтовой открытке. Впоследствии — сегодня — туристы будут фотографироваться на его фоне.

Фотография: По дороге идет колонна заключенных.

Голос диктора. Ссылка в концлагеря охватывает всю Европу.

Фото: Поезд с наглухо задвинутыми дверями приближается к лагерю.

Голос диктора. Эшелоны сбиваются с пути, простаивают, снова трогаются, их бомбят, наконец они прибывают на место назначения.

Фото: Пустынный пейзаж. На путях стоит железнодорожный состав. В вагонах уже пусто. Сквозь полуоткрытую дверь теплушек видны трупы, оставленные лежать прямо на голом полу.

Голос диктора. Для некоторых отбор уже состоялся.

Фото: Заключенные входят в лагерь.

Голос диктора. Других тут же сортируют. Те, что слева, пойдут работать. Те, что справа...

Фото: Заключенные перед бараками.

Эсэсовцы смотрят на свои жертвы.

Голос диктора. Эти снимки сделаны за несколько минут до истребления.

Фото: Группа обнаженных женщин сидит на земле в ожидании.

Обнаженные женщины стоят в ожидании. Сцена казни через повешение, возле дерева. Ящики с баллонами газа «Циклон».

Голос диктора. Убивать вручную долго. Поэтому заказываются ящики, в которых привозят баллоны с газом «Циклон».

На площадке, покрытой пожелтевшей, подстриженной травой, стоит серо-зеленый барак — газовая камера.

Голос диктора. Газовая камера ничем не отличалась от обычного барака.

Внутри барака — нечто вроде парового котла. По стенам тянутся грязные трубы. Пустое помещение залито слабым зеленоватым светом.

Голос диктора. «Душевая» принимала вновь прибывших.

Массивная железная дверь, покрытая ржавчиной. Рядом с ней, в стене — маленькое черное окошечко для наблюдения.

Голос диктора. Двери закрывали. Наблюдения велись через окошечко.

Газовая камера заполнена голубоватым светом. Зарешеченная отдушина под цементным потолком. Камера отшатывается прочь. Голос диктора. Единственный след — но об этом нужно знать, чтобы догадаться, — потолок, разодранный ногтями. Не выдерживал даже бетон.

Фотография: Запрокинутое, искаженное страданием лицо мертвой женщины.

Груда обнаженных трупов.

Голос диктора. Когда крематориев не хватало...

Фото: Еще дымящиеся останки трупов.

Голос диктора. ...разводили костры.

Обугленный труп распростерт на земле, ничком.

Костер, в котором трупы сложены, как поленья.

Камера медленно движется вдоль печей крематория. В их остывших жерлах, куда вдвинуты синеватые металлические решетки, стоит темнота.

Голос диктора. Сейчас, когда я говорю с вами об этом, в закоулках этой бойни стоит болотная вода. Вода холодная и мутная, как наша скверная память. Война уснула, но одно ее око не дремлет.

Да, трава снова выросла на плаце, где проводили переключку, и вокруг барачков; но заброшенный поселок все еще таит угрозу. Крематорий не действует. Приемы нацистов вышли из моды. Девять миллионов мертвецов населяют этот пейзаж. Кто же из нас бодрствует в этом странном наблюдательном пункте, чтобы предупредить о появлении новых палачей? И в самом ли деле у них не такие лица, как у всех?

Где-то среди нас есть и преуспевшие капо, и спасшиеся начальники, и неопознанные доносчики.

Есть и все те, кто не верил в это или верил лишь иногда. И есть мы — мы смотрим на эти развалины с искренней верой, что концентрационное чудовище погребено под обломками. Мы притворяемся, что вновь обретаем надежду, глядя на эту картину, уходящую в прошлое, и как бы исцеляясь от лагерной чумы. Мы притворяемся, что верим, будто все это относится только к одному периоду и к одной стране, и не хотим оглянуться вокруг себя, и не слышим неумолкающего бесконечного крика.

(«Avant-Scene du cinema», № 1 tS fevrier 1961)

Маргерит Дюрас

Хиросима, моя любовь

(литературная запись по фильму)

1. Пролог

На экране неторопливо разрастается атомный гриб атолла Бикини. Нам кажется, что мы уже видели это раньше, и в то же время мы словно видим его впервые.

Сквозь атомное облако медленно проступает другое изображение. Два обнаженных плеча. Два тела, сплетенные в объятии, словно осыпаны атомным пеплом. Покрытые пеплом тела теперь серебрятся, будто от блесток. А может быть, это от дождя, от росы или от пота...

Нет, нам только показалось, будто мы видели пепел на их коже. Два тела — одно смуглое, другое светлое — сплелись в объятии. Тонкая белая рука женщины сжимает темное плечо мужчины. Глуховатый спокойный мужской голос произносит:

— Ты ничего не видела в Хиросиме. Ничего.

И женский голос, такой же приглушенный и ровный, отвечает:

— Я все видела... Все.

На светлом небе четко вырисовываются современные корпуса больницы в Хиросиме.

— Я видела больницу, — говорит женский голос. — Я это знаю точно.

Длинный больничный коридор. Навстречу попадают несколько больных. Они сворачивают, словно желая избежать слишком любопытных взглядов.

Женский голос становится все более бесстрастным и размеренным.

— В Хиросиме есть больница. Как же я могла не увидеть ее? Мы проходим по больничной палате.

Женщина на койке, взглянув на нас, сразу отворачивается.

Еще одна палата. Мужчина, сидящий на постели, отворачивается.

У него усталое, скорбное лицо.

Снова мы движемся, уже по другому длинному коридору. Слышен мужской голос:

— Ты не видела больницы в Хиросиме. Ты ничего не видела в Хиросиме.

Из темноты проступает женская рука, ласкающая спину мужчины. Строгие геометрические очертания современного здания музея в Хиросиме.

Женский голос. Четыре раза в музее...

Мужской голос. Какой же музей в Хиросиме? Мы поднимаемся по ступеням к музею и входим в него. В зале на стене огромная фотография атомного гриба. Медленно проходят посетители.

Женский голос. Четыре раза в музее Хиросимы... Музейные стенды закрывают от нас посетителей, видны только ноги.

Женский голос. Я видела, как ходят там люди. Люди ходят, задумавшись, мимо фотографий, макетов... ведь больше ничего нет... На стендах — фотографии города после атомной бомбардировки.

Женский голос. Фотографии, фотографии... макеты... ведь больше ничего нет.

Мы обходим кругом макет атомной бомбы.

Женский голос. ...и пояснения, больше ничего нет. Посетители склоняются над большим макетом города, чтобы разглядеть его получше.

Женский голос. Четыре раза в музее Хиросимы. Я смотрела на людей. Я смотрела на железо и думала... Железная балка, погнувшаяся от жара.

Опаленный остов велосипеда. Патроны, сплавившиеся от огня. В стеклянных банках плавают лоскуты кожи. Растрескавшиеся от накала камни. И длинная прядь волос.

Женский голос. Обожженное железо, искромсанное железо, железо, ставшее уязвимым, как плоть... Я видела патроны, сплавленные в одну гроздь. Странно, да? Плавает человеческая кожа, на ней еще свежие следы боли. Камни. Обожженные камни. Треснувшие камни. Чьи-то волосы. Женщины Хиросимы, проснувшись поутру, увидели, что на голове у них больше нет волос.

На фотографии человек с обнаженной спиной. Кожа на ней изъедена атомной радиацией.

Женский голос. Мне стало жарко на площади Мира. Площадь Мира, залитая ослепительным солнцем. От колонн музея падают резкие тени.

Женский голос. Десять тысяч градусов на площади Мира. Я это знаю. Температура солнца на площади Мира. Как это можно не знать? Трава... это так просто...

Мужской голос. Ты ничего не видела в Хиросиме. Ничего. Два тела сплелись в объятии на постели в гостиничном номере. 6 июля 1945 года. В витринах музея застыли зловещие манекены. И фото — по улицам объятых пламенем города мечется почерневший, взлохмаченный человек.

Женский голос. События были восстановлены как можно точнее... фильмы делались как можно точнее. Полыхающий пожаром город.

Горит река. Груды трупов. Среди распростертых тел бродит плачущий ребенок.

Шевелятся обломки, из-под них вылезает женщина с безумными глазами.

Пустыри в развалинах.

Это кадры кинохроники, и женский голос перекликается с тревожной нежной музыкой, звучащей над гибнущим городом.

Женский голос. Все так просто. Все восстановлено так правдиво, что туристы плачут. Над этим можно посмеяться, но в самом деле, что остается туристу, как не плакать? Я всегда плакала над судьбой Хиросимы. Всегда.

Мужской голос. Нет. Над чем тебе тут плакать?

Женский голос. Я видела кинохронику. На второй день, говорит история... я это не выдумала... на второй день живые существа вновь появились из глубин земли, из-под пепла.

Из-под кирпичных обломков выползает огромный червяк. Муравьи суетятся в пепле, по которому еще пробегает пламя. Собака с оторванной лапой ковыляет в развалинах. Вдоль разрушенной улицы бредут две женщины, у одной забинтована голова. Юноша несет на спине ребенка, голова ребенка тоже в бинтах.

Женский голос. Собаки сняты на пленку. Навсегда. Я их видела. Я видела кинохронику. Я видела кинохронику дня первого, дня второго, дня третьего...

Мужской голос (*сухо прерывает ее*). Ты ничего не видела. Ничего.

Женский голос. ...и дня пятнадцатого тоже... Обезображенная человеческая голова.

Врач, окруженный ассистентами, обрабатывает раны сидящего перед ним юноши. Рот, покрытый язвами. Лежат раненые.

Надрывается от крика обожженный младенец. Осторожно обмывают чью-то изувеченную руку.

Чье-то лицо, все в ссадинах и ушибах. Один глаз закрыт. Пинцет врача удаляет веко с мертвого глаза.

Женский голос. Хиросима покрылась цветами. С невиданной для цветов силой повсюду пробилась из-под пепла васильки и гладиолусы, выюнок и лилии... Я ничего не выдумала.

Мужской голос. Ты все выдумала.

Женский голос. Ничего. Как в любви иногда кажется, что ты в силах ничего не забыть, так показалось мне в Хиросиме, что я никогда не забуду. Так же, как в любви.

Два тела сплелись в объятии.

И снова — фотодокументы и хроника.

Больница.

Дрожат под одеялом дети.

Чего-то ждут те, кто пережил бомбежку и знает, что болезнь разъедает их изнутри. Ждут в забытьи, в молитвах, в отрешенности. Бессмысленным взглядом смотрит девушка. Беременные женщины лежат на больничных койках. Младенцы, родившиеся калекими, уродцами. Мужское лицо, исполосованное шрамами.

Причесывается молодая женщина. От прикосновения гребешка у нее выпадают волосы.

Другая женщина перед зеркалом: прядью волос она пытается прикрыть след ожога.

Слепая девушка трогает скрюченными руками струны цитры. Женщина молится возле своих умирающих детей.

Женский голос. Я видела и тех, кто спасся... и тех, кто был в утробе женщин Хиросимы. Я видела, как терпеливо, и простодушно, и мучительно встречали свою судьбу те, кто пока

еще остался в живых в Хиросиме, — судьбу до того несправедливую, что воображение, обычно такое услужливое, при виде их отступает... Чьи-то изувеченные руки. Они уходят в темноту. Из темноты возникают руки любовников. Атомный взрыв. Разрастается грибовидное облако.

Женский голос. Послушай, я знаю. Я знаю все. Это продолжается.

Мужской голос. Ничего. Ты не знаешь ничего.

Пасмурное небо Хиросимы. Крыши. Быстро вращаются над городом шары Атомиума.

Женский голос. Женщины рискуют произвести на свет калек, чудовищ... но все продолжается. Мужчины рискуют, что их может постичь бесплодие. Но все продолжается. Дождь внушает страх. Пепельные дожди над водами Тихого океана.

Городская улица под дождем. Беспокойные, напуганные люди спешат, прикрываясь зонтиками. Встревоженные лица. Лужи на мостовой, в них пузырится непрекращающийся дождь. Вдоль мужского лица проводят счетчиком Гейгера. Лежит на постели рыбак, попавший под радиоактивный дождь. Груды рыбы валяются на песке; люди сбрасывают рыбу в глубокий ров.

Женский голос. Воды Тихого океана несут смерть. Рыбаки Тихого океана умирают. Пища внушает страх. Пищу для целого города выбрасывают. Пищу, достаточную для целого города, закапывают.

— Кадры кинохроники: демонстрация. Демонстранты несут огромный макет рыбы.

Кричит громкоговоритель. Толпа собирается в колонны. По берегу реки, по мосту движется демонстрация.

Женский голос. Целый город приходит в ярость. Целые города приходят в ярость. Против кого эта ярость целых городов? Ярость целых городов, хотя бы они того или нет, против неравенства одних людей перед другими, против неравенства одних рас перед другими, против неравенства одних классов перед другими. Витрина магазинчика, где торгуют туристскими сувенирами. Тщательно восстановленное здание. Наверно, это важное для Хиросимы здание. В кадрах кинохроники мы видели его развалины. Дощатая палатка. Здесь тоже торгуют сувенирами.

Женский голос (*очень тихо*). Послушай. Как и ты, я знаю забвение.

Мужской голос. Нет. Ты не знаешь забвения.

Женский голос. Как и тебе, мне дана память. И я знаю забвение.

Мужской голос. Нет. Тебе не дано памяти.

На развалинах здания красной краской выведена надпись: «Могила жертв Хиросимы».

Ее окружают туристы. Перед памятником проходит кошка. Девочка бежит к памятнику.

На современном здании — мемориальная доска. Улица перед ним заполнена туристами. Трогается с места автобус. На нем надпись: «Атомный маршрут».

Женский голос. Как и ты, я тоже пыталась изо всех сил бороться с забвением. Как и ты, я забыла. Как и ты, я хотела обладать безутешной памятью... памятью теней и камней. Я боролась как могла, изо всех сил, каждый день, против ужаса, который охватывает меня, потому что я так и не смогла постичь тайны воспоминаний.

Туристы в автобусе слушают экскурсовода. Через спину шофера, сквозь ветровое стекло, мы видим развалины, развалины, развалины.

Женский голос. Как и ты, я забыла. Зачем отрицать это очевидное несовершенство памяти? Послушай! Сплетенные в объятии тела.

Распускаются деревья. Они опираются на подпорки, но все же распускаются. И вблизи видны набухшие почки.

Женский голос. Двести тысяч убитых. Восемьдесят тысяч раненых. В девять секунд. Это официальные данные. И это будет снова. На земле снова будет десять тысяч градусов. В окружении вновь отстроенных зданий — уцелевшая статуя Будды. На ней висит регулировочный знак. Будда стоит на улице, по которой недавно открыли движение.

Женский голос. Десять тысяч солнц. Загорится асфальт. Все перевернется вверх дном. Целый город взметнется с земли и осядет пеплом...

В саду кружится карусель.

На песке, среди пучков хилой травы, пустая коробка из-под сигарет, на ней надпись по-английски: «Мир».

Ползучее растение с сочными листьями распласталось по песку, как паук.

Стоят четверо студентов в рубашках с засученными рукавами, о чем-то спорят.

Женский голос. Новая поросль возникает на песке. Четверо студентов вместе ждут братской, как в легенде, смерти. Широкое устье реки Ота. По мосту идет автобус, проезжают велосипеды.

Мы как бы окидываем взглядом разветвление речных рукавов, этих потоков зараженных вод.

Женский голос. Семь рукавов в дельте реки Ота пересыхают и вновь наполняются в привычные сроки, точно в привычные сроки, свежей водой, богатой рыбой... то серой, то синей, смотря по времени года. Люди больше не смотрят с высоких берегов на то, как медленно входит прилив в семь рукавов дельты реки Ота. Сплелись в объятии два тела...

Мы проезжаем по мосту, и по ведущей от него улице, и по переулочку под стеклянной крышей.

И выезжаем на залитый резким светом берег реки. Женский голос утрачивает свою бесстрастность. В нем звучит волнение, у женщины словно перехватывает горло.

Женский голос. Я встречаю тебя. Я вспоминаю тебя. Кто ты? Ты моя смерть... Ты мое наслаждение... Откуда мне было знать, что этот город нарочно создан для любви? Откуда мне было знать, что ты нарочно создан для моего тела?.. Ты мне нравишься... Как все замедлилось вдруг! Какая нежность! Тебе этого не понять. Ты моя смерть... Ты мое наслаждение... Я не спешу. Прошу тебя. Поглоти меня. Искажи меня до безобразия. Почему бы и не ты, в этом городе и этой ночью, такой похожей на другие, что их можно спутать?.. Прошу тебя...

2. Ночь и утро

На постели в гостиничном номере. Она поднимает голову с подушки и с нежностью смотрит на него.

О и а. С ума сойти, какая у тебя прекрасная кожа. Он улыбается.

Она. Это ты...

О н. Да, это я. Ты меня где-то видела.

Она откидывается на постель рядом с ним, оба смеются.

Она. Ты чистокровный японец или нет?

О н. Я чистокровный японец. У тебя зеленые глаза, правда?

Она. Кажется. Да, кажется, зеленые.

Он смотрит на нее с нежностью и говорит:

— В тебе словно тысяча женщин сразу.

Она. Это потому, что ты меня не знаешь. Вот почему.

О н. Может быть, не только поэтому.

Она. А мне нравится, что я для тебя словно тысяча женщин сразу. Она кладет голову ему на плечо и тут же вздрагивает от звука чьих-то шагов и кашля. Это прохожий за окном.

Она. Послушай. ...уже четыре часа. Приподнимается на локте. О н. Откуда ты знаешь?

Она. Не знаю, кто это. Каждый день он проходит мимо в четыре часа. И кашляет.

Он снова привлекает ее к себе.

Она. Ты был здесь, в Хиросиме?

О н (*улыбаясь*). Конечно, нет.

Она проводит рукой по гладкой коже у него на спине.

Она. Да, правда, какая я глупая.

О н. Моя семья оставалась в Хиросиме. Я был на войне.

Она. Тебе повезло, да? О н. Да.

О н а. И мне. значит, повезло.
Они долго лежат молча, потом Он спрашивает:
— Зачем ты в Хиросиме? Она (рассеянно). Кино.
О н. Как это, кино?
О н а. Я снимаюсь в фильме.
О н. А где ты была до Хиросимы?
О н а. В Париже.
О н. А до Парижа?
Она долго не отвечает. Он протягивает руку к настольной лампе.
Вспыхивает резкий свет. Она щурится — то ли от того, что больно глазам, то ли от вопроса.
Она. До Парижа? Я была в Невере.
Снова молчание.
О н. В Невере?
Она. Это в департаменте Ниевра. Не знаешь?
Словно начиная улавливать какую-то связь между Хиросимой и Невером, Он спрашивает ее:
— А почему ты захотела в Хиросиму?
Она. Мне это было интересно. У меня есть своя теория. Понимаешь, я верю, что если внимательно смотреть, то можно понять. Она стоит на открытом балконе своего номера и смотрит вниз, на улицу, по которой едут велосипедисты. На ней темное кимоно, в руке чашка кофе.
Постояв так немного, Она возвращается к распахнутой двери и смотрит в комнату, прислонившись лбом к наличнику. В комнате полумрак. Он еще спит, уткнувшись лицом в подушку, полуприкрытый простыней.
Во сне у него чуть подрагивают пальцы правой руки, повернутой вверх ладонью.
Она смотрит на него, не отрываясь. В ее расширенных глазах возникает выражение боли...
Набережная реки Ниевры в Невере. Яркое солнце. Дрожит в предсмертной агонии рука, вывернутая ладонью к небу. Это красивая, но белая, как мел, рука. Она очень похожа на руку японца. Это рука молодого человека с окровавленным лицом, в форме немецкого солдата. Он ничком лежит на земле.
Она припала к нему и покрывает его поцелуями. Ее слезы смешиваются с кровью, текущей изо рта солдата.
Всего на секунду возникает и исчезает это видение. Ее неподвижный, полный ужаса взгляд снова обращен на спящего японца. Он шевелится, просыпаясь. Она застыла у двери. Он поднимает голову и проводит рукой по волосам.
Она. Хочешь кофе?
Он улыбается и кивает. Она подходит к постели с подносом и передает ему чашку. Она. Что тебе снилось? О н. Не знаю... А что?
Она говорит спокойно и очень ласково:
— Я смотрела на твои руки. Они шевелятся во сне.
Он с любопытством смотрит на свои руки и шевелит пальцами. Она улыбается ему очень нежно. Он смущен.
О н. Наверно, это бывает, когда что-нибудь снится... но этого не замечаешь.
Из душа с шумом брызжет вода.
Они принимают душ вместе. Им весело. Он отводит с её лба мокрые волосы. Она запрокидывает голову смеясь.
О н. Ты знаешь, что ты красивая женщина?
Она. Ты так считаешь?
О н. Я так считаю.
Она. Немножко усталая?
Он прикасается ладонями к ее щекам.

О н. Немножко некрасивая.
Она (*улыбаясь*). Это ничего?
О н. Я это заметил еще вчера вечером, в кафе. Какая ты некрасивая. И еще...
О н а. И что еще?
О н. И еще, как тебе скучно.
Она с любопытством поворачивается к нему и целует его.
Она. Расскажи.
О н. Когда женщина скучает так, как ты, мужчине хочется с ней познакомиться.
Она. Ты хорошо говоришь по-французски. Он обнимает ее за плечи и весело говорит:
— Правда? Я рад, что ты наконец заметила, как я хорошо говорю по-французски. Я так и не заметил, что ты не говоришь по-японски. А ты замечала, что люди всегда замечают одно и то же?
Она. Нет. Я заметила тебя... вот и все.
Они смеются. Он прижимает ее к себе, и они целуются. Трещат мотоциклы, кружа по площади перед гостиницей. Она сидит на перилах балкона, с мокрыми после душа волосами, в купальном халате, и грызет яблоко, потягиваясь на солнце. Он выходит и садится напротив нее. На нем серые брюки и полосатая рубашка с расстегнутым воротом.
Она. Познакомиться в Хиросиме. Такое случается не каждый день. О н. Чем была для тебя Хиросима там, во Франции?
Она (*задумчиво*). Концом войны... то есть настоящим концом. Усталостью, когда стало понятно, что мы победили. А потом, и для нас тоже, началом нового страха. И еще, равнодушием... и страхом перед этим равнодушием. О н. Где ты была?
О н а. Я как раз уехала из Невера. Я была в Париже... на улице, кажется...
О н. Какое красивое французское слово: Невер. Она отвечает не сразу:
— Обычное слово, и город обычный.
Она встает и уходит в комнату. Садится к зеркалу, убирает волосы под эластичную ленту. Он садится рядом, опершись на локоть, и смотрит на нее.
О н. Ты знаешь многих японцев в Хиросиме?
Она. Да, многих... но так близко, как тебя... нет! Он улыбается:
— Значит, я первый японец в твоей жизни?
Она. Да. (*Раздельно произносит по слогам.*) Хи-ро-си-ма.
О н (*очень спокойно*). Весь мир радовался. Ты радовалась вместе со всем миром. Я слышал, что в Париже тогда был прекрасный летний день... правда?
Она. Да, была хорошая погода. О н. Сколько тебе было лет?
Она. Двадцать. А тебе? О н. Двадцать два.
Она. Подумать только, мы ровесники! О н. Да.
На столике у изголовья лежат часы, пачка сигарет, стоит пепельница. Он берет часы и заводит их, прежде чем надеть.
Она. Чем ты вообще занимаешься?
О н. Архитектурой. И еще политикой.
Она. А, вот почему ты так хорошо говоришь по-французски!
О н. (*улыбаясь*). Чтобы читать про французскую революцию.
Оба смеются. Она застегивает на себе форму сестры милосердия, поправляет косынку с красным крестом.
О н. В каком фильме ты снимаешься?
Она. Это фильм про мир. Какой же еще фильм можно снимать в Хиросиме?
С улицы доносится шум, звонки проезжающих велосипедов. Оба умолкают. К ним снова возвращается желание. Она подходит к постели, ложится рядом с ним и долго, не отрываясь, целует сгиб его руки у локтя.
О н. Я хочу увидеть тебя еще раз. Она качает головой:
— Завтра в это время я улетаю во Францию.
О н. Правда? Ты мне этого не сказала.

Она. Правда. *(Пауза.)* А зачем было тебе говорить?

О н. Поэтому ты и позволила мне прийти сюда вчера вечером? Потому что это твой последний день в Хиросиме?

Он ошеломлен этой новостью и говорит очень серьезно.

Она. Вовсе нет. Я об этом даже не подумала.

О н. Я слушаю и спрашиваю себя, говоришь ты правду или лжешь.

О н а. Я лгу. Я говорю правду. Но мне незачем тебе лгать. С какой стати?

О н. Скажи... с тобой часто случаются такие истории?

Она. Не так уж часто... но случаются. Я люблю мужчин. *(Легко прикасается к его плечу.)*

Знаешь, я женщина сомнительной нравственности...

И она улыбается не без горечи.

О н. Что значит — быть женщиной сомнительной нравственности? Она отвечает, как будто не придавая этому большого значения:

— Сомневаться в нравственности других. Он смеется.

О н. Я хочу увидеть тебя еще. Даже если самолет уходит завтра утром. Деже если ты женщина сомнительной нравственности.

Она. Нет.

Она порывисто встает.

О н. Почему?

Она. Потому.

Она сказала это с раздражением. Надевая часы, готовясь уходить, она оборачивается к нему.

Он лежит на постели и молчит.

Она. Ты не хочешь со мной разговаривать?

Он встает и накидывает пиджак.

О н. Я хочу увидеть тебя еще.

Они выходят из комнаты. В коридоре гостиницы гулко отдаются их шаги и голоса.

О н. Куда ты летишь? В Невер?

Она. Нет, в Париж. Я никогда не вернусь в Невер.

О н. Никогда?

По ее лицу пробегает тень.

Она. Никогда. В Невере я была молода, как никогда в жизни.

О н. Молода в Невере?

Она. Да. Молода в Невере. И безумна в Невере тоже. Она почти сбегает по лестнице в вестибюль, и они выходят на улицу. Перед гостиницей «Новая Хиросима» так шумно, что им приходится чуть ли не кричать, чтобы расслышать друг друга за гулом автомобильных моторов и гудками. Однако прохожих мало, и в ожидании машины, которая должна прийти за ней, они ходят взад и вперед по пустынному и не очень тенистому бульвару.

Она. Понимаешь, Невер, это тот город и вообще то, что мне чаще всего снится по ночам.

И в то же время это то, о чем я меньше всего думаю.

О н. Почему ты была безумна в Невере?

Она. Безумие — это как ум. Это нельзя объяснить. Точь-в-точь как ум. Оно находит на тебя, заполняет тебя, и тогда ты его понимаешь. Но когда оно тебя покидает, ты перестаешь его понимать.

О н. Ты была озлоблена?

Они останавливаются, и Она поворачивается к нему.

О н а. В этом и состояло мое безумие. Я сходила с ума от злобы. Мне казалось, что у злости нет конца. Для меня существовала только злоба.

О н. Да.

Он медленно подходит к ней ближе. Мимо с шумом проносится машина.

Она. Да, ты должен это понимать.

О н. И больше это не повторялось?

Она (*совсем тихо*). Нет, все прошло.
О н. Еще во время войны?
Она. Сразу после войны.
О н. Это тоже были трудности жизни во Франции после войны?
Она. Да, пожалуй...
О н. А когда твое безумие прошло совсем?
Она (*очень тихо*). Прошло мало-помалу... А потом я завела детей... нарочно!
О н. Что ты говоришь?
Она повторяет с раздражением и болью, почти выкрикивая последние слова:
— Я говорю, что это прошло мало-помалу. А потом я завела детей... Нарочно!
Он подходит к ней вплотную:
— Я бы хотел провести с тобой где-нибудь несколько дней.
О н а. Я тоже.
О н. Если я увижу тебя сегодня еще раз, это не то. Так ненадолго, это не в счет. Мне бы очень хотелось.
Она. Нет.
Упрямо, неподвижно, молча Она смотрит на него, и Он уступает.
О н. Хорошо.
Он поворачивается, чтобы уйти, и Она с тоской смотрит ему вслед.
К тротуару подъезжает машина. Это за ней.
Она. Это потому, что ты знаешь, что я завтра уезжаю.
Она смеется, но в этом смехе сквозит искренняя досада.
О н. Может быть, и поэтому тоже. Но какая разница? Подумать только, что пройдет несколько часов, и я больше тебя не увижу... никогда.
Она открывает дверцу машины. Смотрит на него. Секунда колебания...
— Нет, — говорит Она, садится в машину и захлопывает дверцу. Он смотрит вслед отъезжающей машине. Легкое подобие улыбки трогает его губы.

3. День

В четыре часа дня на площади Мира в Хиросиме полным ходом идет съемка фильма, о котором Она говорила. Кричит режиссер, сложив рупором ладони.
С крыши больницы осветители направляют вниз зеркала, в которых отражается солнечный свет.
Из-за ограды с любопытством глазят ребятишки, а из больничных окон выглядывают больные.
Ассистенты пишут на флагах и транспарантах лозунги на всех языках. Один старательно выводит по-английски: «Остановить ядерную бомбу».
Пример наносит краску на обнаженную спину участника массовки — имитирует следы ожогов.
Операторы хлопочут вокруг камеры. Камера вращается — репетируют панорамную съемку.
Вдоль площади прокладывают рельсы для операторской тележки, грузовик подвозит прожектора. Участники массовки невозмутимы, суетятся только ассистенты. Прохожие не обращают на съемку никакого внимания, разве что оглянется ребенок. В Хиросиме привыкли к тому, что тут снимают фильмы про Хиросиму. Француженка, одетая в костюм медсестры, спит на земле, в тени большого дерева. К ней подходит и начинает ласкаться белый котенок. Она медленно просыпается, усталости словно не бывало. Гладит котенка. Какой-то прохожий приближается и останавливается возле нее.
Она видит его ноги. Поднимает глаза. Это Он.
О н. Тебя оказалось легко найти в Хиросиме.
Она встает смеясь. Косынка с красным крестом сбилась набок.

О н. Это французский фильм?

Она. Нет, международный. О мире.

О н. Съемки кончились?

Она. Для меня да. Сейчас будут снимать массовые сцены. Между ними проходят два демонстранта — участники массовой. У них в руках огромная фотография — увеличенный кадр из фильма «Дети Хиросимы»: ребенок плачет в дымящихся развалинах возле трупа матери. За ними несут еще одну фотографию, на ней Эйнштейн высовывает язык.

Демонстранты строятся в ряды, колонны начинают двигаться.

Она. Делается так много рекламных фильмов, например, о мыле... так что, почему бы...?

О н. Вот именно, почему бы. В Хиросиме не шутят над фильмами о мире.

Они отступают друг от друга, чтобы дать пройти двум демонстрантам, несущим огромную фотографию искалеченной человеческой руки.

О н. Ты устала?

Она взглядывает на него нежно и дразняще, но улыбка у нее грустная.

Она. Так же, как ты.

О н. Я думал о Невере во Франции. Я думал о тебе. Твой самолет улетает завтра? Она. По-прежнему завтра.

О н. Во что бы то ни стало?

Он медленно снимает с нее косынку. Есть в этом жесте нечто, напоминающее о проведенной ими ночи. Она так же растрепана, как в постели, и так же покорна. Под его взглядом Она опускает глаза.

Она. Да, съемки затянулись. Меня уже месяц как ждут в Париже.

Она опускается на землю и начинает гладить котенка. Он садится рядом.

О н. Ты вызываешь у меня большое желание любить.

Она отвечает очень медленно:

— Так всегда бывает... это любовь случайных встреч... я чувствую тоже самое.

Он смотрит ей в глаза.

О н. Нет. Не всегда так сильно. Ты же знаешь.

Где-то поблизости детские голоса запевают хоровую песню. Она поднимает глаза к небу.

Она. Говорят, к вечеру будет гроза. На небе и в самом деле собираются тучи.

Мимо них начинает двигаться демонстрация. Над колоннами проплывают плакаты:

Первый плакат:

«Если одна атомная бомба равна 20 000 фугасных бомб»

Второй плакат:

«Если одна водородная бомба равна 1500 атомных бомб»

Третий плакат:

«То какова сила 40 000 атомных и водородных бомб, имеющихся сейчас в мире?»

Четвертый плакат:

«Прекратите термоядерные испытания!»

Пятый плакат:

«Хиросима не должна повториться!»

Демонстрация проходит под звуки японской музыки, в рядах танцуют и поют. На носилках проносят макет больницы.

Вдоль тротуара бесстрастно стоят участники массовой, изображающие зрителей. наших героев затолкали в толпе. Он пытается отвести ее подальше.

О н. Мне не хочется думать, что ты уедешь... завтра.

Идет демонстрация. Проходит молодая японка с грустными глазами, с флагом в руке.

Голова ее обрита наголо.

Он и Она смотрят на идущих. Он обнимает ее сзади за плечи, зарывается лицом в ее волосы.

О н. По-моему, я тебя люблю.

Теперь в колонне идут дети, много детей. Это красивые дети. Им жарко. Они поют старательно и громко.

Увидев их, француженка закрывает на мгновение глаза, и у нее вырывается стон. В нем печаль и любовь. Идут мальчики, одетые в форму — белые рубашки, темные брюки, кепи военного образца. У них в руках портреты погибших родителей.

Танцуют девочки в национальных костюмах. За ними несут огромный шар, увитый цветами. У группы девочек в руках голуби. Ассистент режиссера останавливает колонну и дает команду маршировать на месте. Мальчики старательно топают.

О н. Ты пойдешь со мной?

Цветочный шар, покачиваясь, приближается. Он раскрывается, и из него вылетает стайка голубей. Они взмывают в небо. О н. Отвечай... Ты боишься?

Она шагнула вперед. Он удерживает ее за руку. Она грустно улыбается:

— Нет.

Приближается новая группа демонстрантов. Вместо плакатов они несут увеличенные фотографии обожженных и изувеченных. Движение колонн убыстряется. Появляется группа студентов. Они почти бегут, скандируя лозунги.

Француженку и японца оттесняют друг от друга, они теряются в толпе. Мы видим, как он ищет ее глазами.

Она пытается пробраться к нему, но между ними пробегают все новые и новые люди.

Он поднимается на мостик, и сверху ему удастся найти ее в толпе. Он проталкивается к ней, хватая ее за руку, и, двигаясь навстречу людскому потоку, они пытаются выбраться из бегущих рядов.

Просторная комната японского дома. Шторы опущены. Мягкий свет. Ощущение свежести после уличной толчеи. Он закрывает дверь и подходит к ней.

— Садись, — говорит он.

Она продолжает стоять, спрашивает:

— Ты один в Хиросиме? А где твоя жена?

Они стоят друг против друга. Он держится совсем не так, как мужчина, которому «повезло с женщиной».

О н. Она в Унзене, в горах. Я один.

Она. Когда она вернется?

О н. На днях.

Она подходит к книжным полкам и рассматривает книги. Стоя спиной к нему, она спрашивает:

— А какая она... твоя жена?

О н. Красивая. Я счастлив со своей женой.

Она (*очень искренне*). Я тоже счастлива со своим мужем.

О н. Иначе все было бы слишком просто.

Звонит телефон.

Она. Ты не работаешь днем?

О н. Работаю. В основном днем.

Она. Какая дурацкая история.

Они очень долго целуются. Она высвобождается из его объятий.

Она. Какая дурацкая история...

Телефон не перестает звонить. Они целуются снова.

Она. Ты из-за меня теряешь время?... (*Она не отвечает.*) Ну скажи, что же это такое?

Они лежат рядом на низкой японской постели.

О н. Он был француз, этот человек, которого ты любила во время войны?.

Она. Нет, не француз.

...Вечер. Площадь в Невере. Мы видим ее из окна маленькой лавочки. Молодой немецкий солдат подходит к витрине и бросает на нее чуть настороженный взгляд...

Лежа ничком на постели, в томлении усталости и любви, Она говорит:
— Да, это было в Невере.

...Юная, с длинными волосами, причесанными так, как было модно в 1944 году, Она едет на велосипеде по неверской улочке, круто спускающейся вниз... по дороге, окаймленной тополями... вдоль берега реки... въезжает в лес.

Под деревом стоит в ожидании немецкий солдат.

Вот Она катит на велосипеде по лесной тропинке... выезжает на луг.

Солдат сидит на траве и смотрит навстречу девушке.

Японец глядит ей в лицо, приподнявшись на локте.

Она. Сперва мы встречались в овинах... потом в развалинах... потом в домах. Где придется.

Вечер. Зброшенный дом в окрестностях Невера. Через низенькую дверцу, пригибаясь. Она и немец входят в дом.

...Влезают в шалаш — немец первый, она за ним... ...Целуются, стоя посреди развалин...

Японец придвинулся ближе к ней. В комнате стало темнее.

Она. Потом он умер.

На мгновение мелькает перед нами башенка с балконом над площадью в Невере.

Она неподвижно смотрит прямо перед собой.

Она. Мне было восемнадцать, а ему двадцать три. Гостиная в доме ее родителей в Невере, обставленная по всем правилам мещанского провинциального вкуса. Она захлопывает крышку пианино.

Она торопливо идет по лесной дорожке, ведя велосипед рядом с собой.

Молодой немец ждет ее на опушке...

...Она бежит вдоль ручья...

...Немец ждет на берегу Ниевры...

...Она мчится изо всех сил, задыхаясь... Издалека заметив ее, он бежит навстречу, протянув к ней руки. Она взбирается по склону, перепрыгивает через невысокую изгородь, пробирается между кустами... и бросается к нему в объятия.

...Лицо немца склоняется к ее лицу... Они лежат в овине, на расстеленной солдатской шинели, оба босые... Она спрашивает спокойно:
— Почему тебе хочется говорить именно о нем?

О н. Почему бы и нет?

О н а. А все-таки?

О н. Из-за Невера. Я только начинаю узнавать тебя. И из тысячи подробностей твоей жизни я выбираю Невер.

Она. Ты выбрал наугад?

О н. Да.

Она приходит в такое волнение, что с трудом подбирает слова.

Она. Нет. Это не случайно... Ты должен мне сказать, почему. О н. Потому что... кажется, я понял, что ты была так молода... так молода, что была еще совсем ничья. Вот почему.

Она. Нет, не поэтому.

О н. Потому что, кажется, теперь я понял, ведь я чуть тебя не потерял... я мог никогда с тобой не встретиться. *(Пауза.)* Потому что, кажется, я понял — там ты начала становиться сама собой. Такой, какая ты сейчас. Она смотрит на него с печалью.

Где-то на улице залаял пес... Она лежит одетая на постели. Приподнимается на локте и вдруг бросается к нему, уткнув голову ему в грудь.

О н а. Я хочу уйти отсюда!

Они стоят в гостиной. Сумерки. Он внимательно смотрит на нее. О н. Теперь нам остается только убивать время до твоего отъезда. Еще шестнадцать часов до самолета.

О н а *(в смятении)*. Целая вечность.

О н (очень спокойно). Нет... Не надо бояться.

В реке отражаются городские огни. За рекой смутно виднеется здание больницы. Лестница спускается к воде по крутому берегу. Кто-то сидит у воды. Женщина ведет за руку ребенка. Двое прохожих оперлись о парапет.

По залитой светом неоновых реклам улице едут велосипедисты. На берегу кафе — современное, на американский манер, с большими окнами. Француженка и японец входят в кафе.

4. Кафе у реки

Они сидят за столиком, друг против друга, в глубине полутемного зала.

О н. Слово «Невер» по-французски что-нибудь означает?

Она. Нет, ничего.

О н. Тебе было бы холодно в этом погребе в Невере, если бы я был с тобой?

Она. Мне было бы холодно. В неверских погребах холодно и зимой и летом. Город стоит на берегу реки, которая называется Ниеврой.

Мы медленно движемся вдоль берега Ниевры. Сумерки. Светлое небо отражается в тихой воде. Четко вырисовываются на фоне неба черные спутанные ветви больших деревьев.

Его голос. Я не могу представить себе Невер.

Ее голос. Невер: сорок тысяч жителей. Строился как столица.

Его может обойти пешком ребенок. Я родилась в Невере.

Она берет высокий стакан с пивом, подносит к губам.

О н а. Я выросла в Невере. Научилась читать в Невере. И там мне исполнилось двадцать лет.

Она ставит стакан на столик. Он гладит ей лицо, проводит руками по плечам.

О н. А Ниевра?

Она. Это совсем несудоходная река, всегда пустынная, она часто мелеет и вся в песчаных наносах. Во Франции Ниевра считается очень красивой рекой из-за света... Там такой мягкий свет, вот если бы ты видел...

О н. Когда ты была в погребе, я уже умер?

Она обхватывает голову руками.

Залитая солнцем набережная в Невере. На бетонных плитах — труп молодого немецкого солдата.

Ее г о л о с. Ты умер... и... как вынести такую боль? Она сидит за столиком в кафе, по-прежнему обхватив голову руками. За окном слышен шум проехавшей машины. Она. Погреб такой тесный...

Погреб. В каменной стене слабо белеет отверстие отдушины.

Ее голос. ...Очень тесный. Кафе. Она затыкает уши.

Она. У меня над головой поют «Марсельезу»... От этого можно оглохнуть...

Вдруг ударяет по столику кулаком.

В отдушине погреба видны шагающие по мостовой ноги.

Он положил руки на столик. Она берет его за руку.

О н а. В погребах руки становятся ненужными. Они царапают стены.

Ее руки судорожно царапают каменную стену погреба. На пальцах выступает кровь. Она подносит окровавленные пальцы ко рту и, как зверек, зализывает раны. Она острижена наголо, волосы только-только начали отрастать...

Ее голос. Руки ободраны о стены... до крови. Только этим и можно заглушить боль. И это помогает не забыть. Я полюбила вкус крови с тех пор, как попробовала своей.

Их сплетенные руки лежат на столике. Она берет стакан, подносит его к губам, выпивает залпом. За ее спиной вспыхивает и гаснет, вспыхивает и гаснет неоновая реклама.

Она. Над головой у меня вместо неба — общество... Оно проходит надо мной, это общество. В будни оно шагает быстро. Она смотрит в отдушину погребца. Скучный свет из отдушины перекрывается тенями идущих по улице людей.

Ее голос. По воскресеньям — медленно. Оно не знает, что я в погребце.

За столиком в кафе. Он подносит стакан к губам, не сводя глаз с нее.

Ее голос. Они говорят всем, что я умерла... где-то недалеко от Невера.

Аптека в Невере. Полки, уставленные лекарствами. Расписная японская ваза украшает эту аптеку. Неподвижным, застывшим взглядом смотрит прямо перед собой аптекарь — человек средних лет, с мешками под глазами. Это ее отец.

Ее голос. Мой отец считает, что так лучше, потому что я опозорена... Мой отец считает, что так лучше. Кафе в Хиросиме.

Невер. В ночной рубашке она неподвижно сидит на стуле у себя в комнате. Она погружена в странное оцепенение. Внезапно срывается с места, кидается к окну и начинает колотить кулаками в наглухо запертые ставни. В комнату вбегает ее мать. Она пытается отвести дочь от окна и как-то успокоить.

Ее голос. Сперва — нет, я не кричу. Я тихонько зову тебя.

Его голос. Но ведь я умер.

Ее голос. Я все равно тебя зову... даже мертвого. Потом однажды... однажды вдруг я начинаю кричать. Я кричу изо всех сил, как глухая. Тогда меня сажают в погреб.

Погреб. В нем почти темно. Она сидит, забившись в угол. Входят родители.

Ее голос. В наказание.

Его голос. Что ты кричишь?

Ее голос. Твое имя по-немецки. Только твое имя. Я помню только одно — твое имя. Я обещаю больше не кричать. Тогда меня отводят обратно...

Комната в Невере. Она лежит на постели, в ночной рубашке, отвернувшись лицом к стене.

Ее голос. ...в мою комнату. (Пауза.) Я больше не в силах тебя желать.

Его голос. Тебе страшно?

Перед ее глазами — засаленные обои, грязный потолок. Комод, уставленный безделушками.

Ее голос. Мне страшно. Повсюду. В погребце... в комнате. Кафе в Хиросиме. Он кладет руку ей на плечо и притягивает ее к себе.

О н. Чего ты боишься?

Она. Что я больше тебя никогда не увижу... никогда... Там мне исполнилось двадцать лет... в погребце. Приходит мая мать и говорит, что сегодня мне двадцать лет. Моя мать плачет.

О н. Ты плюешь матери в лицо?

Она. Да.

Он слегка откидывается назад. Пододвигает к ней стакан.

О н. Пей.

Она. Хорошо.

Она отпивает из стакана. В кафе уже почти пусто.

Она. Дальше я ничего не помню. Ничего больше не помню.

О н. Ты говорила, погребца в Невере очень старые... очень сырые...

Погреб. Она лижет каменную стену, покрытую плесенью и подтеками селитры.

Ее голос. Да. Там много селитры.

Кафе.

Она. Иногда приходит кошка и смотрит. Она не злая. Дальше я ничего не помню. Ничего не помню.

О н. Сколько это продолжается? Она смотрит в отдушину погребца.

Ее голос. Вечность.

В полумраке погребца блестят ее глаза. В углу горит пара кошачьих глаз.

В расширенных зрачках женщины — безумие.

Какой-то посетитель кафе подходит к музыкальному автомату. Механическая рука автомата ставит пластинку на вращающийся диск. Звучит вальс.

При звуках музыки Она вдруг улыбается и почти вскрикивает.

Она. Ах, как молода я была когда-то!

Она допивает стакан и ставит его на столик. Он вновь наполняет его из своего стакана. С силой опустив на стол сцепленные руки, Она откидывается и грустно покачивает головой.

Она. По ночам... мать выводит меня в сад. Она смотрит на мою голову. Каждую ночь она внимательно смотрит на мою голову. Она еще не решается подойти ко мне. Ночью я могу смотреть на площадь... и я туда смотрю. Она очень большая. И посередине впадина. Как озеро.

Отдушина в стене погребца. Сквозь нее пробивается слабый свет.

Ее голос. Сон приходит под утро.

За столиком в кафе. Он берет ее лицо в руки. Она нежно гладит его по волосам.

О н. А иногда идет дождь?

О н а. И стекает по стенам. Я думаю о тебе. Но больше не говорю ничего вслух.

О н. Безумная!

О н а. Я схожу с ума от любви к тебе... У меня отрастают волосы. Каждый день я провожу по ним рукой... Мне это все равно. Невер. Она лежит на кровати в комнате и проводит рукой по волосам.

Ее г о л о с. Но волосы все-таки отрастают... В кафе. Она опустила голову ему на плечо.

О н. Ты кричишь тогда, еще до погребца?

Она. Нет... Я ничего не чувствую.

Невер. Она сидит неподвижно, спокойно глядя перед собой. Чьи-то руки остригают ей волосы.

Ее голос. Они тщательно стригут меня наголо. Они верят, что это их долг — старательно остригать женщин.

Остриженная наголо, Она проходит по улице сквозь строй глядящих на нее людей.

Его голос. Тебе стыдно за них, любимая?

Ее голос. Нет. Ты умер. Я слишком полна этим, чтобы мучиться из-за них. Приходит вечер.

Хиросима. Кафе. Она поднимает голову и, продолжая говорить, обхватывает ее руками.

О н а. Я только слушаю щелканье ножниц у себя над головой. От этого мне становится немного легче, так же как... не знаю, как сказать... как тогда с ногтями... стены... в ярости. Ах, какая боль! Как больно сердцу, с ума сойти!.. Весь город поет «Марсельезу». Спускается вечер. Мой мертвый возлюбленный — враг Франции. Кто-то сказал, нужно прогнать ее через весь город... Аптека отца закрыта по случаю моего позора. Я одна. Некоторые смеются. Ночью я возвращаюсь домой.

Ночь в Невере. Садик перед домом аптекаря. На крыльце зажигается свет. Отец с матерью выходят из дома.

Мать выбегает в темный сад и заключает дочь в объятия. У дочери вырывается бессвязный крик, который на всех языках мира звучит одинаково: это крик ребенка — «Мама!» Обе женщины стоят, тесно прижавшись друг к другу. Кафе в Хиросиме. Она тесно прижалась к японцу. Берет его руки в свои, целует их.

О н. И вот однажды, любовь моя, ты возвращаешься из вечности. Пауза.

Она. Да, это тянулось долго.

Она сидит на кровати в своей комнате в Невере, одетая в ночную рубашку. Встает и, осторожно ступая, словно идет по канату, подходит к комоду. В зеркале над комодом движется ей навстречу ее отражение.

Она проводит по комоду рукой, гладит его, как животное. Берет со столика чернильницу, медленно выливает чернила на пол и ставит ее на место.

И вдруг начинает кружиться по комнате, словно слепая или безумная.

Ее голос. Мне сказали, что это тянулось очень долго. По вечерам, в шесть часов, в соборе Сент-Этьен звонят в колокола, зимой и летом. И правда, однажды я вдруг слышу звон. Я вспоминаю, что слышала его раньше, до того, как... когда мы были счастливы. Я вспоминаю. Я вижу чернила. Я вижу свет. Я вижу свою жизнь, твою смерть, свою жизнь — она продолжается, твою смерть — она продолжается, и вижу, что темнота уже не так быстро забирается в углы комнаты. Погреб. Она кружится по нему, как кружилась по комнате. Столбик света падает из отдушины.

Ее голос. И что темнота уже не так быстро забирается в углы погреба, только в половине седьмого. Зима прошла. Кафе в Хиросиме. Она сдерживается, но ей плохо это удается, ее бьет дрожь.

Она. О, какой ужас!.. Я начинаю все реже тебя вспоминать. Возьми стакан. Дай мне пить. Он молча поит ее из стакана.

О н а. Я начинаю тебя забывать. Я дрожу оттого, что забыла столько любви... (Показывает на стакан.) Еще... Он снова подносит стакан к ее губам.

Она. Мы должны были встретиться в полдень на набережной Ниевры. Юная, веселая, в пестром летнем платье с белым воротничком. Она появляется на верху лестницы, ведущей к Ниевре. В руке у нее чемодан и плащ, ветер треплет ее длинные волосы. На секунду она останавливается и бросает взгляд вниз. На плитах набережной умирает молодой немец. В него стреляли с балкона на башенке в стиле барокко.

Ее голос. Я должна была уехать с ним. Когда в полдень я пришла на набережную Ниевры, он был еще жив... Кто-то стрелял из сада. Кафе в Хиросиме. Она говорит, словно в бреду, уже не обращаясь к собеседнику. Кажется, Она забыла, что рядом с ней кто-то есть.

О н а. Я оставалась возле его тела весь день и всю следующую ночь. Наутро пришли его увозить и положили в грузовик. В эту ночь освободили Невер. Колокола на церкви Сент-Этьен так звонили... звонили... А он подо мной становился все холоднее. Ах, как долго он умирал! Когда он умер? Я так и не знаю. Я лежала на нем... да... и не заметила момента его смерти... потому что и а этот момент, и даже после, да, даже после... я не чувствовала никакой разницы между этим мертвым телом и своим. Я находила между этим телом и своим только сходство... до крика, до воя... И Она кричит, обратив к нему безумные от боли глаза:

— Слышишь?! Это была моя первая любовь!

Он резко, наотмашь бьет ее по щекам — раз и другой. Она словно не понимает, что произошло. Но, очнувшись, смотрит на него скорее с благодарностью, осознавая, что это было необходимо. Несколько посетителей кафе обернулись, но их любопытство остается неудовлетворенным: за столиком больше ничего не происходит.

Она. И вот однажды... я опять закричала. Тогда меня посадили... в погреб.

В погребе полутемно. В отдушину падает закатившийся с улицы стеклянный шарик — очевидно, его уронили играющие дети. Ее рука нерешительно берет шарик. Стоя на коленях, она рассматривает его, проводит им по губам... сжимает в кулаке. Ее лицо освещается мягкой улыбкой.

Ее голос. Он был теплый. Кажется, именно в этот миг я освободилась от своей злобы.

Их сплетенные руки лежат на столике. Он ласково и твердо кладет руку ей на плечо.

О н а. Я больше не кричу. Я веду себя разумно. Родители говорят:

— К ней вернулся разум. Однажды ночью меня выпускают.

Она едет на велосипеде по ночным улицам Невера. Выезжает к мосту.

Ее г о л о с. На берегу Ниевры, под утро, по мосту идут люди. Их много или мало, смотря по тому, который час. Вдалеке ни души. В доме аптекаря, несмотря на ночное время, в окнах горит свет. Она выходит из дома, ведя велосипед за руль.

Ее голос. Вскоре после этого мать объявляет, что я должна ночью уехать в Париж. Она дает мне денег.

Она выходит за калитку и исчезает в густой тени высоких деревьев.

Ее голос. Я уезжаю в Париж на велосипеде, ночью. Стоит лето. Ночи теплые.

Мигая фонариком, велосипед катится по темным улицам.
Ее голос. Когда через два дня я приезжаю в Париж, во всех газетах мелькает слово «Хиросима». Волосы у меня уже нормальной длины. Я хожу по улицам, как все. Кафе в Хиросиме.
Она. Прошло четырнадцать лет!
Она наполняет свой стакан. Проводит рукой по лбу. Теперь Она спокойна на вид, даже очень спокойна.
Она. Даже руки и те я плохо помню... А боль помню еще хуже.
О н. А сегодня вечером?
Она. Да, сегодня вечером я вспоминаю. Но когда-нибудь я забуду. Совсем. Все. Завтра в это время я буду за тысячи километров от тебя...
О н. Твой муж знает об этом?
Она медлит с ответом, потом говорит:
— Нет.
О н. Значит, знаю только я?
Она. Да.
Она встает. Он обнимает ее и крепко прижимает к себе, смеясь от радости.
О н. Только я знаю... я один.
Она нежно проводит пальцами по его губам и говорит:
— Молчи.
Они снова садятся, Она прижимается к нему теснее и говорит с неподдельной радостью:
— Ах, как хорошо иногда не быть одной!
О н. Да...
Пластинка на музыкальном автомате звучит совсем тихо. В баре начинают гасить свет.
Он. Говори еще.
Она. Хорошо.
За окном — ночной город.
Он продолжает, словно в забытьи:
— Говори... Через несколько лет, когда я тебя забуду, когда у меня будут — по привычке — другие романы вроде этого, я вспомню о тебе как о забвении самой любви. Эта история будет означать для меня ужас забвения. Я знаю это уже сейчас.
В кафе входят новые посетители. Она смотрит на них и спрашивает:
— В Хиросиме жизнь не прекращается и ночью? Лежит за окном ночная Хиросима.
О н. В Хиросиме жизнь никогда не прекращается.
Она. Как мне это нравится... города, где круглые сутки есть люди, которые не спят...
Официантка убирает с их столика бутылку и стаканы. Они еще долго сидят в молчании.
Потом Она не спеша встает и направляется к выходу.
Встает и Он и медленно идет за ней.
Из-под маленького мостика доносится неумолчный лягушачий хор. Она неторопливо идет по улице. Он догоняет ее.
Она. Нужно стараться не думать о трудностях жизни. Иначе в мире было бы нечем дышать.
Она закрывает глаза. Моторная лодка, гудя словно самолет, мчится по реке к морю. Она. Уходи.
Он отступает на шаг и говорит:
— Солнце еще не взошло.
Она. Да... Возможно, мы так и умрем, никогда больше не увидав друг друга.
О н. Да... возможно... разве что снова война...
Она. Да, война.
Он поворачивается и медленно уходит в темноту.

5. Эпилог

Очень усталой походкой Она поднимается по гостиничной лестнице. В коридоре Она каждые два-три шага прислоняется то к одной, то к другой стене.

Открыв дверь своей комнаты, Она застывает на пороге, не решаясь войти. Потом поворачивается и, оставив за собой открытую дверь, снова направляется к лестнице. Начинает спускаться, останавливается на мгновение, делает еще несколько шагов вниз, снова замирает. Потом все-таки начинает нерешительно подниматься обратно. Она снова в коридоре. Взволнованная, тяжело дыша, опираясь то и дело на стены. Она подходит к своей двери. Собравшись с духом, входит к себе.

В зеркале над умывальником отражается ее напряженное лицо. За окном уже слышны голоса первых птиц и стрекот цикад. Она опускает лицо в раковину, до краев полную прозрачной водой. Приподняв голову, упирается лбом в кран.

— Мы считаем, что знаем все, — думает Она, глядя на свое отражение.

— Но это не так. Никогда... В Невере ее первой любовью был немец.

— Мы уедем в Баварию и поженимся. Она так и не уехала в Баварию. Капли воды, поблескивая, скатываются по ее лицу.

— Пусть те, кто так и не уехал в Баварию, посмеют говорить ей о любви...

Она умолкает, но цепь ее мыслей не прерывается.

— Ты еще дышал, — говорит Она про себя. — Я рассказала нашу историю. Сегодня вечером я изменила тебе с этим незнакомцем. Я рассказала нашу историю. Видишь, ее можно рассказать словами...

И Она произносит вслух:

— Четырнадцать лет я не знала вкуса несбыточной любви... со времен Невера.

И снова про себя:

— Смотри, как я тебя забываю... Смотри, как я тебя забыла. Посмотри на меня.

Влажное, словно от слез, лицо ее в зеркале кажется постаревшим и некрасивым. На миг Она закрывает глаза, морщится и набрасывает на лицо полотенце.

Быстро и спокойно Она спускается по лестнице, пересекает пустой вестибюль и выходит из гостиницы.

Фары проходящей машины выхватывают из темноты цоколь памятника жертвам Хиросимы.

Она сидит на тротуаре, подтянув колени к подбородку, съежившись совсем по-детски.

Рядом с ней полощутся на ветру флажки — вывеска над чайным домиком.

Негромко звучит ее голос:

— Я останусь в Хиросиме. Буду с ним. Каждую ночь. В Хиросиме. Проезжает машина, на секунду освещает ее одинокую фигурку.

— Я останусь здесь... здесь.

Она кладет голову на колени, сидит тихо-тихо. На тротуар падает чья-то тень.

Она быстро подымает голову и открывает глаза. Он выходит к ней из темноты.

Она снова опускает голову на колени, словно в мучительном раздумье. Потом внезапно поднимает глаза ему навстречу.

О н. Останься в Хиросиме.

Она. Конечно, я останусь в Хиросиме... с тобой.

(Пауза.) Как я несчастна! Я совсем этого не ожидала. Понимаешь?

Уходи...

— От тебя невозможно уйти, — говорит он. И уходит.

Она идет по широкой прямой улице. Он — позади, в нескольких шагах.

У них печальные, безнадежные лица. Он догоняет ее и смотрит ей в лицо.

— Останься в Хиросиме, — говорит он.

Она остановилась на мгновение, потом, избегая его взгляда, двинулась дальше. Он — за ней.

— Он подойдет ко мне, — думает она, — ...обнимет меня за плечи... поцелует, и я погибла.

Он замедляет шаг, и расстояние между ними начинает увеличиваться. Другая улица, залитая светом неоновых вывесок. Она идет, убыстряя шаг. Группа молодежи с гитарой проходит ей навстречу, наигрывая что-то веселое.

И снова ночные улицы, то освещенные, то темные. Звонко постукивают по тротуару ее каблук.

Площадь в Невере, окаймленная стройными деревьями. От нее расходятся улицы.

На стене дома табличка: «Площадь Республики».

Ее голос. Я встречаюсь с тобой. Я вспоминаю о тебе.

Хиросима.

Мигают неоновые вывески.

Ее голос. Этот город нарочно создан для любви. Ты нарочно создан для моего тела. Кто ты? Ты моя смерть. Невер.

На светлом небе вырисовывается конек крыши. Тихо шелестят деревья вокруг площади.

Ее голос. Мною владело страстное желание. Желание неверности, измены, обмана... и смерти. Всегда. Она идет по улицам Хиросимы.

Ее голос. Я знала, что когда-нибудь ты придешь. Я ждала... Мое нетерпение было безгранично... Поглоти меня.

Крыши Невера и кроны деревьев в мягком рассеянном свете.

Ее голос. Искажи меня по образу и подобию твоему, чтобы никто после тебя не смог понять тайны стольких желаний. Мы останемся одни, любовь моя. Ночь никогда не кончится.

Хиросима.

Она идет мимо высоких современных зданий.

Ее голос. Ни для кого больше не займется день. Никогда... никогда. Все.

Мигает рекламная неоновая трубка.

Ее г о л о с. Ты моя смерть. Ты мое наслаждение. Невер. Грустные фасады домов. Решетки оград. Церковный портал.

Ее голос. Мы спокойно и без гнева оплачем скончавшийся день. Нам больше нечего будет делать — совсем нечего, кроме как оплакивать скончавшийся день. Только время будет идти... только время. И настанет время... придет такой час...

Хиросима. Она выходит из-за угла, проходит мимо вывески ночного клуба и снова уходит в темноту. Улица, залитая огнями реклам, почти пустынна.

Ее голос. ...когда мы перестанем понимать, что нас связывало. Само имя нашей любви постепенно сотрется из памяти. Потом оно исчезнет совсем.

Начинается дождь. Он сразу принимается хлестать не на шутку. Она укрывается под навесом какого-то кабака. Вдали грохочет проходящий поезд.

Он бежит к ней через улицу, под дождем. Вбегает под навес.

О н. Может быть, ты все-таки сможешь остаться...

Она. Ты же знаешь. Остаться еще невозможнее, чем уехать.

О н. На неделю.

Она. Нет.

О н. На три дня.

Она. На что хватит этого времени? На жизнь? Или на смерть?

О н. На то, чтобы узнать это.

Она. Этого не существует. Ни времени, чтобы жить. Ни времени, чтобы умереть. Поэтому я уезжаю. Нарастающий грохот поезда вдали.

О н. Лучше бы ты умерла в Невере.

Она. Наверно. Но я не умерла в Невере.

Она поворачивается, выходит из-под навеса и идет к вокзалу. В огромном зале ожидания на скамейках молча и терпеливо ждут чего-то люди.

Гулко разносится по залу голос из громкоговорителя, объявляющий о прибытии поездов. На одной из скамеек — старуха-японка со сморщенным бесстрастным лицом, в темном кимоно. Рядом с ней свободное место. Невер. Мост через Ниевру над спокойной водой. Над ней звучит шум проходящих поездов и японская речь из громкоговорителя. Вокзал. Она сидит возле старой японки. Рядом с ней поднимается с места пассажир, берет чемодан и уходит, прислушиваясь к объявлению по радио.

Старуха бросает на нее взгляд. Она устало поднимает голову. Звучит ее голос:

— Мой забытый Невер, сегодня ночью мне захотелось увидеть тебя снова. Долгие месяцы каждую ночь я поджидала тебя, а тело мое пылало при воспоминании о тебе... И вот мое тело снова пылает при воспоминании о тебе. Я бы хотела вновь увидеть Невер... Ниевру... Он входит и садится рядом со старухой. Достает пачку сигарет. Протягивает старухе сигарету. Она берет ее и отворачивается. Невер. Неподвижно застыли тополя. Возле реки — развалины домов.

Ее голос. Милые тополя Невера, я предаю вас забвению. Грошова история, я предаю тебя забвению. Одна ночь вдали от тебя, и я уже ждала дня как избавления. Один день без него, и она уже умирала. Девочка из Невера. Маленькая потаскушка из Невера. На мгновение мы видим ее в объятиях немца.

— Один день в его объятиях, и Она поверила в несчастную любовь. На секунду перед нами возникает шалаш в лесных зарослях. Девчонка умерла от любви в Невере.

Обритая наголо девочка из Невера. Вокзал в Хиросиме.

Ее лицо неподвижно, но по-прежнему звучит ее голос:

— Сегодня ночью я предаю тебя забвению. Грошова история.

— Так же, как было с ним, сперва я забуду твои глаза. Точно так же. Невер. Дорога в лесу. Тропинка, почти заросшая кустарником.

Ее голос. Затем так же, как было с ним, забвение постепенно поглотит целиком тебя. Ты станешь песней.

Вокзал в Хиросиме. Он закуривает сигарету. Старуха поворачивается к нему и спрашивает по-японски: «Кто эта красивая женщина — француженка?» Он кивает.

«Она уезжает?» Он отвечает старухе по-японски. Обращивается к ней. Но место на скамейке уже опустело. Она ушла. Из громкоговорителя раскатисто доносится: «Хиросима». Он выбегает из здания вокзала. Мелькает огонек такси, в котором она уехала. Он смотрит ему вслед.

Такси останавливается у ночного кабаре, над которым горит вывеска «Касабланка».

Она выходит из машины и входит в кабаре.

Подъезжает другое такси. Из него выходит Он и идет в кабаре следом за ней.

В зал ведет лестница. Спускаясь, Он видит, как Она садится за столик в глубине зала. За ее спиной — ресторанный зимний сад. Он садится за другой столик, лицом к ней.

Официант принимает у нее заказ.

Молодой японец, сидевший за столиком в обществе нескольких девушек, встает и направляется к ней. Спрашивает ее по-английски:

— Вы одна? Не хотите поболтать со мной?

Она позволяет этому человеку заговорить с собой, чтобы потерять того, другого.

Но это и невозможно, и бесполезно. Он уже потерял.

Посетитель. В такой поздний час нельзя быть одной. Он спокойно курит у себя за столиком, опершись рукой на подбородок.

Посетитель. Можно мне сесть?

Он садится рядом. Его негромкий, но настойчивый голос гулко отдается в зале.

Посетитель. Вы приехали посмотреть Хиросиму? Она кивает. В зале почти пусто. Сквозь стеклянный потолок проникает первый утренний свет.

Посетитель. Вам нравится Япония? Вы живете в Париже? Она кивает.

Он внимательно наблюдает за ней из-за своего столика. Она поднимает на него глаза.

Посетитель умолкает. В зале наступает тишина.

В городе медленно светает. Гаснут огни реклам и вывесок. В небо тянется дым заводов. У себя в номере Она прислонилась лбом к гостиничной двери, на ручке которой висит объявление: «Курить в постели воспрещается».

Стук в дверь. Она открывает. Входит Он.

О н. Я не мог не прийти.

Она опускается со стоном на край кровати, закрыв лицо руками.

Он прикрывает за собой дверь.

Внезапно Она поднимает голову и кричит.

О н а. Я забуду тебя! Я тебя уже забываю! Смотри, как я тебя забываю! Посмотри на меня!

Он берет ее за руки. Она глядит на него, запрокинув голову. Она зовет его, словно издалека.

Она. Хи-ро-си-ма... Это твое имя.

Они смотрят друг на друга и не видят. Это навсегда.

О н. Это мое имя. Да. А твое имя — Невер. Невер во Франции.

Экран медленно погружается в темноту.

Жан Кейроль

Мюриэль

(фрагменты сценария и авторского предисловия)

Город Булонь-сюр-Мер, ноябрь 1962 года.

Элен Оген чувствует, что ее жизнь стала слишком монотонной и будничной. Внезапно ее охватывает желание вновь увидеть Альфонса — человека, которого она любила в шестнадцать лет и с которым ее разлучила война. Она посылает ему письмо...

Альфонс — слабовольный человек, который любит нравиться. Он испробовал множество профессий — от эстрадного певца до содержателя бара. Он бездумно принимает приглашение Элен и приезжает в Булонь со своей двадцатилетней любовницей, актрисой Франсуазой, которую выдает за племянницу.

Элен приглашает их поселиться у нее. Овдовев, она превратила свою квартиру в магазин антикварной мебели и занялась торговлей. У нее есть любовник и покровитель Де Смок, возглавляющий предприятие по сносу старых домов.

Вместе с Элен живет сын ее покойного мужа Бернар, который недавно вернулся с войны в Алжире. Его преследуют трагические воспоминания о девушке по имени Мюриэль, и он обретает некоторое спокойствие только рядом со своей подругой Мари-До. Чего хочет Элен? Чего она добивается? Покорить Альфонса? Наладить свою жизнь?

Оживить свои воспоминания? Избавиться от них или превратить их в ростки будущего? Она не знает этого сама, так же как Альфонс не знает, почему он приехал.

В течение двух недель, в то время, как Элен по-прежнему принимает покупателей, встречается с Де Смоком, приглашает в гости друзей, играет в казино, все остальные приходят и уходят, между ними происходят случайные встречи, и их жизненные пути и личные драмы перемежаются, но не связываются друг с другом.

(Цит. по «Alain Resnais» par RenePredal. Paris, 1968, p. 177)

Главные действующие лица

...Бернару около двадцати одного года. Он пасынок Элен, которая почти тайком вышла замуж во время оккупации. Он вернулся из Алжира, где проходил военную службу. Учился кое-как. Всегда жил свободно, как хотел. Сейчас он живет особняком, как можно незаметнее, стараясь никому не попадаться на глаза. Он пытается притворяться равнодушным, стать бесстрастным, но что-то не дает ему покоя.

Он вернулся несколько месяцев тому назад. Неразговорчив. Чувствуется, что его что-то мучит, он рассеян, готов на что угодно, только бы вырваться из-под власти окружающей жизни и своего военного прошлого. Прямо из детства он ушел на войну. Теперь он впервые попал в мир взрослых, но уже оскверненным и запятанным. Он чувствует себя свидетелем, которого никто не хочет выслушать.

Двадцать два месяца, проведенные в Алжире, искалечили его. То, что он там видел, то, что он вынужден был делать, так глубоко ранило его, что он живет, словно в кошмаре, но он держится, молчит, хранит все в себе, ни с кем не делится своими ужасными воспоминаниями. Может быть, когда-нибудь и произойдет взрыв, но пока что он — как бомба замедленного действия. Внутри он весь напряжен, он хранит в себе тайны, которые его сжигают. Необходимо, чтобы зритель понял, что Бернар все время ходит по краю пропасти.

Может быть, именно зритель поможет ему выйти из этого тупика, вновь даст ему будущее...

Первый акт.

Суббота, 29 сентября. Вечер.

Франсуаза входит в комнату Бернара.

Чувствуется, что хозяин проводит здесь мало времени. В углу два стола, поставленные друг против друга; крестьянский шкаф, тяжелый и приземистый. Диван, покрытый берберской тканью, разноцветные подушки. Над комодом — репродукция картины Делакруа «Еврейская свадьба в Алжире». На комодке стоит магнитофон, лежат два микрофона, свисают провода. Морская раковина вместо пепельницы.

В углу — алюминиевый чемодан.

Бернар лежит на диване. У изголовья горит лампа.

Франсуаза. В Булони еще купаются? Не похоже, чтобы вы много развлекались. Чем вы занимаетесь?

Она берет и рассматривает несколько безделушек. На каждой — наклейка с ценой.

Франсуазу смущает, что Бернар продолжает лежать, но она расхаживает по комнате, делая вид, что ей все здесь интересно.

Бернар. Вам уже сказали: я вернулся из Алжира. Франсуаза открывает дверь на балкон, снова закрывает ее.

Франсуаза. Что вы там делали?

Бернар. То же, что и все.

Франсуаза. Только-то? А теперь?

Она садится на край дивана.

Бернар. Вернулся.

Франсуаза снимает со стены висящий на ней кинжал с чеканной рукояткой.

Франсуаза. Здесь все продается? Бернар. Это не продается.

Франсуаза. Жаль. Из него получился бы красивый нож для разрезания бумаги. У вас есть какая-нибудь профессия? Какая?

Бернар. Я ищу.

Франсуаза. И в чем это выражается? Что вас интересует?

Бернар. Я смотрю.

Франсуаза. На что? Вы читаете?

Бернар. Немного. (Его напряженность постепенно спадает.) Я не люблю читать очень длинные книги. И потом, я очень занят.

Франсуаза. Чем вы так заняты? Если бы я занималась стариной, так только эпохой Людовика XV. С вами нелегко разговаривать.

Бернар. Я бы хотел задать вам вопрос.

Франсуаза. Говорите.

Бернар. Что вы здесь делаете?

Франсуаза. Я приехала со своим дядей.

Бернар. Ну да, конечно!

Франсуаза встает. Перед ней на стене фотография — новобранцы с гитарой.

Франсуаза. Вы допризывник?

Бернар. Да.

Франсуаза. Вам плохо? Это Булонь вас так раздражает?

Бернар встает.

Бернар. Пойдемте отсюда.

Он ведет Франсуазу к выходу, не заходя в столовую. По пути надевает плащ.

Бернар. Уйдем. Это не квартира, а мебельный магазин.

Второй акт.

Воскресенье, 30 сентября — пятница, 5 октября.

Фотоателье Бернара. Трещит узкоплечный проекционный аппарат. На экране, не в фокусе, открыточные виды Северной Африки. Это любительский фильм. Камера движется неуклюже, перескакивая с одного на другое.

Араб верхом на осле. Ребятишки носятся возле горячей машины. Нищий. Двор, где на земле вповалку лежат люди — спящие или мертвые. Пальмовая роща. Пустая улица, снятая с сильной передержкой. Группа солдат — они смеются, толкая друг друга...

За проекционным аппаратом сидит Бернар. Пока идет фильм, Бернар говорит об Алжире, о Мюриэли.

Б е р н а р. Эту женщину никто не знал до тех пор. Я накрыл пишущую машинку, прошелся по комнате, в которой работал. Вышел во двор. Было еще светло.

Сарай стоял в глубине двора, там хранили боеприпасы. Сначала я ее не разглядел. Только по пути к столу я на нее наткнулся. Она лежала, словно спящая, но тряслась всем телом. Мне сказали, что ее зовут Мюриэль. Не знаю почему, но я сразу решил, что это не настоящее ее имя. Вокруг нее стояли пятеро. Они совещались. Надо было, чтобы до ночи она заговорила.

Робер нагнулся и перевернул ее. Мюриэль застонала. Она прикрыла глаза рукой. Когда ее отпустили, она повалилась, как сноп. Тут все началось снова. Ее выволокли за ноги на середину сарая, чтобы было лучше видно. Робер стал бить ее ногами. Он взял фонарь, направил на нее. Губы у нее распухли, покрылись пеной. С нее сорвали одежду. Попробовали усадить ее на стул, она упала. Одна рука у нее как будто была вывихнута.

Нужно было кончать. Она бы не смогла говорить, даже если бы захотела. Я тоже присоединился к остальным. Мюриэль слабо вскрикивала от пощечин. У меня горели ладони. Волосы у Мюриэль были совсем мокрые.

Робер зажег сигарету. Подошел к ней. Она испустила вопль. И тут ее взгляд упал на меня. Почему на меня?

Она закрыла глаза, потом ее стало рвать. Робер отскочил в отвращении. Я ушел от них от всех.

Ночью я пришел на нее посмотреть. Я приподнял брезент... было похоже, как будто она долго пробыла в воде... как вспоротый мешок с картошкой... Все тело окровавлено, кровь в волосах... на груди ожоги. Глаза у Мюриэль не были закрыты. На меня это почти не подействовало, может быть, даже совсем не подействовало.

На следующее утро, еще до отдания чести флагу, Робер куда-то ее убрал.

Рядом с Бернаром сидит старик, похожий на швейцара или ночного сторожа. Он в длинном переднике, старых сапогах, курит трубку. Слышно, как поблизости лошадь стучит копытом о стенку стойла и лязгает цепью.

Старик Жан. А где он теперь, этот парень?

Бернар. Шатается по Булони, как все остальные.

Старик Жан. В том числе и вы! *(Пауза.)* Да, знаете, есть вещи, о которых и не подозреваешь. Если начать докапываться... Я-то никогда не вылезаю из своей дыры. Фильм кончается, и стена становится ослепительно белой. Бернар неподвижен, старик Жан тоже. Он кладет руку на плечо Берна ру. На стене висят два автоматических пистолета. Ракетница. За окном мастерской светлое небо

Третий акт.

Суббота, 6 октября. 2 часа дня.

Двор залит белым, резким солнечным светом. Входит Элен. Двор завален старой мебелью, обломками камня, какими-то чугунными отливками. В лоханях застоялась вода. Сбоку — стояла, в некоторых лошади, они скребут по стене цепями. Старик возится во дворе, перекрашивает железный стол. Элен хочет пожать ему руку, но он, извинившись, протягивает ей один палец.

Элен. Бернар здесь?

Старик Жан. Этого точно никогда не скажешь. Он проходит незаметно.

Элен. Я поднимусь.

Робея от того, что Бернара нет, Элен нервно ходит по мастерской. Вертит в руках объектив. Включает проекционный аппарат, на экране появляется пейзаж Северной Африки. Она выключает аппарат. Берет с полочки песчаную розу.

Когда раздается голос Бернара, она вздрагивает.

Бернар. Что ты здесь делаешь?

Элен оборачивается в удивлении. Бернар стоит на пороге.

Элен. Я имею право приходить к тебе.

Бернар входит и ставит кинокамеру на стол.

Бернар. Странно тебя здесь видеть.

Элен берет в руки катушку с пленкой.

Элен. Покажешь мне что-нибудь?

Бернар снимает плащ. Он хотел бы поработать, но ждет, чтобы ушла Элен.

Бернар. Я не хочу заниматься кино. *(Пауза. Вдали стук молотка.)* Я просто собираю доказательства.

Элен. Доказательства? Против кого?

Бернар прислонился к стене, которая служит ему экраном.

Бернар. Ты все равно не поймешь... Оставь меня сейчас, умоляю тебя...

Элен. Ухожу, ухожу. *(Пауза.)* Уже больше восьми месяцев, как ты вернулся, подумай об этом.

Она продолжает ходить взад и вперед по мастерской, заглядывая во все углы. Раздраженный Бернар по-прежнему неподвижно стоит у стены.

Четвертый акт.

Воскресенье, 7 — воскресенье, 13 октября.

Робер и Бернар, яростно споря, размахисто шагают по улице.

Р о б е р. Это все позади — жизнь в пустыне, ругань, машины с громкоговорителями, речи на деревенских площадях, листовки. Мы во Франции. *(Пауза.)* Знаешь, главное — это, чтобы каждый француз чувствовал себя в одиночестве и подышал со страху. Он сам построит проволочные заграждения вокруг своей драгоценной персоны. Он не хочет впутываться в истории, так будем же держать его в напряжении, перед пистолетным дулом.

Бернар. Так тебе нравится то, что происходит?

Р о б е р. Конечно, нравится. А ты все думаешь про Мюриэль. Это тебя волнует? А амнистия? Нам нечего прятаться, пусть прячутся другие. Между прочим, в Марселе...

Бернар. Скажи — я тебе мешаю?

Р о б е р. Пока нет, но у тебя это не проходит... Ты что, собственно, хочешь умереть?

Бернар. Почему ты мне это говоришь?

Р о б е р (*после паузы*). Берегись малютки Мари-До!

Бернар. Ты подлец.

Пятый акт.

Воскресенье, 14 октября. 3 часа 30 минут дня.

Двор жилого дома. Посреди двора, на прямоугольном газоне стоит, запрокинув голову, Бернар.

Бернар. Робер!

Он ждет, потом зовет снова.

Бернар. Робер!

Бернар мрачен, натянут как струна. Сверху раздается голос Робера.

Робер. Что такое?

Бернар. Спускайся!

Робер. Зачем?

Бернар. Говорю тебе, спускайся.

Новый многоэтажный дом. Робер смотрит на Бернара из окна.

Робер. Хорошо.

Он недовольтно пожимает плечами и отходит от окна.

Бернар. Не надо, не спускайся.

Робер выходит во двор. Он взлохмачен. На нем домашние туфли. Одну туфлю он теряет, нагибается за ней и стоит, балансируя на одной ноге. В этот момент его и настигает пуля.

Звук выстрела слаб и глух.

Робер скорчился в тени подъезда, так что его не видно.

Из окна наверху высовывается женщина и, ничего не разглядев, захлопывает окно.

По краю холма над морем вьется тропинка. Холм изрезан оврагами. На вершине — развалины старого немецкого подъемника. Бернар подымается по тропинке и с размаху швыряет кинокамеру в море.

Jean Cayrol

(«Muriel». Editions du seuil. Paris, 1963)

Говорит Ален Рене

Начало пути

В. Ален Рене, можете ли вы сказать, что послужило для вас толчком, что помогло вам стать режиссером?

О. Спектакль «Чайка» Чехова, поставленный в 1937 году труппой Питоева в театре Матюрен. Самое любопытное, что до тех пор я думал, будто не люблю театр. И тут внезапно он стал для меня самым важным, что есть на свете. Так что я даже решил стать актером!

В. Но вы были еще очень молоды и жили не в Париже, не так ли?

О. Мне было пятнадцать лет. Я родился 3 июня 1922 года в городе Ванн, в Морбиане, мой отец был аптекарем.

(«Cinemonde», 14 mai 1961)

В. Если верить легенде, вы начали заниматься кино очень рано?

О. В тринадцать лет. К несчастью, я начинал, исходя из весьма ошибочных представлений. Я стал снимать «Фантомаса» и думал, что стоит мне приблизить камеру к своим актерам-детям, как они сойдут за взрослых. Но при просмотре выяснилось, что это не получилось. Я отчаялся, исполнители пали духом. В то время снимать на 8-мм пленке было обычным делом. Оригинальность состояла в том, что мой фильм был игровым.

(«Esprit», juin 1960)

В. Откуда у вас эта любовь к комиксу, к научной фантастике?

О. Я всегда любил «дешевое чтение». Я обожал «Фантомаса», которого обожали также Бретон и Арагон. Когда всему этому хотят придать серьезный оттенок, начинают связывать общедоступный роман с бессознательным творчеством и говорят, что Пьер Сувестр и Марсель Ален¹³, которые работали с диктофоном, были близки к автоматическому письму Лотреамона¹⁴. Я ничего не имею против этого.

В детстве первые книги, которые мне одинаково нравились, были «Арсен Люпен» и сказки Андерсена. По-моему, мои вкусы с тех пор не изменились. Это не противоречит тому, что в некоторых фильмах меня глубоко волнуют мрачные стороны жизни, я их изображаю. Вот и все. Мне бы очень хотелось быть господином положения, делать то, что хочется. Но получается, что у меня нет большого выбора. Я бы очень хотел поставить приключенческий фильм. Но я еще не нашел приключения, которое было бы забавным и недорогим для постановки. Может быть, если бы кино не стоило так дорого, мои фильмы были бы другими.

(«Lettres françaises», 2 mai 1968)

В. Что оказало на вас влияние? И как вы пришли в кино? О. Прежде всего, надеюсь, что в моих фильмах не ощущается никаких влияний. Но я любил, я восхищался Абелем Гансом, единственным, на кого я похож... Как приходит призвание? Может быть, когда подросток в Ванне читает разгромную критическую статью про «Кровь поэта»¹⁵, идет смотреть фильм и находит его поразительным. Когда он начинает восхищаться...

(«Figaro litteraire», № 911)

¹³ Авторы романов о Фантомасе.

¹⁴ Французский поэт (1846—1870).

¹⁵ Фильм Жана Конто (1930).

... Закончив среднюю школу, я приехал в Париж и поступил на театральные курсы Рене Симона, где проучился два года. Потом я начал ездить на гастроли с театральной группой, в репертуаре которой были классические пьесы.

В. Какие пьесы?

О. Например, «Севильский цирюльник». Я играл только маленькие роли. Но так как результаты не соответствовали моим мечтам, я отказался от мысли быть актером и поступил в киношколу ИДЕК.

В. В каком году это было?

О. В 1943... Но я проучился в ИДЕК всего год и ушел.

В. Почему?

О. Потому что, с одной стороны, мне нужны были средства к существованию. Я подумывал о том, чтобы стать книготорговцем. И, с другой стороны, я испытывал неудовлетворенность. К счастью, я встретился с женщиной-монтажером по имени Мириам, и она позволила мне принять участие в монтаже фильма Саши Гитри «Роман плута». Это, несомненно, явилось вторым толчком, второй удачей в моей жизни.

В. Извлекли ли вы какую-нибудь пользу из своей учебы в ИДЕК?

О. Я, действительно, прошел через ИДЕК... Не буду скрывать, мне хотелось стать актером. Ничего не вышло, мне не удавалось контролировать свои действия. В профессии актера ужасно то, что ничему нельзя научиться точно, ни к чему нельзя прийти рассудком... И вот я отказался от этой мысли, но сказал себе: останусь в кино, это все-таки рядом. И я поступил в ИДЕК, но для изучения монтажа. Прошел год, а к пленке мы так и не прикоснулись. В этом никто не виноват: ИДЕК решили открыть за год или два до того, как все было готово, чтобы правительство потом не пошло на попятный. Там были преподаватели, расписания, трудные вопросы на экзаменах, зачеты...

Я почувствовал, что меня скоро выгонят, и ушел сам. На том дело и кончилось.

В ИДЕК я многое узнал, например, по истории искусств. И потом, там все-таки был Гремийон, он приехал на встречу со студентами, а в перерыве объяснил нам правило обратной точки. Я теперь только и помню эти десять минут. Но это было в первый год существования ИДЕК. Теперь там все по-другому. По моим словам об ИДЕК судить нельзя.

(«Tu n'a rien vue à Hiroshima». Bruxel les, 1962)

В. Итак, вы стали монтажером?

О. Ассистентом монтажера. Таким же ассистентом я был и у Николь Ведрес по фильму «Париж, 1900». Но уже тогда мне хотелось выразить себя самому. Я попробовал снимать на узкой пленке и даже начал ставить полнометражный фильм с Даниэлем Желеном и Даниэль Делорм, который нам не удалось закончить.

В. К счастью, за этим последовала серия ваших короткометражных фильмов...

О. Да, я начал делать фильм с Желеном и Делорм, чтобы не порывать связей с актерской средой — я сам принадлежал к этой среде и предпочитаю ее всякой другой. Как ни парадоксально, для актеров не нашлось места в моих последующих короткометражных фильмах.

Но я вышел из положения, приглашая читать дикторский текст в этих фильмах Марию Казарес, Сержа Реджиани, Мишеля Буке и Пьера Дюкса!

В. А вы работали ассистентом режиссера на полнометражных фильмах?

О. Да, в 1955 году я был ассистентом Аньес Варда по фильму «Короткая Коса». Как вы знаете, Аньес Варда была фотографом в Национальном народном театре. Она

самостоятельно поставила этот фильм, а Сильвия Монфор и Филипп Нуаре играли в нем главные роли. Это была история мужчины и женщины, переживающих кризис своих отношений. Беда фильма заключалась в том, что он опередил свое время. Я уверен, что сегодня он нашел бы своего зрителя.

В. Вы, наверно, сгорали от желания самостоятельно поставить свой первый полнометражный фильм?

О. Конечно. Но я старался не хитрить, не халтурить со своими короткометражками. Мне их заказывали, и я старался уважать эти заказы. И потом, мне везло, так как я мог приглашать для чтения дикторского текста актеров и актрис, которых любил. Любопытно, что на моей памяти проходила борьба говорящего и немого кино (я начал ходить в кино очень рано). И я был против говорящего кино и за звуковое!

(«Cinemonde», 14 mai 1961)

В. Можно ли говорить о «Новой парижской школе», куда входят десять — пятнадцать талантливых молодых кинематографистов, отличающихся, однако, друг от друга по тенденциям и пройденной ими школе?

О. Мне кажется, что этот вопрос задан слишком рано. Заранее писать историю кино невозможно, как невозможно писать историю литературы, если книг еще не существует. Даже если сейчас что-то и рождается, узнать об этом можно будет только потом. Через год-два будет уже виднее.

По-моему, нельзя утверждать, что выступающая сейчас группа молодых кинематографистов составляет «школу». Что касается меня, могу сказать, что меня сразу покорила Париж — я был провинциалом и подпал под очарование большого города. Первый полнометражный фильм, который я сделал — где он сейчас, бог знает, — был посвящен Парижу. Я снял его в 1946 году на узкой пленке. Мне хотелось передать в нем то, что я открыл для себя в двенадцать лет. Это было нечто вроде дневника, впоследствии это стали называть «камера-перо».

Когда я прочел «Парижского крестьянина», то нашел там подтверждение всему, что пережил сам. Я перестал чувствовать себя одиноким.

В фильме «Вся память мира» я тоже хотел показать один из обликов Парижа.

(«Lettres françaises», 12 mars 1959)

Мы с оператором Гисленом Клоке снимали фильм «Вся память мира» три недели, но могли бы снимать три месяца; этот материал неисчерпаем.

В течение нескольких дней мы посещали Национальную библиотеку. Она огромна, в ее лабиринтах теряешься. И в то же время у меня было невероятное ощущение свободы. Испытываешь пьянящее чувство при мысли о том, что можно приобщиться почти к шести миллионам книг, не подвергаясь цензуре над мыслями. А пресловутая «преисподняя», о которой столько разговоров, — там хранятся книги, объявленные непристойными или порнографическими, — на самом деле занимают всего два шкафа. Жаль, что я не смог снять эту «преисподнюю», чтобы показать, что на самом деле ее не существует!

И в библиотеке такая тишина. Это производит сильное впечатление, и, снимая в читальном зале, мы страшно боялись потревожить читателей.

(«Lettres françaises», avril 1957)

В. Почему вы сделали фильм, в основу которого положена «Герника» Пикассо?

О. Герника показалась нам первым проявлением тяги уничтожать из любви к уничтожению: некогда опыт, проведенный на человеческом материале, чтобы проверить, что получается. Это началось с Герники, и мы видим, к чему это привело. Такой фильм следовало бы сделать на десять лет раньше, но фильмы делаются лишь постфактум...

В. А ваш короткометражный фильм о негритянском искусстве, запрещенный белыми?

О. «Статуи тоже умирают» был заказан африканцами, они его очень хвалили и защищали, но внезапно, в течение недели, они довольно странным образом изменили свое мнение. Фильм подвергся цензурному вмешательству. За первый вариант дикторского текста меня упрекали, якобы в нем говорится одно, а подразумевается другое, поэтому я внес в него изменения и прямо сказал то, что хотел. Цензура пытается убедить людей, что если они будут собственными цензорами, то ничего не случится, она не хочет марать рук.

(«Premier plan», octobre 1961, № 18)

По замыслу это был фильм о негритянском искусстве, заказанный нам организацией «Презанс африкэн». Мы с Крисом Маркером начали работать, и вначале у нас и в мыслях не было делать антиколониальный и антирасистский фильм. Но постепенно в нем возникли сами собой некоторые проблемы, и это повело к запрещению фильма. Делая фильм, я стараюсь не думать о том, что его могут запретить. Искренность и свободомыслие доходов не приносят, но это вопрос личного вкуса. Важно не молчать и стараться не лгать.

(«Clarté», février 1961)

«Ночь и туман» был заказан в мае 1955 года Комитетом истории второй мировой войны и был закончен в декабре 1955 года. Он был представлен на Берлинском фестивале вне конкурса, в соревновании он не участвовал. Я бы сам не осмелился сделать этот фильм — я не подвергался высылке, но я встретился с Жаном Кейролем, бывшим узником лагерей, и он согласился работать со мной. Сценарий частично был написан до отъезда в Польшу и потом переделан на месте. Из Германии я ничего не получил, кроме весьма любезного письма. В архивах кинослужбы французской армии я нашел всего два интересных плана, но мне отказались их выдать, «принимая во внимание характер фильма».

...Короткометражки, которые делались о лагерях в 1945 и 1946 годах, не привлекали никакой публики. Я хотел, чтобы «Ночь и туман» стал фильмом, способным привлечь широкого зрителя.

(«Premier plan», octobre 1961, № 18)

В. Есть ли у вас ощущение, что вы чем-то обязаны увиденным вами фильмам?

О. Когда я иду в кино, то совершенно забываю, что я режиссер. Это не значит, что моя профессия не оказывает на меня влияния, иначе было бы смешно. Но бывает и так, что на съемочной площадке вдруг говоришь себе: это уже делал такой-то. И такого уже не делаешь. Но на нас неизбежно влияет чтение газет, жизнь, люди, с которыми мы встречаемся... и увиденные нами фильмы. Почему мы должны считать, что фильмы стоят в стороне?

(«Image et son», 1966. № 196)

От сценария — к фильму

«Хиросима, моя любовь»

Говорят — «Ван Гог» Рене. Это очень приятно, но ведь там был и Эссанс. Не нужно забывать: я всегда работал в сотрудничестве с другими. Однако мое имя упоминают всегда, а их — никогда. Это обидно... особенно для них.

Тот же Эссанс принес мне сценарий «Герники». Затем я работал с такими людьми, как Крис Маркер, Ремо Форлани, Жан Кейроль, Раймон Кено, Маргерит Дюрас: вообще я всегда был одержим пристрастием к «слишком литературным» сценариям.

* * *

...Началось с того, что продюсеры «Ночи и тумана» заказали мне фильм об атомной бомбе. Я попытался его сделать, но очень скоро убедился, что он просто-напросто повторяет «Ночь и туман». Получалось одно и то же. К чему повторяться?

Как раз в это время я познакомился с Маргерит Дюрас и рассказал ей о своем замысле. У нас состоялась длинная беседа, возникли мысли, положившие начало «Хиросиме, моей любви».

Мы сказали сами себе, что можно попробовать сделать фильм, где герои не были бы прямыми участниками трагедии, но либо вспоминали о ней, либо ощутили на себе ее последствия. Наш японец не пережил катастрофу Хиросимы, но он знает о ней и переживает ее так же, как все зрители фильма, как все мы способны внутренне пережить эту драму, коллективно испытать ее, даже никогда не побывав в Хиросиме.

Я с недоумением прочел, что кое-кто ставит знак равенства между взрывом атомной бомбы и драмой в Невере. Это совершенно неправильно. Напротив, в фильме противопоставляется огромное, неизмеримое, фантастическое событие в Хиросиме и крошечная история в Невере, которую мы видим как бы сквозь Хиросиму — подобно тому как пламя свечи, если смотреть через увеличительное стекло, предстает перед нами увеличенным и перевернутым вверх ногами. Вообще самого события в Хиросиме мы не видим. Оно представлено несколькими деталями — так иногда поступают в романах, где не нужно описывать во всех подробностях пейзаж или событие, чтобы дать представление о нем в целом.

Итак, я пошел по этому пути, но во время съемок ощутил беспокойство. Я начал спрашивать себя, не ложный ли это путь. Тогда я усилил фабульную сторону некоторых эпизодов, но в конце концов заметил, что это не соответствует духу фильма. И в монтаже я выбросил все, что заостряло фабулу, — могу заметить в скобках, что это предполагает большое доверие к зрителю.

* * *

В. Сценарий, в той форме, в какой мы его знаем, был создан в результате вашего непосредственного сотрудничества с Маргерит Дюрас?

О. Да, конечно. Мы встречались каждый день. Но я подал Маргерит Дюрас лишь смутную идею построения сценария, просто схему любовной истории, которая происходит в Хиросиме и вызывает в памяти событие, происшедшее в 1944 году, во время войны, показанное при помощи параллельного монтажа. Я представил Маргерит Дюрас нечто, так сказать, чисто абстрактное.

В. Если говорить о ваших сознательных намерениях, то что вы хотели делать до отъезда в Японию?

О. На такой прямой вопрос всегда хочется ответить: господи боже, зарабатывать деньги и заниматься своим делом! Мне заказали фильм об атомной бомбе. Я проработал над ним пять или шесть месяцев с разными сценариями и увидел, что ничего не получается, что фильмы об атомной бомбе уже есть и не имеет смысла делать такой фильм в пятнадцатый или шестнадцатый раз. Или уже надо было делать его во всемирном масштабе, иметь в своем распоряжении самолет, облететь весь мир, побывать у всех ученых, во всех местах, где делаются атомные бомбы. Сделать энциклопедический фильм на эту тему было бы увлекательно, но на это потребовались бы сотни миллионов. О таком варианте не могло быть и речи. Таким образом, наш фильм зашел в тупик. Когда-то я хотел, для собственного удовольствия, снять «Модерато кантабиле»¹⁶ на узкой пленке. И, сообщая продюсеру, что отказываюсь от этого дела, я полушутя добавил: «Конечно, если бы этим заинтересовался кто-нибудь вроде Маргерит Дюрас...» Они приняли это всерьез. Одна моя приятельница познакомила меня с Маргерит Дюрас, и я рассказал ей, как невозможно сделать фильм об атомной бомбе. Я сказал: интересно было бы снять любовную историю — я смутно представлял себе что-то вроде «Модерато кантабиле», — к которой примешивалась бы тревога перед атомной войной. Она сразу сказала, что это невозможно. Тогда я вкратце рассказал ей, как я понимаю персонажей — что это не герои, а антигерои, они не принимали участия в событиях, но были их свидетелями, зрителями, какими в большинстве случаев являемся все мы перед лицом катастроф или великих проблем. Так, быть может, скорее удастся вызвать у зрителя чувство тревоги, чем при помощи таких фильмов, как, например, «Три бенгальских стрелка», где герой — господин, взрывающий пороховой погреб. В жизни редко предоставляется случай взорвать пороховой погреб и стать героем. Мне кажется, что существуют другие драматургические принципы, и их можно попытаться применить.

В. Вы назвали своих персонажей «антигероями». Что это значит?

О. Вернее, они «негерои». Я хочу сказать, что они не участвуют непосредственно в великой драме. Кто-то сказал мне: «Как выиграл бы ваш фильм, если бы молодой японец был весь в ожогах от атомного взрыва в Хиросиме, а француженку когда-то пытали в гестапо», и т.д. Мне кажется, что таким путем у зрителя вызовется не больше беспокойства, чем «Тремя бенгальскими стрелками». Зритель говорит про себя: «Если соблюдать осторожность, всегда можно уберечься от беды».

В. А вы хотите вызвать у зрителя беспокойство?

О. Еще бы!

В. Но вы не позволяете себе морализировать. Тут какое-то противоречие.

О. Конечно, тут есть противоречие. Весь фильм состоит из противоречий. Впрочем, вся жизнь — противоречие, в течение одного дня меняются твои мысли, даже чувства... Поэтому мне кажется нормальным обнаружить противоречия в произведении искусства.

(«Tu n'a rien vue à Hiroshima». Bruxelles, 1962)

В. Вы, как и все, отрицаете однородность «новой волны». Однако вы ведь не считаете, что работаете в кино так же, как ваши предшественники, например, как Отан-Лара?

О. Может быть, это и имеют в виду, когда «театральное» кино противопоставляют «романному». Мы мечтаем о гораздо более свободном кино, где в каждый эпизод вносится импровизация. Но речь должна идти не столько о различии в игре актеров, сколько о различии в драматургической конструкции. Традиционные драматургические рецепты (кульминация в последней трети и т.д.), несомненно, представляют лишь одну из возможностей кино.

¹⁶ «Модерато кантабиле» — фильм, снятый впоследствии Питером Бруком с участием Жанны Моро и Жан-Поля Бельмондо.

В. Конструкция «Хиросимы» непривычна по сравнению с обычной композицией фильма — линией, которая идет вверх, достигает высшей точки и падает; в ней выделена завязка, кризис и развязка. В противоположность этому ваш фильм — это история кризиса, история разлуки, которая начинается с первых же кадров и завершается в конце полным разрывом, это движение по нисходящей.

О. Действительно, в начале последней трети фильма принято давать кульминацию действия, что позволяет зрителям избежать скуки. Мы с Маргерит Дюрас прекрасно понимали, что, отказываясь от этой привычной конструкции в пользу конструкции, скорее близкой к музыкальной, мы рискуем утомить зрителей. В самом деле, некоторых клонит на просмотре ко сну. Но мы решили пойти на этот риск.

В. Нет ли у вас впечатления, что мы приближаемся к кинематографу, который пытается «установить дистанцию» между зрителем и зрелищем?

О. Во всяком случае, я бы хотел, чтобы зритель отождествлял себя не с самим героем, а только временами с его чувствами. Чтобы у него были моменты отождествления и моменты отчуждения от героя. Чтобы его затрагивали те мгновения, когда он переживает одинаковые с персонажем чувства, но чтобы он сохранял собственную способность суждения.

Что касается героини «Хиросимы», я считаю, она должна вызывать симпатию, но не безоговорочную, а с примесью раздражения... (Кстати, не так ли это всегда и бывает в дружбе или в любви?) Во время съемок по вечерам мы сочиняли про нее всевозможные истории, например, что она лгунья и этой неверской истории, о которой она рассказывает своему японцу, вовсе не было или что она вообще не в Хиросиме, а в сумасшедшем доме и все это приключение выдумала.

Видите, до какой степени этот персонаж способен был ускользать от нас, так же как от зрителя. Точно так же, чтобы оставить за зрителем свободу суждения, мы не показали, что немецкий солдат был антифашистом. Для нас это было очевидно, но мы отказались это прояснить, чтобы не слишком обелять героиню, не вызывать к ней симпатию слишком легкими средствами, не способствовать отождествлению, которого слишком жаждет зритель.

(«Esprit», juin 1960)

«В прошлом году в Мариенбаде»

Робб-Грийе дал мне прочесть пять сценариев, все интересные. Мы выбрали самый трудный.

Мужчина предлагает женщине прошлое, женщина отказывается от него, потом, по видимому, принимает. А может быть, и нет. В таком кратком изложении это звучит глупо. Этот фильм весь основан на видимостях. Все в нем неоднозначно. Ни об одной сцене нельзя сказать, происходит ли она сегодня, вчера или год назад, ни об одной мысли — какому персонажу она принадлежит. Реальность и чувства — все подвергается сомнению, неизвестно, что происходит в действительности, а что во сне... Это похоже на упражнение ради упражнения, и, возможно, так оно и есть.

И мы ставим этот фильм именно в тот момент, когда, по-моему, во Франции невозможно делать фильмы без упоминания о войне в Алжире! Однако я спрашиваю себя, не связана ли душная замкнутая атмосфера «В прошлом году в Мариенбаде» с этими противоречиями.

В. Хотели бы вы поставить фильм о войне в Алжире?

О. У меня был довольно определенный проект, сценарий Анн-Мари де Виллэн. Речь шла о том, как отражается война на отношениях супружеской пары. (Мужа призывали в армию.) Это требовало определенных поисков в области формы. Впрочем, не чисто формальных.

Классический фильм не может передать подлинного ритма современной жизни. Вы делаете сто разных дел в день — идете на занятия, в кино, на собрание своей ячейки и т.д. Современная жизнь прерывиста, это все ощущают, это отражают и живопись и литература, почему же в кино не отразить такой прерывистости вместо того, чтобы цепляться за традиционное однолинейное построение?

(«Clarté». 1961, N 33)

Нет сомнения, что способности зрителя коммерческих фильмов недооценены. Поэтому всякая «смелость» композиции издавна доступна лишь посетителям кино клубов, а хорошие фильмы для широкого проката вынуждены ограничиваться однолинейными сюжетами, очень ясными и ободряющими — каждый план в них оправдан строгой причинностью, каждый кадр должен прежде всего играть свою роль в изложении фабулы, даже возвраты в прошлое — всего лишь дополнительный элемент безупречной хронологии, а возникающие противоречия — только узлы искусно сплетенной интриги. Однако сегодня значительная и все растущая часть широкой публики заявляет, что все это ей надоело, и не хочет больше мириться с длинными разъяснительными сценами, с диалогом, который «продвигает действие», со слишком явно подготовленной последовательностью планов, «логически» связанных между собой.

По-видимому, пришло время обратиться к этому зрителю на новом языке — он, очевидно, готов его принять и уже принимает, как показали неоднократные опыты последних лет. Авторы данной попытки надеются только, что смогут построить свое произведение не на основе «повествования», а на другой структурной основе, смогут создать формы, способные увлечь зрителя как бы безотчетно, одной лишь силой построения, помимо всякого ее внешнего значения. Подлинное драматическое напряжение, подлинная страсть, возможно, связаны не с пресловутым фабульным «содержанием», а с неповторимым способом воздействия на чувства: слух, зрение.

Между тем этот фильм не стремится совершенно уничтожить интригу — он намерен воспользоваться ею по своему усмотрению, чтобы построить нечто иное: кинематографическое повествование. В нем можно, правда, обнаружить некоторые, более или менее привычные, психологические темы, например: убеждение посредством слова, страх перед неизвестным, изнасилование как ритуальное воссоединение и т.д. В нем встречается также несколько традиционных психоаналитических мотивов: стрельба из пистолета, длинные коридоры, двери, величественные лестницы, игры со строгими правилами и т.д.

Наконец, в нем широко использованы классические элементы нашего современного духовного мира, представлены ряды, не связанные причинной связью, вариационные повторы, материализованная реальность воображаемого, овеществление прошлого или будущего и вообще смешение времен.

Но эти различные компоненты разрабатываются в фильме как формальные мотивы, и даже если они, возможно, предполагают какую-то философию, психологию или мораль, то все же воздействовать на зрителя они должны непосредственно при помощи своей формы или формального развития.

Композиция кадров, их сцепление, сопровождающий их звук не находятся больше в тиранической зависимости от «здорового смысла»: услышав слово, ты не всегда понимаешь, кто его произнес, не всегда знаешь, откуда доносится тот или иной звук и даже что он означает. Наблюдая сцену, ты не всегда знаешь, когда именно она происходит, где и что она, собственно, изображает. Даже внутри одного кадра тщательный анализ часто обнаруживает значительные противоречия. Тем не менее есть надежда, что, несмотря на эти странности и неопределенности, изображение, звук и их соединение выразят с достаточной силой явную потребность в современном реализме,

который преодолел бы старое противоречие между реалистическим и поэтическим кино и навсегда бы заменил собой старый натурализм. «В прошлом году», конечно, не единственная попытка в этом направлении. Наоборот, непреклонность авторов подкреплена уверенностью, что они находятся на том пути, которым, более или менее сознательно, идет все современное кино.

Ален Рене
Ален Робб-Грийе
(«Cinema-61». N 53)

«Мюриэль»

В. Как вы объясняете свою приверженность к писателям — сперва к Маргерит Дюрас и Алену Робб-Грийе, потом, в «Мюриэли», к Жану Кейролю?

О. Это выходит не преднамеренно, а само собой. Я не считаю, что, с одной стороны, существуют сценаристы, а с другой — драматурги и прозаики. Я не провожу между ними границы. Просто есть люди, которые рассказывают истории, а я воплощаю их на экране.

В. Учитывая своеобразие и безупречную форму этого воплощения, некоторые склонны считать скорее вас автором всего фильма.

О. Я не являюсь автором всего фильма, в полном смысле этого слова. Впрочем, таких авторов вообще очень мало. Я не стал бы делать фильм по уже написанной книге, но охотно работаю с писателем, чтобы в полном согласии с ним перенести на экран предложенный мне сюжет. Меня нисколько не смущает, что я воплощаю чужие идеи: мне очень важно уже то, делаю ли я «фильм Робб-Грийе» или «фильм Кейроля».

(«Lettres françaises». 1963, N 966)

Когда-то давно я хотел сделать фильм по роману Жана Кейроля «Негритянка». В то время это не получилось. К тому же для меня интереснее и увлекательнее ставить фильмы по оригинальным сценариям. Сразу после «Хиросимы» я стал искать сюжет для нового фильма и заинтересовался тремя предложениями «Бесконечным продолжением» Анн-Мари де Виллэн, «Мюриэлью» Жана Кейроля и «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Робб-Грийе. Поскольку последний проект принял конкретные очертания быстрее других, то этот фильм я сперва и поставил.

В «Мюриэли» с самого начала перед нами был этот город, старинный и в то же время очень современный, и было ощущение того, что мир меняется, а люди не умеют приспособиться к переменам. Потом мало-помалу стали оживать персонажи, и как раз тут мы поняли, что хотим сделать фильм, насыщенный жизнью. Его можно сравнить с письмом, на которое наложили промокательную бумагу. Но на промокашке перед нами неразборчивые фразы. Если же поднести ее к зеркалу, все станет ясно. Как явствует из этого сравнения, зеркало — это зрители, но мы и сами не могли разобрать несколько слов, и вот среди этих клякс появилось слово «Мюриэль». Можно сказать, что Мюриэль вызвали к жизни другие персонажи, она — не искусственное создание. Не думаю, чтобы Кейроль, проснувшись в одно прекрасное утро, сказал себе: «Сделаю фильм на такой-то сюжет». «Мюриэль» родилась потому, что мы оказались восприимчивыми к некоторым волнам, пронизывающим сегодня мир. Мы ее не звали. Это она позвала нас.

* * *

Почему я работаю со сценаристами-писателями?

А почему бы и нет? Я не понимаю, чем писатели отличаются от профессиональных сценаристов. В конце концов, Жансон¹⁷ — прежде всего драматург, а Жегов — прозаик. Для меня существует только одна категория людей, в нее входят и трубадуры и писатели: те, кто рассказывает истории. Но оказалось, что я могу работать только с друзьями, с людьми, с которыми мне легко найти общий язык. А я убежден, что чтение некоторых книг может заменить десять лет дружбы. Поэтому мой выбор диктуется не чисто литературными соображениями — я выбираю людей, чтение произведений которых вызывает у меня симпатию к ним. Кроме того, я не хочу писать сценарии для своих фильмов. Я считаю себя постановщиком, в точном смысле этого слова, и все.

(«Cinéma-63». № 80)

«Война окончена»

В. Какова тема фильма «Война окончена»?

О. Это фильм о намерениях. Главный герой находится в состоянии «намерений». Он должен принимать решения. Фильм показывает три дня из жизни этого человека, который обязан на протяжении фильма пристально всмотреться в то, что он делает. Речь идет о его самосознании; он призван определить свое назначение.

В. Будут ли герои так же неопределенны, как, например, в «Мюриэли»?

О. В «Мюриэли» нам хотелось, чтобы о персонажах не все было известно до конца... Да, там налицо постоянное удивление перед героями. В этом фильме — больше десятка персонажей, и о каждом из них будет известно гораздо больше. Такой подход к персонажам постепенно возник сам по себе.

В. Важное ли место занимает в фильме диалог?

О. Диалог помогает выявить чувства персонажей, но мне кажется, такой важной звуковой роли, как в других моих фильмах, он не играет. Когда мы делали «Мариенбад», Робб-Грией говорил мне: «Меня интересует только музыка слов». В «Война окончена» этой музыки, возможно, будет меньше.

(«Arts». 6 octobre, 1965)

Герой фильма Диего по замыслу должен был возвращаться во Францию, проведя как политзаключенный двадцать лет в испанских тюрьмах. Но в такой версии он был, скорее, героем романа, и, чтобы приспособить его для кино, мы заставили его сменить сферу деятельности. Он стал профессиональным революционером, то есть одним из тех, кто систематически ездит из Франции в Испанию.

Однажды я почувствовал, что этот персонаж выходит из нашего повиновения, и это показалось мне добрым знаком. Именно по таким признакам замечаешь, что сценарий начинает существовать по-настоящему. И вот на пасху прошлого года мы три дня следили за Диего, который переживал различные конфликты — любовные и политические. Фильм — это, собственно, три дня (18, 19 и 20 апреля), выхваченных из жизни революционера.

В. Какой смысл вы придали этим дням?

О. Мы добивались взаимодействия, взаимопроникновения событий и ситуаций, стремясь показать, что любовь может влиять на политику, или на выбор профессии, или на общественную жизнь, и наоборот.

И в личной жизни и в политике человек постоянно оказывается перед лицом препятствий. Так, в один и тот же день Диего должен принимать и мелкие, чуть ли не смехотворные

¹⁷ (1900—1970). Сценарист и автор диалогов, принимал участие в создании фильмов «Пепе Ле Моко», «Бальная записная книжка», «Кармен». «Фанфан-Тюльпан», «Нана» и др.

решения (например, позвонить по телефону или нет) и решать очень важные проблемы. Со временем эти препятствия становятся труднее, серьезнее, и, возможно, не случайно, что Диего уже сорок лет.

В. Что толкнуло вас на создание этого фильма?

О. Меня увлекла среда, которую редко увидишь на экране и которая, как мне кажется, играет большую роль в становлении мира. Если существует один процент людей, преобразующих мир, можно же иногда посвящать им фильмы.

...И потом, я очень люблю мечтателей. Наши герои мечтают о другой Испании, о переустроенном мире. Мечта и революция всегда стоят рядом.

В. Как вы объясните название фильма?

О. Оно имеет двойной смысл: война в Испании, как миф и символ, закончена, но борьба — борьба продолжается.

(«Le monde», 11 mai 1966)

В. Руководители революционного комитета крепки как сталь. Чувствуется, что на их плечах лежит огромная тяжесть ответственности.

О. Обычно профессиональных революционеров изображают либо как восторженных мечтателей, либо как людей, ведущих борьбу без всяких иллюзий, обреченных на гибель, раздавленных судьбой. Нам было интересно показать, что у профессионального революционера есть и очень будничные, очень повседневные заботы и что он ежеминутно должен что-то решать, он постоянно стоит перед выбором то в важных, то в незначительных вопросах, но от этого выбора зависит его жизнь и жизнь его организации. И потом, было интересно показать революционера, который хорошо одевается, в противоположность некоторым представлениям, согласно которым только тот настоящий революционер, кто плохо одет и носит кепку. А например, для того чтобы пересечь границу, надо быть элегантным, так меньше рискуешь, что тебя возьмут на заметку.

Революционеры — это не сорвиголовы и уж тем более не супермены, а люди обычной внешности, и в карманах они не таскают никаких адских машин.

В. В каждом из ваших фильмов перестраивается, преображается женщина. Подруга Карлоса тоже становится «активной» и начинает жить тем же, что и он.

О. Да, в жизни не все разложено по полочкам — такой взгляд на нее, по-моему, называется метафизической ошибкой — где с одной стороны чувство, с другой — разум, не связанные и не взаимодействующие. Конечно, любовь Марианны к Диего зависит от личности Диего, от его участия в борьбе, даже если эта борьба не затрагивает ее непосредственно. Ни ее воспитание, ни окружающая ее обстановка, ни ее положение не дают ей существенного повода заинтересоваться Испанией. Мы могли бы привести ее к антифранкистской борьбе из любви к Диего, но это было бы искусственно, потому что тогда это чувство было бы выдуманно. Однако она солидарна с борьбой Диего. В ней борются противоречивые чувства; она бы и хотела, чтобы Диего был рядом, но в то же время знает — если бы он отказался от своей деятельности, чтобы быть возле нее, то он перестал бы быть тем Диего, которого она любит.

Несмотря на этот конфликт, к концу фильма возникает гармония, когда Марианна под влиянием своей любви и обстоятельств начинает участвовать в действии. Герои снова оказываются совсем рядом, придя к этому очень разными путями.

(«Lettres françaises», 1966. № 1130)

«Люблю тебя, люблю»

В. Это дробление настоящего времени, отдельные моменты которого вновь переживает Клод Риддер, герой «Люблю тебя, люблю», и которое напоминает стремление Пруста решить головоломку реальности, — не означает ли оно попытку воссоздания хронологии?

О. Тут есть попытка вписать настоящее время во время хронологическое. Но начало положено самой историей, рассказываемой в фильме, и это как бы накладывается на нее: что бы произошло, если бы мы находились а машине времени и она немного отклонилась от заданного курса? Как будет выглядеть наша жизнь, если мы вдруг получим возможность посмотреть на нее издали? Вообще драматургическое развитие не обязательно совпадает с хронологическим. С точки зрения чистого реализма, у меня впечатление, что жизнь протекает неравномерно. В течение самого обычного дня беспрестанно меняешь скорости, моменты действительного и воображаемого накладываются друг на друга. Когда ждешь автобуса, который не приходит, время течет иначе, чем во время завтрака.

Можно сказать, что в моем фильме такая форма реализма, которая позволяет передать изменения в скорости. Но одной из наших целей было также и рассказать некую историю, используя драматургию, построенную только на чувствах, на инстинкте. Связывать эпизоды по причинам скорее эмоциональным, чем внешне логическим. Хотя для меня это все очень логично.

В. С одной стороны, реализм и логика. А также фантастический аспект, кусочек научной фантастики.

О. Это сказочная сторона. Я очень люблю, чтобы мне в кино рассказывали невероятные истории.

В. Нет ли разрыва между вашим настойчивым стремлением к реализму и этим вплетением сказки в реальность?

О. Мне очень нравятся сочетания типа «сардинки с вареньем», «уксус с сахаром». Это немного напоминает сближение положительного и отрицательного полюсов. Я люблю получать вспышку. Все это азартная игра.

В. В «Люблю тебя, люблю» одна вещь поразила меня своей литературной заданностью, как отголосок французского романтизма, — это смерть Катрин, то есть когда заставляют умереть того, кого любят.

О. Для меня в этом нет проблемы. Это получилось как бы само собой. Во время работы мы не выбросили этот эпизод, хотя вокруг него шел спор. Но эпизод остался. И постепенно мы в него поверили. Когда работаешь над сценарием, всегда создается ощущение, что он растет сам по себе, как растение. Иногда кажется, что ты тут как бы и ни при чем.

(«Lettres françaises», 2 mai 1968)

Эксперимент и традиция

После выхода на экран фильма «Ван Гог» в мой адрес было высказано много критических замечаний, В частности, меня упрекали в том, что я искажил живопись Винсента Ван Гога. Я хотел бы воспользоваться тем, что по просьбе «Сине-Клуба» пишу эту статью, и попытаться рассеять некоторые недоразумения.

Прежде всего для Гастона Дьеля, Робера Эссанса, Жака Бесса, Пьера Браунберже, Клода Оссе и для меня эта короткометражка явилась экспериментом.

Речь шла, собственно, о том, чтобы выяснить, могут ли нарисованные деревья, нарисованные люди, нарисованные дома при помощи монтажа сыграть в рассказе роли реальных предметов, и если да, то можно ли провести зрителя, почти незаметно для него, не столько по миру, запечатленному на пленке, сколько по внутреннему миру художника.

Итак, этот эксперимент в области драматургии и кинематографа вовсе не является искусствоведческим исследованием, и еще меньше — научной биографией. Мы намеренно отказались от исторической точности в пользу легенды о Ван Гоге. Мы часто подменяли историю его жизни историей его творчества.

Если мы предпочли черно-белую пленку цветной, то не только из-за технических трудностей. Мы надеялись, что так лучше выявится трагический характер живописи Ван Гога.

Многочисленность кадров (их почти столько же, сколько в полнометражном фильме) заставила отвести такое большое место музыке. Она явилась не только аккомпанементом к изображению, но создала сам костяк фильма. Именно ей пришлось соединять отдельные произведения между собой и создавать связный мир Ван Гога. По-моему, Жак Бесс это очень хорошо понял.

Мы всячески старались избежать произвольной драматизации творчества художника, чтобы не воздействовать на зрителя средствами, чуждыми живописи. Надеемся, что этот метод не превращается здесь в прием. Мы добивались, чтобы камера и пленка прежде всего передавали чувства, вызываемые живописью.

(«Cine-Club», 1948, № 3)

В. Ожидали ли вы, что вокруг «Хиросимы» разыграются такие страсти?

О. Нет, я был крайне удивлен... Я и не предполагал, что делаю «скандальный» фильм, и меня удивило, что единственная непривычная вещь, которую мы с Маргерит Дюрас сознательно допустили, — любовь француженки и японца — показалась всем естественной... Между тем, как правило, мы видим на экране белого мужчину, который добивается любви цветной девушки. Что касается выражения битва из-за «Эрнани», то оно кажется мне здесь не совсем применимым. Если непременно требуется сравнение, то я, скорее, вспомнил бы о реакции, вызванной «Завтраком на траве», когда зрители были оскорблены тем, что Мане совместил на одном полотне вещи, которые раньше не изображали рядом. Это было непривычное и, конечно, шокирующее смешение жанров. В «Хиросиме, моей любви», как видно уже из названия, тоже совмещены элементы, которые обычно не рассматриваются вместе: история любви связана с мрачными фактами действительности, использован непривычный контекст событий, в которых герои к тому же не участвуют у нас на глазах. Продюсеры проявили большую смелость, пускаясь на такое рискованное предприятие,

(«Lettres françaises», 14 mai 1959)

...Несомненно, Невер чем-то выделяется по тональности... Частично я могу объяснить это впечатление вот чем: дело в том, что Вьерни и я выбрали для съемки длиннофокусные объективы, которые з а м е д л я ю т движение в кадре, и это, возможно, совпадает с настроением о ж и д а н и я, очень характерным для времен оккупации. Например, заметили ли вы сцену, когда мать бежит к дочери, спрятавшейся за деревом? Она как-то так бежит... медленно... не то что неуклюже, а несвободно.

Вот этого я и хотел — добиться «несвободных», «неудобных» кадров. Но не забывайте, что длиннофокусными объективами пользовались для достижения подобных эффектов и раньше. Собственно, что бы там ни говорили, в моем фильме нет ничего абсолютно нового. Все уже было когда-то, уверяю вас.

В. А наплывы?

О. Ах, наплывы... Любопытно, что раньше я никогда ими не пользовался. Они мне были не нужны, как и вообще любые искусственные приемы. Я даже гордился этим, а вот в этом фильме вышло наоборот...

Дело в том, что я очень боюсь правил. Я не хочу ограничивать себя правилами. Я также считаю, что ничто не может устареть и что глупо говорить: такой-то уже сделал это тогда-то, и поэтому делать этого не следует. Если завтра кто-то захочет сделать уход в диафрагму или показать в углу кадра героя двойной экспозицией, он имеет на это полное право. Абсурдно налагать на это запреты. Представьте себе, что литературный критик пишет: такой-то романист — допустим, романист XIX века — умел что-то красиво описывать, и потому больше нельзя пользоваться описаниями. Если бы мы придерживались таких принципов, роман не сдвинулся бы с места.

(«Cinéma-59», № 38)

В. На заседаниях семинара, посвященных изучению вашего фильма, мы задавались вопросом: можно ли определить, каким «синтаксисом», какой «грамматикой» вы пользовались. Пожалуй, проще всего задать вам прямой вопрос: разрешаете ли вы эту проблему на основе какого-то метода или интуитивно?

О. Исключительно интуитивно.

В. На основании чего вы связываете один план с другим?

О. Просто мне так хочется. Я не рассуждаю заранее.

В. А потом вы не пытаетесь внести изменения?

О. Если, приняв какое-то решение, я потом нахожу ему хорошее, обоснование, то я его сохраняю. Если не нахожу никакого обоснования — выбрасываю!

В. И вы сами не выводите из этого никакого общего правила или чего-то вроде этого?

О. Увы, нет, хотя мне бы очень этого хотелось.

В. Не стесняет ли вас временами техническая сторона кино? Правильно ли вы выбрали для себя кино как средство выражения? Лично мне кажется, что вам следовало бы быть писателем или поэтом.

О. Пожалуй, я чувствовал бы себя больше на месте в живописи, если бы умел рисовать. Но только не в прозе. Грамматические правила бесконечно сложнее кинематографических.

В. Не затрудняют ли вас на практике эти правила?

О. Да, затрудняют. Особенно потому, что мне хотелось бы найти новые. Мне скучно оттого, что кажется, будто я все время повторяю других. Мне хотелось бы найти новые планы, это было бы очень приятно. Иногда создается впечатление, что все уже было сделано раньше. Когда мыслишь планами, это ужасно. Но если мыслить эпизодами, что-то еще можно придумать. По-моему, Брессон в своем последнем интервью замечательно сказал, что фильм — это сочетание ритмов и линий, переплетающихся внутри эпизодов, а не внутри отдельных планов. Если заниматься только отдельными планами, получаются картинки, и это ужасно. Но если начинаешь мыслить эпизодами, строить план в связи с пятым планом, который пойдет после, это становится интересным.

(«Tu n'a rien à Hiroshima». Bruxelles, 1962)

Кино — странная профессия. Меня занимает идея зрелища сама по себе: заставляешь персонажей испытывать чувства, приводишь что-то в движение. Это увлекательно, но, по правде говоря, я не знаю, как это происходит? Похоже на то, как если бы пришельцы с другой планеты нашли на Земле радиоприемник: они увидели бы, что он работает, но не знали бы, каким образом. Во время работы я должен стараться безоговорочно верить в то,

что делаю. Я не должен занимать критической позиции, иначе я погиб. Как будто находишься внутри мыльного пузыря: если попробовать выбраться наружу, чтобы посмотреть, какого он цвета, он лопнет, и все пропало. Зато, когда я показываю своим друзьям первую копию фильма, я прислушиваюсь к их критическим замечаниям, если они совпадают друг с другом.

(«Lettres françaises», 1963, № 966)

...Видите ли, делать фильмы — это похоже на то, что тебя бросили в воду и ты должен выкарабкаться на берег. Начинаешь делать движения, чтобы выплыть, причем не очень понимаешь, как это делать и каким стилем плынешь. Когда фильм готов, кое-что становится ясно, но во время работы — абсолютно ничего. Просто стараешься выдержать до конца.

(«Image et son», 1966. № 196)

В. Будет ли «Мариенбад» также вариацией на тему памяти?

О. Нет. Я попытался, чтобы он отличался от «Хиросимы», насколько возможно.

Действие (если его можно так называть), по-видимому, происходит где-то около 1930 года. Я подчеркиваю — по-видимому. Мне захотелось восстановить стиль игры немого кино. И мизансцены и грим должны воспроизводить эту атмосферу...

В. Почему 1930 год?

О. (*уклончиво*). Так захотелось...

В. Вас тянет к старине?

О. (*смеясь*). Вот именно. Я хочу делать фильмы-эксперименты. Всякий эксперимент интересен. Даже если фильм обречен на провал, но в нем есть стоящих десять минут, он на что-нибудь да пригодится.

В. Я спрашиваю себя, не склонны ли вы по мере развития своего творчества все больше отходить от истории? В «Ночи и тумане» мы были целиком погружены в историю. В «Хиросиме» увеличивается роль внутреннего монолога: вы пытаетесь воссоздать внутреннюю жизнь. Мне кажется, что в «Мариенбаде» уже не будет ничего другого.

О. Да, «Мариенбад» абсолютно фантастичен; это музыкальная комедия (без песен), которая пытается исследовать силу мечтаний. Но мне не кажется, что можно проследить единую линию развития, проходящую через все мои фильмы; в том, что мне удалось сделать, существует не разрыв, а уравнивание двух тенденций, каждая из которых берет верх попеременно.

(«Clarté», février 1961)

Фильм «В прошлом году в Мариенбаде» также является для меня попыткой — пока что очень грубой и примитивной — разобраться в сложности, мысли, в ее механизме. Но я утверждаю, что это всего лишь крошечный шаг вперед по сравнению с тем, чего следует добиваться. Я считаю, что когда углубляешься в бессознательное, из этого возникает чувство...

Мне кажется, что в жизни мы мыслим не хронологически, что наши решения никогда не соответствуют строгому логическому ходу рассуждений. Существуют оттенки, самые разные вещи, которые нас определяют, и они не выстраиваются в логическую цепочку. Мне кажется интересным исследовать этот мир; если не с точки зрения морали, то с точки зрения истины.

(«Cahiers du cinéma», septembre 1961)

В. Ведете ли вы в фильме «Война окончена» поиски в области композиции и сюжета монтажа, как в «Хиросима — моя любовь» или «Мюриэли»?

О. Когда я делаю фильм, мне кажется, что все в нем происходит естественно. Когда фильм критикуют за формализм, значит, его форма плоха. Но в «Война окончена» очень мало поисков в области формы. Очень часто я даю общий план вместо крупного и наоборот... Да, это я делаю довольно часто. Но это все... Что касается изображения, то я стремлюсь к простоте, подчеркиваю лишь самое главное.

(«Arts», 6 octobre 1965)

В. Какие задачи в области формы вы себе ставили?

О. Я люблю прибегать к «возвратам в прошлое» — «флэшбэкам». Для меня все, что происходит в «Хиросиме, моей любви», разворачивается в настоящем времени. В противоположность этому, образы, возникающие в воображении Диего, принадлежат будущему времени и сослагательному наклонению. Это, на мой взгляд, и означает реализм.

Наконец, в кино воображаемое, как правило, изображается в фантастическом плане, я же, наоборот, попытался передать его в самом обыденном виде.

(«Le monde», 11 mai 1966)

В. Ваш фильм «Люблю тебя, люблю» выходит на экраны. Снова начнут говорить о времени и о памяти — по отношению к вам это стало уже почти шаблоном.

О. Решаюсь признаться: я этого боюсь. Но этого трудно избежать. Конечно, я старался забыть обо всем этом, но есть одно слово, которое я принимаю с трудом, это слово «память». Меня интересуют, скорее, понятия сознательного и бессознательного, потому что я считаю, что они являются составной частью реальности. Нет такой причины, по которой они должны отодвигаться в сторону и не приниматься кинематографом в расчет.

В. Может быть, слово «память» так легко приходит на ум из-за вашей короткометражки «Вся память мира»?

О. Ремо Форлани мне так и сказал: «В день, когда мы сделали этот фильм, ты и не догадывался, какую услугу я тебе оказываю». По-моему, слова «сознание» и «память» очень близки. Только память относится целиком к прошлому. Если бы я делал «флэш-бэк», уход в прошлое, тогда — да, это была бы память. Фильм «День начинается», который я очень люблю и который, несомненно, оказал на меня влияние, это фильм о памяти.

В. Значит, память в кино признается вами только в форме «флэш-бэка»?

О. Я не против понятия «флэш-бэк». Для меня оно не устарело. «Флэш-бэк» — это органичный, присущий кинематографу прием. Возникает вопрос, почему кино не начало применять его еще раньше. В некоторых ранних фильмах для передачи прошедшего времени использовалась двойная экспозиция. Сегодня такой прием больше не применяют. По-моему, наступит время, когда мы не будем даже замечать того, что это прием. Есть тенденция считать, что это стилистический оборот, который выходит из употребления, но такое мнение продержится год-два, не больше. Я бы, например, вполне мог сделать фильм с большим количеством уходов в диафрагму, если бы сюжет вызывал во мне подобные образы.

Главное — не менять каждые десять минут, внутри одного фильма, своего подхода к вещам. Это может утомить зрителя.

В. Вы выбираете очень разные сюжеты, и все-таки ваши фильмы несут на себе отпечаток вашей индивидуальности.

О. Мысль о том, что мои фильмы до такой степени схожи, меня разочаровывает. Хотелось бы каждый раз меняться. Каждый режиссер хотел бы делать очень разные фильмы.

В. Автора определяют его темы.

О. Очень грустно, если эти темы определены заранее.

(«Lettres françaises», 2 mai 1968)

Музыка

В. Что вы считаете главным для того, чтобы короткометражный фильм удался?

О. Музыка: это едва ли не ведущий элемент в таких фильмах. Нужна точная музыка, построен ли фильм на движении камеры или на монтаже неподвижных планов. Она придает фильму ритм, и даже более того. В «Ночи и тумане» чем более жестоко изображение, тем легче музыка. Эйслер хотел этим показать, что оптимизм и человеческая надежда неистребимы.

(«Premier plan», octobre 1961, № 18)

В. Вы сказали — «музыкальная конструкция». Большое ли значение для вас имеет музыка?

О. Ведущее. В режиссерском сценарии я часто отталкиваюсь от какого-либо кадра, развертывая вокруг него движение других кадров, связанных с ним, как элементы музыкальной композиции. Даже фильм «Вся память мира» начался с нескольких тактов из оперетты Курта Вейля «Дама в темноте». Отсюда родились длинные проезды, большие куски, перемежающиеся с очень короткими планами, что соответствует как архитектурному барокко Национальной библиотеки, так и музыке Курта Вейля. Большое значение для меня имеет также Стравинский, даже его последние произведения. Для меня «Apollon musaget» — крупнейшая вещь.

(«Esprit», juin 1960)

Я не смог бы задумать фильма без музыки. Часто во время съемки я заранее знаю, заранее представляю себе, какой музыкальный ритм будет в этом куске. Я не музыкант, не умею писать партитуру, но мне бы очень хотелось это уметь.

В. Как вы работаете с композитором? В какой мере вы указываете ему нужный темп, инструмент и тональность?

О. Все это я делаю. Я прошу, чтобы музыка возникала в определенных местах, «пунктах встречи». Я прошу, чтобы в некоторых местах она звучала синхронно. Иногда я действительно предлагаю ритм, но ничего не навязываю. Все очень свободно обсуждается с композитором. В конце я прошу его представить мне все его собственные предложения.

В. Предназначалась ли музыка, заказанная вами к «Хиросиме», для разных эпизодов? Например, то, что происходит в Хиросиме, сопровождается музыкой одного характера, а то, что происходит в Невере, — другого, и так далее. Или это все было не так определено?

О. Нет, музыка соответствует чувствам. Не обстановке, не месту действия, а чувствам.

В темах выражены чувства персонажей, например, там есть тема забвения. Но музыка никогда не строилась на основе драматического действия.

В. Несмотря на вашу симпатию к героине, вы не делаете из нее рупора своих мыслей.
О. Временами она меня очень раздражает. Я хотел сделать не фильм-концепцию, а фильм — сочетание разных тем, подобных музыкальным. Точно так же музыка Джованни Фуско характеризует не персонажей, а идеи, сменяющие друг друга. С точки зрения формы строй фильма ближе к музыкальной композиции, чем к драматургической. Он обращается не столько к разуму, сколько к чувству. Смена симпатий и антипатий заменяет перипетии, возвраты в прошлое — субъективные и потому намеренно отрывочные, непоследовательные — заменяют развитие действия. Не надо забывать, что во время своего рассказа героиня сильно волнуется, ее сознание затуманено, нервы взвинчены, так что выбор ее воспоминаний случаен и диктуется исключительно чувством. Можно даже сказать, что рассудок ее помрачен.

(«Lettres françaises». 14 mai 1959)

Чтобы внести в «Мюриэль» — эту разбросанную мозаику — какое-то единство, я попросил Жана Кейроля написать несколько поэтических фраз, в которых выражались бы главные темы фильма — особенно темы памяти, забвения, воспоминаний. Нам нужно было что-то вроде античного хора. Этот текст, который должна была петь — и, собственно, поет — Рита Штрайх, должен был звучать лирическим комментарием к очень будничным кадрам. Но он вдруг зазвучал как довольно наивное разъяснение происходящего, я предпочел, чтобы он был слышен только урывками, создавал лирическую атмосферу, а не комментировал действие. Кстати, это соответствует тому, что говорится в фильме, — что какая-нибудь сторона действительности всегда ускользает от нас или остается нам непонятной.

(«Clarté», février 1961)

Работа с актером

В. Предпочитаете ли вы работать с профессионалами или с людьми, у которых нет кинематографического опыта?

О. Сценарист-непрофессионал меня вполне устраивает. Но что касается актеров, не знаю, что бы я делал без профессионалов! Меня интересуют актеры, в совершенстве владеющие своей профессией. Непрофессиональные актеры меня абсолютно не привлекают. С «Хиросимой» дело обстояло сложно: мне нужна была лирическая актриса, владеющая искусством перевоплощения, и в то же время у нее должно было быть лицо, не примелькавшееся на экране. В Эмманюэли Рива это удачно сочеталось: она была известной театральной актрисой, но для кино — лицом новым.

В. Как вы работаете с актерами? Предоставляете ли вы им полную свободу, как некоторые режиссеры, или тщательно выверяете каждый жест, каждую интонацию?

О. Мне трудно говорить о каком-то методе на основании такого небольшого опыта. Я забочусь о том, чтобы актер чувствовал себя как можно свободнее. Я очень уважаю, очень люблю актеров. У них очень трудная, очень тонкая профессия, с них страшно много спрашивается. Если идет дождь, съемка откладывается, а если болен актер, съемка все равно состоится! Я стремлюсь прежде всего по возможности избавить актеров от досадных помех. Впрочем, я люблю, чтобы они в совершенстве знали свой текст. Я люблю также, чтобы актеры досконально знали свою мизансцену: места, жесты, переходы внутри кадра. Когда это все отработано, я снимаю первый дубль, добываясь только искренности чувства, предоставляя им максимальную свободу. После этого первого дубля

можно что-то менять, добавлять, выбрасывать, но в первом дубле я всегда стараюсь сохранить непосредственность, чтобы в нем не чувствовалось ничего искусственного.

(«Tu n'a rien vue à Hiroshima». Bruxelles, 1962)

Если я приглашаю театральных актеров, то несомненно, потому, что стремлюсь к некоему реализму, который не является реализмом в общепринятом смысле слова, и ищу актеров, способных передать определенные интонации, определенную манеру речи, а этого труднее добиться от так называемых «киноактеров».

Нужно также сказать, что я подбираю актеров не по отдельности. Как только выбор пал на одного из актеров, особенно соответствующего такому-то персонажу, дальше уже подбираешь исполнителей, которые подходят друг к другу. Их лица, голоса, манера говорить должны согласоваться между собой. Стоит сдвинуть одну фигуру на шахматной доске, как сдвигаются и все остальные. Кроме того, забавно, но и показательно вот еще что. В подготовительный период мы собирались у Жан-Пьера Керьяна (исполнитель роли Альфонса в «Мюриэли». — Сост.), и я объявлял ему: «Сегодня я тебя познакомлю с Франсуазой, или с Клоди, или с Де Смоком». И стоило появиться актеру, намеченному на эту роль, как за этим каждый раз следовали смех и объятия, все они уже были знакомы, вместе учились, принадлежали, так сказать, к одной «семье». Наконец, верно, что я требую от своих исполнителей определенного отхода от реалистической манеры игры. В таких фильмах, как «Хиросима» и «Мариенбад», я добивался напевных интонаций. На этот раз я захотел обнаружить необычную сторону повседневного. И кроме того, мы ведь смотрим представление, и я предпочитаю подчеркивать это, а не скрывать.

(«Cinema-63». № 807)

Художник и зритель

Да, мы мы требуем от зрителя большого напряжения для соучастия в фильме, он к этому еще не привык. Это можно сравнить с усилием, которого писатель требует от своего читателя. Театр — это обращение к зрителю в массе, тогда как кино дает возможность попробовать обратиться к каждому в отдельности, оказывая ему доверие, намеренно позволяя ему дать волю фантазии, домыслить то, что только намечено. Я не очень-то верю в действенность фильмов, где каждое намерение подчеркивается по нескольку раз. В «Хиросиме» Окада говорит: «Я занимаюсь политикой» — и ничего больше не уточняет. Я спрашивал мнение друзей — они считают, что так ответить может только человек левых убеждений.

Значит, подразумевается, что он дает женщине пощечину потому, что ревнует ее к той, другой любви, о которой она рассказывает, потому, что хочет вывести ее из гипнотического состояния, но еще и потому, что ему противна вся эта история, она его возмущает.

(«Lettres françaises», 14 mai 1959)

Когда читаешь роман — по крайней мере, роман определенного типа,— создается впечатление, что автор предоставляет тебе большую свободу, требует от читателя не быть пассивным. Мне хотелось бы сделать такой фильм, в котором и зритель чувствовал бы себя свободным, работал бы, дополняя происходящее на экране своей фантазией. Есть романы, в которых даже не описывается внешность персонажей. В кино это трудно, но

сама эта тенденция меня привлекает: искать зрителя, который не сидит в кресле, как загнипнотизированный.

В. Мы заговорили об отчуждении. Я, наоборот, считаю, что «Хиросима» — фильм, который захватывает, требует соучастия.

О. Нужно договориться о термине «отчуждение». Под ним подразумевается очень многое. Если вас захватывает фильм, то это именно благодаря отчуждению, потому что от вас требуют участия.

В. Сознательного участия, а не простого отождествления с героем... Раз мы коснулись отчуждения, я бы хотел узнать, что вы думаете о существующих экранизациях Брехта? Не собираетесь ли вы сами поставить что-нибудь в этом роде?

О. Не знаю, достаточно ли я знаком с театром Брехта, чтобы ответить на такой вопрос. Но мне, несомненно, хотелось бы найти в кино нечто подобное той свободе, которую я ощущаю во всех пьесах Брехта.

Пока что я не видел в кино ни одной вещи Брехта, которая произвела бы на меня то же впечатление, что в театральной постановке.

В. Может быть, театр Брехта нельзя перенести в кино. Он требует непосредственного общения со зрителем.

О. Конечно, я имею в виду не просто экранизацию. Вернее говорить о поисках эквивалента. Вообще я против заявления Сартра, который сказал в 1944 году, посмотрев «Гражданина Кейна» (может быть, сейчас он уже так не думает): «Я видел интересный фильм, но это не кино, действие происходит в прошлом, в нем не может быть героя, в кино обязательно должен быть ковбой, который преследует врага, девушка, которую целуют, и т. д. Нужно, чтобы зритель всегда отождествлял себя с героем и т. д.» ...Мне кажется, что это возможная теория, но не единственная.

(«Tu n'a rien vue à Hiroshima». Bruxelles, 1962)

В. Приходилось ли вам бывать на просмотре «Хиросимы» в обычном кинотеатре?

О. Да, конечно. Есть зрители, которые смеются, кто-то уходит. Но, в общем, две трети зала остаются. И если «Хиросиму» просмотрело несколько миллионов зрителей, неужели всех их нужно считать «интеллектуалами»?

В. Верите ли вы в воспитание зрителя?

О. Кинозритель меняется. Во всяком случае, не следует быть пессимистом. Нужно бы только давать разъяснения публике, которая не подготовлена к тому, что ей предстоит увидеть.

В. Не в этом ли состоит задача прессы?

О. Да, но фильм попадает на широкий экран уже после того, как прошли посвященные ему статьи. Надо бы вывешивать какие-то материалы у входа в кинотеатр, надо, чтобы рекламная кампания по фильму лучше совпадала с его широким прокатом.

(«Clarte», février 1961)

Я разделяю сомнения зрителей и задаю себе вопросы вместе с ними. Что касается ответов, я бы очень хотел их дать, но... Не думайте, что я не отвечаю из принципа, ибо утверждаю, например, будто не дело художника — давать ответы. Если я не отвечаю, значит, не могу.

(«Clarte», février 1961)

Я не люблю пересматривать свои фильмы. Иногда я заставляю себя это делать. Мне надо видеть, где ослабевает внимание зрителей, понять, какие места не удались, но это всегда

очень тягостно. Во-первых, потому, что хочется многое переснять, и еще потому, что копия бывает нередко изношена и изорвана, а важные сцены в ней искалечены — например, из них выпадает главная реплика. Начинаешь спрашивать себя, что тут мог понять зритель. Возникает нетерпение, беспокойство. Но я стараюсь пересматривать свои фильмы только с точки зрения драматургии, чтобы заметить, когда у зрителя пропадает интерес. Мне бы и в голову не пришло смотреть свой фильм иначе как при полном зале. Дневной сеанс мне ничего не дает.

(«Image et son». 1966. № 196)

В. Часто кино как зрелищу противопоставляют кино как язык, или, по выражению Робера Брессона¹⁸, кинематографическое письмо. Каково ваше отношение к этой проблеме?

О. Это интересная проблема, но я задаюсь этими вопросами только в беседах, подобных нашей, и после окончания фильма. Фильму они не предшествуют. Единственный, важный для любого режиссера вопрос, который предшествует фильму, это — как сделать предмет своей работы наиболее интересным? Если Брессон противопоставляет кинематограф-письмо кинематографу-зрелищу, то я считаю себя представителем кинематограф-зрелища. Может быть, я ошибаюсь, но я работаю в этом направлении.

(«Lettres françaises», 2 mai 1968)

В. Ваша виртуозность...

О. Виртуозность? Лично я сказал бы: самоограничение в средствах. Мне кажется, я иду самыми простыми, самыми обычными путями.

В. Можно ли применить это к «Хиросиме»?

О. Ах, «Хиросима», о ней все рассказали, все объяснили.

А что думал я сам, снимая фильм? Я боялся показаться скучным, «благоразумным». Я старался быть как можно интереснее. Для меня не существует поисков формы как самоцели. Единственная цель формы — усилить волнение и обострить интерес. Вот почему я трижды менял форму, повинаясь сюжету. Не чаще, чем это происходит в действительности. Разве воображаемое, мечта, мысль не составляют часть жизни?

В. Вы реалист на свой, особый лад.

О. А вы знаете, что часто «Мариенбад» лучше принимался простыми людьми, чем теми, кто задает вопросы? Я просто хотел затронуть некоторые области чувств, передать обаяние книг Робб-Грийе. Если угодно, я как бы популяризатор своих литературных вкусов.

(«Figaro littéraire». № 911)

В. По самой своей теме «Хиросима» выглядит продолжением линии вашего творчества, начатой в короткометражных фильмах. В самом деле, по-моему, трудно не провести параллели между, например, «Герникой», где вы восхищаетесь антифашистской борьбой испанского народа, или «Ночью и туманом» и вашим последним фильмом («Хиросима, моя любовь». — Сост.), звучащим, как тревожный набат против тех, кто упорно сопротивляется использованию атомной энергии в созидательных целях, и против войны вообще.

¹⁸ Французский режиссер (род. 1907), автор фильмов «Дамы Булонского леса», «Приговоренный к смерти бежал», «Карманник» и др.

О. Да, конечно. Особенно это относится к «Ночи и туману». Именно поэтому я не стал подробно прояснять образ немецкого солдата в «Хиросиме». Мне казалось, что после «Ночи и тумана» все достаточно ясно... Если, конечно, предположить, что зритель видел «Ночь и туман»!

Тем не менее для меня этот фильм был, скорее, экспериментом. Чаще всего в кино герои совершенно вырваны из социального контекста, они словно свалились с другой планеты. Меня же как раз интересовала эта связь героев с постоянно присутствующим фоном — ведь он окружает и зрителей тоже. У всех есть проблемы - не обязательно связанные с атомной бомбой, — с которыми мы входим в зал кинотеатра и которые встречают нас у выхода. Я попытался воспроизвести на экране этот внешний мир зрителя.

В. Значит, вы считаете, что страх перед атомной смертью — это главная причина тревоги, нависшей сегодня над миром?

О. Я уверен, что он во многом влияет на наши поступки, даже если мы этого и не осознаем. С тех пор как возникла эта угроза, мы смотрим на будущее иными глазами. Самая оптимистическая точка зрения состоит в том, что эта угроза заставила многих острее осознать опасность новой войны. Я придерживаюсь другого, более пессимистического взгляда и потрясен тем, что 2500 ученых, компетентность которых не подлежит сомнению, бьют сейчас тревогу — и не в пустыне, а прямо над головой правительств. Поэтому мне кажется, что интересен любой, пусть даже неумело сделанный фильм, напоминающий об этом. Я, например, встречался с японцами и просил некоторых из тех, кто спасся от взрыва, сняться в моем фильме.

Однажды вечером, когда я пришел побеседовать с ними, обнаружилось, что они сомневаются — имеют ли они право участвовать в фильме, построенном на любовной истории, то есть в фильме «как все остальные». Я изложил им свою точку зрения, объяснил, что мне было бы интересно как-то по-новому расшевелить зрителя. И в конце концов они увлеклись этим.

(«Humanité-Dimanche», 9 août 1959)

В. Таким образом, в вашем фильме существует диалектическая связь между драмой чувств и драмой исторической. Можно ли было бы отделить любовную историю от ее исторического контекста и вообразить ее без Хиросимы как второго плана?

О. Не существует вневременных любовных историй, разве что во сне. Да и сами сны разве не обусловлены: почему они сняты так, а не иначе? Кстати, сны, в которых мы бежим от действительности, часто являются признаками неврастения и присущи обществу, в котором живет страх.

В. Считаете ли вы, что можно провести параллель между подобными снами и фильмами, уводящими от действительности, которые делаются в замкнутых обществах?

О. Конечно, при полицейских режимах увеличивается число фильмов, уводящих от жизни.

(«Clarte», février 1961)

В. Почему вы не делаете фильмов на темы, настоятельно встающие перед нами, например о войне в Алжире?

О. Я бы очень хотел поставить такой фильм, но я не нашел автора, который написал бы мне сценарий, соответствующий тому, что я умею делать.

Впрочем, я чуть было не стал снимать «Увольнительную» Даниэля Ансельма, для этого почти все было готово, но мне, конечно, было бы очень трудно найти верный тон для такого социологически реалистического сюжета; я склонен к лирической интерпретации.

Но и в одном из проектов, над которыми я сейчас работаю, в сценарии Анны-Мари де Виллэн, война в Алжире наложила отпечаток на поведение многих персонажей.

(«Esprit», juin 1960)

В. Значит, ваши фильмы кажутся вам простыми. А «Мариенбад»?

О. Это история поединка.

В. Однако ее можно толковать по-разному. Что это было — сон, выдумка безумца, двух безумцев, трех безумцев, или это произошло на самом деле? Или это была игра воображения в парке?

О. В самом деле, фильм заканчивается вопросом. Кто лжет, кто говорит правду? Есть ли все это чистый вымысел, или реальность, или сочетание того и другого?

В. Вы не выносите решения?

О. Зритель постепенно должен становиться все активнее. Сейчас немыслимо произведение искусства, которое оставляло бы его безучастным. Уже Толстой говорил что-то вроде того, что некоторые вещи можно оставлять незавершенными, зритель их дополнит; говорить о них лишнее, это значит разбивать и волшебный фонарь и картинку. Видите, он уже думал о кино. Вольтер сказал, что самый верный способ быть скучным — это говорить все.

В. Не считаете ли вы, что ваши фильмы отличаются скорее избытком, чем недостатком объяснений? Еще одно доказательство этому — «Мюриэль».

О. «Мюриэль»? Там люди молчат или говорят слишком много, чтобы не слышать самих себя. Одного преследует воспоминание о пытках, он пытается убедить себя, что мир вообще состоит из преступников, потому что считает и себя преступником. Другой оглушает себя словами, чтобы скрыть от себя самого банкротство любви двадцатилетней давности.

В. Это все, что вы видите в «Мюриэли»?

О. Нет, конечно. Там есть также провинция, люди, которым не удалась жизнь, которые отстали от жизни, есть неблагополучие общества, которое меняется, но в котором многие не могут приспособиться к переменам, к новой философии. Они ищут чего-то...

В. И потом, есть Мюриэль. Кто это — собака, кошка, женщина? Навязчивая идея? Ждет ли она на скале своего возлюбленного?

О. Тут нет никакого двойного смысла. Мюриэль — это молодая мусульманка, о страданиях которой не в силах забыть герой.

(«Figaro litteraire», № 911)

Да, конечно, музыка находится в контрасте, в разрыве с банальностью, обыденностью изображения. Но некоторые узловые моменты фильма (критика насилия, жестокости, банальных представлений о счастье) требовали, чтобы зритель «Мюриэли» сохранял ясность мысли и не отождествлял себя с персонажами. Поэтому мы попытались заставить зрителя смотреть фильм как бы со стороны и, не разрушая эмоционального восприятия, вызвать у зрителя ощущение беспокойства и тревоги, которые могут натолкнуть его на самостоятельные размышления.

Этим и объясняется выбор музыки или, например, врезка планов Булони при дневном свете в ночной эпизод в начале фильма, когда Элен ведет Альфонса и Франсуазу к себе домой. Мы стремились здесь не к тому, чтобы поиграть со временем или нарушить хронологию событий, а к тому, чтобы, воздействуя этим простым способом на чувства зрителя, обострить его восприимчивость, создать атмосферу беспокойства или даже раздражения, которое способствует ясности сознания.

Если этот прием выглядит слишком нарочитым, так, что зритель спрашивает, что это означает, значит, у нас не хватило чувства меры, мы неверно рассчитали «дозировку».

* * *

«Мюриэль» — фильм, пронизанный ощущением неблагополучия, которое можно назвать «цивилизацией счастья».

Мне кажется, что в «Мюриэли» есть критика идеала счастья в духе «Франс-Диманш», маленького комфортабельного счастья, основанного на том, чтобы вкусно есть и жить готовыми понятиями. Может быть, при виде такой картины некоторые зрители спросят сами себя: «Неужели этого мы и хотим?» Несомненно, можно было выразить это и напрямую, но мне показалось: получится демагогия, и тогда я рискнул остаться менее понятным.

(«Lettres françaises», 21 fevrier 1963)

В. В «Гернике», «Хиросиме», «Мюриэли» постоянно присутствует тема войны.

О. Война... Все мое поколение как бы пережило войну 14-го года и ожидало войну 39-го. Шмен-де-Дам, окопы, Верден. Я вырос на «Панораме войны»¹⁹, «Иллюстрации»²⁰, «Я обвиняю»²¹ Абела Ганса.

В. Однако вы ни разу не сделали фильма о войне.

О. Есть фильмы без войны. Есть фильмы про войну. В них можно изображать войну делом героическим, или веселым, или нестрашным. В моих фильмах война присутствует как второй план.

В. Вы ненавидите войну и хотите возбудить ненависть к ней.

О. Я хотел бы, чтобы кино — даже то, которое делаю я, — было действенным.

(«Figaro litteraire». № 911)

В. В фильме «Война окончена» действующие лица не задаются вопросами по поводу франкизма. В фильме нет ничьих споров с совестью насчет физического или морального участия в действии. Зритель сразу оказывается в центре действия, в подпольной революционной организации. Значит ли это, что вы считаете, что французская публика в целом на стороне этой борьбы против Франко?

О. Это так, потому что было бы абсолютно неправдоподобно, если бы герои фильма вдруг начали задаваться вопросами о целях своей борьбы и вести дискуссию о том, есть ли необходимость действовать. Это было бы совершенно нежизненно и, во всяком случае, выходило бы за рамки нашего сюжета. Для Карлоса (он же Диего, он же Доминго) вопрос о его участии в борьбе ясен. Не требуется даже произносить имени Франко. Потому что в жизни об этом не говорят, а действуют.

Когда мы приступали к фильму, кто-то мне сказал: «Значит, вы делаете антифранкистский фильм?» Для меня же не это самое главное. Потому что для француза быть антифранкистом — это совершенно естественно и всем понятно. В этом нет никакой заслуги. Мы находимся не в таких условиях, когда это могло бы причинить нам какие-то неприятности.

...Поэтому я не считал необходимым выносить приговор этому режиму, для меня само собой разумеется, что зритель его осуждает.

(«Lettres françaises», 1966. № 1130)

¹⁹ Двухмесячный иллюстрированный журнал, выходил с 1914 по 1919 г.

²⁰ Журнал, выходил с 1843 по 1932 г.

²¹ Фильм 1938 г.

Панорама критики

Марсель Мартен

«Статуи тоже умирают»

Выход на экран фильма Алена Рене и Криса Маркера, одной из самых знаменитых жертв цензуры, явился бы событием, если бы речь шла не об урезанном варианте. Произведение не только сокращено с тридцати до двадцати минут, но еще и серьезно исковеркано. Созданный в 1952—1953 годах, фильм «Статуи тоже умирают» получил в том же году премию Жана Виго, но был запрещен цензурой. В 1957 году визу получил сокращенный вариант, который мы видим сегодня, однако авторы воспротивились выпуску в свет произведения, на их взгляд, совершенно выхолощенного. Похоже, что продюсер в конце концов решил пренебречь их возражениями. Но Алэн Рене (несколько дней назад я получил подтверждение этому из его собственных уст) по-прежнему осуждает данный вариант как с формальной, так и с моральной точки зрения. ...Фильм Алена Рене — такой, каким он нам предстал в его теперешнем варианте, — это великолепная поэма во славу африканского искусства, поэма, в которой статуи и маски, рассмотренные камерой Гислена Клоке, словно выдают нам свои секреты устами Криса Маркера, автора блестящего и ясного дикторского текста.

К несчастью, из фильма убрали все, что навлекло на себя громы и молнии цензуры: изобличения того, что сделало из африканского искусства «мертвый язык», а именно жадности белых скупщиков, из-за которой искусство превратилось в ремесленничество; утилитарная индустриализация убивает художественность, оригинальность. В том десятиминутном фрагменте, который нам не дают посмотреть, картины этого упадка сопровождаются другими, изобличающими колониализм.

...И все же «Статуи тоже умирают» в их сегодняшнем (и будем надеяться, временно) варианте остаются фильмом, который нельзя не посмотреть. Это одна из самых прекрасных лент на тему об искусстве. Последние слова дикторского текста звучат волнующим призывом к братству.

(«Lettres françaises», 1961, № 893)

Жорж Садуль

Деликатность пострадавших

...Некоторые боннские чиновники считают, что вернулось «доброе старое время», когда их бывший шеф Геббельс летал на специальном самолете в Венецию, чтобы не дать премий некоторым французским фильмам. Они потребовали от Франции не представлять в Каннах, в 1956 году, «Ночь и туман» Алена Рене. Нужно ли напоминать, что Алэн Рене — один из самых значительных молодых французских режиссеров. Он пока что ставил только короткометражки, но «Ван Гог» и «Герника» сразу принесли ему мировую славу. В 1954 году фильм Алена Рене «Статуи тоже умирают», отобранный для Каннского фестиваля, был снят с программы за «преступление», выразившееся в непочтении к колониализму, а затем дважды запрещался цензурой, пока окончательно не исчез с экрана. В 1955 году Алэн Рене поставил «Ночь и туман», за который он получил (во второй раз, и единогласно) премию Виго. Этот фильм рассказывает о лагерях истребления. Долгие месяцы режиссер вел поиски в киноархивах разных стран, где хранятся неоспоримые доказательства нацистских зверств. Просматривая 50 тысяч метров пленки, он систематически исключал изображения ужасов. «Ночь и туман» сделан с замечательным тактом, и такая же сдержанность звучит в строгом и напряженном дикторском тексте поэта Жана Кейроля.

...Главное в этом великом фильме — не ненависть, а негодование. Он убежденно внушает нам, что подобные ужасы должны быть запрещены навсегда, что ими нельзя карать даже самих палачей. Мастерство «Ночи и тумана» так же замечательно, как и чувства, которые

он вызывает. Режиссер уверенно соединяет черно-белое и цветное изображения, кино- и фотокадры. Каждый кадр здесь на своем месте, как слова в стихах Расина. И пустые блоки Освенцима, снятые сегодня, действуют на нас с такой же силой, как и самый яростный кадр: бульдозер, захватив веерообразным движением сотни трупов изможденных мучеников, подталкивает их к общей могиле.

Таков фильм, который Бонн пожелал изгнать из Канн. Он запрещен в 1956 году за то, что сдержанно и тактично напомнил, что весной 1945 года небо еще темнело от дыма крематориев...

(«Lettres françaises», 1956, № 615)

Франсуа Морен Фильм о любви — против войны

Фильм Алена Рене «Хиросима, моя любовь» вызвал и будет вызывать споры. Это доказывает, что все, кто видел эту картину, не могут оставаться к ней равнодушными. Те, кто против фильма, говорят, что он их «раздражает»; те, кому фильм не понравился «вообще», по большей части отделяют его «первую часть» от «второй» — изображение ужасов атомного взрыва от истории любви; те, кому фильм нравится, страстно влюблены в него. К этим последним принадлежу и я.

Мне нравится фильм не только потому, что он замечательно сделан; не только по субъективным причинам эмоционального порядка, но и по причинам объективным — мне кажется, что это произведение глубокого звучания, направленное прежде всего против войны, затем против безумия самых низменных чувств, которые порождает война, против подхода с общей меркой к любви — жертве расовых, национальных и религиозных барьеров.

Я перечислил лишь несколько существенных сторон фильма Алена Рене, заслуга которого в том, что он свел их в единой картине современного мира — мира, угнетаемого дотоле неизвестным человечеству страхом атомной войны.

У Алена Рене прошлое и настоящее дополняют друг друга, они сближаются и расходятся, повинувшись причудам памяти; внутренняя цельность произведения приводит к взрыву пространства — времени, освобождает его от оков старых форм.

В городе, видевшем величайшее массовое убийство в мире, два человека ищут и открывают для себя друг друга — через чувственное потрясение от случайной любовной встречи и благодаря памяти. Из глубины воспоминаний всплывает любовь, уничтоженная войной. Она уподобляется сегодняшней любви, которая тоже обречена на гибель из-за того, что любящих разделяет множество барьеров: они — пленники своего окружения, и их жизненные пути скрестились, чтобы разойтись дальше, в бесконечность. Кто знает? «Может быть, когда-нибудь будет война...».

Кто они? Она француженка, приехала в Хиросиму сниматься в фильме о мире. Когда ей было восемнадцать лет, она полюбила в оккупированном Невере немецкого солдата. «Мы уедем в Баварию, любимая, и поженимся...» Они не уехали в Баварию: его убили при освобождении города, ей обрили голову. Она сошла с ума от любви и отчаяния.

Он — японский архитектор. Вся его семья погибла в Хиросиме. Он воевал, и это оказалось для него спасением.

Фильм основан на противопоставлении этих двух несоизмеримых драм: личной и массовой. Первая выглядит смехотворной по сравнению со второй. И вот они встречаются благодаря любви, возникшей между двумя людьми, жертвами этих событий, и начинают отождествляться с этими людьми в синтезе времени и пространства: Невер, Хиросима.

Кто здесь обвиняемый, как не война, как не страх перед атомной угрозой, нависшей над миром? Ален Рене нашел нужные образы, чтобы с силой выразить эту мысль. Его фильм — это крупное произведение искусства и тревожный крик, взывающий к сознанию людей.

(«Humanite-Dimanche», 9 août 1959)

Жорж Садуль Мир и капля росы

«Хиросима, моя любовь» оставит памятный след в киноискусстве. Может быть, фильм Рене открывает новый путь. Во всяком случае, его стилистика нова, и он ни у кого не заимствовал свое отточенное блестящее мастерство. Вспоминается Дрейер и «Страсти Жанны д'Арк», но здесь можно говорить только о сравнении, а не о влиянии. ...Режиссура «Хиросимы» удивительна. Ален Рене — великий режиссер, он стоит в первых рядах кинематографистов своего времени. Материалом ему служит жизнь и город: музей, номер и коридоры гостиницы, кафе на берегу, парк, торговая улица, ночной ресторан, зал ожидания на вокзале... Иногда он вставляет в фильм кусок старой хроники или фрагмент из чужого фильма. Все, к чему прикасается этот волшебник, преобразуется. Самое банальное место начинает казаться странным, необычным, волнующим.

...Должно быть, очень некрасив этот ночной хиросимский ресторанчик под названием «Касабланка», обставленный дешевой мебелью, украшенный искусственным водопадом. Режиссер превращает его в нечто более волнующее, чем разрушенный замок, более фантастическое, чем экспрессионистские декорации «Калигари».

...Рене дебютировал в двадцать шесть лет фильмом «Ван Гог», который принес ему несколько международных премий. Позднее он сделал «Гернику», которая вышла за рамки «фильмов об искусстве». В этой пластической симфонии Рене свел в единый поток разнородные элементы: «периоды» Пикассо, чередующиеся вне всякой хронологии, живопись, отрывки из газетных статей, скульптуру, журнальные фотографии.

...Она была не столько поучающей, сколько лирической, эта замечательная песнь в зримых образах. Стихи Поля Элюара и голос Марии Казарес придали ей напевность, отзвук которой слышится в «Хиросиме».

Цензура изуродовала дикторский текст «Герники». В 1954 году она так категорически запретила «Статуи тоже умирают», что в течение пяти лет этот фильм нельзя было увидеть даже на закрытом просмотре. В 1956 и 1959 годах два министра по очереди сняли с Каннского фестиваля «Ночь и туман» и «Хиросиму, мою любовь». Материал этого первого фильма был трудным: старая хроника, опустевшие концлагеря. Рене добился органического слияния материала при помощи искусного монтажа и удивительного исследования места действия. Эти поиски были продолжены во «Всея памяти мира» и развиты в «Хиросиме».

Лучшие короткометражки Рене, совершенные по форме, отнюдь не были бесцельными упражнениями. «Герника» прославляла героическую борьбу испанского народа. «Ночь и туман» страстно обличал войну и нацистское варварство. «Хиросима» — логическое продолжение, завершение этих двух главных фильмов раннего Рене. Всякое новое и сильное произведение разжигает страсти. За и против. Некоторые зрители были шокированы и возмущены. Меня «Хиросима» не перестает приводить в восторг. Но чем больше я думаю об этом незабываемом фильме, тем более спорным кажется мне сценарий Маргерит Дюрас.

В речитативе ее диалогов смешаны война и мир, прошлое и настоящее, память и забвение, Франция и Япония, тела живых и мертвецов, любовь и смерть.

«В капле росы может содержаться вся вселенная». Эти слова Довженко можно поставить эпиграфом к «Хиросиме», где капля росы — история страстной любви — заставляет задуматься о судьбе нашей вселенной. Чудовищное истребление 200 тысяч японцев и

потрясение, пережитое влюбленной и «злой» молодой девушкой. Для Рене ужас, так же как и мир, неделим. Он осуждает его в малом так же, как и в великом.

Очень трудно было справиться с весами, на одной чаше которых лежала капля росы, а на другой — весь мир. Маргерит Дюрас это не везде удалось. В последней своей части фильм иногда вызывает скуку и раздражение из-за стилистических погрешностей и содержания диалога.

В «Хиросиме» — увы! — есть фразы, написанные в духе бульварной литературы. Такие, как:

«Аптека моего отца была закрыта по случаю позора». «Я женщина сомнительной нравственности, потому что я сомневаюсь в нравственности других».

«Безумие — это как ум... когда оно тебя покидает, ты перестаешь его понимать.»

Большой недостаток Рене — это его величайшая скромность. Если бы не она, разве он включил бы в новый фильм эти реплики в духе далеко не лучших французских фильмов 1936 года?

...Мои упреки некоторым репликам «Хиросимы» выходят за рамки формы. Они относятся к содержанию, к определенной концепции. Маргерит Дюрас защищает «безумную страсть» и заявляет в предисловии к своему сценарию: «Любить можно кого угодно, где угодно, когда угодно, с этим согласны все. Любви свойственно делать выбор самостоятельно, абсолютно не считаясь с социальными или историческими соображениями, которые затрудняют выбор в других случаях. Противники «Хиросимы, моей любви», несомненно, будут нападать на нее с позиций морали, которая чужда любви. У любви есть своя мораль — она состоит как раз в отрицании морали». Эти безапелляционные суждения плоски по мысли и плохо написаны. ...Вообразим, что героиня «Хиросимы» восклицает: «Знаешь, кто я такая? Надзирательница из Бухенвальда!» Такой ход сразу вскрыл бы всю абсурдность рассуждений сценаристки. Ни один человек, достойный этого имени, не смог бы продолжать любить такой вариант «кого угодно».

Девушка из Невера никого не пытала и ни на кого не доносила. Она представлена нам как невинная, слегка «помешанная на своей страсти». При Освобождении мне не случилось видеть, чтобы руководители Сопротивления приказывали брить наголо таких девушек. Наоборот, если толпа бросалась осуществлять подобный приказ, который (если мне не изменяет память) приходил по радио из Лондона, они вмешивались и прекращали это беснование. Но героиня «Хиросимы» вовсе не симпатична нам безоговорочно. Пощечину ей дает не только японец, но и Рене.

«Хиросима» — это бриллиант, который может иметь свои изъяны. ...Но это произведение сильное и органичное. Что за режиссер этот Ален Рене! И он удивляет нас не в последний раз.

(«Lettres françaises», 1959. № 778)

Неделчо Милев Рене

Монтажное сопоставление Невера и Хиросимы в сознании француженки было нужно Алену Рене вовсе не для того, чтобы поставить знак равенства между любовью к немецкому оккупанту и общенациональной трагедией японского народа. В режиссерской трактовке сюжета пропорции между тем и другим явлением реальны, но дело даже не в том. В сюжетном сопоставлении двух историй существенно то, что сказано не лобово, но неоспоримо: фашизм сделал из этого простого парня, которого мы так и не видели, оккупанта и, таким образом, предрешил трагизм его любви к француженке. Американский

империализм сбросил бомбу над Хиросимой... Оба события — память о прошедшей трагедии, а сюжет в основном развивается в настоящем. Был Невер, была Хиросима, и после всего этого психика француженки как будто неисправимо травмирована. Но все-таки она полюбила по-настоящему. Почему ее любовь оказалась обреченной в современном мире, когда уже нет ни Невера, ни Хиросимы?

Она не смеет любить, потому что затравлена угрозой «холодной войны», возможно, трагедией «новой Хиросимы»: ведь ее любовь и рождается как будто случайно в гостинице «Новая Хиросима», а развивается в обстановке всенародной борьбы против ядерного оружия; она сама снимается в антивоенной картине. Она подавлена мыслью о возможности такой и даже неизмеримо более грозной трагедии. В этом смысле трагическая любовь француженки в Хиросиме в 1959 году становится «психологической Герникой» «холодной войны». Тем самым фильм становится актуальным обвинением против тех, кто разжигает «холодную войну», против тех, кто в современности осуществляет политику немецкого фашизма. Такая трактовка психофизического монолога француженки соответствует целостной концепции, общей тематической направленности творчества Алена Рене. Фильм начинается «снотой двух обнимающихся человеческих тел». Взволнованный монолог героини в контрапункте с изображением объясняет: дело не только и не столько в физической близости. В ней возрождается эмоциональный мир, она воскресла для любви. Героиня пытается найти объяснение — для себя и для своего возлюбленного, — почему это произошло. Почему после почти двадцати лет замкнутого образа жизни она разбила стеклянную клетку своей отчужденности? Почему она вышла из замкнутого «в себе» индивидуального эмоционального «микрокосмоса» (она считает — «макркосмоса») и становится «общественным человеком», хоть и на самой нижней ступени общественного союза двух индивидов?..

Трагедия Хиросимы — прошлой и настоящей — совершила этот эмоциональный шок. Здесь нельзя не вспомнить взрыв Герники, после которого последовал апокалипсис «Ночи и тумана». Взрыв в Хиросиме произошел; он был ужаснее, чем Герника. Неужели последует апокалипсис?

В экспозиции француженка счастлива, она влюблена. Апокалипсиса пока нет. Но печать и радио разжигают страх возможного апокалипсиса, и этот страх овладел подсознанием героини. Тем более что память о прошедшем апокалипсисе второй мировой войны еще жива, слишком жива...

Воспоминания разрываются как бомба в приглушенной атмосфере завтрака после любовной ночи. Она пьет кофе, спокойна и счастлива. Он спит. И вдруг страх искажает лицо героини. Что произошло? Фактически ничего не произошло. Он отвернулся и спит, но его рука сжимается конвульсивно во сне. А она уже видела этот жест и запомнила его навсегда. В поток ее внутреннего зрения врывается рука другого человека, только одетого в шинель, окровавленная рука... Это агония немецкого парня, убитого на ее глазах. Вдруг она осознает ужас того, о чем пишут в газетах, чем пугают весь мир: в одно также спокойное утро может раздаться звонок какого-то «красного телефона», нажмут какую-то кнопку, и она либо погибнет, либо будет свидетельницей новой трагедии, объединяющей ее личную трагедию с трагедией всего человечества. Нечего удивляться, что все это преломлялось сквозь призму ее эмоционального и даже — я не боюсь этого слова — эротического восприятия мира: это и есть перевоплощение авторского сознания в психофизический монолог данного образа. Тем самым Рене объединяет диалектически, а не эклектически социальный пафос своего идеологически целенаправленного протеста с индивидуалистическим бунтом героя, весьма близкого анархистски настроенным персонажам «новой волны». Целесообразно ли это?

В критической мысли социалистических стран появились такого рода соображения: Аллен Рене приравнивает трагедию Хиросимы к любовной истории с немецким оккупантом и тем самым принижает идейное звучание своего фильма. Я считаю, что само сопоставление двух историй дает лишь формальное основание для подобных

утверждений, но не имеет ничего общего с концепцией Рене. Критический анализ должен отталкиваться от идеи автора: припоминая об ужасах второй мировой войны, сплотить как можно больше людей, чтобы не допустить нового безумия. Кроме того, необходимо учесть конкретные исторические условия, в которых Рене пропагандирует свои идеи.

Первое соображение не может не породить размышлений о том, что борьба за мир ведется не только коммунистами, она сплачивает широкий круг демократически настроенных людей. Потому идеология автора может не совпадать с идейным кругозором героини, но в данном случае оба могут оказаться на одной позиции в своем протесте против психоза войны.

Второе соображение предлагает задуматься о том, что в нашей общественной обстановке образ, облюбленный Рене, может быть, и незначителен, неинтересен, но это вовсе не исключает типичности этого образа в других условиях. У нас философия экзистенциализма не пользуется популярностью, и потому внимание к индивидам, настроенным подобным образом, не обязательно. Можно ли это сказать о Франции, где значительная часть интеллигенции подвергается в большей или меньшей степени влиянию этой философии? Уверены ли мы, что в числе 127 интеллектуалов, которые подписали петицию против войны в Алжире, нет экзистенциалистов?

То обстоятельство, что «новая волна» приобрела известность и стала явлением культуры в своей стране, сделав образ подобного психического склада стержнем своего искусства, лишней раз доказывает, что в конкретных условиях Франции этот образ типичный и им нельзя пренебречь. Полемизируя с милитаризмом, Рене берет на вооружение протест против пороков войны — в любом направлении. Если даже в психике такого социально отчужденного индивида, как героиня фильма, созревает протест, который не имеет общественного характера, но может иметь общественный отзвук, — тем лучше. Это не единомышленник автора, но все же союзник его по идейной концепции произведения. А силен ли этот союзник, необходим ли он в борьбе, которую художник ведет с диалектической гибкостью в весьма нелегких условиях... Давайте предоставим французским коммунистам разбираться в конкретно-исторической обстановке своей страны. Такому идейному пониманию картины способствуют и весьма определенные эстетические соображения. Для автора история в Невере и трагедия в Хиросиме только ключ к объяснению современной жизни. Почему японец тщетно пытается разобраться в прошлом этой странной женщины? Потому, что память об этом прошлом вместе с неуверенностью в настоящем и с подсознательным страхом возможного атомного ужаса приговаривает к смерти их любовь. Стилистика монтажного мышления Рене точно придерживается этой трактовки. Сравните психофизический монолог героини Рене с монологом Исаака Борка. С какой внушительностью акцентированы у Бергмана воспоминания и аллегорические сны. В «Хиросиме» рассказ о прошлом существует только как повод для настоящих переживаний. Мы видим крупное лицо француженки, слушаем ее взволнованный рассказ, потом, следуя за ее внутренним взором, переходим в прошлое, в Невер. Но переживания героини в настоящем, реальном времени прослеживаются пристальнее, сцены прошлого только разъясняют причины интенсивности этих переживаний и являются толчком новых драматических коллизий — опять в настоящем времени. Когда логика монтажного изложения заставляет Рене показать немецкого солдата, он «рвет» неверский сюжет, переводит нас в настоящее время и дает физический образ реального японца. Это не только стилистическая фигура; Рене преследует двойную цель. Во-первых, музыкально обособить чувство, оторвав его от непосредственной предметности; во-вторых, сосредоточить внимание на отражении прежних обстоятельств в современной, реальной жизни. Как драматическое следствие монтажного изложения неверского сюжета мы видим современного японца, который переживает прошлое в настоящем времени. В монтажном стыке рождается то новое эстетическое качество переживания героини, которое Эйзенштейн назвал произведением двух кадров. Конкретная любовь в прошлом существует материально — в кадрах

неверской истории. Конкретная любовь в настоящем существует материально в кадрах с японцем. Трагическое чувство героини, абстрагированное от пространственных и временных связей, обособляется незримо в монтажном стыке, оно звучит обертоном благодаря абстрагирующим свойствам монтажа.

(Божество с тремя лицами. М., «Искусство», 1968)

Жан Кониль **Чистое кино**

«Чистая поэзия, чистый роман, чистый театр, чистое кино — нам известны все формы помешательства на чистоте, которое иссушает наше искусство и оборачивается бесчеловечностью». Когда я думаю о фильме Рене и Робб-Грийе «В прошлом году в Мариенбаде», я постоянно вспоминаю эту фразу Альбера Бегэна, которая звучит настойчивым предупреждением.

В самом деле, этот фильм — бесспорный шедевр определенной эстетики. Он в некотором роде как бы подытоживает все ее формы: эстетика, лишённая жизненной силы, человечности, индивидуальности, очищенная от всякой сути, от всякой человеческой, социальной, космической или духовной наполненности. Ее единственная забота и способность состоит в том, чтобы заниматься собой, своими элегантными манерами, своим унылым движением в пустоте. ...Фильм не удивил и не поразил меня, он вызвал впечатление чего-то уже виденного раньше, произведения, явившегося на свет уже состарившимся и пытающимся омолодиться за счет технического прогресса. Старое произведение, которое стареет и умирает у нас на глазах, в момент своего рождения, потому что ему не удастся родиться, обрести плоть, тепло и жизнь.

...Нам будут повторять: это всего лишь эстетические поиски. Скучные поиски, без сюрпризов — вымученные поиски, результат которых известен заранее, потому что мы точно знаем с самого начала, что из них ничего не возникнет и не войдет с нами в контакт. Мы находимся вне всякой жизни, какой бы то ни было — природной или социальной, человеческой, адской или духовной. Не обманывайтесь. Нам не предлагают побыть в аду; мы не находимся в будуаре маркиза де Сада. Там, по крайней мере, живут, кричат, страдают, убивают и умирают. Но при виде этих ирреальных плоских образов нам кажется, словно мы подглядываем за какой-то абсурдной и напыщенной литургией, которая замыкается сама в себе и высокомерно уединяется в своем пустом самодовольстве. Самодовольство — да, это самое подходящее слово.

Мне скажут, что я ничего не понял в фильме или отказываюсь понимать; что он полон значений, которые я не умею или не хочу расшифровать. Это верно. В нем множество значений, существующих только для себя и не связанных ни с какой реальностью, ни с каким жизненным опытом. Эстетская тема, самолюбование форм, лес знаков, пустых обозначений, даже символов, доведенных до крайности. Произведение перегружено ими и вызывает усталость у зрителя. ...Заметили ли вы странную манию, присущую нашим современным романистам и кинематографистам, — рассказывать нам любовные истории, в которых нет любви, показывать нам пары, о которых неизвестно, любят они друг друга или нет или хотя бы пытались ли они полюбить. Впрочем, они сами этого не знают и знать не хотят, хотя и проводят время в непрерывной болтовне, в бесконечных дурацких монологах, не давая ни минуты отдыха самим себе и нам. ...Нам стали надоедать эти неестественные, болтливые и претенциозные пары, которые из кожи лезут вон, чтобы внушить себе и нам недоступные им страсти, и которые отражают только иссушенность, бездушные, духовную изоляцию и узость их авторов. «В прошлом году в Мариенбаде» — логический вывод и пышное увенчание этой бесплодной литературы, этой бесчеловечной и бестелесной эстетики, которая, несмотря на трагизм нашей истории, снова начинает у нас процветать. В каком-то смысле этот фильм уже составил эпоху и еще будет долго ее

составлять. Так же как говорят о стиле Ренессанс, о стиле революции, о стиле ампир — так же мы можем сказать, что этот шедевр является совершенным образцом деголлевского стиля, зеркалом Пятой республики, одним из признаков нашего духовного оскудения.

(«Esprit», février 1962)

Джон Уэйтман **Шедевр или неразрешимая загадка?**

...Это, собственно, победа скорее литературы, чем кино, и, в частности, победа «нового романа», так как сценарий написан романистом Аленом Робб-Грийе и так подробен, что его издали как книгу. С некоторым усилием его можно как книгу и читать.

...Просто как художественный феномен, фильм очень любопытен. Робб-Грийе объяснил, что своим пониманием романа вообще он кое в чем обязан кинематографу — этому могут служить примером его предыдущие произведения. В частности, употребляемый им прием тщательного и бесстрастного описания был навеян осязаемой «вещностью» снятых на пленку сцен. В «Мариенбаде», вместо того чтобы давать словесный эквивалент кинематографических эффектов, он руководит при помощи слов движениями камеры и описывает музыку, которая должна сопровождать изображение.

...Выдвинуто не меньше десяти разных «толкований» этого фильма. Самое простое состоит в том, что замок и сад — это общество с его условностями, откуда герои пытаются вырваться при помощи любви. Самая изощренная теория состоит в том, что сюжет «поливалентен», то есть может означать что угодно, так же как геометрия Гилберта по сравнению с Эвклидовой допускает множественность формулировок.

Мне кажется, что «гилбертовцы» правы. Если на одном и том же уровне предлагается бесконечное количество решений, это должно означать, что решения не существует. Но мне также кажется, что это множество ложных посылок придумано для того, чтобы создать нечто вроде психологического лабиринта. Цель здесь, как и во всех произведениях Робб-Грийе, состоит в том, чтобы вызвать ощущение напряжения, которое не получает никакой разрядки. Здесь нет развязки, концовки; зритель или читатель не должен выпутаться из неврастенических сплетений, созданных автором.

Конечно, неясность «Мариенбаде» кое в чем может объясняться намеренной извращенностью. Если я правильно сужу о Робб-Грийе, в нем есть нечто от бретонского слагателя легенд и от искусного фокусника. Но в основе он писатель, который во всех своих произведениях выражает одну и ту же навязчивую идею. Что это за идея, несомненно, когда-нибудь объяснит какой-нибудь психолог. Я могу только сказать, что у него всюду присутствует построение в виде лабиринта и единичный акт насилия — изнасилование или убийство. Размышлять о «Мариенбаде» очень занятно, но какова же его подлинная ценность? Тут я должен сознаться, что, хотя я высидел на нем дважды, он совершенно меня не затронул. Я понимаю, подразумевается, что меня должно увлечь развитие этого тщательно отделанного, безысходного кошмара, от медленных начальных эпизодов до лихорадочных вспышек сцены в спальне, но мне не раз хотелось рассмеяться. Чрезвычайная торжественность тона, мрачная органная музыка, томная вялость красавицы А, зловещая маска М, трагические взгляды Х — все это создает бесплодную романтическую атмосферу, к которой я не питаю склонности... Я мог бы до бесконечности смотреть этот фильм как путеводитель по дворцу, архитектурному шедевр барокко, и по неоклассическому парку, в который вкраплены изображения красивых женщин в изысканных «манекенных» позах, но если говорить о нем как о целом, он весьма слабо затрагивает вопрошающую часть моего мозга.

Судя по прочитанным мною статьям и слышанным разговорам, я подозреваю, что это общее мнение. Подлинный смысл этого фильма, видимо, состоит в том, что в сложной

ситуации изящная и изысканная головоломка, не имеющая решения, может временно сойти за искусство.

(«Observer», 14 January, 1962)

Лев Арнштам Венеция, 1961

На следующий после нашей премьеры десятый день фестиваля демонстрировался французский фильм «В прошлом году в Мариенбаде» режиссера Алена Рене. Ни один фильм фестиваля не вызвал таких ожесточенных, таких горячих, таких страстных споров, таких различных толкований, как этот фильм. Я лично убежден, что эта работа безусловно талантливого и ищущего французского мастера не стоила столь жарких дебатов. Более того, думаю, что «загадочность» фильма запутала головы множеству снобов.

Содержание «Мариенбада» не так уж сложно, хотя Алэн Рене и автор сценария романист Робб-Грийе всячески стараются запутать его. ...Закадровый голос вещает с экрана:

«...Тяжелая архитектура прошлого века... салоны... галереи... барочные украшения... тусклый мрамор... ковры, в которых тонут шаги лакеев... тяжелые двери... зеркала...»

Голос, как бы рифмуя скуку, бесконечно повторяет это описание отеля, очень схожего хотя бы с нашим венецианским «Эксельсиором». А на экране с той же томительной бесконечностью плывут все эти барочные украшения, зеркала, двери, ковры... И снова стены, снова двери, зеркала...

Так начинается фильм. Но вот наконец люди. Впрочем, это не люди, это, пожалуй, овеществленные призраки, так странно неподвижно их существование на экране, играют ли они в карты, стреляют ли в тире, едят или пьют...

И вот наконец Он, Она. Муж, а может быть, не муж. Именно так названы герои фильма, лишенные какой бы то ни было конкретности, всего лишь аллегории некоего психологического состояния. Он и Она. Они застыли в неподвижности. Его взор, неподвижный, почти гипнотизирующий, устремлен к ней. Раздается его голос. Начинается роман. Весь фильм, в сущности, рассказывает о том, как Он добивается взаимности от женщины, не имеющей, так же как и Он, имени.

Он старается убедить женщину, что они уже встречались, более того, что они уже любили друг друга.

«Когда?» — «В прошлом году... а может быть, не в прошлом...» — «Где?» — «В Мариенбаде... а может быть, в Фредрексбаде... а может быть... Впрочем, это не важно!»

Весь фильм построен на чередовании кусков реальной жизни (правда, почти не имеющей признаков реальности, до такой степени она статична) и воспоминаний о том, чего не было.

Постепенно Она втягивается в эту психологическую игру. Она дополняет реальными подробностями действительность, которой не было. Иногда Он так запутывает мир представлений женщины, смещая реальное в нереальное, что ее начинает бить истерика. (Кстати, роль мужчины играет очень живой итальянский актер Альбертацци; ему нелегко дается многозначительная статика, на которую он обречен режиссурой.)

В какой-то момент кажется, что картина обретает смысл. Он зовет женщину уйти из этого мира мертвецов, являющихся до известной степени аллегориями светско-буржуазного общества. Однако оказывается, что зовет Он ее от одной иллюзии к другой. Вот диалог, который происходит между ними:

« — Поедем!

— Куда?

— Все равно...

— Но ради чего?

— Ради жизни...

— Какой?

— Не знаю... Да это и не важно».

Фильм кончается буквально ничем, до такой степени все в нем сознательно зыбко.

Есть ли в нем смысл, идея? Да, конечно. И вот они. «Единственно реальная ценность существования — мир наших представлений». Идея, как видите, далеко не новая, философия тоже. И еще мысль — о трагическом одиночестве человека в буржуазном мире, о невозможности понять и «услышать» друг друга. Видимо, понимая абстрактность своего фильма, режиссер старался прикрыть ее серией внешних приемов. Многие его формальные находки имеют профессиональный интерес.

Мне хочется верить, что для Алена Рене этот фильм «проходной». Рене — действительно ищущий, беспокойный художник. Его фильм «Хиросима, моя любовь», пускай тоже спорный, свидетельствовал о том, что Рене волнуют самые жгучие проблемы современности. Насколько мне известно, сейчас Рене отправляется на Кубу. Очень хочется, чтобы яростный воздух революции помог ему обрести истинное «чувство времени». И пусть он, приняв присужденную ему премию, задумается над тем, что она присуждена прежде всего за формальные достижения.

Чрезвычайно характерна сама формула, мотивирующая присуждение Золотого льва фильму Рене. Фильм премирован «...за вклад в язык кинематографа и стилистический блеск в показе мира, где реальное и воображаемое сосуществуют в новом пространственном и поименном измерении...»

А вот формула присуждения специальной премии жюри советскому фильму («Мир входящему». — Сост.): «За новаторство и оригинальность, с которыми этот фильм, повествуя о смятенном мире, в момент его перехода от битвы к покою, несет волнуемое послание о братстве людей».

Разве не говорит сравнение этих формул само за себя!

(«Искусство кино», 1961, №12)

Р. Дадун «Мюриэль»

Можно сказать, что главный персонаж «Мюриэли», последнего фильма Алена Рене, это «жратва». Элен открывает бутылку мартини в честь Альфонса, которого она пригласила в Булонь-сюр-Мер и принимает у себя в квартире, превращенной в антикварный магазин. По-видимому, шестнадцать лет назад, до войны, Элен и Альфонс любили друг друга; вот откуда этот подзаголовок фильма — «Время возвращения». Встречу празднуют за хорошо накрытым столом. На нем хрустальные рюмки — правда, они уже кому-то проданы, — красная капуста, куропатка и огромный торт с кремом — он брошен на крупном плане прямо в лицо зрителю. Торт доедает юная Франсуаза, подруга Альфонса, которую он выдает за свою племянницу. Бернар, пасынок Элен, который тоже вернулся — с войны в Алжире, — предпочтет изжарить себе яичницу на кухне. Кухня — одно из главных мест действия; в нее постоянно входят и выходят, а между путешествиями на кухню беседуют, поверяют друг другу тайны. Этот ужин на четверых — нечто вроде увертюры к фильму; завтрак на шесть-семь человек будет как бы его финалом. Гости приходят к Элен, нагруженные съестными припасами; все это складывается на кухне, там толчая, суматоха; здесь и лангусты, и головка сыру, и шампанское. Франсуаза приносит пирожные.

Неожиданно появляется зять Альфонса, Эрнест, приехавший в Булонь, чтобы вернуть Альфонса в лоно семьи. Его приглашают выпить кофе. Он поет сентиментально-философскую песенку. За уставленным яствами столом царит благодущие, все счастливы. Но счастье длится недолго. Между Альфонсом и Эрнестом вспыхивает ссора, которая переходит в драку. Бернар спешит снять эту сцену на киноплёнку и записать звук на магнитофон. Но из магнитофона вырывается крик Мюриэли, алжирской девушки,

замученной и убитой французскими солдатами. В наступившее молчание вторгается воспоминание об убийствах. Бернар исчезает, квартира Элен опустела, настало несчастливое время. Между двумя бутылочными горлышками возникает надпись «Конец».

...Время и место действия фильма точно обозначены. Булонь-сюр-Мер — это обычный провинциальный городок. В нем есть огромные новые дома в казарменном стиле, близком сердцу французской архитектуры, большие магазины, большое казино — тут особенно постарались по части «модерна», — новенькие бистро, это образ процветания по-французски в ноябре 1962 года. «Живите счастливо», — доносится из рупоров желтого рекламного автомобиля, едущего по улице Булони.

Деголлевская Франция счастлива, у нее вдоволь еды и питья, она живет в новых домах. Она давно закрыла скобки за Алжиром; ее ведут, ею управляют.

Кто здесь станет говорить о больницах, превращенных в ад, о школах и университетах, превращенных в тюрьмы, об атомном психозе, о параличе Европы? При этом режиме, который страдает водянкой мозга и претендует на высокую политику, главная жизненная проблема — это цена бифштекса.

Для Жана Кейроля и Алена Рене, авторов «Ночи и тумана», скобки алжирской проблемы не закрыты. Это и не скобки — это заноза в сердце. «Мюриэль» — также «время возвращения» к алжирской войне.

Вновь прибегая к методу отраженного показа, примененному им в «Хиросиме, моей любви» (в фильме снимался фильм об антиатомной демонстрации) и в «В прошлом году в Мариенбаде» (в фильме играли театральные спектакли), Рене показывает войну в Алжире через любительский фильм: наивные, дрожащие, мерцающие кадры, словно готовые вот-вот оборваться.

Просмотр происходит на старом чердаке, где поселился Бернар вместе со своим наваждением. В конце фильма эта пленка погибнет. Но до этого алжирское наваждение Бернара толкает его на убийство.

(«Preuve». 1964. № 155)

Жан-Луи Борн Душераздирающий и нежный фильм

...Время, в которое мы живем, тесно сплетает нашу судьбу с судьбой мира, хотим мы того или нет. Это банальная констатация довольно неприятного факта. Да, моя, твоя, его, наша, ваша, их любовь связана с атомным грибом («Хиросима, моя любовь»), Любовь Элен и Альфонса впервые погибла во второй мировой войне. Любовь Бернара и Мари-До отравлена войной в Алжире. «Мюриэль» — это воспоминание-труп, воспоминание-заноза, которое мешает жить сегодня, которое заставляет постоянно ощущать тяжесть прошлого. Люди не могут уничтожить это прошлое и не в силах заставить его вернуться. Мюриэль для Булони-сюр-Мер — это призрак города, существовавшего до бомбежек, который с каждым днем становится все более неузнаваемым. Для двух взрослых — это любовь 1939 года. Для Бернара это действительно Мюриэль, то есть настоящий труп девушки, замученной во время одной из «усмирительных» операций в Алжире. Меня не шокирует, что роль Мюриэль, этой жертвы позорных событий, сведена здесь всего лишь до роли тени, вызывающей тревогу. Несомненно, то, что во время алжирской войны некоторые военные прибегали к пыткам, заслуживает, требует иной формы протеста, нежели это упоминание, которое можно даже назвать элегическим. И я надеюсь, что появится такой фильм, но сегодня не это было целью Кейроля и Рене. Хорошо уже то, что они получили разрешение говорить о войне в Алжире и что им удалось упомянуть о пытках, которые применяли французские солдаты.

Фильм производит тем более сильное впечатление, что он отказывается от всякого эстетического преобразования действительности (в работе Рене ощущается тщательность и продуманность, направленная на то, чтобы как можно точнее передать намерения Кейроля). Цвет не является самоцелью. Он помогает изобразить поверхность вещей такой, какая она есть, показать этот налет повседневности, эту пеструю видимость, о которую мы бьемся, словно пчелы о стекло.

Единственное исключение: романтический образ юноши на белом коне, на берегу моря; он весь осыпан солнечным золотом, как пылью. Тут начинает казаться, что в фильм врывается свежий воздух, что надежда все еще возможна, что сейчас, в настоящем времени, что-то произойдет — и, в самом деле, нечто происходит на наших глазах: Бернар «убирает» своего однополчанина, который был одним из палачей Мюриэли. Это, может быть, самый спорный момент фильма. Рене и Кейролю с трудом удается избежать того, чтобы такое резкое вмешательство действия в фильм не показалось мелодраматичным. Ведь это «тихий» фильм, сюжет которого движется не при помощи людей, которые живут «в полном неведении», фильм, где все происходит только через воспоминания (отсюда его подзаголовок — «Время возвращения») — расплывчатые, тягучие воспоминания усталых взрослых, непрестанные, мучительные воспоминания молодежи.

(«Arts», 1963. № 929)

Борис Агапов Суд совести

Фильм «Мюриэль», поставленный режиссером Аленом Рене по сценарию писателя Жана Кейроля, называют «трудным» фильмом. Некоторые полагают, что его надо смотреть не менее трех раз, чтобы понять во всей глубине. Некоторые, наоборот, отвергают его сразу, считая формалистическим трюком, набором ничем не связанных эпизодов, подделкой под документальность и т. д. Фильм начинается с того, что в маленький приморский городок приезжают два человека — уже пожилой мужчина и еще молодая женщина, чтобы погостить у Элен, с которой когда-то, очень давно, еще до войны, Альфонс был близок. Женщина, с которой он приехал, считается его племянницей.

Элен встречает их. Они идут по городу уже вечером, в руках у них чемоданы. Ветер гудит, грохочет море. На улицах мало народа. Все в полумраке, освещен только большой ресторан. Наконец они приходят к Элен в многоэтажный новый дом, один из тех, какие строятся сейчас во Франции для людей среднего достатка... Садятся за стол...

И тут возникает ощущение невероятной трудности, назревание скандала почти по Достоевскому, сверхнапряженность, из которой должен быть найден выход...

С первых же минут фильма зритель погружается в атмосферу сложных и тягостных переживаний, которые пронизывают людей и которые подчеркиваются вещами, пейзажами, даже расположением теней и цветовых оттенков.

Второе название фильма «Время возвращения». Оно многозначительно. Альфонс и Элен все время возвращаются к тому, что было 16 лет назад, когда девушка шестнадцати лет влюбилась в этого спокойного, красивого и стройного человека. Потом она вышла замуж за другого. Муж умер. Она приютила его сына Бернара, который сейчас живет здесь, в этой квартире, еще недокрашенной, полной мебели для продажи, потому что Элен стала антикваром. В течение всей картины, вернее сказать, в течение того маленького отрезка времени, когда нам предложено проникнуть в мир этих людей, они ведут разговоры, полные упреков, сожалений и взаимного непонимания, несмотря на то, что они уже не только взрослые, а старые. Ничего нельзя вернуть, ничего нельзя переделать. И вместе с тем за что-то надо ухватиться. Может быть, счастье еще возвратимо? Может быть, можно жить по-другому?

Бернар, сын покойного мужа Элен, — молодой человек, прямой, очень сосредоточенный, ненавидящий болтовню, готовый разоблачить все, что скрыто, готовый отдать все, что имеет, другим, включая свою жизнь. Он не в состоянии выносить напряженность, недосказанность, неясность. Он вскакивает из-за стола и уходит. Молодая женщина, приехавшая с Альфонсом, идет за ним. Они бродят по городу. Шумит море, воет ветер, никого нет. Она рассказывает ему, что она вовсе не племянница, что Альфонс ей не нужен, что, когда они вернутся в Париж, она от него уйдет. Неизвестно почему, Бернар заинтересован ею, ведь у него есть подруга, которую он, вероятно, любит, с которой он видится тайно, потому что тайна — свойство его природы. Он не любит болтать, чем резко отличается от старшего поколения. Он раздражается, сердится, рубит сплеча правду и от этого становится еще более непонятным для нас. Каков он? Каковы все герои картины? Герои ли они? Когда Бернар был на алжирской войне, думал ли он, что Мюриэль, взятая в заложницы, замученная где-то совсем рядом, будет всю жизнь его страшной спутницей, его мучительной совестью и даже заставит его решиться на самое ужасное, на что может решиться человек, — на единоличное сознательное убийство? Ведь там, на войне, все так же банально, так же обыкновенно, как и здесь, в маленьком приморском городке. Сейчас Бернар смотрит в это прошлое. Как кинолюбитель, он снимал, что попадалось во время похода, ничего особенного — то горящую деревню, то выпивку в дружеской компании, то едет на лошади какой-то солдат, то бегут куда-то люди — крохи тяжелого труда войны, тягостной обыденщины... И вот: Мюриэль. Ее нет в любительской хронике. Ее нет и в фильме Алена Рене. Во всяком случае, мы ее не видим. Мы слышим только слова о ней. «Время возвращения» пришло и к Бернару, и он уже не может вырваться из тенет памяти.

Он идет к дому одного из тех, кто был повинен в гибели Мюриэли. Он зовет его спуститься к нему. И когда тот показывается в воротах, выстрелом кончает его жизнь. В Африке их учили метко стрелять. Их научили.

Что будет с Бернаром дальше? Может быть, он подвергнет и себя той же участи? Как определить размеры вины того, кто убивал, и того, кто смотрел на это, или того, кто не помешал этому? Он уходит. Тут закрываются створки времени, отведенного нам для присутствия в мире этих людей.

Банальное мышление должно восстать против этого фильма «банальности» жизни; мол, сплошной формализм, сплошные киновыверты: героиня фильма, именем которой он назван, в фильме не появляется; разговоры, которые ведут персонажи, продолжаются в то время, когда говорящих уже нет на экране и на нем действуют другие; день монтируется с ночью и ночь — с днем, так что можно заподозрить небрежность или даже неграмотность монтажа; наконец, отсутствие интриги, незавершенность идей, недосказанность текста, отрывочность диалога.

И эта странная, мучительная песня — ария, которую поет женский голос и которая врывается в фильм внезапно и в самых, казалось бы, неподходящих местах... Что все это значит?

Уж не хотят ли авторы просто поразить зрителя?

Ален Рене, вероятно, шутя, сказал во время работы над картиной, что он создаст «сверхкоммерческое произведение», то есть такое, которое будут смотреть все. И по-видимому, он был прав, фильм пользуется огромным успехом. Пресса единодушно отмечает, что, несмотря на трудность восприятия, фильм близок каждому.

Да, это так.

А разве чеховские пьесы не получали упреков в том, что они бессюжетны, в том, что их героем является «атмосфера», что они — ни о чем?

А разве законы монтажа установлены раз и навсегда? Но ведь каждое пятилетие устанавливаются новые законы монтажа, отвергаются или берутся вновь на вооружение старые законы монтажа? И разве то, что не сразу понятно, всегда есть формализм? В фильме «Мюриэль» достигнуто, как мне кажется, нечто очень важное для современности.

Обыденное, простое, каждодневное оказывается раскрытым как исключительное, трагическое и очень сложное. Главная идея, которая пронизывает картину, — ненависть к насилию, к жестокости, к бесчеловечности. И эта ненависть возникает в фильме не потому, что к ней призывают, и не потому, что показывают акты жестокости и бесчеловечности, а потому, что становится бесспорным, кристально четким самое обычное: все, что окружает современного француза, пропитано жестокостью, таит в себе насилие.

Между тем жизнь выдается по одной на каждого, она неповторима и нет иного «времени возвращения», как только в воспоминаниях. А память — всегда страдание. Как же быть? Фильм не отвечает ни на какие вопросы. Но, боже мой, как печальна эта жизнь, которая показана в нем, как она беспросветна! Все стремятся к счастью, к скромному, не требующему ничего особенного счастью. А оно не дается, даже самое скромное, самое маленькое.

Может быть, именно потому, что оно маленькое?

Может быть, именно потому, что вне большого общего дела счастье невозможно?

Современный человек, такой, каким сделало его это столетие, то есть привыкший видеть очень многое, кроме своего личного мирка, может ли он быть счастлив вне движения народа к большим целям? Для этого сейчас он уже должен был бы нарочно не смотреть вокруг. Бернар не может не смотреть вокруг. И он наименее счастлив из всех: совесть потребовала от него казнить своего товарища и, может быть, потом — самого себя!

Видит ли он будущее? Ждет ли он чего-то от будущего? Старшие — Альфонс и Элен — пытаются обрести радость в прошлом, и это им не удается. Бернар не надеется на будущее. Вероятно, представление о движении вперед, об историческом прогрессе не работает в его душе, не имеет для него смысла.

В своей интересной, хотя и спорной статье об «Ивановом детстве» Жан-Поль Сартр пишет: «Эти моменты отчаяния, которые разрушают человека, мы (французы — Б.А.) тоже знали, пусть в меньшей степени, но мы тоже сталкивались с ними в ту эпоху (эпоху второй мировой войны. — Б.А.). Однако мы никогда не имели ни той удачи, ни той чести, которые дают возможность человеку бросить себя в грандиозное созидание...»

И далее: «СССР — это единственная из велики* стран, в которой слово «прогресс» имеет смысл...»

Я не хочу упрекать ни режиссера, ни писателя в том, что они не смогли перешагнуть линию отчаяния. Я думаю, что уже то, что они сделали, важно и нужно людям. Что же касается искусства, мастерства, то они достигли, как я думаю, замечательных успехов: они изобрели форму, которая наиболее подходит к внутреннему миру героев. Она сама по себе уже обладает содержанием. Ее прерывность, ее способность наслаивать и сочетать разные сферы жизни, разные углы восприятия в одном мгновении, и удивительная емкость в отношении деталей, и та свобода, которую предоставляет она мастеру, чтобы, отбросив все путы условности и традиций, он мог непосредственно приблизить зрителя к обыденной жизни, — все это достойно интереса и уважения.

(«Искусство кино», 1964, № 5)

Нэнси Скотт Настоящий коммунист на гребне «НОВОЙ ВОЛНЫ»

Посмотрев этот фильм, начинаешь понимать, на каком голодном пайке нас держат кинематографисты и телевизионщики, и осознавать, что такое весь этот проклятый истеблишмент. Нас — то есть тех, кто питает интерес, или симпатии, или просто любопытство, или уже связан, или состоит членом этой организации под названием

Коммунистическая партия. Или тех, кто был или является, или подумывает о том, чтобы стать революционером.

Вне социалистического мира коммунисты и революционеры не существуют в кино как цельные человеческие личности — их представляют отрывочно или искаженно. Поэтому, когда кто-то делает фильм, где действует настоящий живой «красный», ты так потрясен узнаванием, что очень трудно сохранять критическое отношение и хладнокровие. Если бы за эти годы появилось хоть несколько таких фильмов, было бы легче, но со времени «Соли земли» не было возможности сказать:

«Да, вот так оно и есть на самом деле». «Война окончена» имеет свои противоречия и спорные моменты, но, во всяком случае, сейчас, пока не удастся посмотреть ее снова, главное чувство, вызываемое фильмом, — это благодарность.

...Действующие лица — это Диего и его товарищи по изгнанию, которые живут во Франции. Диего ездит в Испанию уже двадцать лет, каждый раз подвергаясь опасности — налаживая связь, строя революцию, возвращаясь для консультаций с товарищами. Сюжет основан на знакомой тактической проблеме: могут ли товарищи во Франции разработать план всеобщей забастовки на основе наблюдений Диего над испанской действительностью?

Они настолько изолированы от реальной жизни, что между теорией и практикой ослабели связи.

...Рене мог сделать из этой борьбы псевдоромантическую историю, приключенческий фильм, снятый в картонной Испании. Но он предпочел нечто гораздо более трудное: он остается во Франции со своей камерой и показывает нам жизнь в изгнании. ...Многие подробности этой жизни очень точны: зарплата, которую получает Диего как профессиональный партийный работник, поразительное смешение тоски и надежды на лицах его товарищей, заседания — такие реальные, что чувствуешь запах табачного дыма. Актеры играют искренне, превосходно, и самое лучшее — то, что каждый образ выдерживает сравнение с жизнью. И в этом состоит одна из целей искусства — ибо как можно изменить что-либо, если искусство не предлагает вам узнаваемое изображение вашего мира, личного и политического, изображение, о котором вы можете судить по собственному опыту.

(«People's world». San-Francisco. 18 november 1967)

Сергей Юткевич Париж — Канн, 66

Эта новая работа талантливого французского режиссера примечательна во многих смыслах.

Прежде всего это откровенно политическая картина, хотя сам режиссер и автор сценария испанский писатель Хорхе Семпрун публично заявили на пресс-конференции, что они не ставили себе такой цели.

Сюжет фильма — история трех дней, проведенных в Париже испанским революционером Диего, вернувшимся из Мадрида с подпольной работы. Эти три дня насыщены событиями чисто политического свойства. Диего вступает в спор со штабом подпольного движения, состоящим из эмигрантов, давно уже покинувших Испанию, но все же пробующих из Парижа руководить новой волной революционного движения по ту сторону Пиренеев.

Идеологическим центром фильма служит монолог Диего, в котором, очевидно, заключена позиция авторов фильма.

Война окончена, — прокламирует Диего, говоря о гражданской войне 1936 года, — она превратилась в миф, служащий прикрытием добрых намерений для революционеров всех стран. Но этот миф не имеет ничего общего с реальностью. Для того чтобы продолжать

борьбу, надо жить не в отрыве от народа. Надо не предписывать ему сверху, когда начать стачку, а действовать согласно законам реальной обстановки.

Нельзя жить только воспоминаниями о прошлом. Так спорит герой со старшим поколением. С молодежью он также не находит общего языка. Те рвутся в бой и предлагают методы террора для истребления прежде всего американских туристов, которые, дескать, служат финансовой опорой режима Франко. Действительно, миллионы американских туристов, оставляющих ежегодно свои доллары в Испании, укрепляют бюджет фашистского государства, но подрывать их взрывчаткой — бессмысленная и глупая затея. Это пробует Диего доказать юношам и девушкам, рвущимся в бой. Но они обвиняют его в капитуляции перед буржуазией. Раздираемый внутренними противоречиями, но подчиняющийся партийной дисциплине, герой вновь уезжает на подпольную работу.

Уже после его отъезда организация узнает о том, что он рискует быть схваченным, и отправляет ему вдогонку его жену (ее играет превосходная шведская актриса Ингрид Тулин). Так на ее крупном плане, на лице женщины, которая едет за любимым человеком, может быть, на верную смерть, заканчивается этот фильм. Нет, война не окончена. Революция продолжается!

Таков финальный вывод этого спорного, но значительного произведения.

Если можно дискутировать с автором сценария о его концепции революционной борьбы, то нужно признать, что для Рене обращение к такой теме означает выход из тупиков Мариенбада. Фильм снят реалистически. В нем режиссер отказался даже от своих знаменитых панорам. Действие развивается неуклонно и последовательно. Лишь редкие стремительные монтажные врезки говорят о будущем. Это как бы мгновенно вспыхивающие представления героя о том, что может случиться с ним и с его соратниками по борьбе.

И пожалуй, единственной существенной уступкой, вызванной тем, что режиссер как бы не доверяет тому, что зритель может воспринять с интересом такую сложную тему, являются два любовных эпизода. Случайное приключение с молодой энтузиасткой революционной борьбы и ночь любви с женой.

Обе эти сцены сняты как откровенно эротические, но лишены они всякого привкуса порнографии. Глядя на них, вспоминаешь начало фильма «Хиросима, моя любовь». Это тоже лишь крупные планы сплетений, прикосновений рук, нежно ласкающих кожу, объятий, наполненных тоской, отчаянием и предчувствием близкой разлуки. В этих опасных кусках Ален Рене сохраняет свойственный ему лиризм и такт, хотя в целом они не ощущаются обязательными в общей стилистике произведения.

Так отринутый фестивалем фильм стал одним из его центральных событий.

(«Искусство кино», 1966, № 9)

«Далеко от Вьетнама»

В марте 1967 года, отвечая на призыв Народного центра культуры в Палант-лез-Оршан, группа кинематографистов приехала на завод «Родиасета» в Безансоне, закрытый в связи с забастовкой. Между кинематографистами, пришедшими поддержать рабочих своим искусством, руководителями профсоюзов, «ребятами» с завода «Родиасета» и деятелями Культурного центра, подключившими кино к своей работе, возникла настоящая дружба.

Одновременно та же группа кинематографистов и еще несколько деятелей кино предприняли постановку фильма о войне во Вьетнаме. Забастовка на заводе, естественно, вошла в этот фильм в прямой связи с Вьетнамом.

Фильм «Далеко от Вьетнама», в титрах которого стоят имена Жан-Люка Годара, Уильяма Клейна, Клода Лелюша, Криса Маркера, Роже Пика, Мишели Рей, Алена Рене, Аньес

Варда и других, был показан на последних фестивалях в Монреале и в Нью-Йорке. Премьера этого фильма в Европе состоялась в Безансоне раньше, чем в Париже.

Вот рабочий завода «Родиагета» Жорж Моривар представил этот фильм переполненному залу кинотеатра «Казино» в Безансоне: «С большой радостью и с большим волнением я обращаюсь сегодня к вам от имени Народного центра культуры, чтобы попытаться выразить наши чувства и наши надежды.

Впервые в истории кино группа людей ощутила потребность объединиться для добровольной работы во имя самой прекрасной цели: мира, справедливости, свободы народов самим решать свою судьбу, во имя дела вьетнамского народа.

О чем пойдет речь в этом фильме? О том, что происходит на другом краю света? Об ужасных событиях, перед которыми мы бессильны? Нет! Речь пойдет о нас.

Конечно, о нашем отношении к этим событиям, но прежде всего — о нашем отношении к миру, в котором протекает наша собственная жизнь.

Во Вьетнаме столкнулись две силы, которые хорошо известны и нам: богатые и бедные, сила и справедливость, закон денег и надежда на новый мир. Необходимость нового мира.

И если этот фильм посвящается мартовской забастовке на «Родиа», если сегодня здесь, на европейской премьере фильма, рядом с деятелями Народного центра культуры находятся крупнейшие деятели кино, то для нас это не просто вопрос престижа, а выражение поддержки нашей борьбы и необходимости дальнейшего объединения всех нас: интеллигенции, рабочих, художников, бойцов... Этот фильм больше чем свидетельство, больше чем шедевр — это пример!

В заключение мы хотим пожелать, чтобы другие художники, другие работники кино, другие люди осознали необходимость идти дальше по пути, открытому создателями «Далеко от Вьетнама», поддержать новый порыв, внесенный в кино нашим товарищем Крисом Маркером».

(«Cinéma-68», № 122)

Мишель Капденак «Далеко от Вьетнама»

Впервые — и это событие следует отметить особо — кинематографисты и журналисты объединили свои таланты и технические возможности, чтобы создать не развлекательный коммерческий фильм, а нечто совсем иное. Они стремились разобраться сами и дать разобраться зрителю со всем знанием дела, без излишних страстей в драме вьетнамской войны, в ее противоречиях, в ее человеческой и исторической значимости.

Сто пятьдесят человек, участвовавших в создании этого фильма, добились того, что он стал коллективным свидетельством солидарности, манифестом, изложенным в зрительных образах, криком протеста против невыносимого молчания и пассивности, которые перед лицом преступления равносильны сообщничеству. В числе этих людей актеры, писатели, корреспонденты, в частности Мишель Рэй, Роже Пик, Жак Стернберг, Крис Маркер, Франсуа Масперо, Жан Лакутюр, собственно режиссеры, это Ален Рене, Уильям Клейн, Аньес Варда, Клод Лелюш, Жан-Люк Годар. Отдавая свои имена и талант совместному производству, они хотели, чтобы их личный вклад растворился в целом.

Нам понятно главное стремление авторов — внушить каждому из нас сознание личной ответственности, передать нам свою убежденность, что мир зависит от каждого, где бы он ни находился, близко или далеко от Вьетнама, что никому не дано право оставаться пассивными.

Эпизоды Алена Рене и Жан-Люка Годара намеренно сделаны в более субъективном плане. Это попытка проанализировать понятие «завербованности».

Ален Рене и Жак Стернберг попытались показать отношение интеллигента к этой драме, его нечистую совесть, ту готовность сдать позиции, которая прикрывается блестящими пустыми парадоксами и недобросовестными аргументами.

Этот монолог, исполненный Бернаром Фрессоном, является резкой отповедью определенному умонастроению, растерянности и тому, слишком абстрактному, великодушию, которое смыкается с консерватизмом.

(«Lettres françaises», 13 decembre 1967)

Альбер Сервони **Двойной вымысел**

Совершенно очевидно, что когда споришь о фильме Рене, считая это своим долгом, то делаешь это с особой требовательностью, проистекающей из уважения к автору, ко всему его творчеству. Если бы мы не видели ни «Хиросимы, моей любви», ни «Мюриэли», мы, конечно, не были бы так непримиримы. Нам бы не пришло в голову сожалеть о том, что Рене упорно возвращается к своим прежним картинам, и о том, что, повторяясь, он не только не обновляется, но совершает своего рода «восхождение» наоборот. Легко заметить, что в «Люблю тебя, люблю» опять проявляется верность все той же теме забвения и памяти, мгновенности и протяженности времени, которая находится в центре всего творчества Рене начиная с «Хиросимы». На этот раз речь идет о молодом человеке, который убивает (или только думает, что убил) девушку и пытается покончить с собой. Он последовательно представляет себе разные версии случившегося. Легче всего сказать, что зрителя «зачаровывает» красота этих кадров, их тщательно продуманное световое и цветовое решение. Но труднее определить, почему высокое изобразительное качество фильма, это стремление к совершенству, поначалу вызывающее симпатию, в конце концов оставляет нас неудовлетворенными. Критический анализ, по-видимому, должен осуществляться в двух планах: во-первых, речь должна идти собственно о сюжете, во-вторых, о воздействии фильма на зрителя. Оказывает ли этот фильм реальное воздействие на публику? Отвечает ли он какой-либо необходимости, приносит ли какую-то пользу, является ли выражением подлинной свободы?..

...Фильм «Люблю тебя, люблю» не имеет сюжета, это вещь в себе — другими словами, он не вписывается как факт в цепь других фактов, как отдельный факт в картину общественной жизни, той жизни, где индивидум проявляется в силу своей принадлежности к социальному миру. Мне всегда казалось, что сложность фильмов Рене оправдана тем, что, преобразуя действительность, эти фильмы толкают на размышления и далеко идущие выводы. Когда же Рене покидает конкретный мир (Хиросима, Невер, Булонь после демобилизации и возвращения из Алжира), то, по-моему, возникает опасное сочетание двух абстракций, двух вымыслов — режиссерского вымысла и вымышленности темы. В результате ощущается известная «формалистическая» сухость произведения, которое начинает сводиться к заботе об изяществе почерка и к нескольким, в сущности, довольно элементарным приемам. Это механический повтор некоторых кадров (Клод Риш плавает под водой, выходит из воды) и некоторых фраз (перечисление рыб, увиденных им под водой), атрибуты научной фантастики (большой камень причудливой формы, над которым вспыхивают пучки неоновых трубок — как бы предвосхищение нового «духа форм»), слишком откровенно символические кадры (Риш, который все глубже и глубже увязает в песке), молниеносная смена коротких планов — прием, благоговейно заимствованный из скромного эстетического арсенала Авангарда (он применялся уже во времена «Антракта» и тогда мог еще произвести впечатление смелости). Вместо того чтобы приложить свое мастерство, свои творческие силы к материалу, который оказывает сопротивление художнику, Рене копается в тонкостях слишком очищенного материала, трактуя чисто условную тему в условной манере. И тем не менее фильмом не следует

пренебрегать. При всем том, что его пустота вызывает скуку или раздражение, в нем все-таки чувствуется некий тон, некая индивидуальность, хотя и растраченные попусту, но свидетельствующие о таланте автора, быть может самом подлинном таланте во французском кино. Но неужели этот талант не мог бы найти иного применения, кроме как излагать философские банальности, пусть даже с некоторым блеском? Неужели он не мог бы обратиться к действительному миру, такому многостороннему, к его подлинности, которая питает воображение художника?

(«France nouvelle». 1968. № 1178)

А. Плахов Пауза и надежда

(Ален Рене сегодня)

При выходе на экран фильма «Провидение» вокруг имени Алена Рене не было того ажиотажа мнений, который бушевал двадцать или даже десять лет назад по поводу «Хиросимы» или «Мариенбада». Все как будто сошлись на том, что фильм, не являясь шедевром, обладает, однако, некой гарантированной эстетической ценностью, притом что ее проявление усматривали в разных сферах художественного бытия фильма. На какой же платформе происходило сближение порой весьма далеких друг от друга точек зрения? В большинстве рецензий на «Провидение» хотя бы мимоходом сообщается, что сами создатели (Рене и автор сценария писатель Дэвид Мерсер) считают свой фильм комедией. Одни критики используют это утверждение как наиболее подходящий ключ к картине, другие находят его ущербным, но не рискуют полностью игнорировать. Общий вывод таков, что «фильм можно назвать з а н я т н ы м (разрядка моя. — А. П.), и в то же время он содержит пищу для размышлений»²².

«Занятный» — пожалуй, в этом определении, тоже впервые относимом к Рене, слышится и оттенок снисходительности, но в приведенном контексте оно прочитывается скорее иначе: как синоним фильма-ребуса, доступной интеллектуальной забавы, зрелища остроумного и в своей основе демократичного.

Успеху картины немало способствовал выбор центрального героя, писателя Клайва Ленгхэма, образ которого Рене наделил высокой мерой жизненной достоверности и экранной «контактности». Этот образ вылеплен крупнейшим английским актером Джоном Гилгудом с фальстафовской щедростью и с беспощадностью большого мастера, умеющего извлекать из мотива старческой слабости ноты подлинного трагизма, а конвульсивные умственные усилия интеллектуала сдабривать соусом абсурдного юмора. Рене и раньше, вопреки распространенному мнению, считал актерский образ необходимым стержнем картины, а саму идею характера — первым отчетливым импульсом к ее созданию. «Прежде всего, — говорил режиссер, — условимся: ни об одном из своих фильмов я не мог бы сказать, что привлекло меня в самом начале, я только чувствовал — вот это можно осуществить. Это возможно снять? Снимаем. Невозможно? Не снимаем. Но мне кажется, что во всех своих полнометражных фильмах (в силу обстоятельств это не относится к короткометражным) есть один важнейший момент: роль для актера... Как только я чувствую, что появились одна-две роли, где актер может что-то сделать, фильм начинает интересовать меня гораздо сильнее и я вижу все намного лучше»²³.

В «Провидении», как нигде в прежних работах, Рене с помощью Гилгуда добился такой многомерности и человеческой плотности характера, впервые столь убедительно продемонстрировал плодотворность «актерской» режиссуры, направленной на обнажение

²² «Film Quarterly», 1977, Summer.

²³ «La revue du cinéma» («Image et Son»). 1974. № 284.

эмоциональной подоплеку желаний и поступков героя. Это — хотя и в меньшей мере — относится также к другим персонажам фильма, воплощаемым такими серьезными актерами, как Дирк Богард, Элен Берстин, Дэвид Уорнер, Элейн Стритч; это наряду с легко различимым оттенком «аттракционности», шутки, пародии обеспечило фильму Рене сравнительное единодушие оценок, привело их к общему знаменателю.

Но в фильме есть другой, более глубокий, философский пласт, который не поддается столь однозначной расшифровке, а напротив, требует анализа на уровне всей художественной структуры. Определяя тему «Провидения» и объясняя само название, режиссер говорит: «Во-первых, это название поместья, где подходит к концу жизнь одного из главных героев (Клайва Ленгхэма. — А. П.). Но поскольку этот человек — старый писатель, придумывающий свой (возможно, последний) роман, то можно сказать — и это второй смысл названия, — что он обращается со своими персонажами, как провидение, но этому провидению не всегда удастся поступать так, как хочется. Он выдумывает себе прошлое. Смешивает в воображении все места, где когда-то бывал. Героями романа он делает всех своих близких родственников и друзей, которые далеко не всегда подчиняются капризам его фантазии. Один из вопросов, поставленных в фильме, таков: являемся ли мы такими, какими себя сами мыслим, или мы становимся тем, во что превращают нас суждения других людей? Иногда я определяю этот фильм и так: вот отец, который судит всех членов своей семьи, и в воображении, преломленном через роман, над которым он работает, ему кажется, будто они замышляют против него заговор. А в конце фильма обвинитель сам становится обвиняемым»²⁴.

Близкую к последнему определению трактовку фильма предлагает Марсель Мартен, акцентируя мифологическое звучание основной темы. «Расширяя эту тему, — пишет критик, — можно увидеть в писателе бога-отца, дергающего за ниточки людей-марионеток. Это сравнение подкрепляет его гулкий закадровый голос, словно исходящий с небес. Стареющего бога-отца преследует мысль о смерти. Мне он видится сидящим на верхушке пальмы, которую безжалостно трясет молодое поколение»²⁵.

В чем, собственно, реально выражается это «трясение» — вопрос другой, и мы к нему еще вернемся. Для Мартена пронизывающие фильм жестокие лейтмотивы — старики, которых солдаты преследуют и загоняют в концлагерь, зарастающий дикими травами город — это наваждения героя, мучимого комплексом вины перед своими близкими. А открывающая фильм фантастическая сцена, где младший сын писателя Кевин, находясь на военной службе, из жалости убивает в лесу древнего старика, имеет ритуальный смысл. Не случайно «убийцей из милосердия» становится «хороший» сын Клайва, которому писатель симпатизирует, в то время как Клод, «дурной» сын-адвокат яростно добивается осуждения брата. Не случайно в момент убийства у старика отрастают ногти, и он превращается в волка-оборотня, как бы демонстрируя сопутствующий смерти возврат к животному началу, победу природы над культурой. Но и в финале, когда рассеивается туман воображаемого, когда торжествует лишенная кошмарных призраков реальность, мифологический пласт не рушится, герой возвышается над физической немощью и близкой смертью, «предстает воплощением мудрого ума и искусства жить»²⁶. «В этот момент, — еще раз процитируем Мартена, — он поистине бог-отец, и теплый свет, которым залита сцена семейного завтрака, бросает свой отблеск на весь фильм. Так импрессионизм в духе Ренуара побеждает натуралистическую полутень, достойную Клузо»²⁷.

Интересно, что в том же номере журнала «Есрап-77» помещена другая рецензия на «Провидение», принадлежащая перу Макса Тесье и озаглавленная «Город неопишущего страха». В ней дается совершенно иное, более социологизированное, с уклоном в

²⁴ «Positif». 1977, № 190.

²⁵ «Бог-отец на кокосовой пальме». «Есрап-77», № 55.

²⁶ «Бог-отец на кокосовой пальме», «Есрап-77».

²⁷ Там же.

эсхатологический смысл, толкование картины Рене: «По мере того как фильм «продвигается вперед» или «делает отступление» (если употреблять повествовательную терминологию, которая здесь малопригодна), персонажи перемещаются в городе, пронизанном смертью и упадком агонизирующей цивилизации — по-видимому, нашей.

Поступки, жесты и слова героев перемежаются с автоматными очередями и взрывами, которые раздаются все чаще и ближе к «убежищу» адвоката Клода. И вся игра воображения умирающего Клайва беспрестанно прерывается предвестиями бурных перемен; скоро они достигнут «места наверху», которое занимает его сын».

Критик завершает свой разбор фильма мрачным пассажем: «Ясно ощущается, что «Провидение» (в самом этом названии есть дополнительная ирония) — притча о сошествии в ад того общества, которое думает, что находится в раю, а на самом деле обретается, в лучшем случае, в героическом чистилище. Если соотнести весь фильм с финальным эпизодом пикника, полным мимолетного блаженства, то становится ясно, что в аду нашей жизни рай занимает самый скромный уголок. С какой же стороны помещается провидение?» Как видим, фильм способен навевать самое различное эмоциональное восприятие, его образы могут быть трактованы более или менее метафорическим смыслом. Тем не менее в картине бесспорно выделяются три уровня человеческого бытия, на которые указывает сценарист фильма Дэвид Мерсер («Positif», 1977, № 190) и которые еще более отчетливо расчленены в опубликованной журналом «Филм Квотерли» (осень 1977) статье «Искусство «видения» в фильмах «Три женщины» и «Провидение». Структуры человеческого «я». Человек в последней картине Рене выступает на трех уровнях творческой деятельности: в своих подсознательных видениях, в процессе создания произведений искусства и, наконец, в ходе общественного взаимодействия с другими людьми. Из всех этих уровней режиссер более других ценит видение, воображение, мечту, ибо последние противостоят догме разрушившего единство личности структурализма, представляют собой «идеальную возможность соединить уникальность индивида и универсальность модели, личность и структуру». Протест против крайностей структурализма в самом деле присутствует в картине. Герои мучаются оттого, что каждый выступает в какой-то отведенной ему роли (кем — провидением?), не может ощутить себя целостной личностью. «Я не настоящий человек, — говорит невестка Клайва Соня. — Я идиотская конструкция». «Общественное взаимодействие» в данном случае не решает проблемы, поскольку оно пропитано лицемерием, свойственным изображаемому в фильме буржуазному кругу. И когда герои в финале, вопреки фантазиям Клайва, предстают порядочными, благовоспитанными людьми и любящими, заботливыми родственниками, это не только свидетельствует о несовпадении мечты и реальности, но наводит на вопрос: не обманчива ли сама реальность, не выступает ли каждый из героев вновь в соответствующей ситуации «роли»?

Вероятно, Рене не слишком доверяет и возможности ощутить себя целостной личностью — через сознательное художественное творчество. Вернее, понимает ограниченность такой возможности и ее издержки. Ведь совсем не случайно Клайв выведен не гением и не классиком, а рядовым писателем-беллетристом, для которого литературный труд — мучительная и неблагодарная умственная работа, а попытки связать воедино разомкнутые звенья реальности порой приводят к маразму, абсурду.

Единственное, что наделено в картине безусловной поэтической мощью, — это фантастические «ночные» и «дневные» видения Клайва, тот ряд бесконечных метаморфоз, спонтанных ассоциаций и «вечных возвращений», которыми изобилует фильм и которые восходят к миру мифа. «Личность может создать себя вопреки культуре и структуре», и это воссоздание, как во многом убедительно трактует мысль Рене журнал «Филм Квотерли», осуществляется через миф. Определяя окончательную конструкцию фильма, Дэвид Мерсер говорит: «Главной находкой Рене было решение сделать из фильма метафору творчества и распада личности, а затем конкретизировать ее, показав воображаемый город, который постепенно заполняет растительность — деревья, травы,

который прогрызают черви, наводняют солдаты и, наконец, разрушают взрывы, а люди возвращаются к состоянию дикости»²⁸.

Хотя это стремление не было реализовано до конца, именно в его свете следует рассматривать образ таинственной сумрачной зелени родового поместья Провиданс, ветвящейся подобно тому, как Клайв ветвится в своих биологических и воображаемых детях. Именно в этом свете проясняется замысел моделирования вымышленного «мифологического» пейзажа, соединяющего черты разных городов Европы и дополненного подчеркнуто грубоватыми рисованными декорациями. Именно отсюда (музыка, как известно, сродни мифу) проистекает органичная музыкальность движения темы фильма, взаимодействие голосов квинтета, «где Элен Берстин была скрипкой, Дирк Богард — роялем, Дэвид Уорнер — альтом, Гилгуд — виолончелью, а Элейн Стритч — контрабасом»²⁹.

В этой столь причудливо-замысловатой, на первый взгляд, картине Рене категорически отрекается от обвинения в холодной интеллектуальности своего искусства. Он говорит: «У меня никогда нет исходных намерений — и может быть, именно потому, что их у меня так мало, зритель чувствует себя иногда так удобно внутри моих картин. Отсюда парадокс: те, кому мои фильмы не нравятся, находят их рациональными, а мне они кажутся абсолютно инстинктивными. Мне кажется, что я работаю не только шишками черепа, но и впадинами, и, может быть, потому мои фильмы становятся вместительным зрительского воображения и бессознательного»³⁰. И если уж «Провидение», как не раз было констатировано в прессе, «фильм о смерти», то следует внимательнее прислушаться к режиссеру, который на первый план выдвигает «битву со смертью», «желание не умирать». Это желание, как и в других фильмах Рене, отчасти питается прошлым, воспоминанием, пережитым личным и историческим опытом. Но только отчасти. В большой мере оно поддерживается на этот раз мифологическим прапрошлым человечества, а также индивидуальным воображением, творческой фантазией.

* * *

Можно было бы оценивать картину Рене как манифест разочарования в плодах человеческой культуры, как демонстративную апелляцию к подсознательному, стихийному, внесоциальному. Это можно было бы сделать, если бы совсем иные мотивы, ощущение невыдуманых тревог реального мира, сложностей общественного и нравственного бытия современного человека, знакомые по прежним, этапным работам режиссера, не отозвались эхом в «Провидении». Несмотря на кажущуюся иллюзионность, надуманность экранных построений Рене, именно он — беспрецедентный случай во французском кино — ввел своих соотечественников в трагический мир Хиросимы, Алжира, Испании. Он стремился зажечь сигнальную лампочку совести благополучного европейца второй половины XX века, не причастного и все же причастного к болевым точкам планеты. За время работы Рене в кинематографе многие фильмы, где, казалось бы, явно и безошибочно отразилось совсем недавнее время, уже успели устареть. Поблекли мнимые шедевры, которые не хочется называть по имени, дабы не потревожить тень теней. Но по-прежнему живы немногие картины, которых время коснулось вроде бы краем, не очертив контуры, не расставив акценты, но властно распорядившись их живым дыханием, их больной и яростной плотью. «Хиросима, моя любовь» — одна из таких картин. В ней Рене впервые на правах художника свел воедино две обобщенные судьбы, по сути несоизмеримые, две трагедии, рожденные разными историческими веками. Смелость Рене в том, что он попытался их соизмерить. Частная человеческая драма, спровоцированная последней войной, однако в принципе возможная во все времена,

²⁸ «Positif». 1977, № 190.

²⁹ Интервью с Аленом Рене, «Positif», 1977, N 190.

³⁰ Там же.

обретает совсем другой масштаб на фоне современной катастрофы, вселенской трагедии атомного взрыва. Она, эта драма, становится в трактовке Рене значительнее, ибо на ней парадоксальным образом сказывается бескомпромиссность эпохи, которая не оставляет запасных ходов для человека и требует от каждого полной доли ответственности. Лучшие фильмы Рене — это попытка утвердить бескомпромиссность, верность себе, ответственность за общее прошлое и будущее сквозь соблазны экзистенциальной «внутренней свободы», сквозь пресловутую поливариантность современного сознания.

«В прошлом году в Мариенбаде» — эта картина тоже по-своему этапна. В ней с редкой изобразительной силой представлен духовный вакуум, в котором заключен герой Рене. Этот герой столь же настойчив и бескомпромиссен в поисках своего прошлого, как и героиня «Хиросимы», но в отличие от нее, ему нечего вспомнить: прошлое столь же бессмысленно, бесстрастно, сколь и настоящее. Из этого фильма нет исхода, но нет в нем и драмы безысходности; есть, говоря словами поэта, «ностальгия по настоящему», но нет и намека на настоящую боль, живое чувство.

«Хиросима» и «Мариенбад» последовали друг за другом с небольшим временным интервалом. Несмотря на объединяющую их внутреннюю логику, они выстроились как две альтернативные возможности, два полюса в поле мышления художника. Потом только раз Рене решился на ту смелость сопоставления контрастных реальностей, при которой одна не уничтожает другую и не эквивалентна ей, а каждая из них как бы раздвигается, открывает свои противоречия, свою многозначность. Это произошло в фильме «Война окончена». «В этом фильме звучат новые нотки: в нем показан человек, подавленный трудной действительностью больше, чем иллюзорными воспоминаниями... Если ранние фильмы Рене можно назвать синтезом настоящего и прошлого в воображении, то здесь это синтез в реальной жизни»³¹. Но даже когда — как в «Мюриэли» — тревожное, живое прошлое возникало на экране условным знаком, неразвернутым символом, оно расширяло рамки безысходной действительности, сообщало ей историческую и нравственную перспективу. Так происходило всегда, когда Рене вводил в свои фильмы мотив большой совести, и чистота, серьезность такого мотива всякий раз напоминали, что есть вещи, над которыми не властны ни ирония, ни истерика и о которых надо говорить, как это ни мучительно, всерьез. Осознать свои отношения с «другой жизнью», с моральным наследием прошлого, с уроками истории, преломленной сквозь личный опыт, для героев Рене — дело чести, и недаром в их нередко безуспешном и безутешном стремлении идти вспять движению времени усматривали нечто корнелевское. К сожалению, чем дальше, тем более Рене-режиссер утрачивал этот хрупкий и трепетный контакт с действительностью; взамен ему приходила реальность-галлюцинация («Люблю тебя, люблю») либо реальность — спорная стилизация («Ставиский»), Немалую роль сыграла здесь какая-то роковая подчиненность Рене сценарному материалу, который предоставляли ему Робб-Гриье, Жан Кейроль, Хорхе Сем-прун. Эта подчиненность «на тематическом уровне» особенно удивляет по контрасту с буйной чисто режиссерской, изобразительной фантазией Рене. Но как убеждают его лучшие работы, для этого художника особенно важным оказывается тот первоначальный (пусть не до конца осознаваемый) жизненный импульс, без которого его творение рискует появиться на свет мертворожденным. Вряд ли мы ошибемся сегодня, сказав, что в лице Рене за последние двадцать лет кинематограф обрел одного из самых стойких и последовательных мастеров, художественная позиция которых не была ни спекулятивной, ни эстетской. Можно только предполагать, какую важную, прогрессивную роль сыграли бы его неснятые фильмы в нынешней кризисной ситуации французского кинематографа, бедой которого стали безыдейность и коммерциализация. К тому, что эти фильмы не были сняты, — а целое пятилетие, по существу, выпало из творческой биографии режиссера — причастны многие обстоятельства. Одно из них — позиция эстетской критики, упорно

³¹ Sigt and Sound, осень 1966.

превозносившей ассоциативный строй мышления Рене, даже когда оно напрочь отрывалось от реальности, видевшей в нем только художника, способного «раз и навсегда покончить с реализмом», и порой столь же упорно не замечавшей стремления режиссера искренне и пристрастно говорить о вещах, волнующих каждого. О другого рода причинах «таинственного» пятилетнего молчания Рене говорил сам в интервью, данном в связи со «Стависким». Он описывает историю своих мытарств во Франции, Англии и Соединенных Штатах, беспрестанно рождавшиеся и неизменно лопавшиеся проекты.

«Когда я приехал в Лондон с почти готовым сценарием (речь идет про замысел фильма о маркизе де Саде. — А.П.), в лондонском кинопроизводстве разразился крах. Съёмки фильмов всех режиссеров, от Шлезингера до Лестера, были приостановлены. Казалось, разразилось землетрясение. А для нашего фильма нужны были сложные декорации, он должен был сниматься во Франции и в Лондоне, и на главную роль был намечен Дирк Богард. Бюджет был свыше миллиона долларов. Тогда английский продюсер начал передавать этот проект другим, французским и американским продюсерам. На все это ушло много времени, и в результате — пятнадцать месяцев ожидания и одни обещания... А постановка так и не состоялась»³². Примерно так же завершились совместные проекты Рене с автором комиксов Стэном Ли и режиссером Уильямом Фридкином. Вряд ли в подобном стечении обстоятельств доминирует случайность: постановщики типа Рене, обладающие именем, но не работающие на «кассу», особенно зависят от превратностей коммерческого кинопроизводства. А ведь среди названных проектов не было ни одного социально взрывчатого, политически актуального — такие, как правило, вообще не попадают в планы продюсеров.

Впрочем, Рене — не сторонник искусства, которое изначально преследует ту или иную политическую цель. Это вытекает из уже цитированного интервью по поводу «Ставиского»: «Иногда мне говорят, что мои фильмы политические. Тем лучше, но было бы глупо и претенциозно заявлять: я делаю политический фильм. Я ничего такого не делаю. Если готовый фильм приобретает политическую окраску, тем лучше) Если нет — что же, тем хуже для него. Но заранее я этого решить не могу».

Можно согласиться с режиссером в том, что политическая тенденциозность должна органично вытекать из художественного строя вещи, а не накладываться на него извне. И все же обидно, что «Провидение» оказалось лишено точных политических акцептов, хотя как раз такая возможность была в картине заложена. Дэвид Мерсер говорил, что его первой мыслью было «построить фильм на ситуации с политическими заключенными, находящимися на известном стадионе в Чили»³³. Видение стадиона концлагеря осталось в картине, но осталось лишь намеком, оно не стало ни «символом пагубного распада целой вселенной»³⁴, ни более конкретно читаемым, реалистическим образом.

Столь же туманны и другие политические намеки, например, то обстоятельство, что Клайв в конце фильма называет себя «старым большевиком». Марселю Мартену вольно усматривать в картине столкновение старого поколения, олицетворяющего веру в гуманизм и революционный пыл, с «технократами нового общества», для которых все проблемы окончательно решены. А Макс Тесье связывает висящую над «городом неопишемого страха» угрозу то ли с революцией, то ли с милитаризацией фашистского типа.

Отсутствие большой жизнеспособной идеи, которая одухотворила бы поиски режиссера, слишком заметно в картине, ее не может заменить новый для Рене оттенок трагедии, компрометации всего и вся. Тем не менее тревожная мысль художника выступает в ряде эпизодов со всей бесспорностью. Насилие, грубость, бездушие лишены здесь отчетливой социальной прописки, но именно они, возникая в видениях Клайва, становятся знаками общества, к которому принадлежит герой фильма. И если, присоединившись к

³² «La revue du cinéma» («Image et son»), 1974, № 284.

³³ «Positif», 1977, № 190.

³⁴ Там же.

вышеприведенным мнениям, рассматривать эти видения как мифологическую реальность подсознания, все равно она в конечном итоге отражает коллективное беспокойство не абстрактных индивидов, но людей определенной эпохи, определенного социального круга.

Фильм Рене задевает зрителя прежде всего в тех уязвимых точках, которые реагируют на устойчивость его социального самочувствия, несовершенство общественных отношений. В этом смысле «Провидение» продолжает важнейшую линию предыдущих картин режиссера. Но есть и еще одно обстоятельство, которое сообщает недавнему фильму Рене дополнительный интерес. Как бы скептически ни относился режиссер к творческим мукам своего героя, все равно в картину невольно проникает нота исповедальности, звучит тема художника, жизненный успех которого подвергается проверке самосомнением, которого и в этот не самый плодотворный момент мучит и преследует рой сроднившихся с ним образов.

Жизнь и творчество, их переплетение и нераздельность — вот подспудная тема картины. Не случайно после казуса «Ставиского» Рене полемически вводит вопрос о художественной форме в саму ткань фильма. В сценарии Клайв Ленгхэм говорит: «Меня упрекают, что я увлекаюсь поисками формы в ущерб чувствам, но я считаю, что форма и есть чувство»³⁵. Ему вторит сам Рене: «Дихотомия формы и содержания всегда казалась мне основанной на абсурдных предпосылках. Смехотворна мысль, что фильм, лишенный формы, но выражающий благородные чувства, стоит выше фильма чисто формального. Общение может происходить только через форму. Если нет формы, нельзя вызывать чувства у зрителя. Отношение Клайва к смерти так же важно, как и то, что он совершил за свою жизнь. О нем можно сказать, что он пытается придать форму своей жизни»³⁶. Можно было бы возразить, приведя в пример того же «Ставиского», что формальное совершенство теряет свой смысл, когда оно не поддержано чем-то более весомым. Но одно утверждение не противоречит другому, а дополняет его. В «Провидении», где в качестве первоматериала берутся самые общие категории — жизнь, смерть, творчество, — их небанальное эстетическое переживание обеспечивается активной, самоконтролируемой формой.

Недавний фильм Рене вновь, как это уже бывало неоднократно, наводит на ассоциации с Чеховым. Принцип ненавязчивого сопряжения внутреннего мира человека с внешней средой, посылающей к нему свои сигналы, характеристика творческой личности в ее самых корневых, хотя и противоречивых аспектах, недекларируемый гуманизм, с позиций которого исследуется нравственный мир персонажей, — все это чрезвычайно важно для поэтики картины. Рене, при всем его увлечении изобразительностью, близка основная тональность чеховской драмы — с ее внутренней музыкальностью, аскетизмом внешних средств поддержания интриги, с ее упором на психологический подтекст и ансамблевую «сыгранность» персонажей. Режиссер говорит о своих актерах: «В идеале мне хотелось бы репетировать с ними, фильм, как театральную пьесу, проводить коллективные читки за столом. В «Провидении» это было невозможно. Богард был в Провансе, Элен Берстин в Нью-Йорке, Гилгуд и Элейн Стритч в Лондоне. Все же мне удалось еще до съемок полностью пройти роль с каждым из них»³⁷.

Рене в своих высказываниях нередко ссылается на художественные принципы деятелей русской культуры — Станиславского, Толстого. Художник европейского склада, он способен впитывать и творчески перерабатывать разные национальные традиции. Это особенно явно сказалось в «Провидении», где одинаково важными оказались эстетические основы как французского, так и английского интеллектуализма. Не случайно именно здесь Рене максимально приблизился к общечеловеческой проблематике, актуальной для всего западного общества и не соотносимой с той или другой национальной спецификой. И все

³⁵ Интервью с Дэвидом Мерсером, «Positif», 1977, № 190.

³⁶ Интервью с Аленой Рене, там же.

³⁷ «Escap-77», № 55

же, при всех своих достоинствах, «Провидение» не разрушает такого впечатления, что Рене накопил большую дозу творческой усталости, которая наряду с другими причинами привела его к сильно затянувшейся паузе. Сумеет ли он ее в ближайшее время преодолеть?

В одном из последних интервью режиссер говорит: «Я считаю физически невозможным делать больше одного фильма раз в два года. Три года кажутся мне нормальным интервалом»³⁸. Рене мечтает вернуться к замыслу фильма о маркизе де Саде. В другом запланированном сценарии под названием «Карантин», по словам Рене, развивается мысль: «Является ли человеческая раса необходимостью или это биологическая ошибка нашей планеты?» Наиболее солидный и реальный проект режиссера связан с попыткой популяризировать биологические теории французского ученого Анри Лабори. Сценарий для этой картины, пока озаглавленной «Мой американский дядюшка», пишет Жан Грюо, сценарист фильмов Трюффо «Жюль и Джим» и «История Адели Г.».

Практика Рене-режиссера свидетельствует, что преждевременно и рискованно гадать, во что могут вылиться его всегда неожиданные замыслы. И потому не столько они, сколько то, что уже сделано выдающимся художником, сделано вопреки всем внешним и внутренним трудностям, вселяет надежду. Рене достаточно самобытен, талантлив и достаточно вписан в прогрессивную традицию французского кинематографа, чтобы сегодня, в его трудный час, достойно продолжить эту традицию.

Георгий Капралов **Песчинки, останавливающие машину**

(Размышления о фильме Алена Рене
«Мой американский дядюшка»)

Поражающее неожиданными прорывами в малоизведанные до этого кинематографом области художественного познания человека и истории XX века, непрестанно меняющееся и потому как бы непредсказуемое, творчество Алена Рене имеет свою внутреннюю логику. Ее нерв — поиск закономерностей абсурдного мира, в котором живет художник-гуманист, чья память, совесть, чувство социальной ответственности не позволяют ему встать «над схваткой». В то время как многие западные деятели культуры именно абсурд приняли в качестве двигателя и истолкователя всего происходящего и тем самым, как им кажется, заранее получили свидетельство о своем алиби, Рене стремится добраться до механизма, рассмотреть хотя бы некоторые «шестерни», приводящие в движение современное капиталистическое общество и духовный мир действующего в нем человека. Можно спорить по поводу того, в какой зависимости находится творчество Рене от тех или иных течений буржуазной философской мысли, или какую полемику с некоторыми из них оно ведет. При этом стоит принять во внимание, сколь произвольны могут быть тут некоторые выводы и построения. В связи с именно такого рода ситуацией Рене как-то заметил: «Один из моих биографов в качестве прямого источника моего творчества назвал Бергсона, в то время как я никогда его не читал». Правда, те или иные философские взгляды далеко не всегда усваиваются путем непосредственного знакомства с трудами философа.

Пути их проникновения в сознание индивида в современном мире многочисленны и зачастую не поддаются контролю. Однако фильмы Рене свидетельствуют об известной самостоятельности его мышления.

Рене принадлежит парадоксальное на первый взгляд высказывание: «Я сомневаюсь во всем, но не в Сезанне, не в Стравинском». Как это понимать? Только в том смысле, что

³⁸ «Positif», 1977 № 190.

художник склонен не доверять модернистским концепциям (о том, что Рене не принимает ни экзистенциализма, ни психоанализа, ни структурализма, ни философии неотолизма, наша критика уже писала), но чувствует себя уверенно перед лицом конкретного реального человека, портрет которого он стремится воссоздать. Думается, что именно эта ориентировка позволила Рене, опрокидывая расхожие буржуазные стереотипы, создать такой правдивый, покоряющий своим бесстрашием и благородством мысли и действия образ коммуниста, как Диего в фильме «Война окончена».

Исследование конкретного человеческого существования и предпринимает Рене в своем последнем, по времени создания, фильме «Мой американский дядюшка». Замысел этого произведения возник у режиссера после ознакомления с трудами французского ученого, профессора Лабори, который много лет исследует биологические механизмы поведения живых существ и, в частности, такого всегда интересовавшего Рене явления, как агрессивность. Насколько Рене разделяет взгляды Лабори, мы скажем далее.

Рене увлекли идеи ученого, и, получив его согласие на участие в будущем фильме, он обратился к Жану Грюо с просьбой написать сценарий. Грюо в свое время работал с Годаром, Росселлини, Риветтом, Трюффо. Так, для последнего он создал сценарий «Дикого ребенка», который может быть рассмотрен в известной связи с новым фильмом Рене. «В «Диком ребенке», — говорит Грюо, — показывается, что происходит с маленьким человеком, если его полностью изолировать от общества, а здесь (т. е. в фильме «Мой американский дядюшка». — Г. К.) с помощью пояснений Лабори мы стараемся показать то, что происходит с людьми, которые, напротив, имеют все контакты и все связи с себе подобными».

Вначале Грюо предполагал сделать главными персонажами фильма выдающихся исторических лиц, в частности Наполеона. Но Рене, который обычно тщательно обговаривает со сценаристом литературную основу будущего фильма, кропотливо работает над каждым эпизодом, остановился на художественном исследовании людей в известной мере ординарных, малоудачливых, которым лишь немногого из того, о чем они мечтали, удалось достигнуть, но которые находились не под давлением каких-то чрезвычайных обстоятельств, а в условиях повседневного существования многих и многих им подобных. «Если бы мы выбрали героями диктатора или рабочего-иммигранта, — говорит Рене, — наши размышления не имели бы никакого интереса, потому что мы стояли бы перед самоочевидностью». По тем же причинам, вспоминает Грюо, было решено, что действие картины будет развиваться во Франции, а не, скажем, в Латинской Америке или Черной Африке, странах, где иерархия и эксплуатация, агрессивное господство наиболее бросаются в глаза.

Действие фильма течет двумя потоками, по параллельным руслам. В одном — жизненный путь Жана Ле Галля, Жанин Гарнье и Рене Рагено, их детство (на нем делаются неоднократно особые акценты, камера не раз возвращается к нему), воспитание в семье, перипетии карьеры, счастливые успехи и мучительные неудачи, конфликты любви и супружества, болезни, непрерывная борьба за выживание, утверждение, благополучие, счастье. В другом — существование белых крыс, посаженных в клетки и подвергающихся опытам, которые ведет и объясняет Лабори.

Фильм начинается многократно усиленными звуками биения человеческого сердца и показом мозаики, занимающей весь экран. Она состоит из множества квадратов, в каждом из которых представлена какая-то часть живой природы от амеб и моллюсков до млекопитающих, гигантских антропоидов. Несколько квадратов занято фотопортретами будущих героев картины. Они — частицы этого огромного природного мира. Камера как бы блуждает среди его многообразия и опять-таки как бы случайно выхватывает эти портреты, выделяет крупным планом, начинает реконструировать биографии этих людей, а могла бы, наводит на мысль режиссер, остановиться и на других. Тем временем за кадром начинается авторский комментарий, а затем слышится голос Лабори, который ведет и иллюстрирует свою кинолекцию о природе всего живого, о функционировании

нервной системы, мозга, о приспособлении организмов к условиям существования, о типах поведения и т.п.

Прежде чем начнут развиваться основные сюжетные линии фильма, экран сообщит краткие сведения о прошлом и настоящем главных героев.

Жан Ле Галль. Родился в 1929 году в Морбиане, на берегу Бретани. Его дед был врачом, отец инженером. Жан преподавал историю в лицее. Семья мечтала о его возвышении. Он сам — о карьере политика или литератора. Перебравшись в Париж, он работал помощником министра образования, потом министра информации. Теперь он директор отдела информации на радио. Опубликовал книгу о радиовещании. Пишет книгу о солнце и человеке. Гордится тем, что верен жене. В кино обожает Даниель Дарье.

Жанин Гарнье. Родилась в Париже в 1948 году в 20-м районе. Ее отец — рабочий завода «Рено». Жанин окончила начальную школу. Изучала стенографию. Посещала Дом коммунистической молодежи. Увидев в «Комеди Франсэз» Жана Марэ, стала мечтать о карьере актрисы, но столкнулась с противодействием семьи, особенно матери. Играла на сценах любительских и полупрофессиональных театров. Любовница одного из чиновников, занимающего высокий пост на радио и телевидении (потом выяснится, что это Жан), где ей поручались второстепенные роли. Снималась в рекламных фильмах. Бросив сцену, занялась дизайном в текстильной фирме. Читает Превера, Александра Дюма, Арагона... Любит фильмы «плаща и шпаги». Рене Рагено. Родился 27 декабря 1941 года в Торфу-на-Майне и Луаре. Родители — крестьяне. Систематического образования не получил. Воспитывался в духе католицизма. Около десяти лет проработал в семейном предприятии, входившем в состав текстильного объединения «Лакомб и сын». В 35 лет стал техническим директором одной из фабрик в окрестностях Лилля. Жена, учительница, ожидает третьего ребенка. Рене любит футбол, кулинарию, оперетту, кино. Но последнее привлекает его исключительно Жаном Габеном. Фильмы с участием этого актера он смотрит по нескольку раз. Не занимается политикой. Страдает язвой желудка.

Об Анри Лабори зритель тоже получает некоторые сведения. Родился 21 ноября 1914 года в Ханое. Отец — врач колониальных войск. Окончил лицей Карно в Париже. Затем школу морских врачей. Возглавляет факультет медицины в Бордо. Практикует в госпиталях. Ввел искусственное охлаждение при операциях, получил новые данные в области применения анестезии и реанимации. (Добавим: за эти достижения Лабори удостоен премии имени Вишневого Академии наук СССР.) Руководит Парижской этнологической лабораторией. Доктор медицины. Автор многочисленных работ по биологии поведения. Ведет много лет опыты по изучению реакций организмов на агрессию. Женат. Пятеро детей. Любит верховую езду, парусный спорт. Отмечен международными премиями, орденом Почетного легиона, крестом за войну 1939—1945 годов. Увенчан академическими почестями.

В чем же заключается теория Лабори?

У нас нет здесь возможности и необходимости излагать ее подробно. Ограничимся наиболее существенным, тем, что касается непосредственно фильма, отразилось в нем. Лабори сам изложил кратко сущность своих исследований и теории в одной из бесед с журналистами в связи с премьерой фильма Рене. В беседе он упомянул и свои опыты с крысами.

«Надо знать, — говорит Лабори, — что первые три года жизни индивида имеют фундаментальное значение: все то, что закладывается в это время в нашу нервную систему через органы чувств и с помощью обучения, нестираемо сохраняется в мозгу.

Во-вторых, с точки зрения биологии наше общество организовано так, как это сложилось еще в кроманьонскую эпоху. Наш мозг не претерпел никаких изменений: или ты властвуешь, или над тобой властвуют. Перед лицом такой ситуации возможны только две реакции: борьба или бегство. Если же нет возможности прибегнуть ни к одной из них, то наступает торможение.

У человека как существа, наделенного воображением, эта блокада вызывает страх, который в свою очередь порождает все виды болезней — язву желудка, рак, воспаление мозга и т. д. (Лабори называет это «обращенной агрессией», «перевернутой агрессией», ибо индивид, не имея возможности или опасаясь и сражаться и бежать, обращает свою агрессивность против себя самого, на автодеструкцию, саморазрушение, которое может привести и к самоубийству. — Г. К.). За исключением того случая, и это как раз то, чему учит нас поведение белых крыс, — продолжает Лабори, — когда можно «выплеснуться» в агрессии против себе подобного».

Рене показалось «забавным», как он говорит, создать фильм, в котором бы некие «тезы», в данном случае идеи Лабори, не закладывались, как это обычно бывает, «внутри персонажей», а существовали бы самостоятельно, сепаратно и в то же время в связи с этими персонажами, соседствуя с ними. Чтобы это было как «в игре зеркал или как нить другого цвета, вплетенная в ткань ковра». «С одной стороны, — уточняет Рене, — теоретические выкладки ученого, с другой — индивиды, которые движутся и к которым эти выводы приложимы или нет, так как они (т. е. индивиды. — Г. К.) сохраняют свою свободу действий».

Рене неоднократно подчеркивает, что его фильм «забавен», что это — «комедия». Здесь и проявляется, на наш взгляд, подлинное отношение Рене к теории Лабори. При всем том, что она его заинтересовала и побудила создать фильм, он неизменно оставляет некий просвет между тем, что говорит Лабори, и тем, как «подтверждают» эти теории своим поведением герои фильма. Рене и здесь сомневается во всем, в том числе и в идеях Лабори, но не сомневается «ни в Сезанне, ни в Стравинском», то есть на сей раз ни в Жане, ни в Жанин, ни в Рене Рагено. Они для него реальны, и в их экранной жизни — все, как в жизни.

Герои фильма — из разной социальной среды, принадлежат к разным поколениям, выросли в разных географических районах Франции. Они различны и по тому, что каждый несет в себе, что заложено в него семьей, воспитанием. Предельно заостряя эту мысль, Рене наделяет каждого из них своим «киноидолом». В моменты особо драматические каждый из героев вспоминает своего любимца в прославленных ролях (перед Жаном неоднократно возникает Даниэль Дарье, когда он, этот вечный ребенок, хочет видеть себя романтическим любовником; перед Рагено в такие моменты является Жан Габен с его уверенностью в себе, которой Рагено в действительности так не хватает, но он подражает Габену хотя бы внешне, перенимая его жесты и позы; Жанин же обращается к образам пылкого и решительного Жана Марэ). Эти кадры-воспоминания-подражания очень точно подобраны и производят незабываемый комический эффект. (Стоит заметить, что одно время Рене помышлял построить целый фильм на подобной игре с киноидолами.)

Рене Рагено учили по библии. Дед Жана поощрял его выплатами: за первое место в школе — 15 франков, за второе — 10, за третье — 5; внушал ему, что «белая раса самая совершенная среди человеческих рас, обитает преимущественно в Европе, в Западной Азии, на севере Африки и в Америке». А Жанин уже с самого раннего детства посещала праздники «Юманите» и повторяла вслед за отцом, который, как и многие французы, протестовал против американских военных баз на земле его страны: «Янки, убирайтесь домой!» (Правда, в сюжете фильма эти демократические традиции семьи Жанин почти не проявляются.) Общим же у всех трех оказываются основные типы поведения и реакций — с точки зрения биологии — при столкновении с той или иной жизненной ситуацией. Они, по Лабори, выражаются или в борьбе (жена Жана Арлетт вынуждена «отбивать» у Жанин своего изменившего ей мужа, сама Жанин вступает в конфликт с семьей, которой не нравится ее стремление стать актрисой, Рене Рагено годами самостоятельного труда «выбивается в люди»...), или в бегстве (та же Жанин выбирает такое бегство, когда Арлетт говорит ей, что смертельно больна, что жить ей осталось недолго, и просит заставить Жана вернуться в семью, хотя в действительности, чего Жанин не знает, это лишь хитрый

ход со стороны Арлетт), или в «блокаде», которая завершается, как, например, у Рене Рагено, обращенной на себя агрессией, когда он пытается покончить самоубийством, узнав, что его отстраняют от должности, что он лишился всего, к чему стремился всю жизнь, чем гордился.

Рене указывает на непосредственные или отдаленные социальные, политические, экономические причины, так или иначе повлиявшие, отразившиеся в судьбах героев. Так, дядя Жанин был депортирован нацистами и умер, отец был арестован гестапо и замучен. Сама Жанин принимала участие в борьбе против войны в Алжире и войны в Индокитае. Рене Рагено теряет свою работу, терпит жизненный крах, потому что сначала его фирма не выдерживает конкуренции с более сильными национальными соперниками, а затем, после вступления Франции в «Общий рынок», с межнациональными объединениями, требующими перестройки экономических структур, рыночных отношений. Для Лабори же все эти явления объединяются понятиями борьбы за господство и оправданием агрессии в ее различных формах. Используя язык как прикрытие своих эгоистических интересов, своего господства и оправдания насилия, утверждает Лабори, социальные группы заставляют индивида верить, что, действуя во имя социального целого, он действует в собственных интересах, в то время как он лишь поддерживает существующую иерархию господства и подчинения. В этом механизме господства, как считает Лабори, большую роль играет подсознательное, в котором с детства у человека закодированы социокультурой суждения о ценностях, социальные предрассудки и т.п., которыми и руководствуется, даже не подозревая об этом, индивид. Когда же из этого здания вынимается хоть один камень, здание грозит обрушиться. Возникает страх, который не останавливается ни перед убийством индивида, ни перед геноцидом и войной за выживание социальной группы...

Здесь Лабори пытается объяснить то, что его биологическая теория объяснить не в силах, ибо названные явления не могут быть рассмотрены в естественно-научной лаборатории: они принадлежат к качественно иному ряду явлений. Лабори выступает тут как один из представителей модных сейчас на Западе теорий, в которых делаются попытки истолковать в духе социализма, в данном случае с позиций биологии, все социальные и даже политические феномены. По сути дела, перед нами — новая разновидность социал-дарвинизма, которая дала все основания критику Мишелю Мардору воскликнуть после просмотра фильма: «Биология убивает мораль. Если все действия человека детерминируются его биологией, то в кого бросить камень, когда человек ведет себя как волк по отношению к другому человеку!» Однако это замечание, верное для теории Лабори, не может быть полностью приложимо к картине Рене. Лабори призывает людей задуматься, понять механизмы действия их мозга. С этим связаны у него надежды на лучшее будущее человечества. Но Рене сомневается, повторим еще раз, и в этой, очередной, теории. Потому-то так часто в фильме ощущается иронический взгляд режиссера, который отказывается ставить знак равенства между поведением крыс и людей и даже пародирует эту мысль, когда показывает своих соперничающих героев с головами... крыс. В противовес Лабори, который демонстрирует биологические эксперименты, а затем совершает неожиданный скачок в область, запретную для его наблюдений, Рене неоднократно напоминает, что жизненные неудачи его героев вызваны были не только биологическими, но и социальными и социально-политическими причинами.

Рене предлагает задуматься не только над тем сходством, которое порой обнаруживается между поведением животного и человека, но и над их различием.

В финальных кадрах фильма он показывает разрушенное здание с проросшей сквозь него травой. Это — предупреждение... Известно, что Бальзак в свое время писал: «Различия между солдатом, рабочим, чиновником, адвокатом, бездельником, ученым, государственным деятелем, торговцем, моряком, поэтом, бедняком, священником так же значительны, хотя и труднее уловимы, как и то, что отличает друг от друга волка, льва,

осла, ворону, акулу, тюленя, овцу и т.д. Стало быть, существуют и всегда будут существовать виды в человеческом обществе так же, как и виды животного царства». Однако художественная практика писателя оказалась неизмеримо шире и глубже его натурфилософских представлений.

Кинороманист, идущий по дороге критического реализма, а именно таким предстает он в своей новой работе, Рене стремится дать панораму современного ему французского общества. И предлагаемая им картина оказывается, к чести художника, шире и сложнее, чем накладываемая на нее биологическая схема.

«Он создает фильмы, чтобы жить в самом полном смысле этого слова», — говорят о Рене. «То, что интересует меня в фильме, это — фильм», — любит повторять сам режиссер. Кажется, что между такими утверждениями есть противоречие. Но оно существует только при формальном подходе, по существу же одно не опровергает другого, ибо всем своим творчеством Рене доказал, что фильм для него — активное действие, вмешательство в жизнь. Нельзя не согласиться с французским критиком Мирей Амьель, когда она пишет: «Есть нечто удивительное, стоическое в постоянном стремлении Рене брать под прицел в современном мире самое страшное, бесчеловечное, но не для того, чтобы жаловаться или разжалобить зрителя, а чтобы понять и постараться выразить это понимание. Его позиция потрясает, внушает уважение. Война в Алжире, война во Вьетнаме, нацизм. Рене всегда избирал (и всегда одним из первых) все большие, главные темы нашего времени и делал это без ложного тумана, неизменно ставя себя (и нас) в центр дебатов, в центр ответственности. Мы не «далеко от Вьетнама» (критик использует здесь название известного фильма, в создании которого Рене принимал участие. — Г. К.), и старик из картины «Провидение», как и мы, не так уж невиновен». По поводу же фильма «Далеко от Вьетнама» сам Рене говорил, обращаясь к западным журналистам, критикам, своим коллегам: «Я не принимаю насилия и чувствую себя перед ним так же, как и вы: неспособным разрешить эту проблему в текущей жизни. Отсюда моя реакция защиты.

«Я боюсь и стараюсь защититься собственными средствами. Я участвую в создании фильма, который является выражением моей «игры» с общественным мнением. Песчинка за песчинкой, и мы быть может, сумеем остановить машину».

Этим благородным побуждением рожден, при всех его противоречиях, и фильм «Мой американский дядюшка». Не уповать на пришествие некоего заокеанского избавителя, подобного Годо из абсурдистской пьесы Беккета, который должен все разрешить и уладить, но который просто не существует, призывает своим произведением Рене, а создать хотя бы одну из «песчинок», которая должна помочь остановить машину насилия, машину агрессии и войны.

Фильмография

Документальные фильмы

1948 «Ван Гог» (Van Gogh)

Сценарий Р. Эссанса и Г. Дьеля. Дикторский текст Г. Дьеля.
Читает К. Дофен. Оператор А. Ферран. Музыка Ж. Бесса.
Производство Пьера Браунберже.

1950 «Гоген» (Gauguin)

Сценарий Г. Дьеля. Отрывки из писем Гогена читает Ж. Сервэ.
Оператор А. Ферран. Музыка Д. Мило. Производство Пьера Браунберже, Пантеон про-
дюксьон.

1950 «Герника» (Guernica)

Сценарий Р. Эссанса. Постановка А. Рене и Р. Эссанса. Дикторский текст П. Элюара.
Читает М. Казарес. Операторы А. Ферран, А. Дюметр. Музыка Г. Бернара. Производство
Пьера Браунберже.

1953 «Статуи тоже умирают» (Les statues meurent aussi)

Сценарий и постановка А. Рене и К. Маркера.
Текст читает Ж. Негрони.
Оператор Г. Клоке. Музыка Г. Бернара.
Производство Презанс африкэн и Андре Тадье.

1955 «Ночь и туман» (La nuit et brouillard)

Сценарий Ж. Кэйроля. Текст читает М. Буке.
Операторы Г. Клоке и С. Вьерни. Музыка Г. Эйслера.
Производство Аргос — Комо — Косинор.

1956 «Вся память мира» (Toute la memoire)

Сценарий Р. Форлани.
Текст читает Ж. Дюмениль. Оператор Г. Клоке. Музыка М. Жарра.
Производство Фильм де ла плейяд (Пьер Браунберже).

1957 «Тайна цеха №15» (Le mystere de l'atelier 15) Сценарий Р. Форлани. Постановка А.

Гейнриха, А. Рене.
Дикторский текст К. Маркер. Читает Ж.-П. Гренье.
Операторы Г. Клоке, С. Вьерни. Музыка П. Барбо.
Производство Жаклин Жакупи (группа 30).

1958 «Песнь о Стирене» (Le chant du styrene) Сценарий Р. Кено.

Текст читает П. Дюкс.
Оператор С. Вьерни. Музыка П. Барбо.
Производство Пьера Браунберже.

Художественные фильмы

1959 «Хиросима, моя любовь» (Hirosima, топ amour)

Сценарий М. Дюрас.

Операторы С. Вьерни и Т. Митио. Музыка Д. Фуско и Ж. Делерю.
В ролях: Эмманюэль Рива (француженка), Эйд-жи Окада (японец).
Производство Аргос-фильм, Комо-фильм, Дайэй, Патэ оверсиз продюксьон.

1961 «В прошлом году в Мариенбаде» (L'Année dernière à Marienbad)

Сценарий А. Робб-Грийе.

Оператор С. Вьерни. Художник Ж. Сольнье. Музыка Ф. Сейриг.

В ролях: Дельфин Сейриг (А), Джорджо Альбертацци (Х), Саша Питоев (М).

Производство Франция — Италия: Терра-фильм, Сосьете нувель де фильм Корморан, Преситель, Комо-фильм, Аргос-фильм, ле Фильм Тамара, Синетель, Сильвер-фильм, Синериц.

1963 «Мюриэль» (Muriel ou le temps d'un retour)

Сценарий Ж. Кейроля.

Оператор С. Вьерни. Художник Ж. Сольнье. Музыка Г. В. Хенце.

В ролях: Дельфин Сейриг (Элен), Жан-Пьер Керьян (Альфонс), Нита Клейн (Франсуаза), Жан-Батист Тьерре (Бернар).

Производство Аргос-фильм, Альфа про-дюксьон, Эклер, Фильм де ла плейяд, Дир-фильм.

1966 «Война окончена» (La guerre est finie)

Сценарий Х. Семпруна.

Оператор С. Вьерни. Художник Ж. Сольнье. Музыка Д. Фуско.

В ролях: Ив Монтан (Диего), Ингрид Тулин (Марианна), Женевьев Бюжольд (Надин).

Производство Софрасима, Европа-фильм.

1967 «Далеко от Вьетнама» (Loin du Vietnam)

Документально-художественный фильм.

Постановка А. Рене (игровой эпизод), А. Варда, У. Клейна, К. Лелюша, Ж.-Л. Годара, К. Маркера.

1968 «Люблю тебя, люблю» (Je t'aime, je t'aime)

Сценарий Ж. Стернберга.

Оператор Ж. Боффи. Художник Ж. Дюжье. Музыка К. Пендереикого.

В ролях: Клод Риш (Клод), Ольга Жорж-Пико (Катрин), Ван Дуд (глава научного центра).

Производство Парк-фильм — Маг Богар.

1974 «Ставиский» (Stavisky)

Сценарий Х. Семпруна.

Оператор С. Вьерни. Музыка С. Сондхейма.

В ролях: Жан-Поль Бельмондо (Ставиский), Франсуа Перье (Борелли), Анни Дюпре (Арлетт), Клод Риш (инспектор Бонни), Шарль Буайе (барон Жан Рауль).

Производство Серито-фильм, Ариана-фильм, Эйро интернациональ.

1977 «Провидение» (Providence)

Сценарий Д. Мерсера.

Оператор Р. Аронович. Художник Ж. Сольнье. Музыка М. Роша.

В ролях: Джон Гилгуд (Клайв), Дирк Богард (Клод), Элен Берстин (Соня), Дэвид Уорнер (Кевин), Элейн Стритч (Элен).

Производство Аксьон-фильм, ФРЗ, Ситель-фильм.

1978 «Мой американский дядюшка» (Mon oncle d'Amérique)

Экранизация — по мотивам работ Анри Лабори.

Оператор — Саша Верни.

В ролях: Жерар Депардьё, Николь Гарсия, Роже Пьер, Мари Дюбуа, Нелли Боржо.

Производство — Филипп Дюссар-Андреа фильм. Прокат—Руасс фильм. Продюсер — Филипп Дюссар.

Премии, присужденные фильмам Алена Рене

«Ван Гог» — премия Венецианского фестиваля за лучший документальный фильм об искусстве (1948) — премия Американской Академии кино «Оскар» (1950)

«Герника» — Гран-при на фестивале в Пунта дель Эсте (1952)

«Статуи тоже умирают» — премия Жана Виго (1954)

«Ночь и туман» — премия Жана Виго (1956)

«Вся память мира» — премия Высшей технической комиссии кино (1957)

«Песнь о Стирене» — премия Золотой Меркурий на Венецианском фестивале (1958)

«Хиросима, моя любовь» — премия ФИПРЕССИ на Каннском фестивале (1959) (участвовал вне конкурса) — премия критики в США (1960)

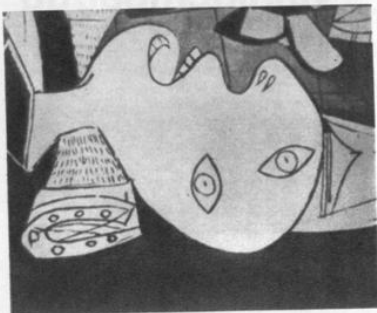
«В прошлом году в Мариенбаде» — премия Золотой лев на Венецианском фестивале (1961) — премия Мельеса во Франции (1961)

«Мюриэль» — премия кубок Вольпи актрисе Дельфин Сейриг за лучшее исполнение женской роли на Венецианском фестивале (1963) — премия критики на Венецианском фестивале (1963)

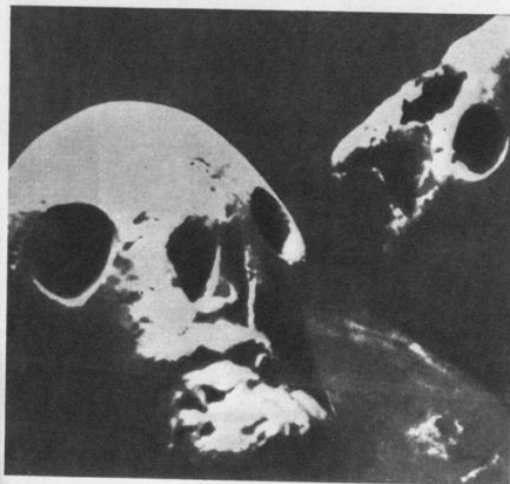
«Война окончена» — премия ФИПРЕССИ на Каннском фестивале (участвовал вне конкурса) (1966) — премия Бунюэля — Гран-при на VII фестивале в Салониках (1966)

«Ставиский» — премия Ассоциации Нью-йоркской критики (1974) за лучшее исполнение второстепенной роли актеру Шарлю Буайе

«Герника»
«Ночь и туман»



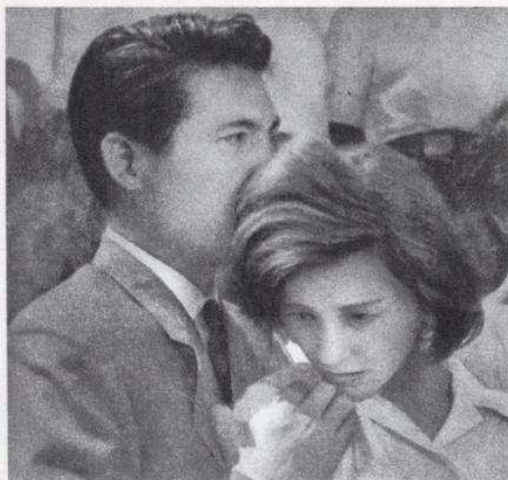
«Ночь и туман»



Эммануэль Рива в фильме
«Хиросима, моя любовь»



Эммануэль Рива и Эйджи Окада
в фильме «Хиросима, моя любовь»



Эммануэль Рива в фильме
«Хиросима, моя любовь»



Эммануэль Рива в фильме
«Хиросима, моя любовь»



Эммануэль Рива в фильме
«Хиросима, моя любовь»



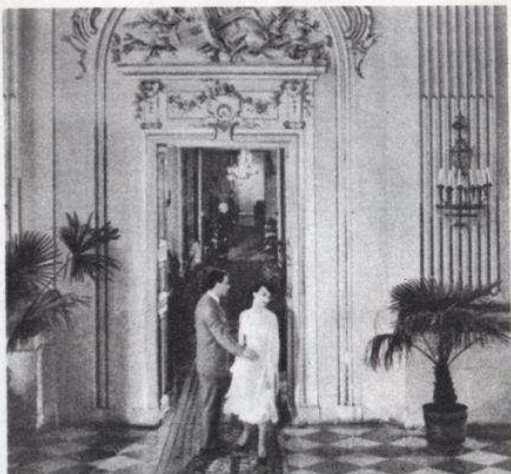
Эммануэль Рива и Эйджи Окада
в фильме «Хиросима, моя любовь»



Эммануэль Рива в фильме
«Хиросима, моя любовь»



«В прошлом году в Мариенбаде»



«В прошлом году в Мариенбаде»



Дельфин Сейриг в фильме
«В прошлом году в Мариенбаде»



Дельфин Сейриг в фильме
«В прошлом году в Мариенбаде»



Дельфин Сейриг и Клод Сэнваль
в фильме «Мюриэль»



Нита Клейн и Жан Батист Тьерр
в фильме «Мюриэль»



Ален Рене на съемках фильма
«Мюриэль»



Дельфин Сейриг в фильме
«Мюриэль»



Мартин Ватель и Жан Батист Тьерр
в фильме «Мюриэль»



Жан-Пьер Керьян и Дельфин Сейриг
в фильме «Мюриэль»



«Война окончена»



Клод Риш и Ольга Жорж-Пико
в фильме «Люблю тебя, люблю»



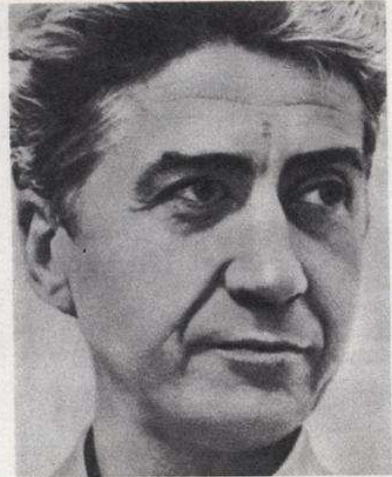
Клод Риш и Карла Марлье
в фильме «Люблю тебя, люблю»



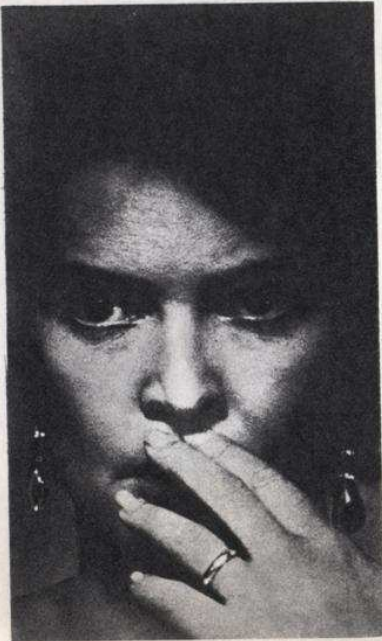
Клод Риш и Ольга Жорж-Пино
в фильме «Люблю тебя, люблю»



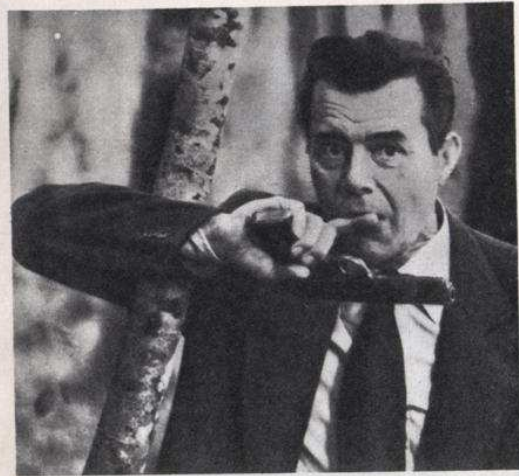
Ален Рене



Элен Берстин в фильме
«Провидение»



Дирк Богард в фильме «Провидение»



Дирк Богард в фильме «Провидение»



Дирк Богард и Дэвид Уорнер в фильме «Провидение»



Ален Рене и Джон Гилгуд на съемках «Провидения»



Ален Рене и Николь Гарсиа — исполнительница главной роли в фильме «Мой американский дядюшка»



Оглавление

К. Долгов. Память и забвение.....	5
Р. Юреиев. Пленник времени — Ален Рене.	47

Литературная основа фильмов А.Рене

«Ночь и туман»....	101
«Хиросима, моя любовь».....	106
«Мюриэль».....	145

Говорит Ален Рене

Начало пути.....	155
От сценария к фильму.....	162
Эксперимент и традиция.....	176
Музыка.....	184
Работа с актером.....	186
Художник и зритель.....	188

Панорама критики

М. Мартен. Статуи тоже умирают.....	199
Ж. Садуль. Деликатность пострадавших.....	200
Ф. Морен. Фильм о любви — против войны.....	201
Ж. Садуль. Мир и капля росы.....	203
Н. Милев. Рене.....	206
Ж. Кониль. Чистое кино.....	211
Д. Уэйтман. Шедевр или неразрешимая загадка?.....	213
Л. Арнштам. Венеция, 1961.....	215
Р. Дадун. «Мюриэль»	218
Ж.-Л. Бори. Душераздирающий и нежный фильм.....	220
Б. Агапов. Суд совести.....	221
Н. Скотт. Настоящий коммунист на гребне новой волны».....	226
С. Юткевич. Париж — Канн, 66.....	228
«Далеко от Вьетнама» (Материал французской прессы).....	230
М. Капденак. «Далеко от Вьетнама».....	231
А. Сервони. Двойной вымысел.....	233
А. Плахов. Пауза и надежда (Ален Рене сегодня).....	235
Г. Капралов. Песчинки, останавливающие машину.....	249
Фильмография.....	260
Премии, присуждённые фильмам А. Рене.....	263

Ален Рене /Сост. и пер. с фр.Л. Завьяловой и М. Шатерниковой.—
Р39 М.: Искусство, 1982.— 264 с. 16 л. ил.— (Мастера зарубеж. киноискусства).

Тридцать лет работает во французском кино режиссер А. Рене. За это время он получил мировую известность как автор антифашистских картин «Гериика», «Ночь и туман», «Хиросима, моя любовь», «Война окончена». Творчество Рене, развивающееся в сложных условиях буржуазного кинопроизводства, испытывает на себе влияние модернистских, декадентских тенденций. В сборнике, предлагаемом читателю, творческий путь А. Рене исследуется в его реальных противоречиях. Сборник состоит из нескольких разделов, куда вошли статьи советских и зарубежных искусствоведов, высказывания самого Рене, отрывки из сценариев его картин. В сборнике также полностью опубликован сценарий фильма Рене «Хиросима, моя любовь».

4910020000—181
Р -----232
025(01)—82

ББК 85.543(3)

778И

Ален Рене

Составители: Лия Михайловна Завьялова, Марианна Сергевна Шатерникова

Редактор Д. С. Шацлло. Художник В. Е. Велериус. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор Г. П. Давидов. Корректоры Г. И. Сопова, Т. И. Чернышова

И. Б. № 1055.

Сдано в набор 21.01.82. Подписано в печать 23.09.82. А 10504.

Формат издания 70X108/32. Бумага типографская. Гарнитура журнально-рубленая. Высокая печать. Усл. печ. л. 12,95. Уч.-изд. л. 13,764. Изд. № 15638. Тираж 25 000. Заказ 135. Цена 1 руб. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109. Иллюстрации отпечатаны в Московском типографии № 2.