

Пьер Лепроон

Pierre Leprohon

PRÉ SENCES  
CONTEMPORAINES  
CINÉMA

Современные



Paris 1957

# ФРАНЦУЗСКИЕ КИНОРЕЖИССЕРЫ

Перевод  
с французского

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
Москва 1960

Перевод Л. М. Завьяловой, М. К. Левиной и Б. Л. Перлина

#### АННОТАЦИЯ

В предлагаемой читателю книге, написанной французским киноведом П. Лепроном, даны творческие портреты ряда современных французских кинорежиссеров, многие из которых хорошо известны советскому зрителю по поставленным ими картинам. Кто не знает, например, фильмов «Под крышами Парижа» и «Последний миллиардер» Рене Клера, «Битва на рельсах» Рене Клемана, «Фанфан-Тюльпан» и «Если парни всего мира» Кристиана-Жака, «Красное и черное» Клода Отан-Лара? Творчеству этих и других режиссеров и посвящена книга Лепрона.

Работа Лепрона представляет определенный интерес как труд, содержащий большой фактический материал по истории киноискусства Франции и раскрывающий некоторые стилистические особенности творческого почерка французских кинорежиссеров.

Рекомендуется специалистам-киноведам, преподавателям и студентам искусствоведческих вузов.

Редакция филологии и искусства

#### ОТ РЕДАКЦИИ

Лучшие произведения киноискусства Франции — страны, создавшей одну из наиболее развитых кинематографий мира, — хорошо известны советским кинозрителям. Знакомство с киноискусством французского народа началось у нас еще до войны, но, пожалуй, только в послевоенные годы, когда неизмеримо укрепилась наша культурная связь с Францией, широкие круги советских зрителей смогли по-настоящему оценить великолепное мастерство французских киноработников. С большим успехом на экранах Советского Союза прошли такие французские фильмы, как «Битва на рельсах», «У стен Малапаги» Р. Клемана, «Если парни всего мира» Кристиана-Жака, «На окраинах Парижа» Р. Клера, «Плата за страх» А. Клузо, и многие другие. Все более крепнут творческие контакты между советскими и французскими деятелями кино. Свидетельством плодотворного творческого сотрудничества французских и советских кинематографистов явилась недавняя совместная постановка франко-советского фильма «Нормандия-Неман», воскрешающая один из славных периодов боевого сотрудничества советского и французского народов в годы борьбы против общего врага — немецкого фашизма. Этот фильм как бы символизирует прочность уз, издавна связывающих наши народы и дающих богатые плоды в области борьбы за развитие передового гуманистического искусства.

Предлагаемая вниманию советского читателя книга известного французского кинокритика П. Лепроона «Современные французские кинорежиссеры» рассказывает о творчестве лучших мастеров киноискусства Франции, способствовавших расцвету французской национальной кинематографии. В книге прослеживается развитие творчества таких крупнейших режиссеров, как Рене Клер, Жан Ренуар, Марсель Карне, Кристиан-Жак, Рене Клеман, Клод Отан-Лара, Анри Клузо, Жан-Поль Ле Шануа, имена которых хорошо известны советским зрителям. Учитывая чрезвычайно широкий круг вопросов, затрагиваемых в книге, не будет преувеличением сказать, что данный труд П. Лепроона представляет собой очерк истории французского кино в целом. Характерной чертой книги является также обилие источников, использованных автором при написании работы. Лепроон цитирует труды кинокритиков и историков кино Ж. Садуля, Ж. Кеваля, Б. Ландри, сценариста Ш. Спаака, режиссера Р. Клера. В книге использованы также многочисленные статьи по вопросам кино из различных французских журналов. Иными словами, работа Лепроона заслуживает внимания не только как труд, из которого советский читатель почерпнет много сведений о творчестве крупнейших французских режиссеров: в ней содержится богатый материал, позволяющий познакомиться с различными направлениями и течениями во французской кинокритике, с теоретическим наследием лучших французских кинематографистов. Познавательная ценность книги Лепроона несомненна. Ее сильной стороной является богатство содержащегося в ней фактического материала, тщательность киноведческого анализа, стремление автора выделить то ценное, что составляет основу творчества упоминаемых режиссеров. Но было бы, конечно, ошибкой не видеть за этими достоинствами книги ее серьезных недостатков. Это прежде всего касается самой методологии искусствоведческого исследования. Лепроон — буржуазный

ученый, ему чужд подлинно научный, марксистский метод истолкования явлений киноискусства. Отсюда известный эстетизм автора в оценке творчества отдельных режиссеров, поверхностная, в ряде случаев чисто описательная, субъективная характеристика их деятельности. Особенно ощущается отсутствие анализа общественной среды и условий, в которых творили мастера французского кино. А именно в творчестве их и находят свое отражение настроения, думы и чаяния различных слоев французского населения, пережившего бурные годы Народного фронта, годы борьбы с гитлеровской оккупацией. Многие из произведений французских режиссеров могут быть поняты только в связи с общественно-политическими движениями во Франции 30—50-х годов.

Следствием эстетской, формалистической позиции автора явились, с одной стороны, недооценка ряда высокохудожественных, поднимающих большие социальные проблемы фильмов, а с другой — выпячивание таких работ, в которых действительность отражена сквозь призму субъективно-эстетских взглядов их авторов. Вот несколько примеров. Характеризуя творчество Р. Клера, Лепроон упоминает его фильм «Последний миллиардер». Этот фильм получил известность во всем мире как выдающееся произведение прогрессивного французского киноискусства. Но в книге он оценен лишь с точки зрения его соответствия эстетическим установкам Лепроона. Вместо подчеркивания социальной направленности фильма, в сатирической форме бичующего буржуазный парламентаризм, Лепроон ограничивается отдельными замечаниями в духе той буржуазной прессы, которая стремилась принизить значение этого фильма.

Не смог Лепроон дать объективную оценку и такому выдающемуся произведению Ж. Ренуара, как фильм «Марсельеза». Недостатки методологии киноведческого анализа помешали ему понять все своеобразие этого фильма, порожденного бурной эпохой Народного фронта. В ряде случаев, особенно там,

## Абель Ганс

где речь идет о французском кино периода гитлеровской оккупации, Лепроон выступает перед читателем как кинокритик, ратующий за развитие национальной французской кинематографии. Это, безусловно, положительная сторона книги. Но Лепроон оказался бессильным понять, что именно те слои французского народа и те его вольнолюбивые традиции, которые нашли отражение в «Марсельезе», могут сыграть решающую роль в отстаивании национальной независимости Франции и ее культуры. Отсюда явно необъективная, абстрактно-эстетская оценка этой работы Ренуара.

Ошибочные методологические установки стали помехой и в общетеоретических изысканиях автора. Так, в книге много внимания уделено «поэтическому реализму» — творческому стилю режиссеров Карне, Дювивье и др. Но, излагая его сущность, автор опять впадает в формализм, рассматривая в конечном итоге «поэтический реализм» как совокупность стилистических приемов. Между тем данное течение во французском кино, как известно, представляет собой чрезвычайно сложное явление идейно-эстетического порядка. Особенности «поэтического реализма» проистекали из особенностей мировоззрения той части французской буржуазии и буржуазной интеллигенции, которая оказалась в стороне от магистральной линии развития политических событий во Франции в 30-х годах. Конечно, говоря о «поэтическом реализме», Лепроон должен был коснуться его идейно-эстетических корней.

Книга Лепроона требует к себе критического отношения со стороны советского читателя. С целью помочь лучше разобраться в достоинствах и недостатках книги редакция в виде послесловия публикует статью искусствоведа С. В. Комарова и комментарии Б. П. Долянина. В них содержится материал, который может быть использован читателем при изучении истории французского кино, этой неотъемлемой части культуры великого французского народа.

В этой книге, анализируя творчество «ныне здравствующих современников», мы попытаемся разобраться в актуальных проблемах кино — своеобразного языка искусства, всегда пребывающего в состоянии бурного развития. Мы не говорим здесь о Жане Эпштейне\* (так же как и о других уже умерших выдающихся деятелях кино — Жермен Дюлак\*, Жаке Фейдере\*, Жане Виго\*), хотя его фильмы и статьи оказали влияние на творчество тех мастеров, которых мы рассматриваем, на творчество ветеранов кино и тех, кто последовал за ними. Все они, может быть даже не отдавая себе в этом отчета, многому у него научились.

О заслугах Жана Эпштейна много говорилось на торжественном вечере, устроенном по инициативе Французской синемаатеки в зале Дворца фестиваля в Канне.

В числе выступавших был и Абель Ганс, старший боевой соратник Жана Эпштейна. Он произнес взволнованную речь, из которой мы позволим себе здесь привести несколько выдержек. В них видно не только желание поставить имя Жана Эпштейна перед именами тех, кто в наши дни иногда в столь различных направлениях продолжает начатое им дело. В какой-то мере эти выдержки говорят и о цели данной книги, цели, заключающейся в том, чтобы на примерах тяжелого и зачастую горького труда на ниве этого коллективного искусства, про-

изведения которого никогда не являются до конца плодом индивидуального творчества, показать, что оно обязано все-таки отдельным личностям, двигающим вперед развитие средств его художественной выразительности и техники.

«Что представляет собой киноискусство без людей, которые являются его творцами?»—задал вопрос Жан Эпштейн.

Но послушаем самого Абеля Ганса:

«Для того чтобы изумить нас, этому подлинному и редкому гению<sup>1</sup> следовало бы работать в области чистого мышления и абстракции. Но таинственные силы затянули его в зубчатые колеса кинематографии, и, пока он пытался вразумить механизм, тот наносил ему одну смертельную рану за другой—автомат душил изобретателя. Несомненно, что, повинувшись верховным жрецам, вершащим во мраке судьбу человека, Жан Эпштейн мог бы подавить в себе художника и мыслителя и жить, как простой смертный; но он предпочел жертвенную смерть жизни, купленной ценой протитования своего искусства».

Подобную драму переживают в той или иной мере все творцы произведений для экрана, в их числе и в первую очередь Абель Ганс, который, начиная свое выступление в Канне, воскликнул: «Мой голос надорван, мысль растеряна и жалкие слова лишены силы; я задыхаюсь от набившейся в рот земли, меня тоже убило французское кино: перед вами мертвец, говорящий о другом покойнике».

И, действительно, Абель Ганс не снимал уже свыше десяти лет. Его далеко идущие замыслы не нашли своего воплощения на экране, и можно было подумать, что этого человека, чей пророческий гений вознес «седьмое искусство» на еще не виданные

<sup>1</sup> Речь идет о Жане Эпштейне. — Прим. ред.

высоты, обогнала экономическая, психологическая и техническая эволюция кинематографа.

Когда в последние годы появились такие «технические новшества», как широкий экран и стереофония, многие ли из нас вспомнили, что Абель Ганс изобрел тройной экран еще в 1927 году, а в 1934 применил звуковую перспективу? Однако существенно не то, что он опередил развитие кинематографа на 25—20 лет; главное, что и сейчас своей концепцией поливидения, рассматриваемого как своеобразная изобразительная симфония, этот ветеран французского кино продолжает идти впереди тех, кто ищет новое, а его прежние опыты не только не превзойдены, но по своему уровню остаются выше современных. В частности, по прошествии тридцати лет тройной экран фильма «Наполеон» остается самой смелой и самой многообещающей попыткой решить проблему широкого экрана.

Нет, Абель Ганс не умер. Вновь выйдя из мрака забвения, грозившего его поглотить, он предстал перед нами со взором провидца, с непоколебленной верой, со спасенными от гибели обрывками своих произведений, богатство которых и по сей день приводит в изумление.

Три года назад Клод Мориак воздал ему должное па страницах «Фигаро Литерер». Открывая беседой с Гансом рубрику «Беседы с...» в «Кайе дю Синема», Жак Риветт и Франсуа Трюффо выразили чувства молодого поколения и предоставили Гансу приятную возможность высказать свои мысли о будущем кинематографа. Одновременно с этим парижский кинотеатр отвел несколько недель для повторной демонстрации его фильмов. Ганс вновь присутствовал в Венеции, в Сан-Пауло, и этого присутствия было достаточно, чтобы дать хороший ответ тем, кто делал вид, что его не знает. И, наконец, величественный призрачный Наполеон



Бонапарта, извлеченный из могилы и свыше полу-года не сходивший с экрана «Студии 28», оказался для современной публики и критики своего рода откровением.

После десятилетнего скромного молчания Абель Ганс снова среди нас, он отнюдь не остался в прошлом своего творчества, он ушел вперед—бодрый, со взором, устремленным в будущее того искусства, безмерные возможности которого он всегда провидел. Сейчас, как и тридцать лет назад, его замыслы далеко выходят за те рамки, которыми обычно ограничивают этот таинственный способ воссоздания жизни.

Таким образом, Ганс — звено, связывающее прошлое с будущим. Его творчество уходит своими корнями к самому первому периоду существования кинематографа... 1911 год... В ту пару аппарату братьев Люмьер было 15 лет. Едва закончился этап «живых картин», а Абель Ганс уже связал с этим механизм свои замыслы молодого литератора. Характер его первых дебютов помогает понять, как возникла первая французская школа кинематографии — школа, пришедшая к новому виду искусства через литературу и театр.

Абель Ганс родился 25 октября 1889 года в Париже на улице Монмартр. Частично его юность прошла в Бурбонэ, откуда была родом его семья. По окончании начальной школы он зачисляется стипендиатом в коллеж Шапгаль.

Его литературные способности проявляются рано. Ганс публикует сборник поэм «Палец на клавише», затем пишет пьесу «Дама озера», для которой Ролан Манюэль сочиняет музыку. Под влиянием лирики Д'Аннунцио Ганс сочиняет пятиактную трагедию в стихах «Самофракийская победа» и посылает ее Саре Бернар. Пьеса привлекает внимание великой актрисы и благодаря ей в 1914 году принимается

к постановке в «Театр Франсэ». Однако война помешала ее сценическому воплощению.

Чтобы заработать на жизнь и сблизиться с деятелями театра, Ганс наряду с литературными занятиями исполняет небольшие роли на сцене, а с 1909 года, когда ему исполнилось 20 лет, — в кино. Его первой ролью был, по-видимому, Жан Батист Поклей в фильме «Мольер», поставленном Леонсом Перре\* для фирмы «Гомон». Он сыграл также

брата Макса в одном из фильмов Макса Линдера. Но его устремления шли гораздо дальше. Он пишет сценарии, которые Гомон принимает к постановке: в 1910 году — «Паганини», «Конец Паганини» и «Преступление деда», поставленные Луи Фейадом, одним из крупнейших режиссеров того времени, «Красная гостиница», «Трагическая любовь Монны Лизы»; в 1911 году — «Сирано и Д'Ассуси» и «Лунный свет при Ришелье». Три последних фильма были поставлены Капеллани\*. По другим сценариям Ганса фильмы сделаны Камилем де Морлоном\*. Но Абель Ганс рассчитывает сам ставить свои фильмы. В 1912 году он основывает киностудию и уже в качестве режиссера снимает свой первый фильм «Плотина». Осуществив постановку еще трех фильмов, Ганс возвращается к деятельности сценариста и пишет для «Фильм д'ар»\* «Санитарку» (1914).

В августе 1914 года Абель Ганс был мобилизован и прикомандирован к армейской кинослужбе в сентябре 1915 года он освобождается от военной службы и возобновляет прерванную работу в кино. Луи Нальпа\* ссужает ему пять тысяч франков и дает пять дней срока для съемки фильма «Драма в замке Акр». В последующем фильме «Безумие доктора Тюба» Абель Ганс пытается создать оптические эффекты, о которых давно мечтал. Режиссер применяет кривые зеркала и использует другие смелые технические приемы, которые пугают продюсера. Фильм не выходит на экран, и Ганс возвращается к благонравным историям, выдержанным в духе того времени.

В конце этой книги в разделе фильмографии можно ознакомиться с перечнем этих первых фильмов Абея Ганса. Вскоре молодой режиссер вновь пытается осуществлять свои замыслы, смелые не только в техническом отношении, но и по тематике. «Право на жизнь», «Зона смерти», «Мать скорбящая» — фильмы, относящиеся к 1917 году, и даже «Десятая симфония» (1918) ныне сохранили только историческую ценность. Тем не менее они уже содержат то, чем будет характеризоваться творчество этого режиссера и сценариста (Ганс почти во всех случаях сам пишет сценарии для своих картин), то есть те достоинства и недостатки, которые он так и не сумел уравновесить в художественном единстве. Напротив, и те и другие будут возрастать по мере роста мастерства Ганса и развития его таланта.

Будучи самоучкой, Ганс в юности бессистемно знакомился с идеологическими и философскими концепциями, литературными теориями и романтическими идеями и в таком эклектичном источнике черпал темы для своих картин. Это было тем более опасно, что форма, в которую он хотел их облечь, была еще далеко не выработана. Как и всем кинорежиссерам того времени (как Гриффиту\* и Чаплину в Америке), Гансу придется ковать технику выразительности кино при помощи орудия, предоставленного ему наукой.

По размаху своих дерзаний эти творцы стоят на уровне эпохи Возрождения, но их искусство — еще на уровне каменного века. Вот почему в наши дни не приходится сетовать на характер этих первых фильмов — на их склонность к мелодраме, напыщенность, наивную символику. Важно, что при всем их несовершенстве и недочетах постепенно выработывался язык, который послужит средством не только для передачи действия (как в первые двадцать лет существования кино), но также и для выражения чувств и мыслей.

Именно это окажется главным вкладом Ганса в киноискусство. Ряд движущихся изображений он попытается использовать для достижения новой драматической выразительности, для создания искусства, способного вызывать эмоции с помощью средств, которые присущи лишь ему одному. Именно благодаря этому фильмы, созданные Гансом с 1920 по 1926 год, во времена первой французской школы немого кино\*, навсегда останутся в числе важнейших фильмов той эпохи, и даже сейчас они поражают своей удивительно богатой изобретательностью.

Недаром Луи Деллюк\*, самый проникновенный критик того времени и тоже режиссер-новатор, готов был простить выпендренный стиль «Десятой симфонии» ради пластической выразительности некоторых ее эпизодов.

В том же году в фильме «Я обвиняю» (1919), в этой пламенной защитительной речи, не лишённой, впрочем, мелодраматизма, стиль Абея Ганса раскрывается уже полностью — тут и отсутствие чувства меры, и выпендренность, но в то же время и лиризм и еще не виданная сила воздействия. А с фильмом «Колесо», поставленным в 1920—1923 годы, кинематографический гений Ганса утверждает себя окончательно.

Наряду с «Наполеоном» «Колесо» — самое значительное произведение Абея Ганса. Лучшие кадры этих фильмов не потеряют ценности при всех эволюциях кино, так как в них — сама суть кинематографии. «Колесо» входит в программу кинолюбков. Правда, вряд ли можно судить об этом фильме по тем жалким обрывкам, которые демонстрируют любознательной молодежи (чаще всего с измененной скоростью проекции, что нарушает первоначальный ритм произведения)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Известно, что скорость проекции немых фильмов составляла 16 кадров в секунду, современные же проекторы пропускают 24 кадра в секунду. Таким образом, на современных аппаратах немые фильмы демонстрируются со скоростью, в 1,5 раза превышающей прежнюю скорость проекции.

В оригинальном варианте «Колесо» состояло из четырех серий, каждая из которых была рассчитана примерно на два часа экранного времени. В сокращенном варианте сюжет фильма может показаться неубедительным, но в полной копии он вполне оправдан. Несмотря на недостаток вкуса, заметный в некоторых частях (сцены, сделанные в цвете, — еще не самое худшее), и навязчивые повторы, фильм в его первоначальном виде давал возможность оценить всю значительность этого незаурядного произведения. Известно почти достоверно, что ни полной копии фильма, ни даже негатива авторского монтажа не сохранилось. Однако не лучше ли было бы все-таки показывать не сокращенный вариант картины, а ее фрагменты по возможности полностью?

Сюжет «Колеса» — Ганс назвал его «трагедией современности» — история машиниста Сизифа, полюбившего девушку, которую он подобрал еще ребенком во время несчастного случая на железной дороге. Сизиф становится соперником собственного сына: оба любят Норму. Подобный сюжет давал Гансу возможность воспроизвести «атмосферу», обусловленную профессией Сизифа: паровозы, рельсы, клубы дыма. Трагедия стала зрительной поэмой, позволив автору проявить свое творческое воображение в области «техники».

Таким образом, с точки зрения выразительных средств «Колесо» — одно из важнейших произведений немого кино. Мастерски применив все находки своих предшественников, от Мельеса\* до Гриффита, Ганс доводит до предела силу воздействия кинокадра. «Мы уже видели поезда, мчавшиеся по рельсам с безумной скоростью, которая достигается благодаря хитрости кино съемки, — писал в ту пору Рене Клер, — но никогда еще мы не были так захвачены: кресла партера, оркестр, зал — все, словно пропасть, втянул в себя экран»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Рене Клер, Размышления о киноискусстве, М., 1958, стр. 48.

«Создавать впечатление через ощущение» призывала в те же времена Жермен Дюлак. К этому и стремится Ганс, впервые применяя «ускоренный монтаж» в знаменитом эпизоде «бешеного поезда». Здесь впечатление нарастающей скорости достигается не в самом кадре, а посредством монтажа планов, становящихся все более короткими по мере развития действия, то есть посредством ритма изображений. Это постепенное сокращение длины планов дает зрителю ощущение неуклонно нарастающей скорости поезда и ужаса перед неминуемой катастрофой. Другой пример «ускоренного монтажа» в том же фильме: падение Эли в овраг. Ощущение головокружительного падения усиливается психологическим моментом. Это падение показано не со стороны, а через картины прошлого, проносящиеся в последних мыслях жертвы. Здесь кинематографическая техника служит для передачи внутреннего состояния героя.

Следует подчеркнуть важность этих сейчас уже почти не используемых находок, дававших киноискусству возможность двигаться вперед. Они не утратили своей ценности и для будущего.

Такого рода изменения ритма, производившие сильное зрительное впечатление, которое можно сравнить с эмоциональным воздействием музыки, применялись не как самоигральные эффекты. Они выявляли драматизм ситуаций или психологию персонажей и, следовательно, составляли элементы стиля. В фильме «Колесо» каждый эпизод тесно связан с предыдущим или последующим, подобно тому как в живописи один цвет оживает только в сочетании с другими.

Ярко бросается в глаза и симфоническая композиция этого монументального произведения, в котором используется разный «счет». Первые части фильма своим быстрым, отрывистым темпом передавали ритм жизни Сизифа среди машин, увлекавших его к трагической развязке. В последних частях темп снижается, становясь размеренным, замедленным и во внешнем действии, и в развитии

трагедии персонажей, и, наконец, замирает на склонах Монблана, завершаясь на фоне вершин своего рода *lamento finale* — танцем Нормы, как бы заслоняющим смерть Сизифа в его одинокой хижине, подобно тому как танец Терри в фильме «Огни рампы»<sup>1</sup> скрывает смерть Кальверо.

Противопоставлению темпов соответствовало противопоставление тональностей: мрачные «доминанты» начала — лица, вымазанные сажей, клубы дыма, паровозы — сменяются светлой гармонией гор с заснеженными далями. По своей пластической и музыкальной композиции «Колесо» — поистине настоящая зрительная симфония, и в силу этого фильм будет жить хотя бы как воспоминание, в то время как множество более законченных произведений потеряют для нас всякий интерес.

Рене Клер подчеркивает именно романтический характер фильма «Колесо», «удивительно лирические моменты, вдохновенность движения». Творение гениальное и в силу этого хаотичное. «Люблю этот великолепный беспорядок, — писал также Муссиак, — Ганса надо либо принять, либо отвергнуть целиком!» Стоит ли умножать сетования па то, что Ганс перегрузил свой фильм философскими цитатами, и на то, что его произведение не избавлено от символики и литературщины? В наши дни ценно то, что в фильме «Колесо» можно найти почти все, чего достигло немое кино на пути к подлинному искусству.

Другое крупное произведение Ганса — «Наполеон» — по своей значимости с точки зрения выразительности и техники может быть по меньшей мере приравнено к фильму «Колесо». Современные критики и зрители вынуждены судить об этом фильме лишь по копии, которая недавно свыше полугодом демонстрировалась «Студией 28» с успехом, свидетельствующим о непреходящих достоинствах

<sup>1</sup> Фильм Ч. Чаплина.

произведения. А ведь эта копия — лишь жалкие останки оригинального варианта фильма, который был результатом четырехлетнего труда (его съемки начались 4 июня 1924 года). По мысли автора, картина была лишь первой частью эпопеи, охватывающей всю жизнь Наполеона. Этот грандиозный замысел остался незавершенным\*. Уже первый фильм, рассказывавший о жизни Наполеона, начиная с его детства, прошедшего па Корсике, и до начала Итальянской кампании, не был биографическим повествованием, а скорее представлял собой ряд эпических сцен, связанных с образом героя. При первом монтаже эта часть составила 12000 метров, и ее демонстрация длилась бы свыше восьми часов. После перемонтажа получился вариант в пять тысяч метров. Премьера фильма состоялась в Опере на тройном экране 7 апреля 1927 года. В 1935 году Абель Ганс создал звуковой вариант фильма «Наполеон», включив в него фрагменты из своего немого фильма. Картина складывалась из воспоминаний сторонников Наполеона о его былой славе. Таким образом, вся «говорящая» часть фильма, в которой фигурируют Стендаль, Беранже, Теруань де Мерикур, сделана восемью годами позже немого оригинала и качественно от него отличается. Звуковой вариант демонстрировался па обычном экране, по снабженном «звуковой перспективой». Таким образом, в фильме «Наполеон» Ганс применил технику, которую, соответственно тридцать и двадцать лет спустя, американцы окрестили «новой», — широкий экран и стереофонический звук, но тогда по пути, указанному им, никто не решился следовать.

«Студия 28» извлекла на свет как раз вариант 1935 года без звуковой перспективы, добавив триптих об итальянской армии (длиной в несколько сот метров). Другие эпизоды, снятые для тройного экрана, погибли навсегда: в порыве отчаяния Ганс уничтожил их тринадцать лет назад.

Мы сочли нужным подробно рассказать о копии фильма, по которой в наши дни приходится су-

доть о всем произведении Ганса. Она дает лишь слабое представление о произведении. Увеличение скорости проекции, на которое мы уже сетовали в разговоре о фильме «Колесо», сказывается и здесь на немых эпизодах, включенных в звуковой фильм. И тем не менее даже в изуродованном виде это произведение в трех своих эпизодах сохранило удивительную силу. Мы имеем в виду эпизод рождения «Марсельезы», где, как и в фильме «Колесо», лиризм достигается исключительно средствами монтажа; бурные дебаты в Конvente (несмотря на отсутствие тройного экрана), где благодаря смелости стилиа два параллельно развивающихся действия объединяются в единую драму, и, наконец, триптих об италийанской армии — первый опыт поливидения, мастерски и с большой убедительностью осуществленный Гансом. На сей раз характер сюжета оправдывает широту замысла автора. Для Ганса задача состояла не в том, чтобы нарисовать историческое полотно или просто показать на экране личность и деятельность Бонапарта, а в том, чтобы создать кинопоэму, оживить свой рассказ эпическим дыханием. И хотя исторической достоверности в фильме не больше, чем в «Песне о Роланде», зато все в нем проникнуто горячим дыханием народного сказания.

При таком замысле фильма — одного из немногих лирических произведений экрана — автор должен был при помощи технических новшеств, важнейшим из которых остается тройной экран, приобщить зрителя к участию в действии, «захватить его ритмом чередования кадров»<sup>1</sup>. Но прежде, всего режиссер придает своей камере подвижность актера-зрителя. Он прикрепляет ее к крупу скачущей лошади, помещает на груди человека, играющего в снежки, ввергает бушующим волнам или раскачивает наподобие часового маятника над Конвентом.

С помощью тройного экрана Ганс выходит за неподвижные рамки обычного экрана или, вернее, расширяет их, что позволяет ему вписать главного героя (Бонапарта) в массовые сцены (парад армии) или материализовать символику зрительных образов (буря на море и бурные дебаты в Конvente). Но главное заключается в том, что благодаря раздвинувшимся рамкам экрана Ганс получает возможность развивать основную характерную черту киноискусства — движение. Каждое из трех изображений (либо различных, либо взаимно дополняющих друг друга, либо два одинаковых, но зеркально отраженно расположенных справа и слева от центральной сцены) иногда включает пять-шесть наплывов. Таким образом, тройной экран позволяет зрителю видеть одновременно пятнадцать-двадцать изображений, переплетающихся друг с другом на утроенной площади обычного экрана.

«Я давал до шестнадцати изображений, наплывающих одно на другое, — рассказывает Ганс. — Я знал, что при пяти изображениях глаз ничего не различает, и все же они как-то воспринимались, а следовательно, потенциально воздействовали на зрителя, подобно оркестру, в котором перед вами играет пятьдесят инструментов и невозможно уловить ухом звучание каждого из них в отдельности — все дело в том, чтобы продуманно окружить вас звуками. Эти наплывы тоже были продуманы, я никогда не пускал все шестнадцать изображений одновременно: сначала шло первое, несколько секунд спустя — второе, заканчивавшееся на двадцатом метре, тогда как третье начиналось на четвертом и кончалось на двенадцатом и т. д.... Я брал очень точные отрезки драгоценного времени, чтобы добиться какого-либо эффекта, хотя и знал заранее, что это останется непонятым. В искусстве иначе поступать невозможно»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> По сценарию, опубликованному Гансом у Плона в 1928 году, можно судить о лирических и кинематографических достоинствах фильма «Наполеон».

20

<sup>1</sup> «Entretien avec Abel Gance» («Cahiers du Cinéma», Janvier, 1955).

21

Тройной экран в искусстве кино эквивалентен полифонии в музыке. И не только теоретически: при виде парада итальянской армии действительно ощущаешь как бы звучание своеобразного оркестра.

Критики того времени не ошиблись в оценке тройного экрана. Эссеист и философ Эли Фор писал по этому поводу: «Отныне можно будет усиливать, видоизменять, перекрещивать ритмы, которые, ограждая пластическую форму кинофильма от непрерывных вторжений натурализма и развивая новые гармонические сочетания, будут способствовать непрерывному углублению музыкального звучания фильма».

Анри-Жорж Клузо будущий автор фильма «Ворон», писал тогда с юношеской восторженностью: «Нет слов для того, чтобы передать лиризм, порыв, дыхание, ритм, превосходную динамичную пластику этого апофеоза! Нельзя не признать: в области эпического лиризма что-то изменилось с тех пор, как самый разносторонний и самый значительный из кинематографистов показал вершителя судеб<sup>1</sup> на самом гигантском экране, какой только дерзал осуществить человеческий ум».

Такое понимание специфики киноискусства почти полностью вытеснено из сознания кинематографистов заботой о драматической форме. Произойдет ли в будущем возврат к этому первоначальному идеалу, который только и может дать кино право называться «седьмым искусством»? Никто не сможет ответить на этот вопрос сейчас, когда все поиски направлены на все более и более совершенное согласование составляющих фильм элементов для усиления выразительности трактуемой темы. Тем не менее «Лола Монте» Макса Офюльса после двадцатипятилетнего существования драматического кино вдохнула в нас надежду на возрождение формы, больше отвечающей идее нового искусства. Заслуга Абеля Ганса именно в

<sup>1</sup> Наполеона. — Прим. ред.

том, что он никогда не сомневался в правильности такого пути. Мы тоже уверены в его правильности, в том, что в будущем кино пойдет именно этим путем. Что же такое «технические новшества»? Пароход «Оазис», пересекающий панорамный экран направо налево, или наплывающие одно на другое изображения у Ганса? Спустя тридцать лет после первой демонстрации фильм «Наполеон» остается новаторским. Только поливизуальная выразительность — и ничто другое — может дать широкому экрану право на жизнь.

В дальнейшем мы еще вернемся к проблеме поливидения, которой Абель Ганс в настоящее время отдает много сил. «Наполеон» — пароксизм своей эпохи, которая является пароксизмом времени», — сказал режиссер по поводу своего фильма. И добавил: «Для меня кино — пароксизм жизни». Одержимый этой идеей, он временно прерывает дальнейшую работу над своей эпопеей (немецкий режиссер Лупу Пик поставил в 1928 году по сценарию Ганса фильм «Наполеон на острове св. Елены») и с головой уходит в не менее грандиозное предприятие — фантастический фильм о будущих временах — «Конец мира». Ганс уже давно не ограничивается одним чисто художественным творчеством. Этот кинематографист еще и поэт. Вдохновенное лицо, мечтательный взгляд, большой лоб, обрамленный уже седеющими волосами, голос мягкий, проникновенный. В «Наполеоне» Ганс играл Сен-Жюста, в «Конце мира» — Христа. Кино для него уже не искусство, не язык, а способ приобщения к вере. Послушайте, как он об этом говорит: «Евангелия будущего будут начертаны огненными перстами «а соборах из живого света, и новые боги заговорят с экрана»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Ганс говорит о фильме «Конец мира» («Le Courrier Cinématographique», 1930).

Но этот поэт, вещающий языком пророка, не довольствуется мечтами. Он намерен перейти к действию. Ганс закладывает в крупных странах финансовые и технические основы производственных организаций, которые должны воспроизвести на экране духовное содержание каждой религии и жизни каждой расы в свете мистического представления мира. Эта серия кинопроизведений о великих провидцах должна была увенчаться фильмом о Христе, самую важную часть которого — «Страсти Господни» — предполагалось дать на тройном экране.

Надеясь осуществить этот гигантский замысел (представление о котором может дать «Божественная трагедия», а из современных произведений — «Земное царство»), Абель Ганс готовит фильм «Конец мира». Построенный на вымышленном сюжете, он должен, по мысли автора, вылиться в «поэму разума и идеализма, стержнем которой является идея полного единения всех народов и всех душ». Вот основные черты содержания фильма в том виде, как они были изложены в то время: «Два персонажа-великана, два брата, символизируют Мечту и Действие. Один из них — мечтатель — завещает перед смертью другому, которому суждено спасти человечество, великую тайну, постепенное раскрытие которой прольет свет на драму конца мира. Женщина с душой странной и раздвоенной, оказывающаяся то во власти добра, то во власти зла, воплощает в себе глубокую драму всех женских сердец. Два крупных банкира (один — настоящий злой гений, другой — равнодушный ко всему дилетант) в разгаре космического катаклизма борются не на жизнь, а на смерть за власть. Один — воплощение денег и прошлого, другой — идеи и грядущего. Такковы главные действующие лица этой грандиозной трагедии».

Тему Ганс заимствует у Камиля Фламариона. Вокруг него группируются писатели Дмитрий Мережковский, Жорж Бюро, первоклассные режиссеры

Жан Эпштейн, Вальтер Руттман \*, лучшие операторы и художники.

Для осуществления планов потребовалось более года. Но когда длительный переход от замысла к воплощению близился к концу, масштабы картины испугали продюсеров. Они решили сократить это монументальное произведение до размеров обычного полнометражного фильма. Исходя из соображений коммерческого характера, производственная кинофирма вырезала целые сцены и сама перемонтировала фильм. Как можно теперь судить о картине, если уничтожена самая существенная фаза работы Ганса? В искромсанной первой части намерения и поступки персонажей лишены определенности, а присущая им символичность делает их еще более схематичными. Но со второй трети фильма история отодвигается на второй план, а актеры уступают место толпе. Здесь вновь проявляется гений Ганса. Экран становится как бы бездной, где в хаотическом беспорядке смешиваются и ужас человека во всей своей полноте и во всех проявлениях, и панический страх зверя, и разбушевавшаяся стихия моря и неба. В такого рода эпизодах недостатки автора оборачиваются достоинствами; отсутствие последовательности усиливает эмоциональное звучание фильма, а напыщенность становится лиризмом. Здесь Ганс еще раз показал меру своих творческих сил.

Но и такие фрагменты не составляют художественного целого. «Мне не слишком нравится то, что я сделал, — заявил Ганс в беседе с сотрудниками «Кайе дю Синема». — Оглядываясь назад, я вижу, что лишь немногие из моих усилий дали желаемый результат. В кинематографии условия работы таковы, что между прекрасными мыслями, которые могут возникнуть у автора, и тем, что он вынужден показывать на экране, лежит пропасть, — в нее-то чаще всего и скатываешься. И если в фильм попадает хотя бы десять процентов задуманного, это надо считать удачей. Где же остальные девяносто процентов? Они улетучились, ибо слишком долго



пришлось стучаться в закрытые двери, убеждать слепцов и глухих, и эта неравная борьба доводит нас до изнеможения. Что касается меня лично, то мои замыслы намного превосходили то, что мне удалось осуществить. Все они покоятся в гробах, спят в ящиках, и мне уже даже не хочется их будить; это мумии, и я не знаю, хватило ли бы у меня сил на то, чтобы их воскресить».

После полупровала «Конца мира» павший духом Ганс долго переживает трудный период. Разумеется, он еще снимает, но в этих фильмах нет смелости замысла, в них режиссер намеренно подавляет свою индивидуальность для того, чтобы «стать в строй», работать, «как другие». Порой он принимается за прежние темы («Матерь скорбящая»\*, «Я обвиняю»), но уже без былого творческого подъема. Одновременно Ганс продолжает свои искания в области техники кино. В 1929 году в связи с получением первого патента на изобретение (три года спустя вместе с Андре Дебри он получит второй) Ганс так определяет необходимость «звуковой перспективы»: «В залах, где демонстрируются звуковые фильмы, один или несколько громкоговорителей всегда помещаются либо за экраном, либо в непосредственной близости от него. Однако для достижения определенных эффектов надо помещать источник звука не у экрана, а в зависимости от обстоятельств в других подходящих местах зала, например рядом со зрителями или позади них, над ними или даже под ними.

Было бы также эффектнее, если бы во время демонстрации фильма можно было изменять местоположение источника звука в зависимости от показываемой на экране сцены или приводить в действие одновременно несколько звуковых источников, расположенных в разных местах»<sup>1</sup>.

Метод, рекомендованный Гансом, был использован для получения нужных эффектов в 1935 году

<sup>1</sup> A b e l G a n c e, Ma contribution au progrès du cinéma sonore, «Arts et techniques sonores», avril 1955.

в звуковом варианте фильма «Наполеон». С помощью специальной пленки, регулирующей включение источников звука синхронно с изображением, создавалась «звуковая перспектива». Двадцать лет спустя эта идея и система вернулись из Америки под названием «звукового рельефа», или стереофонического звука.

В 1938 году Ганс получает патент на «Пиктограф», которым должен был частично разрешить проблему дорогостоящих декораций. Наряду с этими исследованиями автор «Колеса» продолжает режиссерскую деятельность, которую все больше и больше сковывают финансовые затруднения.

За период с 1930 по 1939 год только один фильм заслуживает того, чтобы его фрагменты были включены в антологию творчества Абея Ганса. Это фильм «Великая любовь Бетховена», снятый в 1936 году с Гарри Бауром в роли композитора. Однако и об этом фильме можно судить лишь по его изрезанному варианту, так как продюсеры сделали в нем купюры еще до выпуска на экран. В своей «Беседе» в «Кайе дю Синема» Ганс говорит о сцене, когда Бетховен и Шуберт приходят на могилу Моцарта: «Эти три гения музыкального искусства воплощают три потрясающие драмы... И что бы вы думали? Эта сцена была из фильма изъята. Тем самым нам, авторам, был нанесен удар в самое чувствительное место. Невозможность заставить продюсеров отнестись с уважением к таким эпизодам нас обескураживала...»

Те же трудности — и те же недостатки. В фильме о Бетховене два-три куса, сделанных с большой силой, тонули среди других, загроможденных мелодраматическими эффектами, и вся драма великого человека пропитывалась сентиментальностью, с которой музыкант как раз не переставал бороться. Бетховен, которого мы там видим, — тучный, отяжелевший; разумеется, он страдает, но это не муки, которые его преследовали всю жизнь, не его никогда не прекращавшаяся борьба с судьбой. Этот



Бетховен заставляет страдать двух женщин, тогда как в действительности он сам страдал из-за них. Как этот образ Бетховена расходится с нашим представлением о способности гения подняться над событиями и людьми!

Само название фильма ограничивает тему. Исполнение Гарри Баура волнует, но и оно в том же плане искажает характер героя. Тем не менее такие куски, как сцена грозы, когда Бетховен как бы оркеструет бурю и играет на рояле вместе с силами природы, сцена, когда композитор замечает первые признаки глухоты, сцена его смерти, принадлежат к числу самых захватывающих лирических кадров в кинематографии. Прогулка глухого Бетховена, когда окружающий его мир вдруг становится безмолвным; рождение «Пасторали», в которой композитор воспроизводит эти ускользающие от него звуки, — вот созданные воображением картины, очень характерные для манеры Ганса и воплощенные им с такой убеждающей силой. Подобные яркие вспышки все реже и реже встречаются в произведениях Ганса 1935—1942 годов; кадры, в которых мы видим Савонаролу в исполнении поэта Антонена Арто в фильме «Лукреция Борджа», сцены, возвещающие о новом угрожающем Европе конфликте, ураган над Дуоном и некоторые места «пробуждения мертвых» в новом фильме «Я обвиняю» все еще говорят о творческих возможностях Ганса. Но сюжетом для большинства этих картин служат драмы самые банальные, самые наивные и в то же время, как в фильме «Я обвиняю», с самыми большими претензиями. Это грозило опасными последствиями автору, склонному к поверхностным противопоставлениям, увлекавшемуся эффектными сценами и грешившему против хорошего вкуса.

Ганс отрекается от фильмов, «сделанных для зрителя». Но как установить грань между тем, что делается им в угоду зрителю, и тем, что нравится ему самому? Его недостатки не всегда ему навязаны. Зачастую они идут от его собственной наивно-

сти, от поразительного отсутствия у него критического чутья.

Когда ему предлагают хороший сюжет, простой и человечный, он способен создать пленительный, полный сдержанного волнения фильм, вроде снятого незадолго до войны «Потерянного рая», который, вероятно, мог бы научить его делать фильмы с меньшими претензиями, зато более надежные.

Этому помешала война. Эвакуировавшись на юг, автор «Колеса» одним из первых пытается наладить там кинопроизводство. В ноябре 1940 года Ганс начинает работу над фильмом «Слепая Венера» с участием Вивиан Романс. Темпераментная актриса, которая в какой-то мере подсадила идею сценария этой картины, вступает с режиссером в споры. Съемки протекают в бурной обстановке. Ганс и сейчас не зачеркивает фильма и по-прежнему считает, что «сценарий был хорош, только в свое время не был понят». Став и на сей раз жертвой собственной не требовательности, он смешивает трагедию с банальнейшей мелодрамой. Фильм терпит провал и навлекает на автора единодушный гнев критики. «Нелепая напыщенность, дешевый символизм, музыкальная тарабарщина» — таковы некоторые из оценок, которые получила «Слепая Венера». Как мог поставить такой фильм человек, создавший «Наполеона» и «Колесо»? Разумеется, это одно из тех удивительных явлений, которые наблюдаются в сфере того особого искусства, каким является кино.

Два года спустя Ганс снимает фильм «Капитан Фракс», в котором, по его словам, он хотел показать «рыцарскую сторону войны в кружевах». Фильм был сделан в духе экстравагантного романтизма со стихотворной дуэлью на кладбище, в стиле лучших традиций театра «Порт Сен Мартен»\*. Затем Абель Ганс покидает оккупированную Францию и через горный перевал пробирается в Испанию. Он все еще полон грандиозных замыслов, — в тот момент это была три-

логия во славу латинских пародов, куда должны были войти фильмы: «Христофор Колумб», «Игнатий Лойола» и «Сид». Первая часть трилогии была задумана в 1939 году, уже тогда замысел был достаточно разработан; начало съемок намечалось на 12 июня в Гренаде. Непосредственная угроза войны сорвала съемки. Не удалось продвинуть это дело и в 1944 году. Трилогия так и осталась в стадии проекта.

В Испании режиссер приступил к работе над фильмом «Манолет»... Съемки были прерваны несчастным случаем. Фильм был закончен другим режиссером. Имя Ганса вновь появляется на экранах лишь десять лет спустя в связи с «Нельской башней», которая, однако, не заслуживает никакого внимания.

Десятилетнее молчание в профессии кинематографиста — срок, более чем достаточный, чтобы оказаться забытым. Если Абеля Ганса в 1953 году окончательно и не забыли, то в кинематографических кругах его считали как бы «конченным». В большей мере, чем неудачи («кассовые» фильмы Ганса давали обычно хорошие сборы), продюсеров отталкивала грандиозность его замыслов. Общий поворот послевоенной кинематографии в сторону так называемого неореализма тоже не благоприятствовал созданию больших лирических или эпических полотен, о которых всегда мечтал Ганс.

Однако годы молчания не были годами бездействия. Ганс работал над различными сюжетами, хотя ни один не довел до конца. Это «Жизель» по Теофилю Готье (по теме балета); «Корабль-призрак» — «современный вариант известной легенды», лейтмотивом которой должна была стать песенка «Жил-был маленький кораблик»; экранизация «Вампира из Дюссельдорфа»; жизнь Эдгара По, а также многие другие темы и, наконец, «Божественная трагедия», о которой мы скажем ниже.

В те годы Абель Ганс, как всегда, стремится обогатить технику кино, разрабатывает и совершенствует свои изобретения: «Пиктограф», получивший патент в 1937 году и ставший в 1942 «Пиктоскопом» (использован в фильмах «Капитан Фракасс» и «Нельская башня»), и в особенности широкий экран и звуковую перспективу.

Абель Ганс надеялся в фильме «Божественная трагедия» вновь применить на практике оба этих метода. Замысел картины представлял собой не что иное, как продолжение тех больших тем, которые Ганс наметил еще в 1930 году. «Это страшная, незаживающая рана, четыре года работы, безумных надежд, безмерных страданий, сотни тысяч блестящих кадров, которые, словно в гробу, погребены в ящике...»

В то время, когда автор многократно переделывал свой первоначальный сценарий, была предпринята попытка создать своего рода международную производственную сеть, собрать необходимые материальные средства; капиталы поступали от представителей разных стран, разных этнических групп и различных вероисповеданий, поскольку «Божественная трагедия» уже вышла за рамки драмы о христианстве и стала фильмом о вере вообще.

«К несчастью, неловкий лоцман при погрузке посадил на мель всю эту каравеллу — «Божественную трагедию», приготовившуюся плыть к неизвестным землям...»<sup>1</sup> После серии банкротств и судебных процессов проект позорно провалился...

К тому времени дело дошло до пробы актеров и даже начали снимать натуру. Новая неудача сразила Ганса, привела его в отчаяние.

Как раз в это время американские зрители, которым наскучило пребывавшее в своей посредственности и скованное всевозможными официальными запретами кино, привлеченные новизной телевидения, стали покидать кинотеатры, что грозило разо-

<sup>1</sup> «Entretien avec Abel Gance» («Cahiers du Cinéma»),

рением крупным голливудским фирмам. Как и в 1927 году, в момент появления звукового кино, требовалось какое-нибудь новшество. Была принята еще одна попытка, правда безрезультатная, сделать кино стереоскопическим. И вот в декабре 1952-года в Нью-Йорке неожиданно появилась синерама, а вскоре стал применяться метод анаморфирования\*, изобретенный французским профессором Кретъеном\* и получивший название «синемаскопа».

«Синерама — не что иное, как практическое использование тройного экрана, изобретенного Гансом двадцатью пятью годами раньше, а сопровождающий ее стереофонический звук, как уже было сказано выше, — метод, идентичный «звуковой перспективе».

«Кризис кинематографии побудил предприимчивую страну сделать ставку на некоторые изобретения, преданные забвению, в то время как французские исследователи у себя в стране не находили никакой реальной поддержки».

Ганс и Дебри имели вес основания сделать такое заявление в отчете о «премьере» синерамы в Париже, переданном по радио. Мощная реклама помешала даже во Франции сделать из этого справедливого заявления должные выводы. Гансу была присуждена «Медаль изобретателей». А тем временем его изобретения обогащали других, не давая кинематографии того, чего можно было от них ждать. Дело в том, что, используя тронный экран или гипергонар профессора Кретъена, американцы совершенно не поняли, какие выразительные возможности таят в себе эти нововведения.

Из всего сказанного напрашивается сказанного парадоксальный вывод: подлинным предвестником широкого экрана остается тот, кто решал эту проблему еще в 1927 году, остальные были подражателями,

если не плагиаторами. Он один принес в язык кино новое выразительное средство, назвав его «множественностью изображений», или, точнее, «поливидением».

Ни синерама с ее чисто сенсационными (в подлинном смысле слова) эффектами, ни синемаскоп, американский вариант которого вырастает в опасную угрозу для самого существования киноискусства, ни на шаг не приблизили кино к разрешению проблемы выразительности фильма. Совсем наоборот, возможности, открывшиеся в 1927 году с появлением тройного экрана, остаются по-прежнему неиспользованными, не теряя, однако, значения для тех, кто верит в существование чисто зрительного искусства.

Судя по приему, оказанному молодой критикой и публикой в «Студии 28» изуродованному фильму «Наполеон», эти возможности по-прежнему захватывают зрителя.

«Я первый был изумлен, — пишет Абель Ганс в «Леттр франсэз», — видя, до какой степени фильм тридцатилетней давности трогает публику, даже молодую, воспринимающую его как нечто новое. Повидимому, с появлением технических нововведений киноискусство возвращается к проблеме конечного этапа немого кино...»

Отвечая на вопросы «Кайе дю Синема», Ганс уточняет сказанное: «К концу немого периода кино мы были близки к обладанию оружием, способным произвести переворот в сознании. Но мы дали этому оружию заржаветь, а затем очень скоро заметили, что на земле слово не так уж часто одерживает победы: сражения выигрывают не ораторы. Звуковые волны отстают от световых. Стоит появиться изображению — и нам уже все понятно, тогда как слово зачастую оказывается излишним повторением или говорит нам совсем не то, что выразил бы один лишь зрительный образ. Но оттого, что изображение используется не в полную меру, кинематограф частично утратил силу своего зрительного



воздействия, которую ему надо вернуть, так как в конечном счете все мысли, даже абстрактные, рождаются в образах... »<sup>1</sup>.

Теперь понятно, что мы поставили Абеля Ганса во главе плеяды современных деятелей французской кинематографии не только потому, что в наше время это один из ветеранов, но в гораздо большей мере потому, что он всегда в авангарде и по-прежнему целиком устремлен в будущее.

«Обычно говорят о моем вчера, — говорит Ганс, — реже — о моем сегодня и никогда — о моем завтра». А его, как и всех людей творческого труда, всегда притягивает «завтра». Имеет ли для него значение то, что критики молодого поколения целиком принимают созданное им в прошлом? Клод Мориак писал об этом периоде его творчества: «Разгул стихий природы, превратности судьбы, ярость разбушевавшейся толпы — вот основные темы Ганса... Это кульминации вдохновения, где тончайший лиризм так тесно соприкасается с напыщенностью и дурным вкусом, что как бы меняет их сущность, и в преображенном виде они вносят свою лепту в красоту целого. Без них произведение наверняка не стало бы ни столь прекрасным, ни столь захватывающим. Таковы тайны художественного творчества»<sup>2</sup>.

Характерно, что творчество, многие стороны которого устарели, в наши дни уже не вызывает критики и оговорок, как это имело место в свое время; недостатки утвердились в нем навсегда и стали его неотъемлемой частью. Не в этом ли залог его неувядаемости?

«Я верю в киноискусство, — говорит сегодня этот первооткрыватель, посвятивший уже около пятидесяти лет жизни кинематографу, — я верю в

<sup>1</sup> «Entretien avec Abel Gance» («Les Cahiers du Cinéma»),

<sup>2</sup> «Le Figaro Littéraire», 17 juillet 1954.

киноискусство, в его будущее — не в кинематограф наших дней, не в тот, которым я занимался, и не в кинематограф дня вчерашнего; я верю в киноискусство как таковое — воистину это язык будущего, идеографический язык, понятный народам всех стран... Только с превращением в зрелище коллективное, увлекающее и потрясающее огромные массы народа, искусство кино станет тем, чего мы вправе от него ожидать. Я бы хотел, чтобы крупные фильмы демонстрировались на испанских аренах с поливизионным экраном в 60 метров шириной и с моей звуковой перспективой... »

Суждено ли Абелю Гансу как режиссеру успешно продолжить это движение вперед, прерванное чуть ли не двадцать лет назад, и показать восприимчивым зрителям произведение, отвечающее его грандиозным замыслам?

После провала затеи с постановкой фильма «Божественная трагедия» Ганс не прекращает исканий, цель которых — создание кинематографа будущего. Некоторые его опыты были даже успешными, — таким был короткометражный фильм о демонстрации 14 июля, покачанный 19 августа 1953 года на экспериментальном сеансе поливидения в «Гомон-Паласе».

«Я прошу Францию дать мне средства для приращения своих собственных методов до того, как они вернуться к нам в виде эрзаца из-за границы, и путем рационального использования моего варьирующегося экрана поддержать французскую кинопромышленность и ее специалистов».

Тому, кто добивался средств, желая посвятить свой дар изобретателя человечеству, была обещана официальная поддержка. Три французские кинокомпании решили объединить капиталы, необходимые для постановки первого поливизионного фильма. В 1956 году создатель «Колеса» был командирован в качестве наблюдателя на Женевскую кон-

ференцию, посвященную проблемам применения атомной энергии в мирных целях. И как раз тема первого задуманного Гансом поливизионного фильма «Земное царство» нацелена на будущее. Ганс по-прежнему ставит технику на службу великим идеям.

«Я могу предсказать неопишное восторженное ликование, знакомое разве только трагическим актерам Эллады, выступавшим на огромных аренах перед двадцатью тысячами затаивших дыхание зрителей. Хотим мы того или нет, кино придет к этим грандиозным зрелищам, где дух народа будет коваться на наковальне коллективного искусства»<sup>1</sup>. В самом деле, наивно было бы думать сегодня, что кино уже обрело свою окончательную форму. Если в ближайшее время она не будет превзойдена и преобразована, на «седьмое искусство» надеяться не придется.

«Спустя восемьсот лет после рождения полифонии «седьмое искусство», которое на сей раз будет» достойно этого имени, вступит на путь поливидения... Ключ к разрешению проблемы киноискусства будущего надо искать в этой новой сфере варьирующегося экрана, который будет то равен половине или трети нормального, то охватит и осветит 150° горизонта. Я попытаюсь приоткрыть эту волшебную дверь для того, чтобы новое поколение кинематографистов помогло мне распахнуть ее настуже...»<sup>2</sup> Уже первый фильм, сделанный по системе поливидения, дает возможность Гансу приоткрыть эту дверь. Он состоит из нескольких короткометражных фильмов, тесно между собой связанных, но картина в целом относится еще к области эксперимента. Сюда вошли фрагменты из «Я обвиняю», смонтированные для тройного экрана (пробужденные мертвых), киноочерк «Ярмарочное гуляние»,

<sup>1</sup> A b e l G a n c e , Départ vers la polyvision, «Les Cahiers du Cinéma», № 41, décembre 1954.

<sup>3</sup> A b e l Gance, Le temps de l'image éclatée, «De-maim».

10 mai 1956.

фантазия «Рядом с моей блондинкой» по сценарию Нелли Каплан, сотрудничающей с Гансом в настоящее время, «Воздушный замок» — зрительная симфония, сделанная также с участием Нелли Каплан, и выполненный в абстрактной манере широкоэкранный вариант мультфильма Мак Ларена.

Эта программа, показанная в цирке Амар, кладет начало новой форме кинематографического зрелища. С экрана в тридцать метров шириной этот фильм приобщает огромные массы зрителей к новой форме выразительности, которая — это знает сам режиссер — пока еще далека от идеала. Подлинное поливидение должно превзойти теорию тройного экрана, приобрести большую гибкость... «Мы отлаем себе отчет в несовершенстве зрелища, осуществляемого с помощью незрелых средств, но сила поливидения такова, что оно компенсирует все с избытком».

Возможно, опыты с поливидением разочаруют массового зрителя, особенно сюрреалистическим характером «Ярмарочного гуляния» или абстрактностью мультиплекции Мак Ларена\*, хотя тот же зритель и рукоплещет не менее абстрактному зрелищу фейерверка. Но поливидение не только новый вид зрелища, оно служит для передачи идей, выражает чувства. В свое время доказательством этого был «Наполеон». Однако по-настоящему судить о поливизуальной концепции Ганса можно будет только на основании фильма «Земное царство», «этой огромной фрески атомного века». Он открывает новую эру драматической выразительности. Более того, он создает новую драматическую выразительность.

Уже в знаменитой «Пещере» Платона можно найти предвосхищение той выразительности, которая в основном была закреплена в изобретении братьев Люмьер в 1895 году. Ровно два века назад мечта Ганса была пророчески угадана Дидро в следующих замечаниях, которые приводит Ганс: «Чтобы изменить лицо драматического искусства, понадобится театр широкого охвата, где бы можно



было показать, когда того требует сюжет, разные места действия, расположенные так, чтобы зритель видел все действие одновременно... Мы ждем появления гения, который сумел бы сочетать пантомиму с живым словом, комбинировать разговорную сцену со сценой немой, использовать объединение обеих сцен и в особенности сближение этих двух сцен, создающее впечатление комического или трагического... Собственно говоря, теперь уже не существует зрелищ народных. В древности театры вмещали до восьмидесяти тысяч зрителей. Какая огромная разница между умением позабавить в какой-нибудь день несколько сот человек и умением привлечь к зрелищу внимание целой нации!»

Такова задача, поставленная Гансом в наши дни перед теми, кто заправляет судьбами «седьмого искусства». Эта задача встает перед каждым, кто не хочет, чтобы кино при всех своих возможностях развивалось однобоко.

## Марсель Л'Эрбье

Творчество Марселя Л'Эрбье, как и Абея Ганса, принадлежит прошлому (Л'Эрбье моложе Ганса только на один год). Однако его деятельность тоже устремлена в будущее. Вот уже несколько лет, как Л'Эрбье фактически покинул кинематографию и почти целиком отдался работе в телевидении, в котором со временем признают будущую форму «седьмого искусства».

Впрочем, организовав серию телепередач под названием «Синематека будущего», он использует телевидение для ознакомления молодого поколения с кинопроизведениями прошлого.

Такого рода деятельности Марселя Л'Эрбье всегда сопутствовала его режиссерская работа в кино. Всю свою жизнь он стремился воспитывать в людях, и особенно в молодежи, то, что он называет «пониманием кинематографа»; он помещает свои статьи в газетах и журналах, читает лекции. Он первый, в 1924 году, заговорил о кинематографии с кафедры Коллеж де Франс\*, выступив с лекцией, которую повторил затем во многих педагогических учебных заведениях и впоследствии опубликовал в «Ревю Эбдомадер». Той же цели служит его деятельность в качестве председателя и члена многих комиссий (в частности, он был представителем от кинематографии в жюри Международной выставки

прикладного искусства в 1925 году), и, наконец, своими активными действиями он добился основания в октябре 1943 года Высшей школы кинематографии (I. D. N. E. C.), призванной подготавливать технические кадры кино.

Марсель Л'Эрбье — бессменный президент этой Школы — является также почетным президентом Ассоциации киноавторов.

Мы еще вернемся к этим сторонам деятельности Марселя Л'Эрбье. Но уже и сейчас можно сказать, что она, как и его обильное, но очень неровное режиссерское творчество (его фильмы, исключая немногие, подвержены раннему увяданию), дает ему право на видное место среди современников, посвятивших свою жизнь киноискусству.

Шарль Спаак, который не любит Марселя Л'Эрбье, характеризует его так: «Умен, образован, трудолюбив, отлично знает технику своего дела; предан своим друзьям, превосходно воспитан. Во всех комитетах, где мне приходилось видеть его за работой, он старательно, терпеливо и умело защищает интересы наших ассоциаций, если только они совпадают с его собственными; для тех, кто судит о нем по внешнему впечатлению, он приятно обходителен. Увы! Его душа во власти двух демонов — тщеславия и жадности»<sup>1</sup>.

К этим демонам мы еще вернемся.

В «Энциклопедической истории кинематографии»<sup>2</sup> Рене Жанн и Шарль Форд рисуют иной портрет кинорежиссера: «Говорят — и это породило немало замечаний, чаще всего иронических, — что, руководя постановкой своих фильмов, Л'Эрбье ни-

когда не снимает перчаток. Правда, никто не осмелился утверждать, что его перчатки белые. Однако эта подлинная или вымышленная деталь символична; и независимо от того, хороши его фильмы или нет, можно сказать, что их создал человек в белых перчатках, который, несмотря на изнурительную жару в студии, никогда не позволит себе «снять пиджак» только потому, что снимать пиджак в гостиной не полагается. Закусочной на углу этот человек предпочитает бар, где бывает Жан де Тинан, а фельетону Жюля Мари — поэму Стефана Малларме или Поля Валери. Этот человек, пожалуй, слишком часто поглядывает на себя в зеркале не столько ради самолюбования, сколько из-за беспокойства за свою внешность. Короче говоря, он денди. Не те ли качества, которые подмечает в нем Филипп Амиге, — острый ум, утонченный вкус, широкая образованность, нетерпимость к дурным привычкам, — во все времена и при всех цивилизациях были присущи денди? Разве мог Марсель Л'Эрбье, будучи таким, создавать фильмы, от которых бы не веяло холодом и манерностью?»

Но такие люди были очень нужны, чтобы спасти нарождающееся киноискусство от пошлости, завладевшей им с первых лет его существования.

Могло ли ярмарочное зрелище, рассчитанное на самого невзыскательного зрителя, достичь своей высшей формы, если бы «интеллигенты» не позаботились о том, чтобы внести в него свою утонченность, изящество, пусть даже несколько вычурное, свои манеры и выражения? Но позднее Л'Эрбье впал в ошибку, вообразив, что изящество его почерка может сгладить посредственность снимаемых им сюжетов. Ошибкой была также надежда примирить под покровом внешне приятной манеры высокое качество формы с самыми досадными уступками продюсерам. Но прежде чем говорить об этом, рассмотрим, как характер Л'Эрбье и пройденная им школа предрасположили этого человека к искусству, в котором ума и вычурности больше, чем силы и душевного волнения.

<sup>1</sup> Charles Spaak, Mes 31 mariages, «Paris-Cinéma» 1946.

<sup>2</sup> Т. I, «Le Cinéma Français».

Л'Эрбье пришел в кинематографию, как и Абель Ганс, через поэзию и театр, но он очень далек от драматического темперамента и характера автора фильма «Колесо». Прежде всего между ними разница в образовании: один — самоучка, другой — окончил университет; один — лирик, другой — эстет. Однако на своем творческом пути они познают одинаковые трудности и примерно в одно и то же время. Это говорит о том, что для кинематографии существуют периоды более благоприятные и менее благоприятные в зависимости от степени влияния финансовых кругов и от успехов техники, которые на первых порах сказываются на качестве фильмов отрицательно.

Мы постараемся отметить здесь основные этапы творческого пути Марселя Л'Эрбье, не проследивая всех его извилин и не задерживаясь на фильмах, уже преданных забвению.

Марсель Л'Эрбье родился в Париже 23 апреля 1890 года. Его отец и мать — парижане. Один его дед, родом с севера Франции, архитектор. Ребенок проводит каникулы у бабушки в Везинэ и общается в Сен-Жермене с группой аристократической молодежи. Увлекается верховой ездой, теннисом. Уже тогда он приобрел ту несколько манерную элегантность, которая сохранилась у него навсегда и в свое время поражала одного юношу — сына сен-жерменского мэра, страстного любителя литературы и театра, собиравшего у себя изысканное общество. Жак Катлен — в ту пору он носил другое имя — становится другом и исполнителем ролей в произведениях Л'Эрбье, а в дальнейшем — и его первым биографом. Катлен посвятил ему книгу, изобилующую анекдотами, где превосходно обрисован этот мир интеллигентов и эстетов, в котором Л'Эрбье формируется, ищет свой путь и где первые нащупывает свою художественную манеру.

С удовольствием читаешь эти страницы воспоминаний, и кажется, что речь в них идет о другом

веке. Приведем хотя бы первый портрет будущего кинорежиссера: Марсель Л'Эрбье любит «бывать в оживленном Сен-Жермене, среди молодежи, где инициаторы веселья — мой старший брат и сестра Мадлен. Ах! Как хотелось бы мне быть взрослым, чтобы участвовать в верховой езде или игре в теннис в обществе этого изящного туриста из долины Везинэ, который блещет в кругу цветущих девушек элегантностью и умом, оригинальностью и обаянием которого превозносят вокруг меня на вечерах. Но Марсель, как мне стало тогда известно, не только любитель спорта, страстный танцор и остроумный собеседник, от которого мои взрослые приятельницы без ума. Он еще и работает...»<sup>1</sup>

Став в 1910 году лицензиатом права, Марсель Л'Эрбье стремится получить ученую степень в области литературы. Окончив стажировку в Высшей школе социальных наук, Л'Эрбье изучает у композитора Ксавье Леру — автора «Бродяги» — гармонию и контрапункт. Кем же он будет — дипломатом или композитором? Это дилетант; сто привлекает все. Он публикует свои первые музыкальные произведения, глотает сочинения философов и мыслителей: Спинозы, Ницше, Барреса и особенно Уайлда. «Жить порывисто и изящно — его высший принцип», — пишет Жак Катлен.

«На свадьбе у Тьярко Ришпен он знакомится с одним из шаферов, молодым поэтом в розовом галстуке. Это не кто иной, как Жан Кокто. За завтраком они обмениваются афоризмами, печеньем, партнершами, и Марсель Л'Эрбье решает: чтобы быть верным принципу «жить порывисто», надо немедленно завоевать благосклонность девушки, которая ему представляется самой привлекательной и прелестной...»<sup>2</sup>

Идиллия завершается двумя выстрелами револьвера, к счастью неумелыми. Девушка ранит

<sup>1</sup> «Jaque Catelain présente Marcel L'Herbier», Paris, 1950.

<sup>2</sup> Там же.

своего друга в палец и, направив пистолет на себя, простреливает себе щеку. Но маленькая драма наделала много шума.

Для Марселя Л'Эрбье настало время службы в армии. Долгие месяцы в пехоте, зимние маневры, двухмесячное пребывание в госпитале; Л'Эрбье демобилизуется (с искалеченным пальцем) и возвращается к своим занятиям и замыслам. Прежде чем прийти в кинематограф, который впоследствии Марсель Л'Эрбье назовет «седьмым искусством», и связать с ним свою жизнь, он путешествует, готовится к профессии адвоката, основывает клуб музыки и танца, посещает «Гренье де Монжуа»<sup>1</sup> («погребки назывались тогда чердаками», — остроумно замечает Катлен), где вокруг молодого итальянского эстета Риччотто Канудо собираются артисты того времени.

В замке Танкарвиль, где он проводит лето 1912 года, Марсель Л'Эрбье завоевывает любовь Марсели Пра, племянницы романиста Мориса Лаблана, и большую дружбу Жоржетты Леблан (тетки Марсели Пра), вдохновлявшей Метерлинка. Автор «Арсена Люпена» и исполнительница «Синей птицы» общими усилиями стараются склонить его к литературной деятельности. Вдохновение ему не изменяет: он пишет белым стихом поэму «Верховая прогулка на заре».

По возвращении в Париж Жоржетта Леблан ведет его в балет Лои Фюллер\*. Спектакль ему понравился, и он посвящает ему свою первую статью, опубликованную в «Иллюстрасьон» 3 января 1913 года.

Марсель Л'Эрбье живет на первом этаже дома на бульваре Инвалидов. Здесь после долгих лет разлуки его вновь находит Жак Катлен. «Что это? Дворец миражей? Декорация для тысячи второй ночи? Или комната иллюзиониста? Я раскрываю от удивления рот, видя большое дерево, на котором блестят голубые и цвета охры бутафорские

<sup>1</sup> «Чердак Монжуа». — Прим. ред.

апельсины, странно мигающие огоньки электрического костра; в этом неясном свете я все время что-то задеваю... Я натываюсь на причудливую мебель, на разноцветные пуфы и, наконец, попадаю на стоящий в углу огромный диван под балдахином цвета ночи. Но предел моему удивлению наступает в тот момент, когда, подняв глаза к освещенному потолку, я замечаю отвратительного стеклянного паука, который медленно шевелится, подвешенный на невидимых нитях... »

В этой экстравагантной обстановке читают стихи, наслаждаются музыкой, поют. Марсель Л'Эрбье объединяет свои поэмы в сборник, озаглавленный «В саду тайных игр», который должен выйти 13 июля 1914 года. Сборник выходит. «Комедия» отзывается о нем тепло. Но над «Тайными играми», над всей этой декадентской жизнью нависает угроза, все более и более ощутимая. Две недели спустя разражается война.

Этим заканчивается первый этап творчества Марселя Л'Эрбье. Поэт, испытывавший влечение к различным видам искусства, не сумел еще выбрать для себя какую-либо форму выразительности.

Однако уже видно, в какой «атмосфере» формировался его характер. Мы сочли полезным воскресить все это в памяти, чтобы понять индивидуальность, которая вскоре себя утвердит. То обстоятельство, что в юности Л'Эрбье был занят почти лишь одним этим вычурным искусством, не пройдет для него бесследно. Увлечения молодости будут подсказывать ему те формы выразительности, о которых он пока еще не имеет представления.

Война нанесла удар по его эстетству. Освобожденный от воинской службы, Марсель Л'Эрбье ожидает призыва второй очереди. Он уже не посещает поэтических вечеров, а поступает на ткацкую фабрику, работающую на армию. Марселю

Л'Эрбье двадцать четыре года; он хочет зарабатывать себе на жизнь, быть полезным. Он пишет памфлет против войны, который ему не удается опубликовать, и уходит в армию в нестроевые войска.

Марсель Л'Эрбье пока еще почти не знает кинематографа. Женщина и армия познакомят с ним будущего режиссера, и его деятельность примет направление, которого он совершенно не предвидел.

Женщина — это актриса Мюзидора\*, о которой много говорят, подруга мадам Колетт\*, играющая в театре, мюзик-холле и кино; ее образ в облегающем черном трико в фильме «Вампиры», который в наши дни стал документом синемаатеки, произвел тогда сенсацию. Л'Эрбье встречается с Мюзидорой. Это она, познакомив его с фильмом «Вероломство»\* и первыми лентами Чаплина, пробуждает в нем интерес художника к изобретению, которым он раньше пренебрегал.

Некоторое время спустя, после ряда назначений, нестроевого Л'Эрбье прикомандируют к армейской кинослужбе, где ему придется иметь дело непосредственно с кинокамерой.

Превратности военной жизни не помешали Л'Эрбье закончить пьесу «Чудо» в трех картинах. Под названием «Рождение смерти» она была опубликована в 1917 году, а поставлена только после войны в театре Эдуарда VII труппой «Ар е аксьон», возглавляемой супругами Отан-Лара. Затем постановка возобновлялась в Театре Елисейских полей и у Питоевых в Женеве.

Но то открытие, которое для себя сделал молодой автор, увидев фильм «Вероломство», уже захватило его жадно ищущий ум. Теперь он общается с новым кругом «избранных», с теми, кто возлагает большие надежды на немое искусство, с Канудо, Деллюком, Вюйермозом; вместе с ними он мечтает о том необычном способе выразительности, с помощью которого природа сможет стать действующим лицом драмы.

Л'Эрбье пишет сценарии «Поток», в котором люди — только «тени по сравнению с потоком», главным персонажем фильма. «Сценарий покупают за пятьсот франков, и фильм ставится Меркантоном. Успех обеспечивает сценаристу новый заказ... Это «Полуночный ангел», которого Меркантон окрестил «Колечком», сразу лишив фильм значительной доли его сказочной наивности». Это первые конфликты художника с людьми кино. «Л'Эрбье взывает к общественному мнению: он печатает в «Фильме», который выпускают Диаман Берже и Луи Деллюк, оригинальный текст сценария «Полуночного ангела». Из своих злоключений он делает вывод: «Если пишущий для экрана автор фабулы, сценарист, не хочет, чтобы его замыслы исказили... у него есть только одно средство — самому ставить свои сюжеты, руководить съемками, быть в той или иной мере абсолютным творцом своего произведения»<sup>1</sup>. Именно в этот период Марсель Л'Эрбье и был прикомандирован к армейской кинематографической службе.

Под крылышком этой организации вчерашний поэт снимает свой первый фильм «Роза-Франция», пропагандистское произведение, полное чрезмерного и наивного символизма, но приводящее в восхищение нескольких друзей. Эмиль Вюиллермоз сравнивает этот фильм с одой; Луи Деллюк говорит, что в нем «все технические приемы, тщательно рассчитанные по всем правилам науки, сливаются в замечательную гармонию». Из этих отрывочных высказываний ясно, что, начав заниматься кинематографией, Марсель Л'Эрбье все же намерен остаться поэтом. Если он и снисходит до этого вида искусства, то лишь при условии, что оно станет служить дорогим ему идеалам, дойдет до зрителя с помощью избранных им средств — волшебства символики, вычурных образов — поэтических, сценических или кинематографических, отточенных с мастерством ювелира.

<sup>1</sup> «Jaque Catelain... », цит. произв.

«Стоило кинокамере очутиться в руках Марселя Л'Эрбье, не сделавшего никогда ни одного любительского снимка, — рассказывает Жак Катлен, — как у него появляется желание во что бы то «и стало вносить новое, преобразовать лица, деформировать пейзаж, запечатлеть с помощью этого несовершенного механизма смелые дерзания в области декоративного искусства, живописи и абстракции: все это мог позволить себе до сих пор только глаз художника и мозг поэта...»

Марсель Л'Эрбье продолжает писать в духе своего сборника «В саду тайных игр». И хотя теперь он будет пользоваться зрительными образами, а не словами, стиль его останется прежним, верным эстетическим принципам, которыми проникся сам автор и которые принесли славу Д'Аннуцио, Метерлинку, Лои Фюллер...

В силу этого все немые фильмы Марселя Л'Эрбье принадлежат прошлому кинематографа и в своем новом облачении являются продолжением старых художественных концепций. Поэтому Марсель Л'Эрбье далек от нас вдвойне. Свою устремленность к новому, свои технические дерзания он поставил на службу идеалам, которые даже в то время были отмечены печатью декаданса. Это странное сочетание несколько напоминает потуги создателей «Фильм д'ар», которые в 1910 году старались спасти киноискусство с помощью театра. По поводу «Фильм д'ар» и эстетизма Марселя Л'Эрбье много злословили. Однако и то и другое достигло своей цели, и то и другое было полезно... хотя бы потому, что возникшая в ответ на эти начинания здоровая реакция вернула Киноискусство на путь простоты.

Постановка фильма «Роза-Франция» была осуществлена при содействии Леона Гомона. Хотя фильм, как мы видели, и пленил некоторых критиков, судьба его была катастрофична. Однако Леон Гомон

предложил Л'Эрбье продолжать работу «с условием, чтобы последний согласился без больших затрат снять какой-нибудь ходовой сюжет». Таким сюжетом был «Отчий дом» Анри Бернштейна. Л'Эрбье соглашается и добивается успеха. В результате — двухгодичный контракт, позволивший ему поставить некоторые из его выдающихся фильмов.

После «Розы-Франции» и «Отчего лома», которые были его первыми шагами в кино, Л'Эрбье вплотную сталкивается с альтернативой: создавать фильмы, о которых он мечтает, или такие, какие ему предлагают. В той или иной мере такие колебания омрачали весь его жизненный путь и все его творчество, Л'Эрбье делает и то и другое, компенсируя провалы своих смелых дерзаний фильмами, не представляющими художественной ценности, но приносящими большие деньги. Шарль Спаак называет это «тщеславием и жадностью» режиссера. Но было бы правильное говорить о его замыслах и потребностях. Разве смог бы Л'Эрбье создать «Эльдорадо», если бы он отказался от постановки «Отчего дома» (на котором он даже не поставил своего имени)? Такого рода неразборчивость опасна тем, что при ней очень трудно соблюдать равновесие и при подведении итогов чаша весов с легковесными произведениями обычно перетягивает. Сколько фильмов типа «Человек открытого моря» и «Вооруженная стража» надо выпустить на экран, чтобы создать одну только «Фантастическую ночь»!

И вот Марсель Л'Эрбье заключает двухгодичный контракт. Леон Гомон принадлежит к категории людей осторожных и расчетливых, но готовых пойти на риск, когда того требует профессия. За четыре года режиссер снял для него шесть фильмов. Гомон и Л'Эрбье расстались бурно, но почти все эти произведения лежат на главном направлении творчества режиссера и вошли в его актив, так же как и в актив французского кино того вре-

мени. В особенности это относится к «Карнавалу истин», «Человеку открытого моря», «Эльдорадо», «Дон-Жуану и Фаусту»...

В этих четырех фильмах Марсель Л'Эрбье показал свои возможности. Теперь эти ленты представляют собой лишь историческую ценность. Именно с этой точки зрения следует о них судить сейчас. Эти фильмы были экспериментами, они живо заинтересовывали зрителей того времени — одних приводили в восторг, у других вызывали неодобрение. Они помогли выработать тот кинематографический язык, с помощью которого формировался новый вид искусства.

Однако опыты Марселя Л'Эрбье идут в направлении, резко отличном от того, по которому пошли Абель Ганс, Жан Эпштейн или Жермен Дюлак. Создатель «Розы-Франции» — только художник, он никогда не станет человеком техники. Л'Эрбье с тем же правом, что и его товарищей, можно отнести к группе так называемых «авангардистов», однако его поиски носят совсем иной характер. Возможности изображения привлекают его гораздо больше, чем возможности аппарата, их запечатлевающего. Ганс озабочен прежде всего ритмической стороной фильма, Л'Эрбье же с особой тщательностью отрабатывает свои произведения со стороны пластичности изображения. И даже там, где он прибегает к техническим ухищрениям — мягкофокусной оптике, двойной экспозиции, оптическим искажениям, — он всегда использует их ради самих изображений, а не ради соотношения и связи между ними.

Такова характерная особенность вклада, внесенного Л'Эрбье в сокровищницу первой школы французской кинематографии. По своей значимости этот вклад, несомненно, уступает тому, который сделали для французского кино упомянутые выше новаторы. Однако важен и он, поскольку расширил значение зрительного образа. Благодаря Л'Эрбье кадр приобрел в фильме психологический смысл. Реалистическое изображение становится импрессионистским. Жак Катлен в своей книге иллюстрирует

это несколькими примерами: «Стена, вдоль которой идет женщина, раздавленная жизнью, внезапно деформируется перед объективом, как в кривом зеркале, безмерно растет, точно загибается внутрь, и всей своей белой массой давит на хрупкую черную фигурку... А вот танцовщица, погруженная в свои мысли во время праздника, — экран показывает ее в смутной дымке, как бы во власти беспредельной мечты, тогда как рядом с нею ее подруги показаны с нормальной четкостью. Когда же возгласы публики приводят ее в себя, ее образ становится таким же четким, как и остальные... Мрачный паяц издевается над покинутой матерью, мы видим его глазами этой женщины: огромным, извивающимся, отвратительным...»

Именно такое превращение реалистического изображения в импрессионистское побудило Луи Деллюка восторженно воскликнуть: «Вот настоящее кино!» В наши дни это было бы сказано с оттенком пренебрежения. Говорящее кино вытеснило по-добный язык, и его настолько забыли, что некоторое время спустя достаточно будет показать не-обычно снятые потолки в фильме «Гражданин Кейн»\*, чтобы произвести сенсацию! Теперь этот язык уже не в ходу. Наши молодые эстеты считают ВТО устарелым и напыщенным. Надо было двигаться дальше, а кино остановилось в пути, в то время как все «старые» виды искусства жаждут освободиться, вырваться за пределы материального образа, кино занимает ретроградную позицию. Оно уже вернулось к изобразительной стадии... И те же эстеты, которые восхищаются Пикассо, признают только один вид киноискусства — тот, что под стать Мейсонье\*!..

Какова же реакция продюсеров, то есть тех, кто является работодателями для дерзающих, а также публики, для которой они трудились? Отвечая на наш вопрос, Жак Катлен вспоминает об «Эльдорадо».

«В конце июня Л'Эрбье показывает фильм патрону и руководителям фирмы... Леон Гомон, чело-

век-хронометр, появляется точно в назначенное время. Демонстрация фильма должна начаться в тот самый момент, когда он усаживается на свое место. И вот фильм на экране... Но к концу первого эпизода зрители видят все более и более мягкофокусное изображение, назначение которого — передать состояние героини, ее отрешенность от действительности. Патрон резко поворачивается и приказывает механику остановить фильм. Зажигается свет, все смущенно, недоумевающе смотрят друг на друга. Гомон, решив, что увиденное на экране — результат неисправности аппарата, готов прогнать виновного. Л'Эрбье осторожно объясняет, что нечеткость изображения — технический прием, рассчитанный на психологический эффект... который... что... — Покажите дальше, — говорит патрон. 7 июля 1921 года фильм демонстрировался представителям прессы. Он был принят восторженно. Леон Муссинак выражает общее мнение, отозвавшись о последней части «Эльдорадо» как об «одном из самых замечательных по своей фотогении кусков, которыми нам когда-либо приходилось восхищаться»<sup>1</sup>.

Зрители кинотеатров иногда бурно реагируют на фильм, топают ногами, свистят. Но он делает сборы. В ноябре того же года при опросе читателей, проведенном одним киножурналом, Марсель Л'Эрбье был назван лучшим французским режиссером. Леон Гомон предлагает ему возобновить контракт и удваивает жалованье.

«Эльдорадо» — ключевое произведение в творчестве Л'Эрбье того периода. Фильм «Человек открытого моря» (отнесенный к «морскому» жанру), насыщенный новыми эффектами и смелыми техническими приемами, уже привлек к себе внимание зрителей. По выражению Жоржа Садуля, автор хотел, «чтобы в кино, как в сонате, были различимы аллегро, анданте, скерцо, ларго». Хотя фильм «Человек открытого моря» и более реалистичен по

<sup>1</sup> «Naissance du Cinéma».

жанру, Л'Эрбье трактует его так же субъективно, как и другие свои картины. Сюжеты даже его самых смелых фильмов банальны. Сам режиссер расценивает сценарий «Эльдорадо» как «мелодраматический». Л'Эрбье заботится только о форме. Действие, чувства, выражаемые фильмом, заслуживают у него внимания только под углом зрения формы, в которую они облечены. Но в фильме «Дон-Жуан и Фауст», где встречаются два символических персонажа, сказывается тяга Л'Эрбье к кино рассудочному. В компоновке кадров, даже тех, элементы которых он черпал в природе, — пейзажей и портретов — непосредственность вытеснена продуманностью. В то время Л'Эрбье уже начал привлекать к работе молодежь (например, художника и костюмера Клода Отан-Лара). Заслуга Л'Эрбье состоит еще и в том, что он приобщил к кинематографу мыслящих, влюбленных в современное искусство людей, тех, чьим смелым поискам была посвящена Международная выставка прикладного искусства в 1924 году...

Однако, несмотря на интерес, представляемый фильмом, один молодой прозорливый критик пишет: «Именно художественные достоинства фильма «Дон-Жуан и Фауст» и вызывают сомнения. Мы видим прекрасные сцены. Но фильм ли перед нами?» Это молодой критик Рене Клер. Он прекрасно чувствует, что, заботясь о пластической выразительности фильма, режиссер еще ни в коей мере не удовлетворяет более насущного требования кино — требования ритма.

И все же Марсель Л'Эрбье получил достаточно одобрительных отзывов, чтобы считать партию выигранной по крайней мере в плане эстетическом. Отныне он освобождается от пут, которыми его связывали продюсеры, и, чтобы завоевать полную независимость, основывает собственную производст-



венную фирму «Синеграфия». Это первый шаг на путь «тому роду деятельности, которому он отдается в будущем по мере отхода от творческой работы. Вокруг «Синеграфии» Марсель Л'Эрбье группирует молодежь, как и он, устремленную в будущее. Он помогает ей находить свое призвание, предоставляя временами возможность пробовать свои силы. Он уже не довольствуется своим индивидуальным творчеством, а намеревается создать своеобразную Школу или Мастерскую.

«Синеграфия» дает возможность Жаку Катлену заняться режиссерской работой и поставить два интересных фильма — «Торговец удовольствиями» (1923) и «Галерея чудовищ» (1924); художнику-декоратору Клоду Отан-Лара — снять свой первый авангардистский короткометражный фильм «Хроника» и, наконец, Луи Деллюку, идеи которого оказали влияние на стиль Л'Эрбье, поставить свой последний фильм «Наводнение». Снимая свои многочисленные фильмы для «Синеграфии», Марсель Л'Эрбье заручается сотрудничеством многих виднейших деятелей авангардистского движения в архитектуре, живописи, декоративном искусстве, искусстве мебелировки, в литературе и музыке. Вот почему в шапке фильма «Бесчеловечная» — первого фильма Л'Эрбье, поставленного «Синеграфией», — мы встречаем имена Пьера Мак Орлана\*, Фернана Леже, Малле-Стивенса, будущего режиссера Альберто Кавальканти\* и Дария Мило, а среди исполнителей — Жоржетту Леблан, Жака Катлена и будущего лауреата гонкуровской премии\* Филиппа Эриа.

Сочетание стольких свежих талантов помогает создать произведение, соответствующее своему названию, хотя и слишком рассудочное, но все же эмоционально воздействующее на публику.

«На каждом сеансе зрители яростно спорят, у фильма столько же горячих поклонников, сколько и ярых противников. Когда на экране появляются многоцветные кадры, построенные на ускоренном

монтаже, которыми заканчивается фильм, в зале поднимается невообразимый шум»<sup>1</sup>.

Прекрасное время, когда в кино стали приходиться не пассивные зрители и те ради того, чтобы проглотить свою еженедельную порцию киноромана с продолжением!

Еще один достойный сотрудник идет навстречу Л'Эрбье — Луиджи Пиранделло соглашается продать «Синеграфии» право на экранизацию своего произведения «Покойный Матиас Паскаль». Фильм выходит на экраны в сентябре 1925 года и пользуется не меньшим успехом, чем предыдущие.

«Синеграфия», как, впрочем, любое благородное начинание, знавала и трудные дни. Многие из ее организаторов тоже претендовали на независимость. Пожар уничтожил помещение «Синеграфии», но не веру Л'Эрбье в свои силы. Это был трудный момент. И вот вновь возникает дилемма, которую в свое время перед ним ставил Леон Гомон\*. Чтобы выжить, надо просить помощи у Патэ\*, надо взяться за кинороманы, надо объединить коммерцию с искусством.

Для Марселя Л'Эрбье наступает период упадка. Прежде всего он отказывается от задуманных им сюжетов и снимает два довольно посредственных фильма. Один — «Головокружение» по Шарлю Мере, другой — «Дьявол в сердце» по Люси Деларю-Мардрююс\*. Тщетно вкладывает режиссер в эти посредственные сюжеты свое общепризнанное теперь мастерство. Он пытается, но безуспешно, поставить произведения, более достойные внимания: «Любовь мира» по Рамюзу\* и «Портрет Дориана Грея» по Оскару Уайлду. В конечном счете режиссер довольствуется Золя, но Золя, приближенным к современности, вокруг которого засверкают все возможности искусства экрана. «Деньги» — последний немой фильм Л'Эрбье. Экранизация романа Золя вызывает гнев Антуана\*. Купюры, произведен-

<sup>1</sup> «Jaque Catelain présente Marcel L'Herbier», Paris, 1950.



ные прокатчиком, вызывают возмущение автора фильма. Арбитраж никого не удовлетворяет. Фильм не оправдал возлагавшихся на него надежд. Автор уже чуть ли не готов отречься от картины, переделанной против его воли. Но другая драма потрясает мир кинематографа. Нарождается говорящее кино.

С появлением в кино звука «Синерграфия» прекращает свое существование. Завершается важный период творчества Марселя Л'Эрбье. Зная, «что человечество никогда не идет вспять, что прогресс надо принимать»<sup>1</sup>, Л'Эрбье обращается к тому, что он уже назвал «синефоническим искусством». Но он не собирается опять вступать в борьбу для спасения признанных ценностей, — как это сделает Рене Клер. Уж не опасается ли он, что ему не по плечу новая форма, столь непохожая на ту, с которой он связал свои былые замыслы? Или, может быть, он устал? Л'Эрбье сдает позиции, скромно довольствуясь экранизированным театром или просто рабской экранизацией литературных произведений... Внезапный отход от своих позиций, приведший в замешательство его почитателей, Л'Эрбье оправдывал в ту пору так:

«Мы очутились перед трудноразрешимой задачей. Во времена немого кино можно было, прилагая личные усилия и принося тяжелые жертвы, снимать, придерживаясь своих замыслов, делать то, что считаешь нужным, — не для материального преуспевания, а в интересах художественного развития кинематографа. Это требовало огромных затрат. Я сам годами боролся за то, чтобы создавать фильмы, соответствующие моим замыслам, чтобы дать возможность работать многообещающей молодежи. Но такое усилие нельзя прилагать вечно. На-

ступает момент, когда человек уже не в состоянии придерживаться этой линии поведения. Появление говорящего кино значительно приблизило этот момент. В настоящее время нельзя не учитывать, что кинематограф — коммерческое предприятие, об этом напоминает дороговизна говорящего фильма.

Вот почему у нас, режиссеров, остается только два выхода: либо подчиниться законным требованиям заказчиков, то есть работать для широкого зрителя, а не для себя, либо не работать вовсе. Из двух зол надо выбирать меньшее. Можно всегда попытаться внести в коммерческий фильм немного того, что думаешь, на несколько секунд быть самим собой. Я пробовал это сделать в фильмах «Тайна желтой комнаты» и «Аромат дамы в черном», хотя они и чужды моему вкусу, моим устремлениям и моему духу. Остается надеяться на медленную эволюцию — ее возможность отнюдь не исключена, — которая поставит кинематографию в лучшие условия»<sup>1</sup>.

Л'Эрбье порывает контракт, связывающий его с продюсером. Около двух лет — с сентября 1931 по июль 1933 года — он не снимает вовсе... Но вот снова «Отчий дом» одерживает верх. Л'Эрбье уступает продюсерам. Он снимает фильм «Ястреб» по Франсису де Круассе, «Скандал» по Анри Батаю\*, «Авантюриста» по Альфреду Капю, «Счастье» по Анри Бернштейну\*. Кино — искусство движения — отдано на растерзание драматургам. И сам Марсель Л'Эрбье способствует этой сдаче позиций.

Марсель Л'Эрбье, рассказывает Жак Катлен, ужасно боится моря. И вот следующая серия фильмов, не менее низкопробная, чем сделанная по пьесам, приближает творческий упадок режиссера. Это серия фильмов на морскую тематику: «Имперская дорога» и «Вооруженная стража» (о французском флоте в Тулоне), «Дверь в открытое море» (о мореходной школе в Бресте), «Новые лю-

<sup>1</sup> «Cinémagazine», juillet 1930.

56

<sup>1</sup> Интервью Марселя Л'Эрбье «L'Echo d'Oran», 24 juin 1932

57

ди» (о Марокко во времена маршала Лиоте \*), «Цитадель молчания»... В них пропаганда сочетается с напыщенностью. Делая вид, что верит этим прилизанным, академичным, холодным фильмам, Марсель Л'Эрбье отлично понимает, что сбился с пути. •К каким новым берегам направить терпящий бедствие корабль былых замыслов? Обилие легкой романтической экзотики толкает его на создание документальных фильмов. Чтобы обрести утраченную независимость, Л'Эрбье создает новое общество «Синефония», объединившее документалистов Жана Древиля\*, Жана Арруа, Луи Пажа. Он помогает Йорису Ивенсу\* закончить «Зюдерзее»... Но предприятие впадает в спячку... «Остатки своего кинематографического кредо» (Ж. Катлен) Л'Эрбье хотел дать почувствовать в громоздких (исторических полотнах, которые он называет «экранизированной хроникой»). Молодой прогрессивный кинематографист становится чуть ли не официозным режиссером. Он выпускает фильмы такие же прилизанные, как он сам, лишённые каких бы то ни было смелых исканий, какой бы то «и было оригинальности. Это фильмы, представляющие на экране чопорное искусство, искусство официальных церемоний и исторических картин. Таковы «Адриенна Лекуврер», «Трагедия империи», «Антанта»...

Занавес! Второй период творческого пути Марселя Л'Эрбье завершается. За это время Л'Эрбье не перестает быть теоретиком-философом, каким он был в «Саду тайных игр», и довольно часто печатает статьи о киноискусстве в «Пари-Миди», «Комедиа», «Пари Журналь», «Синеа». Он читает лекции... К концу этого второго периода он сам в следующих выражениях подводит итог своему творческому пути: «Как своеобразна моя кинематографическая судьба! Скоро исполнится двадцать лет моей работы в кино! Но эти двадцать лет распадаются на две фазы, удивительно сходные и в то же время столь различные! Сначала десять лет немного кино (1918—1928), когда снисходительные боги подбрасывают мне

больше хороших карт, чем я мог надеяться, когда я создаю фильмы по своему желанию и наконец одерживаю несколько крупных побед, принесших мне много радости и оставивших в памяти деятелей кино названия моих картин, созданных во славу кинематографа: «Роза-Франция», «Человек открытого моря», «Вилла «Судьба», «Эльдорадо», «Дон-Жуан и Фауст», «Бесчеловечная», «Воскресение»<sup>1</sup>, «Покойный Матиас Паскаль», «Деньги» — фильмы, отмеченные поисками нового, дерзаниями и независимостью.

Затем десять лет звукового кино (1928—1938), десять лет вынужденных шагов и неудач, когда на мою долю выпадала игра, далеко не блестящая, когда судьба заводила меня в безвыходное положение (ты неустанно предлагаешь прекрасные сюжеты, а тебе неизменно навязывают самые негодные), а когда по счастливой случайности в мои руки попадали хорошие карты («Счастье», «Вооруженная стража», «Новые люди», «Цитадель молчания»), по воле злого рока они оказывались не моей масти и не вдохновляли меня на то, что раньше обеспечивало мне успех.

Бывало, в поисках вдохновения для своих немых фильмов я прибегал к Бальзаку, Уайлду, Мак Орлану, Толстому, Пиранделло, Золя и чувствовал себя среди них, как среди родных по духу.

За последние же десять лет обязанность поставлять сюжеты для моих звуковых фильмов выпала на долю авторов хотя и весьма достойных, но совсем иного толка: Гастона Лору, Батая, Круассе, Машара, Капю, Фронде...

Десять лет изгнания... »

Марсель Л'Эрбье подводил этот итог перед тем, как приступить к «экранизированной хронике», о которой мы уже упоминали. Она сделана добротной.

<sup>1</sup> Фильм «Воскресение» был начат, но не закончен.

Но в ней нет ничего общего с тем тонким искусством, которым мы восхищались в немых фильмах Л'Эрбье. Вероятно, он сам это предвидел, когда цитировал статью критика «Тан» Эмиля Вюйермоза, где говорится: «Режиссер Марсель Л'Эрбье мог бы дать нам крупные произведения, полные фантазии, очарования и тонкого вкуса. Но виртуоз игры на арфе и флейте по настоянию дирижеров (продюсеров) исполняет соло на трубе или барабане».

Такие «произведения, полные фантазии, очарования и тонкого вкуса», мы вновь увидим наконец в трех неравных но достоинству фильмах, которые, однако, оказывают автору больше чести, чем все картины, созданные им за последние десять лет, — это «Комедия счастья», «Смешная история» и особенно «Фантастическая ночь».

«Комедии счастья», начатой в 1939 году, суждено было познать все невзгоды войны. Пьеса Евреинова\* принадлежала к числу тех сюжетов, которые режиссер вынашивал свыше десяти лет. После долгих поисков финансовой поддержки Л'Эрбье наконец, нашел продюсера в Италии. Однако на фильм обрушились самые ужасные несчастья: война прервала постановку, пожар на студии едва не погубил негатив. А когда обстоятельства в конце концов позволили режиссеру возобновить съемки, некоторые актеры оказались в Америке, другие составились для экрана, один актер умер. И все же Л'Эрбье закончил свой фильм и три года спустя показал его. Несмотря на тяжелые условия постановки, «Комедия счастья» — произведение тонкого обаяния, игра некоторых актеров восхитительна, остроумный диалог Кокто и музыка Жака Ибера также способствовали успеху фильма.

Сюжет оказал Марселю Л'Эрбье хорошую услугу. Так было и при экранизации пьесы Армана Салакру\* «Смешная история». По-видимому, опасаясь обвинений в «приспособлении пьес к кино», Л'Эрбье, забегаая вперед, заявляет, что в данном случае речь идет о фильме-спектакле. «Отталкиваясь от пьесы и бережно обращаясь с нею, потому

что она вызывает мое восхищение, — пишет он, — я и не намеревался дать в говорящем фильме ее призрак, двойник или пародию, заняться ее воссозданием на экране. Я предлагаю ее зрителю как приятный отдых. Отдых для всех тех, кто не может и никогда не мог рукоплескать этой пьесе и кто найдет теперь, я надеюсь, благодаря игре моих актеров фотографически точный эквивалент того прелестного спектакля, который без этого фильма они бы так и не узнали».

Начиная с «морского» фильма «Человек открытого моря» и «мелодрамы» «Эльдорадо» вплоть до «фильма-спектакля» «Смешная история», Марсель Л'Эрбье обычно всегда высказывался относительно своих замыслов, вероятно, для того, чтобы показать, насколько он их превосходил в творческой практике. В самом деле за этой мнимой скромностью таился хитрый умысел. «Смешная история» — очень тонкая экранизация театрального произведения. Превосходный критик Нино Франк писал об этом так: ««Драматический фарс» Армана Салакру в переделке для экрана столь же полон блеска, как и на сцене, а моментами даже превосходит оригинал. Начиная с первого акта, который, казалось бы, трудно передать на экране иначе, чем путем рабского фотографирования, режиссер дает нам целый ряд брызжущих весельем, отлично скомпонованных эпизодов, где tempo, тон, а также режиссерские находки представляют собой настоящее киноискусство... Комедийность сценического диалога Марсель Л'Эрбье заменяет комедийностью изображениям Автор «Эльдорадо» делает вид, что хочет скромно ступешаться перед воплощаемым им на экране чужим произведением. Но займет ли он наконец, поступая таким образом, заслуженное место среди подлинных творцов экрана? Чтобы вновь обрести смелость своих былых дерзаний, режиссеру не хватало, быть может, только какого-нибудь поощрения. Кино времен войны с его тенденцией бегства от действительности дает и Л'Эрбье возможность совершить крутой поворот и возвратиться к

60

6  
1

истокам своего творчества, порвав, наконец, с такой тематикой, как военно-морская школа, корнелевские конфликты и Антанта.

Каковы же эти истоки? Они те же, что у самого свободного и самого фантастического искусства старого Мельеса, который первым высвободил кинематограф из плена действительности и придал ему форму мечты. И вот Марсель Л'Эрбье, всегда осторожный в осуществлении смелых исканий, всегда тонкий, ставит фильм «Фантастическая ночь», расцениваемый им как «надгробие Мельесу» в том смысле, в каком Равель создал в музыке «Надгробие Куперену».

Какой восторженный прием был оказан этому фильму! И как мы были рады вновь обрести кинематографиста и кинематограф, о которых чуть не утратили даже воспоминания. Восстановив связи со своим прошлым, удачно применив в области звукозаписи свою изобретательность, используя, как в былые годы, деформацию изображения, Л'Эрбье словно вновь продемонстрировал свою молодость и еще в большей мере — молодость искусства, которому он служил. Не обошлось и без «добрых» людей, заявлявших, что «надгробие Мельесу» — это попытка возродить устаревшие эффекты. Точно так же в наши дни кое-кто пренебрежительно заявляет о «формализме» «Лолы Монте» или «Маргариты из ночного кабачка»...

Одна из статей того времени удачно ставит все на свое место. Занесем ее в анналы этой полемики, отклики которой еще не раз появятся на этих страницах: «По сценарию Луи Шаванса Марсель Л'Эрбье создал фильм, который столь же кинематографичен, как музыкальна музыка и скульптурна скульптура. Такого рода попытка в эпоху создания «Звездных полетов» и «Пансиона Жонас» может показаться безумной и наивной; по поводу этого фильма было даже сказано, что он отбрасывает

нас на двадцать лет назад. Ну что же, мы не спорим. Но это движение вспять может оказаться прогрессом, потому что кинофильмы, созданные двадцать лет назад, в эпоху «Эльдорадо», «Верного сердца» и «Колеса», были кинематографом в большей мере, нежели «Мамуре» или «Фромон младший и Рислер старший»... Когда придет время и у нас снова будет вволю коровьего и растительного масла, неужели же повернется язык сказать, что мы отброшены назад потому, что настала такая же жизнь, какой она была несколько лет назад? Фильм «Фантастическая ночь», восходящий к подлинным истокам кинематографа, к «Политому поливальщику»\*, к Мельесу и Максу Линдеру\* фильм, пользующийся уже значительным и прочным успехом у публики, принес величайшую пользу делу киноискусства, направив его на верный путь. Он своевременно напоминает публике, зачитывающейся бульварной литературой, о существовании кинокамеры и о присущем экрану специфическом способе подачи того или иного сюжета».

Много былых грехов можно отпустить Марселю Л'Эрбье за это воскрешение прежнего духа и прежней формы во всей их свежести, за это «волшебное купание», возвратившее кинематографу его молодость, его достоинства. Содержание фильма таково: молодой студент для уплаты за право учения вынужден работать на городском рынке. Изнемогая от усталости, он нередко засыпает среди ящиков. Он видит во сне всегда одну и ту же белоснежную фигуру юной женщины, которую тщетно старается догнать... Однажды ночью он ее догоняет и переживает с нею удивительное приключение, которое дает ему счастье...

На всем протяжении этой фантастической ночи студент воображает, что видит сон, и ведет себя с непринужденностью спящего и грезящего в странном мире сновидений... Не оставляя ни малейшего сомнения относительно действительного положения вещей (уже с первой сцены в комнате Ирены все становится ясным), Марсель Л'Эрбье столь умело



придает действительности видимость сновидения, что зритель, как и персонаж фильма, чувствует себя словно в фантастическом сне. Дело в том, что автор берет из действительности элементы самые необычные: искусство магии, бред больного воображения, обман зрения человека в состоянии опьянения. В этой игре недоразумений каждый персонаж, переживая свое приключение, действительно ведет себя как во сне.

Итак, задача авторов не в создании фильма, толкующего сны (сновидение здесь только повод для интриги), а в показе нелепости реального мира. «Фантастическая ночь», пишет Марсель Л'Эрбье, фильм не о реальной действительности, а рассказ о том, какой бессмысленной и бесформенной могла бы казаться жизнь, если бы на нее смотрели сквозь призму сновидения.

«Да, «Фантастическая ночь» — фильм не серьезный, — это развлечение, игра».

В этом и по сей день не устаревшем фильме чаруют искусные превращения реальности в сновидение, непринужденность, с какой развивается интрига в самой необычной среде, с самыми своеобразными персонажами... По ходу развития этой истории автор с большим мастерством начисто разрушает всю ту логику, которую мы пытаемся в нее привнести: герой заснул в смокинге — и, конечно, нет никакого смысла в том, что он просыпается в спецовке!..

Две характерные особенности фильма обеспечивают ему важное место. Во-первых, фантастика — ее в картине очень много, и очень скоро она начинает казаться устаревшим приемом — здесь подана с оттенком юмора. Ирония — лучший помощник, нежели ужас. Она очаровывает нас в «Фантастической ночи», так же как в фильме «Я женился на ведьме»<sup>1</sup>. Другая характерная особенность фильма — стиль. Как мы уже говорили. Марсель Л'Эрбье здесь снова прибегнул к эффектам, которые счи-

<sup>1</sup> Фильм Р. Клера (см. ниже). — Прим. ред.

тались устаревшими, и применил их с непринужденностью и изяществом, возвратившими им былую свежесть: двойная экспозиция и оптическая деформация прекрасно уживаются с той формой, для которой они казались уже непригодными. Режиссер оперирует звуком и диалогом не менее свободно; двойной звук, эхо, реверберация превращают этот звуковой фильм в чудесный пример умелого использования выразительных средств. В фильме сновидение перемежается с действительностью; развитие сюжета ведет героев из Крытого рынка в кабинет магии, в Луврский музей, в дом умалишенных, на крыши и на улицу... При всем разнообразии обстановки изображение сохраняет невесомость, поэтическую пластичность. Предметы и пейзажи кажутся в одинаковой мере прозрачными. Несомненно, что высокое качество стиля также обеспечивает фильму чудесную власть над зрителем.

Говорили, что «Фантастическая ночь» — произведение сюрреалистическое. Порой действительно кажется, что оно близко к сюрреализму, но только своими внешними чертами, так же как близки этому направлению детские рисунки. Персонажи в своих репликах подсмеиваются над этой видимостью, добавляя новые недоразумения к тем, которые возникают в связи с мнимым сновидением. «Моя дочь сошла с ума», — говорил Талес. «Мой отец сошел с ума», — говорит Ирена... Каждый, стремясь достичь своей цели, ловко надувает другого. Постановщик тоже обманывает зрителя, чем забавляется сам... И забавляет нас...

Одновременно с постановкой «Фантастической ночи» Марсель Л'Эрбье пробовал воплотить в жизнь и другие планы: в частности, фильм, который он предполагал назвать «Звездная дорога», задуманный как повторение того опыта, каким в свое время было «Эльдорадо». Другой большой замысел Л'Эрбье — воплотить на экране жизнь Мольера, при этом среди действующих лиц показать всех

знаменитых в ту пору артистов, что должно было явиться как бы данью уважения, приносимой современными актерами Великому Учителю прошлого. «А в плане литературном, — говорил мне тогда Л'Эрбье, — максимально используя исторические материалы, я рассчитываю привлечь к работе крупнейших писателей и драматургов, каждый из которых напишет ту или иную часть текста... Таким образом, это произведение явится плодом общих усилий, чем-то вроде подведения итога духовным ценностям наших дней...»

Ни тот, ни другой проект осуществить не удалось. Они родились в разгар войны. Не удивительно, что подобное возвеличение сокровищ национальной культуры не было поддержано фашистским «Отделом пропаганды»...

Марселю Л'Эрбье пришлось ограничиться такими безобидными фильмами, как несколько тяжеловатая для своего жанра комедия «Добродетельная Катрин» и приятная иллюстрация к романтическому произведению Мюрже\* «Жизнь богемы»... Чудеса «Фантастической ночи» уже не повторяются. Фильмом «Дело об ожерелье королевы» была продолжена серия бесцветной «экранизированной хроники». В фильме «Восставшая» блещут последние искры огня, зажженного Виктором Франсеном. И наконец «Последние дни Помпеи»... Мы видим Марселя Л'Эрбье в Риме перед ошеломительными декорациями, похожими на изделия из папье-маше, в то время как бедный Марсель Эрран в облачении верховного жреца возносит свои моления со столь комической торжественностью, что оператор Роже Юбер фыркает от смеха за своей кинокамерой...

Истины ради надо сказать, что Марсель Л'Эрбье взялся за задачу, не сулившую ему славы (дело заключалось главным образом в том, чтобы повторно использовать в «Чинечитта»\* декорации, оставленные в оплату долга за разорительную «Фабриолу»), при условии, что вслед за этим он сможет осуществить проект, который был ему по душе, — экранизировать роман Жюльена Грина\* «Адриена

Мезюра». Но после окончания «Помпеи» договор, связывающий эти два фильма, был вновь поставлен под вопрос, и продюсер расторг контракт, лишив режиссера возможности снять сценарий, над которым он работал уже три года. Примерно в то же время Л'Эрбье увлекается другим проектом, но и его участь была не лучше. Это фантастический роман Ролана Доржелеса\* «Если б это было правдой»... Полтора года труда и напрасных хлопот...

Так зачастую неблагоприятно складывается обстановка для создателей фильмов! В 1953 году Марсель Л'Эрбье снимает еще один фильм — «Отец барышни», — произведение без притязаний и не представляющее никакого интереса. В дальнейшем к режиссеру поступает еще меньше предложений... Не удивительно, что с этих пор он предпочитает молчать...

Однако Л'Эрбье не перестал быть деятельным. В начале этого очерка мы упоминали о его активном участии в решении профессиональных вопросов и в культурных мероприятиях. Начиная с 1926 года, когда он выступал с докладом на проходившем тогда в Париже Первом международном киноконгрессе, автор «Эльдорадо» председательствует на многочисленных конгрессах, занимает официальные посты, а главное с глубокой верой и прозорливостью работает над проблемами организации кинематографии и распространения ее влияния как орудия культуры. Одной из его величайших заслуг является основание I. D. N. E. C. — первой Высшей школы кинематографии, первого настоящего факультета кино, сочетающего практику с теорией; в последующие годы эта школа послужила образцом для аналогичных специальных учебных заведений. Поэтому можно считать совершенно справедливым избрание Марселя Л'Эрбье президентом Центра связи между кинематографическими учебными заведениями, созданного на фестивале в Канне и объединившего двенадцать стран — от СССР до Китая и США — с их 67 киноуниверситетами. Порой I. D. N. E. C. и ее основателя упрекают

в том, что они дают молодежи узкопрофессиональную подготовку. Но дело в том, что Л'Эрбье думает не только о Франции и даже не только о кинематографии. Страны, где это искусство только нарождается, не раз приглашали молодых французских техников для подготовки национальных кадров кинематографистов. В наши дни 57 техников французского телевидения — выпускники I. D. H. E. C.

Все это побуждает нас остановиться еще на одной стороне деятельности Марселя Л'Эрбье, связанной с телевидением. После того как Л'Эрбье сначала ослабил, а затем прекратил - - по крайней мере временно — свою работу в кино, он взял курс на ту новую форму, которая в один прекрасный день, вне всякого сомнения, окажется одной из форм киноискусства. Два обстоятельства привели Л'Эрбье на этот путь: его любовь к новому и возможность осуществить с помощью телевидения некоторые замыслы, отвергнутые кинематографом.

«Я всегда рассматривал телевидение, — сказал нам как-то в беседе Марсель Л'Эрбье, — как четвертое измерение в кинематографии. Опыт, проведенный в кинотеатре Сен-Марсель в Париже, доказал, что телевидение на большом экране имеет многообещающее будущее. Придет время, когда для демонстрации фильмов в кинотеатрах копии не потребуются. Кроме того, опыт, проведенный в Америке с фильмом «Ричард III», когда премьера этого произведения, предназначенного для кинозрителей, состоялась по телевидению, тоже открывает новые перспективы, благоприятные для всей кинематографии. Телевидение само явится к зрителю, не посещающему кино, и познакомит его с кинематографом. Впрочем, телезрителя скорее можно назвать читателем, чем зрителем. Это одиночка, а не коллектив, и его больше могут заинтересовать фильмы, проникнутые новыми веяниями, и нет сомнения, что он легче поддается воспитанию... »

Когда-нибудь люди поймут, что телевидение может быть школой не только для кинематографистов, но и для зрителей. Это благотворный противовес гигантомании широкого экрана. Телевидение, которому в техническом отношении, конечно, еще далеко до совершенства, благодаря своему удобству, маленькому экрану, новому зрителю, узкоплечным фильмам может вернуть кинематограф к его истокам, к его дерзаниям и рискованным шагам. В наши дни телевидение может служить ярким образцом в области звукозрелищного спектакля, где нас всегда поражали разнообразием форм. Благодаря телевидению Марсель Л'Эрбье уже сумел поставить адаптацию «Адриенны Мезюра», которую в кино пришлось положить в долгий ящик. Благодаря тому же телевидению Марсель Л'Эрбье поставил так называемую «читку в лицах» адаптации «Принцессы Клевской» — еще один проект, - который в кино не удалось осуществить ни Брессону, ни Деланнуа. И, наконец, не исключено, что то же телевидение поможет ему реализовать другой выношенный им замысел поставить фильм о Клоде Дебюсси. Известно, что Л'Эрбье — музыкант; он жил в эпоху Дебюсси, находился под его влиянием и, несомненно, сумел бы верно передать характер его искусства в зрительных образах... Он уже проделал подобный опыт по телевидению в 1955 году, когда была организована серия передач, посвященных великим музыкантам. Успех этого эксперимента побуждает Марселя Л'Эрбье приложить усилия к тому, чтобы претворить в жизнь, задуманное — французский фильм о Дебюсси. Он будет данью уважения французскому музыканту, чей гений отмечен печатью нашего национального характера.

«У меня, — говорит Марсель Л'Эрбье, — есть два-три сюжета, пригодных для телевидения; пожалуй, они помогут мне возобновить перед новой публикой опыт, сходный с тем, который я некогда проделал в кинематографе, и воскресить в ином плане юную свежесть «Эльдорадо»... »

## Жюльен Дювивье

Итак, подобно своему боевому соратнику Абелью Гансу, Марсель Л'Эрбье — пионер кинематографа дня вчерашнего — является также пионером кинематографа дня завтрашнего. Поливидение и телевидение — две формы киноискусства будущего. Ганс и Л'Эрбье верны намеченному ими пути и по-прежнему устремлены за пределы уютного настоящего. Их искания представляют для нас больший интерес, чем те законченные произведения, которые они могли бы нам дать, ... если бы кинопромышленность предоставила им необходимые для этого средства.

Впервые я увидел Жюльена Дювивье в 1924 году в Лилле. Он очень хотел тогда лично представить родному городу «Трагедию Лурда» — один из своих первых фильмов, на который возлагал большие надежды. Перед разместившимися на скамьях старого ипподрома тремя тысячами зрителей режиссер довольно пространно изложил причины, побудившие его поставить этот фильм, и цели, которые он при этом преследовал. Жюльену Дювивье было в то время двадцать восемь лет.

Значительно позднее, в 1946 году, в Ницце, я напомнил обо всем этом режиссеру, снимавшему тогда фильм «Паника». Воспоминания о дерзаниях молодости вызвали на его устах улыбку, и он смиренно признался, что теперь уже не способен на подобную смелость... Сейчас его понимают и одобряют.

А между тем совсем неплохо, что молодым кинематографистам той поры была свойственна подобная решительность и что их смелые замыслы часто не укладывались в средства, которыми они располагали. Так ценою ошибок кинематографическая молодежь продвигалась вперед трудными, порою непроторенными путями. Хотя Дювивье и не принадлежал к «авангарду» тех времен, когда это слово имело еще смысл, он мечтал о кинематографе большой мысли. Об этом он и говорил, в этом направлении пробовал свои силы.

«Молодые» дерзают в кино все меньше и меньше. Если иногда у них и появляются какие-нибудь смелые замыслы, то чаще они довольствуются ролью последователей и работают, не вкладывая в свою профессию души.

от своего бывшего поэтического вкуса и даже литературных склонностей. Сюжет, который он недавно выбрал для своего фильма — «Марианна моей юности», и в еще большей мере трактовка этого сюжета свидетельствуют о близости художника к тому умонастроению, которое у него было в его двадцать пять лет.

Жюльен Дювивье поставил свой первый фильм в 1922 году, когда ему не было еще двадцати шести лет. За свою тридцатичетырехлетнюю карьеру он создал около пятидесяти фильмов. В наши дни Дювивье наряду с Рене Клером и Жаном Ренуаром является одним из немногих «переживших» эпоху немого кино в том смысле, что в его творчестве не было перерывов, не было крупных неудач. И так же, как Рене Клер и Ренуар, этот режиссер, сформировавшийся в школе «немого» кино, пришел к своим наивысшим достижениям в кино «говорящем».

Правда, он не выработал «стиля», который обеспечил этим двум его современникам роль творцов. У него нет ни присущей им яркой индивидуальности, ни их творческой силы. Но глубокое знание своей профессии как в смысле драматического построения действия, так и в плане технического, умение найти правильную интонацию, а также известный поэтический вкус иногда помогают ему достичь преходящих, но значительных успехов. Из его обильного творчества, в котором далеко не все равноценно, многое достойно войти в антологию. Невольно вспоминаются сцены в форте из фильма «Знамя», убийство Режи в «Пепе ле Моко», музыкальность фильма «Весь город танцует», («Большой вальс»), а ближе к нашим временам не лишённое величественности шествие из «Возвращения донна Камилло».

Порою чувствуется также — это вызывает не только симпатию, но и опасения, — что хотя Дювивье уже не обладает дерзаниями молодости, однако в глубине своего «я» он еще хранит кое-что

Жюльен Дювивье прошел в основном школу театра. Он родился 3 октября 1896 года в Лилле, где и начал свое образование, продолжив его в Париже, куда будущего режиссера привела война. В Париже он случайно встречает своего земляка Пьера Бертена, старого товарища по коллежу, который осуществил мечту своей юности и оказался в Одеоне. Пьер предлагает Жюльену у последовать его примеру. За время войны ряды актеров поредели. После двухдневного раздумья Жюльен принимает решение. И вот он уже играет роли благородных отцов в театрах предместий Парижа, а затем в провинции. Несколько месяцев спустя он выступает в Одеоне, но карьера актера не дает ему полного удовлетворения.

«Да, я любил театр, но я скучал, скучал по настоящему. В ту пору во главе театра стоял Поль Гаво. Я познакомился с Даниелем Ришем, который репетировал тогда одну из своих пьес в Одеоне. Он проникся ко мне симпатией. Именно он и посоветовал мне заняться кинематографом. В самом деле, почему бы и нет! Мои первые шаги в кино были довольно скромны, свою учебу я начал там в качестве ассистента режиссера. Мне покровительствовало Общество литераторов, точнее, Пьер Декурсель и Даниель Риш, в чем я нуждался, так как, разумеется, ничего не смыслил в киноискусстве. Мало-помалу я кое-чему научился. Моя актерская карьера была, конечно, прервана... Когда Общество литераторов перестало ставить фильмы, я поступил так, как поступают другие: нашел заказчика и с



помощью оператора из числа моих друзей начал работать над двумя первыми фильмами. Правда, я еще играл кое-какие небольшие роли... Мои режиссерские дебюты были довольно успешны. К несчастью, пожар в Бордо, где мы работали, уничтожил негатив одного из моих фильмов и мою маленькую студию... Тогда я поехал в Париж и продолжал работу там»<sup>1</sup>.

У Гомона Дювивье работает ассистентом режиссера, а вскоре становится сценаристом. Он сотрудничает в это время с самыми крупными постановщиками фирмы: Марселем Л'Эрбье, Луи Фейадом, Бернаром Дешаном, Анри Этьеваном и другими. Для Этьевана он готовит сценарий «Сумерки ужаса» (1922). Но еще раньше Жюльен Дювивье руководил в Бордо постановкой фильмов по своим сценариям: это «Гасельдама, или Цена крови» и «Перевоплощение Сержа Ренадь» (1919—1921).

В ту пору режиссерами становились случайно, как это порой бывает впрочем, и в наши дни. У кинематографа почти не было прошлого, не было своей истории. Каждому предоставлялась возможность как можно лучше использовать кинокамеру, которую ему вручали. В 1920—1930 годы Жюльен Дювивье снимает около двадцати немых картин. Любители точности смогут найти их перечень в фильмографии. От этих фильмов почти ничего не уцелело.

Однако у Дювивье, как мы уже говорили, были смелые планы. Заслуга его состоит в том, что он уже тогда чувствовал, что кинематограф может выйти за рамки простого повествования и с помощью художественного вымысла разрешать столь же крупные проблемы, как наука и религия. Такова первоначальная идея фильма «Кредо, или Трагедия Лурда», поставленного в 1923 году по сценарию Жоржа д'Эспарбеса. Этот фильм мыслился как пер-

вая часть трилогии на религиозную тему; ее должны были продолжить «Агония Иерусалима» и «Человеколюбивый Иисус». Второй фильм был поставлен; от третьего Дювивье отказался, и это решение не было ошибкой, потому что, за исключением нескольких прекрасных кадров в «Трагедии Лурда», все остальное не представляло большой ценности: интрига, сцены и персонажи страдали от явно трафаретных приемов. В пылу увлечения, несомненно выдававшего театральное воспитание, Дювивье безбожно злоупотреблял мелодраматическими эффектами, в чем ему помогали и актеры, пришедшие из театра.

В этот период его творчества наибольший интерес представляют, несомненно, «Машина, которая переделывает жизнь» (1924) — фильм, построенный по монтажному принципу и посвященный кино (поставленный совместно с Анри Лепаржем), и первая экранизация «Рыжика» Жюля Ренара. Однако только в звуковом периоде Дювивье начнет создавать произведения, представляющие собой определенную ценность.

На этом первом этапе своей карьеры Дювивье перепробовал чуть ли не все жанры — от мелодрамы до религиозной эпопеи, от комической ленты до «фильма атмосферы». В «Ожесточенных сердцах» (1923) мы встречаемся даже с «крестьянским реализмом» такой силы, которая была мало свойственна и автору и той эпохе.

Но в то время, как Л'Эрбье, Ганс. Эпштейн, Клер с помощью технических новшеств стремятся к оригинальной форме, Дювивье соблюдает осторожность. Если он и применяет что-либо новое в языке кино, то оно уже апробировано. Сам он никогда не станет новатором. Он искусен, но благоразумен.

Тем не менее уже его первый «говорящий» фильм «Давид Гольдер» (1930) знаменует чуть ли

<sup>1</sup> N i n o F r a n k , Les confidences de M. Julien Duvivier, «Pour Vous», № 117, 12 février 1931.



Не целый этап на трудном пути «отвоевания» кинематографа, того кинематографа, которого звук отбросил ко всем условностям и к рабскому подражанию театру.

Перескочив сразу через несколько ступеней, Дювивье благодаря прочному сюжету обнаружил в этом фильме те качества, которые проявлял и прежде, правда, непоследовательно и не всегда удачно: понимание фотогеничности пейзажа и некоторую приподнятость стиля. Крупный актер того времени Гарри Баур сыграл в этом фильме свою лучшую роль. Но особенно важно то, что, используя звук и приемы немого кино — ускоренный монтаж и наплывы, Дювивье добился новых эффектов в передаче драматизма и атмосферы. Как у Рене Клера в фильме «Под крышами Парижа», так и здесь звуковой компонент приобретает смысл поэтический или реалистический, парюю символический, а в песнопениях еврейских эмигрантов в конце фильма — даже эпический.

Такое блестящее начало давало понять, что отныне с этим режиссером придется считаться. И, действительно, его творчество будет столь же обильным, как и в период немого кино, но, быть может, именно оттого и не всегда ровным. Вслед за превосходным «Давидом Гольдером» идут фильмы, как всегда тщательно «сделанные», не поднимающиеся над средним коммерческим уровнем. Заметим кстати, что новый вариант «Рыжика» (1932) с участием маленького Робера Линана — прелестная вещь, полная горечи, в которой автор несколько увлекся обрисовкой характеров. В своей «Истории киноискусства» Карл Венсан говорит о «Рыжике»

следующее:

«Весь фильм проникнут реалистической суровостью и нежностью к человеку, а сцена свадьбы Рыжика и его маленькой подруги пронизана дивной буколической поэзией: двое детей, оба босые, с венками цветов на голове, держась за руки, шагают вперед, а за ними — кортеж животных, и все это среди чудного пейзажа, с залитым солнцем

холмом и тенями от высоких деревьев. По нашему мнению, во всем, что создано Дювивье, нет ничего равного этому чарующей прелести детской свадьбы».

Подобное поэтическое восприятие пейзажа долгое время оставалось одной из характерных черт французской школы, частично унаследованной у шведов. Дювивье останется верен ей на протяжении всего творчества (это проявилось и в «Марианне»). Та же черта присуща фильму «Мария Шапделен», получившему Большую премию французского кино за 1934 год. Хотя это произведение и не отмечено печатью гения, оно выполнено с честью и достоинством, а некоторые моменты прекрасны своей простотой (например, когда Мария повстречалась с саями, везущими труп любимого ею человека). Снимая свой фильм в Канаде, Дювивье насытил его своеобразной атмосферой этой страны, но в кем живет и дух старой Франции, благодаря которому «становятся такими привлекательными эти канадские пейзажи».

Теперь в режиссуре утвердилось то, что уже раньше проскальзывало в его фильмах, несмотря на имевшиеся в них недостатки. Его стиль, хотя он еще и лишен отпечатка индивидуальности автора, продолжает формироваться, становится более выразительным. В следующем, 1935 году Дювивье начинает серию фильмов, которые, наконец, обеспечат ему прочное место среди лучших режиссеров французского кино довоенного периода.

Тем не менее Дювивье не питает иллюзий относительно своей профессии. Отвечая на вопросы журналиста, Жюльен Дювивье сказал примерно в то время: «Многие воображают, что кинематограф — любительское искусство, и если у тебя есть призвание, то достаточно веры в свое дело; чтобы создавать шедевры в кинематографе не бывает внезапного откровения, озаряющего неопытного человека. Здесь гений — пустой звук; кинематограф — реме-

сло, и ремесло, постигаемое трудом. Что касается меня лично, то, чем больше я работаю, тем яснее вижу, что пока только учусь и что сравнительно с беспредельными возможностями кинематографа ничего не умею. Чтобы создать хороший фильм, приходится рассчитывать на самого себя...

В кинематографе никогда не знаешь точно, попал ты в точку или нет. Достаточно пустяка, чтобы «провалить» какой-нибудь важный кусок, ту или иную сцену, стоившую стольких усилий. Приходится трудиться и трудиться, ни в коем случае не падать духом. Режиссер должен полагаться только на самого себя, потому что он отвечает за все, иногда даже за плохую игру своих актеров. И это вполне логично: актеров кино не существует, есть только люди, которыми хорошо или плохо руководит режиссер. Разумеется, встречаются и такие актеры, которые вносят нечто ценное для режиссера — я таких знавал, но они встречаются редко».

Дювивье готовился тогда к съемкам фильма «Пакетбот «Тенасити» по пьесе Шарля Вильдрака; в работе участвовал и автор. Несмотря на интересный сюжет, фильм не вошел в число лучших картин того времени. Режиссер говорил о нем так: «Это будет не социальный фильм, а человеческий документ, где ясно показано, что человек никогда не бывает свободен, что им руководят неуловимые факторы и что достаточно простого камешка, чтобы повернуть его влево, когда он хочет пойти вправо».

Эта мысль довольно хорошо иллюстрирует общую тенденцию, проявившуюся в фильмах 1935—1939 годов, — тенденцию, легко уловимую, несмотря на разнообразие сюжетов и многочисленность литераторов, сотрудничавших с режиссерами. С их вкладом следует считаться. Талант Шарля Спаака, проникновение в дух слова Анри Жансона и драматическое чутье таких писателей, как Мак Орлан, Бернар Циммер и Жан Сарман, придают фильмам Дювивье и других крупных режиссеров предвоенного периода органичность и устойчивость, которой часто недостает режиссерам, не являю-

щимся одновременно авторами. Так было и у Дювивье, так будет и у Кристиана-Жака, и у Декуэна. Но этот вклад приносит свои результаты лишь в том случае, когда он не навязывает киноискусству, которому служит, «своих» форм, принципов, присущих роману или пьесе. В этом случае произведения отличаются высоким качеством, надолго запоминаются, разумеется, не столько достоинствами целого, сколько ценностью отдельных «кусков», обладающих яркой выразительностью. Хорошо «сделанная» и отрететированная сцена снимается затем надежной и довольно новой техникой, причем звуковые элементы и диалог уже не мешают зрительному восприятию, не дублируют изображения, а усиливают драматический смысл сюжета или сцены. Разумеется, «Знамя» (1935), «Славная компания» (1936), «Пепе ле Моко» (1936), «Бальная записная книжка» (1937) и «Конец дня» (1939)—произведения далеко не безупречные, но в них запечатлены некоторые наиболее характерные особенности тогдашней французской школы.

В «Славной компании» интересному сюжету вредит недостаточно четкая позиция и нерешительность авторов в выборе определенного тона. В своей нерешительности они доходят до того, что готовы предложить публике две развязки. Как объяснить столь открытое признание в собственной слабости? В этой прекрасной истории обреченной на гибель дружбы есть горькая и сладостная поэзия, присущая драматизму Дювивье. Пятерым безработным повезло выиграть сто тысяч франков на десятую часть билета Национальной лотереи. Они решают не разлучаться в счастье, как неразлучны были в беде, и пробуют осуществить проект, который вскоре становится для них чуть ли не целью жизни. Таков сюжет фильма. Сила его эмоционального воздействия в чувстве товарищества, ради которого один из друзей готов пожертвовать даже своим счастьем. Но жизненные обстоятельства и игра страстей мешают энтузиазму и самым благородным стремлениям. Славная компа-

ния бодро старается противостоять ударам судьбы, собственным неудачам, вероломству женщин, их нежности. Но жизнь, «проклятая жизнь» в конечном счете берет верх.

Эта горечь, характерная для стольких фильмов Дювивье, заложена где-то в глубине. В целом произведение излучает свежесть, молодость, веселье, шутку, тот народный дух, который связывает его со своей эпохой — эпохой социализма 1936 года\* — достаточно прочно, по нашему мнению, для того, чтобы и в наши дни он воспринимался как документ того времени. Это редкое явление в кинематографе. Здесь народный реализм, овеянный безыскусной лирикой, воскрешает стиль «быстро на берегу Марны», а иногда с помощью какой-нибудь сценки — шуточной пляски пьяницы или боя часов в пустом доме — затрагивает тончайшие струны сердца.

Действие фильма начинается в живом и бодром ритме, а в последних сценах в соответствии с сюжетом достигает своего рода величавости. Жан Габен\*, Шарль Ванель, Эмос идеально соответствуют своим ролям. Повторяем, фильм интересен как документ своей эпохи, отображающий ее тревоги и радости, и заслуживает в наши дни лучшего места в программах кино клубов.

«Знамя» и «Пепе ле Моко», в которых исполнение Жана Габена затмевает других актеров, производят более яркое впечатление, нежели «Славная компания», хотя тематика их значительно условнее и дает повод для споров. Однако и в том и в другом фильме имеются мастерски сделанные сцены, и по сей день не утратившие своей выразительной силы. В фильме «Знамя» это оборона форта в Испанском Марокко; в конце этой сцены, в которой участвует группа легионеров, звучат призывы, «исходящие из уст» мертвецов; в «Пепе ле Моко» — это «казнь» полицейского осведомителя Шарпена под оглушительную музыку механического пианино или знаменитый эпизод, когда Пепе спускается по лестнице в порт. Здесь Дювивье показал, каких

высот мастерства он способен достичь. Не менее замечательна, впрочем, и сама атмосфера этого фильма, действие которого разворачивается в пригороде Алжира — Казба. Все съемки производились в павильоне, но живописные декорации Ж. Краусса и в особенности умелая постановка и звуковое оформление воскрешают перед зрителем правдивее, чем в натуре, своеобразный лабиринт улочек, дворов и террас, залитых солнцем или погруженных в тревожную тишину ночи. Не будь этих достоинств формального порядка, «Пепе ле Моко» представлял бы собою лишь банальную историю из уголовной жизни. Тем самым было доказано, что высокое качество постановки может придать художественную ценность даже самому банальному сюжету. С «Пепе ле Моко» утверждала себя та «уголовная романтика», которая была уже неоднократно опоэтизирована, и это явление не только кинематографа, но и литературы, поскольку мы встречаемся с ним у Мак Орлана, Карко\* и других писателей того времени.

«Бальная записная книжка» будет служить образцом в другом отношении. Это первый полнометражный фильм, состоящий из отдельных новелл. Его успех мог послужить опасным примером. Женщина находит старую бальную записную книжку и пытается разыскать знакомых ей в прошлом мужчин. Связь между новеллами непрочная, но вполне годится в качестве предлога. Некоторые новеллы этого фильма сейчас совершенно не смотрятся. Уже в ту пору главным недостатком фильма была его неровность, что чаще всего бывает следствием слишком явного намерения дозировать смешное, волнующее и трагическое. Во всех эпизодах — и в удавшихся и в слабых — участвовал ряд лучших французских актеров довоенного времени: Жуве, Ремю, Гарри Баур, Фернандель \*, Бланшар, Франсуаза Розе и другие. Нагромождение «эффектов», пустой диалог, слишком часто насыщенный ложной поэзией, подчеркивали искусственность композиции. Но некоторые сцены даже в

данном случае спасали фильм и свидетельствовали о зрелости режиссера. В новелле, где Жуве играл роль опустившегося содержателя подозрительного кабака, актер пронизал всю сцену своим сочувствием и горечью своих интонаций. Франсуаза Розе также талантливо исполнила свою маловыразительную роль. Лучшим фрагментом следует признать новеллу с Пьером Бланшаром в роли врача, делающего аборт в грязной комнате. С помощью необычного построения кадров, подчеркивающего ощущение драматизма, и лаконичного диалога, прерываемого скрежетом работающего неподалеку подъемного крана, режиссер и на этот раз расширил рамки предложенного ему сюжета и создал в этой серии озвученных фотографий то, что по справедливости называют произведением киноискусства.

После «Бальной записной книжки» в декабре 1937 года Жюльен Дювивье по приглашению фирмы Метро-Голдвин-Мейер уезжает из Парижа в Голливуд. Первым его фильмом в Америке была музыкальная комедия — по оперетте «Большой вальс» Иоганна Штрауса — «Весь город танцует» с участием Фернана Граве и Луизы Райнер. В фильме, который можно считать довольно большой удачей, режиссер старался монтировать изображение, исходя из музыкального ритма экранизируемого произведения. В этом отношении особенно примечателен эпизод выступления симфонического оркестра в Вене, — он был смонтирован в соответствии с ритмом исполняемого вальса. Неизгладимое впечатление оставляет прелестный эпизод «Сказка венского леса».

Вскоре Жюльен Дювивье возвращается в Париж. До своего вторичного отъезда в Голливуд в начале немецкой оккупации он ставит три фильма — два из них вышли на экраны уже после войны: «Конец дня», «Призрачная тележка» и «Такой-то отец и сын».

Только первый из них обратил на себя внимание и, несомненно, в большей мере качеством отдельных элементов, нежели фильма в целом. В нем мы вновь чувствуем своеобразный талант Шарля Спаака, видим Луи Жуве и Мишеля Симона\*, исполняющих роли в драматическом сюжете из жизни старых актеров в доме призрения. Легко догадаться, что каждый из них продолжает выступать в «амплуа», с которым не расставался всю свою жизнь, в частности в роли соблазнителя, не остепенившегося даже с возрастом. Ясно, что сюжет подобного рода подсказывает легкие пути, перед которыми не устояли ни сценарист, ни режиссер. Фильм был по справедливости воспринят как мелодрама. Но разве не вполне закономерно, что подобный сюжет вылился в мелодраму? Столь же бессмысленно было бы упрекать фильм за его театральную форму, поскольку его герои саму жизнь воспринимают как театр.

Эта определяемая самим сюжетом форма позволяет режиссеру, хорошо владеющему своим профессиональным мастерством, достигать порой больших результатов, хотя заслуга здесь во многом принадлежит автору диалога и исполнителям. Однако мастерство Дювивье становится более тяжеловесным. Оно не спасает ни «Призрачную тележку», сделанную по роману Сельмы Лагерлёф, по которому Шестром\* уже раньше поставил немой фильм, ставший классикой, ни фильм «Такой-то отец и сын» — историю французской семьи на протяжении трех или четырех поколений, рассказанную размеренным тоном, что идет во вред эмоциональному звучанию произведения. И тем не менее именно это мастерство обеспечит Жюльену Дювивье успех в Голливуде во время войны. Поскольку в этом режиссере сильнее говорит исполнитель, чем создатель, ему будет нетрудно примениться к американским методам и в своей работе он столкнется с меньшими трудностями, чем Рене Клер или Жан Ренуар. Впрочем, как всегда осторожный, Дювивье снова воспользуется формой, уже принес-

шей ему удачу в Европе, и поставит один за другим три фильма, каждый из которых состоит из нескольких новелл. Благодаря такой композиции картины получают возможность широкого проката — крупный козырь, особенно в Америке.

В фильме «Лидия» рассказываются четыре любовные истории, героиней которых является одна и та же женщина. В картине «Шесть судеб» «роль» бальной записной книжки играет старый фрак. В фильме «Плоть и фантазия» используются те же приемы. Что касается фильма «Самозванец», где вновь играет любимый актер Дювивье Жан Габен, то в этом приключении в стиле «Рокамболя» довоенный убийца выдает себя за героя Сопротивления...

Эти фильмы, вышедшие на экраны Парижа один за другим, почти одновременно с двумя последними, снятыми во Франции в 1939—1940 годы, не способствовали популярности Дювивье. Они свидетельствовали не только о его активной деятельности, но также об однообразии его приемов, о его спешке. Режиссер, никогда не отличавшийся яркостью своей творческой индивидуальности, теряет ее окончательно, приспособившись к методам Голливуда.

В этой книге, посвященной французским режиссерам, не бесполезно напомнить о том, что рассказывал мне Дювивье в 1946 году, по возвращении во Францию, об условиях работы американских кинематографистов.

«Сделать в Америке фильм — это значит его поставить... Задача театрального режиссера, получившего пьесу, где будут играть заранее приглашенные актеры, заключается только в создании обстановки, заданной драматическим произведением. Задача кинорежиссера в Америке во многом аналогична, только стандартизация практикуется в кино в еще большей мере, чем в театре. Сейчас в США насчитывается около 350 постановщиков фильмов; у большинства из них годовые контракты с кинофирмами. Среди них весьма немногие имеют

право голоса при подборе технических и творческих сотрудников, которыми они призваны руководить. Даже для людей с определенным именем, как, например, Виктор Флеминг или Джек Конвей, (проявившим свой талант и получающим 3—5 тысяч долларов в неделю), работа режиссеров сводилась просто к «постановке» фильма, т. е. к технической работе по указке. Они могут быть превосходными исполнителями—тому имеется немало доказательств — и совершенно не обладать творческой жилкой.

Среди этих 350 режиссеров не наберется двадцати, которым предоставляется право самостоятельного выбора сюжета или способа его экранизации. Только такие люди, как Уильям Уайлер или Джон Форд\*, заставляют в той или иной мере, в зависимости от их характера, считаться со своими установками.

Тем не менее их тоже приглашают снять тот или иной сценарий, а не роман или пьесу. Если это им подходит, они изъявляют согласие, излагают продюсеру свои пожелания относительно необходимых на их взгляд изменений; их точка зрения принимается во внимание в зависимости от достигнутого ими положения в мире искусства. Но «главой предприятия» в Америке остается продюсер. Это значит, что он подлинный виновник коммерциализации американского кино. Он подходит к фильму, по существу, как делец, что толкает его на всякого рода уступки — уступки вкусу публики, с одной стороны, уступки так называемой американской цензуре — с другой. Официальной цензуры в США не существует, но все сценарии поступают в организацию Хейса, которая обращает внимание продюсера на ту или иную щекотливую ситуацию, могущую оказаться оскорбительной для зрителей определенного штата, или советует остерегаться какого-нибудь «крепкого» словца, считаясь со зрителем определенной категории. Получив такого рода рецензию, продюсер, который и без того очень чувствителен ко всяким моральным соображениям,

Жанрах, во всех стилях, так и не находя по-настоящему своего...

В связи с этим необходимо сделать еще одно замечание. При такого рода чередованиях удач и провалов удача обычно выпадает на долю фильмов, поставленных по оригинальным сценариям. Объясняется это, пожалуй, щепетильностью режиссера, который пытается, правда не всегда успешно, при экранизации романа остаться верным характеру оригинального произведения. В результате получаются фильмы иногда блестящие, но холодные, как, например, «Анна Каренина», где русская атмосфера воссоздана в Лондоне французскими техниками с помощью английских актеров. Подобные неувязки при передаче национального колорита нанесут ущерб фильму «Жак Черный», поставленному в Испании с участием английских актеров.

Из послевоенных фильмов режиссера особенно выделяются три фильма, хотя сейчас еще нельзя предсказать, надолго ли сохранят они свою ценность. Речь идет о фильмах «В царстве небесном» (1949), «Под небом Парижа» (1951) и «Именины Генриетты» (1952). Дювивье не избежал в них своих основных недостатков, в особенности стремления к чрезмерному мелодраматизму, но все это прикрыто всегда искусной, а местами действительно замечательной композицией. Этими тремя фильмами мы обязаны сценариям самого режиссера, только диалог в первом и третьем принадлежит Жансону. Таким образом, будучи свободным в выборе сюжета, Дювивье видит его глазами Кинематографиста, а поскольку он не лишен кинематографического видения, он строит свое произведение как произведение для экрана. Когда Дювивье снимает «Анну Каренину», он иллюстрирует роман. Когда же он снимает «Под небом Парижа», происходит обратное, как и должно быть, — здесь кинокадры составляют самостоятельное произведение. Вот почему даже если стиль Дювивье и не утвердил себя так, как стиль Рене Клера или Клузо, тем не менее автора

«Под небом Парижа» нельзя рассматривать только как исполнителя, ролью которого он порой довольствуется.

Действие фильма «В царстве небесном» разворачивается почти целиком в исправительном доме для девушек. Успех картины стал причиной появления целого ряда сценариев подобного же рода. Произведения Дювивье часто служат «прототипом». Автор не делает свой фильм «проблемным»; он находит у изображаемых им преступниц то, что его интересует: и драматический сюжет, и возможность для психологических наблюдений. Его персонажи — в особенности два главных действующих лица — частные случаи, а не обобщения: Мария — воплощение истинной любви, а директриса — женщина, отвергнутая обществом, воплощение ненависти. Вокруг этого классического противопоставления группируются другие персонажи, более человеческие, так как они значительно многограннее, активно участвующие в конфликте между двумя основными характерами. Все это дало возможность режиссеру развернуть свой драматический талант. На экране воспроизводится типичная атмосфера деревни в момент наводнения, над домами нависло тяжелое небо. Глухое возмущение, вызванное вскрытыми несправедливостями; липа и сердца, в которых — и испорченность, и наивность, и жестокость, и озлобление на трудную судьбу. В своей книге о Марселе Карне Ландри не без основания пишет о «необузданности» Дювивье. Пожалуй, она выражается главным образом в его склонности к изображению бурных проявлений чувств. Это страсти, когда оно оправдано, придает произведению силу, но в других случаях лишает его тонких нюансов, приводит к злоупотреблению эффектами, придает черты условности и дешевой увлекательности. Однако Дювивье слишком часто упрекают в отсутствии чувства меры, не отдавая должного качеству его

выразительных средств. Из лучших фрагментов его фильмов можно было бы составить великолепную антологию. К тем, о которых уже упоминалось, после «Небесного царства» прибавляется сцена ужина «воспоминание о матче под дождем». Из этих эпизодов молодежь может извлечь для себя немало полезного.

Если фильм «В царстве небесном» ценен прежде всего умением передать драматизм обстановки, благодаря которой сливаются в одно целое интрига, декорации, характеры, фотография, то фильм «Под небом Парижа» отличается прочностью своего сюжета. Здесь Дювивье еще раз создает подлинное произведение для экрана. Подобный сюжет немислим нигде, кроме как в кино. Он невозможен ни на театральной сцене, ни в романе. А для нас важно прежде всего, чтобы фильм был кинематографичен. Такие кинематографические особенности обеспечили этому произведению огромный успех во многих странах.

Место и время действия фильма ограничены определенными рамками: оно происходит в течение суток в Париже. Повинуясь голосу комментатора — то ироническому, то задушевному, — камера перебирается из одного квартала в другой, она выделяет отдельного персонажа, затерянного в толпе, идет за ним, упускает его из виду, находит вновь... • часы бегут, герои выбраны; судьбе было угодно остановиться на них, чтобы превратить этот день в «день их жизни». Для некоторых он оказывается днем смерти. В этот день, который, как казалось героям, сулил только привычное, повседневное, происходит событие: происшествие, преступление, испытание, приключение. Разве мы знаем утром, что сулит нам вечер?

Жюльен Дювивье по своему складу автор драматический. Его внимание привлекает жизнь не в ее повседневности, и он не отыскивает в этой повседневности элементы драматического или поэтического, как это свойственно неореализму. Его влечет к себе «случайность». Никогда еще это не про-

явилось так явно, как в данном фильме. В отличие от итальянцев он останавливает свой выбор не на типических личностях, а, наоборот, на индивидуумах, застигнутых врасплох «событием», на тех, чьи имена будут назавтра в заголовках газет. Для того чтобы фильм больше соответствовал своему названию, было бы, несомненно, желательным увидеть, как трагические или тревожные стороны уравновешиваются сердечностью, витающей «под небом Парижа», чтобы наряду с исключительными случаями ощущался пульс мирной жизни множества людей, для которых этот день прошел благополучно...

Но автор ставил себе иную цель. Стремление придерживаться только исключительного производит на зрителя впечатление искусственности. Старуха с кошками и одержимый скульптор не задают картине правильного тона, что объясняется, быть может, излишними подробностями в обрисовке их поступков там, где требуется больше такта. Но сколь бы спорны ни были отдельные эпизоды, это не снижает того мастерства, с которым автор переплетает человеческие судьбы, извлекая из их столкновения выводы для своей драмы. Это также заслуживает особого внимания, во всяком случае не меньшего, чем «возвращения в прошлое» в «Дьяволе во плоти» или драматические головоломки в «Проделках»<sup>1</sup>.

Подобная изобретательность режиссера столь же ярко проявляется в «Именинах Генриетты» — фильме, который сбил с толку публику, не обратив на себя и на этот раз заслуженного внимания критики. «Политика» верности замыслу авторов крайне вредит Дювивье. При всей той оригинальности, которую он проявляет, в представлении некоторых он всегда будет только «исполнителем», то есть тем, кем он показал себя в своих плохих фильмах.

<sup>1</sup> Фильмы Ива Аллегре (см. ниже). — Прим. ред.

Однако когда видишь, что столько молодежи применяет апробированные им средства, хочется приветствовать этого человека, который в свои пятьдесят шесть лет, имея за плечами тридцатилетний опыт работы в кино и постигнув все тайны достижения коммерческого успеха, еще позволяет себе роскошь новых поисков, риска и плюс к этому — как в данном случае — подшучивает над собой и над своей любимой профессией.

В «Именинах Генриетты» мы видим, как сцена за сценой строится фильм, о котором нам рассказывают сообща сценарист и режиссер, собравшиеся в гостинице вместе со скрипт-герл и близкими подружками.

Предполагалось, что Жюльен Дювивье и Анри Жансон сами будут исполнителями главных ролей в своем фильме, что было бы забавно и, несомненно, получилось бы у них более естественно, чем у актеров, которые их заменили.

Авторы сами придумывают действующих лиц, помещают их в определенную среду, вовлекают в действие, порой еще не зная, как они при этом будут себя вести, строят сцены. Скрипт-герл печатает... мы знакомимся с фильмом а priori, еще до того, как он снят.

Но один из авторов расценивает действие под углом зрения подлинной жизни, другой захвачен мощным порывом творческой фантазии. Таков этот изобретательный замысел. Он воплощен с умом, который Дювивье вносит во все, за что ни берется, но это не исключает ни юмора — доля в нем принадлежит Жансону, — ни сердечности, ни даже некоторой поэзии — ею, например, проникнута ловко вплетенная в сюжет сцена, когда Морис и Генриетта приходят в дом «барона».

Помимо этого, в фильме есть прекрасный эпизод, отличающийся необыкновенной свежестью — очаровательный Париж в день народного праздника 14 июля, — сделанный в традициях французской школы 1936—1938 годов, в духе фильмов «14 июля» и «Славная компания». С присущей ему лука-

вой насмешливостью Жансон высмеивает анархистские выходки, как бессмысленные шалости.

Фильм не лишен недостатков, и прием, заставляющий зрителя дважды смотреть одни и те же эпизоды, хотя и представленные по-разному, ведет к повторам, которые в конечном счете несколько утомляют. Но над всем превалирует ум. А это явление редкое!

Таковы три высоких по своим качествам фильма, занесенных в актив Дювивье. Что же еще ставят ему в упрек? Успех «Дона Камилло»? Поговаривают, что режиссер, подписавший контракт с условием процентного отчисления, заработал на фильме немалые деньги. (Фернандель, отвергший такую форму оплаты, никак не может утешиться.) Вот лишний повод оговорить Дювивье, который якобы в своем стремлении угодить зрителю шел на все, создавая от фарсов до мелодрам.

«Мирок дона Камилло» — фильм, слишком хорошо известный, чтобы на нем задерживаться. Кроме прочих, его заслуга еще и в том, что он привлек в зрительный зал людей, которые обычно не посещают кино. Разумеется, это не преступление, в этом нет ничего плохого. Среди других заслуг Дювивье отметим разработку сюжета, правда не слишком прочного, но забавного своими простыми эпизодическими картинками, а главное здесь ценно то, что Фернанделю предоставили случаи сыграть интересную роль, которая запоминается.

Следует также подчеркнуть то, что называют профессиональным мастерством Дювивье, не говоря уже о его таланте. Я имею в виду такие места фильма, как кадры колокольни, огромных пустырей, расстилающихся перед кюре, идущим с крестом в руке, движение толпы... По ходу этой невероятной истории такие моменты лают возможность ощутить пульсацию жизни, внезапно создают впечатление величественности...



Эта, казалось, бы, случайная для такого фильма черта — результат высокого мастерства кинематографиста. Она отнюдь не вытекает из самого сюжета и тем не менее придает фарсу — а это действительно фарс — неожиданную содержательность, которая напоминает нам, что, помимо героев социальной комедии, существуют люди, обладающие совестью, и верой.

В последующие годы Жюльену Дювивье не удается сохранить в своем творчестве достигнутый уровень. Однако было бы неправильно говорить об упадке. Положительные качества остаются, но недостатки берут над ними верх.

«Возвращение дона Камилло», заранее обреченное на неудачу, могло быть лишь повторением того образца, по которому оно было сделано, а копия никогда не бывает равноценна оригиналу. Три последующих различных по жанрам фильма не удалась, несмотря на старания режиссера вложить в них свой талант и труд. Именно эти старания Дювивье, будучи слишком явными, и лишают фильм эмоционального воздействия и приводят к тому, что режиссер создает своего рода попури из стилей и эффектов, большая часть которых, впрочем, уже не производит впечатления.

Фильм «Дело Маурициуса» — своеобразная драматическая гамма с диапазоном от манеры «Театр Франсэ» (Дени д'Инес, в частности), считавшейся не подходящей для экрана после провала «Фильм д'ар» в 1910 году, до экспрессионистских эффектов старой немецкой школы. Та же мешанина и в сюжете, который вмещает в себя все — от судебной ошибки до исследований нравов, не минуя драму из социальной жизни и проблем воспитания, в чем Ж. Ж. Рише справедливо усматривает влияние Кайатта. Все это доведено до излюбленных автором крайностей и сразу делает вещь смешной.

Фильм. «Марианна моей юности» построен на поэтической гамме. Замысел достоин похвалы, но Дювивье подвергал себя риску создать картину, трудную для восприятия и далекую от вкуса широкой публики, хотя «Камилло» и открыл ему секрет успеха. Сюжет «Марианны моей юности» возвращал режиссера к замыслам его молодости, когда он наряду с другими мечтал экранизировать «Великую низость» — чудесный роман, из которого, однако, несомненно, получился бы плохой фильм. Немое кино, кино юных лет кинематографии, обладало волшебной силой, впоследствии утраченной. Заблуждение Дювивье заключалось в том, что он поверил в кино дней своей молодости, подобно тому как, снимая «Панику» в 1946 году, перил в кино 1936 года. Если бы его фильм демонстрировался тридцатью годами раньше, мы, наверное, были бы очарованы этой историей, происходящей на грани реального и фантастического, приключениями его героев — молодых людей, находящихся во власти юной мечты. Водная гладь озера, звери, глушь лесов — сегодня все это, конечно, уже не очаровывает наш глаз, поскольку сюда примешиваются поэтические ухищрения, которыми автор приукрашивает действительность, туман, обволакивающий предметы, изысканная красивость кадров, необычный вид героев и в особенности — увы! — «слишком литературный» текст комментария.

Несмотря на просчеты, фильм делает Дювивье честь, так как доказывает, что он по-прежнему ищет в кинематографе новые средства для выражения своих взглядов и картин, созданных воображением, и, в отличие от многих, рассматривает кино не только как профессию.

Последний его фильм, «Время убийц», не добавляет ничего нового к тому, что нам уже известно о режиссере. С одной стороны, в нем заметно умение вести рассказ, создать нужную атмосферу — жизнь рынка, ресторанчик в предместье; с другой — злоупотребление эффектными сценами, что Ж. Ж. Рише называет «фальшивой рельефностью»

характеров, напыщенностью»<sup>1</sup>, отсутствие чувства меры как при создании ситуации, так и в использовании средств выразительности.

\* \* \* \*

Вот и подведен беглый итог большому творческому пути, а он еще не завершен! В шестьдесят лет у Дювивье острый взгляд, живой ум и прежняя любовь к своей профессии. Какой же сделать нам вывод?

Давая несколько лет назад интервью Мишелю Обриану, Дювивье ответил:

— Нет, я не обладаю даром свыше. Мне ничто не дается без усилий... Я не верю в виртуозность, импровизацию, технические трюки...

— Что же объединяет выпущенные вами 47 фильмов?

— Пожалуй, любовь к людям<sup>2</sup>.

Для Жюльена Дювивье характерна почти неизменная вера в то, что он делает, стремление взять на себя ответственность за свою работу, даже в случае ее провала. В этой профессии, где так легко свалить вину за ошибки на другого, этот человек, всегда хладнокровный, но с горячим сердцем, никогда не искал оправданий своим промахам. Совершив просчет, он мужественно принимает критику, с которой, впрочем, не считается. У него имеются свои взгляды на задачи кино, на искусство создавать фильмы. Он почти никогда их не высказывает, но всегда им верен; об этом говорят два его последних фильма, точно отвечающих устремлениям его молодости к поэзии и драме. Таким образом, я не нахожу у Дювивье тех «уступок», которые ему ставят в упрек. Наоборот, скорее, пожалуй, можно пожалеть, что он слишком предан устарелым эстетическим взглядам и не проявил достаточной гибкости, чтобы отказаться от того, что восхищало в

былое время, но уже не соответствует запросам сегодняшнего дня.

Место, которое он занимал во Франции в великую предвоенную эпоху, останется одним из лучших. «Пепе ле Моко», успешно выдержавший испытание временем, «Славная компания», которую Мишель Обриан справедливо именуется «пасторалью Народного фронта», «Бальная записная книжка», положившая начало целому жанру, носят печать подлинного искусства, зрелого мастерства. Через все его фильмы, несмотря на многообразие сюжетов, красной нитью проходит доминирующая черта, обусловившая относительное единство творчества Дювивье: скрытый пессимизм, который выражается то в склонности к драме, то в выборе героев с неудавшимися судьбами и в еще большей мере в крушении их иллюзий и заветных мечтаний. Горечь переживания героини «Бальной записной книжки», бегущей за своим прошлым; жестокая судьба Пепе ле Моко; обманутый энтузиазм приятелей из «Славной компании»; несбыточные мечты пенсионеров, нашедших приют в Доме призрения, в фильме «Конец дня» — вот на что следовало сделать упор, если бы Дювивье был требовательнее к себе. Но эта сторона человеческой жизни передана в некоторых произведениях режиссера все-таки вполне ощутимо, а этого уже достаточно для того, чтобы, забывая его слабости, проникнуться к нему большим уважением.

<sup>1</sup> «Les Cahiers du Cinéma», juillet 1954.

<sup>2</sup> «Cinéma», 23 novembre 1952.



# Рене Клер

Вопрос о том, кого следует считать автором фильма, часто вызывает споры, но когда при этом речь заходит о Рене Клере, они сразу же стихают. И дело здесь не только в том, что он сам находит сюжеты для своих картин, сам пишет их сценарии, сам руководит их постановкой. Другие, и в первую очередь Саша Гитри, обладая такими же достоинствами, тоже могут претендовать на звание автора. Но название еще не определяет сущности, особенно в искусстве. Если Рене Клер — автор бесспорный, то это только благодаря значимости и цельности его творчества, присутствию в его произведениях мира, созданного его воображением. Короче говоря; все дело в том, что фильмы Рене Клера отражают его индивидуальность и его искусство.

В отличие от других Рене Клер не углублялся в изыскания технического порядка и диапазон его выразительных средств не отличался особой широтой. С первых же фильмов он нашел стиль, отвечавший его замыслам, и, строго его придерживаясь, выработал свою индивидуальную универсальную форму. Эта форма воплотилась в экранных образах. Но если бы не существовало кино, она все равно нашла бы средство проявиться. Можно сказать, что эта форма существовала еще до появления тех средств, в которых она нашла свое выражение. Мир Рене Клера, подобно миру Чаплина, существовал бы даже в том случае, если бы на свете не было кино. Вот почему их имена нередко сопоставляют, хотя дальше этого сходство не идет. Этот

мир родился не на ниве кино. Клер воспользовался им раньше, чем стал служить киноискусству.

Это главным образом и определяет особое место, занимаемое автором «Миллиона» среди тех, кто трудится рядом с ним. Возможно, что это место первое. Во всяком случае, оно своеобразное.

Этому своеобразию сопутствуют и другие. Поскольку найденная Клером форма в какой-то мере предшествует способу ее выражения, творчество режиссера продолжает традицию других форм художественной выразительности — театра, поэзии, живописи. Эта традиция определяется в конечном счете особенностями эмоционального восприятия и его выражения; это — чисто французская традиция. Рене Клер — автор французский, и доказательством этому служит интерес к его творчеству за границей, где он, пожалуй, проявляется в большей мере, чем даже во Франции. А «международным» художник может быть лишь в той мере, в какой он утверждает индивидуальный характер своего творчества.

Рене Клер родился в Париже, а точнее, на четвертом этаже дома № 11-бис по улице Рынков — в самом сердце того народного Парижа, чьим первым поэтом в кинематографии ему суждено было стать. Дом этот стоит на углу улицы Дешаржер; там находился магазин мыловаренного завода Шателье, основанного дедушкой Рене Клера — Мишелем Шометтом, выходцем из Оверни. Сын Шометта Маркус-Франсуа, взяв на себя дело отца, в 1895 году женился на дочери парижского коммерсанта Сене, дав тем самым новый толчок преуспеянию фирмы. Год спустя у них родился первый сын — Анри<sup>1</sup>, а 11 ноября 1898 года — второй, которому дали имя Рене.

<sup>1</sup> Анри Шометт войдет в Историю французской кинематографии благодаря двум авангардистским фильмам, относящимся примерно к 1928 году: «Игра световых отражений и скоростей» «5 минут чистого кино». Он умер в 1941 году.

В заметках, опубликованных после смерти Анри Шометта и цитируемых Жоржем Шарансолем в его монографии<sup>1</sup>, Анри рассказывает, как протекало его детство и детство его брата в кругу семьи, в доме, возвышавшемся над вечно шумным парижским центральным рынком. «Совершенно невозможно понять Рене Клера, не представляя себе его предков, проведших свою жизнь в провинции, и детство будущего режиссера, прошедшее в сердце Парижа», — пишет Шарансоль.

Рене Шометт воспитывается в частной школе на улице Риволи, а затем учится в лицее Монтень, куда его определяют в возрасте шести лет. После первого причастия он покидает лицей и поступает в коллеж Людовика Великого. Склонность к литературе, по-видимому, была свойственна ему с раннего детства. «Насколько я себя помню, — признается Рене Клер, — я всегда мечтал стать писателем». Уже в семь лет он написал пьесу для маленького кукольного театра, подаренного ему рождественским дедом. В десять лет он декламирует, пишет стихи; расставаясь с лицеем Монтеня, он сочиняет прощальную поэму и примерно в то же время шлет Антуану в Одеон свое первое произведение, написанное стихами.

Мы заимствуем у критика Жоржа Шарансоля, друга Рене Клера со времен его первых шагов в кинематографе, эти биографические данные и этот портрет, которые тот в свою очередь позаимствовал у одного из его однокашников по коллежу Людовика Великого: «Рене Клер был высоким и стройным юношей с изумительно тонкими чертами лица; он казался старше своего возраста; неизменно оставаясь первым учеником по французскому языку, он изощрялся в остроумии, порой язвительном, которое направлял по адресу своих соучеников

<sup>1</sup> G. G h a r e n s o l et R. R é g e n t , Un maître du Cinéma: René Clair, 1952.

и преподавателей. В ту пору он писал романтические поэмы в двенадцати песнях и александрийские стихи в стиле парнасцев, страстно увлекался фехтованием и боксом и мастерил на верстаке отца миниатюрные модели аэропланов.

В 1913 году, в 15 лет, он восторгается Расином и открывает для себя прелесть музыки. Война застаёт его в Ла Боле, где в августе 1914 года он проводит каникулы. Отец покидает Париж, а брат уходит в армию. «Рене остается с матерью, которой приходится одной выдерживать удары судьбы и в течение четырех лет отстаивать существование еще не окрепшей торговой фирмы»<sup>1</sup>. Для 16—18-летнего юноши, как и для его друзей Жака Риго, Филиппа Эрна, Поля Дешарма, Максима-Франсуа Понсе, то была жизнь Радиге \*, автора «Дьявола во плоти», «большие каникулы» этой выбитой из колеи эпохи. «Он много пишет, читает, каждый вечер ходит в театр. Анархистствующий юноша выписывает одновременно «Аксион франсэз» и «Журнал дю Пепль» и ведет весьма рассеянный образ жизни. Рене посещает салон Жана Боннефона, который пригласил его сотрудничать в новом журнале «Полуостров». Повестка из военно-медицинской комиссии кладет конец его беспокойной юношеской жизни».

Получив отсрочку, Рене Шометт просит командировать его к какому-нибудь полемому госпиталю. 15 апреля 1917 года в возрасте восемнадцати с половиной лет он оказывается на фронте. Но так же, как Кокто во Фландрии, Рене Клер продолжает под гром пушек писать поэму.

Я чувствую себя одиноко затерянным  
Среди этих людей,  
И в дыму пожаров, в грязи и грохоте  
Мне чудятся стенания множества младенцев.

Развертывающаяся вокруг драма жизни достигает сознания юного солдата, постоянно соприкасающегося со смертью. Но в памяти встают и картины мирного времени:

<sup>1</sup> G. C h a r e n s o l et R. R é g e n t , цит. произв.

О мой Париж, я вижу тебя вновь! Ты  
все там же, с твоими прямыми  
линиями домов. И нет сна-  
рядов в их свинцовых крышах, Нет разворочен-  
ных мостовых, не слышно  
внезапного свиста бомб. И  
смерть не витает над тобой, о мой Париж!

А вот что пишет Шарансоль: «Несколько месяцев такой жизни — и он впадает в отчаяние. Его эвакуируют в Берк с искривлением позвоночника. Там он проводит полгода, предаваясь отчаянию, мечтая об «утраченных иллюзиях» юноши, воспитанного на Барресе\* и попавшего в самое пекло, где зверски расправляются с человеческой непокорностью.

... Его неотступно преследуют видения войны. Он обрабатывает свои заметки, сделанные на линии огня, пишет рассказ, в котором показывает, какая пропасть «отделяет фронт от тыла».

Рене покидает Берк полный горечи и возмущения и готовый влиться в ряды какой-нибудь крайне левой партии. 4 июня 1918 года его постигает страшный удар — убит Максим-Франсуа Понсе».

Несколько месяцев спустя, 11 ноября 1918 года, заключено перемирие. В этот день Рене Клеру исполняется двадцать лет. Итог этой победе, этой молодости поэт подводит в четверостишии «Победа 14 июля»:

Елисейские поля! Здесь покоится мой  
мертвый друг.

Двадцатитысячная толпа прошла по земле,  
Где покоятся его останки. И радостный клич  
толпы огласил воздух.

Из войны он вынес страдания, горький опыт и записные книжки, в которых живые зарисовки перемежаются с поэмами. Из последних Рене Клер составил два сборника: «Для человека настал праздник» и «Земля», так и оставшихся не напечатанными.

А жизнь не ждет, она не довольствуется зарисовками и поэмами, и Рене Шометт ищет свидания со старым товарищем Жожаром, возглавляющим журнал «L'Евр». Клера влечет журналистика и сопутствующие ей парижские вечеринки. Жожар рекомендует его в «Энтрансижан», в редакции которого Рене Шометт начинает работать в 1918 году с месячным окладом 250 франков. Статьи пишутся им на скорую руку. «Он одновременно и l'enfant terrible и баловень редакции... Трижды его выгоняют, и каждый раз Бизе или Буасси снова берут его в газету, так как их восхищает богатство его фантазии»<sup>1</sup>.

Рене Бизе знакомит молодого журналиста с певицей Даmia, которая впоследствии воплотит роль «Марсельезы» в «Наполеоне» Абеля Ганса. Клер пишет для нее несколько песенок и попадает в чудесный мир мюзик-холла и театра. Там встречается он трагика Макса, юного поэта Луи Деллюка, Лои Фюллер... Когда последняя собирается снимать танцевальный фильм для Гомона, Даmia звонит по телефону Рене и предлагает ему играть роль волшебного принца. Внешность Рене подходит для этой роли, и, поскольку в фильме примет участие большое количество танцовщиц, недолго думая, он принимает предложение Даmia и становится актером.

«Меня очень забавляли танцовщицы труппы, — рассказывает Рене Клер, — а отнюдь не кино». Для съемок интермедии был намечен трехдневный срок, но фильм не был еще закончен и через три недели. Утром Рейс Шометт — журналист, во второй половине дня — актер. Ему предлагают сменить профессию журналиста на работу в кино с окладом три тысячи франков в месяц, что в десять раз превышает его заработок в «Энтрane». Он соглашается. Жажда денег? Нет, надежда издаваться, так как его единственная мечта — стать писателем. Помимо поэм и рассказов, он начинает писать

<sup>1</sup> G. Charensol et R. Régent, цит. произв.

большой роман, повествующий о большом душевном кризисе мистического характера.

«Сюжет романа весьма автобиографичен: в ту пору молодой писатель сам переживал период глубокого душевного смятения. Вернувшись с войны в пессимистическом настроении, испытывая растерянность, характерную для послевоенного периода, насчитывавшего, быть может, больше самоубийств, чем их было в поколение романтиков, он удалился в бельгийский доминиканский монастырь. Однако, пробыв там всего несколько дней, Рене предпочел искать спасения от тревожных дум в творческой работе над романом. Этот роман так и не был дописан, но Рене Клер вышел из своего внутреннего кризиса полный новых замыслов, со стремлением к душевному равновесию, к тому, от чего он уже никогда больше не отойдет»<sup>1</sup>.

Когда фильм «Лилия жизни» был закончен, юный актер начинает сниматься в картине русского эмигранта Протазанова\* «Смысл смерти». Но, не смотря на статьи, которые Рене Шометт продолжает наспех стряпать, вскоре он снова оказывается без гроша в кармане. Друзья из «Энтрана» вновь выручают его из беды, устроив ему протекцию у Луи Фейада, который как раз в это время снимает «Сиротку» с участием Сандры Миловановой. Рене Клер отправляется в Ниццу, где его встречает администратор Робер Флоре, впоследствии тоже ставший режиссером.

По окончании «Сиротки» Фейад снимает другой кинороман «Паризетта» и возобновляет договор со своим актером на роли первого любовника.

«Кончилось тем, — признается Рене Клер Шарансолю, — что я заинтересовался кинематографом. Я часто бываю в кино, прихожу в восторг от современных фильмов — американских, немецких, шведских — и думаю: что бы такое сотворить во Франции! Работой у Фейада я сейчас недоволен, и, вероятно, он это чувствует, потому что настолько со-

кратил мою роль, что я участвую лишь в первом и последнем эпизодах. Используя досуг, я хожу в кино, и, так как быть актером мне надоело, пожалуй, я не отказался бы очутиться по другую сторону кинокамеры».

Жак де Баронселли\*, поставивший «Исландского рыбака» и множество других фильмов, готов предоставить Рене Клеру возможность дебютировать в режиссуре. По возвращении из Ниццы молодой актер с помощью своего друга Рене Визе выбирает себе псевдоним: Рене Клер. Настоящее имя он приберегает для своих литературных произведений, а псевдоним Рене Депре, которым он подписывал свои статьи, по его мнению, для кино недостаточно короток.

Брат Рене Клера Анри Шометт уже работал ассистентом у Жака де Баронселли. Обратился к режиссеру и Рене: «Этот совершенно не известный мне молодой человек заявил, что он во что бы то ни стало хочет заняться кинематографией, что он уже немного работал у Фейада в качестве актера, но жаждет испробовать, свои силы в режиссуре... Я прочел в его глазах ум и веру в себя. Его любовь к кинематографу была так велика, что я пригласил его работать и очень горжусь тем, что помог ему дебютировать в качестве режиссера, представив его Диаман-Берже, который поручил ему постановку фильма «Париж уснул». Это была первая постановка Рене Клера»<sup>1</sup>.

Рене Клер ассистировал Баронселли во время съемок фильма «Полуночный перезвон колоколов», проходивших в Бельгии, и должен был под его контролем осуществить постановку фильма «Женевьева Брабантская» для бельгийской фирмы. Однако заключенный контракт не был выполнен, и Рене Клер снял свой первый фильм лишь в следующем, 1923 году.

<sup>1</sup>G. Charensolet Régent, цит. произв.

104

<sup>1</sup>J. de Baroncelli à Sadoul, см. Charensolet Régent,  
цит. произв.

105



Рене Клеру было тогда 25 лет. Он вспоминает о себе на первой странице своих «Размышлений о киноискусстве»<sup>1</sup> как о «тощем молодом человеке, который правит типографские гранки, сидя в некоем подобии треугольного стенного шкафа, выдаваемого за кабинет».

Потребовалось всего несколько месяцев, чтобы он страстно увлекся новым искусством, о котором вчера как будто ничего еще не знал.

Но Клер бывает и в «Театре Елисейских полей», этом кишасщем улье, месте встреч стекавшихся отовсюду, артистов, которые стремились все перестроить на новый лад: Гастона Бати \*, Луи Жуве, Федора Комиссаржевского, Жоржа Питоева\*, Рольфа де Маре \*, Сержа Дягилева \*. Жак Эберто, директор трех театральных сцен, устроил в полуподвале типографию и наряду с еженедельной газетой «Пари Журналь» издавал два ежемесячных журнала: «Танец» и «Театр». Рене Клеру поручили редактировать приложение к «Театру» под названием «Фильмы», которое выходило с декабря 1922 по декабрь 1924 года, то есть как раз в ту пору, когда бывший поэт, став актером, осознает наконец, в чем его истинное призвание. Он уже пламенно увлечен, как увлекались в те времена и как можно увлекаться только в двадцать лет, и готов сжечь то, чему поклонялся, во славу нового орудия, которое дают ему в руки. «Следовало бы перестать носиться со словами... Кино — это нечто такое, что не поддается словесному определению. Но пойдите втолкуйте это людям — вам, мне и другим, развращенным тридцатью веками разглагольствований: поэзия, театр, роман... Надо отправить всех- зрителей в школу, где ничего не преподают. В школу или, скорее, в агентство по очищению пустотой. Там вам, мил-

лионы дорогих друзей, освободят головы от отбросов устаревшей литературы, от всех успокоительных средств в художественных облатках, которые вы глотали с детства и которые мешают вам теперь видеть мир и произведения искусства своими собственными глазами и подавляют вашу природную восприимчивость до такой степени, что у вас уже не вырвется крик восторга... Короче, кино предъявляет вам требование — научиться видеть»<sup>1</sup>. Рене Клер открывает великое сражение и будет продолжать его на протяжении всего своего творческого пути, а особенно в периоды кризиса роста, когда любой «новый вклад» вырастет в угрозу тому языку, который он хочет открыть. Как бы иронически ни относился Рене Клер 1950 года к энтузиазму и замыслам Рене Клера 1923 года в диалоге «Размышлений», для нас важно, что у 25-летнего Рене имелся и энтузиазм и эти замыслы. Иначе он в свои пятьдесят лет не был бы Рене Клером.

Редактор приложения «Фильмы» не довольствуется изложением своих личных взглядов. Он вызывает на высказывания других, ведет по занимающему его вопросу анкету. «Прогресс может быть только губительным для кино, — отвечает Жан Кокто. — Чем дальше, тем хуже: рельеф, цвет, звук — и скоро кино у нас будет в столь же плачевном состоянии, как и наш театр».

Пьер Мак Орлан считает кино «единственным средством выражения нашей эпохи». «Мне кажется, что надо создать искусство чистого кино, то есть кино, которое будет использовать только свои собственные выразительные средства», — предлагает Поль Валери.

И с того момента, как кинокамера попала в руки Клера, он работает именно в этом направлении.

<sup>1</sup> Рене Клер. Размышления о киноискусстве, М., 1958,  
стр. 19.

<sup>1</sup> Рене Клер. Размышления о киноискусстве, М., 1958.  
стр. 20—21.

106

10  
7

Несмотря на то, что он недавно написал о зрителе, или, вернее, именно в силу этого, Рене Клер намерен создавать кинофильмы для зрителей. Он уже выделяется среди своих коллег, которые ведут ту же борьбу, и с помощью таких эстетов, как Деллюк и Канудо, стремится сплотить вокруг нового искусства избранных. Тем не менее сейчас Рене Клер признает, что и его первые фильмы «еще довольно сильно запятнаны эстетизмом».

Первый из этих фильмов, как мы уже сказали, «Париж уснул». Рене Клер набросал его сюжет за одну ночь в ноябре 1922 года и назвал его «Дьявольский луч». Весной следующего года после нескольких переделок сценарий был готов окончательно.

Съемки фильма начались 20 июня 1923 года, но на экраны «Париж уснул» вышел лишь год спустя. Рене Клер сам его монтировал, пользуясь элементарными сведениями о монтаже, приобретенными у Баронселли.

Таким образом, начиная с этого своего первого произведения для экрана Рене Клер становится не только режиссером, но и «автором фильмов». Тема фильма проста, но позволяет использовать средства чисто зрительной выразительности. Некий ученый нашел способ погрузить людей в летаргический сон. Как по мановению волшебной палочки, во всем Париже внезапно замерла жизнь. Лишь несколько человек, укрывшиеся на вышке Эйфелевой башни или прибывшие самолетом, избежали действия «дьявольского луча» и властвуют над уснувшим городом.

Через эту фантастическую тему проглядывают те черты, которые будут характерны для всего творчества Клера, — ирония и поэзия. Режиссер достигает того и другого с помощью технических эффектов, трюковых приемов в духе Мельеса и, наконец, благодаря той замечательной непринужденности, с какой он обращается с темой. В отличие от нова-

торов тех дней, чаще всего прибегавших к банальным приемам мелодрамы, Рене Клер придумывает фантастический сюжет, весьма далекий от жизни. В 1923 году он повторяет тот же эксперимент, ту же попытку, которые в 1900 году проделал Мельес в его «реалистических сценах» и притом столь же удачно.

Но успех не приходит сразу и не оказывается сногшибательным. «После постановки фильма «Париж уснул» наступает долгий перерыв... В то время я задумал сюжет «Адама», но отнюдь не собирался использовать его для фильма. Я сразу почувствовал, что это сюжет литературный, и стал писать»<sup>1</sup>

Этот роман об актере, который увлекается игрой перевоплощения в своих героях, увидел свет лишь в апреле 1926 года, когда Рене Клер уже приобрел имя в кинематографии.

В самом деле, в 1924 году на экран вышел «Антракт», короткометражный фильм, и по сей день восхищающий зрителей кино клубов всего мира. Идея фильма принадлежит Франциску Пикабия, собиравшемуся продемонстрировать его во время антракта своего балета «Отдых», который «Шведская балетная труппа» готовилась показать в «Театре Елисейских полей». Когда этот замысел был принят, Пикабия написал сценарий, а Рене Клер снял по нему фильм в июне 1924 года в помещении «Театра Елисейских полей», а также в Луна-Парке с участием двух танцоров и своих друзей в роли статистов. Работа над фильмом закончилась в сентябре. Пикабия рисует дело так: «Я дал Рене Клеру маленький пустяковый сценарий; он сделал из него шедевр — «Антракт», фильм, отобразивший не реальные события, а мечты, проносящиеся в нашем мозгу, — зачем рассказывать о том, что люди и так видят и могут видеть изо дня в день?»

... «Антракт» не верит во что-либо большое. например в радость жизни, он верит в радость

<sup>1</sup> G. Charensol et R. Régent, цит. произв.

выдумки, он ничего не уважает, кроме желания посмеяться, потому что смех, мысли и труд равноценны и одно без другого существовать не может».

Большинство критиков отзывалось о фильме восторженно. По всему Парижу только и было разговоров, что об этом «Антракте», который заставил публику позабыть о самом балетном спектакле. Время подтвердило оригинальность произведения, с появлением которого кинематография стала на путь сюрреализма, не утратив, однако, ни свежести своей молодости, ни озорства, напомнившего одновременно и Мак Сеннетта и Мельеса.

Рене Клер сказал, что «фильм преднамеренно стремится ошеломить зрителя. Это произведение соответствует духу эпохи. Пришел черед кинематографа бросить вызов зрителю. То, что «Антракту» приписали роль манифеста, привело меня в восторг»<sup>1</sup>.

И, действительно, в этой прелестной фантазии увидели, особенно в дальнейшем, несомненно, больше того, что хотел сказать сам автор. Подлинно талантливым произведениям свойственно выражать больше, чем это входило в намерения автора. На наш взгляд, особенно важно то, что сейчас под налетом сюрреализма, обеспечившим успех фильму в его время, в нем еще в большей мере, чем в картине «Париж уснул», ощущается самая привлекательная сторона таланта автора. «Антракт» — это поистине мечта, развертываемая с бессвязностью и логикой сновидения. Замечание, сделанное по адресу «Ночных красавиц» и цитируемое Шарансолем в его недавней работе<sup>2</sup>, применимо и к «Антракту». Оно гласит: «Не следует забывать о существовании прогресса и в сфере абсурдного».

Но, как справедливо отмечали все историки кино, «Антракт» представляет собою ценность прежде всего своим стилем выразительности, ха-

<sup>1</sup> G. Charensol et R. Régent, цит. произв.

<sup>2</sup> «René Clair et les Belles de Nuit», 1953.

актерным для балета. Используя новейшие технические приемы — ускоренный монтаж, ускоренную и замедленную съемку, прием «стоп-камеры», Рене Клер строит свой фильм в соответствии с рисунком танца. Эта находка имела решающее значение. Вплоть до «Ночных красавиц» — картины, где этот принцип нашел наиболее совершенное воплощение, — лишь о немногих фильмах Рене Клера нельзя сказать: «Это балет».

Последующие произведения режиссера никогда не вызвали такого интереса, как «Антракт». Однако в них легко прослеживается склонность Рене Клера к фантастике, окрашенной легким юмором, которая впервые проявилась в фильме «Париж уснул». Хотя эти фильмы и чужды модных в то время изысков в области стиля, все же по своей фактуре они еще не настолько оригинальны, чтобы в них чувствовалось индивидуальное видение автора.

«Призрак Мулен-Ружа» (1924)—история привидения, которое бродит среди живых людей и ловко использует преимущества своего положения невидимого призрака. Тот же сюжет ляжет в основу фильма «Я женился на ведьме», но там он будет разработан значительно полнее.

«Воображаемое путешествие» (1925) вводит в кинематографический мир Рене Клера сновидение. Восковые фигуры оказываются среди живых людей, появляется классическая тема погони, тоже идущая от младенческих лет кино, которую Рене Клер всегда умеет варьировать, по-новому показывая ее причины и следствия.

«Добыча ветра» (1926)—уступка кассовым требованиям, цель которой сгладить плохое впечатление от финансового провала предыдущего фильма, — заслуживает лишь беглого упоминания. Нужно дождаться появления фильма «Соломенная шляпка» (1927), чтобы увидеть своеобразие

индивидуального почерка молодого поэта, ставшего кинематографистом. То новое звучание, которое принесли в мир экрана фильмы Рене Клера, коренится в особом пропитывающем их духе, а не в технических новшествах, как у Эпштейна, Ганса и Л'Эрбье. В самом деле, используемые Клером кинотрюки гораздо ближе к мельесовским, чем к приемам его современников. С автором «Путешествия на Луну» его роднит лукавая ирония, воображение, окрашенное фантастикой, пристрастие к марионеткам иллюзиониста.

Но наряду с этим на первых фильмах Клера сказывается определенное влияние среды и эпохи, в которой он жил. Шведский балет, сюрреализм, дадаизм, несомненно, сказались на отдельных деталях и «Воображаемого путешествия» и «Антракта». Если некоторые существенные черты стиля Рене Клера отныне можно считать выработанными (комизм чудесного, погони), то «мир» режиссера найдет свое воплощение в совершенно иной форме. Он создаст его по образу и подобию своей мысли, в которой фантазия, следуя по линии замысловатой арабески, с изяществом и меланхоличностью, обнаруживаемыми у Мюссе и Ватто, излучает поочередно или одновременно, то поэзию, то иронию, то нежность. С этого времени Рене Клер лучше, чем кто бы то ни было, продолжает своим творчеством самые важные национальные традиции, перенеся их в сферу нового искусства.

«Можно сказать, что молодость Рене Клера, годы его учения кончаются с рождением сына Жана-Франсуа и с постановкой первого фильма, ставшего достоянием широкой публики. В «Соломенной шляпке» он освободился от многих элементов, обусловленных эпохой, средой, внешними влияниями»<sup>1</sup>.

Впрочем, это преобразование Клера носит несколько\* парадоксальный характер. Молодой автор фильма нашел себя в экранизации пьесы, шедшей

в театре Бульваров, — водевиля положений, по своему духу и комизму, казалось бы, совершенно чуждого кинематографии. Именно работая над мыслью другого, разлагая на составные части сценическую механику для переделки ее в фильм, он достигает самостоятельности и уточняет свой замысел.

«В начале своей работы над экранизацией «Соломенной шляпки» я злоупотреблял разного рода неправдоподобиями в стиле комедий Мак Сеннета\*. Но, когда я стал писать режиссерский сценарий, мне пришло в голову передвинуть действие во времени. До этой поры никто еще не решался перенести действие костюмного фильма за пределы периода Второй империи. 1900 год казался вышедшим из моды. Я же, наоборот, полагал, что в нашем восприятии конец минувшего века не лишен оттенка сентиментальности и что комизм буржуазной свадьбы покажется более убедительным, будучи перемещен в эпоху, которая нам ближе, чем эпоха Лабиша»<sup>1</sup>.

Режиссерский сценарий был закончен через неделю. Фильм строился в нарастающем ритме, благодаря чему сам комизм эволюционировал от мягкой сатиры к шуточной балетной погоне. Эти две стороны делают «Соломенную шляпку» как бы первым произведением в стиле Клера, но фильм в еще большей мере, чем даже «Антракт», носит печать различных влияний.

Вся первая часть, посвященная приготовлениям к свадьбе, может быть воспринята как сатира на буржуазные условности. Но на самом деле ирония здесь лишена малейшей язвительности; мир, представляемый нам Рене Клером, — это «мир» наивных персонажей и чувств, отживающих свой век Р. атмосфере, которая, подобно поблекшим цветам, не лишена своей прелести. А когда все расставлено по местам, начинается хоровод. По мановению волшебной палочки и предметы и люди начинают

<sup>1</sup>G. Ch a r e n s o l et R. R é g e n t , цит. произв.

112

<sup>1</sup> G. Char e n s o l et R. Régent, цит. произв.

113

кружиться в ошеломительном танце. Поступки, события, мысли и речи подгоняют развитие интриги-погони, которая жонглирует даже понятием времени. Ритм, то замедленный, то ускоренный, сбивает с толку мужа; удачные находки подчеркивают комизм речи мэра; упавшая в обморок женщина оказывается «помехой», и ее перебрасывают друг другу партнеры — глухой, лакей, влюбленные... Знаменитая «кадриль-лансье» и заключительная погоня задают тон этой комедии, которая предвосхищает все последующее искусство автора и его последователей, искусство, связанное через Мака Сеннетта с самым первым комиком французского кино<sup>1</sup>.

Жорж Шарансоль рассказывает в своей книге о том, какие трудности встретил проект драматического фильма, задуманного Рене Клером вслед за «Соломенной шляпкой». В конечном счете он вернулся к Лабишу, перед этим поставив со своим юным ассистентом Жоржем Лакомбом \* короткометражный фильм «Эйфелева башня». Этот маленький фильм, сделанный с безупречным чувством меры, привел в восторг Александра Арну. Он вышел на экраны 5 декабря 1928 года одновременно с фильмом «Двое робких», от которого на Марсея Карне — в ту пору журналиста — повеяло «дивной свежестью и поэзией».

Именно этим и отличается вторая экранизация комедии Лабиша от первой. В ней раскрывается новая сторона драматического темперамента Рене Клера: мягкий юмор и задушевность, которая в дальнейшем прозвучит в каждом из его лучших фильмов сдержанной, но важной нотой. Вокруг этих персонажей, взятых из французской жизни, цветущие изгороди, залитая солнцем дорога, робкий влюбленный, с которым мы еще встретимся в фильме «Свободу — нам!».

Последний немой фильм Рене Клера как бы замыкает цикл его открытий. Все, что режиссер нам

<sup>1</sup> Максом Линдером. — Прим. ред.

скажет впоследствии, уже содержалось в том или ином из этих фильмов, которые, за исключением «Антракта», теперь устарели вдвойне. В них налицо уже все компоненты, но теперь Рене Клер расположит их по-иному, любовно отшлифует и станет подвергать непрестанному обновлению по мере того, как будут вырабатываться его стиль и уточняться границы его «поэтического мира», такого же душевного, индивидуального и безыскусственного, как и мир Коро, Нерваля \* или Чаплина.

Придя последним в первую французскую школу кино, Рене Клер к этому времени уже занял в ней одно из ведущих мест. Он не достиг ни уравновешенности Фейдера, ни изобретательности Абея Ганса, ни силы, присущей стилю Эпштейна. Однако в его сдержанности, в характерной для его фильмов смеси архаизма и дерзания есть нечто, свойственное ему одному и открывающее большие перспективы, — это дух свободы и насмешливый ум. Самый подход к обработке избираемых сюжетов — ведь в фильме «Двое робких» от Лабиша осталось только название и персонажи («Я снимаю антракты», — говаривал в ту пору Рено Клер) — ясно показывает, что он не намерен ограничить себя единственным стилем или теорией. Он черпает приемлемое для себя отовсюду: и в ситуациях театрального водевиля, и в приемах Мельеса, и в тех приемах, которыми широко пользуются его боевые соратники, — наплывами, динамичным монтажом, замедленной и ускоренной съемкой, всеми возможностями этого зрительского языка, принятого тогда на вооружение французской школой. Однако в той манере, в какой он их использует, больше от шутки, нежели от убеждения. Он подтрунивает над всем этим. Разнообразие немых фильмов Клера, объединяемых только его индивидуальной манерой, о которой мы говорили, выдает в нем «человека неисчерпаемых возможностей». Не исключено, что



уже с того времени, когда стали говорить о классицизме немого кино, Рене Клер понимал, что еще не все было сказано, и уже не за горами день самых невероятных перемен. Однако он встретит их без особого энтузиазма, сдержанно, хорошо зная, что первое слово будет за теми, для кого кино — источник доходов, а они люди опасные.

Но Клер перейдет от одной формы кино к другой с большой легкостью, ибо то, что обещал немой кинематограф, легче осуществить в звуковом, пользуясь при этом аналогичными средствами. Так как Клер меньше, чем его современники, придавал значения формальным приемам, ему будет не так уж трудно шагнуть в область говорящего кино. И только тогда люди поймут, что, подобно Чаплину, этот молодой кинематографист несколько не укладывается в рамки того, что называют «кинематографом». Он в гораздо большей мере «автор», чем техник, скорее человек творческой мысли, чем стилист. Он стал бы писателем, а может быть, и декоратором, хореографом или кем-нибудь еще, если бы кино не увлекло его именно своими неизведанными возможностями, представляющими богатую почву для жадного до открытий ума.

Чтобы выразить свое индивидуальное видение мира, он отныне с такой легкостью использует звук, музыку, слово, как раньше — декорации, силуэт или комбинации изображений. Для него все сводится к творческому созиданию мира, полного фантазии, юмора и очарования. В этом его своеобразие.

В самом деле, немые фильмы Рене Клера сегодня звучат просто как ряд музыкальных гамм. Виртуоз совершенствует свою технику. Если у некоторых «немое искусство» обрело завершенную форму, то у Клера она не отработана, не развита.

И только с появлением звуковой синхронности расцветает его искусство, вернее, его ум. Это качество, которое берет в творчестве Рене Клера верх над всеми другими, лучше всего проявится в 1930—1933 годы в ряде кинопроизведений, начиная с фильма «Под крышами Парижа» до «14 июля».

Быть может, впоследствии, и в частности в Америке, режиссер поставит фильмы более блестящие, более совершенные в композиционном отношении и затронет темы более глубокие («Красота дьявола»), но в фильмах «Миллион» и «Свободу — нам!» мы по-прежнему будем видеть самые совершенные образцы выразительности искусства, способного вызвать эмоции, столь же тонкие и сдержанные, как и стиль, в котором оно нам подается.

Период, когда искусство Рене Клера достигло своей вершины, в истории французской кинематографии является одним из самых неустойчивых и бедных. Значит ли это, что искусство режиссера вышло за границы той выразительной формы, которой он пользовался? Или же он просто остается в стороне от основных направлений, по которым шло развитие кинематографии?

А между тем Рене Клер, несомненно, принадлежит к числу режиссеров, которые очень много размышляли о судьбах киноискусства. Многим известна его книга «Размышления о киноискусстве», вышедшая в 1951 году, хотя в ней преобладают заметки и статьи, относящиеся к последнему периоду немого кино — 1923 — 1929 годам. Крупные режиссеры того времени, особенно во Франции, любили теоретизировать и в своих теориях часто шли дальше, чем в фильмах. Значение этих теорий стало бы очевидным, если бы можно было лучше познакомиться с высказываниями, рассеянными по журналам и специальным изданиям, которых в наши дни нельзя отыскать. Эти люди испытывали потребность высказывать свои мысли, потому что они создавали новый язык. Их миссия заключалась именно в этом, а не в том, чтобы вслед за другими исследовать движущие силы души или человеческие страсти. Смешно слушать, как молодое поколение критиков обвиняет их в формализме. Они были пронытательнее этих критиков и знали, что принад-

лежат к поколению, которое Рене Клер по справедливости назвал «жертвенным». «Мы должны смириться с тем, что мы — ремесленники, создающие недолговечные произведения, и, если нам бывает немного грустно, когда по прошествии нескольких лет эти несовершенные произведения сходят с экрана, не надо забывать, что наши фильмы — это всего лишь опыты. Наша задача — подготовить материал для будущего кино. Наши произведения в счет не идут... Мы не узнаем золотого века кинематографии. Мы будем знать свой неблагоприятный век. Мы будем, и надо с этим примириться, поколением ремесленников кино, принесенных в жертву. Мы приоткрыли завесу — но только приоткрыли — над тем, что осуществят грядущие поколения»<sup>1</sup>.

Эту трезвость, выразившуюся в понимании переходящего характера большинства произведений того периода, нельзя не оценить. Однако то, что ожидалось в будущем, не спешит осуществляться, а «технические новинки», порожденные говорящим кино, снова угрожают тому изумительному языку, которым в 1928 году кинематографисты уже начали овладевать. В 1950 году Клер приводит высказывание Бардеша и Бразильяша, над которым многие начинают задумываться все с большей тревогой: «Мы, видевшие, как родилось искусство, возможно, уже видели и его смерть»<sup>2</sup>.

Однако этот первый кризис роста, наступивший с появлением говорящего кино, должно быть, пошел на пользу молодому режиссеру, уже достигшему некоторой известности. В наши дни, когда имеется необходимая временная дистанция, мы можем ясно видеть, насколько звуковая синхронность обогатила и окончательно раскрепостила искусство Клера. Подобно большинству французских режиссеров ток

<sup>1</sup> Р е н е К л е р , Размышления о киноискусстве, М., 1958, стр. 109.

<sup>2</sup> «Histoire du Cinéma».

поры, автор «Антракта» с самого начала принял в штывы так называемые «talkies»<sup>1</sup>, по крайней мере в тех условиях, которые сопутствовали их появлению, ибо его последствия он очень четко себе представлял. Независимость кинематографа, за которую Рене Клер ратовал уже в первых своих статьях, написанных в 1927 году, оказалась под еще большей угрозой в связи с «прогрессом» в методах съемки фильмов. Дело в том, что отныне промышленники и коммерсанты могли конкурировать со своим соперником — театром. Муне-Сюлли \*, Сара Бернар, все жрецы «Фильм д'ар», вернее, те, кто следовал за ними, вновь обрели голос. Дорогу театру! И в то время как Ганс, Жермен Дюлак, Пуарье\* и другие режиссеры и критики предсказывают смерть киноискусства, драматурги заполняют студии и Марсель Паньоль становится глашатаем идеи «кинематургии», означающей не что иное, как сфотографированный театр.

Мы вернемся к этому вопросу и к тому полемическому ответу, который дал тогда Марсель Паньоль Рене Клеру на страницах, посвященных автору «Марнуса». Но еще до этого Рене Клер писал: «Однако уточним: никто не жалеет о том, что к изображению прибавился звук. Никто не хочет порочить это замечательное изобретение как таковое. Мы скорбим, что им злоупотребляют». А поскольку стремления драматургов тоже не внушают Клеру больших надежд, он добавляет: «Не исключена возможность появления особого искусства звукового кино». Но, разумеется, он не думает, что это искусство будет строиться по принципам «кинематургии».

Для него речь идет не о «революции», которая сводится к тому, чтобы выбросить за борт все открытые, сделанные пионерами «седьмого искусства», а об «эволюции». Отсюда его особое внимание к использованию звука. С помощью звука он надеется противостоять потоку слов, угрожающему

<sup>1</sup> Говорящие фильмы (англ.). — Прим. ред.

затопить экран. Но, во всяком случае, не подлежит сомнению, что говорящий фильм стал фактом. Его надо принять как таковой и прежде всего, как выразился Клер, «высушить его огнем».

Весной 1929 года Рене Клер отправляется в Лондон. Как раз отсюда говорящий фильм вторгся в Европу, именно там появились первые talkies. Александр Арну и Рене Клер делятся в печати своими впечатлениями, опасениями и надеждами. «Я наблюдал за зрителями, только что посмотревшими говорящий фильм, — рассказывает Рене Клер. — Казалось, что они выходят из мюзик-холла. Они не извели той блаженной полудремы, которая облегчала нам переход в страну чисто зрительных образов. Они говорили, смеялись, напевали услышанные мелодии. Они не потеряли чувства реальности»<sup>1</sup>.

Те, кто интересуется кинематографом наших дней, прочтут эти вчерашние заметки с пользой для себя. Они поймут, сколь оправданны были высказанные опасения и как много предстоит еще завоевать, чтобы не рухнули былые надежды.

По предложению франко-немецкой фирмы, последовавшему после постановки картины «Двое робких», Рене Клер пишет сценарий фильма, который должен был называться «Цена красоты». Он работает также над своеобразным детективом «Расследование началось». Но бурные события помешали осуществлению этих планов. «Цену красоты» снял Аугусто Дженина, сделав этот фильм звуковым. В конце 1929 года Клер написал другой сценарий, «Под крышами Парижа». Он снимал его с ассистентом Жоржем Лакомбом в Париже и в Сен-Тропеце. Довольно легковесный сюжет послужил автору предлогом главным образом для того, чтобы в те дни, когда драма и экранизированный

<sup>1</sup> Рене Клер, Размышления о киноискусстве. М., 1958, стр. 130.

водевиль уже грозили заполнить экраны, проделать опыт «по высушиванию огнем».

Съемка фильма началась 2 января 1930 года. Наряду с Жоржем Лакомбом в съемочную группу входит второй ассистент, молодой журналист Марсель Карне. Вокруг Рене Клера собрались верные ему люди: главный оператор Жорж Периналь, художник Лазар Меерсон и любимый актер Поль Оливье, неизменно, вплоть до самой смерти, игравший во всех фильмах Рене Клера\*.

Фильм «Под крышами Парижа» — явление переходного периода, но в этом произведении Репс-Клер впервые сделал очень важный шаг, отделив изображение от звука. Еще в мае 1929 года в письме из Лондона Клер замечал: «Чередование зрительного образа предмета и производного им звука, а не их одновременное использование дает наибольший эффект в звуковом и говорящем фильме». Клер ссылается на две сцены в «Мелодиях Бродвея», где «звук в нужный момент заменил изображение». Исходя из этого принципа, он пытается облечь свое произведение в новую форму, используя для достижения драматического эффекта то звук, то изображение. Наряду с этим он с присущей ему иронией доказывает бесполезность того и другого, если они используются в качестве дополнения. Нам еще памятен два знаменитых эпизода в фильме «Под крышами Парижа»: ссора влюбленных в темноте (диалог без изображения) и сцена, показанная через окно кафе (изображение без диалога). Другая сцена, на которую часто ссылаются, — дуэль на ножах у железной дороги, под грохот проносающегося поезда, когда дым и пар скрывают героев. Рене Клер показал, что вовремя использованный шум, хотя бы и не вызванный самим действием, может иногда усилить драматическое напряжение сцены.

Эти находки, эти возможности, открывшиеся перед звукозрительным искусством, не единственное новшество в фильме «Под крышами Парижа». В нем сильнее, чем в прежних картинах Клера, чув-

стается стремление к реализму, а атмосфера «поэтической реальности» делает, пожалуй, этот фильм предвестником той школы, программные произведения которой появятся лишь шесть лет спустя. Но А. -Ж. Клузо, писавший в ту пору критические статьи в «Опиньоне», уже понял характер этой школы: «Бедный квартал, узкие улочки, крыши с бесконечным множеством труб, жидкий дымок, тянущийся к облакам, — вся эта картина в стиле «популизма»\* схвачена правдиво, что не исключает, а, наоборот, подчеркивает поэтическую нотку»<sup>1</sup>.

Кроме того, в фильме «Под крышами Парижа» намечается психологический «поворот» в творчестве Рене Клера — переход от юмора язвительного к юмору добродушному. Если в обрисовке некоторых второстепенных персонажей порой и ощущается все та же язвительная ирония, то главные действующие лица в соответствии с духом «народного стиля» наделены чертами детского простодушия и той подспудной сердечностью, которая уже проглядывала в фильме «Двое робких» и будет все ярче проступать вплоть до фильма «14 июля».

Незаурядный ум художника и новые мысли должны были бы принести произведению лавры и сделать его важной вехой на пути грядущего развития киноискусства. Однако не только авторы фильмов, но и французская публика пропитаны духом театра и литературы. В то время этот дух проявился в нескольких фильмах, таких, как «Жан с Луны» и «Мариус», успех которых был чреват опасностями. Фильм «Под крышами Парижа» не оказал влияния на людей кино, а по выходе на экран даже не встретил того приема, которого заслуживал. Успех картине обеспечил Берлин, где она заняла подобающее ей место и где ее автора признали, как писал «Берлинер Тагеблатт», «спасителем говорящего кино».

Демонстрировавшийся в оригинале (что по тем временам было большой смелостью) в берлинском

<sup>1</sup> G. Charensol et R. Régent, цит. произв.

«Зале Моцарта», фильм был встречен восторженными аплодисментами. Пабст\* публично поздравил Рене Клера и актеров, приехавших в Берлин в августе 1930 года специально по случаю премьеры. Этот успех повлек за собой большой спрос на фильм за границей и обеспечил автору блестящий контракт с французским филиалом фирмы «Тобис», который воспринял его удачу как гарантию на будущее.

В наши дни трудно судить об этом фильме, который по своим выразительным средствам представляется нам гибридным. Кажется, что в фильме используются новые возможности, но в нем сохранено то существенное, что было достигнуто кинематографом немого периода, и лишь местами видны наметки искусства будущего.

Однако кажущийся реализм фильма «Под крышами Парижа» мог создать ложное представление о достоинствах такого вольного «жанра». Комедию, и особенно комедию музыкальную, Рене Клер станет обильно насыщать нюансами и находками, которые будут доносить до зрителя его мысль. Этот особый самостоятельный способ выражения ведет свое начало от музыкальной комедии и оперетты, которые были в те времена в большой моде. Франко-немецкая оперетта «Дорога в рай» построена на таких же приемах. Фильмом «Миллион» Рене Клер доводит этот жанр до совершенства, в фильме «Свободу — нам!» он выходит за его рамки и с помощью элементов, заимствованных у поэзии, драматургии, музыки и хореографии, создает выразительные средства, новизна которых вновь выводит кино на путь открытий.

Верный идеям, которые он уже несколько лет отстаивает своим пером, Рене Клер — чуть ли не единственный на протяжении этих лет движения кинематографа вспять — отказывается признать доминирующую роль диалога, и уж во всяком случае только он один строит свои фильмы, как и

раньше, главным образом на динамике сцен, на ритме зрительного и звукового монтажа, а не на драматическом сцеплении материала.

Преимущество Рене Клера в том, что он автор своих сюжетов, своих диалогов и по-прежнему единственный создатель своего произведения, тогда как все его собратья вынуждены теперь рядом с собой давать место сценаристу — автору диалогов, значение которого неуклонно возрастает; сам же режиссер в те времена почти никогда не участвовал в литературной разработке сюжета, который он снимал.

«Миллион» вернул Рене Клера в русло его немых картин, и в особенности «Соломенной шляпки», — к этому типичному образчику кинофильмов немого периода. На этот раз перед нами снова водевиль, действие которого разворачивается вокруг поисков потерянной вещи — теперь уж не шляпки, а лотерейного билета — и заканчивается финальной погоней-преследованием в стиле балета.

Этот водевиль был написан двадцатью годами ранее Жоржем Берром из «Комеди франсэз» и Гильмо. Рене Клер поручает кинофирме «Тобис» купить у авторов право на экранизацию водевиля и едет в Ссн-Тропец писать сценарий. Тут он обнаруживает, что главную роль в развитии действия водевиля играет диалог, и собирается отказаться от своего проекта. Но фирма уже внесла задаток, и отступать поздно. «Поставленный перед необходимостью, — говорит Рене Клер, — я сообразил, что можно вернуть водевилю его нереальный характер, если заменить слово музыкой и песней. С этого момента работа меня заинтересовала. Я был очень рад, что мне удалось открыть эту своеобразную разновидность оперетты, где будут петь все, за исключением главных действующих лиц. В фильме «Под крышами Парижа» я использовал музыку, уже существовавшую самостоятельно, то есть как бы оркестровал немой фильм. Теперь же я стараюсь вводить музыкальные элементы, подсказываемые

самим действием, и это ставит передо мной целый ряд увлекательных проблем»<sup>1</sup>.

Съемки начались 15 декабря 1930 года. Режиссерский сценарий был тщательно отработан, и четыре месяца спустя, 15 апреля 1931 года, фильм был показан в Париже. На этот раз критика была единодушна в похвалах, и успех фильма не заставил себя ждать. Александр Арну, самый чуткий и тонкий критик того времени, дал волю своему восхищению: «Надо заявить во всеуслышание и не откладывая: вот чудесный фильм, одна из тех удач, которые составляют эпоху, он знаменует дату рождения говорящего кино». Александр Арну не ошибался в своей оценке. Это произведение не только сохранило все свое первоначальное звучание, оно стало вехой в истории кино.

Этим фильмом, как и предыдущим, Рене Клер словно держал пари. Он выбрал банальный водевиль и при самой ничтожной фабуле создал произведение, поражающее своим богатством. Еще в большей мере, чем это удавалось ему раньше, он щедро насытил фильм оригинальными мыслями, удачными юмористическими находками, придав ритму этой балетной погони изящество и гибкость танца.

Слово, которое последние два гола не позволяло большинству кинематографистов оторваться от театра, для Рене Клера стало элементом выдумки и контраста, оно было подсказано и обусловлено изображением, полностью сохранившим свою самостоятельность. Магическое слово «миллионер» перелетает из уст в уста, голос совести звучит в душе недоброго друга, любовный дуэт тучных певцов выражает сердечные чувства любящей пары, какой-то мотив сливается с гудком такси, повсюду ключом бьет богатая изобретательность режиссера. Рене Клер воссоздает новое искусство, которое не только прекрасно по своей форме и стилю, но также полно обаяния, нежности и свежести, оно

<sup>1</sup> G. Charensol et R. Régent, цит. произв, 125

искрится остроумием и проникнуто воодушевлением. Это искусство вернуло кинематографу его свободу и очарование. А главное то, что его формальные достоинства составляют образец, выражаясь словами Александра Арну, «в высшей степени французского стиля». Именно в этом и сказывается верность Рене Клера стремлениям своей молодости. Благодаря этому новому искусству, опасная эволюция которого в конечном счете послужила ему на пользу, он стал продолжателем традиций Марииво и Лабиша, поэтом, чьи ритмы чаруют, забавляют, волнуют...

После непродолжительных поездок в Женеву, Лондон, Берлин, где Рене Клер присутствует на премьерах своих фильмов, в мае 1931 года он возвращается в Париж и заканчивает новый сценарий.

«На этот раз я отказался от экранизации чужих произведений, — заявил он нам в беседе<sup>1</sup>, — и отныне намерен снимать сценарии собственного сочинения — не потому, что считаю их лучше других, а по той единственной причине, что, будучи задуманы как произведения для экрана, они обеспечат мне больше свободы. Работая над «Миллионом», я вновь имел полную возможность убедиться в трудности перенесения на экран произведения, созданного для театра. Я был вынужден перестроить в режиссерском сценарии все сцены водевиля; таким образом, «адаптация» оказывается значительно сложнее постановки оригинального сюжета».

Рене Клер работал тогда над фильмом «Свободу — нам!», произведением, если и не самым совершенным, то, несомненно, самым насыщенным, самым значительным из всех когда-либо им созданных. Жорж Шарансоль рассказывает, что мысль о фильме пришла ему «при посещении студии

Эпинэ... Его поразил контраст между строившимся тогда огромным заводом и прилегавшим к нему пустырем, заросшим повиликой. Рене Клер не раз говаривал, что толчком к тому или иному фильму зачастую служит зрительный образ, а не ситуация, как это случается в практике театра»<sup>1</sup>. Такого рода образ мы встретили в фильме «Свободу — нам!», это Эмиль (актер Анри Маршан), растянувшийся на траве среди повилики.

«Это было время, — продолжает Рене Клер, — когда я ближе всего стоял к крайне левым и жаждал уничтожить машину, которая закабаляла человека вместо того, чтобы способствовать его благополучию. Я просчитался только в одном: желая избежать всего, что могло бы сделать фильм проблемным, я и на этот раз прибегнул к форме оперетты. Я думал, что фильм «Свободу — нам!» может оказаться тяжеловесным, если я стану трактовать его в реалистическом стиле, и надеялся, что персонажи поющие, а не разговаривающие лучше помогут передать сатирический характер, который мне хотелось ему придать».

Было бы интересно знать точную дату, к которой относится это признание Рене Клера, сделанное им своему другу Шарансолю. Это откровенное высказывание звучит довольно странно - я имею в виду выраженное в нем сожаление, которым, несомненно, и объясняются произведенные автором несколько лет назад купюры в первоначальном варианте произведения. Но к этому прискорбному факту мы еще вернемся. Ошибка Клера, как нам кажется, заключается как раз в его сожалении, что он не придал своей сатире более серьезного оборота. Памфлет воздействует всегда сильнее, чем научное изложение вопроса, и если бы Вольтер не обладал иронией, его влияние было бы значительно меньшим. Любопытно отметить, что в области кино самое острое обличение последствий конвейерной системы в промышленности содержалось

<sup>1</sup> «Cinéma», 25 juin 1931.

126

<sup>5</sup> G. Charon et R. Régent, цит. произв.

127

в фильмах, сделанных в комедийном жанре: «Свободу — нам!» и «Новые времена».

Вокруг режиссера опять собрались прежние сотрудники. Только Жорж Лакомб, ассистировавший Клеру в предыдущих десяти фильмах, теперь сам стал режиссером, и его место занял Альбер Валантен, который станет верным помощником Клера в последующие годы. За кинокамерой — Периналь, Лазар Меерсон задумывает и осуществляет необыкновенные по размаху стилизованные декорации, а Жорж Орик, уже работавший с Клером и Валантеном в Бретани, пишет восхитительную партитуру музыки, которая определит мелодическую линию фильма. Снятый в течение осени 1931 года, фильм вышел на экраны в начале 1932. Как и хотелось автору, в сопоставлениях завода и тюрьмы, в комических ситуациях за обедом и при торжественном открытии завода звучат социальные мотивы. Александр Арну видит в фильме «очень суровую, едкую сатиру на современную жизнь и гимн своего рода анархии чувств». Однако критика наших дней оценивает его более сдержанно, ставя фильму в упрек «некоторую нечеткость замысла». А именно «замыслы» и будут считать главным в творчестве Клера. Подобно Чаплину, к которому в эту пору Рене Клер особенно близок (герой Клера настолько чаплинский, что четыре года спустя Чаплин обратится к этой же теме), он выходит за рамки своих замыслов, а его фильм — в еще большей мере. В проходящих перед зрителем образах улавливается желание автора бежать от действительности, поэтический пыл, жажда радости, чистоты, увы, несоместимых с существующим укладом жизни. От всего этого веет сладостной и горькой философией, которая учит нас понимать, что ни богатство, ни любовь не стоят того, чтобы ради них жертвовать драгоценным благом — свободой. «Анархия чувств», о которой говорит Александр Арну, шире «социальной сатиры», что как раз и важно; такая благотворная анархия время от времени направляет

люден на должный путь, путь, которым шли первые христиане, святой Франциск Ассизский и поэты всех времен. Но в фильме «Свободу — нам!» чувства играют меньшую роль, чем желания и мечты. В нем мы попадаем в волшебный мир, где сама жизнь перестает связывать людей, где герой, не стесняемый никакими путями, достигает небывалой свободы. Подобно Чарли, оба персонажа освобождаются от самих себя, от того, что их «связывало», — у одного это была любовь, у другого — богатство.

Фильм упрекали в композиционной нечеткости, в своего рода хаотичности. Не известно, сознательно ли допустил автор эти «недостатки», но, несомненно, они пошли на пользу произведению — их требовали и сама тема и форма. Под предлогом какой-нибудь находки, какого-нибудь комического хода фильм Клера поминутно отклоняется от, казалось бы, намеченной для него реалистической линии и уходит в область нереального, где гармонично сочетаются юмор и поэзия. В таких случаях интрига становится лишь поводом для изумительного и причудливого изобразительного и звукового рисунка и музыки Жоржа Орика, столь же свободной и уверенной.

Никогда еще мастерство Рене Клера с такой полнотой не проявлялось в сценической изобретательности, ритме монтажа, умении увязывать картины так, чтобы в последующей продолжить то, что было намечено в предыдущей, играя местом и временем и, как это возможно только в кино, соединять на экране то, что в действительной жизни существует раздельно (например, мысли влюбленных друг о друге за завтраком).

Шумы и музыка, сочетаясь, соединяют свою выразительность, выявляя мысли и художественные находки. В данном случае звук уже не подчеркивает сцену, а сам вызывает ее к жизни и поясняет. Он обогащает зрительный ряд фильма, комментирует его, порой иронически, — когда записанный на скрытый от глаз фонограф голос накладывается



на изображение молодой девушки, — порою серьезно — таков шум шагов в момент, когда два человека вновь обретают былую дружбу — и всегда это делается с изумительной тонкостью.

Начало фильма разворачивается быстро, оно расцвечено шутками и погонями, пожалуй слишком многочисленными, но построенными в соответствии с той хореографической формой, которая нас покорила в первых фильмах Рене Клера. Далее звучит сентиментальная нота, намечавшаяся уже в «Миллионе», но здесь в ней столько наивной свежести и глубины, что становится грустно при мысли, что автор от нее отрекся. При перемонтаже фильма «Свободу — нам!», осуществленном самим Клером для его повторного выпуска на экран, режиссер выбросил в числе прочих кадры поющего цветка и хора повилик в сцене, когда Эмиль вновь выходит на свободу. А поскольку между всеми элементами фильма, как в безупречном часовом механизме, существовала последовательная связь, то теперь утратила весь свой смысл и очарование картина, воскресавшая в памяти заключенного в тот момент, когда он бросал взгляд на цветок. Исчезло все: и те сцены, в которых Бардеш и Бразильяш вполне справедливо усматривали «наисовершеннейшее проявление гения Рене Клера», и «туманные сцены в Луна-Парке», где встречались главные действующие лица. Уже на следующий день после «премьеры» в кинотеатре «Чудеса» значительная часть эпизода исчезла. При новом монтаже Рене Клер его вырезал полностью. А между тем именно этот эпизод своей наивной безыскусственностью достигал особой внутренней насыщенности и поэтической силы, не имеющих себе равных во французской кинематографии. Мы видели в нем робкого влюбленного, покинутого своей подружкой, но все-таки охваченного той безмерной радостью, которой была напоена ночь; вся окружающая его обстановка, напоминая стиль почтовых открыток, вызывала в нем безразличие, а оно было равносильно внутреннему освобождению. За-

туманные планы, ночное освещение, вихрь платьев и прозрачных воланов из тюля, подобно некоторым «водным» эффектам в других эпизодах фильма, радуют глаз гармонией серо-белых тонов и свидетельствуют о тонком вкусе кинематографиста.

Сцены на заводе, едкий юмор при зарисовке работы на конвейере — все это наглядно показывает, сколько беспорядка может внести неискушенный человек в этот слишком налаженный мир. Эта заостренность нарастает crescendo вплоть до ошеломительного по своей торжественности открытия завода, во время которого поднявшийся вихрь гонит банковые билеты, как осенний ветер — опавшие листья. Как сказал бы Луи Деллюк, «вот мы и очутились в сфере беспредельных возможностей...»

Картина, изображающая рабочих, которые играют в карты и удят рыбу, в то время как завод функционирует автоматически, и кадры ухода двух друзей по пути свободы чудесно завершают этот гимн францисканского ликования, до сих пор не имеющий себе равного ни в кинематографии, ни в творчестве Рене Клера.

Однако мы провели аналогию между данной темой и фильмом Чаплина «Новые времена». Образы Эмиля и даже молодой девушки намечены в духе Чаплина. Некоторые детали сцены, например, улыбки девушки, которые Эмиль ошибочно принимает на свой счет, тоже, несомненно, напоминают фильмы Чаплина. Но подобные «совпадения» встречаются и у Чаплина. Обратимся снова к Шанрансолю: «Два года спустя, когда Рене Клер заканчивал в Лондоне свой фильм «Привидение едет на Запад», друзья уверяли его, что в «Новых временах», которые тогда находились еще в производстве, много общего с фильмом «Свободу — нам!».

«Недаром, — говорили они, — прежде чем писать сценарий, Чаплин трижды просматривал ваш фильм». Этим разговорам Рене Клер придает не больше значения, чем откликам американской печати, которая при выходе фильма «Новые време-

на» на экран «Риволи» в Нью-Йорке неоднократно подчеркивала поразительное сходство между темами этих двух фильмов.

Однако «Тобис» занимает иную позицию. Компания предъявляет иск фирме «Юнайтед Артисте», выпустившей фильм Чаплина, и решает возбудить процесс. Один из представителей фирмы «Тобис» является к Рене Клеру в сопровождении адвоката-американца и предлагает ему поддержать иск. Рене Клер отвечает резким отказом. «Я продал вам права на фильм «Свободу — нам!», — ответил им Рене Клер, — следовательно, вам и надлежит отстаивать вашу собственность, а я здесь ни при чем. Вся кинематография училась у Чаплина. Мы все в долгу перед этим человеком, которым я восхищаюсь; если же он и почерпнул из моего фильма вдохновение, то для меня это большая честь».

Несколькими годами позднее Рене Клер в личной беседе со мной подтвердил свое отношение к этому вопросу.

\* \* \*

Вскоре группа Рене Клера опять собралась вместе для съемки нового фильма. «Никогда мне еще не приходилось видеть такой преданности нашему делу. Мы всё подвергали совместному обсуждению, так что впоследствии нам даже трудно было бы установить, от кого исходило то или иное предложение — от Лазара Меерсона, или от Жоржа Периналя, или от меня. Мы все делали сообща и никогда не расставались. Малейшие детали обсуждались нами с таким пылом, что мы ежеминутно ссорились и мирились». Однако этой сплоченной группе суждено было вскоре распасться: Периналь был приглашен в Англию, а в 1938 году преждевременно скончался Меерсон.

Не это ли было причиной половинчатости успеха фильма «Свободу — нам!»? Рене Клер мне тогда сказал: «Я не хочу больше заниматься идеологией». А накануне съемок фильма «14 июля» он

подтвердил: «Этот новый фильм будет приближаться скорее к фильму «Под крышами Парижа», чем к моим двум последним картинам. В них было много вымысла. В данный момент я предпочитаю вернуться к чему-нибудь более реальному, не отказываясь, разумеется, от юмористических ноток»<sup>1</sup>.

Содержание сценария может быть передано в трех строках; сам Рене Клер резюмирует его так: «Молодой рабочий любит продавщицу цветов... как поется в песенке. Его бывшая любовница вносит разлад в их отношения, и цветочница недовольна. В конце концов молодой рабочий возвращается к своей продавщице цветов».

Фильм позабавил зрителя и встретил у него сочувственный прием. Для Рене Клера наступает «маленькая передышка», пишет Арну. Этот сентиментальный роман, символизирующий душу Парижа, лишен и едкой иронии фильма «Свободу — нам!», и необузданной фантазии фильма «Миллион», и даже патетики некоторых эпизодов фильма «Под крышами Парижа». Шарансоль и теперь не причисляет «14 июля» к главным произведениям Рене Клера. И, несомненно, он прав. Однако недавний повторный просмотр изменил наше представление об этом скромном фильме. Через 20 лет после его появления мы оказались более восприимчивы к его поэтическим достоинствам. «Этот фильм нежный, иронический, народный по своему характеру, весь расцвечен улыбками, блещет росинками слез, изобилует комическими моментами. Стиль его гибок, доходчив, изобретателен и наивен»<sup>2</sup>.

Нет сомнения, что обаяние — это та сторона творчества, которая больше всего выигрывает с годами. Обаяние этого произведения в душевности и меланхоличности; оно излучает аромат созданного Клером мира, который особенно ощущается в подчас наивных сценах, в утонченной манере художника, лишенной нарочитости, навязчивости.

<sup>1</sup> «Excelsior», 30 septembre 1932.

<sup>2</sup> «Les Nouvelles Littéraires».

По словам того же Арну, «создать такой удачный фильм столь же легко, как написать басню Лафонтена...» или, добавили бы мы, полотно Коро. Фильм этот скромнее по замыслу, чем «Свободу — нам!», но, пожалуй, значение его не меньше. Это своего рода народная песня, лейтмотивом которой служат образы, милые сердцу Рене Клера и любимые нами: пары, кружащиеся при свете фонариков, джентльмены в вечерних костюмах, вовлеченные в вихрь приключений, нежные белокурые девушки. Жизнерадостное веселье отнюдь не исключает иронии.

В своей «Истории киноискусства» Бардеш и Бразильяш подчеркивают «внутреннее единство» фильма. Дело в том, что он строится не на рассказе, а на поэтической теме. Такая композиция тем сильнее поражает в наши дни, что построение фильмов мало-помалу приблизилось к сценическому с его драматическим *crescendo* и сценами, движение которым придает диалог. Здесь же каждая картина способствует созданию общего впечатления, приобщает нас к миру автора, вовлекает в мечту. Музыка уже не просто аккомпанемент — музыкальные темы тоже способствуют отрыву от действительности, как и некоторая расплывчатость изображения; окутанного дымкой грез, немногословность и приглушенность голосов. Подобную поэтическую вольность создателя фильма в обращении с сюжетом мы встретим еще раз лишь значительно позднее в совершенно не схожем и все же в некотором смысле довольно близком Клеру искусстве Жана Ренуара, а именно в его «Французском канкане». Это искусство — более мощное, но не столь тонкое, — также захватывает и также проникнуто французским духом.

\* \* \*

Затем Рене Клер снимает наименее удачный из всех фильмов — «Последнего миллиардера», которого ожидает настоящий провал. Действие этого фарса, местами довольно тяжеловесного, происхо-

дит в маленьком воображаемом королевстве. Несомненно, что внешние факторы складывались для автора неблагоприятно. Этот сатирический фильм политического содержания вышел в тот момент, когда с политикой шутить не приходилось, — только что разыгрались события 6 февраля 1934 года\*, только что к власти пришел Гитлер. Фильм был закончен в мае, но на экраны вышел лишь в сентябре. Предварительно Рене Клер устроил общественный просмотр картины в кинотеатре, посещаемом демократической публикой. Зрители встретили фильм одобрительно, и продюсеры решили, не откладывая, организовать его премьеру и «исключительный» показ в большом кинотеатре.

«Фильм начал демонстрироваться во второй половине того дня, на который назначалась премьера, — рассказывает Рене Клер. — Я пошел в «Мариньян» проверить копию. Наполнившая этот кинотеатр публика с Елисейских полей реагировала совсем иначе, чем зрители «Луксора». Несколько едкий комизм первой части зал встретил молчанием, а во время второй части слышался свист... С этого момента я уже прекрасно знал, что произойдет вечером, и не обманулся в своих ожиданиях: парижская жандармерия у входа, строгие костюмы мужчин, вечерние туалеты дам, переполненный зал, но начиная с середины фильма нельзя было, расслышать ни единого слова — публика сорвалась с цепи...»<sup>1</sup>.

Чтобы беспристрастно и справедливо судить о «Последнем миллиардере», надо пересмотреть фильм. Многие его сцены довольно забавны, но лишены тон поэзии, которой пленял нас Рене Клер в своих последних произведениях\*.

Однако не этот провал побудил Рене Клера снимать фильмы в Англии. Своим намерением поработать в Лондоне он поделился с нами еще до поста-

<sup>1</sup>G. Charensol et R. Régent, цит. произв.

новки «14 июля». Но прием, оказанный его последнему фильму, все же был для него ударом и подтвердил то, что сам Рене Клер смутно ощущал, — необходимость обновить источники вдохновения и методы работы.

В результате он подписывает двухлетний контракт, предложенный ему Александром Кардой\*, и уезжает в Лондон, еще не подозревая того, что ему не придется снимать французские фильмы целых двенадцать лет.

Итак, Рене Клер достиг нового поворотного пункта на своем творческом пути. Художнику, который до этого момента был наиболее «французским» из наших режиссеров, самым преданным глубоким традициям французского искусства, отныне придется работать в чуждой ему среде, по совсем иным методам, руководить актерами, говорящими на чужом языке, и ставить фильмы на темы, подсказанные другими. Следовательно, речь идет не об обновлении, а скорее о коренном изменении условий работы. Творчество Рене Клера утратит, по крайней мере на время, то, что находило в нас самый живой отклик и так хорошо выражено, в частности, в «14 июля», но все-таки оно останется столь же индивидуальным, столь же тонким и, вероятно, более блестящим и более уверенным.

Однако, говоря словами Жоржа Шарансоля, «в не прекращающейся в нем борьбе между чувством и умом» последний окончательно возьмет верх. Соприкасаясь с англосаксонским юмором, его французская ирония несколько утратит свою сочность, а пленявшая нас задушевность уже не будет ощущаться в его по-прежнему прекрасно организованных произведениях.

Первый фильм, поставленный Рене Клером в Лондоне, — сатирическая комедия «Привидение едет на Запад». Это история о том, как замок, в котором водится привидение, камень за камнем перевозится из Шотландии в Америку. Вместе с Рене Клером над сценарием работает американ-

ский драматург Роберт Э. Шервуд. В этом первом английском фильме Рене Клера диалог впервые занимает важное место и играет большую роль в развертывании действия. Удача полная и полный успех. Фильм получает в Англии «Большую премию Британского фильма» и вызывает живой интерес в Америке, где Рене Клер присутствует на его премьере.

Но надежды, которые внушало это блестящее начало новой карьеры, не оправдались. Рене Клер расторгает свой контракт с Кардой, основывает вместе с Джеком Бьюкененом фирму «Джек Бьюкенен Продакшенс» и подготавливает несколько сценариев. Из всей этой затеи за два года вышел только один английский фильм, навеянный французской картиной Карло Рима и Бертомье «Бегство покойника» и вышедший на экран под названием «Ошеломляйте новостями». Режиссер ставит этот фильм без большой охоты. «Он надеялся, что общение с новым миром и отличные от прежних методы работы принесут обновление его творчеству, но вскоре понял, что Великобритания скорее остудила, чем подогрела его вдохновение»<sup>1</sup>.

В ноябре 1938 года он возвращается в Париж с намерением продолжать свою режиссерскую деятельность. Но трудности продолжают, и в следующем году война обрывает только что начатую работу над фильмом «Чистый воздух». От этой истории о детях сохранилось всего несколько сот метров отснятого материала, который так и не был смонтирован.

Вторжение немцев в июне 1940 года сорвало и другой проект. Рене Клер предлагает тогда создать в США французский Центр кинопроизводства. 25 июня 1940 года, после подписания перемирия, он направляется в Лиссабон, где встречается с Дювивье и после полуторамесячных хлопот и личного вмешательства Роберта Э. Шервуда наконец добивается визы на въезд в США.

<sup>1</sup> G. Charensol et R. Régent, цит. произв.

Как и Жану Ренуару, Клеру первое время придется трудно, но он, как и автор «Суки», встретят понимающих людей, найдет своих прежних сотрудников и в конце концов поставит фильм «Нью-Орлеанский огонек» с Марлен Дитрих в главной роли.

Рене Клеру суждено было пробыть в США пять лет. Он снял там четыре фильма. Их судьба в Америке и во Франции была неодинакова. Фильмы эти были навеяны американскими источниками — романами или новеллами, адаптированными Рене Клером совместно с такими высококвалифицированными сценаристами, как Норман Кросна, Роберт Пирош и Дадли Николе. Клер может считаться автором этих фильмов почти с таким же правом, с каким он считается автором своих французских картин, поскольку каждый из вышеупомянутых сценаристов признал, что основная часть труда выполнена Рене Клером. Он сам это подтверждает, говоря: «В моих четырех голливудских фильмах мне удалось добиться того, чего я хотел. Если бы мои коллеги поменьше думали о своем еженедельном гонораре, они располагали бы такой же свободой»<sup>1</sup>. То же самое скажет и Жан Ренуар.

Рене Клер подчеркивает также преимущества такой организации дела, которая дает возможность работать в студии быстро и уверенно. А он любит порядок, дисциплину и считает постановочную работу в собственном смысле того слова скорее технической, чем творческой.

Все четыре американских фильма Рене Клера отличаются высоким качеством. Бросается в глаза их умелая композиция или, вернее, четкость в построении в противоположность некоторому эмоциональному произволу, царившему в его французских фильмах и, пожалуй, усиливавшему их обаяние. Автор по-прежнему изобретателен, но здесь уже

<sup>1</sup> G. Charensol et R. Régent, цит. произв.

Не чувствуется его привязанности к своим персонажам. С иронией поглядывает Клер на то, как они дурчатся на утеху ему и нам; это его забавляет, но уже не волнует. Эти создания не им рождены. Достоинства лучших из этих произведений — «Я женился на ведьме» и «Это случилось завтра» — в большей мере в стиле, чем в духе, которым они проникнуты. Вот почему мы отведем им меньше места в этом творческом «портрете» Рене Клера. Судя по этим фильмам, можно, пожалуй, сказать, что создавший их столь же великолепен, но менее глубок, менее эмоционален.

Эти замечания, несомненно, относятся в меньшей мере к фильму «Я женился на ведьме» — первому американскому фильму Рене Клера, попавшему во Францию несколько месяцев спустя после ее освобождения.

Жорж Садуль неправ, говоря, что под этим фильмом с таким же успехом «мог бы подписаться и кто-нибудь другой». Приключение, переживаемое призраком маленькой колдуньи, влюбленной в живого красавца и сочетающейся с ним браком, — это целый клубок выдумок, прелестных, поэтических, забавных, а порой волнующих, и обо всем этом повествуется с таким изяществом, вносимым в фильм исполнительницей роли колдуньи Вероникой Лейк.

Фильм «Это случилось завтра», вышедший в прокат во Франции под названием «Время летит» в октябре 1945 года, — это тоже «история, в которой главное место отведено фантазии, поэзии, нереальному»<sup>1</sup>. Герой — репортер, получивший возможность знать накануне, что произойдет завтра, которую он использует с выгодой для себя, но лишь до того дня, когда узнает, что ему предстоит быть убитым. Легко себе представить, сколько может извлечь из подобного сюжета изобретательный ум. Общеизвестно, что некоторые эпизоды двух последних частей этого фильма принадлежат к числу самых удачных в творчестве Рене Клера.

<sup>1</sup> G. Charensol et R. Régent, цит. произв.

В фильме «Я женился на ведьме» тоже имеются пленительные кадры (например, последний кадр — платье новобрачной, полощущееся в водах Миссисипи, — изумителен). Тем не менее фильм не имел в США никакого успеха и поставил под угрозу карьеру режиссера, впервые снимавшего в Голливуде.

И, наконец, «И от них ничего не осталось» — последний американский фильм Клера, сделанный по роману Агаты Кристи. «Из всех фильмов, поставленных Клером в Голливуде, этот пользовался в США наибольшим успехом, несмотря на то, что сделан он при минимуме вдохновения и меньше других носит печать личности Клера... Во Франции фильм «И от них ничего не осталось» впервые демонстрировался 5 февраля 1947 года и был оценен лишь как хороший серийный детектив»<sup>1</sup>.

В период пребывания в Голливуде Рене Клера угнетали не только профессиональные заботы, связанные с постановкой этих четырех фильмов. Вскоре после прибытия в США ему стало известно, что по закону Виши, применяемому к французам, покинувшим страну после перемирия, он может быть Лишен французского гражданства, а его имуществу и дому в Сен-Тропеце грозит конфискация. Его брату, Анри Шометту, которому суждено было умереть в Марокко в августе 1941 года, с помощью нескольких друзей удалось уладить дело.

После высадки десанта союзников в Северной Африке Рене Клеру, предложившему свои услуги союзным войскам, было поручено реорганизовать кинематографическую службу в армии ввиду предстоящей освободительной кампании. Но аппаратура отсутствовала, и в конце концов автор «Миллиона» отказался от миссии, для выполнения которой не имелось материальных средств.

<sup>1</sup> G. Charensol et R. Régent, цит. произв.

Лишь в июле 1946 года Рене Клеру удалось окончательно обосноваться во Франции. Первая поездка туда годом раньше дала ему возможность наладить связь с Парижем и отозваться на предложения продюсеров. Была достигнута договоренность относительно постановки совместного франко-американского фильма, сценарий которого Рене Клер подготовит в Америке, а поставит во Франции. Это фильм «Молчание—золото».

«Молчание — золото» — первая картина, сделанная Рене Клером по возвращении во французские киностудии, — открывает новый период в его деятельности. Фильмы, поставленные Клером в Англии и Америке, явились как бы частями блестящей интермедии, которая как нечто инородное вклинивается в стройный ряд всех других его произведений, составляющих прочное единство. Теперь нить восстанавливается: арабеска продолжает линию своего рисунка. Рене Клер опять находит кое-кого из своих прежних сотрудников — свои «талисманы». Поль Оливье, о котором ничего не было слышно, вновь появляется, но уже в качестве не исполнителя, а человека, в какой-то мере воплощающего дух Рене Клера, сочетающего удачу, достоинство и нежность. И вот Рене Клер опять в своей «атмосфере».

Чувство возвращения к привычному усиливалось еще тем, что автор выбрал тему, особенно ему близкую. Он не делает из этого секрета — речь идет о пьесе Мольера «Школа жен», перенесенной в эпоху, занимавшую промежуточное положение между началом того века, остроумным портретистом которого Клер стал с первых своих шагов, и периодом его дебютов в области кино. Это первые дни кинематографа. «Пожалуй, единственное, чем я могу гордиться, — писал в ту пору Рене Клер критику Жоржу Садулю, — это тем, что еще в самом начале своей карьеры решил стать учеником и продолжа-

гелем старого Французского Кинематографа». Да, со временем Рене Клер будут считать прямым продолжателем Мельеса.

Это чувство «восстановленной связи» действительно гораздо важнее, чем сам фильм, в котором оно выразилось. Ведь вместе с этим чувством возрождался и тот «эстетический мир», образ которого переживает время, видевшее его появление на свет. А это намного важнее, чем драматические достоинства или формальное совершенство самого произведения.

Последующие фильмы обнаруживают различные устремления Рене Клера, можно даже говорить о его жажде обновления, особенно ясно проявившейся в фильме «Красота дьявола». И если автор и отходит от своей «линии сердца», то все же он не порывает с ней. В своем фильме «Большие маневры» Рене Клер вновь оказывается верным себе.

К этой радости «вновь обрести утраченное», которую принес нам фильм «Молчание — золото», примешивалась и своего рода грусть, а порою известное разочарование. Фильм был полон обаяния и столь любимой нами скрытой нежности, но мы уже не находили в нем ни избытка мыслей, ни искрометного комизма, в былые времена придававших интриге ритм фарандолы \*. После необыкновенного балета в фильме «Свободу — нам!» мы почти расстались с Рене Клером. Теперь мы вновь узнали его характерные черты, хотя и несколько утратившие прежнюю легкость в образах, которые когда-то были ему близки: жизнерадостные толпы народа на улицах, музыканты и сумасбродные чудачки, робкие влюбленные и забавные парни.

«От других произведений Клера этот фильм отличается тем, — говорит Садуль, — что он не лишен чувствительности и даже сентиментальности. Сквозь иронию пробивается умиление и некоторая меланхолия, меланхолия зрелого возраста, чувства, ко-

торые искренне разделяет и Морис Шевалье<sup>1</sup>. Тот, кто в «Антракте» плясал неистовый танец молодости, не скрывает своего волнения на пороге пятидесятилетия. И все же Рене Клер по-прежнему верен основной черте своей молодости — оптимизму»<sup>2</sup>.

Как и в былые годы, Рене Клер и на сей раз рисует прошлое с шуточной нежностью; и в наши дни, когда разрыв во времени уже сгладился, еще сильнее чувствуется, что «Молчание — золото» продолжает линию «14 июля», где волнение тоже берет верх над смехом. Это волнение никогда не переходит в грусть, — это лишь немножко меланхолии в сердце, утратившем иллюзии...

Тем не менее некоторые критики упрекали Клера в том, с чем мы его поздравляем, — в возвращении к своим истокам, в отсутствии устремления вперед, в осторожном следовании надежным формулам и даже, как заявляют иные, в том, что он живет за счет собственных запасов. И, быть может, те же критики не позднее чем завтра, после фильма «Красота дьявола», станут обвинять режиссера в том, что он взялся за тему, которая ему далека.

«Красота дьявола» занимает в творчестве Рене Клера совершенно особое место. Как известно, сюжет этого фильма навеян легендой о Фаусте. Рене Клер не впервые работает над темой, не будучи ее автором; но в данном случае он впервые пишет сценарий не один, а с драматургом Арманом Салакру. Автор «Миллиона» не только допустил, но и сам пожелал этого сотрудничества, несомненно, потому, что данная тема уводила его в сторону от «линии сердца», о которой мы говорили выше, и лежала за пределами того «мира», которым он владел и хотел безраздельно владеть всегда.

«Каждому человеку следовало бы написать «Фауста». Напоминая в одной из статей эти слова

<sup>1</sup> Исполнитель главной роли. — Прим. ред.

<sup>2</sup> «Ciné-Club», № 1, octobre 1947.

Генриха Гейне, Рене Клер признает, что сюжет не составляет его собственности. Но вместе с Арманом Салакру он делает его своим, дает ему иное решение, развивает его, превращая Фауста в Фауста латинского; веймарские туманы здесь сменяются светом Рима, произведение становится более современным.

«В свете нашего времени образ Фауста приобретает своеобразный характер. Огромная умственная энергия, толкавшая алхимиков на поиски философского камня и разгадку тайн материи, в наши дни привела к открытиям в сфере атома. Наши современники обладают тем преимуществом, что у них на глазах разворачивается странное зрелище. Человечество, продав свою душу Науке, старается предотвратить нависшее над миром проклятье, навлеченное его собственными усилиями»<sup>1</sup>. В свое время Рене Клера уже упрекали за социологию в фильме «Свободу — нам!». На этот раз его еще резче будут упрекать за философские рассуждения о символическом значении образа Фауста, как будто большие темы под запретом для тех, кто решил развлечь своих современников! Но если можно было отрицать сатирическую направленность фильма «Свободу — нам!», усматривая в нем лишь свободомыслие, то иначе обстоит дело с трагикомедией «Красота дьявола», где вся игра воображения автора составляет не более чем внешний облик произведения, а по существу Клер остается верным старой теме Марло и Гете и даже развивает ее вглубь и вширь.

Как раз это в первую очередь и ставит фильм на особое место среди работ Рене Клера. На том же основании большинство критиков вообще отказываются отводить ему какое-либо место в творчестве режиссера; вплоть до того, что считают фильм своего рода недоразумением. Насколько нам известно, сам Рене Клер, который не любит распространяться ни о судьбе своих фильмов, ни о работе

<sup>1</sup> «Unifrance Film Informations».

над ними, ничего не говорил о месте, отводимом им «Красоте дьявола» в своем творчестве. Но оттого, что это место совершенно особое, оно не становится менее значительным, » рано или поздно придется признать, что достоинства фильма вполне на уровне его замысла.

Но вернемся к истокам фильма и попробуем разобраться в том, что сбило с толку самых верных почитателей Рене Клера. Вероятно, это прежде всего то, что в «Красоте дьявола» не достигнуто полного слияния составляющих его элементов: драматического сюжета, в котором ясно ощущается вклад Армана Салакру, и духа, внесенного Рене Клером. Воды этих двух потоков, попадая в общее русло, так и не сливаются воедино, и порой создается впечатление, никогда прежде не внушавшееся картинами Клера, что «Красота дьявола» — иллюстрация к действию, как это часто бывает в плохих «адаптациях», а не само действие. Отсюда и некоторые замечания, вроде сделанного Ж. -Л. Таллене в «Радио-Синема»: «Здесь утрачены безупречная ясность и убедительная логика, составляющие главную ценность всех фильмов Рене Клера». Этой «убедительной логике» его фильмы чаще всего обязаны совершенному слиянию формы и содержания. Здесь же создатель зрительного образа порой не поспевает за драматургом или, наоборот, стесняет драматическое развитие сюжета. Это несоответствие показывает, в какой степени Рене Клер является «автором», а также говорит о том, что любое чужое вмешательство в его работу в конце концов губительно сказывается на качестве произведения.

А между тем вклад, сделанный Арманом Салакру, как нам кажется, значительно обогатил тему. Если композиция фильма и страдает порою от раздвоения, о котором мы только что говорили, то разработка классического сюжета осуществляется с замечательным мастерством. «Образы Фауста и его ужасного приятеля имеют право на любые переосмысления», — пишет Поль Валери в предисловии к «Моему Фаусту». Рене Клер и Арман Салакру



тоже в полном смысле слова переосмыслили обоих героев и настолько обогатили эти образы, что их прототипы или, вернее, первоначальный сюжет, каким он предстает у Гете, или еще раньше — у Марло, в наши дни кажется довольно бедным. Таким образом, основываясь на классическом сюжете и придерживаясь его в первых сценах, авторы, нигде не изменяя ему, в дальнейшем по-своему расширяют его рамки и смысл. Тут комическим находкам Клера соответствуют находки драматические, вносящие нечто новое в трактовку сюжета. Само заключение договора становится здесь более сложным делом, так как новый Фауст — человек более проникательный, и едва дьявол начинает свои увещевания, он уже прекрасно знает, что значит для него продать душу. Чтобы добиться своего, дьяволу приходится идти на все и не только спасти Фаусту жизнь, но и согреть ее любовью.

Таким образом, на протяжении всего фильма действие как бы разветвляется, неоднократно принимает неожиданные обороты, благодаря чему непрерывно поддерживается драматическое напряжение и вечной драме придается актуальность, вполне оправдывающая новое обращение к старой теме. Поминутно задаешься вопросом: как сквозь такое изобилие мыслей и образов пробьет себе дорогу сюжетная линия? А она движется вперед с неуклонной последовательностью. Это богатство мысли, это умелое построение фильма создают почву для игры, которую ведут между собой Фауст и Мефистофель. Это хитрая, коварная игра, где все средства хороши — и юмор, и жестокость, и ложь, и где каждый поочередно выигрывает свое очко. Тонкая игра, в которой каждый противник использует свой внешний облик, чтобы обмануть другого или свидетелей их хитрости. Но за этими обликами, за человеком и Мефистофелем, этим второразрядным дьяволом, скрыта борьба между Богом и Сатаной за душу человека.

Для того, чтобы уловить глубокий подтекст произведения Рене Клера, необходимо, нам кажется,

рассматривать интригу именно в этом плане. Как пишет наш собрат по перу Ло Дюка, «обращение к дьяволу уже само по себе есть признание бога». Но это не единственный аргумент, свидетельствующий о том, что произведение Рене Клера, несомненно, навеяно идеями христианства. Тема Фауста трактуется здесь как тема свободы воли, то есть величия и слабости человека, который постоянно находится перед выбором между вечным осуждением и спасением. Фауст пасует перед ухищрениями Коварного. Его спасет любовь Маргариты, которая в этом варианте становится уже орудием бога, а не Сатаны. Только она одна угадала за внешним обликом старого ученого демоническое начало, и, узнав его тайну, она освобождает Фауста от тяготеющего над ним проклятия.

На протяжении схватки между этими двумя персонажами прекрасно чувствуется и их взаимопроникновение: порою человек оказывается дьяволом, и его жажда познания отмечена печатью Сатаны. Сквозь древнюю легенду вырисовывается драма нашего времени с его угрозой будущему. Что касается дьявола, то, оказавшись перед необходимостью принять облик Фауста, он попадает в тень, которые сам же расставил перед человеком, и гибнет его смертью, содрогнувшись от ужаса «за это брэнное тело, способное страдать».

После блестящей по мастерству первой части в композиции фильма начала было ощущаться какая-то неуверенность, но тут же в превосходном эпизоде предвосхищения судьбы Фауста истинная цель автора прояснилась. Это — вершина фильма, а также образец киноискусства или, точнее, замечательный по кинематографической выразительности захватывающий кусок, насыщенный действием, в котором раскрывается огромное драматическое дарование Рене Клера, прежде в нем и не подозревавшееся. Повторяем, кусок замечательный во всех деталях, вплоть до дивной красоты кадров, изображающих видения всадника, одиноко проезжающего среди развалин.

тоже в полном смысле слова переосмыслили обоих героев и настолько обогатили эти образы, что их прототипы или, вернее, первоначальный сюжет, каким он предстает у Гете, или еще раньше — у Марло, в наши дни кажется довольно бедным. Таким образом, основываясь на классическом сюжете и придерживаясь его в первых сценах, авторы, нигде не изменяя ему, в дальнейшем по-своему расширяют его рамки и смысл. Тут комическим находкам Клера соответствуют находки драматические, вносящие нечто новое в трактовку сюжета. Само заключение договора становится здесь более сложным делом, так как новый Фауст — человек более проникательный, и едва дьявол начинает свои увещевания, он уже прекрасно знает, что значит для него продать душу. Чтобы добиться своего, дьяволу приходится идти на все и не только спасти Фаусту жизнь, но и согреть ее любовью.

Таким образом, на протяжении всего фильма действие как бы разветвляется, неоднократно принимает неожиданные обороты, благодаря чему непрерывно поддерживается драматическое напряжение и вечной драме придается актуальность, вполне оправдывающая новое обращение к старой теме. Поминутно задаешься вопросом: как сквозь такое изобилие мыслей и образов пробьет себе дорогу сюжетная линия? А она движется вперед с неуклонной последовательностью. Это богатство мысли, это умелое построение фильма создают почву для игры, которую ведут между собой Фауст и Мефистофель. Это хитрая, коварная игра, где все средства хороши — и юмор, и жестокость, и ложь, и где каждый поочередно выигрывает свое очко. Тонкая игра, в которой каждый противник использует свои внешние обличья, чтобы обмануть другого или свидетелей их хитрости. Но за этими обликами, за человеком и Мефистофелем, этим второразрядным дьяволом, скрыта борьба между Богом и Сатаной за душу человека.

Для того, чтобы уловить глубокий подтекст произведения Рене Клера, необходимо, нам кажется,

рассматривать интригу именно в этом плане. Как пишет наш собрат по перу Ло Дюка, «обращение к дьяволу уже само по себе есть признание бога». Но это не единственный аргумент, свидетельствующий о том, что произведение Рене Клера, несомненно, навеяно идеями христианства. Тема Фауста трактуется здесь как тема свободы воли, то есть величия и слабости человека, который постоянно находится перед выбором между вечным осуждением и спасением. Фауст пасует перед ухищрениями Коварного. Его спасет любовь Маргариты, которая в этом варианте становится уже орудием бога, а не Сатаны. Только она одна угадала за внешним обликом старого ученого демоническое начало, и, узнав его тайну, она освобождает Фауста от тяготеющего над ним проклятия.

На протяжении схватки между этими двумя персонажами прекрасно чувствуется и их взаимопроникновение: порою человек оказывается дьяволом, и его жажда познания отмечена печатью Сатаны. Сквозь древнюю легенду вырисовывается драма нашего времени с его угрозой будущему. Что касается дьявола, то, оказавшись перед необходимостью принять облик Фауста, он попадает в тень, которые сам же расставил перед человеком, и гибнет его смертью, содрогнувшись от ужаса «за это брэнное тело, способное страдать».

После блестящей по мастерству первой части в композиции фильма начала было ощущаться какая-то неуверенность, но тут же в превосходном эпизоде предвосхищения судьбы Фауста истинная цель автора прояснилась. Это — вершина фильма, а также образец киноискусства или, точнее, замечательный по кинематографической выразительности захватывающий кусок, насыщенный действием, в котором раскрывается огромное драматическое дарование Рене Клера, прежде в нем и не подозревавшееся. Повторяем, кусок замечательный во всех деталях, вплоть до дивной красоты кадров, изображающих видения всадника, одиноко проезжающего среди развалин.

С этого момента линия сюжета пробивается сквозь картины, изображающие возможные судьбы. Фильм перестает разворачиваться в соответствии с логикой времени совершающихся событий, которые идут теперь не только в плане основного действия. Фауст отказывается подчиниться своей судьбе. Отныне его жизнь зависит от того, как он осуществит свободу воли. Однако, пытаясь повлиять на другую неудачную судьбу, о которой он узнал, встретившись с Маргаритой, Фауст не подозревает, что из-за происков дьявола его действия приведут к не менее трагичным последствиям и новым жертвам. На наш взгляд, в этом и заключается драма «свободы воли» — никогда не знать, к чему это приведет, и все-таки стоять перед необходимостью выбора. В данном случае так гибнет сам Мефистофель; он не догадывается, что картины будущего, показанные им Фаусту, были одновременно картинами его собственной гибели. И в самом деле, напомним, что при кончине дьявола присутствуют те толпы народа, которые отражались в зеркале: Клер использовал те же кадры.

Можно было бы без конца открывать новые стороны в этом произведении, ослепляющем своим богатым и насыщенным содержанием, протягивать от него нити к другим произведениям экрана или литературы. При повторном просмотре фильма меня поразила возможность сопоставления темы Фауста у Клера с темой Орфея у Кокто. В предисловии к «Орфею» Кокто писал: «Я захотел осветить проблему, которой уже касались до меня и еще не касались. Короче говоря, проблему свободы воли». Как мы уже видели, эта же проблема лежит в основе фильма «Красота дьявола». Коварные происки Дьявола напоминают ухищрения Смерти. Смерть Орфея — неведомое высокопоставленное должностное лицо — ассоциируется с дьяволом Фауста — этой исполнительной рукой великого неведомого Люцифера, дьявола, прикомандированного к персоне Фауста и повергнутого им во прах. Дьявол Фауста, как и Смерть Орфея, несут кару

«За неповиновение приказам». Оба произведения относятся к одному и тому же времени. Такая встреча двух «авторов фильмов», столь несхожих по своему темпераменту, довольно знаменательна. Надо ли подчеркнуть исключительно высокое исполнительское мастерство Мишеля Симона и Жерара Филиппа\*? Надо ли отмечать изобилие юмора в этом серьезном произведении? Обращения Мефистофеля к Люциферу, познание дьяволом человеческой природы и даже концовка, сделанная в стиле оперного апофеоза — с трубными звуками ангелов и небесными хорами, — все это напоминает нам, что Рене Клер, подобно Чаплину, всегда умеет посмеяться над своими творениями, притворяясь, будто не принимает их всерьез, — превосходный прием, чтобы заставить нас сильнее полюбить эти произведения.

По-видимому, полупровал «Красоты дьявола» на какое-то время сделал Рене Клера нерешительным. Подобно всем творческим натурам, он постоянно испытывает и потребность обновления и чувство верности не только по отношению к своему стилю, то и к некоторым общим идеям, некоторым темам, пробудившим в нем вкус к творческому самовыражению.

«Красота дьявола» была поставлена в Риме в 1949 году. Лишь три года спустя Рене Клер вновь появится на студии. В промежутке он возобновляет занятия литературой и пишет повесть «Китайская принцесса», впервые опубликованную в «Нувель Литерэр». Затем Клер возвращается к своим статьям по киноискусству, — некоторые из них тридцатилетней давности — комментирует их задним числом и в 1951 году издает в виде отдельной книжки у Галлимара под заголовком «Réflexion faite»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Рене Клер, Размышления о киноискусстве, М., 1958.

Весной того же года режиссер ненадолго едет в Америку. В Нью-Йорке при выходе из отеля ему приходит в голову тема его следующего фильма «Ночные красавицы».

Эту подробность мы почерпнули у Жоржа Шарансоля, который посвятил фильму небольшую работу<sup>1</sup>. Сам же автор говорит о своем произведении так:

«Если хотите узнать заранее, что представляет собою наш фильм, откройте словарь Ларусса. Из него вы узнаете, что ночная красавица — «растение из семейства двусемяннодольных, цветы которого распускаются только вечером после захода солнца». Там же вы прочтете, что так именуется и «речной соловей, имеющий обыкновение петь по ночам в тростнике при малейшем шуме, нарушающем его покой».

Затем откройте «Мысли» Паскаля. Вы найдете там следующие строки:

«Если бы нам снился каждую ночь один и тот же сон, он производил бы на нас такое же впечатление, как предметы, которые мы видим изо дня в день. И будь ремесленник уверен, что каждую ночь, двенадцать часов подряд, он будет видеть себя во сне королем, мне думается, он чувствовал бы себя почти таким же счастливым, как король, которому бы снилось каждую ночь, двенадцать часов подряд, что он ремесленник».

Теперь вы знаете суть «Ночных красавиц». Однако только что приведенные много цитаты следует дополнить еще одним замечанием: в наше время многие авторы считали бы себя виноватыми, если бы даже самое незначительное из их произведений не претендовало на решение какой-либо серьезной проблемы или хотя бы на зарисовку мрачных явлений действительности. Вот почему мы испытываем некоторое смущение, признаваясь, что наш фильм не является серьезным и его единственная цель — позабавить зрителя. Нам кажется,

что из всех воскрешаемых им эпох наша больше всего нуждается в развлечениях.

Мы охотно признаемся, что в «Ночных красавицах» руководствовались одним желанием позабавить вас рассказом о фантастическом приключении, которое ровно ничего не доказывает, не выдвигает никакой проблемы, одним словом, столь же бесполезно, как соловей или цветок»<sup>1</sup>.

Рене Клер не скрывал, что в этом фильме он вернулся к форме, использованной им уже раньше, — к музыкальной комедии в духе «Миллиона». Хотя местом действия фильма и служит провинциальный городок, в нем сразу узнаешь мир Рене Клера и его персонажей: это «приятели», которые не прочь побалагурить, и целомудренная юная девушка, за которой следит око требовательного отца. Не удивительно поэтому, что «кое-кому из критиков показалось, что в этом фильме много общего с другими фильмами того же автора, короче, они упрекнули его в том, что он повторяется». Это замечание делает сам Рене Клер в своем предисловии к книге Шарансоля. Но он защищается от таких обвинений: «Поскольку ни одна сцена этого фильма не имеет полного сходства с тем, что сделано мною раньше, я принужден принять за лестный комплимент то, что выдвигалось мне в качестве упрека, и думать, что даже столь мало индивидуальному способу выразительности, как кинематограф, можно придать стиль достаточно своеобразный, чтобы он обнаруживался от одного произведения к другому».

Тот же упрек сотни раз бросали Чаплину и тоже за лежавшую на его фильмах печать авторской индивидуальности. Но этот упрек так же нелеп, как нелепо упрекать Ренуара-художника в том, что он всегда рисует одну и ту же женщину.

Мы уже говорили о композиционных достоинствах «Красоты дьявола», о ее искусных переходах от возможного к реальному. В «Ночных красавицах»

<sup>1</sup> «René Clair et les Belles de Nuit, 1953.

150

<sup>1</sup> «Unifrance Film Informations», N° 19, juillet-août 1952.

151

столь же умелое развертывание темы и тонкое, постоянное взаимопроникновение реальности и сновидения. Но и на этот раз Рене Клер уточняет границы своего замысла, говоря, что он вовсе не стремился к тому, «чтобы зритель целиком погрузился в мир сновидений, а просто рассказал несколько снов, как это мог бы сделать проснувшийся человек. Из этого следует, что в фильме нет «подмены действительности сновидением», то есть он не является произведением «онирическим», как выражаются специалисты по данному вопросу...»

Сюжет фильма весьма прост. Это история молодого провинциального композитора, который бежит от скучной будничной действительности и в своих сновидениях завязывает любовные интриги, переживает моменты своей славы в четырех различных исторических эпохах. В конце концов он начинает понимать, что «доброе старое время» — миф, и что счастье совсем рядом с ним.

Этот сюжет — лишь удобный предлог, дающий автору возможность создать такую ловкую композицию, какой он еще ни разу не добивался. Фильм заставляет нас плыть то вверх, то вниз по течению времени, он меняет облик персонажей, не вызывая в голове у зрителя ни малейшей путаницы. Чувствуешь, как много удовольствия доставляет Рене Клеру эта игра, и восхищаешься тому изяществу, с которым он ее ведет. Хотя тема «Ночных красавиц» и соприкасается с мыслью Паскаля, однако фильм не ставит себе целью пролить свет на затронутую им проблему. Он лишь использует ее, как балет использует музыкальный мотив. Все умение автора вложено в возникающие и уплывающие образы... Тем самым своей «развлекательной» стороной фильм возрождает дух XVIII века; это звено, удивительным образом связующее суровую строгость Паскаля с обаянием легкомысленной эпохи, лишнее свидетельство глубоко национального характера искусства Рене Клера.

Никогда еще Рене Клер не достигал такой блестящей виртуозности в увязывании мыслей и фак-

тов. Остроумная игра восхищает ум следящего за нею зрителя, особенно в первой части, где сновидение входит в жизнь героя, как приключение, освещающая ее ярким светом. Но этот сон становится добровольным бегством от действительности, которое вскоре оборачивается против автора: восхищавшие нас приемы повторяются, за кажущейся непринужденностью развития сюжета ощущается слишком хорошо налаженный механизм. Человеческое начало уходит из этого балета... Все ярче и ярче выраженная стилизация декораций тоже усиливает впечатление своего рода расчета. И, наконец, последняя часть: погоня через время, которая должна увенчать эту мастерскую игру, оставляет зрителя равнодушным, а то и раздражает. Где-то по дороге волнение и даже изящество этой игры теряются за чрезмерной ее продуманностью. Сухость, которую иногда ставят в упрек искусству Рене Клера, здесь очевидна.

«Ночные красавицы» пользовались очень большим успехом как во Франции, так и за границей. Однако при просмотре этого фильма, проникнутого скрытой нежностью по отношению к марионеткам, которых режиссер оживлял перед зрителями, невольно мог возникнуть вопрос: а не осталась ли важная сторона таланта автора в прошлом?

Ответом Рене Клера на эти опасения явился его фильм «Большие маневры», одно из самых трогательных произведений экрана.

«Большие маневры» — драматическая комедия на тему о Дон Жуане, оказавшемся жертвой собственной игры. Этот сюжет достаточно хорошо известен, что избавляет нас от необходимости пересказывать его. Не приходится также много говорить об этом произведении Клера, искусство которого никогда еще не было столь тонким и не передавало в такой полной мере своеобразие его духовного мира. «Большие маневры» — фильм более скромный

по замыслу, чем некоторые предыдущие работы Клера, повествование в нем ведется с меньшей виртуозностью, а комические эпизоды не столь искрометны. Однако в четкости линии рассказа и в том, как он передан, чувствуется, что Клер находится в расцвете своих творческих сил. Это расцвет того «жанра» киноискусства, за постепенным развитием которого мы следили на всем протяжении творческого пути Рене Клера. Это расцвет мысли, которая перестает прятаться за иронию и раскрывает перед нами все свое богатство.

Жорж Шарансоль правильно понял достоинства этой манеры Рене Клера. В «Нувель литерэр» он пишет: «В последней работе Клера не только с непревзойденным блеском проявляется его мастерство, это фильм еще и самый волнующий из всех...

Неошутимый переход от одной тональности к другой, от повествования в духе водевиля к почти трагической ситуации, на мой взгляд, очень важная особенность стиля Рене Клера. Мы видим, как, пойдя к полной зрелости, он перестает скрывать свое истинное лицо и предстает перед зрителями таким, какой он есть: эмоциональным, неуспокоенным, тонким психологом, для которого нет ничего выше театра Мюссе, тоже умевшего смеяться сквозь слезы».

Главным достоинством нового фильма Рене Клера—на первый взгляд менее блестящего, чем «Ночные красавицы», — несомненно, является непринужденность в ведении рассказа, гораздо более сложного, чем это кажется. Если переход от комедии к драме проводится с восхитительной гибкостью, то не менее искусно проясняется основная тема интриги, которую вначале затемняло обилие разнообразных ситуаций и персонажей. То величайшее искусство, с которым Рене Клер манипулирует находящимися в его распоряжении элементами, целиком проявляется уже в первых эпизодах, зрительные темы которых по принципу контрапункта со-

четаются со звуками кавалерийских рожков. Клер мастерски владеет своим стилем, своей формой, которая при кажущейся простоте отличается большой продуманностью. Экспозиция передана всего в нескольких кадрах: представлены персонажи, показан и весь городок, как бы увиденный человеком с ироническим складом ума, намечена и тема. Это превосходно.

«Шедевр ума и вкуса», — пишет Макс Фаваллелли. Перед нами снова весь мир Рене Клера, но теперь он, представший в менее карикатурном виде, ближе и понятнее нам. Персонажи сбрасывают с себя маски. Они сохраняют свои чудачества, но в них ярче проявляется человечность. Отраднее видеть, как сердечность, согревавшая некогда фильмы «Миллион» и «14 июля», вновь оживает в развязном легкомыслии Жерара Филипа и разочарованной улыбке Мишель Морган \*. И все персонажи, соприкасающиеся с влюбленной парой, вплоть до маленькой Роз-Мусс, исполнены тепла и одухотворенности.

«Большие маневры» — это новый шаг Рене Клера в техническом отношении. Он подошел к цвету осмотрительно, осторожно.

«Я уже давно, — объясняет он, — думал об использовании цвета и ждал лишь, когда мне представится сюжет, который годился бы для стилизации, то есть укладывался бы в форму, отличающуюся известной условностью. Однако при современном сюжете трудно создать, или, вернее, воссоздать, декорации, которые не были бы перегружены деталями. Что же касается «Больших маневров», где действие относится примерно к 1908 году, то здесь оказалось возможным прибегнуть к условности при воспроизведении обстановки и костюмов. Гармоничность этого фильма — результат того, что каждый цвет тщательно подбирался с учетом всего цветового ансамбля». Можно было бы к этому прибавить — и с учетом сюжета. Никогда еще цвет на экране не обладал такой свежестью, таким изяществом. Все это — и замысел, и композиция, и выра-

зительность — дышит тончайшим французским классицизмом. Но именно благодаря этому фильм и общечеловечен.

Уместно ли после того, как Рене Клер дал нам образец столь классической и столь завершенной формы, заводить с ним разговор о «технических новшествах»? Проблема расширения экрана, уже разбиравшаяся здесь в связи с творчеством Абеля Ганса, еще остановит на себе наше внимание на последующих страницах, посвященных новым попыткам ее решения. Раньше чем подойти к этой проблеме, нам кажется уместным поинтересоваться мнением Рене Клера, который до настоящего времени держался в стороне от нее. Оно изложено в статье, озаглавленной «Проблема форм», которая была напечатана в ноябре 1955 года в «Леттр франсэз».

«В наше время выступать в защиту традиции не особенно удобно. Требуется некоторое мужество, чтобы написать, например, что размер и рифма в поэзии не хуже белого стиха. Я признаю, и не под нажимом, что классическая форма экрана, быть может случайно, но выбрана весьма разумно. Она дает возможность наилучшим образом выделить персонаж, не оставляя вокруг него слишком много свободного пространства, сгруппировать несколько персонажей так, чтобы им не было слишком тесно, и следить за движением объекта, не утруждая глаза зрителя слишком большим размером сменяющейся декорации.

Однако если неразумно требовать, чтобы «стандартный» экран ни при каких обстоятельствах не подвергался изменениям, то в то же время разумнее принимать эти изменения лишь после серьезной проверки и обмена мнениями в международном масштабе. На практике все происходит совершенно иначе. Случайность. Финансовые соображения. Удачный карточный ход. В наши дни это-

го достаточно, чтобы поставить под угрозу универсальность фильма. Не правда ли, смешно? Всем известно, что породило широкий экран. Специальная линза, расчеты для которой были произведены еще сорок лет назад, предназначалась для водителей танков. И вот американская компания, акции которой резко падали на бирже, завладевает этим забытым изобретением, организует грандиозную рекламу вокруг устарелой новинки, и с помощью всех тех, кто всегда боится не найти для себя места на последнем пароходе, фокус удается.

Большинство техников считает, однако, этот метод несовершенным. Большинство режиссеров, испытав его на практике, своими фильмами показали, как нелегко заполнить этот навязанный им кадр, несоответствующий полю зрения человеческого глаза. Даже в США критики выступают с серьезнейшими оговорками на этот счет. Но кому до этого дело? Кинематограф все еще носит следы своего балаганного происхождения. «Милостивые государи и милостивые государыни, пожалуйста, входите, вы увидите...» А что именно — до этого мало дела балаганным зазывалам.

Еще раз повторяю, речь идет вовсе не о том, чтобы противиться поискам нового, изобретательству, прогрессу, значению которого неоспоримо. Но достаточно увидеть фильмы, проецированные на непомерно широком экране, чтобы понять, что это новшество пока что возвращает нас к условности театральной постановки или, по меньшей мере, ограничивает использование основных средств выразительности киноискусства: монтажа, смены планов и движения объектива.

И это еще не самое страшное. Стоит ликвидировать классический экран — и открываются двери любым фантазиям. Желая избавиться от несовершенства широкого экрана — нечеткости и прозрачности изображений, отсутствия «глубины», совершенно необходимой для создания иллюзии реальности, пытаются изобрести другие системы. В «Виставижн» и в «Тодао» проблемы широкого



экрана технически решены более правильно, но дело в том, что эти системы имеют существенные различия и фильм, снятый по одной из них, не может быть проецирован аппаратом, предназначенным для другой. Возникающая подобного рода путаница может привести к самым плачевным последствиям. Какова бы ни была форма экрана, талант всегда сумеет найти себе место в кино, а посредственность останется посредственностью. Однако когда многообразие систем ставит под угрозу универсальность киноискусства, приданную ему еще пятьдесят лет назад, следует говорить не о прогрессе, а о регрессе».

У нас уже имеется не одно доказательство такого регресса. Но есть и примеры некоторых успехов, которые дают право надеяться. В выражении Ганса «времена взорвавшегося кадра» слово «кадр» можно было бы заменить словом «кино», потому что кинематограф как раз готов взорваться под напором разросшихся возможностей. Сейчас меньше, чем когда бы то ни было, следует полагаться на общие правила. Кино многообразно, и последний аргумент Рене Клера, пожалуй, не весьма убедителен. Надо ли бояться, что многообразие не только жанров, но и техники приведет кинозалы завтрашнего дня к «специализации» в зависимости от оснащения их той или иной аппаратурой? Разве это не будет усовершенствованием, которое подсказано жизнью? Мы уже довольно давно добиваемся, чтобы на одном и том же экране не демонстрировались без разбора фильмы, рассчитанные на разного зрителя, поэтому такая «угроза» представляется нам в некотором смысле спасительной. Это устраивает кинематограф и с экономической точки зрения, поскольку наверняка поможет ему найти своего зрителя. Мюссе не играют в «Шатле», потому что там он «не делает сбора». Увеличит ли это приток зрителей? Разумеется. Широкий успех «Больших маневров», которые стали чемпионом по кассовым сборам за год, доказывает, что специализированные залы не обязательно должны быть.

рассчитаны на малое количество мест. Творчество некоторых режиссеров уже сейчас свидетельствует о том, что специализации могут подлежать фильмы всех жанров и всех форматов. Стандартизация, чего бы она ни касалась, — далеко не верное средство разрешить проблему, стоящую перед киноискусством, в особенности та стандартизация, которая состоит в слепом следовании так называемому прогрессу, продиктованному коммерческими соображениями, желанием создать приманку для зрителя.

# Жан Ренуар

Жан Ренуар — одна из крупнейших фигур современной кинематографии. Даже те, кто подвергает творчество режиссера критике, подчеркивая его неровный характер и явные недостатки, сходятся, однако, на том, что Жан Ренуар — натура исключительная. В соображениях, по которым он выдвигается в первые ряды, можно было бы вскрыть немало парадоксального. Замыслы Ренуара, его методы, манера видения мира и суждения не таковы, чтобы назвать его «человеком кино». И если его все-таки считают — и по справедливости — одним из крупнейших кинорежиссеров, то основания к этому лежат главным образом «за пределами киноискусства». Этим Ренуар обязан не столько своему творчеству как таковому, которое изобилует недостатками и лишь в немногих фильмах достигает совершенства мысли и формы, сколько раскрывающейся в этом творчестве его индивидуальности, основа которой — человечность; мы понимаем под этим некоторую сумму качеств, в которую входят и слабости, и нерешительность, но также и свежесть, и восторженность, и благородство, подчеркиваемые всеми его друзьями...

На пути Жана Ренуара оказался кинематограф, и, испытывая потребность выразить себя в той или иной форме искусства, он остановился на искусстве кино. Несомненно, что именно отсюда у него, как и у Чаплина, идет та независимость, которую он навсегда сохранит по отношению к

кинематографу, и это пренебрежение к некоторым правилам, являющимся для других непреложными. Отсюда его недоверие к теориям. Если Ренуар и охотно говорит о своей работе и о своих методах, то он как бы просто констатирует факты, не возводя их в образец, и всегда готов подвергнуть их сомнению перед лицом новых. Как справедливо писал бельгийский критик Андре Тирифе, «здесь имеешь дело не с властным руководителем, а с натурой нерешительной. Касается ли дело формы или содержания, Ренуар не только длительное время проверяет самого себя, но и спрашивает других, отдавая на суд разнородной публики даже то, что находится еще в стадии опыта; кажется, будто он колеблется между различными решениями и в конце концов делает выбор под впечатлением минут».

На протяжении своей многолетней работы в кино Ренуар ставил фильмы и очень значительные и посредственные, он менял свои взгляды, и не только на кинематограф, свои устремления и идеалы, стараясь уяснить прежде всего самому себе, чего он хочет и что может в данный момент. Эта искренность, всегда опасная для художника, в конечном счете вознаграждается жизненной правдивостью творчества, лучшие плоды которого замечательны. Жан Ренуар эволюционировал вместе с эволюцией своей, как он долгое время говорил, «профессии», не обладая ясными представлениями о требованиях того, что другие называли «седьмым искусством», и заботился лишь об использовании имевшейся на данный момент техники. Ренуар поставил выдающиеся немые черно-белые фильмы, с глубоким пониманием разрешив задачи, встававшие в связи с ограниченными возможностями этого искусства. Когда же появилось кино говорящее, а затем цветное, Ренуар, не становясь в позу теоретика, создал столь же значительные фильмы с использованием диалогов, а затем и цвета. Несмотря на всю разницу и даже противоположность техники немого и звукового кино, основные достоин-

ства этих картин были одинаковыми. И в авторе «Французского канкана» легко узнать автора «Загородной прогулки». Это несомненное доказательство того, что форма его фильмов, по существу, подсказана внутренней необходимостью. Именно она является для него главной и преобладает над всем, делая Жана Ренуара автором фильмов даже в тех случаях, когда он черпает сюжет у Мериме или снимает по сценарию Спаака. Советуется ли он со своими сотрудниками, предоставляет ли свободу действий своим актерам, это не лишает произведение того звучания, которого добивался режиссер. Эволюция кино, бесспорно, была ему выгодна. В отличие от Абея Ганса или Жана Эпштейна, он никогда не был зачинателем нового. Изобретательный стиль Ренуара не отличается такою строгостью, которая помешала бы ему примениться к новой форме кинематографа. Звук и особенно цвет позволили ему обогатить свое искусство элементами, которые у него имелись в запасе. Он обязан этим среде, воспитанию, культуре, давшим ему возможность подняться на уровень, которого он, пожалуй, не достиг бы, если бы киноискусство продолжало изъясняться языком чисто зрительных образов, как это было в период немого кино.

Именно в этом смысле мы и говорили о факторах, лежащих «за пределами киноискусства». Повидимому, Жан Ренуар это хорошо знает, потому что охотнее употребляет термин «кинематографический спектакль», нежели «кинематограф». При существующем положении вещей в таком уклончивом определении, несомненно, есть указание на то, чем станут произведения для экрана в будущем. И такой человек, как Ренуар, — гарантия грядущего величия киноискусства.

«Единственное, что я мог принести в этот мир, жестокий и нелогичный, — это свою любовь...» Вот слова Жана Ренуара, которые могут служить первым ключом к пониманию его творчества и его

искусства. Его фильмы человечны даже тогда, когда они жестоки, потому что он любит людей. Режиссер работает с любовью, с увлечением человека, открывающего все новые и новые богатства... «Мне думается, — говорил он, — что я стремлюсь совершенствоваться, познавать, постоянно работать; на каждом этапе своего творческого пути открываешь что-нибудь новое». В этом преимущество выдающихся творцов. И то, что Жан Ренуар делает с любовью, он делает и с радостью и даже с веселостью. Он говорил по поводу «Золотой кареты»: «Это было очень нелегко, но весьма увлекательно». Достаточно видеть его на съемках, чтобы в этом убедиться. Но прекрасное настроение, которое сохраняет Ренуар на съемочной площадке, никогда не снижает его сосредоточенности. Мы еще вернемся к методам его работы, столь отличным от методов его коллег.

Стоит ли попытаться несколькими штрихами обрисовать внешний облик этого человека? Мы видели его в качестве исполнителя в нескольких поставленных им фильмах — в фильме «Человек-зверь» и «Правила игры». В жизни он отличается той же немного смешной неловкостью. Годы не изменили его облика — те же пронизательные глаза на крупном лице, та же грузная фигура добродушного человека, кажущегося каким-то вездесущим, — по крайней мере складывается впечатление, будто он и очень близко и в то же время далеко от вас. Он напоминает какого-то великана, немного бледного, с хитрецей, а в общем благодушного.

В «Синема 55» Андре Ж. Брюнелен пишет: «Нечего и говорить, велика сила обаяния, излучаемая Ренуаром, выступает ли он перед публикой или ведет интимную беседу. Но мне кажется небезынтересно уточнить, в чем выражается это обаяние, когда он стоит на съемочной площадке. Помимо присущей ему безупречной вежливости и неизменной учтивости, Ренуар умеет внушить доверие работающему с ним коллективу еще и тем, что никогда не задевает чужого самолюбия. В особенности

это относится к актерам, которые для него отнюдь не просто орудие. Актеры в его фильмах — не только исполнители своих ролей, но и советники режиссера. «Да, старина, — говаривал мне Каретт со своим своеобразным акцентом парижских окраин, — учтивости у этого человека хоть отбавляй... » И Жан Габен, отзываясь о Ренуаре, подчеркивал «эту приветливость, эту учтивость, это благородство... » Многое можно сказать об этом характере, таком исключительном в мире кинематографа, о взаимоотношениях Ренуара со своими актерами, о тех требованиях, которые он к ним предъявляет, о его роли в создании фильма. Но посмотрим сначала, какой была его жизнь и что представляет собой его творчество.

Жан Ренуар родился в Париже 15 сентября 1894 года, когда его отцу Огюсту Ренуару было 53 года. Отец Жана поселился с семьей в «Шато де Бруяр» на Монмартре; там и протекала часть детства его младшего сына. Дом вот-вот рухнет, но он еще окружен фермами, пустырями, которые называют «маки», где в кустах шиповника стоят деревянные бараки.

Жан Ренуар рассказал<sup>1</sup>, что в детстве за ним специально присматривала некая кузина Габриель; по сведениям биографов Огюста Ренуара, эта Габриель была служанкой, нанятой к моменту рождения Жана. Ее использовали в качестве натурщицы, и она запечатлена на ряде полотен — на некоторых из них с ребенком. Габриель водила ребенка в кукольный театр Гиньоль в Тюильри. Но когда Жану исполнилось пять лет, дядя-гравер, не имевший прямого наследника, убедил его отца, что пора «заняться воспитанием» мальчика, и стал водить Жана по всем парижским кафе-концертам<sup>2</sup> —

<sup>1</sup> В радиointервью, организованном Люком Беримоном.

<sup>2</sup> То же, что кафе-шантаны. — Прим. ред.

«Фурми», «Скала», «Эльдорадо». Разумеется, юный Жан был в восторге. Чтобы не остаться в долгу, кузина Габриель, кроме театра Гиньоль, каждое воскресенье отправляется с мальчиком в театр на Монмартре, где он смотрит все мелодрамы. «Мыслями я весь ушел в этот театральный мир... » — говорит Ренуар. Водили его и к друзьям — Тулуз-Лотреку и другим художникам; благодаря общению с ними Жан открыл для себя, кроме мира театра, мир живописи. Жизнь поражала его своим богатством, она загоралась в его глазах множеством граней, он был полон впечатлений, любовь уже согревала его сердце. Отец держал себя с сыновьями — старшим Пьером, средним Жаном и младшим Клодом — непринужденно, что отнюдь не мешало детям уважать отца и восторгаться им. Его не удивляло, что Жан не проявляет особого рвения к учебе. Для будущего автора «Французского канкана» подлинной школой была семья, среда, в которой он жил. Огюст Ренуар прекрасно понимал, что его сын, прежде чем познакомиться с природой, столкнулся с ее образами, воспроизведенными людьми. Впрочем, часть детства Жан провел в бургонском селении. Жил он одно время и в коллеже, который называл «своего рода элегантною тюрьмой, украшенной именем Коллежа». Но коллеж оказал на него лишь очень слабое влияние... И тем не менее именно в коллеже на улице Монсо, где он жил на полном пансионе, Жан Ренуар однажды увидел в приемной «каткого-то человека, похожего на фотографа, который тащил странный аппарат». То был киноаппарат. Жан Ренуар до сих пор охотно рассказывает о первом фильме, увиденном им в ту пору, — «Приключения Отомабула». В коллеже он открыл для себя не только кинематограф, но и литературу. Умный педагог сумел привить ему вкус к латыни и любовь к поэзии. Ренуар прочел в ту пору Вергилия и стал писать стихи. Отцу хотелось, чтобы его сын стал писателем, но после первых же литературных опытов бумага отпугнула Жана — ему казалось, что написанное на ней уже невоз-

можно исправить. Жан Ренуар еще не нашел своего пути, еще не нашел самого себя.

По окончании учебы, получив степень бакалавра, Жан Ренуар в 1914 году отбывает воинскую повинность. Зачисленный в расквартированный в Венсене драгунский полк, он посещает курсы офицеров запаса и попадает на фронт младшим лейтенантом. Там он был серьезно ранен в бедро, отчего у него навсегда осталась легкая хромота, и в 1915 году демобилизован. Тогда он поступает в авиацию, где, пройдя специальное обучение, становится пилотом-наблюдателем и заканчивает войну в чине лейтенанта. Но ранение оказало непредвиденное влияние на его судьбу. Долгие месяцы выздоровления обрекли его на вынужденный досуг, который он проводил то в Париже, то в Марлотте, где страдающий ревматизмом отец в летние месяцы писал картины.

В Париже Жан Ренуар бывал без дела и почти без друзей. Но он вновь открыл для себя кинематограф, когда, используя увольнение в город, пошел посмотреть «Тайны Нью-Йорка» — знаменитый американский «серийный» фильм, который породил в людях его поколения новое увлечение. Наконец, как выразился Ренуар, он впервые открыл Чаплина. Этим открытием он обязан одному из своих фронтовых товарищей, сыну профессора Рише, расхваливавшему по возвращении из отпуска того «Шарлх», которому дивились уже и Сандрар, и Сальмон, и многие другие. В первое же увольнение Жан Ренуар поторопился увидеть это чудо. Тогда ему впервые пришла мысль, что создавать фильмы. Должно быть, интересно. Однако французское кино казалось будущему режиссеру лишь плохой копией театра. Только в американском фильме он находил чем восторгаться. Вот почему большую часть времени, пока длилось выздоровление, Ренуар проводит в кино.

«В первое же утро в «Паризиана» я видел два Полнометражных фильма; во второе утро в «Пн-галь» — один с дополнительной программой; а вечером в «Гран Руаяль» — еще два. Мне не всегда удавалось соблюдать этот режим: приходилось также бывать в больнице и являться в учреждения, в Дом Инвалидов и т. д. Но редко выдавались такие недели, чтобы я не просмотрел примерно двадцать пять фильмов, разумеется, все до одного американские. Французские в ту пору были довольно посредственными. Времена великих примитивов миновали, и мы открыли, что такое психология и хороший вкус. Иными словами, во Франции происходило примерно то же самое, что сейчас в Америке.

Я пересмотрел некоторые из тех драм и комедий, которыми восхищался в мои 20 лет. Они уже совсем не производят прежнего впечатления. Я бы согрешил против истины, если бы стал уверять, что и на этот раз, пересматривая их, целиком погружался в мечту, совершенно отрываясь от реальной действительности, как это происходило, когда я смотрел их впервые. Тогда я бывал точно околдован. Выходя из кинотеатра, я словно пробуждался от дивного сна. Я натыкался на прохожих, и, чтобы не попасть под такси, мне приходилось выжидать некоторое время, прежде чем решиться перейти улицу. Это было какое-то приятное опьянение с тон лишь разницей, что в результате не появлялось ни головной боли, ни спазм в желудке. Я уверен, что эти впечатления больше никогда не повторятся».

Летом семья Ренуара жила в Марлотте. Жан часто навещал отца. Скованный ревматизмом, художник все же продолжал работать у своего мольберта. Сын смотрел, как он рисует. Несомненно, и его влекла к себе живопись. Но нельзя заниматься живописью, будучи сыном крупнейшего художника своего времени. Уж не взяться ли за «младшее»

искусство, например за керамику, восхваляемую отцом?

По окончании войны Жан Ренуар встречается Катрин Гесслинг, натурщицу своего отца, и в 1919 году женится на ней. От этого брака у него рождается сын Ален. Огюст Ренуар все больше и больше времени проводит в Кане в своей вилле «Колетт», где в конце того же года умирает.

Жан Ренуар возвращается в Марлотт и, решив последовать советам отца, оборудует там керамическую мастерскую. На протяжении нескольких последующих лет он посвящает себя новой профессии, которая ему нравится тем, что по своему характеру является ремеслом. Некоторые из ваз, изготовленных им в ту пору, ныне выставлены в музеях.

Его по-прежнему интересует кинематограф, хотя он бывает в кино реже. В 1923 году он смотрит «Пылающий костер» с Мозжухиным \*. «Наконец-то мои глаза увидели хороший фильм французского производства». Возможно, что в ту пору и даже еще раньше Жан Ренуар видел на экране первые удачные фильмы тех, чьим товарищем по учению ему предстояло стать, — Ганса, Л'Эрбье, Эпштейна; но лишь знакомство с творчеством Мозжухина, которому он обязан случаем, толкает его, наконец, на решение оставить керамику и «попробовать заняться кинематографом». Будущий режиссер общается с друзьями, которые тоже усматривают в кинематографе искусство с большим будущим: это Альбер Дьедонне, впоследствии игравший в «Наполеоне» Абеля Ганса, и обосновавшийся в Париже бразилец Альберто Кавальканти. Катрин Гесслинг перестала позировать для художников и мечтает «позировать» для кино. Жан Ренуар пишет для нее сценарий, а Дьедонне его ставит. Этот фильм называется «Жизнь без радости» (1924); позднее он был переименован в «Катрин» (1927). Это первое соприкосновение с постановкой кинофильма кладет конец колебаниям Ренуара. В том же году он снимает первый фильм по сценарию своего друга Пьера Лестренгеа «Дочь воды», по его собственным

словам, в высшей степени живописный. Следует запомнить это признание — его можно отнести к большинству крупных произведений нового кинематографиста. Недаром Жан Ренуар жил среди полотен своего отца, встречался с художниками, слышался столько разговоров о живописи. Это «восприятие» мира — а в отношении Огюста Ренуара лучше сказать «восприятие жизни», — которым Жан Ренуар проникся в детстве и юности, оказалось, когда режиссер стал в свою очередь искать способы его выражения в зрительных образах. И хотя орудие уже другое, рука, которая его держит, и ум, его использующий, отличаются тем же горячим увлечением и той же сердечностью.

Тем не менее позднее Жан Ренуар напишет об этих своих опытах так: «Мои первые работы не представляют, на мой взгляд, никакого интереса. Вся их ценность заключена в игре Катрин Гесслинг: это была актриса потрясающая, слишком потрясающая для трусливых французских коммерсантов. В этом причина ее исчезновения с экрана. Наивно и трудолюбиво старался я подражать своим американским учителям. Тогда я еще не понимал, что человек, помимо того, что он неразрывно связан со своей нацией, еще в большей мере зависит от почвы, которая его взрастила, от условий жизни, которые формируют его тело и ум, от пейзажей, которые целый день проходят перед его взором. Я еще не знал, что француз, который живет во Франции, пьет красное вино и ест сыр бри, созерцая серый парижский пейзаж, может создавать нечто ценное, только опираясь на традиции, созданные людьми, жившими, как и он».

И вот Жан Ренуар отрешается от американского кино, реже ходит в кинотеатры, осознавая необходимость вступления на новый путь, на котором, быть может, ему удастся кое-чего достичь. «Сжигая то, чему поклонялся, я понял, каковы были мои заблуждения. Я перестал неразумно обвинять зрителя в мнимом непонимании моей работы, предвидя возможность тронуть его душу фильмами на

сюжеты, отвечающие традициям французского реализма. Я стал приглядываться к окружающему и изумлялся, открывая множество элементов специфически национальной жизни, которые при этом хорошо поддавались переносу на экран. Я стал понимать, что жест стирающей белье прачки, или женщины, причесывающейся перед зеркалом, или зеленщика у его тележки зачастую обладает ни с чем не сравнимой пластической выразительностью. Я занялся как бы изучением французского жеста по полотнам моего отца и художников его поколения. А затем, опираясь на свои новые знания, заснял первый фильм, о котором стоит говорить. Это — «Нана» по роману Золя».

В этом фильме Жан Ренуар приходит к своеобразному реализму, к которому он на протяжении своего творчества будет периодически возвращаться; но правильнее было бы говорить здесь о «внешнем» реализме, сквозь который уже проглядывает поэтическая пластика, придающая изящество лучшим фильмам режиссера.

Что сохранило для нас значение в этой первой «Нана»? Разумеется, немного, разве только, как определил Ренуар, «большая искренность при всей неумелости».

Фильм имел успех как во Франции, так и за границей. «Я вложил в него все, что у меня было, до последнего су», — подчеркивает Жан Ренуар. Это произошло потому, что, начиная с «Жизни без радости», он сам финансировал свои фильмы. Но, как отмечает Жан Тедеско, «с первых шагов на пути своего творчества сыну художника Огюста Ренуара — молодому, богатому, счастливому — пришлось столкнуться с непониманием киноискусства деловыми людьми»<sup>1</sup>.

К этим финансовым затруднениям присоединяются и трудности того искусства, которое ему пришлось не изучать, а создавать. А тут у кинематогра-

<sup>1</sup> J. T e d e s c o , «L'artisan Jean Renoir», «Ciné-Club», № 6, avril 1948.

фиста нет свободного выбора. «Над его волей художника вечно глумятся, — пишет примерно в то же время крупный режиссер Жермен Дюлак. — Он — раб. Все это усугубляется еще и той страшной истиной, что этот раб чуть ли не рад своему рабству. Когда же он не является рабом, значит, он не работает, он не может использовать выразительные средства и свет, исследовать тайны объектива и призмы, материально овладеть образом».

Итак, Жан Ренуар пойдет по пути тех, кто в ту пору или несколькими годами раньше хотел заниматься киноискусством. Он будет снимать коммерческие фильмы, чтобы заработать деньги, в которых нуждается для своих попыток создавать оригинальные произведения. Так было и с Жаном Эпштейном, и с Марселем Л'Эрбье, и с Жермен Дюлак.

«Для успеха требуется еще кое-что, чем я пренебрегал: дело в том, что кинематограф, как и другие профессии, — это своя определенная «среда», и проникнуть в эту среду «чужому» — вопрос не только идей и умонастроения, но и профессионального языка, привычек, костюма и т. д. »

В этой статье, озаглавленной «Воспоминания»<sup>1</sup>, которую мы уже неоднократно цитировали, Жан Ренуар сообщает подробности о начале своей карьеры, представляющие особенный интерес в связи с тем, что они проливают свет на тяжелые условия, выпадавшие — и выпадающие на долю тех, кого влечет к себе эта своеобразная профессия.

«Я находил себе работу и выпускал по заказу бесцветные фильмы. Эти картины успеха не имели, но продюсеры были довольны. Они считали мою работу «коммерческой». На жаргоне кинематографистов коммерческий фильм — не тот, который делает кассовые сборы, а тот, который задуман и выполнен по канонам рынка».

В том году вышли «Чарльстон» и «Маркитта». Жан Ренуар и не думал на этом останавливаться. Стоило ему встать на ноги, как уже в следующем

<sup>1</sup> Напечатана в журнале «Le Point».

году он решил испытать новую организационную форму — профессиональное объединение. Он объединился — капиталами и идеями — с Жаном Тедеско, директором «Старой голубятни» — маленького просмотрового зала, где в ту пору демонстрировались фильмы «Авангарда». Тедеско предложил ему организовать павильон у себя на чердаке театра. «Разумеется, этот павильон был самым маленьким в мире, но мы хотели, чтобы он послужил большим примерам... Мы полагали, и не без основания, что, высвободившись из материальных пут, будем вольны творить по своему разумению и даже радовались тому, что скудность наших средств окажется для нас сильнейшим из стимулов. «Голь на выдумки хитра», — утверждали мы с гордостью». Первым опытом была экранизация сказки Х. Г. Андерсена «Маленькая продавщица спичек». Но друзья хотели также снимать фильмы по собственному способу, а именно, используя новую панхроматическую пленку, от которой они многого ждали.

Послушаем воспоминания Жата Ренуара об этой чудесной поре, когда юные кинематографисты любили свое искусство и не потеряли вкуса к риску. Теперь студия у них имелась, и оставалось только ее оборудовать.

«С Тедеско и другими приятелями мы создали оборудование, которое по сути дела является прародителем всего современного оборудования студий. Его характерной особенностью было использование электрических лампочек слегка повышенного напряжения. Эти лампочки мы устанавливали по одной или по несколько штук либо в коробках из блестящего листового железа, либо перед поверхностями, окрашенными в белый цвет и поэтому имевшими меньшую отражательную способность, либо перед зеркалами прожекторов поодиночке и группами — точно так же, как это повсюду делается теперь. Везде мы сохранили несколько дуг, дающих возможность накладывать крупными штрихами тени на лица и на декорации.

Мы подключали свою аппаратуру к вырабатывающему ток агрегату, который установили своими силами, причем мотор его — превосходный Фарман, уцелевший при автомобильной катастрофе, — охлаждался водой из крана.

Мы сами изготовляли также декорации, макеты, костюмы и прочее... Мы проявляли и печатали. В течение года нам пришлось перепробовать, правда в очень маленьком масштабе, все специальности, имеющие отношение к кинематографу, и в результате создали неплохой фильм — с феерическими эффектами, заинтересовавшими публику, причем операторская сторона, которой мы обязаны Башле, была признана блестящей. К сожалению, судебный процесс, довольно смехотворный, преградил дальнейший путь этому фильму и обрек наше кустарное предприятие на провал».

Этот «смехотворный процесс» против авторов, обвиняющихся в подделке и плагиате, был затеян Розмондом Жераром и Морисом Ростаном, которые тоже использовали сказку Андерсена, создав по ней комическую оперу. Возбуждением иск было в нем отказано, и они понесли расходы по судебным издержкам. Однако фильм Ренуара целый год находился под арестом. Он был показан в кинозале «Старая голубятня» в мае 1928 года, а его прокат начался лишь в июле 1929 года, после озвучения.

Подводя итог начальному периоду своей карьеры, Жан Ренуар выделяет этот экспериментальный фильм, а также другой — «Лодырь», о котором речь впереди. И действительно, мы имеем дело с экспериментальным фильмом, где с помощью композиции кадров и операторских ухищрений стремились изобразить сказочный мир, мир мечты и детства. После реализма «Нана» для Ренуара было важно посмотреть, в какой мере кино способно передать фантастику детской сказки.

Несколько лет назад этот маленький фильм был вновь показан по телевидению. По этому поводу Андре Базен в «Радио-Синема» удачно заметил: «Для меня было открытием, что «Маленькая про-



давщица спичек», которую я увидел по телевизору, — фильм удачный. Кажется, что по крайней мере одна из причин такого открытия мне ясна. Некоторые чувства плохо уживаются как с разношерстным составом зрительного зала, так и со сверхчеловеческим размером экрана... В данном случае в «Маленькой продавщице спичек» образ сведен к масштабам картинке станковой живописи, и телевизор восстанавливает его подлинные пропорции — пропорции полотна, созданного Огюстом Ренуаром, и в то же время помогает ощутить чисто живописную слаженность мизансцены. Несоответствие между чувством и символикой вещей, а также между игрой Катрин Геслинг и экспрессионизмом трюков стирается и исчезает: форма и вдохновение идеально сливаются воедино».

Жан Ренуар не предвидел такого «сокращения» его кадров, но он, как и его коллеги, работал в те времена, когда, как правило, делали ставку на экраны небольших кинозалов. Рамки экрана 1925—1928 годов были далеко не те, что у «стандартного» экрана больших современных кинотеатров. Если даже не учитывать вопросы технического порядка, то анимизм предметов, который был так дорог сердцу Эпштейна, плохо уживается с неуклонно растущими размерами экрана. В силу какого-то странного заблуждения в наши дни телевизионные фильмы делаются так, будто они предназначены для гигантских экранов. Невольно возникает вопрос, не будет ли по мере растворения киноискусства в кинематографическом спектакле происходить обратное, — не благодаря ли телевидению и не для него ли сохранится или возродится язык кино, которому грозит полное исчезновение? Но для этого и сегодня, как вчера, потребуются такие люди, которые будут способны на свой страх и риск создавать на чердаке экспериментальные фильмы.

\* \* \*

Тщетно пытаюсь обойти трудности, Жан Ренуар переделал остроумный водевиль «Лодырь» в не-

мой фильм с участием танцора Помьеса и Мишеля Симона, который в нем дебютировал. Нетрудно догадаться, что у фильма мало общего с пьесой Муззи-Эона, но он немногим лучше ее. Искусство не могло держаться на подобного рода пируэтах.

Жан Ренуар сделал выбор, решив посвятить себя профессии, которую, несомненно, полюбил, несмотря на то, что она не обеспечивала полной независимости творчества. Он снял еще два фильма в духе времени: псевдоисторический — «Турнир» и условно-экзотический — «Колонии». Провал в первом и во втором случае. Ренуар слишком искренен для того, чтобы научиться с успехом работать «на рынок». Он не обладает требуемой ловкостью, допускает много просчетов.

Не собирается ли он менять профессию? Он играет роли в двух небольших фильмах своего друга Кавальканти: «Красная шапочка» и «Маленькая Лили». Он восхищается актерами и их ролями. Но тот же Кавальканти, которому счастье больше улыбается, в какой-то мере продолжает эксперимент Ренуара, сделанный в его «Маленькой продавщице спичек». Ренуар больше не довольствуется опытами. Появляется новый незнакомец — говорящее кино. Все выжидают, колеблются. Жан Ренуар остается два года без работы. У него достаточно времени, чтобы подвести итог началу своей деятельности на поприще кино: неравноценные по своим достоинствам фильмы сделаны им с помощью различных ухищрений и уступок. Ни один из них не удовлетворяет его полностью, ни один не мог рассчитывать на долговечность.

«Мой первый звуковой фильм был для меня своего рода экзаменом. Мне не доверяли. Я должен был зарекомендовать себя с лучшей стороны и взялся экранизировать водевиль Фейдо «Слабительное для бэби». Фильм получился неблестящий. Но я сделал его в четыре дня, а ведь его метраж

как-никак равен 2000 метров и он обошелся продюсеру менее чем в 200 000 франков, доход же превысил миллион».

Приходилось изворачиваться, и нетрудно догадаться, что подобный фокус был не по сердцу хмурому гиганту, вынужденному разыгрывать из себя шута.

«Чтобы засвидетельствовать свое дурное настроение, я решил записать на пленку подлинные шумы спускаемой в уборной воды. Этот опыт произвел впечатление разорвавшейся бомбы и поднял мою репутацию больше, чем дюжина удачных сцен. После такого хода конем, мне уже не смогли отказать в том, чего я добивался в течение целого года, и дали поставить фильм «Сука» по роману Ля Фуардьера.

Работая над этим фильмом, я был беспощаден, признаюсь, прямо невыносим. Я создавал его так, как мне этого хотелось, как я его понимал, совершенно не считаясь ни с какими пожеланиями продюсера, и ни разу не показал ему даже куска своего режиссерского сценария, ни малейшего отрывка своего диалога. Я устроил все так, чтобы результаты съемок никем не просматривались, пока фильм не будет завершен. В ту пору это вызвало форменный скандал. Продюсер ожидал получить водевиль, а увидел мрачную, безнадежную драму с убийством в качестве аттракциона, что в ту пору было совсем не в моде.

Меня прогнали со студии и, главное, из монтажной, а так как я изо дня в день пытался туда проникнуть, то была вызвана полиция. Однако, заставив смонтировать картину по своему разумению, продюсер понял, что получилась чушь, и решил, будь что будет, предоставить мне свободу действий. Я получил возможность вновь проникнуть в монтажную и в значительной мере исправить нанесенные фильму повреждения. Первая демонстрация фильма состоялась в Нанси. То был провал, не имевший себе равного!»

Тем не менее кинопрокатчик Сирицкий показы-

вает этот фильм в Биарице. Успех, с каким прошел просмотр, побудил продюсера рискнуть на показ фильма в парижском Колизее. Жан Ренуар обрадовался, очутившись там в «настоящей боевой обстановке».

На этот раз режиссер ярко проявил свои почерк в иллюстрируемом им произведении: роман Ля Фушардьера приобрел характер драмы — жестокой, аморальной, напоминающей по трактовке «Нана». Эта трагедия, где чувственная страсть носит роковой характер, как это будет в «Человеке-звере», подтверждала склонность Ренуара к тяжелому и мрачному натурализму. В фильме действуют три довольно неприятных персонажа: кассир, доведенный страстью до преступления, крошечная чувственная женщина и ее любовник. Но фильм этот свидетельствует об искусстве Ренуара использовать новые возможности кинематографа. «Сука» — один из первых «говорящих» французских фильмов, в котором, как и в кинокартинах Клера и Дювивье, звук использован для нагнетания драматического эффекта, и не только чтобы усилить впечатление по единой эмоциональной линии, но и в качестве контрапункта, по контрасту. Наводящая тоску жалоба скрипки и песня уличных певцов в момент совершения преступления, оркестровая реприза с наездом кинокамеры на двух танцоров кабачка и звуковой наплыв на тикание стенных часов — все это создает новые эффекты, использование которых обогатит всю блестящую эпоху поэтического реализма \* во Франции 1935—1936 годов. Дювивье, Карне и многие другие к этому еще вернуться. Быть может, следует также обратиться к «Суке» и при определении истоков «черного фильма»\*, который войдет в моду в ту же эпоху.

Но вернемся к «Воспоминаниям» Ренуара: «К моему несчастью, борьба, которую пришлось выдержать, чтобы поставить на ноги «Суку», создала мне репутацию человека, весьма неуживчивого, так что после этого фильма найти работу мне было чрезвычайно трудно.

Я жил кое-как, изредка снимая убогие фильмы, вплоть до того момента, когда Марсель Паньоль дал мне возможность снимать «Тони».

Этими «редкими убогими» фильмами были «Ночь на перекрестке» (1932), «Будю, спасенный из воды» (1932) и «Шотар и К°» (1933). О первом многого не скажешь. По отзыву Сименона, это детектив, сделанный профессионально, но без оригинальности. Второй — «тот самый превосходный «Будю, спасенный из воды», беспредельное богатство и несколько неряшливая оркестровка которого являются как бы крайним проявлением сильных и слабых сторон творчества Ренуара»<sup>1</sup>.

От «Шотар и К°» не осталось никаких следов.

«Работа над «Тони», — пишет Ренуар, — меня многому научила. Этот фильм вселил в меня мужество, необходимое, чтобы экспериментировать в разных направлениях».

Созданный Марселем Паньоком и сыгранный марсельскими артистами, «Тони» принадлежит к так называемой Провансальской школе в кино. И «Тони» и выпущенная годом ранее «Анжела» возвещают о намечающейся тенденции к французскому неореализму, уже содержащему в себе некоторые черты будущего итальянского неореализма: отказ от павильонных съемок, простота и ясность действия фильма, рассчитанного на самые широкие круги зрителя, а отсюда склонность к мелодраме, отказ от «кинозвезд». Недавнее возобновление демонстрации этого фильма ясно показало, какое место он занимает в истории киноискусства, а также и его наивный характер, в котором еще сказывалась неопытность Ренуара.

Хотя сын великого художника уже неоднократно доказывал, что обладает талантом, однако ему еще не удалось выработать своего индивидуального стиля. Предоставленный самому себе, как это было вовремя постановки фильма «Мадам Бовари»

(1934), сценарий для которого был написан им самим по Флоберу, Ренуар колеблется, сомневается и создает произведение, в котором ощущается нерешительность. Если Ренуар работает со сценаристом, отличающимся сильной индивидуальностью, он попадает под его влияние и выпускает фильм, принадлежащим ему лишь наполовину. Так было с «Преступлением господина Ланжа», сценарий которого был написан Жаком Превером по замыслу самого Ренуара и Ж. Кастанье. По мнению Жака Брюниуса, нельзя быть уверенным, что «комбинация Ренуар — Превер может оказаться благотворной для французской кинематографии, если даже и предположить, что резкое несоответствие этих бурных темпераментов допускает подобную комбинацию»<sup>1</sup>. Она подавила бы индивидуальность Ренуара, слишком поддающегося чужому влиянию.

Неравноценность фильмов Ренуара, характерная для всего довоенного периода его творчества, обусловлена гораздо в большей мере этой игрой влияния, нежели недостаточным техническим мастерством режиссера. Порою кажется, что даже его мастерство подчиняется императиву чужого вдохновения. Именно в этом смысле критик Жорж Шарансоль в ходе одной радиодискуссии отказывался признать Жана Ренуара «автором фильмов». Эту точку зрения, однако, можно отстаивать только в применении к минувшему периоду, о котором сейчас идет речь. В наши дни она уже несостоятельна, так как теперь Ренуар является типичным образцом «автора фильма» благодаря своему стилю, который пронизывает его произведения.

Фильм «Преступление господина Ланжа» продолжает линию «Суки». Мотивы насилия, неустойчивости, смелости, но с более подчеркнутой социальной окраской и проявившейся у Ренуара еще раньше склонностью рисовать людей улицы в свете классовых проблем, а не как исключительных людей или

<sup>1</sup> R a y m o n d B a r k a n , Jean Renoir, «Ciné-Club», № 6,  
avril 1948.

178

<sup>1</sup> «En marge du cinéma français», цит. по J. Q u é v a l,  
Jacques Prévert.

179

исключительные случаи. Проблема эпохи тоже не обойдена — ведь мы накануне Народного фронта, — у Ренаура еще больше, чем у Дювивье в его фильме «Славная компания», чувствуется стремление сделать кинематограф средством художественного выражения социальных интересов. С победой Народного фронта в 1936 году это стремление примет даже форму своего рода «социального заказа».

В этом же году Жан Ренуар ставит короткометражный фильм «Жизнь принадлежит нам», а в следующем — полуисторический фильм «Марсельеза», соавторами сценария которого наряду с Ренуаром выступали К. Кох и М. Дрейфус.

Эта работа страдает всеми недостатками политического, пропагандистского фильма: не обладая достоинствами произведений этого жанра, она лишена горячей убежденности, дыхания эпоса, на протяжении стольких лет составлявших величие советского кино. Глубокое понимание человеческой натуры, пристрастие к подробностям и чувство меры неизбежно обрекали на провал начинание, задуманное в эпическом плане, или, выражаясь точнее, произведение, которое кинематографически могло быть выражено только как эпос. Оставаясь верным самому себе, Ренуар стремился создать реалистическое произведение. «Мы остановили свой выбор, — писал он, — на совсем простых персонажах, очень скромных, хороших ребятах — рабочих, мелких буржуа, средних французах». В этом заключалась коренная ошибка, поскольку революционным периодам как раз свойственно разрушать подобную умеренность. Превращение рядовых личностей в типические образы исказило звучание драмы. Реализм в произведении Ренуара уступил место своего рода лубку, не отвечающему исторической правде. Рождение национального гимна становится мелким, обыденным событием, душа которого выхолощена; фильм насыщен банальным красноречием, как избирательная программа. Несколько довольно сильных эпизодов не смогли бы спасти фильм в целом,

даже если бы ораторский тон диалога был приглушен.

В этих же недостатках можно упрекнуть «Наполеона» Абея Ганса, но у него над всем брал верх глубочайший лиризм. Ренуар же в соответствии со своими замыслами показал нам марсельцев, прибывших в Париж после похода, длившегося месяц, одетыми с иголки, прилизанными и начищенными, готовыми идти хоть на парад. Это было бы еще ничего, если бы аналогичный лоск не был наведен и на их умы. Его герои, по существу, все та же «славная компания»; они никому не хотят причинить зла, мечтают о любимых, о своем семейном очаге и подружески парламентируют с дворцовой стражей. Слишком учтивая революция! Историческому фильму тоже требуется точность в обрисовке человека... А толпы людей, заполнившие 10 августа лестницу Тюильри, неся на остриях пик только что отрубленные головы королевской стражи, наверное, выглядели далеко не такими прилизанными, как герои этого фильма.

Однако до «Марсельезы» и непосредственно вслед за ней Ренуар поставил несколько своих крупнейших произведений, где, «наконец, обозначается нечто большее, чем стиль, — своего рода поэтическое переложение используемых им пластических элементов.

В 1936 году Ренуар снимает фильм по пьесе Горького «На дне», который получился гибридным — в нем лицо художника как бы прикрыто маской. Два года спустя он скажет: «Теперь я начинаю постигать, как мне следует работать. Я осознал в себе француза и должен работать в строго национальном духе. Я знаю также, что, поступая так и только так, я смогу тронуть людей и других наций и создать произведение общечеловеческого звучания». И действительно, мы не видели на экране ни одного глубокого произведения, действие ко-

того не разворачивалось бы в национальной среде, родной для создателей фильма. Блестящие фильмы Клера в Америке не опровергают высказанной нами мысли. Их успех нужно отнести за счет внешней, формальной стороны, а не содержания.

Ни один французский режиссер не может поставить фильм на русскую тему. Достоинства фильма «На дне» ощутимы лишь в той мере, в какой мы абстрагируемся от типично русской обстановки. В том же году Жан Ренуар приступил к работе над «Загородной прогулкой» по рассказу Мопассана. Здесь мы наблюдаем обратное явление: Ренуар выбрал типично французский сюжет, из которого он и сделает своего рода шедевр. После того, как были произведены натурные съемки, Ренуар перестал заниматься этим фильмом и принялся за «Марсельезу». В 1940 году Маргарита Ренуар смонтировала имеющийся негатив, но мы увидим «Загородную прогулку» лишь в 1946 году. Этот маленький фильм вызвал в нас смешанное чувство восхищения; и в то же время удивления: его совершенно исключительные достоинства некоторым образом предвосхищают последующую эволюцию искусства Ренуара. «Загородная прогулка» — это уже и «Река» и «Французский канкан», одно — по своей глубокой сердечности, другое — по своей живописности. Эта забавная история — только «повод» для живописца, этим ее значение ограничивается. Но вокруг использованной режиссером истории пульсирует жизнь. Человеческое существо попадает в лоно чудесного мира. Его чувства как бы отражают все, что живет вокруг, — деревья, воду, облака. Импрессионистский набросок... Нежность в сочетании с юмором и меланхолией... Это картины Ренуара-отца, Моне, Сислея, проникнутые тем волнением, которое порождает в душе незаконченное полотно, где все недосказанное окутано дымкой таинственности.

Намерение закончить этот набросок возникло значительно позднее. При этом он, несомненно,

утратил бы три четверти своего обаяния. Жан Кеваль передает эту историю так: «Жак Превьер адаптировал «Загородную прогулку» Мопассана. Предстояло растянуть сочный короткометражный фильм, который был знаком кинофилам, до размеров полтора часового зрелища. Но и в переделанном Превьером виде сюжет оставался мертвой схемой. И дело вовсе не в том, что режиссер его недооценил. Наоборот, он нашел этот сюжет превосходным и разработанным вплоть до деталей — от начала до конца, сцена за сценой все было оказано, все предусмотрено. «Это превосходно, — оказал Ренуар, — но мне здесь делать нечего».

Довоенный период ознаменовался еще тремя значительными произведениями: это «Великая иллюзия» (1937), «Человек-зверь» (1938) и «Правила игры» (1939).

«Великая иллюзия», несомненно, наиболее законченный фильм Ренуара в том смысле, что форма и содержание достигают здесь подлинно классической завершенности. Прошло двадцать лет, а он все еще не устарел и сегодня, как вчера, выделяется своей сдержанностью, своей безукоризненной гармонией. Подобная неувядаемость некоторых фильмов — доказательство существования кинематографического стиля, который можно считать вполне сложившимся. Но не всегда этот стиль оказывается самым ярким. В этом смысле «Великая иллюзия», несмотря на ее совершенство, тоже не самое прекрасное творение Ренуара. Но режиссер обрел в нем то, чего до тех пор ему недоставало: единство, точное соответствие формы содержанию.

«Великая иллюзия» — фильм о войне или, точнее, о военнопленных. Люди на войне — таков подлинный сюжет фильма. Или в более широком смысле: чувства людей, оказавшихся в гуще событий. Обстоятельства военного времени сталкивают людей

между собой, пробуждая чувство дружбы или презрение. Людей этих разделяет все: национальность, и классовая принадлежность, и характер, и вкусы. Вопреки этим различиям, несмотря на преграды, которые ставит их положение или предрассудки, они научатся уважать друг друга. В этой картине, лишенной какого бы то ни было преувеличения, все время очевидна «ненормальность» войны, ее варварский характер, ее враждебность человеку, его стремлениям, потребностям, самой сущности его природы.

Таким образом, самый большой интерес этого фильма прежде всего заключается в том, что экран приходит здесь на Службу не драматическому сюжету, а своего рода психологическому сопоставлению, иллюстрируемому следующими один за другим эпизодами, независимыми друг от друга, которых объединяет лишь превосходная зарисовка характеров и правда чувств. «Великая иллюзия» появилась весьма своевременно — как раз в тот момент, когда минувшие годы позволили воскресить в памяти войну 1914 года и уже ощущалась угроза надвигающейся войны. Но, как уточнил автор в одном интервью, он выразил в фильме не только протест против войны. Жан Ренуар выразил здесь также сожаление о том, что исчез своеобразный военный дух, памятный ему со времен, когда начиналась его карьера, что исчезла определенная французская, существовавшая в кавалерии традиция, которая, по его мнению, выражалась даже в нормах поведения солдата, требуемых уставом: «без аффектации и напряженности». Эту непринужденность сумел передать Пьер Френе в образе Боэльдё, в котором как бы суммировались черты многих товарищей Жана Ренуара по драгунскому полку.

Таким образом, уже в «Великой иллюзии» мы видим, какое место занимают в произведениях Ренуара его жизненный опыт и личные воспоминания, которые впоследствии придадут исключительную насыщенность всем его выдающимся фильмам. Что

касается его стиля, то уже здесь он впечатляет благодаря своей завидной умеренности в использовании средств кинематографической выразительности. Сцена прохода немцев, в которой мы видим только тех, кто на них смотрит, сменяющиеся наплывами кадры заснеженных деревень, за какие-нибудь несколько мгновений дающие ощущение времени и пространства; волнующая сцена пения «Марсельезы» при вести о взятии у врага Дуомона и момент расставания Габена с Далио — все это безупречные образцы того искусства, которое не терпит ничего лишнего и обладает огромной впечатляющей силой искусства подлинного кинематографа.

Роль Шарля Спаака выразилась в фильме в том, что он придал ему устойчивость, уравнивал «богемную» сторону манеры постановщика, больше склонного к пластическому, нежели к драматическому. Тем не менее уверяют, что в фильме, поставленном Жаном Ренуаром, Спаак не увидел многого из того, что было им намечено в сценарии. Это лишнее раз доказывает, что Ренуар умеет руководить актерами. Игра актеров, занятых в «Великой иллюзии», своей правдивостью и сдержанностью в значительной мере способствует прочной ценности целого.

«Человек-зверь», поставленный в 1938 году, может быть, не обладает законченным совершенством «Великой иллюзии», но по своему стилю он в большей степени индивидуален и неповторим. В нем ярче раскрывается сущность художественного темперамента Жана Ренуара. Мы уже говорили, что «Великая иллюзия» воспринимается зрителем сейчас так же, как и при ее появлении. Что же касается «Человека-зверя», то теперь, спустя столько лет после выхода его на экран, в нем обнаруживаются некоторые стороны, которые тогда едва замечались. Кажется, Жан Ренуар сам оши-

бался в нем, говоря в беседе с Риветт и Трюффо<sup>1</sup>: «В сущности говоря, это произведение натуралистического порядка; я старался прежде всего быть верным духу книги и не следовал рабски за интригой, всегда считая, что важнее сохранить дух оригинала, чем его внешнюю форму. Впрочем, я подолгу беседовал с госпожой Леблон-Золя, и ничего не делал, не будучи уверенным, что моя работа понравилась бы самому Золя. Однако я не считал себя обязанным строго придерживаться фабулы романа. Я вспомнил такие произведения Золя, как «История витража», «Собор», «Проступок аббата Мурэ» или «Наслаждение жизнью». Я задумался над поэтической стороной его творчества».

Последнее признание, сделанное с присущей Ренуару лукавой обходительностью, опровергает сказанное им в начале беседы. По-видимому, свойственная ему потребность опираться на чужую мысль, поддаваться чьему-то влиянию побуждала его сделать из «Человека-зверя» «произведение натуралистическое». Но его манере противен натурализм, и он это знает лучше, чем кто бы то ни было. Доказательством тому другое признание, сделанное в 1951 году в беседе с Андре Базеном и Александром Астрюком: «Мне помогли создать «Человека-зверя» объяснения героя насчет своей наследственности. Я подумал: они звучат не слишком красиво, но если бы такой красавец, как Габен, говорил это где-нибудь на лоне природы, и позади него расстилался горизонт, а быть может, еще и дул ветер, то такое признание могло бы иметь определенную ценность. Это как раз стало тем ключом, которым я пользовался при создании фильма».

Итак, поэтический образ, возникший в воображении художника, может подсказать идею всего произведения. Это значит также, что от образа у него рождается произведение. Вот почему такой незаконченный фильм, как «Загородная прогулка»,

<sup>1</sup> «Entretien avec Jean Renoir» («Cahiers du Cinéma», avril 1954).

занимает столь важное место в его творчестве и в некотором смысле является шедевром Ренуара. На том же основании Жана Ренуара надо признать выдающимся кинематографистом, выдающимся «автором фильмов», если даже он, как его упрекает Шарансоль, и не «автор» в том смысле, что он не изобретает сюжетов. Однако в «Человеке-звере» имеется кое-что, помимо красоты зрительных образов — это «атмосфера», которой они окутаны, и ритм, который их объединяет. Адаптируя сюжет Золя, Ренуар насколько мог облегчил его драматическое содержание. Обусловленные наследственностью преступления стали здесь не больше, чем несчастными случаями или последствиями своего рода рокового стечения обстоятельств, более близкого к трагедии, нежели к бытовой драме. Почти все характеры персонажей отмечены печатью пассивности, что делает их жертвами судьбы, от которой они не в силах уйти. Ими движут не чувства и даже не страсти; они как бы околдованы, в результате чего уже не осознают своих поступков. Когда героиня толкает своего любовника на преступление, она только превращает его в орудие собственной гибели. И на этот раз Жан Ренуар сумел использовать и превосходный талант Габена и какую-то изысканную неловкость Симоны Симон.

Сама драма скорее внушена, нежели рассказана. Каждое проявление насилия прикрито. Сквозь всю эту «цепь» преступлений, вытекающих одно из другого, проглядывает хватаящая за душу, околдовывающая нежность, которая покоряет зрителя гораздо сильнее, чем драматические обстоятельства действия.

Это действие передано в фильме бледными тонами. Ему уделено здесь столько и значения и места, сколько отводится речитативу в симфонической поэме. Романтическая фабула развивается на фоне паровозов и железнодорожных путей. Композиция фильма задумана как симфония — с большим эпизодом, играющим роль увертюры. Это проезд по железнодорожному пути, ведущему к Гавру, — пре-



восходный фрагмент, мотив которого повторится в заключительной части драмы и фильма в том же симфоническом построении.

Прелесть фильма в этой композиции, а не в сюжете Золя, в умелой его экранизации и в высоком качестве игры актеров, в гармоничном сочетании элементов пластики и ритма, составляющем сущность кинематографа.

В сценарии и в постановке «Человека-зверя» замысел режиссера был, по-видимому, превзойден. Ренуар почти всегда, сам того не сознавая, превосходит самого себя. В наши дни ценность фильма «Человек-зверь» заключается в том, благодаря чему удалось избежать того мнимого «натурализма», который, как казалось автору, он в него внес. Как бы там ни было, в беседе с Риветт и Трюффо автор заявляет: «Работа над этим сценарием внушила мне желание преодолеть узкие рамки и, может быть, окончательно уйти от натурализма и творить в жанре более классическом и более поэтическом; результатом таких размышлений был фильм «Правила игры».

«Поскольку вдохновение обычно нуждается в каком-либо толчке (надо все-таки иметь исходную точку, хотя бы от нее и ничего не осталось в законченном произведении), чтобы помочь себе думать о «Правилах игры», я довольно внимательно перечитал Мариво и Мюссе, не намереваясь следовать даже духу их произведений. Я полагаю, что это чтение помогло мне определить стиль, в основе которого лежали реализм — не внешний, но все-таки реализм — и поэзия; по крайней мере, я попытался, чтобы так было».

В фильме «Правила игры» Жан Ренуар чуть ли не впервые работает над темой и диалогом, являясь их автором. Место этого фильма в творчестве Ренуара тем значительнее, что и его идейное содержание и форма как нельзя более соответствуют

умонастроению режиссера в предвоенные годы. В нем сказался весь Ренуар — с его сильными и слабыми сторонами, его слегка шутливым анархизмом и хмурой нежностью. По его собственным словам, раньше, находясь под влиянием определенного умонастроения, он любил изображать одиноких героев. «В работе над «Правилами игры» я стал лучше познавать идеи единства, стал отдавать себе отчет в том, что мир тоже поделен на квадратики и кружочки, внутри которых действуют люди, связанные общими идеями, условностями, интересами. В киноискусстве меня начала интересовать тема коллектива».

Эта же мысль заставит Жана Ренуара позднее, накануне съемок «Французского канкана» заявить на пресс-конференции, что ему ближе немецкий или американский кинематографист, чем французский генерал или финансист, поскольку сам он является членом большой семьи, семьи, творящей «зрелища».

Свобода, которой располагал Ренуар как автор сюжета (он был также и продюсером), позволила ему полностью высвободиться от драматических условностей и создать оригинальный фильм («Правила игры»), который вначале вызывает недоумение, а потом пленяет и восхищает. В его творчестве эта картина является как бы звеном, связывающим предшествующие ему фильмы сатирической и социальной направленности с фильмами, если можно так «выразиться, «постановочными», за ним последовавшими. В фильме «Правила игры» есть нечто от «Булю» и «Суки», а также от «Золотой кареты». Таким образом, в нем выражен весь Ренуар. Вот почему этому фильму придается такое значение. В дальнейшем зритель одобрит уклон Ренуара в сторону большей душевности, его частичный отказ от язвительного юмора, который здесь еще берет над всем верх. Но богатство этого произведения будет вызывать все большее и большее восхищение.

В свое время фильм был воспринят в основном как социальная сатира. Такое понимание было

ограниченным. Жан Ренуар нас от этого предостерегает. «Этот дивертисмент не претендует на исследование нравов...» — пишет он в предисловии. Полагаться на это заявление Ренуара полностью не приходится. Но его определение следует запомнить. Действительно, перед нами «дивертисмент» в духе XVIII века, что сказалось на самой композиции фильма — две параллельно развивающиеся сюжетные линии плюс музыка Моцарта, время от времени оттеняющая этот трагико-шуточный балет. «Золотая карета» подтвердит тяготение Ренуара к этой форме, легкой и в то же время затейливой, столь мало согласующейся с тогдашними общими тенденциями кинематографа.

Что это за дивертисмент? «О какой игре идет речь?» — спрашивает Жан Пра в фильмографических заметках по фильму «Правила игры»<sup>1</sup>. «Речь идет о жизни, но о жизни общества, дошедшего до стадов полного разложения; оно может продлить свое скучное и бесполезное существование лишь ценной строжайшей дисциплины, непреложных правил и лжи. Лживые речи, лживые чувства, лживые поступки, погребение какой бы то ни было непосредственности под покровом фривольности и поверхностной учтивости. Однако этот покров ненадежен, он может легко слететь, стоит лишь искренности прорваться наружу; на таком случае и основан сюжет фильма».

Это происходит в разгар празднества в замке, когда действующие лица, увлеченные поставленным ими «дивертисментом», перестают притворяться и дают волю своим подлинным чувствам. Непринужденность делает их смешными, потому что Жан Ренуар до конца верен своей установке на «дивертисмент» и вовсе не хочет, чтобы мы разделяли чувства его персонажей. Он заставляет нас, так же как и тех, кто созерцает празднество, оставаться сторонними зрителями. Поэтому поведение дейст-

<sup>1</sup> Фильмографическая картотека I. D. H. E. C., № 30.

вующих лиц нам кажется столь же смехотворным, как возня насекомых в муравьиной куче.

Подобное «обесчеловечивание» персонажей выявляет непрочность того, что придает человеческой жизни смысл и величие. Действующие лица фильма любят, борются, страдают. Но они смешны нам своей любовью, борьбой и страданиями, потому что механизм их чувств вскрыт с беспощадной иронией.

Это «обесчеловечивание» персонажей, эта двойная погоня, которая происходит во время празднества и смешивает интриги господ с интригами слуг, — все это предвосхищено в знаменитой картине охоты — классическом эпизоде, знакомом каждому любителю кинематографа. Он заснят при бледном освещении в Солони\*, и его нарастающий драматизм подчеркивает жестокость этой бойни, выявляет нелепость тех, кто затевает такую «игру». Ответом на нее будет разворачивающаяся дальше двойная погоня, в которой охотники сами окажутся в положении дичи. Рок настигает самого лучшего, самого чистого, чтобы остальные могли продолжать ярмарку своего тщеславия.

Итак, этот «дивертисмент» действительно оказывается «дивертисментом» моралиста. Одного зрелища, которое он нам дает, достаточно, чтобы вынести приговор его участникам. Что за пустой, жестокий, показатель мир! Жан Ренуар рисует его не с озлоблением, а с иронией. Он делает это в настолько необычной форме, что при первом просмотре фильма зритель оказывается сбитым с толку. Архитектоника фильма прочно базируется на основных линиях действия, но она облечена не в классическую драматическую форму, а развивается в силу того, что все персонажи и события движутся к заключительному эпизоду, в котором и соединяются все элементы фильма. Обилие персонажей, активно участвующих в действии, параллельное развитие двух линий драмы — господа и слуги — тоже на первый взгляд производят впечатление некоторой бессвязности, которое, как убеждаешься потом, совершенно не оправдано. «Правила игры» — про-

изведение чисто кинематографическое в том смысле, что оно задумано кинематографически, а не служит иллюстрацией к существовавшему до него рассказу. Отсюда свобода стиля, живой ритм, тесное единство звукозрительных элементов. Диалог делает совершенно ненужными и пояснения и драматизм. Он одновременно и реалистичен — той естественностью тона, которая сохраняется, несмотря на то, что речь идет о ничтожных пустяках, — и символичен, так как не оставляет сомнений относительно тех, кто изъясняется этим языком.

По этой оригинальности постановки и по своей сложности фильм «Правила игры» является примером произведений, о которых не следует судить по впечатлениям от одного просмотра. В 1939 году фильм поразил зрителя; в наши дни заставляет молодежь весело смеяться. Он знаменует важнейший этап в творчестве режиссера. Однако, на наш взгляд, подлинный Ренуар не здесь. Этой игре мыслей, этому жестокому юмору можно предпочесть другую сторону его искусства — тонкость чувств, человеческое тепло, потому что, как нам кажется, она в большей мере оправдывает существование искусства и необходимость в нем.

Чтобы проследить дальнейший творческий путь Ренуара, столь же не простой, как и его фильмы, мы вновь обратимся к высказываниям режиссера в «Беседе», опубликованной в «Кайе дю Синема»; они вполне могут служить дополнением к «Воспоминаниям», опубликованным в 1938 году.

После «Правил игры» Жан Ренуар уехал в Италию, где ему предстояло снять экранизацию «Тоски». Этот большой добрый человек был полон любопытства, и смотрите, с какой тонкой хитрецой он его оправдывает:

«Это происходит до войны, но люди все-таки уже догадывались, какие события надвигаются, и многие официальные лица во Франции считали жела-

тельным, чтобы Италия осталась нейтральной. Вышло так, что итальянское правительство и даже семья Муссолини изъявили желание, чтобы я посетил Италию. Моим первым движением было отказаться, и я отказался. Но мне было сказано: «Знаете, сейчас не совсем обычный момент, нужно забыть о личных симпатиях. Окажите нам услугу — поезжайте». Не только, чтобы заснять «Тоску», но и чтобы преподать урок постановки фильмов в Экспериментальном центре Рима \* , что я и сделал.

Такова подоплека материальная, практическая; внутреннее, если позволительно так выразиться, основание для поездки в Италию вытекало из постановки мною «Правил игры». Как вам известно, думая о Мариво, нельзя не думать об Италии. Не следует забывать, что Мариво начал с того, что писал для итальянской труппы, что его возлюбленная была итальянка и что он, по существу, продолжатель традиции итальянского театра. По моему мнению, его можно поставить в один ряд с Гольдони. Итак, моя работа над «Правилами игры» удивительно сблизила меня с Италией, и мне захотелось воочию увидеть статуи в стиле барокко, ангелов на мостах, облаченных в одежды со множеством складок, и их крылья с обилием перьев. Мне захотелось познакомиться с такого рода сложной игрой итальянского барокко».

Над экранизацией «Тоски» Жан Ренуар работал с Карлом Кохом, с которым он уже сотрудничал, создавая «Правила игры», а также с Лукино Висконти \*. Ренуар снял первый эпизод фильма (лошадиные скачки), когда вступление Италии в войну 10 июня 1940 года заставило его прекратить работу над фильмом и вернуться в Париж. Но и там режиссер не задерживается. Представитель Голливуда делал ему предложения еще раньше. Наступил момент о них вспомнить. 1 января 1941 года Жан Ренуар высадился в Нью-Йорке и явился в Голливуд. Его первое впечатление было как нельзя хуже. Но слушаем его самого: «Все, что говорят о крупных студиях, вполне соответствует дей-

ствительности, но, на мой взгляд, при этом совершенно упускается из виду одна из существеннейших причин, в силу которых там трудно работать такому человеку, как я, то есть импровизатору. Дело в том, что крупные студии несут огромные расходы — фильмы там обходятся очень дорого... Заметьте, что если вы обладаете даром красноречия, то, будучи постановщиком, практически делаете все, что хотите, однако вы обязаны заранее знать, что будете делать, и убедить людей в необходимости этого; я же таким искусством не обладаю».

Приглашенный кинокомпанией «Фокс», Ренуар начинает с того, что совершенствуется в английском языке, одновременно приглядываясь своим наивным и проникательным взглядом к людям и тому, что его окружает в этой стране. Руководители кинокомпании передают ему множество сценариев, сделанных почти исключительно на французском и европейском материале. Они воображают, что Ренуар сумеет придать им достоверность и при этом не будет чувствовать себя связанным. Ренуар же думает обратное. Он «убежден, что чрезвычайно трудно ставить фильмы, которые не связаны с местом, где их делают». «Я считаю, — говорит он, — что национальность художника не имеет решающего значения, но... я часто прибегаю к сравнению с французской школой живописи... Пикассо может быть испанцем, но он пишет картины во Франции и значит он — художник французский. И родился он хоть в Китае, он все равно был бы французским художником»<sup>1</sup>.

В конце концов Жан Ренуар обнаруживает сценарий, написанный за год до того Дадли Николсом, — сценарий, типично американский и даже фольклорный по своему характеру. Воодушевленный Ренуар знакомится со сценаристом, становится его другом и заявляет продюсеру Зануку, что едет в Южную Джорджию, в район болот — на место действия предполагаемого фильма. Все удивлены.

узнав, что выбор Ренуара пал на сценарии подобного рода, и он, отказавшись привлечь к работе крупных звезд, покидает Калифорнию... где уже собирались соорудить для него Джорджию искусственную. Ренуар верен своему решению. В дальнейшем он столкнется с рядом трудностей, когда по истечении сроков съемок окажется, что многое еще не сделано. В конечном счете он снимает фильм так, как ему хочется, заканчивает его и вскоре пожинает лавры в США.

Эта первая удача не избавила его от трудностей. Ренуар начал было работать над фильмом с участием Динны Дурбин, но вскоре оставил этот проект. Другой замысел — экранизация произведения Сент-Экзюлери \* «Земля людей» — тоже не был осуществлен. В конце концов Ренуар вернулся к сотрудничеству с Дадли Николсом над французским пропагандистским фильмом «Эта земля моя», который вышел на экран в 1943 году. «Показ его во Франции был ошибкой, — говорит Ренуар. — Я готовил его исключительно для Америки, чтобы американцы поняли, что повседневная жизнь в оккупированной стране далеко не так легка, как некоторые воображают. Должен сказать, что результат получился необычайный... Ко мне приходили одобрительные письма с многочисленными изъявлениями симпатии и уважения к Франции: по-моему, фильм достиг своей цели»<sup>1</sup>.

Затем Ренуар участвует в выпуске короткометражного фильма «Привет Франции!», предназначенного для американских войск, которых он должен был ознакомить перед их высадкой во Франции с тем, что представляет собой наша страна. Но Жан Ренуар уточняет: «Я причастен к этому фильму, но не я его создал. Я смотрел на эту работу как на своеобразную лепту, вносимую мной американскому и французскому правительствам».

Пребывание Ренуара в Америке отмечено еще тремя высокими по своим художественным достоин-

<sup>1</sup> «Cahiers du Cinéma», цит. статья.

194

«Cahiers du Cinéma», цит. статья.

195

ствам произведениями. «Человек с юга», выпущенный в 1945 году, был показан в Париже лишь благодаря инициативе «Синема д'Эссе» пять лет спустя. Приходится удивляться столь подозрительному к нему отношению, ибо этот фильм не является ни революционным, ни трудным для понимания, ни заумным. Сюжет его был основан на нескольких новеллах, действие которых разворачивается в Техасе; фильм снят для независимых продюсеров. Это очень обычная история молодой американской четы, которая на участке, пустующем уже в течение трех лет, организует собственное «дело». На смену окрыленности новыми планами пришла скука повседневных забот и «классические» затруднения — недоброжелательность соседей, суровость климата, неурожай, затраченные даром усилия; но каждый удар судьбы только закаляет волю человека, полного мужества и оптимизма. Рисуя эту драму, уже неоднократно показанную в кино, Жан Ренуар, сохраняя простоту стиля и избегая сцен, рассчитанных на эффект, не отказывается, однако, от предоставляемой ему сюжетом возможности растрогать зрителя. Но все произведение в целом насыщено жизнью, суровой атмосферой, благородной верой в человека

Гроза, проносящаяся над домом, земля, вспаханная лемехом плуга, река, то благодатная, то страшная — все это возрождение на американской почве извечных монументальных тем, которые разрабатывались еще скульпторами украшавшими соборы.

По словам самого Ренуара, «Человек с юга» знаменует «начало определенной эволюции» в его понимании киноискусства.

Окончание войны совпадает со съемками «Дневника горничной» по роману Мирбо, первого из выпущенным в Голливуде фильмов на французском материале. «Я очень хотел создать фильм с участием Полетт Годдар, — рассказывает Жан Ренуар, — мне казалось, что она была бы очень хороша в ро-

ли Селестины. Это единственное, чем я руководствовался.

То была продукция независимая: Бюжес Мердит, несколько друзей и я создали небольшое объединение; Бенедикт Божо раздобыл необходимые деньги. Он был владельцем независимой студии, которая работала так же, как студии во Франции, то есть сдавала напрокат тем или иным продюсерам свое помещение... и даже не имела оборудования для звукозаписи... »

Вот в подобных условиях Жан Ренуар и экранизировал роман Мирбо, и, что бы тогда об этом ни говорили, он пользовался полной свободой. Но он, «подверженный влияниям», отталкивает Полетт Годдар... «У меня было также очень большое желание построить фильм из отдельных сцен, почти новелл, не разворачивая их, а, до крайности упрощая, сделать из них как бы наброски».

Таким образом, в метрополии, именуемой Голливудом, которая кичится своей индустриализацией и крайней стандартизацией, Ренуару удается снимать фильмы кустарными методами так, как он их понимает, и даже производить любопытные эксперименты. Несомненно, что это оказалось возможным лишь благодаря огромной симпатии, которую внушала людям его яркая личность. Джоан Беннет которой предстояло сделать фильм для Р. К. О \*, просит Ренуара принять участие в ее постановке. Выбирают сценарий: «Женщина на берегу». И так как а priori полагают, что из этого ничего особенного не получится, то Ренуару предоставляют выпутываться из создавшегося положения почти одному. «Никогда еще не случилось мне снимать фильм по такому недоработанному сценарию и так импровизировать на съемочной площадке... Я хотел попытаться рассказать любовную историю, в которой влечение обеих сторон было бы чисто физическим, без малейшей примеси чувства... » Так он и поступил, и все остались довольны. Но «предварительный просмотр» фильма молодежью не дал ожидаемых результатов. Жану Ренуару в высшей сте-

пени присуще чувство ответственности: работая над фильмом в соответствии со своими замыслами, он, однако, не забывает и о зрителе. Поэтому Ренуар был обеспокоен, опрашивая советов, переделал целую треть фильма и все же конечный результат повергает его «в сильное смущение»...

Тем не менее «Женщина на берегу» — один из интереснейших фильмов Ренуара. Он построен главным образом на своего рода «подводном» действии, лежащем за видимыми изображениями и диалогом; в нем есть сцены, смысл которых находится в полном противоречии с изображаемыми фактами или темами разговоров. Такова сцена с сигаретой. «В этой сцене ведется беседа о ловле рыбы в открытом море; одному богу известно, какое дело присутствующим до ловли рыбы в открытом море... » Это говорит о том, что Жан Ренуар — реалист, ибо деталь подмечена им как нельзя более верно, и она мало согласуется с драматическими условностями.

Это последний фильм, поставленный Ренуаром в Америке. Сам он вернется к нам лишь после чудесного морского путешествия в Индию, к границам мира, совершенно чуждого ему и нам, где он, однако, встретит тоже самую простую и глубокую человечность.

После «Женщины на берегу» Жан Ренуар, несколько обескураженный, сколачивает небольшой съемочный коллектив, который он называет «Фильм-групп», и мечтает снимать с ним классические пьесы в соответствии с требованиями кинематографа. Но ему не удается добыть нужные для этого средства; в его душе зреют уже другие замыслы, и в один прекрасный день к нему в руки попадает критическая статья об английской книге под названием «Река». Того, что говорилось в этой статье о достоинствах книги и о ее весьма вероятном неуспехе у читателя, было достаточно, чтобы привлечь внима-

ние Ренуара. Любопытство берет верх. «Когда я вижу шкатулку, мне непременно хочется в нее заглянуть». Ренуар покупает и прочитывает книгу. Описываемая в ней Индия производит на него «необычайное впечатление», и он пишет автору, что остановил на ней свой выбор не ради экранизации книги, а чтобы совместными усилиями написать самостоятельный сценарий. Мадам Рюмер Годден это предложение не удивляет, и она дает согласие вернуться к работе над сюжетом. Труднее обстоит дело с продюсером. Действие «Реки» происходит в Индии. Ренуара спрашивают, будут ли в фильме фигурировать магараджи, слоны, охота на тигров. Ренуар представляет себе все иначе. Тем не менее благодаря одному финансисту ему удастся организовать дело. У этого человека имелись связи в Индии, и он мог раздобыть необходимые деньги на месте. Финансист и сам заинтересовался книгой и явился к Ренуару с предложением создать фильм совместно с ним. Первое путешествие окончательно укрепляет Ренуара в его замыслах, и он принимается за дело — пишет вместе с Рюмер Годден сценарий, который, впрочем, частично переделывался во время съемок. Автор — англичанка, с детства жившая в Индии. «Она мне помогла, — рассказывает Ренуар, — не только сделать сценарий, сюжет которого отличался от сюжета книги, и, следовательно, была моим соавтором, но и вообще во многом помогала мне; например, мы широко привлекли к участию в фильме непрофессиональных актеров, в частности главную роль маленькой Гарриет исполняла английская девочка, найденная нами в одной из школ Калькутты. Должен сказать, что профессиональные актеры, занятые в этом фильме, тоже оказали мне огромную помощь в работе с любителями, которых надо было «натаскать», потому что я не верю в «чистое» любительство, не верю в случай, я верю, что всему можно научиться; и в вилле, которую вы видите в фильме, — она была и нашим генеральным штабом, и электростанцией, и вообще всем, — мы организовали маленькую дра-

матическую школу и даже школу танцев, так как Рюмер Годден оказалась преподавательницей танцев. Необходимо было приобщить этих юных актрис и актеров к новой для них профессии, и Годден мне помогла придать игре маленьких любителей профессиональный характер».

«Река» принадлежит к числу самых значительных фильмов Ренуара. По своему замыслу и форме он необычен не только для автора, но и вообще для кинематографического творчества. Конечно Жал Ренуар был покорен Индией и ее бесчисленными тайнами. Несомненно и то, что он почувствовал невозможность для человека Запада передать загадочность этой страны. Спрашивается, применима ли его теория о художнике, обосновавшемся в чужой для него среде и ставшем независимо от места своего рождения ее выразителем, к цивилизации, которая столь далека от нашей? Ренуар запечатлел в своем фильме встречу двух миров, историю английской семьи, которая живет в Индии, но так и остается «в полной мере английской; и, если принять во внимание существование индийской цивилизации, эта картина отражает позицию большинства англичан». Таким образом, фильм «Река» представляет собой «размышления человека Запада о Востоке».

Характерная черта Жана Ренуара — его подверженность влияниям, которых он не только не избегает, но даже ищет, — в данном случае скажется чрезвычайно благотворно. Его личное знакомство с Индией, совместная работа, с Рюмер Годден, общение с английскими и индусскими актерами и любителями, и в особенности с танцовщицей Радхой, глубоко проникнувшейся культурой и своей родиной и Запада, — все это помогло Ренуару постигнуть самую душу сюжета, который созрел в нем. «Не следует, — записывает он, — забывать того, о чем я постоянно твержу: содержание фильма раскрывается тебе по мере того, как идут съемки». Конечно, из этого обстоятельства нельзя исходить в практической работе, но оно неопровержимо и

неизбежно. Работая над «Рекой», Жан Ренуар пользовался им. Довольно необычные условия производства фильма помогли ему в этом. Он был рад, что ему приходится импровизировать, не задумываясь о требованиях павильонных съемок, об усовершенствовании оборудования, о нечеткости режиссерского сценария. Даже монтаж фильма, как мы уже указывали выше, он будет производить «на ощупь», прислушиваясь к мнению то одних, то других. Он отснял уже много планов и располагал довольно большим — хотя и не чрезмерно — количеством отснятого материала, достаточным для того, чтобы можно было избрать ту или иную форму. Отметим, что этот вкус к импровизации, эта свобода, которую он сохраняет за собой при монтаже, — все это удивительно сближает технические приемы Ренуара и Чаплина. Невольно начинаешь думать, что художественная и, следовательно, духовная неполноценность большинства современных фильмов, даже безупречных с технической стороны, — результат слишком скрупулезной подготовки, слишком продуманного заранее, слишком рационального выполнения. Гений не укладывается в рамки дисциплины, он находит себе выражение, ломая укоренившиеся каноны.

На всем протяжении съемочного периода Жан Ренуар оставляет за собой право выбрать между комментируемым рассказом и прямым действием. «Убедившись во время просмотра отснятых материалов, что зрители положительно воспринимают документальную (точнее, поэтическую) сторону произведения, я решил остановиться на форме частичного комментирования, что избавляло меня от необходимости строить некоторые чисто поэтические эпизоды на драматическом действии и диалоге...»

Мы сочли полезным задержаться на замыслах или, точнее сказать, устремлениях, которыми руководствовался Ренуар при постановке «Реки». Его колебания и сомнения дают себя знать уже при первом просмотре фильма. После великолепных



кадров в начале картины начинаешь опасаться, что ты попал на просмотр фильма в духе «Дочерей д-ра Марча» или даже английского фильма на колониальную тему, сделанного в манере произведений Корды. Интересное воспроизведение различных сторон жизни Индии еще яснее подчеркивает неуместность интриги, заставляя опасаться последствий ее развития. И если документальная сторона фильма заставляет вспомнить о Флаерти \*, то при виде грубого сочетания красок с грустью думаешь о гармонии его черно-белых поэм.

Постепенно, однако, попадаешь во власть очарования. Это Ренуар начинает брать верх. Тебя захватывает разношерстная картина, в которой жизнь этих девушек, мужчин и детей смешана с жизнью реки, с ее парусными барками и верующими, приносящими ей свои дары, — жизнь народа, полная веселья или мистики. Сам фильм начинает напоминать величавую реку... Сюжет теряется за ее излучинами. Действительность и мечта смешиваются воедино. Уж не обратятся ли действующие лица в героев сказок?

Только тут начинаешь понимать, что Ренуар пишет чудесную поэму юности. Именно в ней и заключается подлинный сюжет фильма: главное вовсе не в любви трех девушек к очаровательному иностранцу, а, как очень хорошо выразилась одна из трех, Валери, — в мечтах, которые зреют в них, в прогулках по саду, в грустной и манящей к себе тайне жизни и мироздания. «Река» — картина перехода от детства к юности, своего рода метаморфоза чистых детских душ, вступающих на путь реальной жизни, подобно тому как «Огни рампы» Чаплина — возврат от старости к юности, обновление, открывающееся в любви двух существ. В фильме «Река» преобразование происходит в одних и тех же существах, это метаморфоза, но это и рождение. Произведение отображает жизнь правдиво лишь в том случае, если оно выходит за ее рамки, раскрывая то, что скрыто под ее внешним покровом и за границами, которыми ее оградили.

Автор фильма вкладывает в уста отца Мелани прекрасные, полные особого звучания слова. После смерти маленького Богэ отец говорит: «Он избавился...», то есть избавился от жизни.

Жан Ренуар выразил эту поэзию детства с восхитительной нежностью. Тут все полно значения — и река, которая струит свои воды, и труд людей, и смех юных девушек, и то невыразимое, благодаря чему индусы во всем зрят бога. Вся прелесть фильма заключается в этой трепетности и одновременно в широте охвата. Оба эти начала гармонически сливаются, уравнивают друг друга. Это как бы величие души в лоне окружающего ее мира. Произведение космического охвата и в то же время задушевное, где в рамках определенных обстоятельств 15 среды создается представление о слиянии человеческого существа с вселенной. Из сказанного видно, что это произведение отмечает пресловутые законы драматического построения. Кажущаяся бессвязность фильма отвечает правде жизни и мечты и передает, как в поэме, их сложность и богатство.

Прелесть индусской музыки и изумительная живописность красок еще больше усиливают привлекательность фильма в целом. Любопытно, что Ренуар счел для себя возможным заявить: «Фильм «Река» полностью отвечает моему первоначальному замыслу». По своей насыщенности он остается единственным во всем его творчестве, а также редким образцом изобразительного решения в киноискусстве вообще.

Наконец в 1951 году Жан Ренуар вернулся в Европу. Он покинул Америку в тот момент, когда его фильм «Река» завоевал признание публики. Прежде чем возвратиться в привычную для него французскую среду, он вновь посетил Италию, покинутую им одиннадцать лет назад, как бы



замыкая в своего рода скобки то, что ему дал сначала мир самый новый, а затем мир самый древний. Главным было то, что он возвращался в лоно латинской культуры... «По мере того как годы идут, я все яснее и яснее осознаю свою принадлежность к этой культуре... Чем дольше я живу, тем больше убеждаюсь в значении Италии в истории развития нашей цивилизации, и мною все сильнее овладевает желание проникнуться итальянским духом, чтобы творить в этом направлении. В нашей профессии, особенно в области зрелищного искусства, итальянцы нередко бывали нашими учителями...»

Благодаря пребыванию в Италии Жан Ренуар восстанавливает нить, связывающую его с ранним творчеством в Европе. Годы, события, общение с разными людьми из разных стран, — все это заставило режиссера сильнее осознать свою принадлежность к традиции, которую он будет продолжать в форме, продиктованной современностью. Его раблезианское язычество, замечает Андре Базен, претворилось в своего рода безмятежность францисканца. Его склонность к анархизму вылилась в братскую сердечность. Совершив кругосветное путешествие по миру идей и цивилизаций, он вернулся к Извечному, к тому Извечному, ощутить которое мы можем только через искусство.

«Я возвращаюсь в Европу с неутолимой жаждой прекрасного, — заявил Ренуар на пресс-конференции и добавил: — Кажется, мир тоже жаждет красоты...»

Эволюция такого рода знаменует уже новый этап. Ренуар этого периода, несомненно, жил уже в другом Ренуаре, подобно тому, как красоты «Реки» уже намечаются в «Загородной прогулке». Автор продолжит свой путь в прежнем направлении, восстанавливая связь со своей цивилизацией, с тем, что есть в ней в некотором смысле наиболее законченного, изысканного и тонкого. Он воссоздаст в кино нечто вроде «дивертисмента» в духе XVIII века; отобразит на экране то представление о нем,

которое складывается в уме, отрешившемся от своих страстей и чувств; это по существу свободная игра, чисто духовное наслаждение, превращающее наши условности в повод для очарования наподобие того, как балетмейстер превращает жест в арабеску.

Известно, что «Золотая карета» ведет свое происхождение от пьесы Мериме «Карета святых даров». Но, как обычно бывает с Ренуаром, это только основа для работы его ума и фантазии. «У Мериме Перикола — актриса, в моем фильме есть актриса Камилла. В пьесе золотая карета символизирует светское тщеславие, в фильме — тоже. Заключительное решение и тут и там выносится епископом. Исходя из этих немногих моментов, мои сотрудники и я выдумали историю, которую можно было бы назвать «Актриса, театр и жизнь»<sup>1</sup>. Пьеса Мериме превратилась в фантазию в итальянском стиле, смысл которой режиссер в своем кратком вступлении разъясняет так: «Случалось, что труппы итальянских актеров, вытесненные из родной страны переменчивой модой, показывали Новому свету традиционных персонажей итальянской комедии, называемой «Comedia dell' arte»... История Периколы обогатится от соседства с миром более ветреным, но будет столь же насыщенной, как «Река», и откроет нам новые детали в зеркале души человека, каким является комедия.

Сюжет рассказывает о вице-короле Перу и звезде итальянской труппы Пернколе, принявшей имя Камиллы, об осложнениях в их любви, порожденных ревностью, а также игрой честолюбия и интригами придворного мира, воображающего себя всемогущим. Но у Камиллы есть и другой возлюбленный — к ней пылает страстью знаменитый тореадор. Все ее привязанности приносят ей одни неприятности. Возвратив церковным властям золо-

<sup>1</sup> Jean Renoir, Je n'ai pas tourné mon film au Pérou, «Radio-Cinéma», 15 mars 1953.

тую карету, свидетельство своей силы, Камилла тем самым спасает вице-короля и возвращается к своей единственной любви — к театру.

Так завершится и «Французский канкан». Но и здесь и там тема — только благовидный предлог, выставленный не без иронии. Режиссеру нравится эта тема, потому что он может сделать из нее драму, комедию, памфлет, торжественное посвящение. Ренуар беседует об этом с друзьями, выслушивает мнение технических работников, обсуждает ее со своими актерами. Об Анне Маньяни \* он говорит так: «Я был убежден, что, быть может, вместе с ней Смогу приблизиться к классицизму». Он ищет музыку, которая бы его вдохновила, помогла бы настроиться на соответствующий лад. Член съемочной группы Гило Макки знакомит его с музыкой Вивальди. «Влияние Вивальди определило почерк режиссерского сценария». Он задал тон фильму: «Это и не драма, и не буффонада, и не бурлеск, а своего рода ирония, которой мне хотелось бы придать такую легкость, какую мы видим, например, у Гольдони».

Жан Ренуар называет свой фильм драматической фантазией. Определяя жанр с такой же вольностью, он назовет «Французский канкан» музыкальной комедией. В «Золотой карете» драма, или, точнее, интрига, оказывается во власти фантазии. Так возникают прелестные арабески, которые на протяжении всего фильма рисуют мальчуганы-акробаты. Не составляют ли такие «приправы» главное в искусстве Ренуара, неповторимое и неизменно ему присущее?

Фильм потерпел коммерческий провал. Даже критика не оказала ему заслуженного приема, наоборот, потому, что перед нами не столько фильм в том смысле, какой еще вчера вкладывали в это слово, сколько «зрелище», богатство и разнообразие которого давали возможность предвидеть, каким станет со временем искусство, именуемое кинематографом. «Золотая карета» была рассчитана не столько на завсегдатаев кино и посвященных в

«седьмое искусство», сколько на тех, кто его не знает и даже пренебрегает им. Это утверждение может показаться парадоксальным. Во всяком случае, надо полагать, что этот фильм несколько обогнал свое время... «Я иногда думаю о том зрителе, который появится через несколько лет; ведь многие люди не пошли дальше натурализма и романтизма; они не понимают, что теперь требуется нечто иное...»<sup>1</sup>

Не отвечает ли это заявление Ренуара тогдашним критическим замечаниям насчет «сущности» «Золотой кареты»? Разве забота Ренуара о том, чтобы действие протекало за сценическим занавесом, недостаточно ясно говорит нам, что персонажи фильма — марионетки? Мы имеем дело с игривым и легким «дивертисментом», в самой морали которого звучит лукавая ирония. Но если можно настолько ошибаться, чтобы принять «Золотую карету» за фильм натуралистический, то как не ощутить его в высшей степени французских качеств, его изящества и «вкуса», столь редких в кинематографе?

Одной из причин разочарования, вызванного «Золотой каретой», было, пожалуй, то, что эта роскошная, но исключительно декоративная «драматическая фантазия» вышла на экран после «Реки», принадлежащей к числу тех фильмов Ренуара, которые особенно отличаются человечностью, своим внутренним богатством и предельно насыщены жизнью.

Несмотря на такой провал, два года спустя Ренуар ставит в том же духе «Французский канкан». Этому фильму окажут лучший прием, потому что он легче воспринимается или потому, что его действие ближе к нам по времени. Здесь итальянский

<sup>1</sup> «Интервью Жана Ренуара», «Radio-Cinéma», 2 mai 1954.

дивертисмент XVIII века уступает место воскрешаемому на экране Парижу «прекрасной эпохи», танцовщицы «Французского канкана» заменяют акробатов, а «импрессионистский» тон — стиль в манере Ватто. Но оба фильма и по содержанию и по форме придерживаются единой линии. И в том и в другом случае это «зрелище» — ослепительный парад, участники которого пробуждают человеческие чувства, сами их не переживая, подобно тому как при виде детей, играющих в придуманные игры, все понимают, что это «нарочно», но верят им, поскольку подобное зрелище очаровательно и трогательно.

Подобный подход Ренуара к фильму опережает его время. Он включает киносpectакль в классический сюжет, показывая таким образом и «кусочек жизни», и «Свободный театр», и романтизм, и натурализм, и подлинную традицию спектакля, и пьесу, и дивертисмент одновременно.

Эта очевидная связь между «Золотой каретой» и «Французским канканом», несомненно, ускользнула от внимания продюсеров, иначе они убоялись бы нового провала. Но Ренуар заменил изысканность тона первого произведения народным колоритом. Монмартр — не Перу, а Ван Парис<sup>1</sup> — не Вивальди. Зритель увидел на экране среду, которая ему была ближе, а талант Ренуара помог придать фильму такое же очарование и, применив те же элементы в их гармоническом равновесии, сделать его равноценным «Золотой карете».

Раньше чем прийти к «Французскому канкану», режиссер вынашивал различные проекты и работал в других направлениях. Еще до «Золотой кареты» обсуждалось несколько замыслов кинокартин. В одном из них речь шла о контрабандистах... «Когда-нибудь в ближайшее время я так или иначе займусь этим вопросом», — говорил Ренуар. Дело в том, что режиссер был равнодушен к контрабан-

диетам с того самого дня 1927 года, когда в результате несчастного случая при испытании машины его друг Пьер Шампань был убит, а он, раненый, был найден ими и доставлен в госпиталь. В дальнейшем он ближе познакомился с контрабандистами и однажды был поражен, увидя среди них 12-летнюю девочку, которая напомнила ему Лесли Кэрон, «открытую» для кино в том же возрасте, и позднее встреченную им в Голливуде. Оба этих воспоминания и легли в основу «Орвет».

Задумывался он и над фильмом о Ван-Гоге. Жизнь, художника из Арля подсказывала много проектов. Над этим сюжетом уже работали Оранш и Дзаваттини\*. О нем поговаривали и в Америке, кажется, даже в Японии и Китае. Жан Ренуар спасовал перед таким обилием заинтересованных лиц. Об этом можно лишь сожалеть. А в конце концов такая экранизированная биография была создана в Америке Винсентом Минелли.

Любовь к зрелищности обусловила в эти два года его временный отход к театру. Он поставил на сцене в Арле шекспировского «Юлия Цезаря», написал и поставил в Париже «Орвет». Но главное, о чем думает Ренуар, остается все тем же. Ставит ли он пьесу, снимает ли фильм, — его первая мысль об актерах. «Я устанавливаю камеру где попало и руковою игрой своих актеров»<sup>1</sup>. На сцене в Арле «среди нас не было трагиков, — говорит он, — одни только любители». Тем не менее их исполнение Шекспира перед 15 тысячами зрителей было мастерским. Брута играл Поль Мерисс. Встреча с этим актером побудила тогда Ренуара внести изменения в «Орвет» (уже к тому времени написанный по воспоминаниям о контрабандистах и о Лесли Кэрон), чтобы дать Мериссу роль. Несомненно, подобная любовь драматурга к актеру в наши дни — явление исключительное. Жан Ренуар объясняет это так: «Я стараюсь следовать урокам Шекспира

ред.<sup>1</sup> Композитор, написавший музыку к фильму. — Прим.

208

<sup>1</sup> «Radio-Monde», Alexandrie, 16 avril 1955.

209

и Мольера, которые писали для актеров». И он добавляет нечто, сильно нуждающееся в комментариях: «Актер — существо, которое меня волнует, тревожит и которое я очень люблю». Как известно, его родной брат Пьер Ренуар был выдающимся актером. Он играл в целом ряде фильмов своего брата. Сам Жан Ренуар вместе с женой Катариной Гесслинг в молодости тоже играл в двух короткометражных фильмах Кавальканти: «Маленькая Лили» (1929) и «Красная шапочка» (1929), где он изображал волка. Да и позднее он иногда оставлял за собой маленькую роль, например в фильмах «Загородная прогулка», «Человек-зверь», «Правила игры» и «Дневник горничной». Но он не актер и знает об этом. Вот почему, отводя в своих фильмах такое большое место игре актеров, он остерегается подходить к ним с предвзятым мнением.

Метод его руководства актерами при съемке чрезвычайно занимателен и полон глубокого смысла. Вот как он объясняет его сам: «Я придаю большое значение репетированию, которое заключается в следующем. Я прошу актеров произносить слова, не подыгрывая, и разрешаю им, так сказать, думать над ролью лишь после нескольких повторных чтений текста. Так что к моменту, когда актеры применяют определенные теории и у них выработались определенные реакции на текст, они должны его уже знать, а не иметь дело с текстом, который ими, быть может, еще не понят, потому что невозможно понять фразу без неоднократного ее повторения. Я полагаю даже, что характер игры должен быть раскрыт самими актерами; и, когда они это делают, я прошу их сдерживаться, не раскрываться сразу, а двигаться ощупью, осторожно, добавлять жесты только к концу, полностью овладеть смыслом сцены, раньше чем позволить себе переставить хотя бы пепельницу, взять карандаш или зажечь сигарету. Я их прошу воздержаться от наигрыша и действовать так; чтобы раскрытие внешних элементов происходило после раскрытия внутренних, а не наоборот.

Во всяком случае, я непримиримый противник метода, практикуемого многими режиссерами и состоящего в том, что режиссер говорит: «Смотрите, как я сыграю эту сцену; теперь подражайте мне». Не думаю, чтобы это было очень хорошо, потому что играть придется не режиссеру, а актеру, и надо, чтобы он сам и раскрывал сцену, внося в игру не ваше, а свое индивидуальное понимание ситуации».

А вот каким представляется этот метод глазам постороннего свидетеля. Андре Ж. Брюнелен, наблюдавший съемку «Французского канкана», передает свои впечатления в «Синема 55». Все проходит именно так. «Режиссерский талант Ренуара ярче проявляется в момент репетиции сцены, нежели при ее съемке, в так называемой «расстановке по местам». Ренуар всегда работает без режиссерского сценария в руках, как акробат без сетки. Спокойно, не спеша, он объясняет сцену в целом, не забываясь о том, чтобы расчленять ее планомерно, — это проделают его технические сотрудники вместе с ним в дальнейшем. У Ренуара редко случается, чтобы техника, то есть аппарат, подавляла актеров. Он всегда готов внести изменение в кадр, во фразу диалога, если это поможет его актерам держаться более непринужденно. Мне думается, что актеров, играющих легко, он предпочитает актерам, «выворачивающим себя наизнанку». При разработке сцены он всегда советуется с исполнителями. «Может быть, тебе лучше облокотиться на пианино, чем сидеть на стуле? Извини, пожалуйста. Я спрашиваю тебя потому, что мне придется сейчас избавляться от этого стула. Поэтому, если можно, обойдись без него, разумеется, если тебе это не слишком неудобно...» В этой подготовительной фазе актеры «ощупью» подыскивают нужные жесты и на первых порах еще не могут найти себе правильное место. Заметив это, они останавливаются, поглядывают на Ренуара. «Но ведь это у вас здорово получается!.. Отделаем после... Продолжайте... Понимаете, сейчас мы только разбираемся».





Так шаг за шагом возникает сцена. Затем Ренуар подходит к оператору Кельберу и к раскадровщику Тике: «Ну, как? Вас это устраивает?—спрашивает он их. — Если да — тогда все в порядке». В противном случае Ренуар всегда улаживает дело так, чтобы требования техники причиняли как можно меньше неудобств актерам. Когда все, кажется, отработано, Ренуар говорит окружающим: «Господа и дамы, приступаем. Бросаемся в воду... За дело! Может, кое-что еще и придется изменить».

Чудесный Жан Ренуар! Сцена плоха. Актеры не овладели своим текстом, а Ренуар ликует: «Браво! Здорово! Так было очень хорошо!» И тут же продолжает: «Кое-что придется подправить! Для гарантии, а то было бы и так очень хорошо!» И Ренуар спокойно, терпеливо, пустив в ход все свое красноречие, заставляет переделать ту самую сцену, которую он назвал превосходной, переделывает семь, восемь раз, а то и больше. Но не волнуйтесь, он своей цели добьется, а у присутствующих создается впечатление, словно все всегда было безукоризненно».

Посмотрим, наконец, как на все это реагирует сам объект проблемы — актер. Иные попадают на удочку: «Он предоставил мне полную свободу действий», — говорит Эрих фон Штрогейм\*. Пьер Френе, более осведомленный, признается: «Мягко стелет, да жестко спат». Жан Габен, полностью сознавая то, что он чувствует, ставит точку над «i»: «Ренуар понимает, что актеры ему кое-что дают. И он приносит технику в жертву своим актерам. Ведь рассказывает его историю не кто иной, как актер... »<sup>1</sup>

Гастон Модо, часто занятый в его фильмах, прекрасно уловил и выразил бессознательное лукавство этого большого добряка. «Декорация налицо, а сцена, которую надо создать, — там, в воздухе, реет неосязаемая... Сам Ренуар, подобно медиуму, черпает вдохновение в этой туманности: он на нее на-талкивается, поворачивает ее туда и сюда, разми-

нает, располагает, фиксирует. Он мог бы повторить вслед за Пикассо: «Я не ищу, я нахожу». Он ликует, потирает руки. Есть! И сцена внезапно появляется, подобно голубям, вылетающим из рукавов фокусника.

Укротители применяют методы двоякого рода: дрессировку кнутом и дрессировку пряником. Ренуар проникает в клетку к актерам без хлыста и вил. По окончании репетиции он восклицает: «Браво! Превосходно! Здорово!» Потом, посмеиваясь, добавляет: «А не думаете ли вы, что... простите... На мой взгляд, можно бы... » На самом же деле он думает: «Это у них совсем не так, как надо!» И потихоньку, не подавая вида, переворачивает все вверх дном и заставляет все начать сызнова»<sup>1</sup>.

Нам представлялось небезынтересным собрать все эти высказывания. Они дают более полное представление об этом изумительном режиссере, больше всех других открывшем себя человеку, менее всех замкнувшемся в теориях или формулах, самом восприимчивом к тому, что предлагает жизнь... Из ее даров он делает свой мед. Он его процеживает. Он ничего не копирует, никому не подражает. Его творчество построено на личном ощущении. Он поэт...

Трудно найти этому доказательство более очевидное, чем «Французский канкан». Во вступительных титрах сказано, что фильм создан по идее Андре Поля Антуана. Но это не так. Исходным моментом для него было детство Ренуара, первые посещения мюзик-холла, куда его водили дядя или кузина Габриель, а также благоговение, с которым он относился к отцу и его друзьям. Рабочий момент съемок «Французского канкана» запечатлел на террасе соседнего с «Мулен-Руж» кафе Дега, Ван-Гога и Писсарро. При монтаже эта сцена выпала. Она была лишней. Тем не менее присутствие всех

<sup>1</sup> Радиоинтервью Люка Беримона, август 1955.

212

<sup>1</sup> «Ciné-Club», avril 1948.

213

импрессионистов и их продолжателей ошутимо. Это они предоставили Жану Ренуару для работы над «Французским канканом» свои краски и кое-что более существенное, они поведали ему тайну импрессионистской живописи, тонкое восприятие жизни и счастья. «Французский канкан» продолжает традиции импрессионизма не только яркостью красок, но и чувством, которое пронизывает это направление, какой-то свежестью, непременно пребывающей в душе подлинного «зрителя». Импрессионисты были не свидетелями и не активными участниками жизни; они были ее «зрителями». Отсюда их восхищение жизнью и их молодость: «Мулен-Руж» для Тулуз-Лотрека, «Опера» для Дега, пейзажи для Писсарро, состязание на парусных лодках для Клода Моне, свежая нагота тел для Огюста Ренуара — все было для этих «живописцев реального мира» зрелищем. Пожалуй, после них уже никому не удавалось взглянуть на красоту мира глазами ребенка.

В наши дни видение мира, запечатленное на полотнах импрессионистов, настолько подменило его реальную картину, что мы представляем ее себе только через это видение. Поэтому, чтобы воскресить в памяти «прекрасную эпоху», пробудить о ней воспоминания, Жану Ренуару оставалось прибегнуть к импрессионистской живописи. Так он и поступил. Только очень крупный художник мог прийти к такому решению. В отличие от Джона Хастона, который попытался в «Мулен-Руж» воспроизвести определенную живописную атмосферу, Ренуар обладал пластическое чувство в новую форму, так чтобы живописная неподвижность обретала движение, производила прежнее впечатление, доставляя созерцающему ее все то же наслаждение.

Андре Базен довольно хорошо раскрыл эту основную черту «Французского канкана»: «Если Жану Ренуару удалось воскресить на экране в приемлемой для глаза форме определенный период истории живописи, то достигнуто это не путем внешнего подражания ее формальным особенностям, а

тем, что он настроил свое вдохновение на такой лад, при котором мизансцена фильма возникала как бы самопроизвольно и органически соответствовала стилю этой живописи»<sup>1</sup>.

Но Андре Базен продолжает свои наблюдения в еще более важном направлении — в плане протяженности во времени, наиболее явственно размежевывающем эти два столь различных вида искусства и в то же время позволяющем их примирять, доказательством чему служит данный фильм. Неподвижность произведения живописи придаст ему вневременную «длительность», обусловленную лишь временем, которое уделяется его созерцанию. Фильм же, как и танец, наоборот, существует лишь в движении. Он не поддается созерцанию. В самом деле, фильм по своей природе «импрессионистичен». Следовательно, кинематографисту, возмевшему желание играть красками, приходится использовать их в движении. Вся красота отличного заключительного эпизода «Французского канкана» обусловлена даже не столько неистовым движением танца, сколько мельканием на экране юбок — синих, зеленых, желтых, красных — чудесной живописной композицией. В наши дни это, пожалуй, единственный пример, по крайней мере в романтическом плане, кинематографического использования цвета на экране.

Андре Базен ссылается и на другое место, не такое яркое и не настолько бросающееся в глаза, но в равной мере раскрывающее манеру Ренуара. Это план, когда молодая женщина, которую мы видим с улицы через окно, напевая, убирает комнату. Вот она подходит к окну и вытряхивает тряпку. «На мгновение тряпка желтым пятном мелькает перед нашими глазами и исчезает. Есть основания предполагать, что этот план, по своему существу живописный, был задуман и построен специально для моментального показа этого желтого пятна, гармонически сочетающегося с предыдущим и по-

<sup>1</sup> «Cahiers du Cinéma», № 47, mai 1955.

следующим. Сам по себе он не несет ни драматической, ни повествовательной нагрузки: его включение — дань живописи; это — красное пятно Коро, но только промелькнувшее перед глазами!»<sup>1</sup>

Значит, задача Жана Ренуара вовсе не в том, чтобы создавать на экране цветные картины. Его новый вклад не идет вразрез с сущностью киноискусства, которая заключается в движении. Вот почему, на наш взгляд, значение «Французского канкана» в этот новый поворотный момент для кинематографического искусства сопоставимо со значением фильмов Рене Клера «Под крышами Парижа» и «Миллион» в момент появления звука в кино. Столь же справедливо отмечалось, что «Французский канкан» своей живописной стороной не напоминает ни одного определенного художника той эпохи. Дело в том, что этот фильм никому из них не подражает, никем не «вдохновлен» в точном смысле этого слова. Он выполнен в соответствии с известным принципом эстетики. Разве только порою почудится, что уличный пейзаж с фасадом «Белой королевы» сошел с полотна Писсарро. Или, скажем, женщина, неподвижно прислонившаяся к стене и не имеющая прямого отношения к сцене, напоминает лучшие творения Мане. Но от начала до конца в фильме ощущается импрессионистская гамма красок, а также, как мы уже говорили, и самый дух этой живописи.

Все это оказалось возможным потому, что Ренуар смотрел на свои краски глазами живописца, а не потому, что он хотел повторить Огюста Ренуара или Дега. В беседе с Трюффо и Риветт он сказал: «Я полагаю, что задача создания цветного фильма сводится первым делом к тому, чтобы раскрыть глаза и смотреть; совсем не трудно увидеть, соответствуют ли вещи тому, что вы собираетесь показать на экране; иными словами, практически речь идет не о подаче цвета на экране, а о фотографировании. Нужно поместить перед камерой то,

что вы хотите запечатлеть на пленке — вот и все». Задача заключается в том, чтобы на экране оказалось именно то, что хотят на нем увидеть. Вот почему во «Французском канкане» нет ни одного плана, снятого на натуре. Все, что отображено в фильме, создано Ренуаром — костюмы, декорации, даже улицы, дома, деревья. Он создал картину для того, чтобы ее сфотографировать. И, конечно, у него были свои основания одеть танцовщиц «Французского канкана» в разноцветные платья таких чистых, таких ярких тонов...

В этом — значение фильма. Он войдет в историю кино благодаря своему новому подходу к использованию цвета. Столь нескрываемое стремление к живописной композиции не помешало некоторым критикам, например Жан-Жаку Готье<sup>1</sup>, довольно наивно писать, что зритель «ни на минуту не чувствует себя перенесенным на настоящую парижскую улицу». Что за неуступчивый вкус к реализму! Другим доказательством этого служат упреки по адресу фильма со стороны Жоржа Садуля, сделанные в плане социальном. Кинокритик «Леттр франсэз» сетует на то, что автор «Марсельезы» показывает нам, как «артист Габен» вербует «самых красивых девушек Монмартра, чтобы прельщать и завлекать французских и иностранных богачей», что наследник болгарского престола становится волшебным принцем, «обладающим всеми добродетелями», а Монмартр с его трудовыми женщинами — «питомником, где выращиваются будущие потаскухи»<sup>2</sup>.

Уже в таком «натуралистическом» фильме, как «Человек-зверь», мы видели, как обращается Ренуар с сюжетом, желая сохранить в нем только поэтические элементы. Точно так же мир «Французского канкана» лишен реалистического содержания, а действующие лица предстают перед нами воплощением милых или смешных чувств, которые дви-

<sup>1</sup> «Cahiers du Cinéma», цит. статья.

216

<sup>1</sup> «Le Figaro», 3 mai 1955.

<sup>2</sup> Dimensions de Jean Renoir, «Les Lettres Françaises» 9 mai 1955.

217

жут людьми. Подобная схематизация или условность ничуть не лишает их человечности. Наоборот, в этом заложена для них возможность чувствовать себя свободней и более общечеловечно вне зависимости от «случайностей» интриги. Тем самым они захватывают нас, как наши сокровенные мечты, а не та реальная действительность, свидетелями которой мы являемся. Любовь Данглара к своей профессии, надежды маленькой прачки, меланхолическая страсть юного принца — вот что рождает эмоцию и «игру», в которой так привольно нашему духу. Тем самым сущность и форма фильма вполне соответствуют одна другой... Вот дивертисмент с его сатирическим насмешливым началом.

Это произведение Жана Ренуара не лишено недостатков. Слабости режиссера сказываются и здесь: недостаточная строгость построения, имеющая следствием некоторые неувязки и длинноты, порою слишком снисходительное отношение к актерам, откуда излишнее разворачивание эпизодических ролей, своего рода небрежность в характеристиках, которые, впрочем, не лишены обаяния.

Но великолепная пластичность и скрытая нежность придают фильму необъяснимую привлекательность. Под всем этим бьет ключом неопишуемая поэзия, сообщающая некоторым эпизодам картины какое-то величие. Быть может, родством ситуаций и одинаковой страстью к «зрелищу» некоторые места «Французского канкана» напоминают «Огни рампы» Чаплина. Когда сцена пустеет и юный принц сидит один, потерявшись в своем большом красном кресле, когда Габен и Франсуаза Арнуль по разные стороны занавеса смотрят, как рождается песнь Коры Вокер, а их отношения близятся к разрыву, мы до глубины души потрясены чаплиновской затаненной горечью, своего рода «suspense'ом»<sup>1</sup> чувств.

«Я избрал малозначительный сюжет», — сказал Ренуар. При всем своем сходстве с произведениями малой формы «Французский канкан» обладает бо-

<sup>1</sup> Suspense (англ.) — здесь напряженное внимание зрителя. — Прим. ред.

гатством большого фильма, произведения искусства, в котором зрителю постоянно открываются новые перспективы, новые горизонты.

Недавно на экраны Парижа вышел новый фильм Жана Ренуара «Елена и мужчины», претерпевший за время подготовки многочисленные превращения. Первоначально намечалось, что в нем будет фигурировать генерал Буланже. «Мы остановили свой выбор на этом историческом персонаже, — сказал нам тогда Жан Ренуар, — только потому, что он точно соответствует типу задуманного нами человека. Но мы вовсе не намеревались давать его художественную биографию. Героем нашего повествования с таким же успехом мог оказаться и какой-нибудь крупный актер, который тоже колебался бы между честолюбивыми замыслами и тягой к простой жизни...»

И в самом деле, вскоре от генерала Буланже\* отказались, и сюжет стал основываться на одних лишь вымышленных персонажах.

«Главное действующее лицо, — уточнял нам ту пору Жан Ренуар, — героиня. Я построил сценарий для нее, для Ингрид Бергман. Это женщина, страдающая манией миссианства. Она найдет свой идеал в некоем честолюбце, потому что очень заманчиво подчинить своему влиянию человека, который может стать повелителем целой страны.

Фильм будет разворачиваться в комедийном плане, мне бы хотелось, чтобы он получился веселым. Его содержание само по себе расширит рамки интриги. Герой откажется от поста, на который он мог бы претендовать, отчасти потому, что его не прельщает мысль о диктатуре. Но он окружен людьми, заинтересованными в этом деле, открывающем возможности финансовых и промышленных комбинаций...

Как вам известно, главную роль в фильме играет Ингрид Бергман. Наша дружба длится уже полтора десятка лет, но в Голливуде Ингрид была,

# Жан Гремийон

подобно герою моего повествования, во власти своих обязательств, своего успеха. Генерала воплощает Жан Маре\*. Мел Феррер \* исполняет роль Анри де Швинкура — сторонника генерала, который тоже не чувствует себя созданным для великой миссии. Есть в фильме еще один мужчина — сын новоиспеченного богача, человек, выбитый из колеи; он не принадлежит к той среде, в которой вращается, и ищет себе утешения в общении с горничными, чувствуя себя среди них самым собой.

Наряду с этими персонажами существует обычная среда людей, притянутых политической авантюрой, честолюбцев... Есть новоиспеченные богачи, жадные до наживы... солдаты... немалое количество дам, составляющих светский круг, и, наконец, цыгане... Основная интрига получит несколько ответвлений, в которых, по правде говоря, я и сам еще не разобрался, но на съемочной площадке между ними будет протянута нить».

Эта нить еще не есть связь. Она завязывается, развязывается, витает по воле фантазии. В этом недостаток фильма, но в этом же и его обаяние. Раньше чем стать драматургом и кинематографистом, надо быть художником, чтобы позволить себе такое пренебрежение правилами, и не скрывать полнейшей независимости... Крупные актеры, действующие в фильме, иногда несколько утяжеляют фарандолу, но в то же время с каким увлечением она ведется, с какой непринужденностью! Вся первая часть фильма, особенно сцены шествия 14 июля — на уровне лучших творений Ренуара. Снова, как и во «Французском канкане», мы видим «ожившую живопись», «импрессионизм» в движении.

Не дожидаясь выхода фильма на экраны Парижа, Жан Ренуар уехал в Голливуд доработать его американский вариант. Кроме того, он рассчитывал немного отдохнуть в своей вилле в Беверли Хилс и использовать досуг, чтобы написать книгу воспоминаний об отце, которую он вынашивает уже двадцать лет.

Жан Гремийон завершает в нашей галерее портретов тот раздел, который мы посвятили режиссерам, начавшим свою деятельность еще в период немого кино. Наряду с именами Абеля Ганса и Марселя Л'Эрбье имя Жана Гремийона почти исчезло с экранов, где некогда оно так ярко блистало. И хотя деятельность этого крупного режиссера на ниве кинематографа не прекратилась \*, его участь, пожалуй, наиболее трагична, и прежде всего потому, что в ту пору, когда талант его был в полном расцвете, он лишился возможности творческой работы. А ведь он принадлежал к числу кинематографистов, чьи произведения наиболее ярко отражали свою эпоху. Будучи по характеру человеком, не склонным к компромиссам, он показал своими двумя последними фильмами, что его искусство не способно приноравливаться ни к требованиям кинопроизводства, которое все больше становилось коммерческим предприятием, ни к различным комбинациям так называемого совместного производства. Гремийону совершенно чужда всякая практичность во всех смыслах этого слова; ему свойственны прирожденная угловатость характера, которой он, вероятно, обязан своему бретонскому происхождению, и прямолинейность, идущая не столько от характера, сколько от темперамента.

Жан Гремийон родился в Байё 3 октября 1901 года, но первые восемнадцать лет своей жиз-

ни провел в Бретани. По окончании средней школы он увлекся музыкой, и поступил в «Скола Канторум». Военная служба привела его в Венсен, где он проводил ее в качестве артиллериста. В 1924 году Гремийон поселился в Париже. Рассчитывая в дальнейшем целиком посвятить себя композиторской деятельности, юный музыкант зарабатывал на жизнь игрой на скрипке в оркестре одного из кинотеатров на Бульварах. В перерывах между сеансами Гремийон частенько беседовал с пианисткой мадам Жорж Периналь и ее мужем-киномехаником... И музыкант и киномеханик были в том возрасте, когда в голове рождаются множество планов; обоим влекла к себе кинематография. Жану Гремийону уже приходилось составлять титры для короткометражных фильмов. И вот молодые люди решили вдвоем сделать документальный фильм о Шартре \* (1925). Так начали свою карьеру Жан Гремийон, ставший крупным режиссером, и Жорж Периналь, один из лучших операторов своего времени.

Любопытно отметить, что Гремийон начал с документальных и учебных фильмов; работа над ними вскоре привела его к фильмам экспериментальным. Эти картины, как правило, длиной около 600 метров, называются: «Ремонт дорог», «Производство ниток», «Мало-помалу», «Пиво», «Шарикоподшипники», «Духи», «Производство электрических лампочек», «Электрификация на линии Париж — Виерзон», «Овернь», «Рождение аистов», «Металлургические заводы в Марине и Омекуре», «Жизнь итальянских рабочих во Франции», «Плавание на „Атланте"» и т. д.

Снимая эти индустриальные картины, Жан Гремийон открывает для себя красоту форм и движений различных предметов. Это был 1925 год, время исканий Фернана Леже \* («Механический балет», 1924), Эжена Десло («Марш машин»), Анри

Шометта («Игра световых отражений и скороостей»). Из некоторых своих документальных фильмов Жан Гремийон отбирает наиболее интересное фрагменты и составляет ленту длиной в пятьсот метров, которой дает название «Механическая фотогения». Это был его первый настоящий фильм. Жан Тедеско, добрый гений юных кинематографистов «Авангарда», принимает его на «Старой голубятне». Так начинается творческий путь Гремийона.

В следующем году он снимает «Прогулку в открытом море», фильм, навеянный воспоминаниями о Бретани. Могут сказать, что это документальный фильм о рыбной ловле тунца у острова Груз. Действительно, «Прогулка в открытом море», как говорил Жан Тедеско, скорее «импрессионистский фильм на морскую тему», — уже само название говорит о незначительности его сюжета. Тема моря трактуется в чисто изобразительном плане: волны, солнечные блики и в качестве единственного «персонажа» — рыбацья лодка <sup>1</sup>. Жан Гремийон не только режиссер этого фильма. Он также автор музыкальной партитуры. Музыка была записана на катушку Плейеля; этот способ представлял собой первую попытку достичь звуковой синхронности. Таким образом, здесь автору удалось сочетать свои прежние увлечения с новыми. Кстати, музыкальное образование скажется самым серьезным образом в некоторых его фильмах и даст ему с самого начала уверенность при ритмической организации материала, что составит достоинство его первых опытов.

Первый полнометражный фильм Жана Гремийона рассказывает о морях. Сценарий был написан Александром Арну, снижался фильм на канале Бриар с Шарлем Дюленом \* в главной роли. Жан Гремийон мастерски применяет все технические приемы, бывшие тогда в моде, и в особенности

<sup>1</sup> «Au temps du Vieux Colombien, «Ciné-Club», № janvier-février 1951.



смелые ракурсы. Его произведение обладает своеобразием и силой, оно порождает восторги и опоры и пугает прокатчиков, которые добиваются перемонтажа фильма, на что автор не дает согласия.

Гремийону удалось придать своему фильму ритм несколько замедленный, но захватывающий (как в вальсе, написанном в манере «Прекрасной морячки»), и игрою зрительных образов превосходно передать душевное состояние своего персонажа.

В специальном номере «Синеклуба», посвященном Жану Гремийону, Пьер Каст опубликовал комментированную фильмографию творчества режиссера. Из нее видно, что почти все его первые фильмы не сохранились, их копии и негативы или уничтожены, или исчезли. «Прогулка в открытом море», «Подтасовка», «Смотритель маяка» и даже некоторые звуковые фильмы 1937—1938 годов живут теперь только в воспоминаниях. Если это очень прискорбно в отношении прошлого, то внушает не меньшее беспокойство и в отношении будущего, поскольку «и один закон, ни одно специальное постановление не ограждает от гибели негативы и копии поставленных фильмов. Рене Клер неоднократно ратовал за создание государственного архива наподобие того, где хранятся печатные издания. Безрезультатно. Лишь благодаря частной инициативе синематек удастся спасти фильмы, которые и сами по себе достаточно подвержены порче.

В активе режиссера есть еще два немых фильма: «Бобс» — снятая в Фонт-Роме короткометражная документальная картина о бобслее<sup>1</sup>, которая тоже показывалась в «Старой голубятне», и «Смотритель маяка» — знаменитая пьеса в духе гиньоля, которую адаптировал Жак Фейдер, дав тем самым режиссеру возможность снова поставить новый, очень изысканный фильм о море.

<sup>1</sup> Один из видов зимнего спорта, скоростной спуск с гор на управляемых санях. — Прим. ред.

Искусство Гремийона, так же как искусство Ренуара и Дювивье, обретает свое индивидуальное лицо только с появлением «говорящего» кино. Дерзания формального характера в фильмах «Подтасовка» и «Смотритель маяка» идут в русле определенного стиля, созданного вовсе не этими произведениями. В последующих фильмах все большее значение будет приобретать психологическое содержание, становясь все сложнее и насыщеннее. И этого нельзя объяснить только тем, что режиссер работает над ними совместно с такими сценаристами, как Шарль Спаак, Жак Превер и Альбер Валантен. Эта насыщенность сказывается уже и в построении кадров и в том четком и выразительном ритме, с которым они сменяются и достичь которого Гремийону, несомненно, помогло его музыкальное образование. Однако придется ждать еще несколько лет, прежде чем появятся фильмы, достойные занять место в истории кино. В «Маленькой Лизе» (1930) — первом звуковом фильме Жана Гремийона, в сдержанной манере дана довольно мелодраматическая история. В этот переходный период режиссеру удастся сохранить некоторые ценные изобразительные приемы немого кино. Достаточно напомнить фильмы «Метиска Дайна» впрочем, автор от него отказался, так как на этот раз вопреки его возражениям фильм был перемонтирован), «На одно су любви», короткометражный «Маленький бабуин» и «Гонзаг, или Настройщик».

В 1933 году Жан Гремийон уезжает в Испанию, где в следующем году снимает испанский звуковой фильм «Долороза». В 1935 году он возвращается, но уже в 1936 году уезжает снова — на этот раз в Германию — с продюсером Раулем Плокеном. Он снимает несколько французских фильмов для УФА в Берлине: «Королевский вальс», «Мушиные лапки», «Сердцеед» с Жаном Габеном и «Станный господин Виктор» с Ремю. В «Сердцееде» стиль режиссера становится уже вполне ощутимым. Сюжет фильма довольно легковесен, но среда, в котором

развертываются события, и взаимоотношения характеров намечены тонкими штрихами точно, метко и остро. Все построено на деталях при редкой точности общего тона. Характеры действующих лиц социально мотивированы. Они не только персонажи, участвующие в интриге, но и люди, которые живут, работают, едят, скучают, забавляются. Эта наблюдательность Гремийона и его дар «передачи» проявятся впоследствии и в фильме «Небо принадлежит вам». В «Странном господине Викторе» эти качества также присутствуют, представляя большому актеру Ремю возможность проявить свою творческую силу в роли двуликого персонажа: доброго отца семейства и в то же время отъявленного негодяя!

И вот мы подошли наконец к фильму «Буксир», в котором талант режиссера достигает полного расцвета.

\* \* \*

Работа над этой картиной началась летом 1939 года в Бретани. 2 сентября она была прервана войной. В апреле 1940 года, воспользовавшись отпуском, Гремийон возобновил работу над фильмом, но закончил его лишь в следующем году на студии.

В своей адаптации романа Роже Верселя Жак Превер, сохранив стержень этой реалистической драмы, сделал главный улар на обрисовке характеров, пребывающих во власти внешней силы, в которой материализуется судьба и рок. Эта сила — море, им и для него живут люди буксира. Оно порождает драму, обостряет, углубляет ее и приводит к развязке. Снова ощутив дыхание моря — атмосферу своих первых фильмов, Жан Гремийон опять овладевает своей такой выразительной фактурой, вновь обретает твердость почерка.

С помощью хорошо подобранных актеров, режиссер зрительно воспроизвел на экране перипетии драмы, но для усиления и расширения ее выразительности он очень смело использовал звуко-

вую и музыкальную оркестровку, которая превратила эту морскую драму в своеобразную ораторию...

Критик Франсуа Рувиль по этому поводу пишет: «В данном фильме перед нами субъективное продолжение в звуке тех впечатлений, которые были рождены зрительным образом. Музыка — составная часть атмосферы фильма; в музыке выражается внутренний аспект этой атмосферы. Благодаря интересным и редко используемым приемам она приобретает волшебный, сверхъестественный характер, звучит как неведомо откуда доносящийся таинственный голос, тайный голос души героев и вещей. В ней выражена буря, разыгравшаяся в душе человека и в стихиях природы. До такого стиля, исключительно смелого на фоне современной теории и практики создания музыки для кинофильмов, сумел подняться Ролан Манюэль. Шум, создаваемый машинами и работой механизмов, оклики, крики, завывания ветра и рокот моря — вся эта музыка разных сфер сливается в своего рода эолову симфонию, к которой примешивается хоровое пение и монотонная декламация, образуя своеобразное высокохудожественное оркестровое произведение, исключительное по своей выразительной силе»<sup>1</sup>.

Сейчас такого рода замысел показался бы неуместным. Но опыт Гремийона был интересен решением всегда сложной проблемы музыкального оформления фильма.

В двух последующих произведениях искусство Гремийона достигает вершины, избавляется от наносного и в фильме «Небо принадлежит вам» достигает классической строгости.

\* \* \*

Этого фильма вместе с предшествующим «Летним светом» было достаточно, чтобы сделать имя Жана Гремийона широко известным в киноclubs.

<sup>1</sup> «L'Information musicale», décembre 1941.

Конечно, не следует забывать и более ранние его произведения, но совершенно ясно, что именно эти два фильма, столь несхожие и даже противостоящие один другому, раскрывают самую характерную черту его вклада в киноискусство: исследование на материале тем, разработанных исключительно кинематографическими средствами, психологического поведения человека перед лицом страстей или собственной совести. При этом в центре его поля зрения всегда стоит человек, человек наедине с самим собой. Говоря о Гремийоне, Анри Анжель употребляет выражение «трагизм современности», а касаясь «Летнего света», уточняет свою мысль: «Здесь каждая группа персонажей воплощает со всей сложностью и достоверностью, какие только уместны, этические категории, символически передаваемые также соответствующими декорациями: здоровье, свежесть, самопожертвование, открытость души и жизни и правде — у одних, развращенность, душевная сухость, уход в себя, бегство от жизни, ложь — у других. Борьба, которая возникает между этими главными противоборствующими характерами, нашла свое яркое отражение в мифологиях, эпосах и трагедиях. В самые напряженные моменты «Летнего света» дело уже не только в развязке одной конкретной драмы — на сцену выходят могучие силы, которые выступают друг против друга и бросают вызов судьбе. И так же, как у Эсхила и Софокла, нечто в роде великого закона земли обрекает на катастрофу тех, кто оторвался от всего живого, от справедливости и чистоты»<sup>1</sup>.

Эта драма с ее сложными ответвлениями разворачивается в маленькой, затерянной в горах гостинице. Ее герои — четверо персонажей, связанных или разобщенных страстью, которая либо погубит их физически, либо убьет в них любовь. Исключительность атмосферы действия произведе-

<sup>1</sup> «Ciné-Club», № 4, janvier-février 1951.

ния, неистовая сила чувств, которые руководят поступками персонажей, а также выбор декорации и характеры действующих лиц — все это сознательно рассчитано на то, чтобы придать фильму необычность, которая может вызвать у зрителя раздражение и превратить некоторые места, например знаменитую сцену костюмированного бала, в своего рода «дерзкий вызов». Вся первая часть фильма, прекрасно построенная, свидетельствует о силе режиссера, но даже эта сила не могла спасти вторую часть, где виден авторский произвол и условности, проявляющиеся в тех контрастах, на которых сценаристы Жак Превер и Пьер Ларош строят свои выводы.

Ценность этой картины — в добротности ее фактуры, в замечательной игре актеров Пьера Брассера\*, Мадлен Рено, Мадлен Робинсон и Поля Бернара, в поэтичности стиля, а также в стремлении авторов перенести трагедию в условия современности, освободив ее от той поэтической «удаленности», которую мы находим у Брессона, Кокто и даже у Карне. В отличие от них, развивая свою трагедию, Жан Гремийон готов даже сделать ее героев в некотором роде социальными символами; вся трагедия построена на противопоставлении продажным общественным элементам «здоровой силы тружеников». Жорж Садуль, который подметил эту черту, увидел также в теме «Летнего света» момент, продиктованный внешними обстоятельствами: предвосхищение «единения французов в рамках Сопротивления, сметающего оккупантов и их сообщников. Эта воля народа ясно выражена в незабываемом заключительном эпизоде, где идущие шеренгой рабочие одним своим приближением заставляют владельца замка броситься с обрыва»<sup>1</sup>.

Символы того же рода мы находим в «Вечерних посетителях» и в некоторых других фильмах,

<sup>1</sup> G. S a d o u l, Le Cinéma pendant la guerre.

относящихся к годам оккупации. Разумеется, они являются символами даже в том случае, если сами авторы не всегда создавали их сознательно.

Подобные стремления, продиктованные обстоятельствами того периода, выразились в фильме «Небо принадлежит вам», который примерно в то же время, когда Клузо в фильме «Ворон» нарисовал «неприглядную картину небольшого французского городка», передал непоказной героизм, скрывавшийся в недрах провинциальной мещанской семьи. В основу того и другого фильма положены достоверные факты. Гремийон показал подвиг, совершенный мадам Дюпейроп, женой владельца гаража ив Мон-де-Марсан, которая в 1937 году побила рекорд полета по прямой для женщин.

Несомненно, что подобный пример «величия французской нации», показанный людьми, от которых на первый взгляд меньше всего можно было его ожидать, в свое время был направлен против порочившей все французское вишистской пропаганды. Нет сомнений, что преподнесенный Гремийоном в дни наших унижений урок гордости оказался благотворно. Однако в развернувшихся вокруг этого вопроса дебатах Ж. Шаржелег высказался так: «Мы неправы, когда истолковывали художественное произведение, исходя из соображений, непосредственно подсказанных текущими обстоятельствами. Вероятно, именно потому, что Гремийон поднялся над этими обстоятельствами, он и создал фильм, основная ценность которого в том, что он способствует сближению людей самых различных умонастроений»<sup>1</sup>.

Исключительное значение фильма «Небо принадлежит вам» заключается в его человеческой правде. Эти два слова уже изрядно затасканы, но

<sup>1</sup> «Ciné-Club», № 4, janvier-février 1951.

их все же следует употреблять, когда они выражают сущность дела. А в данном случае эта человеческая правда проступает благодаря двум в равной степени редким характерным чертам произведения: правдивости психологического рисунка и строгой выразительности стиля. Другая обращающая на себя внимание черта фильма — постоянное воздействие Пьера и Терезы, двух главных активных действующих лиц, на развитие чувств и событий. Они — подлинные герои этой истории, от них все исходит и к ним возвращается. В зависимости от их взгляда на вещи эти вещи формируются, меняют свой облик, преобразуются. Другие персонажи (дети, друзья), а также и обстоятельства существуют лишь в зависимости от их страсти, которая, пожалуй, может быть воспринята как проявление чудовищного эгоизма. Каковы же эти два существа? Гремийон на этот вопрос отвечает так; «Они такие же люди, как и все. Они вовсе не герои. Они не выделяются в толпе. На том отрезке их жизни, о котором рассказывается в картине «Небо принадлежит вам», они проявляют свою нерешительность, ограниченность, манерность (как бывает и у любого другого), — качества, которые могут долго владеть человеком, вплоть до того момента, когда наконец он совершает нечто из ряда вон выходящее.

На этом отрезке их жизни есть только ожидание, не обещающее ничего необыкновенного, и обыденный повседневный быт, на котором, однако, лежит отпечаток простодушия и непосредственности, присущих маленьким людям. Жизнь господина и госпожи Готье течет размеренно, в ней все происходит последовательно, одно за другим, и это исключает неожиданности и сильные страсти. И тем не менее они совершают нечто великое, столь великое и столь простое, что история этих людей становится исключительной.

Слава как таковая не представляет для них никакой ценности. Ими движет властный зов сердца, а авиация — лишь предлог. Так, вырываясь за

границы повседневной жизни, они познают реальность высшего порядка»<sup>1</sup>.

Это преобразование, которое вызвано страстью, совершается со всей полнотой без всякой оглядки, а порой с вытекающими отсюда безрассудством и жестокостью. То, как они относятся к другой, чуждой им страсти — к большой любви их дочери Жаклины к музыке, показывает, что они не осознают своего безрассудства и жестокости. Впрочем, следует отметить, что эта страсть принимает такой характер лишь тогда, когда ее разделяет другой. Здесь затрагивается также и проблема супружества, и, быть может, страсть Пьера и Терезы становится столь неистовой и неумной отчасти потому, что она воскрешает в них уснувшую было любовь. Это, новое доказательство эгоизма супружеской пары, готовой пожертвовать всем ради утоления своей страсти и, следовательно, для поддержания любви. Итак, не требованиями ли чувства продиктовано по существу то, к чему изо всех сил стремятся Пьер и Тереза, — их желание побить рекорд на самолете, сконструированном ими самими. Что даст им этот рекорд? Гремийон говорит: «Слава их не привлекала... Те, кто подумают, что этот фильм прославляет дух предпринимательства, издательства, рождающийся в лоне семьи честных мастеровых, ошибаются так же, как, и тот, кто, наблюдая за жизнью этой умелой и трудолюбивой четы, ожидает, что ценою стольких добродетелей они по воле провидения получат заслуженное вознаграждение и тут же вознесутся по общественной лестнице...»

Благородство их подвига не в достижении намеченной цели — самое большее, это принесло бы удовлетворение пустому тщеславию, — а в непрерывном напряжении сил, в воле, проявленной для ее достижения. Ело величие — в бесстрашии, с каким эти два человеческих существа подвергают

<sup>1</sup> Цитируется в фильмографической картотеке I. D. H. E. С., № 98.

себя риску во имя поставленной задачи. Именно в этом заключается их героизм.

Таков драматический замысел этого произведения. Замысел возвышенный и благородный. Но, как мы уже сказали, главное достоинство этого фильма — в правдивом воспроизведении психологии. Его главные персонажи не чудом возносятся до уровня трагедийности. Они, а вместе с ними и мы, зрители, достигают его постепенно, окольными путями, через то, что можно назвать «мещанством»: муж любит мастерить, жену влечет новизна ощущений... Такими они и остаются, они неуклонно, несмотря на все трудности, придерживаются обязательств, которые связали их друг с другом на всю жизнь.

Когда перед лицом препятствий, казавшихся непреодолимыми и воспринятыми как знамение судьбы, остывает увлечение, толкавшее их вперед, они внезапно осознают свое «безумие» (сцена в марсельском отеле, прекрасно сыгранная Мадлен Рено и Шарлем Ванелем). Но это не значит, что они избавляются от него. Они во власти желания, которое сильнее разума и требует своего удовлетворения. Героизм стал их неотъемлемой чертой.

Но именно эти «срывы», эта ограниченность, коренящиеся не в их характерах, а в условиях их жизни, и дают нам почувствовать человеческую правду образов фильма. Пьер и Тереза — не персонажи, нарисованные для иллюстрации какой-то мысли, а живые люди со своими достоинствами и недостатками, со страстями и слабостями; они не подозревают, какой необычный путь себе избрали. Редко случалось, чтобы фильм был до такой степени органически чужд условностям, казалось бы необходимым при драматической разработке подобной темы Валантену, Спааку и Гремийону удалось самое трудное: создать добротное, уравновешенное произведение, которое в то же время не отвергает мысли о неустойчивости жизни.

Это оказалось возможным лишь благодаря своеобразной выразительной манере режиссера. В



фильме «Небо принадлежит вам» талант Гремийона проявился наиболее полно. Уравновешенность произведения, сила и гибкость ритма, слияние зрительных и звуковых элементов, точность наблюдений — все это выразилось в сотне существенных деталей. И несмотря на «глубокое единство замысла в этих двух фильмах» (Гремийон) здесь в отличие от «Летнего света» режиссер пришел к полному отказу от каких бы то им было внешних выразительных эффектов. Той же сдержанностью отличается и игра актеров. Таким образом, фильм в целом создает впечатление простоты, еще более подчеркивающей простоту героев и по контрасту величие их подвига. Такое равновесие между формой и содержанием, или, точнее, их совершенное соответствие друг другу, делает фильм «Небо принадлежит вам» законченным произведением, беспорным шедевром Жана Гремийона.

Такие сцены, как приземление самолета Терезы по ее возвращении, очень ярко свидетельствуют о музыкальном характере искусства Гремийона. Мы имеем здесь использование «по оркестровому принципу» весьма различных элементов: и тех, которые мы видим в кадре, — толпа, лица, пространство, небо; и тех, которые «чувствуются», — народное ликование, энтузиазм; и звуков, дополняющих кадр, — фанфары, возгласы... Из этого беспорядка слагается целое, как гармония в произведении для оркестра. И ничего отсюда нельзя удалить, не нарушив общего звучания.

Эта композиция, музыкальная по своей сущности, гораздо интереснее, чем композиция «Буксиров», где шумы и музыка не соединяются в одно целое, а используются для обогащения зрительного ряда по принципу ко момент ария или музыкального контрапункта; здесь музыку можно было бы отделить от изображения, так как она хотя и поддерживает его, но не сливается с ним воедино. При

этом иногда достигается более богатый в художественном отношении эффект. Музыка может приспособляться к изобразительной форме, которая в свою очередь принимает композиционную структуру традиционных жанров — трагедии или комедии. Однако она не уместна для повествования, в центре которого — человек на фоне определенной социальной среды. «Буксиры» выходили далеко за рамки любовной истории или страничек из морской жизни, это драматическая поэма о море...

Очень похожую задачу Жан Гремийон поставит перед собой в среднеметражном фильме «На рассвете шестого июня», смонтированном на основе документального материала. Речь идет о кино-репортаже, запечатлевшем высадку англо-американского десанта в Нормандии. Осенью 1944 и весной 1945 года Гремийон доснимает отдельные кадры на нормандской земле, опустошенной войной и уже покрывшейся первыми весенними всходами. Из этого первичного материала он сделал «монтажный фильм», то есть такой, кадры которого были сняты не по заранее намеченному плану, а «беспорядочно», с тем чтобы впоследствии их можно было расположить в соответствующем порядке в зависимости от определенной идеи или ритма.

В фильме «На рассвете шестого июня» ритм продиктован музыкой; исходя из нее, Жан Гремийон и монтирует свой фильм. Так же как для «Прогулки в открытом море», он сам пишет партитуру и дикторский текст и создает фильм, который, будучи по замыслу внешне документальным (его тема — бон за освобождение), является очень удачным опытом «драматического концерта». По своей архитектонике фильм несколько напоминает «Буксиры», только здесь зрительные образы аккомпанируют музыке и располагаются согласно ее ритму, а не наоборот, как это было в «Буксирах».

Такая весьма своеобразная композиция фильма заслуживает особого внимания, поскольку она чрезвычайно богата возможностями и почти сов-

сем еще не использовалась. Однако зрителю еще слишком не хватает кинематографической культуры для того, чтобы он мог с пользой для себя следить за подобного рода экспериментами. «На рассвете шестого июня», первоначальный метраж которого составлял 1600 метров, демонстрировался в зале Плейель в ноябре 1945 года. Путь его на экран был труден, и в дальнейшем он демонстрировался в сокращенном варианте длиной 900 метров. Гремийон относит эту картину к числу тех своих работ, которыми он особенно дорожит, и это, несомненно, потому, что здесь он сам смонтировал все элементы произведения; к тому же оно выражает его собственную кинематографическую концепцию, впервые обозначившуюся в «Прогулке в открытом море».

Фильм «Небо принадлежит вам», выпущенный за несколько месяцев до освобождения и показанный зрителю, занятому многими насущными и неотложными заботами, не имел того успеха, которого заслуживал. «На рассвете шестого июня» даже сбивает этого зрителя с толку. Имя Жана Гремийона внушало продюсерам тревогу. И этот выдающийся режиссер, подобно многим другим превосходным режиссерам, переживает мрачные годы, на протяжении которых казалось, что все было против него в заговоре — и люди и события. В 1945—1948 годы ему не удавалось осуществлять свои замыслы, так как они были очень смелыми и режиссер вкладывал в них свои самые заветные убеждения. А между тем оживление кинопроизводства, реорганизованного после войны, казалось, благоприятствовало постановке фильмов с социальной и политической направленностью. Жан Гремийон входит в состав группы, борющейся за подъем французской кинематографии. Его талант подсказывает ему замысел больших полотен, которые, помимо всего прочего, должны будут отвечать его общественным взглядам. Он принимается за работу и делает очень многое в подготовке к реализации четырех больших замыслов.

Первый из них — фильм «Коммуна» (1945), для которого он сам написал сценарий, должен был воскресить в памяти этот поворотный момент в истории Франции; второй — «Убиение невинных» (1946), задуманный как кинотрилогия, охватывающая три «момента» самой недавней истории Европы: Испания 1936 года, Париж—Мюнхен 1938 года, Париж 1944—1945 года. Сценарий фильма был написан Жаном Гремийоном и Шарлем Спааком. Работа была прервана еще до разработки режиссерского сценария.

В следующем году намечается еще один проект — «Комедия дель арте», неосуществленный ввиду начавшейся подготовки к созданию большого фильма о революции 1848 года, «Весна свободы», заказанного Министерством просвещения в связи с предстоящей столетней годовщиной этого события. Жан Гремийон написал сценарий, диалоги, музыку. Леон Барсак подготовил макеты декораций, Эмиль Терзен и Пьер Каст провели исторические изыскания. Но эту подготовительную работу трижды приостанавливали, а в начале июня 1948 года, когда группа трудилась уже в течение 14 месяцев, заказ был отменен окончательно.

11 июля «Весна свободы» транслируется в виде радиокомпозиции, а в декабре того же года издается с иллюстрациями Леона Барсака, предисловием и примечаниями Пьера Каста. Наконец, в феврале 1949 года она идет в концертном исполнении с многочисленными сокращениями в «Доме французской мысли» с участием Мадлен Рено, Жана-Луи Барро, Поля Бернара, Мориса Эсканда, Арлетт Тома и Мишеля Буке. Но эта работа остановилась на литературной стадии, фильм так и не был поставлен.

Эти срывы, следовавшие один за другим, тем огорчительнее, что если бы названные проекты нашли свое воплощение на экране, они, несомненно, принадлежали бы к числу ценнейших произведений Жана Гремийона прежде всего потому, что их сюжеты были дороги режиссеру, и еще потому, что он сам был автором сценариев. До этого времени Жан



Гремийон работал почти исключительно над чужими сценариями. Проекты же этих четырех фильмов, напротив, основывались на сюжетах, задуманных им самим или совместно с Шарлем Спааком. «Жан Гремийон, — пишет Жак Дониоль-Валькроз<sup>1</sup>, — несомненно является самым многогранным из французских кинематографистов: он способен писать и сценарии, и диалоги, и даже музыку к своим фильмам. Вот уже свыше двадцати лет, как он добивается подлинной зрелости французского кино и пробуждения в нем общественной сознательности...» Последние его работы, как отмечал еще Даниоль-Валькроз \*, обещают «пышный расцвет». Но этот расцвет не наступил. Творчество Гремийона перестало развиваться по восходящей линии; оно будет продолжаться еще несколько лет, но потеряет свой размах, обмельчает в отношении содержания и формы.

Лишь в 1948 году Гремийону удастся наконец поставить новый фильм. Но в известной мере этот фильм не Гремийона, а Ануйля, который, впрочем, должен был ставить его сам. Тем не менее, согласившись заменить Ануйля (за неделю до начала съемок!), Гремийон накладывает на фильм отпечаток своей манеры и уточняет время и место действия. Режиссер поселяет персонажи Ануйля \* в Бретани, на ее песчаных равнинах, где гуляет морской ветер и где они дают волю своим низменным инстинктам и расчетливой скарденности. Страсти, вспышки ревности — все подано в крайне резких тонах, характеры зарисованы с поразительной отчетливостью и воплощены актерами (среди которых два дебютанта — Арлетт Тома и Мишель Буке) с безукоризненным проникновением в образ. Кроме того, в этой мрачной драме в изображении и высокомерного поведения владельца поместья, и девичь-

<sup>1</sup> «Sept ans de cinéma français», 1953.

их грез маленькой горбуни, и даже настойчивости сводного брата чувствуется вдохновение, достаточное для того, чтобы поднять произведение над тем реализмом, на который оно претендует. Это как раз одна из тех особенностей Гремийона, о которых меньше всего следует забывать: помимо общественных характеристик, столкновений страстей или чувств, режиссер всегда отводит в своих фильмах место мечте (разве жизнь героев фильма «Небо принадлежит вам» не направлена целиком на погоню за мечтой?). И это потому, что автор знает: мечта является неотъемлемой частью жизни. Обойти ее молчанием — значит принизить человека, исказить представление о его существовании и его судьбе.

Дени Марион выдвигает фильм «Белые лапки» «в самый первый ряд» и надеется, что «в ближайшие годы кино клубы искупят вопиющую несправедливость»<sup>1</sup>, какой является полупровал этого фильма у критиков.

И на этот раз индивидуальность режиссера наложила яркий отпечаток на характер и стиль произведения. В гораздо меньшей степени она скажется на последующих фильмах «Странная мадам Икс» и «Любовь женщины». Первый, сделанный по убогому, избыточному штампам сценарию, — самый слабый фильм Гремийона. Второй был встречен критикой в общем милостиво; но, как писал по этому поводу Ж. Ж. Рише, объясняется это, пожалуй, тем, что она как бы «старалась угадать за произведением его автора»<sup>2</sup>. Впрочем, разве не в этом интерес каждого значительного фильма? Однако увенчаются ли в данном случае эти поиски успехом? Узнаем ли мы Гремийона в его последней работе?

На посвященной этому фильму пресс-конференции режиссер сказал: «Я был поражен тем, что так много одиноких женщин. Чем это объяснить? Рене

<sup>1</sup> «Sept ans de cinéma français», 1953.

<sup>2</sup> «Les Cahiers du Cinéma», № 35.

Вилер, Рене Фалле и я остановились на частном случае подобного рода и решили воспроизвести его в самой безыскусной манере». Фильм ставит проблему общественной роли женщины в современной жизни. Драматический конфликт возникает как борьба между призванием и любовью. Жан Гремийон коротко излагает сюжет так: «Героиня нашего фильма Мари приехала в качестве врача на остров Уэссан. Преодолев ряд трудностей, возникших в связи с тем, что люди привыкли лечиться у врачей-мужчин, Мари налаживает отношения с пациентами и получает возможность заниматься своим любимым делом. Но тут она знакомится с молодым инженером-итальянцем, приехавшим установить . сирену для подачи сигналов во время тумана. Молодые люди испытывают страстное взаимное влечение... Должна ли Мари уступить своему чувству? Подружившаяся с ней учительница предостерегает ее. Мари старается примирить любовь с требованиями своей профессии, но инженер, который был свидетелем ее первой медицинской «победы» — спасения жизни маленькой девочки, — уже почувствовал, что профессия всегда будет значить для нее больше, чем любовь».

Этот сюжет хорошо укладывается в главное русло творчества Гремийона. Выбрав и на сей раз местом действия Бретань, и при этом ее самую суровую часть — остров Уэссан, он окружает свою тему «атмосферой», которая больше всего к ней подходит. Это давало двойное основание рассчитывать на успех! Некоторая строгость сюжета — как самого по себе, так и по манере его разработки — давала Гремийону возможность сохранять в фильме тон, в котором он чувствовал себя уверенно. И тем не менее, несмотря на такие благоприятные обстоятельства, режиссеру, нам кажется, не удалось повторить чуда, каким был фильм «Небо принадлежит вам». Следует ли согласиться с Андре Базеном, что «ум, сила и тонкость восприятия, приложенные к изображению простых, высококонтрастных и с известной точки зрения элементарных

ситуации, сбивают с толку зрителя, как нелепая смесь жанров?»<sup>1</sup>

Разумеется, и это тоже отмечает Андре Базен, добрые чувства вызывают у зрителя гораздо меньший интерес, нежели душевный мрак и картина развращенности. Однако вопрос заключается не в этом. Фильм «Любовь женщины» не достиг своей цели потому, что из-за просчетов в развертывании сюжета и недостаточной его выразительности в нем была плохо выявлена тема. На этом не стоило бы задерживаться, если бы исключительные достоинства фильма «Небо принадлежит вам» не предстали в фильме «Любовь женщины» своей оборотной стороной, то есть как недостатки. Кажется, самые явные из них — несоразмерность различных частей повествования, упрощенность в психологической характеристике персонажей и преобладание вымысла над достоверностью. Особенно это ощущается в сценарии. Но изобразительная сторона фильма тоже не всегда на высоте и далеко не равноценна. После нескольких живых планов, передающих дали и морской пейзаж, следуют эпизоды, подобные свиданию влюбленных в развалинах церкви, где все оплошная фальшь — и диалог, и игра актеров, и павильонные декорации. Плохая погода, а также ограниченные сроки съемок, бесспорно, помешали Гремийону воплотить свой замысел. Еще в меньшей степени удалось ему избежать подводных рифов совместного производства, чему достаточное свидетельство дубляж и посредственная игра Массимо Джиротти \* Но все эти доводы в оправдание режиссера не могут помешать сделать, опираясь на данный пример, вывод, что недостаточной выразительностью можно погубить наилучший сюжет. Несмотря на внутренние достоинства фильма и интерес выдвинутой в нем проблемы, фильм «Любовь женщины» не войдет ни в актив Гремийона, ни в репертуар «седьмого искусства».

<sup>1</sup> «Les bons sentiments sont ils maudits à l'écran? » (Radio-Cinéma, № 225, 9 mai 1954).

Судьба этого фильма, а следовательно, и его автора, оказалась весьма тяжелой. Решив заранее, без какой бы то ни было проверки, что фильм «Любовь женщины» не понравится публике, владельцы кинотеатров отказались включать его в свои программы, и только «Экспериментальное кино» согласилось показать его своим зрителям. Но это не дало суммы, способной покрыть расходы на постановку фильма. С тех пор Жан Грემийон больше ничего не снимал. А при современном экономическом положении французской кинематографии невольно задаешься вопросом, не является ли это «изъятие из обращения» окончательным.

За последние годы Жан Грემийон снял еще несколько короткометражек, в том числе 600-метровый фильм «Прелести существования», получивший в 1950 году Большую премию короткометражных фильмов на фестивале в Венеции. Картина представляет собой «экранизированную хронику», показывающую в произведениях живописи 1860—1910 годов «прекрасную эпоху» под углом зрения официального искусства. Использованная здесь мягкая и в то же время очень остроумная карикатура — новое свидетельство способности Грემийона расширить традиционные рамки кинематографической выразительности. Если он не в силах подчиняться требованиям, диктуемым современными условиями кинопроизводства (можно ли ставить ему это в упрек?), то, идя этим путем, он, вероятно, и в дальнейшем будет утолять свою жажду творчества.

Впрочем, Жан Грემийон, подобно Марселю Л'Эрбье, занимает значительное место в профессиональной и культурной жизни. Он председатель «Профсоюза работников технических профессий в кино» и со времени окончания войны — президент французской синемаатеки. Это учреждение наряду с I. D. N. E. C. снискало славу кинематографической культуре Франции в международном масштабе.

В специальном номере «Сине-клуба», посвященном Грემийону<sup>1</sup>, Жорж Садуль дал исторический обзор этой синемаатеки, созданной по инициативе Анри Ланглуа, которого Садуль называет в шутку «настоящим чудачком, вроде Бернара Палисси»\*.

«К моменту первой встречи Грემийона с Ланглуа эти сокровища были распылены то разным углам Франции и Европы. Гитлеровские бандиты вывезли часть фильмов для своего райхсфильмархива. В одном замке в Гаскони, где до побега находил себе убежище г-н де Бринон, от внимания его друзей ускользнули «Броненосец «Потемкин» и несколько других шедевров. Еще вспоминаются мне книжные полки в маленькой кухне в Тулузе, где рядом с газовыми счетчиками валялись редчайшие фотографии затерянных фильмов Мельеса.

Такова пестрая бесформенная масса, перешедшая в руки Гремийона, когда его поставили во главе Французской синемаатеки...»<sup>2</sup>

Так было положено основание «Музею кино», одному из богатейших в мире. И это не только драгоценный склад. Изо дня в день там происходят просмотры, дающие возможность учащейся молодежи, любознательным и специалистам пересмотреть чуть ли не все великие творения киноискусства.

Ежегодно, начиная с 1946 года, Жан Гремийон открывает в большом амфитеатре Сорбонны новый цикл из 10—12 лекции по истории кино, организуемых синемааткой<sup>3</sup>.

Эта лекционная работа распространяется и на провинцию, где Жан Гремийон то по инициативе синемаатеки, то по инициативе французской федерации кино клубов организует весьма ценные циклы бесед. Так, например, за три месяца, с января по апрель 1955 года, он объехал всю Францию, знакомя зрителей кино клубов с чудесным творчеством Роберта Флаерти, поэта «документального кино».

<sup>1</sup> «Ciné-Club», № 4, janvier-février 1911.

<sup>2</sup> G. S a d o u l, Cinéma pendant la guerre.

<sup>3</sup> Там же.

# Марк Аллегре

Эта просветительная деятельность творцов — масштаба Гремийона или Л'Эрбье, — посвященная искусству, для которого они так много сделали, заслуживает со стороны подлинных любителей кино такой же признательности, как и их личное творчество. Они не только свято берегут то, что было ценного в прошлом, но и прокладывают путь будущему, потому что только повышение кинематографической культуры зрителя сделает возможным эволюцию киноискусства в области его выразительных средств и в достижении целей, более благородных, чем те, которые ограничивают кино в наши дни...

В своих «Воспоминаниях» о режиссерах, с которыми ему приходилось работать в качестве сценариста, Шарль Спаак набросал далеко не лестный портрет Марка Аллегре. Мы приводим его здесь как документ, который подшивают в дело без предварительной проверки достоверности. Встреча относится примерно к 1935 году.

«Многие обаятельные и не лишённые тонкого ума люди любят Марка Аллегре, и я охотно верю, что со времени нашей с ним встречи он, как мне передавали, стал человечнее и мягче. Тем лучше для него. Что касается меня, то я прожил с ним несколько недель под одной крышей, так и не поняв его. Не берусь судить, что он- собой представляет, что любит, чем озабочен его ум, и, сколько бы я ни напрягал свою память, не припоминаю ни единого сказанного им слова, ни одной его черточки, которая бы меня поразила, вызвала улыбку или заставила скрежетать зубами. Вид у него всегда был отсутствующий, нерешительный, непонятный; ему хотелось сделать так, чтобы получилось хорошо, но он никогда не знал, как примяться за дело. Ни четкости, ни глубины, ни значительности ни за столом во время обеда, ни в кабинете, где обсуждался сценарий, ни на площадке во время съемок. Когда показывают какой-нибудь из его фильмов, не удивляйтесь, если не увидите на экране ничего... или почти ничего... Бесцветный и пресный — таков в моем представлении Марк Аллегре»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Mes 31 mariages» («Paris-Cinéma», 1946).

Разумеется, нельзя сказать, что Спаак отличается такой добродетелью, как беспристрастие, а поскольку совместная работа режиссера со сценаристом своего рода бракосочетание, надо полагать, что в данном случае причиной расторжения брака послужило несходство характеров.

Маститость сценариста плохо вяжется с подобной «неосновательностью» в суждениях, которая скорее подходила бы поэту. Как бы там ни было, говоря о плодовитом и в самом деле зачастую лишенном своеобразия творчестве Марка Аллегре, несправедливо не выделить нескольких по-настоящему удачных фильмов, таких, например, как «Артистический вход». Хотя, разумеется, мы увидим, что его роль в создании этого фильма не была решающей.

Когда же брат Марка Аллегре ставил свои лучшие фильмы, говорили, что Ив держал обещания Марка...

Итак, перед нами стоит задача не столько изучить творчество Марка Аллегре, сколько рассказать о его карьере. Однако в свое время эта последняя была достаточно на виду, чтобы вспомнить о ней на страницах нашей книги.

Марк Аллегре родился в Базеле 22 декабря 1900, года в семье протестантов. Он получил среднее образование, стал лицензиатом права, затем лицензиатом политических наук, а в 1925 году начал работать в качестве «секретаря» «Парижских вечеров» — балета, доставленного графом де Бомоном. С кинематографией он познакомился довольно необычным образом в следующем году, когда сопровождал своего дядю Андре Жида в Конго, среди вещей которого была кинокамера. Оттуда он привез полнометражный фильм «Путешествие в Конго», который был скорее этнографическим документом о неграх и их нравах, чем просто рассказом о путешествии.

Однако в ту пору Марк Аллегре, по-видимому, еще не думал серьезно о карьере кинематографиста. По возвращении в Париж он ограничился организацией нескольких кинематографических вечеров в светских гостиных для друзей, на которых демонстрировал небольшие фильмы-монтажи, сделанные им самим. Однако мало-помалу Марк Аллегре увлекся кинематографом. Его ангажируют в качестве помощника режиссер, Робера Флоре, работавшего над фильмом «Песнь любви», а в 1930 году он становится художественным руководителем при постановке фильма «Полночная любовь», снятого во Франции Аугусто Джениной.

Так окунулся Марк Аллегре в мир кинематографа, который уже не выпустит его за свои пределы. Он снял несколько короткометражных фильмов, писал режиссерский сценарий («Любовь по-американски»), затем снова встретился с Робером Флоре, приступавшим к постановке фильма «Белое и черное» по сценарию Саша Гитри. Но Флоре был отозван Голливудом, и завершить съемку фильма поручили его помощнику.

То была заря говорящего кино. Авторы драматических произведений одержали полную победу, и кинематограф на время был тем, чем его мыслил Паньоль, — всего лишь искусством фиксировать на пленку сцены театральных постановок. Молодому режиссеру было трудно избежать участи тех кто работал тогда в студиях. В 1931 году Марк Аллегре снимает свой первый фильм — экранизацию популярной оперетты «Мамзель Нитуш», с участием Ремю. Он умело воскресил обаяние той эпохи и придал фильму свежее звучание, чего не сумеет сделать его брат двадцать лет спустя, когда возьмется за тот же сюжет.

Свежесть, исходившая от некоторых его фильмов предвоенного периода, свидетельствовала если не об индивидуальном стиле, то по крайней мере об известном таланте. Упомянем лишь несколько названий из числа тех, которые можно найти в фильмографическом справочнике, относящемся к

тем годам: «Озеро дам», «Чудесные дни», «Простофиля». Их объединяет привлекательный дух молодости. Особенно памятны эти фильмы тем, что в них дебютировали многие тогда еще безвестные актеры, которые впоследствии стали кинозвездами.

Марк Аллегре умеет работать с актерами. Он, вероятно, обладает также даром угадывать в человеке драматическую жилку. Недаром его часто называют «открывателем талантов». Ему обязаны своими первыми успехами многие актеры: в «Озере дам» — Симона Симон, Жан-Пьер Омон и некоторые другие, игравшие также в «Чудесных днях»; в «Простофиле» — Мишель Морган; позднее в «Артистическом входе» — Одетта Жуайе, Бернар Блие\*; в «Малютках с Набережной цветов» — Жерар Филип, Даниэль Делорм\*; а так как он и по сей день любит «юные сюжеты», то ему и теперь случается давать новичкам возможность попробовать свои силы в кино.

Среди этого обилия фильмов немногие заслуживают особого внимания. В свое время некоторые из них пользовались успехом и даже нередко пленяли критиков известной непосредственностью. Дальше этого помыслы режиссера и не шли. Выбор тем и вдохновлявших его сюжетов, а также милая непринужденность в их трактовке ставят фильмы Марка Аллегре на одну доску с романами, которые не вошли в литературу.

Больше того, искусство режиссера здесь зачастую сводится к искусству иллюстратора. Его индивидуальность не накладывает на эти фильмы своего отпечатка. Если в них и можно подметить определенную тенденцию, то она выражается скорее в склонности режиссера к сюжетам такого рода, в которых можно дать некоторый простор своей фантазии и выразить скромные чувства. Их тонкое очарование быстро улетучивается. Сквозь эту иллюстрацию проглядывает вдохновившее его произведение, вот почему Марк Аллегре хранит верность своим авторам. Он снимал фильмы по романам Викки Баум. Фильм «Буря», поставленный по пьесе Берн-

штейна, бережно передал драматическую сущность сюжета, а накалу страстей, довольно редкому для этого режиссера, он обязан игре двух выдающихся исполнителей — Шарлю Буайс и Мишель Морган.

Но чаще всего Марк Аллегре работал над сюжетами Марселя Ашара. Художественный темперамент этих двух людей обладает некоторым сходством. Аллегре был создан, чтобы понимать и передавать тонкую эмоциональность драматурга, его нежный юмор, его фантазию. Ему он был обязан получившим неплохую оценку фильмом 1937 года «Простофиля», сделанным в тоне «Жана с Луны», успеху которого и на этот раз способствовали своим участием выдающийся актер Ремю и удивительная Морган.

В следующем году появился фильм «Артистический вход» — драматическая комедия, рисующая мир Консерватории<sup>1</sup>. Показанная на экране повторно два года назад, эта кинокартина вновь продемонстрировала свои достоинства, оставляющие приятное впечатление, но не больше. Однако на сей раз, спустя такой промежуток времени, мы еще лучше поняли, чем этот фильм обязан автору диалогов Жансону и актеру Жуве, которые заметно дополняли друг друга, тогда как роль режиссера была не более чем чисто «технической», такой же, как работа главного оператора. Сценарий несколько легковесен, но ценность фильма не столько в сюжете, сколько в обрисовке характеров, в основном хорошо переданных, больше того, оживших благодаря мастерству Жуве, фактически игравшего здесь самого себя, а также в искренности молодых исполнителей. Подобрал их в соответствии с их характерами, Аллегре проявил большое чутье. Таким образом, этот фильм, рассказывающий вперемежку о жизни и о театре, не только сыгран, но и прочувствован. Вероятно, отсюда и теплота, излучаемая им еще и сейчас, двадцать лет спустя. Ум Жансо-

<sup>1</sup> Высшее музыкальное и драматическое училище. Прим. ред.

на в ту пору отличался язвительностью и требовательностью. Правдиво рисуя среду курсов драматического искусства, фильм порою приобретал даже звучание истинно человеческого документа.

Наряду с этими достоинствами, «присутствие» режиссера в «Артистическом входе» чувствуется, конечно, не намного больше, чем обычно.

В годы войны, после разгрома Франции, Марк Аллегре возобновляет свою деятельность на юге. Он объединяет актеров Клода Дофена, Мишлин Прель\*, Луи Журдана и снимает фильмы, ныне забытые, в их числе новый вариант «Арлезианки» по Доде, развертывающийся на фоне красивой природы Прованса.

Некоторые из этих фильмов, снятых в «свободной зоне», появились на экранах Парижа лишь после освобождения Франции. Они подтвердили, насколько неравноценно то, что создавал Марк Аллегре. Тем не менее один из них — «Фелиси Нантей», сделанный по «Комической истории» Анатоля Франса, выделялся своими достоинствами, несколько напоминая «Артистический вход». Режиссер и здесь вводил нас в мир театра, показывая своих действующих лиц то в реальной жизни, то в мире грез, а тон минувшей эпохи придавал фабуле большое очарование.

Вскоре по окончании войны Марк Аллегре, который снова потерпел неудачу, на этот раз с фильмом «Петрюс», был приглашен фирмой «Синегилд», филиалом Рэнка, и в последующие несколько лет работал в Англии. Один из его фильмов того времени, «Белая ярость», сделанный в цвете, был премирован в 1948 году на фестивале в Локарно; но «Мария Шапделен», святая на природе в Австрии с участием Мишель Морган, — лишь заурядная иллюстрация, которой далеко до наивной прелести варианта, некогда поставленного Жюльеном Дювивье. По-видимому, эта неудача очень повредила

карьере Марка Аллегре — он утратил авторитет, завоеванный фильмами своей молодости. Авторы, на которых опирался режиссер, его избегали. Казалось, что ему изменило даже имя. В сознании зрителя имя Аллегре ассоциировалось с Ивом Аллегре, последние фильмы которого принесли ему известность.

Тогда постановщик «Артистического входа» пошел по иному пути. В 1950 году, через 25 лет после «Путешествия в Конго», он предпринял работу над короткометражным документальным фильмом об Андре Жиде. Писатель тоже включился в эту работу; были записаны интервью, беседы. Вскоре фильм разросся по сравнению с намеченными для него масштабами и превратился в полнометражный. Премьера его первого еще незаконченного варианта состоялась на Венецианском фестивале 1951 года. Следующей весной фильм был показан в Париже. Смерть писателя, наступившая через несколько месяцев по окончании съемки, придавала фильму ценность хроникального документа.

В этом биографическом произведении Марк Аллегре применил все приемы, уже использованные им в короткометражных фильмах подобного жанра (например, о Колетт и Клоделе\*). Таким образом, этот фильм — типичный образец, показывающий, какие возможности, а также какие подводные камни скрывает подобное предприятие. Но даже эти камни не снижают значения подобных свидетельств, которые призвано дать нам кино о наших современниках, хотя и нельзя утверждать с уверенностью, что такие документы помогают нам узнать их лучше.

Фильм Марка Аллегре состоял из материалов двух родов: одни относились к прошлому Жида, другие — к его настоящему. Первые включали старые фото и кинодокументы, снимки мест, где бывал писатель; сюда же можно отнести беседы с Жаном Шлюмбергером и Жаном Амрушем, с которыми Жид делится своими воспоминаниями. Второй род материалов на экране живой Андре Жид; это

уже не фотография документа, а сам документ, то есть нечто уникальное. Мы видим и слышим самого Андре Жида. Но недостаток этих документальных снимков в том, что они были инсценированы автором. Разумеется, биографический фильм интересен главным образом своей документальной стороной, но она таит в себе также и серьезную опасность для фильма. Когда писатель читает страничку из своей книги или рассказывает, как он ее создавал, присутствие камеры и микрофона ощущается нами как присутствие нескромных и стесняющих свидетелей. Человек перестает быть самим собой, он «делает себя» перед нами, и в этом неудобство такого метода. Документ теряет свой смысл из-за этой преднамеренности. Не человек должен быть подготовлен к съемке, а глаз камеры должен подсмотреть за ним во время его работы и в жизни. В фильме Аллегре к этому идеалу приближалась одна-единственная сцена — урок музыки. В ней наконец чувствуется присутствие Жида, его человечность. Здесь у него голос звучит уже естественно, он не резко отчеканивает слова, а выражает мысль, фразы, которые складываются то сразу, то с задержками и повторениями, то резко обрываются, как это бывает в обычном разговоре. Все остальное отрепетировано, как театральная сцена, и обнаруживает свою искусственность.

И, наконец, — а это, несомненно, самое существенное — в этой зарисовке судьбы человека нами не ощущается ни подлинное лицо, ни ум автора «Аморалиста». Мы не получили подлинного представления ни о характере человека, ни о его творчестве.

Однако, несмотря на эти промахи, фильм «С Андреем Жидом» принадлежит к числу самых значительных произведений Марка Аллегре, хотя и на этот раз в большей мере благодаря сюжету, чем способу его трактовки. Можно, однако, пожалеть,

что режиссер не посвятил себя другим фильмам такого же рода, они представили бы больший интерес, чем романтические вымыслы, к которым он был намерен вернуться.

Мелькала ли у него подобная мысль? Приблизительно в то время он высказывал намерение возродить персонажи Виктора Гюго в фильме, который представил бы своеобразное «обобщение огромной защитительной речи социального характера, какой является творчество Виктора Гюго». Этот проект не нашел своего воплощения. Аллегре отказался от «литературного» фильма и вернулся к своему старому пристрастию, создав прелестную вещь, полную не замеченных критикой добрых намерений. Это фильм «Девушка и призрак», первоначально названный «Дядюшка Тизан», по сценарию поэта Гастона Бонера и Филиппа де Ротшильда.

Больше повезло Марку Аллегре с произведением, которое было скромнее по замыслу, — с фильмом «Жюльетта», созданным по роману Луизы де Вильморен. По словам Андре Базена, Аллегре сделал из него «превосходную комедию, очень милую, живую и остроумную. Но своеобразный блеск и поэтичность, присущие стилю Луизы де Вильморен, были почти утрачены или, если угодно, влиты в действие, поглощены адаптацией и в результате, хотя и не окончательно потерялись, но лишились частично своего благородства»<sup>1</sup>.

Казалось, что в этом фильме Марк Аллегре вновь обрел тон, как можно было думать, уже потерянный им, тон скромной выдумки и игры, в которую легко втягивались исполнители и увлекали за собой зрителей.

Теперь, возвратившись на свой старый путь, Марк Аллегре пускается в самое рискованное предприятие, решаясь «вокресить» то, что принесло ему удачу в молодости. Поначалу «Будущие звезды» были просто копией «Артистического входа». Но участвовавшие в его создании силы сами по себе

<sup>1</sup> «Radio-Cinéma», 27 décembre 1953.



обрекали фильм на неуспех: Вадим далеко не Жансон, Жану Маре далеко до Жуве, а «будущие звезды» 1954 года показали, что они не стоят звезд 1938 года. Фильм был бесцветным повествованием, лишенным своеобразия и характеров, в духе характеристики Шарля Спаака в приведенном нами выше отрывке из его «Воспоминаний».

«Будущие звезды» — доказательство того, что к прошлому возврата нет, даже в искусстве.

Режиссер это, несомненно, понял. В ту пору он обратился к знаменитому роману Дж. У. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей», экранизация которого таила много ловушек и опасностей. Прежде всего следует воздать Марку Аллегре должное за то, что он относился без всякого сочувствия к такому сюжету, который, как и сам роман Лоуренса, легко мог стать предметом скандального успеха. Автор адаптации и режиссер воспользовались лишь основной проблемой, заключавшейся в следующем: «Может ли муж, который из-за несчастного случая лишен возможности иметь наследника, принуждать жену к тому, чтобы она нашла ему «заместителя». С другой стороны, имеет ли право жена, родившая при данных условиях ребенка не от мужа, жертвовать мужем ради настоящего отца?»

Фильм ставит эту проблему с большой прямотой и, развивая ее со всей серьезностью, рисует трогательную картину, чем сбивает с толку немало людей, жаждавших найти в нем нечто иное. Подчеркивая важные изменения, вызванные переменой места действия и среды (действие фильма развертывается не в Англии, а во Франции), профессор Эдгар Морен из Центра социологических исследований освещает характерные особенности фильма: «Фильм построен логично, хоть и не без дидактики, вокруг трех персонажей с соблюдением единства места действия и атмосферы. В этих «французских» качествах, как бы редко они ни встречались во французской кинематографии, обнаруживается эстетическая традиция; и вполне естественно, что в фильме авторы ее используют.

Создателям фильма понравилась идея любви «душой и телом», но не другие идеи романа. Они хотели, чтобы широкий зритель осознал всю серьезность этих проблем.

В процессе постановки они устранили все, что могло показаться нарочитым выпячиванием не только эротики, но и эстетизма; следует отметить, что они отказались от какой бы то ни было кинематографической изощренности. В фильме нет ни единого угла съемки, который бы не отличался большой простотой и естественностью. Простота изобразительного решения говорит о том, что авторы придавали серьезное значение теме любви в этом фильме, где даже язык, служащий для выражения этого чувства, содержит нечто новое по сравнению с тем, что нам обычно приходится слышать во французских фильмах».

Произведение было принято по-разному, но скорее плохо, чем хорошо, вопреки отмеченным достоинствам, которые в общем признавались зрителями. Простота фактуры, несколько театральная, но основательная связь между элементами фильма вполне соответствовали замыслу его творцов, донесенному исполнителями, в особенности Даниэль Дарье \*, талантливо воплотившей образ героини, и английским актером Лео Дженном.

Тем не менее Марк Аллегре, как это подчеркивает Андре Базен, пришел к парадоксу. Он «создал интеллектуальный и изысканный фильм по роману, выступающему против интеллектуализма и лицемерной изысканности. Правда, — добавляет критик, — содрогаешься от ужаса при мысли, как мог бы использовать тот же роман менее щепетильный режиссер, но в таком случае следовало ли переносить на экран «Любовника леди Чаттерлей»?»

Подобный вопрос может у нас нередко возникать в связи с экранизацией того или иного произведения литературы. Главным недостатком данной экранизации было то, что она породила недоразумение, которое и в самом деле сильно навредило фильму.

Чего можно еще ждать от Марка Аллегре? Возьмет ли он в свою очередь после «Чаттерлей» курс на проблемные фильмы? В фильме, который он намерен в ближайшее время поставить по сценарию Франсуазы Жиру «Бесполезное преступление», пойдет речь «о самой старой и самой злободневной из драм» — об аборте.

Макс Офюльс

Опубликованный I. D. H. E. C. перечень 120 фильмографических справок включает произведения самых разных кинорежиссеров от Джона Форда до Леонида Могги. Но в нем не значится ни один фильм Макса Офюльса. Не найти упоминаний о его картинах и в журналах «Теле-Сине» и «Имаж э сон», помещающих на своих страницах критические статьи о киноискусстве.

На протяжении своей 25-летней работы в кино Макс Офюльс поставил добрых два десятка фильмов— в Германии, Америке, Италии, Франции и даже в Голландии. Но киноклубы не демонстрируют его картин.

Означает ли такое пренебрежительное отношение к творчеству Офюльса, что оно не заслуживает внимания? Или здесь мы сталкиваемся с одним из тех недоразумений, с одной из тех несправедливостей, от которых страдают некоторые художники? В данном случае дело обстоит именно так; и если кинематография иногда бывает искусством, то в нем должно быть отведено место Максиму Офюльсу. Большого художника представить себе трудно. И как художник он обладает даром, который мы ставим превыше всего, — стилем.

Этот стиль нередко ставили ему в упрек. Рассматривая творчество Макса Офюльса, считают, что его нельзя отнести к французской школе кино. В нем видят «чужестранца» не только по происхождению, но главное по стилю, по стремлению к вычурно-



сти, которой отличаются его фильмы, по романтическому характеру мышления режиссера. А между тем то, что Офюльс остановил свой окончательный выбор на Франции, где он чаще всего работает и живет, заслуживает внимания. Он французский кинематографист, поскольку (этого многие не знают!) является французом по национальности. Но даже если бы это было и не так, его фильмы, снятые во Франции, следовало бы отнести к французской школе. Они принесли с собой ту некоторую космополитичность, в которой нуждаются «школы Парижа». Он был бы в такой же мере французским кинематографистом, в какой Ван-Гог и Пикассо, несмотря на свое иностранное происхождение, являются французскими художниками. В самом деле, если стиль Макса Офюльса проявился уже в его первых фильмах, то блеска режиссер достигает в своих последних произведениях, благодаря которым он скоро — в этом мы не сомневаемся — займет рядом с корифеями заслуженное место, которое ему уже отводил зритель (фильм «Карусель» был одним из самых успешных на мировом экране) и которое он снова займет, когда зритель его догонит. В настоящий момент своим фильмом «Лола Монтес» режиссер совершил такой прыжок вперед, что зрители, онемев от изумления, не сразу последовали за ним. «Лола» может подождать. Они догонят...

литературы во Франкфурте и Штутгарте. В девятнадцать лет он дебютирует на сцене муниципального театра в Экс-ла-Шапелле. Здесь он выступает в течение нескольких лет. Но молодой актер стремится к большому. В 1923 году Офюльс впервые руководит театральными постановками в Дортмунде и Эльберфельде. В этой работе обнаруживается его призвание. За семь лет он ставит свыше 150 пьес и опер в крупнейших театрах Германии, Австрии и Швейцарии: на сценах Цюриха, Женевы, Франкфурта, в Венском Бургтеатре, в театре Барновского в Берлине и т. д. Широкая образованность и разносторонность позволяют Макс Офюльсу братья за постановку самых различных пьес самых различных авторов: Шекспира, Клейста, Шиллера, Брехта, Цвейга, Гете, Мольера, Ибсена, Бьёрнсона, Паньоля, Ашара, Голсуорси, Шоу, Хек-та\*, Шервуда и даже Перголезе, Моцарта, Верди, Штрауса и Оффенбаха.

Но говорящее кино, привлекающее деятелей театра, не обходит и его. К тому времени Макс Офюльс уже написал и поставил несколько пьес для радио. В 1930 году он дебютирует в кино в качестве ассистента Анатоля Литвака. И, наконец, в Берлине он ставит первый фильм для УФА, крупной германской кинофирмы, наводняющей Европу звуковыми фильмами.

Макс Офюльс родился в Саарбрюкене 6 мая 1902 года. После войны 1914—1918 годов во время плебисцита в Саарской области он официально заявил о своем французском происхождении. Все свои каникулы Офюльс проводил в нашей стране, но окончательно обосновался в ней он значительно позднее, по завершении театральной карьеры в Германии, Австрии и Швейцарии.

Уехав из Саарбрюкена, Макс Офюльс продолжает свое образование в области искусства и

258

Таким образом, первый этап кинематографической карьеры Макса Офюльса прошел в Германии. Там он поставил «Тогда уж лучше рыбий жир» — феерию для маленьких и больших детей, действие которой разворачивается на земле и на небесах; затем фильм «Влюбленная фирма» — музыкальную комедию о работе киностудий; «Смеющиеся наследники» — комедию, героями которой вновь являются современные Ромео и Джульетта, переселенные в Рейнскую область; «Проданная невеста» по опере Сметаны и, наконец, «Мимолетное увле-

259

чение» по пьесе Артура Шницлера \*. Эдвиж Фейер, позднее снимавшаяся в фильмах Офюльса, вспоминает о «нежном отчаянии, которым веяло от этого меланхолического сюжета... » В наши дни Франсуа Трюффо предлагает в качестве эпиграфа ко всему творчеству Макса Офюльса строку из стихотворения Виктора Гюго: «Каким грустным кажется день после веселого бала». И, действительно, вся прелесть фильмов Офюльса в этой меланхолии, вызываемой воспоминаниями о счастье и сознанием его недолговечности.

Этому кинематографисту свойственно меланхолическое восприятие мира и жизни так же, как Рене Клеру — ирония, а Клузо — жестокость. Офюльс является автором именно потому, что в сюжетах, им избранных или ему предложенных, он выражает это свое эмоциональное восприятие жизни. Он является «автором фильмов», ибо это восприятие определяет характер и стиль его произведений.

Особенности его манеры полностью проявились уже в «Мимолетном увлечении»; романтизм, горечь, нежность, общество последних дней империи, уносящее с собой все, в чем состояло очарование обреченной эпохи: моды, вкусы, уклад жизни, а вместе с этим и чувства, которые выросли на ее почве.

В «Истории киноискусства» Бардеша и Бразильяша (где невозможно разобрать, кто за что несет ответственность) ставится под сомнение авторство Офюльса в этом произведении, и это не что иное, как колкость, продиктованная антисемитской предвзятостью, зачастую лишаящей достоверности сведения, сообщаемые этой «Историей». Тем не менее авторы не могут не воздать должного достоинствам этого произведения: «Один из наиболее волнующих довоенных фильмов, обаяние Вены времен империи, спектакль в Опере перед незримо присутствующим Францем-Иосифом и особенно незабываемое катание по снегу на санях, овеянное чарами феи юности и зимы. Ни единого технического новшества, но какая — так и хочется оказать — «речитативная» четкость повествования, какое совершенное

искусство рассказывать, вызывая в памяти прошедшее».

Я был поражен, узнав от самого Офюльса, что он прожил в Вене всего 10 месяцев (в 1926 году). Начиная с «Мимолетного увлечения», поддаешься чарам его фривольной и меланхолической поэзии. Отныне чуть ли не все фильмы режиссера будут уносить нас в Австрию конца века, конца империи. Он нашел там свою стихию...

Нашел он и своего автора — Артура Шницлера, «поэта нашей нарождающейся эпохи и эпохи умирающей австрийской империи», как его называет Офюльс; примерно через 20 лет этот автор вдохновит Офюльса на создание «Карусели». Между этими двумя фильмами, которые были лучшими до постановки «Лолы», легко установить связь. Но в промежутке между ними в жизни занимающего нас режиссера было много событий.

Вместе с Гансом Вильгельмом и Куртом Александером, которые были его соавторами по работе над сценарием, Макс Офюльс снимает в Италии фильм «Синьора для всех», затем приезжает во Францию для постановки французского варианта «Мимолетного увлечения», выпущенного в 1933 году. Теперь он прочно поселяется во Франции, где и будет работать вплоть до войны. Правда, Офюльс ненадолго уедет в Голландию, где поставит на английском языке «Денежный переполох» — музыкальную и сатирическую комедию о биржевиках. Можно смело сказать, что Офюльс уже стал тем, кем мечтал стать: кинорежиссером европейского масштаба. Его происхождение, образование, карьера и ум должны были привести его к этой цели, о которой мы еще будем говорить несколько дальше.

Фильмы, поставленные им во Франции, встретили неодинаковый прием. Какой бы сюжет Офюльс ни снимал, какого бы автора ни адаптировал, он все воспринимает по-своему, на все накладывает печать своей индивидуальности, все подает в «венском» стиле, чем-то напоминая вальс. И кинокамера и сам режиссер обожают вальс; его «тра-

веллинги»<sup>1</sup> всегда — что ставят ему в упрек! — следуют за рисунком вальса. Если даже это и недостаток, то нам он дорог. Стиль любого автора определяется не только его достоинствами, но и его недостатками. Что случилось бы со стилем без этих недостатков? Он бы стерся, потому что «стиль — это человек», а представление о «человеке в целом» включает в себя и его слабости...

Во Франции Офюльс снял фильмы «Божественная» по оригинальному сюжету Коллет, «Нежный враг» по произведению Андре-Поля Антуана, «Иосивара» по Морису Декобра, у которого он заимствовал и лучшее и худшее, и, наконец, в 1938 году «Роман Вертера» по Гете. Произведение поэта возвращает Офюльса к атмосфере старой Германии, довольно близкой той, какую любит режиссер, и к романтизму, к которому он так восприимчив. Офюльс ставит фильм, по отзыву критика, «одновременно и поэтический и нежный, патетичный и тонкий, экранизированный с безупречным вкусом».

«Сдержанность и мягкая поэзия», — сказал о фильме Рене Визе. Произведение Гете бессмертно, потому что оно памятник своей эпохи, свидетельство его чувств. Офюльс создал произведение, проникнутое духом Гете, воскрешающее на экране романтический характер эпохи. Но остается ли оно в памяти благодаря этим обоим достоинствам? Надо пересмотреть фильм, чтобы ответить на этот вопрос.

«Без завтрашнего дня», — писал Эдвиж Фейер<sup>2</sup>, — волнующая повесть, сотканная из нюансов, почти из одних полутонов, по своей идее скорее литературная, чем кинематографическая». Но Офюльс вновь возвращается к Австрии Габсбургов и рисует любовное приключение эрцгерцога Франса-Фердинанда и Софии Котек в фильме «От Майерлинга до Сараева»...

<sup>1</sup> Движение кинокамеры при съемке. — Прим. ред.

<sup>2</sup> «Cinéma», № 568, 6 septembre 1939.

Сараево Офюльс воспроизвел... в Романи на Дроме. Но в то самое время, когда снимали эпизод покушения, результатом которого явилась потрясшая Европу война 1911 года, разразилась другая война. То был сентябрь 1939 года.

В октябре Макс Офюльс, будучи мобилизован, попал в военный лагерь алжирских стрелков в районе Блуа, где провел несколько месяцев. В январе 1940 года он получил «отпуск для завершения фильма» и, не снимая военной формы, работал в студии Бийанкур. «Без завтрашнего дня» и «От Майерлинга до Сараева» вышли на экран в марте 1940 года. А тут началось массовое бегство от немцев...

В Марселе по предложению Жуве и Кристиана Берара Макс Офюльс, рассчитывая на помощь швейцарских финансистов, готовит экранизацию «Школы жен» Мольера с участием труппы театра «Атений». По существу собирались престо заснять пьесу, которую Жуве недавно поставил в Париже, но фильм остался незаконченным. В конце 1940 года Макс Офюльс наряду со многими другими европейскими кинематографистами перебирается в Голливуд. Лишь шесть лет спустя он возобновит свою работу кинорежиссера.

За время пребывания в Америке Офюльс снял несколько фильмов разного достоинства: «Кровная месть» (1946) по сценарию, написанному им совместно с Престоном Стюрджесом (не был закончен), «Изгнанник» (1947), выпущенный фирмой Дугласа Фербенкса-младшего, «Письмо незнакомки» (1948), «Добыча» (1949) и «Потерянные» (1949).

К числу наиболее интересных фильмов того периода относится, несомненно, «Письмо незнакомки» по мотивам новеллы Стефана Цвейга, переносящее зрителя в Вену конца прошлого века. Тема фильма — излюбленная тема Офюльса — недолговечность любви и горечь воспоминаний. Письмо, полученное молодым пианистом, содержит исповедь женщины, бывшей для него лишь эпизодом в жизни. Прочтя письмо, он начинает понимать, что



из всех любимых им женщин наиболее достойна любви была именно эта.

В Голливуде Макс Офюльс ставит свои фильмы так же, как делал бы это в Париже или Вене, — с той же тщательной отработкой деталей и в том же поэтическом тоне...

По возвращении в Европу он восстанавливает контакт с миром, который составляет его родную стихию. Годы изгнания в Америке не оборвали старых связей, некоторые его фильмы воскрешают в памяти дорогие ему места и времена; он покидает Францию, чтобы вновь встретиться с миром «Мимолетного увлечения» и Шницлера.

Вскоре по прибытии в Европу он написал: «Несколько дней назад я ездил в Вену. Я не видел этого города с 1927 года. «Логически» нельзя объяснить то, почему Вена показалась мне более грустной и в то же время более очаровательной и полной контрастов, чем все другие города, виденные мной с момента возвращения в Европу. Я бродил по улицам, размышлял о «Карусели» и, очутившись среди развалин, террас, кафе, старомодных трамваев и современной оккупационной полиции, мало-помалу восстановил в своем мозгу некоторые связи. Я в них еще не очень разобрался, но мне все-таки хочется о них сказать.

События этих лет, плачевные последствия господства фашизма, никому не нужная война, воздушные налеты, разгром, оккупация, неуверенность в будущем — все это не ново для жителей Вены; они привыкли к подобному в течение жизни многих поколений, мне кажется, с незапамятных времен, как к своему небу и к своей музыке, той музыке, о которой Берлиоз сказал примерно так: «Вальсы Штрауса, взывающие к любви и к жизни, навевают на меня глубокую грусть». Эта полная красоты грусть характерна для австрийской литературы, и я всегда находил ее в произведениях Артура Шницлера — поэта нашей еще только нарождающейся эпохи и эпохи умирающей австрийской империи.

При скупом свете фонарей я увидел в витрине Общества страхования жизни близ Кертнерринга портрет Шницлера. Под портретом, изображавшим его бледное и обросшее лицо, можно было прочесть слова, звучавшие как напоминание о быстротечности жизни. Кажется, в надписи было сказано: «Удивительнее всего, что в великолепии жизни приближение смерти ощущаешь заранее». Эти слова должны были бы отпугивать вкладчиков. Возможно, что они принадлежали Альфреду де Мюссе.

Шницлер был вторым Мюссе с берегов Дуная, реки, которая едва касается Вены, но пересекает столько других стран и несет на себе груз их истории. В произведениях Шницлера «все течет», как эта река: рождение, жизнь и конец всех человеческих отношений, в том числе любви — и все это в ритме вальса. В «Мимолетном увлечении» и «Приключениях Анатоля», во «Фрейлейн Эльзе» и «Карусели» меня пленяет именно эта тоска по родине<sup>1</sup>.

То общее, что обнаружил Макс Офюльс между Веной времен империи и Веной фильма «Третий человек», \* — это общий упадок: там — конец империи, здесь — конец эпохи, то и другое переживалось людьми, несомненно, с одинаковым изяществом и фривольностью. «Эта красота в грусти» — высшая философия ума, достаточно отрешенного, чтобы упиваться тем, что отмирает, тем, в чем некогда так бурлила жизнь.

Макс Офюльс нашел Вену «более грустной», однако верной своей судьбе. В «Карусели» он нарисует не эту Вену, не Вену «Мимолетного увлечения» или «Письма незнакомки», а Вену вечную, вне времени... Ни одна сцена фильма не вписана в определенную эпоху; это уголок улицы, погруженный в туман, ночной бал под открытым небом, край фонтана, берег реки, карусель, вертящаяся под куплеты зазывалы...

<sup>1</sup> «Unifrance Film Informations».

В одной беседе <sup>1</sup>, касаясь Макса Офюльса, Жак Беккер справедливо отметил: «Критика не прощает ему успеха «Карусели». Фильм был воспринят как нечто веселое и приятное, и незачем было буквоедам после приема, оказанного этой прелестной картине широкой публикой, выискивать тайный смысл, якобы кроющийся в этом блестящем и слегка игривом произведении. Оно получилось блестящим благодаря непринужденности трактовки, изящным, скрытым в дымке тумана декорациям и исполнителям, в числе которых несколько крупнейших французских киноактеров... «Легкость» фильма обусловлена темой, — ведь «Карусель» — это карусель любви, — откровенностью тона, граничащей иногда с вольностью, но никогда в нее не впадающей. В фильме не все одинаково удачно. Некоторые эпизоды не совсем уместны, сыграны не так хорошо, как другие, очаровательные по тонкости, восхитительные по остроумию. Но обаяние фильма в том, что сквозь изящную словесную перепалку, чувственность и иронию пробивается едва ощутимая грусть, воскрешающая в памяти «праздники любви»... Это «обаяние» — одно из редких достоинств кинофильма, особенно в таком жанре, где сюжет мог быть подан вульгарно или банально. Автор внес в него то, что видит у Шницлера и за что его любит: аромат пепла и увядших цветов... Эта карусель любви является также каруселью самой жизни. Быть может, за этой игривостью кроется немало глубоких мыслей. Как много горечи в этих радостях!

Многие хорошие парижские актеры, с которыми мне посчастливилось работать, как и я, поддались обаянию этого вечного непостоянства, что вполне естественно, так как между Парижем и Веной в самой структуре этих городов большое сходство; Сена, как и Дунай, струит свои воды мирно и бесконечно; не потому ли Париж всегда чутко воспринимал музыку Гайдна, Моцарта и Штрауса, не

<sup>1</sup> «Cahiers du Cinéma», № 32, février 1951.

Потому ли и в «Карусели», где французское драматическое искусство сочетается с австрийской литературой, рождается гармоническое единство; надеюсь, что это так...

Тем временем спустилась ночь. У моего отеля «Отель де Франс» молодой альпийский стрелок мирно патрулировал рядом с австрийским полицейским. Они вместе охраняли свой район, совершая свою «карусель».

Фильм стареет, как доброе вино, и со временем приобретает новый вкус, который обогатит его аромат и скоро позволит занять более достойное место. Публика любит картины Делакруа. Но сколько прелести у Ватто! Макс Офюльс вносит в киноискусство довольно редкую ноту. Тем она ценнее. Она не связана с серьезными проблемами. Она выше их. Если Макс Офюльс ставит фильмы исключительно из жизни прошлого, он делает это не столько ради того, чтобы перенести их действие в XIX век, сохранив изящество XVIII, сколько для того, чтобы оторвать их от настоящего, злободневного... «Актуальность?» — сказал нам однажды режиссер, — пока делаешь фильм, она уже миновала... » И в вещах и в чувствах он ценит то, что непреходяще. Его фильмы не связаны с определенным временем...

Совершенно очевидно, что он не заботится ни о верности конкретной эпохе и ее (модам, ни о точном воспроизведении времени и места действия. Он подает Нормандию Мопассана в том же вычурном стиле, что и любимую им Вену.

«Надеюсь, вам понравился фильм «Забава»? — спрашивая меня Жак Беккер в 1954 году. — По моему мнению, это лучшая из последних работ Офюльса... » И в этом фильме тоже чувствуется, что, помимо «забавы» и больше, чем ее, автор хочет показать нам шутовскую и в то же время трагическую сторону жизни. Как и в «Карусели», он делает это, прикрываясь игривостью. Контраст здесь получился более резкий, более хватаящий за душу, но — если мне не изменяет память (следовало бы проверить ее на фильме) — фон обрисован в

этом фильме менее удачно. Может быть, виною тому не режиссер? Если книга, с которой читатель при чтении про себя остается один на один, волшебством своего стиля затрагивает самые заветные струны человека, то фильм и, следовательно, кинорежиссер, адресуется к толпе, в глазах которой тончайшие оттенки пропадают, затмеваемые блеском других. Я сильно опасаюсь, что в столкновении чувственности с целомудрием, составляющем тему новеллы «Дом Телье», четыре пятых зрителей разглядят главным образом сексуальную сторону, иными словами, исказят смысл новеллы, и тем самым будет снижен интерес фильма. Точно так же в «Маске», как, впрочем, и в «Модели», мы не воспринимаем трагического аспекта проблемы. Не будет ли «Забава» в отличие от «Карусели» воспринята глубже?

Не вызывает сомнений, что Мопассан совсем не тот автор, который безоговорочно подходит Офюльсу. Возможно, что другой режиссер сумел бы лучше передать его стиль и дух. Но этот фильм трогает, потому что режиссер в нем верен себе; производят впечатление и высокие достоинства изобразительной стороны произведения: кадры, рисующие пляж в новелле «Модель» (мы обязаны ими Агостини) не уступают работам Будена \*. Надо быть таким художником, как Офюльс, чтобы ставить себе подобные задачи и решать их.

«Мадам де...» тоже не имела успеха ни у критиков, ни у публики, несмотря на громкие имена исполнителей. Три персонажа — три актера из числа самых блестящих. Макс Офюльс еще будет говорить о них. Но сначала посмотрим, что привело его к этому сюжету. «При чтении романа Луизы де Вильморен меня поразила маленькая история с драгоценной безделушкой, вокруг которой действуют персонажи, направляемые незримым зачинщиком игры. Я увидел в ней символ судьбы, группирующей, разлучающей и соединяющей людей... Все наши планы могут быть опрокинуты судьбой, которую многие именуют случайностью...

В книге, которую Марсель Ашар, Аннетт Вадеман и я адаптировали, не дано никаких точных сведений, в частности, относительно времени действия. Я попытался мысленно отнести действие романа к нашим дням; но при этом он утрачивал свою тональность — ведь чувства и действия персонажей носят печать болезни века, присущей 1880—1885 годам. К этой эпохе мы, не колеблясь, и отнесли «Мадам де...». В упадке, переживаемом каким-нибудь миром, есть странная красота, которая меня и привлекла...

Положение персонажей тоже было уточнено. Муж — генерал, любовник—посол. Это не просто этикетки. Мы хотели показать за различием положения различие двух жизненных укладов, двух мужских характеров. Для первого, прошедшего школу военной дисциплины, все вещи точно определены, словно отлиты из бронзы. Второй—дипломат и не только в политике, но и в жизни; ему понятен смысл и значение нюансов...

Что касается героини, то она женщина в полном смысле слова. Вступив в брак по расчету, но отнюдь не несчастный, она ведет жизнь блестящую, однако лишенную глубокого смысла и, не отдавая себе отчета, страдает от этого. Ее сердце просыпается слишком поздно, когда она уже не способна на любовное приключение, связанное с преодолением препятствий; жизнь не подготовила ее к драме»<sup>1</sup>.

И на этот раз тема трактуется в двух планах. Один — легкая светская жизнь героев, преднамеренные совпадения, поверхностные чувства; персонажи находятся в каком-то опьянении, точно они участвуют в пустой игре, мчатся на карусели. Однако по мере раскрытия сюжета нам показывают, что в этой игре и состояла сама жизнь, и чувства, и страсти. За никчемностью, которая прежде всего бросается в глаза, скрывался глубокий план.

<sup>1</sup> «Unifrance Film Informations», № 25.

То же изящество режиссерского почерка, та же тщательность в отношении деталей, декораций, места какого-нибудь предмета, та же гибкость повествования. Ни длиннот, ни «деланных» сцен... История развивается плавно, как течение спокойной реки.

Я повстречался с Максом Офюльсом на Елисейских полях, когда съемки «Мадам де...» шли к концу. Он смеется звонко, заразительно. О том, что ему нравится, он говорит умно, с большой сердечностью.

Я встретился с Офюльсом снова два года спустя. Это произошло в сосновой роще, затерянной среди холмов Вара. Он уже приступил к грандиозному предприятию, связанному с постановкой «Лолы Монтес». Цвет. Синемаскоп. Кинозвезды международного класса: Сесиль Сен Лоран, Мартин Кароль. Три варианта. 500 миллионов. Было заснято менее трети фильма, а кинофирма «Гамма», казалось, выдыхалась. Картина напоминала армию в походе. Коляска Франца Листа, вокруг которой паслись лошади. Мартин Кароль, непринужденно беседующая в своем фургоне. Подсобный персонал, выжидательно рассевшийся под кустами. Поговаривали о стачке. За поворотом дороги под соснами хор техников записывал на пленку магнитофона подходящий к случаю припев на мотив Карманьолы:

Месье Карако обещал (2 раза)

С утра зарплату выдавать (2 раза).

Но вот и полдень наступил,

Кассира все же не видать.

Да здравствует монеты звон,

Монеты звон по долу.

А мы, пока кассира ждем,

Станцуем Гамманьолу <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Перевод В. Завьялова.

Впрочем, все это скорее ради остроумия, нежели ради язвительности.

Далекий от событий, Макс Офюльс, помахивая тросточкой, рассуждал с Устиновым. Его жесты повторяются в поставленных им фильмах — грациозные, непринужденные... В ожидании решения «делегата» некоторые рабочие продолжали выполнять задание, которое заключалось на тот момент в окрашивании дороги в красный цвет с помощью шланга. И не только дороги, но и соседних кустов и нижних веток деревьев. Шла подготовка к съемке осеннего эпизода приключения Лолы \* с Францем Листом.

... Три месяца спустя. Фильм все еще не снят. На этот раз встреча состоялась в Мюнхене под куполом огромного цирка. Настоящий цирк — с фургонами, лошадьми, запахами диких зверей и конского навоза. Мартин Кароль, изнуренная, очаровательная, неутомимая, разучивает с учителями английского и немецкого языка три варианта своей роли, реплику за репликой. «И все это, — скажет нам впоследствии Макс Офюльс, — она делает, прекрасно понимая, что в своей невыигрышной роли будет почти незаметна. Этим она вдвойне заслуживает преклонения...» Смета давно уже превышена на 150—180 миллионов — на сумму, достаточную для покрытия расходов по постановке трех фильмов. Режиссер к этому не стремился — он хотел ограничиться французским вариантом и сделать из «Лолы Монтес» «европейский фильм». Рамки встречи Вены и Парижа, о которой он говорил в связи с «Каруселью», здесь раздвигались как в смысле места действия, так и по составу исполнителей, принадлежавших к пяти или шести национальностям.

Наконец фильм появился на экране. То была торжественная премьера перед «всем Парижем». Провал был равен тому, какие случаются лишь в Канне. И по тем же причинам.



Забыли «подготовить» снобов. Чего ждали от «Лолы Монтеc»? Прежде всего Мартин Кароль. А она оказалась незаметной в роли женщины, целиком принадлежащей своей эпохе, в одежде по моде того времени, застегнутой на все пуговицы — до самой шеи. Ожидали увидеть историю куртизанки со всеми пороками, которые за ней водились, со всеми победами, а увидели лишь воспоминания героини и карикатуру на цирковое представление. В этой истории не было ни конца, ни начала. Все произошло до того, как началось действие фильма. И «весь Париж», ожидавший получить «Нана», очутился перед «Эльдорадо», которого он, кстати, никогда не видел. Надо думать, что продюсеры были всем этим неприятно поражены еще раньше, чем зрители. Это несколько напоминает историю с «Суккой» Ренуара, о которой мы рассказывали раньше. Драма, конечно, заключалась в том, что фильм стоил 650 миллионов!

«Весь Париж» весьма болтлив; его суждения безапелляционны. Последующие зрители хвалились тем, что тоже ничего не поняли. Говорят, имя Макса Офюльса было предано поруганию перед кинотеатром «Мариньян»... Но для того, чтобы напомнить о тех днях, которые, как считали, так безвозвратно ушли в прошлое, режиссеру и следовало создать нечто необычное — и даже шедевр!..

Мне могут, может быть, заметить, что это слишком громкий эпитет для «Лолы Монтеc». И тем не менее этот фильм самый новый, самый богатый по выдумке из всех, созданных с начала истории «говорящего» кино. Он как бы упраздняет театральный кинематограф последнего двадцатилетия и вновь выдвигает на первое место язык киноискусства, следуя по линии кинематографической выразительности за поливизионным «Наполеоном» Абе-

ля Ганса, вышедшим на экраны в 1927 году. «Условимся еще раз, что кино — искусство «чистое», и существует отнюдь не в переносном смысле; это искусство тем более чистое, что оно независимо от психологической, эмоциональной или социологической выразительности. Интересно, что стало бы с музыкой, если бы ее ограничили утилитарными целями? В ней осталось бы место лишь любовным романсам да военным маршам, вселяющим героизм в сердца граждан! Однако, говорят, кино в чистом виде — уже «пройденный этап». Как прав был Рене Клер!

Точно так же разве «Лола Монтеc» не явление «чистого кино»? В данном случае задача свелась просто к тому, чтобы поставить подлинно кинематографическую технику на службу выбранному сюжету и выразить этот сюжет не драматическими или литературными средствами, а средствами кинематографическими. Однако для зрителя это оказалось первым камнем преткновения. Офюльса упрекали в том, что в его фильме отсутствует сюжет. Вот чего требует в первую очередь публика, считающая себя избранной; подавай ей историйку, рассказанную как в серии «газетных рисунков» в «Франс-Суар». За пределами этой примитивной формы зритель теряется. На то есть две причины: во-первых, отсутствие культуры, необходимой для понимания искусства, до которого он не дорос; во-вторых, отсутствие у него непосредственности, необходимой для восприятия фильма, предлагаемого его вниманию. Этот зритель — не зритель, а судья. Поэтому он так часто и впадает в ошибку. «Лола Монтеc» с гораздо большим успехом будет «идти», в отдаленных кварталах и провинции, нежели на Елисейских полях.

Критика на первых порах вела себя сдержанно. «Любовные приключения героини никого не трогают», — писал Лун Шове; «произведение довольно незавершенное и перегруженное», — выразился Р. М. Арло. Но кое-кто за «экстравагантностью» фильма улавливает его изумительное богатство:

«Низведя роль героини до роли немого идола, лишив романическую жизнь этого персонажа всякого значения и психологии, нарушив естественный ход времени, отодвинув любовное приключение на задний план, смазав фабулу, автор со смелой непринужденностью высвободился из пут глупейшей истории. Он сделал из нее фильм»<sup>1</sup>.

Именно это и надо было писать. Что нам за дело до «скандальной жизни Лолы Монтеc», о которой оповещали рекламы продюсеров? Неужто она интересует нас больше, чем личности «карточных игроков» или характер «Олимпии» \*? Значит, публика жалеет, что не увидела эту историю? А ведь дальше Офюльc нам ее рассказывает, и тремя способами одновременно.

«Что за странный фильм!» — восклицает Андре Базен, но в заключение говорит: «Что касается меня, то я в восхищении от Макса Офюльса, который, имея дело с самым условным сюжетом и в обстановке кинопроизводства, обычно толкающего на путь наихудшего академизма, дерзнул и, больше того, сумел создать «авангардистский» фильм»<sup>2</sup>.

Этот термин тоже вызывает споры. Но закончим наш краткий обзор печати высказыванием Жака Дониоль-Валькроза в «Франс-Обсерватер»: «На протяжении трех дней я дважды смотрел «Лолу Монтеc» Макса Офюльса, и во второй раз, еще больше, чем в первый, фильм меня ослепил, покорило, очаровало, привел в восхищение... » Расхождения в мнениях критики, растерянность публики — и той, что отнеслась к фильму положительно, и той, которая приняла его в штыки, — не напоминало ли это отношение к «Лоле Монтеc» новую битву вокруг «Эрнани»? Быть может, впервые в истории киноискусства несколько режиссеров — и притом небезызвестных — публично встали на защиту произведения своего собрата и поместили в парижской печати «открытое письмо» следующего содержания:

<sup>1</sup> «Les Trois Masques» («Franc-Tireur», 26 décembre 1955).

<sup>2</sup> «Le Parisien», 24 décembre 1955.

«Нам пришлось слышать в различных кругах города столько отрицательных и положительных отзывов о фильме, что, посмотрев его, мы ощутили потребность обменяться своими впечатлениями по телефону. Мы все сошлись на том, что «Лола Монтеc» — предприятие новое, смелое и нужное, фильм большого значения, подоспевший в тот момент, когда киноискусство действительно нуждается в притоке свежего воздуха.

Слыхали мы и такие высказывания: «Он не нравится зрителям, а ведь фильмы создаются для зрителей». На это мы отвечаем: «Еще не доказано, что зрители бойкотируют фильм, ведь его карьера только начинается». Кроме того, поскольку «Лола Монтеc» совершенно не похожа на то, что мы привыкли видеть на экранах, вполне естественно, что некоторая часть публики сбита с толку этим произведением.

Зрители попадают в зал, уже наслушавшись самых разноречивых мнений о фильме. Возникает вопрос, найдут ли они в себе мужество открыто взять его под свою защиту, если он им понравится? На наш взгляд, постановка «Лолы Монтеc» прежде всего свидетельствует о том, что режиссер уважает публику, которую так часто недооценивают, преподнося ей фильмы, сделанные на низком уровне, портящие ей вкус и восприимчивость.

Этот фильм — не дивертисмент. Он заставляет задуматься, но мы полагаем, что зритель тоже любит размышлять.

На каком основании человек может положительно принимать книгу определенного качества и отвергать фильм такого же качества?

Встать на защиту «Лолы Монтеc» — значит защищать киноискусство вообще, поскольку любая серьезная попытка обновления есть благо для кинематографии, благо для публики».

Жан Кокто, Роберта Расселины, Жак Беккер, Кристиан-Жак, Жак Тати, Пьер Каст, Александр Астрюк.

В этом есть что-то парадоксальное. На страницах «Манд» критик, подписавшийся Г. М., восстает против упоминания, «хотя бы косвенного», о «вкусе» Макса Офюльса. Мне прекрасно известно, что латинский дух несовместим с вычурным стилем, которым проникнуто все творчество Макса Офюльса. Можно любить классическую стройность, наслаждаться Версалем, но разве это мешает нам находить прелесть в Зальцбурге?

Мы скорее склонны признать парадоксальным утверждение, будто «этот фильм не является дивертисментом». Наоборот, это прежде всего дивертисмент! И еще какой! Дивертисмент иного рода, но по своим богатствам равноценный «Золотой карете» Ренуара, которая тоже была неправильно понята. И это потому, что в наши дни публика не умеет «развлекаться» в подлинном смысле этого слова. То, что ей предлагают под видом развлечения, и то, что она любит, — это возбуждение, страсть, скандал. Тема «Лолы Монтеc» это обещает... и, к счастью, не дает.

Но вернемся к самому произведению: оно стоит того, чтобы на нем задержаться. «Лола Монтеc» — первое разумное использование метода, именуемого синемаскопом, которого избегали в течение двух лет, так как, исходя из опыта американских и нескольких французских фильмов, опасались, что он может еще раз вернуть кинематограф к условностям и театральной упрощенности. Макс Офюльс доказал нам наконец, что это «техническое новшество» действительно может вернуть кинематографию на путь совершенствования его немого языка, отныне обогащенного звуком, цветом и экраном, отвечающим требованиям выразительности. Таким образом, можно сказать, что «Лола Монтеc» с помощью нового средства выразительности пытается разрешить проблему «седьмого искусства» на той самой ступени, на которой, как говорит Абель Ганс, оно остановилось с появлением «говорящего» кино.

Первый упрек, брошенный «Лоле Монтеc», заключался в том, что она якобы «лишена фабулы». А между тем в развитии действия их можно насчитать четыре, а в показанном на экране сюжете — три. Это явление сравнимо с ультразвуком. Зритель не уловил того, что находится за пределами восприятия нормального слуха. Эти четыре фабулы в действительности являются четырьмя эпизодами из жизни Лолы Монтеc: конец романа с Листом, воспоминания о юности Лолы, ее головокружительные успехи на любовном поприще и, наконец, любовные отношения с Людовиком II, королем Баварии. Эти четыре эпизода в свою очередь включены в пятый, который охватывает весь фильм: блестящие выступления Лолы в цирке, конец ее скандальной жизни, ее последний любовник — наездник и укротитель диких зверей...

Таким образом, фильм почти одновременно преподносит зрителю три истории в трех различных планах; три истории, которые порой дополняют одна другую, а порой повторяются в двух аспектах. С одной стороны, это новая жизнь Лолы, избравшей столь необычную профессию, связанную с упражнениями на трапеции, губительными при ее состоянии здоровья. Затем это воспроизведение прошлой жизни Лолы в пантомиме с участием актеров, клоунов, карликов, цирковых музыкантов — картины действительности, поданные в условном схематизированном виде. И наконец, помимо этого «представления», на котором присутствует героиня, пока другие персонажи воскрешают в памяти молодость Лолы, в ее собственной памяти встают воспоминания, оживляемые экраном в четырех вышеназванных эпизодах.

Эти три плана напластованы один на другой с большой выдумкой и порой с поразительно тонким вкусом. Иногда на экране в одном кадре одновременно развиваются две из этих сюжетных линий: таков, например, кадр, показывающий Лолу перед выходом на арену, в то время как позади нее мы видим разыгрывающуюся пантомиму.



Чтобы следить за развитием столь расчлененного повествования, нет необходимости быть семи пядей во лбу, для этого нужно только отдаться ему во власть, быть «непредубежденным». Именно поэтому зритель периферии и провинции оказал фильму лучший прием, нежели «предубежденный» Париж.

На протяжении фильма о Лоле Монтес Макс Офюльсу прекрасно удалось выразить волнующие его мысли и, как и в прежних работах, сказать о недолговечности любви, окутать все свое произведение горьким ароматом утраченных или бесплодных радостей, высказать свое презрение к злободневному, свое пристрастие к извечному, например в сцене, когда Людовик Баварский читает Лоле «Гамлета», равнодушный к бунту, грозно поднимающему свой голос под самыми окнами дворца куртизанки.

Повторяем, эта верность своей индивидуальной манере видения мира характерна для автора. За какой бы сюжет ни брался Макс Офюльс, он старается передать через него свои заветные мысли. И к какой бы форме режиссер ни прибегнул, он верен своему стилю.

Чтобы оправдать применение синемаскопа, Офюльс нашел довольно интересное объяснение: «Сравните переднее стекло автомобиля с узким вертикальным отверстием фиакра; смотрите, как щели превращаются в застекленные окна. Если все в жизни можно вытянуть в длину (или в ширину) от экипажей до архитектурных зданий, то это можно производить и с киноэкраном с таким же успехом». Это шутка, в которой режиссер дает нам понять, что, по его мнению, сам по себе формат, пользуясь выражением Рене-Клера, — «бессмыслица». А поскольку Офюльс решительно предпочитает прошлое настоящему, он сделал при помощи синемаскопа с горизонтальным экраном вертикальный фильм. То и дело объектив камеры перескакивает с арены цирка под его купол, скользит по канатам, вовлекая в головокружительный вихрь люстры, трапеции и эквилибристов. С этой точки

Зрения в «Лоле Монтес» нот ничего парадоксального, она доказывает, что, подходя к делу с умом, можно во всем достичь успеха...

В самом деле, синемаскоп прокладывает путь варьирующемуся экрану. Совершенно бесспорно, что эпизод ошеломительного парада, показанного в начале фильма, с помощью гигантского формата экрана приобретает такой размах, какого нельзя было бы добиться без него. Кроме того, благодаря одновременности множества действий этот эпизод перебрасывает мост к поливидению Абея Ганса. Создается действительно поливизионное впечатление. Но по окончании такого балета кадров автор умело возвращается к крупному плану, который необходим, чтобы сосредоточить внимание зрителя на определенной детали. В этом случае Офюльс каширует неиспользованные боковые части экрана или по возможности освобождается от них, прикрывая их нейтральной драпировкой, сеткой, панно. Иногда режиссер меняет положение камеры по отношению к стоящим лицом к лицу актерам, чтобы показать их зрителю то справа, то слева. Порой он начинает показ кадра с какой-нибудь детали (пальцы короля, отбивающие ритм танца на бархатных перилах ложи) и постепенно расширяет охват изображения. Такая «гимнастика» никогда не бывает бесцельной, она всегда служит усилению выразительности изображения, находится в строгом соответствии с определенным стилем. Можно даже сказать, что она гармонирует с присущим Офюльсу вычурным стилем и при помощи часто применяемых «наездов» и «отъездов», то есть подвижности камеры, создает «барочный» кинематографический стиль. Трафаретное использование барочной декорации на экране — бессмыслица. В «Лоле Монтес», как и в «Карусели», Офюльс в согласовании движения с декорацией обретает свой стиль и сохраняет его единство.

В «Лоле» появился еще один новый элемент — цвет. Он используется режиссером с таким же размахом и служит той же цели усиления выразитель-

ности. Для трактовки каждого эпизода используется определенная хроматическая «доминанта», имеющая также символическое значение. Пурпур и золото преобладают в осеннем эпизоде с Листом; голубое и серое — в воспроизведении юности Лолы; белое и серебристо-серое — в баварском эпизоде. По контрасту с этим в сценах цирка во всю ширь развернута полная хроматическая гамма, в которой сверкает золото при ярких лучах юпитеров, придающих лицу Мартин Кароль вид маски и превращающих героиню в персонаж уже легендарный, «нечеловеческий». Как это далеко от «естественного» цвета, которым похвально — безо всякого на то основания — суперпродукция».

Столько же изобретательности и те же дерзания в отношении использования звука. Это сказало прежде всего в стремлении сделать неслышимым все, что лишено драматического интереса. Офюльс позволяет расслышать лишь то, что важно. Все остальное долетает, как шепот, намеренно приглушенный, или доносится в виде обрывков речи, различаемых в шуме голосов, как это бывает в действительности. Только в студии подносят микрофон к самому носу слуги. В «Лоле» до нас смутно доносятся какие-то распоряжения, зовы, «ворчание» кучера, чему и не должно уделять внимания. Никогда, а еще не достигалось такого понимания естественности в звучании голосов. Впрочем, в большинстве случаев Офюльс даже в диалогах отрывает голос от образа. Так, например, зритель не видит Листа, когда тот говорит; два персонажа даются крупным планом («делка» в отношении замужества Лолы), но диалог ведется другими двумя персонажами, находящимися на заднем плане. Музыка вторгается тоже необычно: она не накладывается куски, в которых нет диалога, ибо молчание, тишина, оправдывают их наличие (проезд кареты в маленьком немецком городке среди ночи). Музыка начинает звучать в динамических моментах фильма как дополняющий элемент, присоединяющийся к цвету, движению, щелканью кнута...

В таком фильме можно бесконечно находить оригинальные детали. Мы сказали о них достаточно, для того чтобы понять «революционный» характер этого произведения, революционный по сравнению с той серостью, до которой опустилась кинематографическая выразительность. Надо как можно скорее вернуть «Лоле Монтес» заслуженное ею место и, если мы хотим покончить с посредственностью и опекой в кинематографе, надо дать возможность массовому зрителю посмотреть и понять этот фильм. Такое произведение заслуживает того, чтобы, вопреки улюлюканьям и свисту, преподнести его публике, как это было в минувшие годы с «Колесом», с «Эльдорадо», с «Зеркалом с тремя гранями»<sup>1</sup>. Если бы эти фильмы не были показаны и не имели подражателей, кинематография еще и сейчас не пошла бы дальше «Фильм д'ар» 1910 года. Повести борьбу за «Лолу Монтес» — дело критики и кино клубов. Какой смысл копать в фильмах, пожиравших легкий успех, и выявлять значение завоеваний немого кино, когда остаются непонятыми произведения наших дней, прокладывающие пути будущему. Даже если бы достижения этого фильма оказались и не столь блестящими, сто значение было бы не меньшим. Пройдет каких-нибудь десять-двадцать лет, и «Лола Монтес» будет признана вехой на пути развития кинематографии. Поэтому надо как можно скорее отдать себе отчет в том, как велик ее вклад в киноискусство. Для этого достаточно на первых порах, чтобы какой-нибудь небольшой кинотеатр Парижа непрерывно демонстрировал «Лолу».

Конечно, это не возместит затраченных на постановку 680 миллионов, но по крайней мере в данном случае финансовый провал послужит искусству. Дельцы нажили себе в кино уже достаточный капитал на нищете художников, и не беда, что на сей раз они сами потерпели наконец большие убытки!

<sup>1</sup> Фильм Ж. Эпштейна (1927). — Прим. ред.

# Кристиан-Жак

Начало карьеры двух молодых студентов Академии художеств относится к 1922 году, когда они рисовали эскизы афиш для одной американской кинофильмы. Их звали Кристиан Моде и Жак Шабрэзон. Первый больше занимался рисунком, второй — раскраской. Им казалось неудобным, если одну афишу будут подписывать двое, и они старались подыскать псевдоним, который включил бы обе фамилии. После безуспешных попыток сочетать фамилии было решено просто-напросто использовать оба имени, изменив орфографию второго<sup>1</sup>. Так появился Кристиан-Жак... Шабрэзон сказал: «Если один из нас станет знаменитостью, он сохранит псевдоним... Таким образом, другой в какой-то мере приобщится к его славе».

Победу одержал Кристиан Моде. Что касается его друга, Жака Шабрэзона, то этот дипломированный архитектор руководит в настоящее время несколькими государственными учреждениями.

Кристиан Моде родился в Париже 4 сентября 1904 года. Его отец — парижанин испанского происхождения; мать, до сих пор живущая с сыном, — нивернезка из эльзасской семьи. Этой пестрой линией родства, возможно, и объясняется многогранность Кристиана-Жака.

Мальчик учился в лицее Роллэн, а затем родители, заметив в нем способности к рисованию (он

рисовал на школьной доске карикатуры на преподавателей), настояли на его поступлении в Академию художеств. Вскоре он блестяще выступил там на традиционном студенческом церемониале, и ему присвоили звание «пороссячьего капрала», то есть главы новичков. К этому времени уже проявилась его многогранность. Казалось бы, архитектура сулила ему достойную карьеру, но, как мы уже видели, он стремился применить на практике свои способности к рисованию. Кроме того, вместе с товарищами он организовал джаз-оркестр, который вскоре стал пользоваться успехом у слушателей, и особенно у слушательниц. Кристиан Моде блестяще вел партию ударных инструментов.

Однако студент решил стать декоратором; с этой целью он вместе со своим другом Шабрэзоном проходил практику у Гомона. Они работали обычно в пижамах, рисуя декорации или иногда перекрашивая витражи. По этому поводу рассказывают следующую смешную историю: «Вместе с кистями молодые люди захватывали с собой наверх игральные карты. Однажды, проходя под витражом, главный декоратор был удивлен, увидев две неподвижные тени, между которыми перелетали маленькие черные квадратики. Он поднялся по высоченной железной лестнице и объявил художникам, что оба увольняются». Значительно позднее Кристиану-Жаку суждено было вернуться к Гомону, но уже в качестве... режиссера.

Наступил срок службы в армии. В 1925 году Кристиана, ставшего вновь Моде, посылают в Марокко в качестве радиотелеграфиста. Азбука Морзе бесила его так, что в конце концов он перевелся в строительную службу и ему пришлось работать над планами небольшого форта Мидельт и реконструкцией госпиталя в Мекнесе.

Два года спустя Кристиан возвращается в Париж, решив попытать счастья в качестве декоратора в кино. Первую работу ему поручил Андре Югон — то были декорации к фильму «Ява». Затем Кристиан-Жак работает архитектором-декоратором

<sup>1</sup> Jaque вместо обычного Jacques. — Прим. ред.

у Рене Эрвиля, Анри Русселя и наконец у Жюльена Дювивье, который вскоре делает его своим ассистентом<sup>1</sup>.

Теперь Кристиан-Жак уже не намерен ограничиваться ролью декоратора. Он все больше и больше интересуется кинематографией. Кроме того, его друг журналист Раймон Виллетт (впоследствии он будет в течение двадцати лет работать ассистентом у Кристиана-Жака) прививает ему любовь к журналистике и привлекает к работе в «Голуа». В результате в 1928 году Кристиан-Жак и Андре Гиршман основывают журнал «Синеграф», возглавленный Андре Ланжером. Журнал претендовал на независимость и смелость.

Кристиан-Жак стремился стать постановщиком. Он понимал, что для этого нужно не только «руководить», но и знать работу каждого из своих сотрудников. Пройдя стажировку в качестве ассистента, он становится монтажером. Образование, полученное им в Академии художеств, сыграет свою роль в неожиданной карьере Кристиана-Жака.

Много лет спустя он нам скажет: «В Академии нас научили строить. Любое строительство, будь то промышленное, художественное или архитектурное, основано на одних и тех же непреложных принципах. Строить можно только по плану, импровизация здесь невозможна...»

На первых порах он снимает короткометражные фильмы. Кристиан-Жак решил снять около тридцати короткометражек, прежде чем приступить к постановке полнометражного фильма. События опередили его планы. В 1930 году в двадцатипятишестилетнем возрасте он окончательно порывает с профессией декоратора и журналистикой—

августовский номер «Синеграфа» был последним, где фигурировало его имя, — и ставит для Андре Югона свой первый фильм «Золотой сосуд».

Не имеет смысла останавливаться ни на этом первом фильме Кристиана-Жака, ни на двадцати—двадцати пяти последующих. То был начальный период говорящего кино. Пате в Жуэнвилле и Парамант в Сен-Морисе соперничали в серийном производстве кинокартин. На съемку фильма уходило всего десять-двенадцать дней. Кристиан-Жак с необыкновенной легкостью включается в этот темп. Специализируясь в комическом жанре, он ставит ряд фильмов.

Он обращается также к драме в трех художественных короткометражных фильмах, а затем возвращается к комедии и создает целую серию картин с участием Фернанделя, в числе которых: «Один из легиона», «Франсуа Первый», «Ловкачи из второго округа», «Жозетт», «Эрнест-бунтарь», «Татуированный Рафаэль».

Не придавая никакого значения фильмам своей молодости, Кристиан-Жак тем не менее не сбрасывает их со счета. Они помогли ему «набить руку», приобрести профессиональные навыки. Обладая некоторым понятием о режиссерской работе, он знал, однако, что одних теоретических познаний здесь недостаточно и что овладеть этой техникой можно только на практике. В наши дни он овладел ею настолько, что его виртуозность ставится даже ему в упрек.

<sup>1</sup> Кристиан-Жак работал декоратором в следующих фильмах: «Ява», «Свадебная процессия» (1925—1927), «Чудесная жизнь Терезы Мартен» (1928), «Дамское счастье», «Мамаша Колибри» (1929), «Женщина и Соловей» (1930), «Нежность», «Продавец песка» (1931), «Южный крест» (1932).

Только в 1937 году появился первый фильм Кристиана-Жака, носивший печать его индивидуальности, — «Беглецы из Сент-Ажиля». Конечно, молодой режиссер уже не раз доказывал, что овладел своей профессией, но роман Пьера Бери дал ему возмож-



ность на материале детективной истории воссоздать атмосферу поэзии и юмора, что заинтересовало публику и наконец привлекло внимание критики к автору фильма. Действие картины разворачивается в интернате для мальчиков. Оно передается не правдоподобно, а скорее деформированно, в нереальном, фантастическом виде — так, как представляется воображению детей. При этом видно, что создатель фильма — великолепный техник, человек, умеющий руководить исполнителями, добиваясь максимального эффекта не только от первоклассных актеров, но в еще большей степени от привлеченных к участию в фильме молодых людей, среди которых есть и неактеры.

Два года спустя был закончен другой детский фильм Кристиана-Жака «Ад ангелов»; сделанный при том же составе исполнителей в более суровом тоне, он не стал мягче от навязанной продюсерами оптимистической развязки.

Франсуа Винеи, не пощадивший Кристиана-Жака в связи с выпущенным в ту же пору «Великим порывом», писал: «Ад ангелов», безусловно, самый лучший из французских фильмов, появившихся после перемирия. Энергичность исполнения, интерес, поддерживаемый почти на всем протяжении фильма, искренность и многогранность игры актеров — все это дает нам право сопоставить «Ад ангелов» с некоторыми американскими фильмами, такими, как «Ангелы с грязными лицами...»

Фильм рассказывает о тяжелой жизни детей, потерянных в клоаке большого города. Этот потрясающий документ, лишенный нарочитых эффектов, показал, что режиссер обладает тонкостью и силой, которых у него и не подозревали.

Однако Кристиан-Жак не стремился специализироваться в определенном жанре. «Железнодорожные пираты» — драматическое приключение в Индокитае (снятое во Франции) — кладет начало постановочным фильмам, которые станут излюбленным жанром Кристиана-Жака. В 1939 году он приступает к фильму «Башня № 3» и снимает в Туло-

не погрузку на крейсеры войск и снаряжения во время мобилизации. Война прерывает постановку. Эти невозможные документальные эпизоды впоследствии исчезли при невыясненных обстоятельствах.

Кристиан-Жак возобновляет свою деятельность в 1941 году постановкой прелестного фильма «Первый бал», выполненного в новом для автора жанре драмы чувств. Сценарий написан Шарлем Спааком. В нем рассказывается о двух сестрах, влюбленных в одного и того же человека, которого они встретили на своем первом балу. Счастье выпадает на долю той, которая этого меньше заслуживает; вторая дважды уступает дорогу своей легкомысленной сестре. Режиссеру удается многого добиться от исполнителей, особенно от Мари Деа. Его тонкая «кисть» художника сказывается уже на стиле постановки, придавая особую прелесть сюжету. Критику это радовало вдвойне, так как «Первый бал» был одним из первых фильмов, продемонстрировавших в разгар войны в условиях вражеской оккупации жизнеспособность французской кинематографии. «Фильм превосходен и делает величайшую честь... — пишет Жан-Луи Руа... — То же самое можно было бы сказать о нем и до войны! Но сейчас, когда мы во всем строго ограничены, когда надо вставать в пять часов, чтобы в девять быть готовым для съемок в Жуэнвиле, когда требуется три подписи и пять печатей для получения дополнительно трех метров тюля для декорационного занавеса, сейчас те же слова, бесспорно, имеют неизмеримо более глубокое значение».

Таким образом, Кристиан-Жак оказался в числе самых деятельных мастеров кинематографии, считавших своим долгом поддержать и даже обновить французское кино в Париже, где воцарилась фашистская свастика. И это Кристиану-Жаку уда-

лось. Каждый из его фильмов, поставленных в последующие годы, говорят о творческом росте режиссера, свидетельствует о его таланте. Все они вписаны в актив его плодотворной, но неровной творческой деятельности.

«Убийство папаша Ноэля» — результат нового сотрудничества с Пьером Бери (сюжет) и Шарлем Спааком (диалог). Тема этого фильма задумана примерно в духе «Беглецов из Сент-Ажиля». Здесь также есть преступление и полицейское расследование, но главное — это феерический мир детей, атмосфера горной деревушки, некий художник-картограф, приносящий с собой очарование мечты. Вокруг него группируются местные жители, которые одной ногой стоят в мире реальном, другой — вне его пределов. Мастерство режиссера и добротность использованных средств преодолели впечатление искусственности, которое могло бы создаться из-за темы и обилия необычных характеров; к тому же в фильме очень удачно дебютировала Рене Фор\*.

Кристиан-Жак проложил путь той «чудесной поэтике», которая позволяла французскому кино уйти от действительности и давала возможность обходить предписания немцев и пренебрегать цензурой.

Затем режиссер создает фильм «Фантастическая симфония», самый смелый из поставленных им до сих пор. В нем рассказывается о бурной жизни Гектора Берлиоза. Возможно, что стиль картины и особенно исполнение Жаном-Луи Барро роли Берлиоза в наше время покажутся устаревшими. Однако стиль этого беспорядочного фильма как раз соответствовал романтичности сюжета. Фильм свидетельствовал о совершенстве мастерства Кристиана-Жака и о достигнутой им виртуозности. В эпизодах, рисующих рождение симфонической поэмы и концерт в Санкт-Петербурге, обнаруживались темперамент, порыв, вера в выразительную силу изображения; все это было похвально и вызывало симпатии зрителя. Музыкальная часть также во мно-

том содействовала интересу, проявленному к фильму.

После «Фантастической симфонии» Кристиан-Жак покидает Париж и довольно надолго уезжает в Италию, где собирается экранизировать «Кармен». Предстоял колоссальный труд, который требовал многих месяцев подготовительной работы. Короткая новелла Мериме ошибочно считается «хорошим сюжетом» для экрана. Фейдер в свое время создал немой фильм «Кармен» с Ракель Медлер в главной роли, но успеха не имел. Кристиан-Жак оказался не более счастливым, несмотря на приложенные усилия, на техническое мастерство, которое за ним уже признавали, и на драматическим темперамент его исполнителен. Жан Маре не подходил для роли Хозе, в Вивиан Романс было мало общего с испанской цыганкой, а растянутасть действия противоречила духу оригинального произведения и, что еще важнее, уменьшала силу этой любовной драмы. Тем не менее работа режиссера во многих эпизодах была замечательной. Кавалькады, снятые на голых склонах Абруцци, стремление к живописности создаваемых картин, чувство ритма. — все это указывало на то, что Кристиан-Жак — режиссер крупного масштаба. Но даже сами достоинства фильма оборачивались недостатками. Многие места его отличались дешевой бравадностью. Размах в подаче обстановки порой уменьшал напряженность повествования.

Новый крутой поворот в творчестве Кристиана-Жака — фильм «Безнадежное путешествие» (1943) — драма с тремя действующими лицами, снятая целиком в павильоне. Фильм был встречен по-разному. В работе над сюжетом участвовали Пьер Мак Орлан и Марк-Жильбер Соважон. И тем не менее самым слабым местом фильма оказался именно сюжет. Однако режиссер развернул действие (безуспешная попытка к бегству) с большой энергией, еще более драматичный характер оно приобрело благодаря строгому единству места и времени —



драма разыгрывается между десятью часами вечера и шестью часами утра.

Следующей зимой — то была последняя военная зима — Кристиан-Жак увозит свою группу в снежную Овернь на съемки фильма «Чары», в котором проявляются те же недостатки и те же достоинства режиссера. Ослабление драматической напряженности и наряду с этим фрагменты, достойные места в антологии, сами по себе превосходные (например, песня «маленького сапожника», звучащая во время длинной панорамы заснеженного леса), но зачастую вредящие фильму в целом. Тем не менее Кристиану-Жаку и его оператору Луи Пажу удалось запечатлеть в фильме безупречные по красоте кадры (например, скачущая в тумане дикая лошадь). Несомненно, что еще и сегодня этот фильм остается в числе наиболее характерных для творческой «манеры» режиссера и одним из самых дорогих ему воспоминаний.

Так заканчивается для Кристиана-Жака эпоха «военного кино». Бывший воспитанник Академии художеств стал одним из самых деятельных режиссеров нового поколения французских кинематографистов. В последующие годы его престиж будет неуклонно возрастать по мере того, как он создает фильмы, столь же разнообразные и столь же технически совершенные, как и прежде. Теперь Кристиан-Жак блестяще владеет камерой. Экранизирует ли он Мопассана или Стендаля, работает ли с Жансоном или со Спааком, его стиль проявляется в подвижности камеры, разнообразии приемов и богатстве изобразительных средств. Декорации, освещение тщательно им продуманы. Бывший декоратор остался художником. Ему ставят в упрек заботу о внешней стороне, идущей якобы в ущерб внутренней правде или психологичности сюжета. Но Кристиан-Жак старается прежде всего вести

рассказ с тон же взволнованностью и веселостью, которые характерны для него в жизни. В профессиональную среду, где чаще всего встречаются люди беспокойные и неуравновешенные, он несет энтузиазм и благородство. Разнообразие его творчества сбивает с толку критиков. Режиссеру не могут простить, что он затрагивает все, слегка касается разных жанров, но ни одному не отдает предпочтения; как раз это его и забавляет, как некогда, во времена учебы в Академии художеств, забавляли веселые проделки.

«Пышка», сделанная по двум новеллам Мопассана, — осовремененный фильм о прошлом: оккупация и сопротивление 1870 года, пересмотренные в духе 1946 года. Картина нравов, юмор, волнение. Примерно то же самое, только в более резком сатирическом тоне, дано в фильме «Привидение» по сценарию Анри Жансона, показанном в Канне в 1946 году (этот фильм знаменует также возврат Жуве во французские киностудии).

После Мериме и Мопассана смельчак берется за Стендаля. Ему заранее известно, какой критике он подвергнется и какую полемику вызовет. Не из боязни, а, вероятно, из свойственной ему дерзости Кристиан-Жак решает опередить события и еще до съемок «Пармской обители» публикует довольно пространную статью, заранее отвечающую на нападки своих будущих критиков.

Сказать, что он опередил события, будет не вполне точно, так как уже одно известие о таком проекте возбудило подозрение стендалистов... «Моя совесть спокойна, — отвечает Кристиан-Жак, — потому что я работал и буду работать впредь с большой тщательностью.

С самого начала я понял, что приступать к экранизации надо не спеша и так же осторожно, как ставишь ногу на лед катка, вести себя, по выражению Пьера Бери, подобно медиуму: вначале умножать магнетические пассы, долго гипнотизировать экранизируемое произведение — до тех пор, пока от него не оторвется двойник.

Экранизировать высокохудожественное произведение литературы — значит не только сократить его до размеров фильма, не только перевести на язык другого искусства или — будем скромны — другого ремесла, но и найти в нем источник вдохновения. Это значит проникнуться тем эмоциональным настроением, той творческой фантазией, благодаря которым с восторгом узнаешь, что книга не исчерпала таящихся в ней богатств. Это значит, руководствуясь духом произведения, совершать те «предательства» по отношению к его букве, которые окажутся необходимыми.

Я проникался духом Анри Бейля терпеливо, честно, скромно. Я не только перечитал «Пармскую обитель», другие произведения Стендаля и изучил соответствующие комментарии ученых. Я дал себе время помечтать о Фабрицио, Моске, Джине, Клелии и иже с ними. Прошлым летом я совершил два путешествия в Италию — страну, которую уже знал и любил, и не ограничился там перелистыванием документов и подыскиванием мест для натуральных съемок.

В результате повторных чтений обогащалось «либретто», доработки сценарного плана уточняли общую трактовку вещи. Понемногу благодаря совместной работе и общим размышлениям у меня и моих товарищей Пьера Бери и Пьера Жарри создалось впечатление, что мы более тонко ощущаем высокие достоинства «Пармской обители». В ней есть и своеобразный юмор, который шадит лишь истинную страсть, и какая-то светлая тоска по родине; придающая драматичность грезам пылкого сердца, ничуть их не затуманивая, есть и особая религия наслаждения, расцветающая цветком любви для любящего сердца... Нам казалось, что мы близки к разгадке Стендаля, а вместе с ней и к разгадке образов, созданных его творческим воображением, — персонажей, зарисованных острыми штрихами, но не менее впечатляющих, чем написанные «полной кистью», со всеми психологическими оттенками.

Вполне понятно, что рассказать очень длинную историю, материала которой хватило бы на десять тысяч метров пленки, в одном полнометражном фильме можно было лишь ценой многих «предательств» по отношению к оригиналу. Мы опускали действующих лиц, поступки, описания, целые эпизоды. Мы резали, клеили, упрощали, уплотняли. Каюсь, даже выдумывали... Да, мы были вынуждены обращаться с шедевром литературы с чудовищной беззастенчивостью. Когда речь идет о том, чтобы при экранизации сохранить дух произведения Стендаля, художника, для манеры которого характерна непосредственность и непринужденность, худшим преступлением было бы стремление избежать малейшего отступления от оригинала.

Мы сделали все от нас зависящее, чтобы быть столь же непринужденными, как Стендаль, и именно в его манере».

Нетрудно догадаться, что эта добросовестность и эти предупреждения не помешали стендалистам выступить единым фронтом против экранизации «Пармской обители». Аналогичная встреча будет оказана ими фильму Отан-Лара «Красное и черное».

«Можно без конца перечислять, — пишет Анри Мартино в статье, помещенной в «Экран Франсэ»<sup>1</sup>, — все промахи, которые не только искажают произведение Стендаля, но и нарушают правдоподобие, всякую логику, всякое представление о нравах и эпохе».

Автор статьи сожалеет не столько о купюрах и неизбежных сокращениях, сколько о «постоянном и систематическом извращении» произведения, о том, что действующие лица говорят «языком базарных торговков» и что совершенно исчезли «стиль, ритм, мягкая и чарующая атмосфера» оригинала.

И в самом деле, несмотря на все предосторожности, о которых заявляли авторы экранизации, в

<sup>1</sup> «L'Ecran Français, № 152, 25 mai 1948.

«тоне» фильма обнаруживается его наибольшее расхождение с оригиналом. Тем не менее кинокритики поддались очарованию, вдохновенности и великолепию этого зрелища. Шарансоль пишет о фильме в «Нувель литерэр»: «Благодаря Бери, Жарри и Кристиану-Жаку у нас открылись глаза на ту сторону «Пармской обители», которой мы всегда пренебрегали и которая, следует признаться, отчасти даже наводила на нас скуку. Слишком увлекаясь тонким описанием чувств, мы, конечно, обходили вниманием приключенческую сторону романа. Сейчас мы видим и эту сторону творчества Стендаля. Конечно, экранизаторы были вынуждены отбросить первую треть книги, устранить, упростить и объединить несколько главных эпизодов, выдумать другие, но самое существенное в этой истории с ее дуэлями, скачками, кинжалами, ядами, веревочными лестницами и тайными посланиями осталось».

Осуждать фильм «Пермская обитель» — значит выносить приговор экранизации литературного произведения. Сам этот термин совершенно не пригоден. Фильм, даже в том случае, когда он охватывает тему во всей ее глубине и верно передает стиль произведения, может быть лишь иллюстрацией к роману. Он становится сам по себе произведением искусства только тогда, когда не пытается рабски подражать выразительным средствам литературного произведения, а передает ту же тему, пользуясь средствами выражения, присущими киноискусству. Можно было бы привести сотни примеров, когда фильм не вызывал таких споров только потому, что у автора адаптируемого произведения не было столь обидчивых, склонных к подозрительности приверженцев. Будем радоваться тому, что книга включает в себе нечто незаменимое, что является ее сущностью и обеспечивает ей неувядаемую славу. Фильм становится при этих обстоятельствах чем-то вроде блестящей вариации на данный мотив. Недаром факты говорят о росте спроса на литературные произведения, перенесен-

ные на экран. Что касается «Пармской обители», то этот фильм, кажется, сейчас демонстрируется в СССР на лекциях по литературе.

Кристиан-Жак снимал большую часть картины во дворцах Рима, используя в качестве декораций музейные экспонаты. Богатство постановки, тщательная продуманность композиции кадров и пополнение Жерара Филипа, Мари Казарес \* и Репе Фор помогли создать выдающееся произведение.

Следующая работа «Человек — людям» возвращает Кристиана-Жака к фильмам биографическим. На этот раз речь идет об Анри Дюнане — основателе Красного Креста. Тот же актер Жан-Луи Барро исполнял новую роль, сохранив при этом в своей игре те же достоинства и те же недостатки. Тут и вера, и энтузиазм, и, пожалуй, подлинный романтизм, от которого, однако, порой становится неловко.

Кристиан-Жак взялся за трудное дело. Он должен был показать и характер своего героя и одновременно пробудить у зрителя чувство сострадания, подобное тому, которое испытывал персонаж. А ведь нет ничего труднее, чем взволновать зрителя, оперируя общими понятиями. Любовь двух существ драматически будет всегда захватывать его больше, чем трагедия народа. И тем не менее Кристиану-Жаку местами удавалось сделать волнующим этот фильм, который мог бы оказаться только сухим нравоучением.

Умело построенный рассказ ведет зрителя от человека к его делу, объясняя одно другим, связывая их в одно целое. Если первая часть и обладает некоторыми погрешностями, особенно в эпизоде путешествия после Сольферино, то вторая превосходит вся без изъятий.

Кто знал Анри Дюнана до этого? Теперь же благодаря фильму это имя всегда будут помнить миллионы людей. В этом основная цель биографиче-

ского произведения, как литературного, так и кинематографического. Разве кинематографии отказано в праве быть популяризатором выдающихся деяний?

Менее удачен фильм «Сингоалла» — скандинавская легенда, которую Кристиан-Жак снимает в Швеции. Он начинается длинной немой сценой, довольно выразительной и сделанной в тоне, который было бы желательно сохранить и для действия. Но на фоне высокого технического мастерства, присутствующего режиссеру, отчетливо сказываются слабости темы и разработки сюжетных линий, банальность диалога.

Упомянем фильм «Потерянные сувениры», состоящий из нескольких новелл, дивертисмент, окрашенный юмором различных оттенков и блестяще разыгранный актерами; фильм сделан в жанре, к которому Кристиан-Жак вернется два года спустя в «Восхитительных созданиях». Тем не менее на одной новелле, насыщенной драматическим содержанием, где главные роли исполняли Жерар Филип и Даниэль Делорм, стоит задержаться. Эта драма, сделанная почти в духе гиньоля \*, является тем не менее единственной частью фильма, в которой ощущается человечность. Не пренебрегая характерными для этого жанра эффектами, резким освещением и фантастическими декорациями, Кристиан-Жак сумел создать блестящее произведение благодаря своей манере ведения рассказа, которая позволяла ему как бы суммировать чувства и поступки действующих лиц. Эта ужасная история рассказывается в ритме то прерывистом, то неожиданно обретающем спокойствие, и тем самым передается ощущение жизни персонажей. Красота образов и планов, а также безыскусственность диалога еще больше усиливают впечатление от безупречной игры актеров.

Начиная с фильма «Беглецы из Сент-Ажиля», Кристиан-Жак отказывается от поэтического реализма, которого в то время придерживалась французская школа кинематографии, и стремится к боль-

шому разнообразию выразительных средств, что всегда подкупает зрителя, хотя порой вызывает у него раздражение. Кристиан-Жак в совершенстве овладел техникой киноискусства. Он это знает, пользуется своим умением, увеличивает подвижность кинокамеры и смело решает проблему освещения. Для его произведения характерен живой ритм, почерк режиссера отличается гибкостью. В нем ощущается порыв, сила, блеск. Но эти качества, способствующие достижению выразительности, и особенно стремление работать над сюжетами самого различного характера иногда приводят режиссера к ошибочной оценке избираемых им сюжетов.

После своих удачных фильмов Кристиан-Жак все же продолжает работать со сценаристом или адаптатором. С момента, когда готов постановочный сценарий, никто не представляет себе яснее, чем он, как будет выглядеть фильм кадр за кадром. Рассказывая сюжет, он жестикулирует, показывает руками, как будет передвигаться камера, делает набросок воображаемой панорамной съемки. Режиссер уже сам превратился в камеру, через нее он видит свой фильм, для нее пишет режиссерский сценарий. Можно ли ставить ему это в упрек?

Режиссеров, отдающих своей работе с подобной убежденностью, не много. Едва пришла ему в голову мысль о фильме, как его уже охватывает творческий энтузиазм. Эта убежденность, этот оптимизм привлекают к нему симпатии людей.

На съемочной площадке он работает с огромным увлечением, контролирует съемку каждого кадра, от его взгляда ничто не ускользает — ни декорации, ни костюмы актеров; он сам расставляет аксессуары, а когда наступает момент съемок, опустившись на корточки перед камерой или же обзоревая снимаемую сцену сверху, сжав зубы или грызя ногти, если момент напряженный, мимикой лица выражает свое одобрение или неудовольствие и сам вживается в роли актеров, которыми руководит.

Кристиан-Жак обожает движение, скачки, сражения. Надо видеть, как энергично он жестикулирует, приходя в восторг от взрывов хлопушек и порохового запаха, командуя своими войсками с пылом корпусного генерала. Чем больше трудностей в постановке, том сильнее его воодушевление.

«Труд режиссера тяжел, неблагоприятен, но так увлекателен», — писал Кристиан-Жак.

О режиссере Кристиан-Жак говорит: «Это «человек-оркестр», который, играя на всех инструментах, должен избегать какофонии... И если бы люди знали, в каких условиях иногда приходится режиссеру работать, они относились бы к нему снисходительнее».

Каждая деталь, каждый элемент, из которых складывается его фильм, в равной мере привлекает к себе внимание Кристиана-Жака.

В прошлом декоратор, музыкант-любитель, он уделяет особое внимание внешней стороне снимаемого фильма. Он не из тех, кто использует кино для широковещательных заявлений или претендует на изучение проблем. Даже в его самых удачных фильмах поэзия и другие достоинства остаются внешними. Отсюда тщательность в композиции кадров. Оли для него и есть фильм.

Однако этому режиссеру нельзя отказать в даре изобретательности, который мог бы стать своего рода стилем, если бы проявлялся более постоянно, а не от случая к случаю. «Война в кружевах» в фильме «Фанфан-Тюльпан», блестящее начало фильма «Восхитительные создания», греческая «хроника», из «Лизистраты» — это нечто большее, чем юмористические «находки»; они говорят о том, что режиссер обладает врожденным юмором.

Несмотря на то, что Кристиану-Жаку уже за пятьдесят, он удивительно молод. Его оптимизм вызывает симпатию. Он сердечен, прост, верен друзьям и своему творческому коллективу. Его ассистент Раймон Виллетт и скрипт-герл \* Симона Бурдариа работают с ним вот уже двадцать лет. Редко случается, чтобы его работа над тем или иным фильмом

протекала без участия оператора Кристиана Матра и декоратора Робера Жиса.

Кристиан-Жак вносит во французскую кинематографию свой динамизм и жизнеспособность — качества, крайне необходимые искусству, которое пока еще живет только новым.

Эти черты искусства Кристиана-Жака — как и полученное им образование — должны были побудить его одним из первых во Франции взяться за цветной фильм. При его разносторонности он обладает также вкусом к экспериментам и новшествам. Он не цепляется ни за готовые формулы, ни за школы. Изучая эту новую проблему, Кристиан-Жак старался найти что-нибудь новое, и, поскольку он был когда-то декоратором, в первую очередь его интересовала изобразительная сторона.

«Цветной фильм, демонстрируемый в темном зале на освещенном экране, воспринимается глазом зрителя только в том случае, если краски не слишком ярки.

Кроме того, известно, — продолжает режиссер, — что цвет на экране не остается постоянным, так как освещение беспрестанно его изменяет; таким образом, существуют только тона; относительная яркость цвета.

Самая большая трудность состоит для нас в использовании этой «сравнительной яркости цвета», в выборе «регистра»... регистра, не очень широкого, который можно было бы сокращать или умерять по своему усмотрению».

После многочисленных опытов и многих месяцев работы над изучением этого вопроса с главным оператором Матра Кристиан-Жак решает снимать цветной фильм «Синяя Борода» с преобладанием черного и белого цветов. Съемки начались зимой в Баварии.

Результат не знаменовал коренного переворота, но свидетельствовал об очень хорошем вкусе

режиссера. Цвета, ограниченные гаммой нейтральных тонов, особенно в костюмах, производили приятное впечатление. Заснеженные пейзажи, среди которых движутся черные человечки, напоминали картины Брейгеля. И наоборот, в сценах, где следовало показать подробности и детали, проявлялась свежесть колорита в тонах раскраски.

Сам же фильм, где ничего не осталось от легенды о Синей Бороде, походил на дивертисмент, в котором сочеталась феерия, юмор, парадоксы, — каждый элемент в нем, даже каждый исполнитель играет свою роль в отрыве от ансамбля в целом.

В том же году Кристиан-Жак проявил себя как человек и как кинорежиссер в блестящем произведении «Фанфан-Тюльпан». Фильм не совсем справедливо назовут «Вестерном эпохи Людовика XV»<sup>1</sup>, забывая, что, независимо от влияния Зорро \* и Рио Джима \*, «Фанфан-Тюльпан» восстанавливал традицию д'Артаньяна и французского духа. Родившись из песенки, картинок Эпиналя \* и раскрашенных тарелок, Фанфан-Тюльпан — веселый парень, любитель поволочиться, поборник справедливости, достаточно наивный, чтобы верить в предсказания, и достаточно смелый, чтобы воплощать их в жизнь. Фанфан-Тюльпан даже в своей дерзости — персонаж чисто традиционный. Сделанный по превосходному сценарию Рене Вилера и Рене Фалле, с живым диалогом Жансона, фильм был успешно поставлен Кристианом-Жаком с Жираром Филипом в главной роли. Кроме того, эта картина познакомила нас с прелестной итальянкой Джиной Лоллобриджидой\*, которую, как известно, ждало большое будущее.

Редко случается, чтобы в фильме так удачно сливались воедино столь разношерстные элементы. Если это произведение и не относится к числу тех, которые обогащают ум, зато остроумие и жизнера-

<sup>1</sup> «Вестерны» (англ. Western—«западный») — американские фильмы о Дальнем Западе, насыщенные внешней динамикой (погони, скачки, перестрелки). — Прим. ред.

достность превращают его в настоящий «дивертисмент»\*, высокие достоинства которого известны всем.

Таким образом, «Фанфан-Тюльпан» вошел в актив Кристиана-Жака и, можно думать, прочно. Он типичен для лучших сторон манеры режиссера и еще в большей мере для его характера, которому присуще фрондерство, для его энтузиазма. Вся первая часть, и особенно «Война в кружевах», — образец насмешливой сатиры.

Но эта удача не повторится. Наоборот, она толкнет режиссера на опасный путь, на который его увлекает любовь к движению и блеску и приспособление к вкусам публики.

Своего рода разбросанность, которую мы наблюдали в «Синей Бороде», заметно проявляется во всех последующих фильмах Кристиана-Жака, в которых он уделяет излишнее внимание декорации, цвету, развлекательным сценам, вроде оргий и убийств, и без соблюдения меры пользуется эффектами, рассчитанными на успех у зрителя. В Кристиане-Жаке видят теперь Сесилия Б. де Милля \* французской кинематографии, и это не звучит как комплимент.

Ко всему этому привела общая направленность творчества Кристиана-Жака, формировавшаяся на протяжении двадцати лет; сыграло свою роль здесь и сотрудничество режиссера с автором диалогов Анри Жансоном. Последний, стремясь «эпатировать буржуа», нередко занимается словотворчеством и вносит оттенок легкомыслия, а зачастую и вульгарности в язык персонажей, им презираемых или его забавляющих.

Фильм «Лукреция Борджа» еще претендовал на величественность, которая оказалась уже чисто внешней. «Лизистрата» — новелла в фильме «Судьбы» — забавная, но не слишком смелая пародия в стиле Аристофана. И, наконец, «Мадам дю Барри» — фильм неудачный не столько из-за его нарочитой вульгарности, сколько из-за полного отсутствия занимательности. Сатира и диалог здесь лишены тон-

кости, а герои — характера; карикатура не достигает цели, так как она не умна. В этом основной недостаток фильма даже в пределах той задачи, которую ставил перед собой Кристиан-Жак.

Помешала ли режиссеру встреча с Мартин Кароль? Разойдясь с Симоной Ренан, а затем с Рене Фор — обе актрисы играли в его фильмах, — в июле 1954 года Кристиан-Жак женится на Мартин Кароль. Впервые она участвовала в его фильме «Восхитительные создания» (где играл а также Рене Фор). Увлеченный фантазией Мартин Кароль, ее занятым и живым умом, он представляет себе отныне героинь своих фильмов в образе этой женщины и выбирает сюжеты только для нее. Мартин Кароль играет Лукрецию, дю Барри, Нана. Она овладевает на этих ролях мастерством киноактрисы и уже несомненно заслуживает большего, чем те неглубокие персонажи, которые ей приходится воплощать. Следует опасаться, как бы мнимая взаимная поддержка режиссера и звезды не оказались отрицательно на творческих возможностях того и другой: полагая, что они расширяют эти возможности, они на самом деле ограничивают их.

В фильме «Нана», хотя и более удачном, чем «Дю Барри», проявились те же недостатки. Кристиан-Жак утратил то архитектурное чутье, о котором он говорил нам раньше. Он уже видит не строящееся здание, а ту, для которой он его строит. Отсюда, если взять для примера «Нана», драматически неоправданные крупные планы, которые не движут действия, «растягивание» фильма в интересах героини, что в конечном счете вредит и режиссеру и актрисе.

Возможно, что завистников это радует. Но те, кто любит эту пару, обеспокоены. Осознал ли Кристиан-Жак опасность? Или ему просто благоприятствуют обстоятельства? В то время, когда Мартин Кароль снимается у других режиссеров, Кристиан-Жак берется за проект, отброшенный А. -Ж. Клузо, и снимает в Бретани черно-белый фильм «Если парни всего мира...» — без декораций, без знамени-

тых актеров, в старом стиле хроникального репортажа.

Тема этого фильма известна. Она была навеяна радиопередачей Жака Реми, в основе которой лежали подлинные факты. Среди экипажа бретонского рыболовецкого шлюпа, находящегося в открытом море, вспыхивает таинственная эпидемия. Вышедшее из строя радио лишает экипаж возможности запросить о помощи. Сигналы SOS поступают в эфир на короткой волне. Этот сигнал бедствия был принят в Того, передан любителем-коротковолновиком в Париж, откуда необходимая вакцина — речь идет о «ботулизме», отравлении несвежей ветчиной — не позднее чем через двенадцать часов должна быть доставлена « сброшена с парашютом на терпящий бедствие корабль. И вот люди доброй воли объединяются для спасения моряков, которым угрожает смерть...

Этот исполненный благородства фильм подчеркивает одно из самых высоких достоинств человеческой природы — чувство солидарности, готовность бескорыстно прийти на помощь ближнему. С легкой руки Жида в искусстве стали подозрительно относиться к «добрым чувствам». словно их не существует, словно они не освещают человеческую душу с гнездящимися в ней дурными инстинктами. В самом деле, этой благородной стороной в психологии человека пренебрегают, так же (и по тем же причинам) как пренебрегают комедией, отдавая предпочтение драме. Комедию считают «низшим» жанром потому, что это более сложный способ выражения. Любой драмой, так же как и «черным» фильмом, легко захватить зрителя, в комедии это сделать гораздо труднее. Также и с «добрыми чувствами», — они совсем не выносятся бесталанности, которая — увы! — зачастую берется их выразить.

Как и следовало ожидать, французская критика отнеслась к фильму Кристиана-Жака незаслуженно сурово. Точнее, она обошла молчанием положительные стороны, чтобы тем ярче выпятить недо-

статки. А недостатками является нечеткость заложенных в сюжете намерений, некоторые уступки вкусам публики, порой слишком назойливое стремление сыграть на чувствах. А в подобных случаях даже самое правдоподобное и очевидное некоторым кажется «условностями». Так, например, назовут «условной» сцену возвращения «Лютеции» в Конкарно, хотя и слезы женщин «а берегу и декламаторский тон диктора здесь совершенно оправданы. Однако те же критики не поставят в упрек Клузо его чиновника, занятого выдергиванием волосков из носа, Бунюэлю \*— сцен с забрасыванием камнями, которые также условны, то есть стремятся сосредоточить внимание зрителя в одном фокусе: в первом случае это волнение, во-втором — отвращение или жестокость. Все это результат того, что наша эпоха — «окрашена» в черные тона, подобно тому как XVIII век был окрашен в розовые. Значит, в наши дни требуется больше смелости, чтобы, идя против течения, поставить фильм, полный благородства, чем, следуя по течению, создать «черный» фильм с твердой уверенностью в его успехе у публики и в одобрении критики. Но крупные режиссеры уже преодолели этот этап. Ни Клер (конечно!), ни Ренуар, ни Отан-Лара, ни Аллегре, ни Карне, ни Беккер не создают в наши дни «черных» фильмов. Да и сам Клузо...

Этим в первую очередь и интересен фильм «Если парни всего мира...» Если мы относились без снисхождения к предшествующим постановочным фильмам режиссера, то тем смелее можем поздравить Кристиана-Жака, видя, что он нашел в себе смелость одновременно отказаться и от гарантированного успеха, и от пикантных ситуаций, и от дешевой иронии, и от нарочитой роскоши «зрелища», и от грандиозных технических средств, и от приманки в лице кинозвезды... Одним словом, режиссер пошел по пути обновления творчества, без чего ему грозила карьера, столь же блестящая и бесполезная, как карьера Сесилия Б. де Милля (о котором уже упоминалось).

Но фильм характеризуется не только смелостью намерений, отказов от приемов, обеспечивающих успех, действенность которых была проверена Кристианом-Жаком лучше, чем кем бы то ни было, но и другими достоинствами. Речь идет о выразительности. Режиссер нашел для передачи простой истории, происшедшей с простыми людьми, соответствующий стиль. Слабой стороной фильма является как раз то, что он не всегда достаточно прост. Будь он еще проще, он потрясал бы до глубины души. Тем не менее от этого фильма, где актеры играют без грима, где сцены на судне засняты портативной кинокамерой, веет правдивостью. Недостаточно подчеркивалась кинематографичность техники режиссера, а она также является полной противоположностью недавним тенденциям Кристиана-Жака. В этом фильме, который, бесспорно, «захватывает» зрителя, практически нет ни одной «сделанной» сцены, то есть сцены, сыгранной и занимающей определенное место в действии благодаря диалогу участвующих в ней лиц. Здесь действие развивается с помощью быстрой смены планов; связи между этими планами, а не содержание каждого из них определяют интригу и «образуют» сцену. Такое построение является чисто кинематографическим в отличие от драматического построения большинства современных фильмов.

Все это вопросы специфики киноискусства. Но фильм представляет интерес и за границами этих вопросов, так же как в другой области (но, несомненно, столь же важной) фильмы Андре Кайатта. «Премьера» фильма началась одновременно в нескольких столицах — в Париже, Риме, Осло, Нью-Йорке и в Москве, в одно и то же мгновение (т. е. в разное для разных стран время). Радиопереключка позволила этим столицам по окончании демонстрации фильма связаться, и в Париже можно было слышать аплодисменты и восторженные отзывы, доносившиеся с Востока и Запада. Фильм как бы продолжился благодаря общему восторгу, звучащему во всем мире.



То же самое ощущалась вновь немного спустя, во время кругосветного путешествия Мартин Кароль и Кристиана-Жака, устроенного по инициативе «Унифранс-фильм», когда «Если парни всего мира...» был показан более чем в двадцати странах — от Сингапура до Сант-Яго. Эту необычайную симпатию, сопутствовавшую путешествию (а о ней свидетельствуют не только отклики прессы, достоверность которых обычно спорна, и о и более точные донесения посольств), нельзя отнести только на счет обаятельности пары, решившейся на подобную поездку, и даже на счет французской кинематографии, которой в данном случае была оказана великолепная услуга; эту волну симпатии нужно отнести к Франции вообще. Мы не собираемся цитировать многочисленные высказывания. Все они свидетельствовали бы о том, что в наши дни киноискусство не только может играть большую роль, чем литература и французский и театр, но что оно способно приобрести еще большее значение в соответствии со своими средствами, следовательно, творцы фильмов и продюсеры несут ответственность за свою продукцию. Дело не только в процветании промышленности, но и в дальнейшем развитии традиций и культуры. Достаточно ли над этим задумываются?

## Анри Декуэн

Творческий путь Анри Декуэна не делится на ряд последовательных этапов. Свой первый фильм он снял в возрасте около сорока лет. Еще несколько лет — и он становится одним из самых деятельных французских режиссеров. Таким он и останется на протяжении своей плодотворной, неровной, отмеченной слабостями и крупными удачами деятельности, охватившей все жанры, использовавшей все стили, своими крутыми поворотами и колебаниями приводящей в замешательство самых маститых критиков. И все же творчество Декуэна, такое неоднородное, свидетельствует о большой одаренности, а временами даже о незаурядности таланта этого режиссера.

Анри Декуэн родился в Париже 18 марта 1896 года. С детства он увлекается спортом. В четырнадцать лет Анри — чемпион по плаванию. Он получает среднее, затем высшее образование. Во время войны девятнадцатилетним юношей Декуэн попадает в полк зуавов, с которыми и уходит на фронт, где его ранят; затем он поступает в авиацию, становится летчиком-истребителем, получает звание офицера и в чине лейтенанта командует эскадрильей Спа...

Анри Декуэн заканчивает войну в чине капитана с орденом Почетного легиона, Военным Крестом и девятью благодарностями в приказе.

Он мог бы продолжить военную карьеру, но устремления молодости не дают ему покоя — летчик мечтает стать писателем. Первые шаги сопряжены с трудностями: в течение ряда лет Декуэну приходится бороться за существование. Наконец он посылает рассказ Анри Легранжу, директору газеты «Авто», который и приглашает его работать с окладом восемьсот франков в месяц.

И вот бывший чемпион становится журналистом. Декуэн работает в этой газете более шести лет, с 1923 по 1929 годы. Здесь он публикует свои рассказы о спорте, написанные в живом, разговорном стиле, и даже «романы», например «Боб Кларксон—клоун, акробат и бродяга», печатавшийся с продолжениями в нескольких номерах за 1924 год, или «Король педали» — кино-роман в шести сериях, написанный им совместно с Полем Кварту. По его роману Морис Шампре в 1925 году снимает фильм.

Но Декуэн не собирается ограничиться этим. Он готовит еще роман, пишет пьесы, возвращается в театральные круги. Разведясь с женой, с которой вступил в брак в 1917 году, Дегауэн в 1926 году женился на молодой актрисе Бланш Монтель, у них родился сын.

Первый роман Декуэна «Пятнадцать раундов», опубликованный в 1930 году, получает «Prix Jem» (Большую премию спортивной литературы). Примерно в это же время, узнав, что одна кинофирма ищет сюжет для Анабеллы и Альбера Прежана, Декуэн пишет и посылает туда музыкальную комедию на спортивную тему «Ночная облава». Сценарий прочитан, принят, по нему сделан фильм. Мечты молодого автора начинают сбываться. Его первая пьеса «Гектор» идет в театре «Аполло» с участием Бланш Монтель и Эсканда. Она ставится также в Италии под названием «Этторе». Затем появляются на сцене «Буфф паризьен», выдержавшая 300 представлений оперетта «Нормандия», музыку к которой написал Поль Мизраки, пьеса «Смельчак», поставленная театрам «Капуцины» в 1933 году с участием Бланш Монтель, Клода Дофена и

Констана Реми, и, наконец, в 1936 году «Опасные игры» в театре «Мадлен» с участием Даниэль Дарье. Пятая пьеса Декуэна, «Забудем прошлое», идет в постановке Жана Валля в театральном сезоне 1952—1953 годов.

Успех фильма «Ночная облава» окончательно обращает Анри Декуэна к кинематографу. Он пишет еще ряд сценариев: «Последний час», «Песнь моряка», «Студенческий отель» (1932), «Король Камарга» по Жану Экеру и «Неизвестный певец», а также работает в качестве ассистента с Туржанским и Кармине Галлоне\*.

По приглашению студий в Нойбабельсберге под Берлином, где фирма УФА ставит «говорящие» фильмы на различных языках, Декуэн руководит дубляжем некоторых из них на французский язык впервые сам ставит спортивный фильм «Тобогган» с участием бывшего боксера Жоржа Карпантье.

Говорят, что Анри Декуэн стал режиссером, чтобы работать вместе с Даниэль Дарье, исполнительницей ролей в его фильмах, на которой в 1935 году он женится. Впоследствии он поставил с ее участием один за другим несколько фильмов.

В этот период он создает свой жанр легкой комедии, в котором преобладают обаяние и мягкость; лучшие из фильмов этого рода и то сей день сохраняют свою первоначальную свежесть. Это «Моя маленькая мама» (1935), «Злоупотребление доверием» («1937»), «Возвращение на заре» (1938), «Биение сердца» (1939) и особенно фильм «Первое свидание» (1941) — первый французский фильм, поставленный в оккупированном Париже.

В этом произведении тон легкой комедии временами оттеняется психологическими нотками, но доминирующим в нем остается все же чувство молодости и оптимизма, в эти мрачные дни придававшее фильму двойную ценность. Он был хорошо принят публикой, а песенка Сильвиано еще долгое время пользовалась успехом.

Талант Анри Декуэна проявился в жанре сентиментальной комедии, который вообще редко ко-

му удалялся во Франции. В значительной мере своим очарованием фильмы Декуэна были обязаны участию Даниэль Дарье, проявившей в них свои актерские способности.

«Когда фильм «Первое свидание» вышел на экран, все уже звали, что он является последней работой этой творческой грунты. Невольно вспомнились «Возвращение на заре», «Биение сердца» и другие кинопроизведения, удаче которых способствовали, пожалуй, элементы иного порядка, чем те, которыми обычно ограничиваются рядовые произведения искусства... Что-то обрывалось с фильмам «Первое свидание» — он был последним, и грустный тон его не ускользнул от французской публики, столь внимательной к частной жизни актеров»<sup>1</sup>.

Этот разрыв, происшедший в личной жизни Декуэна, знаменует также и перелом в творчестве режиссера. Любопытно, однако, отметить, что с тех пор как Декуэн начал сам ставить фильмы, он отказался от своих стремлений быть их автором. Он снимает и отныне будет снимать только сюжеты, принадлежащие перу других. Кинокамера для него — инструмент, который ему нравится и которым он очень быстро и успешно овладел. Профессия режиссера ему по сердцу своей спортивной, динамической стороной. Он так хорошо изучил свое дело, что с удивительной легкостью применяется к любому сюжету. Он создал себе имя, создал звезду экрана, чье обаяние, вне всякого сомнения, привело его к жанру, на котором при других обстоятельствах он, возможно, не остановил бы своего выбора. Он полюбил легкую комедию, потому что любил Даниэль Дарье.

Спортивная выучка помогла Анри Декуэну сохранять свое атлетическое сложение и силу, что

сказывается даже на его искусстве. Но под этой мужественностью скрывается восприимчивость, способность брать от других, особенно от своих исполнителей, то, что они могут ему дать. Значительно позднее Анри Декуэн скажет нам по поводу фильма «Облава на торговцев наркотиками»: «Габен «держал» меня в своих руках на протяжении всего фильма...»

Если личность Декуэла вызывает споры, то, возможно, это нужно отнести как раз за счет его склонности подпадать под чужое влияние, чего он и не отрицает, считая, что это обогащает его психологически и эмоционально. Но там, где этих «влияний», точнее выражаясь «вкладов», в работу нет, Декуэн — единовластный хозяин своего дела. Таким образом, этот человек, вошедший в кинематографию как автор, является в полном смысле слова «реализатором». И если, снимая чужие сюжеты, Анри Декуэн не умеет вносить в них отпечаток своего индивидуального стиля, как это делает, например, Карне, то зато он строже придерживается темы и не думает о виртуозности, как Кристиан-Жак. Композиция кадров и монтаж служат у него выявлению темы. Отсюда при идеальном слиянии этих элементов он делает удачные фильмы, на уровне работ самых крупных режиссеров: «Незнакомцы в доме», «Правда о малютке Донж», «Облава на торговцев наркотиками».

Можно думать, что разрыв с Даниэль Дарье сыграл свою роль в наступившей в творчестве режиссера перемене. Фильм «Первое свидание» — последняя удача режиссера в жанре, к которому он почти не возвращается или в котором во всяком случае уже не достигает прежней непринужденности.

Год спустя фирма «Континенталь» объявила о выпуске нового фильма Анри Декуэна «Незнакомцы в доме» по роману Жоржа Сименона, который

<sup>1</sup> Roger Régent, «Cinéma de Franco.

был адаптирован Жоржем Клузо; главную роль в фильме исполняет Рэмю. Опираясь на такие крупные силы, как автор, сценарист и исполнитель центральной роли, Декуэн ставит замечательный фильм, хотя, конечно, и неровный, «о значение которого было очень велико, а влияние (не только по линии сюжета, но и стиля) ощущалось вплоть до последующих произведений Клузо и Кайатта. Как мы уже говорили, «Незнакомцы в доме» принадлежат к числу тех трех-четырех фильмов Декуэна, которые достойны того, чтобы о них всегда помнили. Как и в большинстве романов Сименона, детективная история является здесь прежде всего драмой атмосферы. В данном случае это провинциальный погрязший в предрассудках городок с его ограниченным мирком. Чтобы уйти от этой жизни, чтобы утвердить наперекор всем свою личность, молодежь совершает кражи, потом убийство.

Воя первая часть с силой, неожиданной для режиссера, поставившего «Первое свидание», превосходно воспроизводит атмосферу маленького городка и характеры действующих лиц. Рассказ ведется в сильной манере, и в этой адаптации Клузо уже предчувствуется стиль «Ворона».

То же, что было с Дарье, повторилось теперь с Клузо, только в диаметрально противоположном направлении. Однако Декуэн сумел мастерски слить воедино сюжет с наполнением, уравновесив одно другим. Впрочем, и сам Декуэн принимал участие в адаптации романа Сименона.

Вторая часть фильма, где Рэмю, игравший роль опустившегося адвоката, произносит длинную речь и где проходит вереница свидетелей, справедливо считается менее удачной, чем первая. По замыслу режиссера фильм должен был вынести приговор разлагающейся, развращенной буржуазии, возложить на родителей ответственность за преступление детей. Ровно двенадцать лет спустя Кайатт воспользуется этой темой в своем фильме «Перед потоком». В наше трудное время она тоже становится почти классической.

В эпоху немецкого контроля такая самокритика нравов кое-кому показалась неуместной. Здесь снова предчувствуется фильм «Ворон». Среди множества действующих лиц, как монумент, возвышается Рэмю в роли адвоката-алкоголика, осознавшего свое падение и вдруг взявшего себя в руки, чтобы личным примером бросить обвинение всему обществу. В этом фильме блестяще дебютировали актеры Андре Рейбаз и Жюльетта Фабер, но они не сделали себе карьеры.

В другом фильме с участием Рэмю, «Благодетель» (декабрь 1942 года), много банального. Но здесь рядом с титром «диалог» стоит уже имя не Клузо, а Ива Миранда.

Декуэну приписывают также «Брак по любви» (декабрь 1942 года), съемки которого были начаты над, хотя на экране этот фильм шел без имени режиссера во вступительных титрах. Впрочем, это произведение ничего не прибавляет к славе Декуэна. В январе 1943 года выходит фильм «Человек из Лондона», хорошо поставленный, хорошо сыгранный, но основанный на довольно неправдоподобном сценарии по роману Сименона. По мнению Роже Режана, «Человек из Лондона» — лучший фильм Декуэна военных лет, хотя кинокритик и признает, что «тема его не нова и выглядит неправдоподобной». В самом деле, подобная литература, приевшаяся всем романтика портов и побегов, символика голосов совести и картина бушующих волн, которыми злоупотребляет режиссер, не позволяют отнести этому фильму почетное место. Другая неудача в творчестве Декуэна — это фильм «Я с тобой», сделанный в жанре «комедии бульваров», с участием Пьера Френе и Ивонн Прентан, по сюжету Кроммелинка, отказавшегося признать адаптацию Марселя Риве. До самого конца войны Анри Декуэну так и не удалось вновь попытать творческий взлет, характеризовавший начало его карьеры.

После освобождения Франции деятельность Анри Декуэна не прекращается. Он осуществляет художественное и техническое руководство при создании многих фильмов (например, «Кафе «Кадрам»»), а также сам ставит различные картины, отмеченные неизменной добросовестностью, но не всегда в равной мере удачные. Декуэн работает с Жансоном, под его руководством снимаются лучшие актеры — Жуве, Мишель Симон, Пьер Френе, но ничего выдающегося он не создает. Правда, он показывает свое мастерство, иногда даже бравирует им, как, например, в фильме «Влюбленные с моста Сен-Жан», снятом почти целиком на натуре в Ардеши, и проявляет заботу о совершенстве формы, но это, однако, не приводит к созданию собственного стиля, утверждающего творческую индивидуальность режиссера. Декуэну ставят в упрек невзыскательность при выборе сюжета и недостаток требовательности, особенно по отношению к самому себе. Этот упрек отчасти справедлив. Декуэн доказал несколькими фильмами, что он способен вкладывать душу в свое дело, умеет своеобразно подходить к определенным сюжетам и даже к различным жанрам, но его «сговорчивость», стремление не оказаться в простое и, как у Кристиана-Жака, некоторая восторженность характера иногда мешают ему разобраться в подлинной ценности предлагаемых сценариев. Нельзя умолчать также о том, что коммерческий успех большинства фильмов Декуэна давал ему основание верить в их достоинства по крайней мере с практической точки зрения<sup>1</sup>. Условия работы режиссера таковы, что вынуждают его творить прежде всего для современной ему публики, а не для грядущих поколений. Кино — это зрелище, рассчитанное на самого

<sup>1</sup> За это же время Декуэн сделал несколько адаптации и написал два или три текста диалогов к незначительным фильмам.

разнообразного массового зрителя. Искусством оно оказывается случайно, и на него почти никто не смотрит как на искусство, с помощью которого можно выражать свои мысли, идеи. Если и некоторым режиссерам все же удается сделать это с большой убедительностью, то это значит, что они благодаря яркой индивидуальности характера или стиля вышли из-под власти сюжета, придали данному зрелищу оригинальность, которая пробивается сквозь трактуемую тему. Для этого, помимо таланта, требуется определенная последовательность, как раз то, чего порою недостает Декуэну. И тем не менее коммерческим успехом таких ни на что не притязавших фильмов, как «Между одиннадцатью и полуночью», не ограничиваются устремления режиссера. В его фильме «На большом балконе» (1949) ощущается довольно широкий замысел, а в фильме «Три телеграммы» (1950) — даже готовность пойти на некоторым риск.

«Я думаю, мне было бы нетрудно, — писал он по этому поводу, — повторить такие комедии, как «Биение сердца», такие детективы, как «Между одиннадцатью и полуночью», такие драмы, как «Незнакомцы в доме», или такие «интимные» фильмы, как «Кафе «Кадрам».

Мне представлялись широкие возможности, так как продюсеры с закрытыми глазами предлагали мне повторить то, что было уже сделано... и что доказало свою доходность.

А фильмом «Три телеграммы» я начинал с нуля».

Тем не менее желание создать что-либо новое или значительное и, конечно, в какой-то мере желание поразить публику побуждают авторов (режиссера и сценаристов) удваивать усилия, направленные на достижение преследуемой цели. Однако слишком явное стремление к грандиозности и к шутке снижает эмоциональное воздействие картины.

Фильм «На большом балконе» повествует о создании воздушной торговой линии между Франци-

ей и Чили. Устами Пьера Френе, выступающего в прологе фильма, авторы предупреждают, что они не ставили себе задачей, воспроизведя реальные факты, рассказать историю этой линии. В юс намерение входило лишь передать при помощи художественного вымысла обстановку, и атмосферу тех событий. Интересный замысел помог создать хороший фильм, сделанный добросовестно, с душой, в котором актеры играли с большой убежденностью и талантом.

Жозеф Кессель, автор сценария и диалога, а также первого заслуживающего внимания романа о воздушном флоте «Экипаж», хорошо знает авиацию, так как долго служил в ней и в воину и в мирное время, как и Анри Декуэн. Но картина, которую раскрывают перед нами авторы, так сильно утрирует характеры персонажей, так переполнена драматическими эпизодами и до такой степени подчеркивает возвышенность чувств героев, что хочется видеть в них поменьше величия и побольше человечности. Мы знаем, что на свете действительно были люди такой твердой закалки, как Карбо, мы знаем, что «линия» стоила жизни многим людям, которые ее прокладывали, но даже самая правдивая история, зажатая в тесные рамки фильма, может порой показаться выдуманной.

Если подходить к рассказываемой в фильме истории с человеческим критерием, то поступки героя фильма не всегда вызывают одобрение, а его энергия, как нам кажется, очень часто расходуется безрассудно. Взять хотя бы такой факт: герой привлекает к выполнению задания, от которого только что отказались летчики, юношу, не предупредив об этом его родителей. Здесь, как и в других местах, авторам вредит то, что они слишком поддаются своему увлечению той, или иной ситуацией.

Герой фильма Карбо убежден, что создание линии зависит исключительно от людей. А между тем это дело прежде всего связано с техникой. Герой требует от летчиков того, чего он должен был бы

требовать от инженеров — даже веря в дело, нужно быть терпеливым.

Итак, излишняя уступчивость вкусам публики, дешевые эффекты, стремление к драматизации — все это вредило при передаче благо родной, достойной воплощения темы.

«Три телеграммы» — фильм совершенно иного рода. Его сюжет, разработанный Алексом Жоффе в 1944 году, нашел продюсера только в 1950 году и то в связи с успехами итальянского неореализма, с которым его роднит простота сюжета. Это произведение нельзя назвать ни происшествием, ни смешной историей. Мальчика-телеграфиста, который только что приступил к работе, сбивает грузовик, и он теряет три телеграммы. В воображении ребенка, разыскивавшего их весь вечер, этот инцидент выглядит драмой. Целый квартал приходит в волнение и помогает ему в поисках...

В этой небольшой истории Декуэн а привлекла радость открытия нового мира — мира простых людей парижского квартала, темы человеческой солидарности. В фильме фигурировали не кинозвезды, а два ребенка и исполнители второстепенных ролей.

Декуэн создал трогательное, местами волнующее произведение, которое, несомненно, останется в числе его лучших работ. Фильм интересен и в то же время необычен тем, что вся заключающаяся в нем история преподнесена через восприятие героя-ребенка. Отсюда преувеличения, фантастический и феерический характер, который приобретают события и вещи. Поиски трех телеграмм становятся большим делом, делом безнадежным для малыша, только вступающего в жизнь, подходящего к своей профессии со всей серьезностью и чувством ответственности ребенка-бедняка.

На этот раз сюжет был превосходен, позволяя углубиться в зарисовку детской психологии. Однако фильм остановился на полпути и лишь скользнул по поверхности, ограничившись поэзией в духе Превера. Ж. -Л. Таллене, подчеркивая это влия-

ние Превера, справедливо отмечает в «Радио-Синема»: «В эпизоде с маленьким разносчиком телеграмм, который в отчаянии бродит по улицам под аккомпанемент исполняемой на аккордеоне мелодии Косма, аналогия заходит так далеко, что начинаешь опасаться, как бы фильм не впал в мрачный реализм Габена-ребенка».

Но по существу фильму вредило не это влияние, а отсутствие строгости в проведении основной темы. Я не отрицаю, что дополнительные эпизоды и даже некоторые «живописные» фрагменты, например снятие телеграммы с карниза, имели свой смысл в разворачивании драмы; они не были лишними, но оказались слишком «вялыми». Показывать в полуторачасовом фильме события, на которые в жизни ушло три часа (в данном случае от шести до девяти часов вечера), — значит растянуть фильм. Циннеман в фильме «Паровоз прогудит трижды» поступил, конечно, лучше, воспроизведя на экране, минута за минутой, действие, происходящее в течение 1 часа 20 минут. Но с какой неукоснительной собранностью он использовал свое время! Будь фильм Декуэна короче, он бы неизмеримо выиграл. Конечно, режиссер не виноват в таком растягивании — того требует «программа» сеансов, — но его произведение от этого страдает. Тем не менее надо отметить, что образы фильма не забыты, они живут в нашей памяти по сей день, а в этом, думается нам, вернейшее доказательство ценности фильма.

«Три телеграммы» — лишь эксперимент в творчестве Анри Декуэна. И тем не менее фильм свидетельствует о склонности режиссера к съемкам на натуре и знаменует поворот к своеобразному реализму — к поэтическому реализму в фильме «Клара из Монтаржи» и к сатирическому — в фильме «Желание и любовь». И тот и другой был почти целиком сняты на натуре: первый —

в Луаре, второй — в Испании. Действие фильма «Желание и любовь» развивалось вначале в хорошем темпе, с воодушевлением, но затем это воодушевление спало, и нарушение равновесия сделало картину довольно слабой.

Несмотря на достоинство фильмов «Три телеграммы» и «Клара из Монтаржи», несмотря даже на то, что думает об этом сам режиссер, нам кажется, что он может создавать прекрасные фильмы только в жанре, не требующем непринужденности и эмоциональности, легкой «одновременно глубокой, какой обладают итальянцы. Самым большим достоинством их фильмов является то, чего часто Декуэну недостает, — строгой собранности. Это не парадокс, а констатация факта. Пример тому фильм, к съемкам которого Декуэн тогда приступил, — «Правда о малютке Донж». Уравновешенность, ум, твердость — таковы основы этого фильма, заслуживающего почетного места. Но когда Декуэн утрачивает собранность, дает волю своим природным наклонностям и некоторым привычкам, его творческая сила снижается; он становится просто честным ремесленником, старающимся удовлетворить своего заказчика.

Фильм «Правда о малютке Донж», как и «Незнакомцы в доме», — лучший из виденных нами до сих пор фильмов Декуэна, — тоже сделан по роману Сименона. Из того, что эта картина является произведением высокого качества и даже более высокого, чем «Незнакомцы в доме», нельзя, конечно, делать никаких выводов, это просто совпадение. Автор темы дал режиссеру только мотивировки. Адаптация «Незнакомцев в доме», принадлежащая Клузо, и адаптация «Малютки Донж», сделанная Морисом Оберже, основательно отличаются одна от другой. Можно даже сказать, что психологическое воздействие фильма «Правда о малютке Донж» сильнее, чем романа.





В созданном Декуэном фильме показана главным образом драма чувств, история неудачной супружеской пары, которая не стала единым целым, история двух существ, сохранивших в совместной жизни две противоположные концепции жизни и любви: в героине живет пыл девичьих грез, в герое — мнимый жизненный опыт мужчины. Оба одинаково разочарованы друг в друге, и, следовательно, счастье для них уже невозможно. Отрицательным моментом интриги можно считать преступление, хотя оно является здесь точкой наивысшего напряжения, или, точнее, средством для передачи психологического состояния героини. «Да она сумасшедшая, что ли?» — спрашивает один из врачей. Нам не известно состояние героини в момент преступления, но безразличие, проявленное ею после его совершения — явление патологическое. Малютка Донж перестает любить, но, по-видимому, ей чужда и ненависть. Однако, чтобы убить человека, надо испытывать к нему либо любовь, либо ненависть. Таким образом, можно спорить о мотивировках действий и усматривать в этом психологическом конфликте нечто вроде разбора автором проблемы супружества, нечто вроде рассмотрения ее на отрицательном факте, когда каждый из персонажей является виновником разлада, а малютка Донж в своем стремлении идти до конца сама себя делает судьей. Но в данном случае, пожалуй, интересна не столько «история» и даже не связанная с нею проблема, сколько то, как она строится и как выражена.

С этой точки зрения Анри Декуэн создал замечательный фильм, обладающий редким качеством, — стилем, отсутствие которого часто ставили режиссеру в упрек. Драматическое построение и раскадровка сами по себе являются первоклассными. В этой драме с двумя действующими лицами все противоположно театру. Каждая сцена фильма не похожа на театральную, лишена эффектов театра и его искусственности в диалоге.

По поводу своей героини Анри Декуэн писал:

«... Надо было уловить в ее поведении все жесты, все привычки, дающие возможность сказать о ней то, чего она не говорила и не могла сказать; это своего рода подтекст, который не звучит с экрана, но воспринимается зрителем и придает персонажу человеческие черты... »

Подобно Жану Кокто в фильме «Ужасные родители», Декуэн, поняв, что внутренняя драма является с помощью крупного плана, на всем протяжении фильма останавливается на лицах, выделяет жесты, рисует их короткими, точными, неумолимыми мазками.

Развитие сюжета, чередование эпизодов, относящихся к настоящему и прошлому, двойная драма, свидетелями которой мы являемся: с одной стороны, борющийся со смертью человек, с другой — конфликт, развязка которого нам пока не известна, — все это представлено зрителю с великолепным мастерством.

Мне довелось увидеть фильм, когда на пленку еще не была записана музыка. В этом незаконченном виде, пожалуй, еще рельефнее проступала стройность произведения, а отдельные эпизоды, как, например, неудачный вечер, приобретали какую-то величавость. Бесспорно, что некоторая «нечеловечность» персонажей фильма, а также роковой характер их поступков дают возможность Декуэну придать этой драме трагедийное звучание.

Сложность рассказа, построенного на чередовании эпизодов (что является как раз достоинством фильма) и необычные характеры озадачили публику. Однако эти характеры были с непревзойденным мастерством воплощены актерами Даниэль Дарье и Жаном Габеном. Впервые со времени развода Декуэн работал с исполнительницей своих ранних комедий, да еще в диаметрально противоположном жанре. Но творческое взаимопонимание оказалось столь же полным и тонким, как и прежде. Впрочем, невольно напрашивается вопрос: не было ли между бывшими супругами, помимо художественного вымысла, который

вновь объединил режиссера и его исполнительницу, и более интимного понимания этой драмы супружеской пары? В 1935 году, когда Декуэн стал мужем Даниэль Дарье, ему было сорок один год, а ей всего восемнадцать.

Что касается Жана Габена, то он совершил просто чудо, замечательно сыграв роль человека, который на протяжении целой половины фильма прикован к больничной койке. Для него это было началом второй карьеры, еще более замечательной, чем первая.

Время должно воздать должное этому столь интересному во многих отношениях фильму.

В дальнейшем Аир и Декуэн подвергает себя двойному и опасному испытанию. Впрочем, делает он это с характерной для него спокойной уверенностью, позволяющей ему выносить нападки критиков с удивительной невозмутимостью, если не с безразличием. Испытание заключалось в постановке фильма по Стендалю совместно с кинематографистами нескольких стран Европы. Трудности начались с момента подготовки фильма, в первую очередь из-за адаптации, сделанной Клодом Верморелем. В титрах значилось его имя, но она почти целиком была переработана Франсуа Шале; однако и эта переработка не удовлетворила требований специалистов по Стендалю. Декуэну в этом смысле повезло не больше, чем Кристиану-Жаку с его фильмом «Пармская обитель» и даже Клоду Отан-Лара с фильмом «Красное и черное». Однако на этот раз дело касалось не столь сложного романа, как выше-названные, а всего-навсего новеллы в двадцать страниц под названием «Сундук и привидение» («испанское приключение», помечает автор), впервые опубликованной в 1830 году в «Ревю де Пари». В наши дни она, как ни странно, обычно включается в «Итальянскую хронику».

Несмотря на свою сжатую форму, новелла содержала богатый материал и, следовательно, предоставляла возможность довольно свободной адаптации, что и было сделано. Меньше всего стараясь воздействовать на чувства зрителя, режиссер трактовал сюжет с той объективностью, которая поражает при чтении новелл Стендаля. Он передает драму и характеры беспристрастно и с большой силой. Он не ставит никаких проблем, не защищает ни ту, ни другую сторону. Он свидетель, рассказчик.

В работе Декуэна ощущался определенный размах, режиссер прилагал большие усилия, достойные похвалы. Но он стал жертвой разношерстности составных элементов, хотя в какой-то мере эта разношерстность отвечала самому сюжету, этому «испанскому приключению», описанному французом, проживавшим в Италии. С фильмом дело обстояло еще хуже: он снимался в Испании французом с участием итальянских, мексиканских, испанских «французских актеров. Ошибка Декуэна состояла в том, что он без должной осторожности отнесся к дубляжу, сделав слишком большой упор на диалог. Крупные планы, которыми был интересен фильм «Малютка Лонж», здесь оказались неуместными. Режиссер, несомненно покоренный красотой Алиды Валли \* и силой Армендариса, отвел им слишком много места в фильме. Его можно понять, но произведение от этого то выиграло. Фильм обременен богатством материала. Не только лица, но и прекрасные дворцы Толедо, храмы, крепости, суровость и нищета деревни — здесь налицо все элементы в духе драмы, но недостает внутреннего единства, составляющего ценность фильма «Малютка Донж».

Результатом этого колоссального усилия явилось разочарование. Весь фильм снимался в Толедо, чаще всего на натуре, при 65° жары на солнце Алида Валли и Франсуаза Арнуль задыхались в тяжелых платьях той эпохи. Находясь в то время в съемочной группе я смог оценить приложенные

ими усилия, а также работоспособность Декуэна. После напряженного съемочного дня на старом мосту Сан-Мартина или у больницы Тавера он отдыхает, купаясь в бассейне под открытым небом, или созерцает с вершин Таж дивную панораму Толедо и с увлечением участвует в «фиесте», организованной расторопным администратором, чтобы дать нам возможность слушать до полуночи гитаристов и певцов фламенко...

После этого трудного предприятия, как «передышка» следуют два фильма: удавшийся «Дортуар для девушек» и закончившийся провалом — «Интриганки». Первый — это сентиментально-детективная комедия, действие которой происходит в пансионе для девушек. Фильм полон юмора и свежести. Второй фильм был неудачен во всем: фальшивый сюжет, условность психологии, бездарное исполнение.

Только с выходом на экран фильма «Достойны быть убитыми» мы вновь обретаем Декуэна. Говоря по правде, и данный сюжет, взятый из американского романа, стоит немного. Некоторые критики утверждают, что он лучше самого фильма. Пресса отзывалась о фильме весьма сурово. Кажется, однако, что к нему неправильно подошли, расценив как «психологический детектив». Отсюда упреки в отсутствии логики и правдоподобия, в «искусственности». А между тем именно эти стороны фильма и представляют интерес.

В самом деле, нам вовсе неважно, почему и как герой, молодой журналист-шантажист, столкнет в пропасть одну из женщин, которых он собрал этим вечером на террасе своей роскошной виллы. Наше внимание больше привлекают характеры, очень хорошо проявившиеся в небольших вспомогательных оценках. Но этот фильм не является ни детективом, ни психологической драмой. Он представляет собой именно игру. Нас поражает та четкость, с ко-

торой эта игра ведется. Никаких эмоции, едва ощутимый юмор и большой ум, что особенно ценно, так как это — форма выразительности, крайне редко встречаемая на экране.

Фильм «Достойны быть убитыми» напоминал «Веревку» Хичкока \*, хотя и был лишен драматической напряженности последнего. Терраса, представляющаяся тем более огромной, что режиссер ни разу не показал зрителю ее пределов, производит такое же впечатление замкнутого мирка, как и нью-йоркская квартира в фильме «Веревка».

Несмотря на то что на экране ничего особенного не происходит, Декуэну удается держать зрителя в напряжении. В двух или трех местах сквозит несколько легковесная фантастика. То здесь, то там встречаются неудачные места, но в целом фильм остается оригинальным благодаря волшебству стиля. Превосходна постановка, освещение и операторская работа замечательны. Игра граней кристаллов и света, изящество декораций, полоса тени, уходящая за пределы сцены, скулой диалог, хорошая работа с актерами... Все эти достоинства формы были расценены как искусственные. Но ведь Декуэн и создавал свой фильм как «дивертисмент». Режиссеру не прощают, если он не послужил определенному делу, сюжету или идее.

Доказательством этого явился следующий фильм Декуэна «Облава на торговцев наркотиками». На смену тонкой и целенаправленной игре теперь приходит фильм, в котором художественный вымысел уступает место подобию хроники, драматическому репортажу о наркотиках. На этот раз признание было единодушным, и фильм того стоил.

Он навеян романом Огюста Ле Бретона, вышедшим в «Черной серии». Автор — бывший бродяга, недавно сменивший притоны на издательские конторы, — не только подсказал режиссеру сюжет:

он содействовал ему советами, знанием «среды» и своими связями, что помогло режиссеру нарисовать правдивую картину. Интрига здесь — лишь очень тонкая нить, но она проводит нас по таинственному лабиринту торговли наркотиками и дает режиссеру возможность вести потрясающее расследование. Это было нелегким делом. Требовалось подогревать драматический интерес на всех стадиях этого расследования, оставляя одних действующих лиц и вводя новых. Декуэну это удалось, кажется, без усилий, так как единство его фильма и заключалось именно в этом расследовании. Все персонажи, за исключением ведущего игроу Габена, служат как бы иллюстрацией к драме, которая выходит за рамки их индивидуальности. Сами того не зная, они дополняют и оттеняют друг друга.

Таким образом, фильм «Облава на торговцев наркотиками» — новое подтверждение существенных достоинств искусства Декуэна, заключающихся в основательном построении и в соответствующем сюжету стиле. Уступки, вызванные так называемой необходимостью, — а они есть, — в репортаже скрадываются, и исчезают. Однако, прикрываясь документальностью, автор намеренно наращивает драматизм, чтобы усилить интерес и подчеркивать юмористическую сторону фильма по мере того, как зритель проникает в существо тайной торговли наркотиками, попадает от поставщиков к торговцам, к потребителям, чтобы наконец завершить это путешествие по кругам ада сценой, которая войдет в антологию: это «магия» эротического танца в «погребке», где собираются спекулянты и наркоманы. Автор использует специфически кинематографические средства, не злоупотребляя «сильными эффектами». Однако еще в большей мере, чем мастерство постановки, в этом фильме поражает рациональность в построении.

Эта трудная форма художественного репортажа, обеспечившая успех «Облаве на торговцев наркотиками», вновь соблазнила Декуэна, когда он собирался экранизировать знаменитое «Дело об

отравлении». Он характеризовал его нам тогда как «детектив семнадцатого века». И в самом деле, Декуэн трактует эту тему, экранизация которой была невероятно трудной задачей, в духе судебной хроники. Драматический интерес такого сюжета заключается в омерзительных сценах, в картинах морального разложения. Но ни то, ни другое раскрыть на экране, представив в «острой форме», невозможно. Режиссер вынужден оставаться в стороне и безобидными намеками иллюстрировать эти страшные сцены. Ни черные мессы, ни костры на Гревской площади, показанные в фильме, не обладают трагической напряженностью последних сцен «Облавы на торговцев наркотиками». На этот раз все преподносится нам в духе «восковых фигур» музея Гревен.

Наш остается еще познакомить читателя с двумя последними работами Анри Декуэна: «Фоли-Бержер», постановочный фильм в духе спектакля мюзик-холла, и «Взрыв неминуем» — фильм на тему о приключениях спекулянтов оружием, снятым в пустынном районе Косс. Оба произведения вновь подтверждают, что главные усилия Анри Декуэна направлены на тщательность постановки, которая обеспечивает его фильмам успех у публики.

# Марсель Паньоль

Нет никакого сомнения, что Марсель Паньоль никогда не понимал того, что мы называем киноискусством.

Вот какое определение дает он тем двум периодам, из которых состоит история кинематографии:

«Немой фильм был искусством фотографирования пантомимы на пленку, фиксирования пленки и ее размножения. Звуковой фильм — это искусство фотографирования театра на пленку, фиксирования этой пленки и ее размножения».

Это высказывание ясно, точно, конкретно. «Искусство кино? — спрашивает Паньоль. — Такое мне неизвестно».

И тем не менее присутствие Марселя Паньоля в этой галерее крупных творцов французской кинематографии втройне оправдано. Дело в том, что он является одновременно и автором фильмов, и главой школы, и наконец первым кинематографистом, членом Французской академии. На это мне могут, пожалуй, возразить, что Марсель Паньоль — академик именно потому, что он не кинематографист. Попробую доказать обратное. Может быть, Паньоль творит в кинематографии подобно тому, как господин Журден говорит прозой? Отнюдь нет. Марсель Паньоль прекрасно знает, что занимается кинематографией, но только делает это по-своему,

на свой манер. При этом он ни у кого ничего не просит, обходясь собственными средствами и испытывая такое же удовольствие, как горшечник у гончарного круга, хотя проявляет гораздо меньшее мастерство.

Все это делает творчество Марселя Паньоля, несомненно, явлением исключительным, любопытным в том смысле, что оно свидетельствует об удивительной жизненности кинематографии, побеждающей даже тех, кто яростно старается ее задушить и доходит до полного отрицания ее самостоятельного существования... А кинематография, не помня зла, возносит своего поносителя к славе и богатству!

Чтобы понять этот парадокс и убедиться в том, что оба «не понимающие друг друга» в конечном счете прекрасно договариваются, надо знать и кинематографию и Марселя Паньоля, того, о ком в 1936 году дружески писал Фернандель: «Этот черт-тебя всегда будет держать меня в руках». А двадцать лет спустя, питая к нему смертельную ненависть, как истый марселец, он поведал нам: «Чародей — да и только. Он вас заставит проглотить все, что ему заблагорассудится».

Но раньше чем говорить о самом человеке, следует хотя бы бегло напомнить его жизненный путь.

Марсель Паньоль родился 28 февраля 1895 года в Обани (тогда это еще не был пригород Марселя). Отец его — педагог. Большое значение имеют ученические годы Паньоля. В 1909 году он учился в лицее Тьера в Марселе... Один из его соучеников рассказывает об этом так: «Большие здания, от которых немного веет холодом, кулуары с монастырскими сводами, двор с длинным крытым коридором, где, бывало, играли Ростан и Поль Брюла... Столетние платаны, бросающие зеленый отсвет в окна классных комнат»...

«Грех по духу в большей мере, чем любой афинянин, и римлянин больше, чем сын Волчицы, — говорит дальше Филибер Жиро, — он уже в тринадцать лет писал буколики... » По правде сказать,

Паньоль продолжает их писать еще и сейчас... В кинематографии.

В пятнадцать лет его призвание определяется; он десятки раз переделывает свою первую пьесу «Катулл» — трагедию из жизни латинского поэта, который, умирая, читает стихи:

В ушах не смолкает рокот Стикса волны,  
Точно шум ветвей сваленного дуба, Приглу-  
шенные голоса вдали слышны...

Этот лицеист — поэт, и он хочет, чтобы другие об этом знали. В то же время он предприимчивый юноша. В шестнадцать лет Марсель вместе с друзьями основывает журнал «Фортюнио». Контора помещается в мансарде. Там декламируют александрийские стихи и рисуют полосатых кошек. Но состоящий из ста пятидесяти франков капитал тает в этих неопытных руках. «Фортюнио» спасает только появление нового друга — Жана Баллара, человека высокообразованного и более деловитого; журнал возрождается под заголовком «Кайе дю сюд» и доживает до наших дней.

Наряду с этим группа ставит театральные представления. Был поставлен «Катулл». За ним написан «Одиссей у финикийян», одноактная пьеса, соавтором которой был Шарль Брюн, а затем роман «Черноглазая девчонка», опубликованный журналом «Фортюнио».

Но жизненные пути основателей журнала постепенно расходятся. Паньоль кончает лицей и покидает Марсель. Он преподает английский язык в разных коллежах: в Тарасконе, в Памье-на-Арьеже и наконец — мечты его сбываются — в лицее Кондорсе в Париже. Он обосновывается там в 1922 году. Его голова полна замыслов, а карманы — рукописей. Он устраивает читку «Катулла» в театре «Франсе». Пьеса отвергнута. В следующем году он вместе с Полем Нивуа пишет пьесу «Торговцы славой»; в 1925 году она поставлена в театре «Мадлен» и имеет успех.

Марсель Паньоль немедленно покидает лицей

Кондорсе и целиком отдается театру. Его пьеса «Джаз» в постановке «Театр дез ар» рисует драму пожилого профессора, влюбленного в одну из студенток. Возобновив сотрудничество с Полем Нивуа, Паньоль пишет пьесу «Прямо в сердце». Но подлинную славу ему приносит пьеса «Топаз» — сатира на современные нравы, поставленная в 1928 году в театре «Варьете». Еще раньше «а него нахлынули воспоминания времен Марселя, ими и навеяна пьеса «Мариус», которая была поставлена девятого марта 1929 года и закрепила его блестящий успех в «Парижском театре».

Кинематография совершает поворот к звуковому фильму как раз в тот момент, когда Марсель Паньоль заканчивает первую часть своей марсельской трилогии. В ней проявляется как раз то, что побудило его свернуть с пути сатиры, на который, казалось, влекло драматурга: присущий провансальцам грубоватый сентиментализм в сочетании с простодушным лиризмом.

Появление звукового кино сразу привлекает к нему внимание драматургов, которые раньше презрительно считали кинематографию «немой калеккой». «Говорящее» кино взывает к опыту драматургов — мастеров в области диалога. Нарождается новый жанр, от которого кинематографисты с презрением отворачиваются, окрестив его «сфотографированным театром». А так как во Франции теория всегда опережает факты, то во имя торжества новой школы уже издаются законы. Марсель Паньоль сразу же увлекается, становится горячим поборником нового дела и находит по своему вкусу термин «кинематургия», употреблять который, однако, будет он один.

В своей книге «Размышления о киноискусстве»<sup>1</sup> Рене Клер, опираясь на документы той же

<sup>1</sup> См. главу «Законная самозащита».

эпохи, осветил подробности этой чудовищной шутки и вызванные ею отклики. Мы заимствуем из материалов Рене Клера несколько выдержек, и прежде всего краткое изложение фактов, почерпнутое им самим из статьи Андре Ланга.

«В 1930 году, когда только и было разговоров относительно экранизаций «Топаза» и «Мариуса», Марсель Паньоль перешел вместе со всем оружием и снаряжением в лагерь «говорящего» кино и выпустил своего рода манифест, который вызвал изумление и смех. Для него театр был не под угрозой, а осужден на смерть!»<sup>1</sup> Марсель Паньоль писал: «Театральное искусство возрождается в новой форме, его ждет невиданный расцвет. Новое поле деятельности открывается перед драматургом, и мы сможем создать то, что не могли осуществить ни Софокл, ни Расин, ни Мольер («Le journal»)). И годом позже: «Говорящий фильм — это вторичное изобретение театра («Cahier du film»)).

От имени работников театра Андре Ланг в заключение говорит: «Мы не хотели признаться себе в том, какое влияние оказали на нас солнце и воздух улицы Канебьер \*, и были оскорблены в своем уважении и любви к театру этими кощунственными заявлениями».

Не менее кощунственными показались эти декларации тем, кто на протяжении многих лет напрягал все силы, чтобы сделать из кино язык и искусство. Своими двумя аксиомами, приведенными в начале этой главы, Марсель Паньоль с легким сердцем пел отходную произведениям Ганса, Эпштейна и Л'Эрбье, в которых было — надо ли об этом говорить — столь же мало общего с пантомимой, как в искусстве Рене Клера — с театром.

Но теории Марселя Паньоля, сколь бы кощунственными или парадоксальными они ни были, находили много приверженцев как в театральной среде, так и в кругу кинематографистов. Продюсеры

<sup>1</sup> Рене Клер, Размышления о киноискусстве, М. 1958, стр. 136—137.

открывали свои объятия услужливым драматургам, а публика была тем более довольна, что новизна говорящего фильма возвращала ее к старым привычкам, веселым островам и шансонетке.

Впрочем, Марсель Паньоль не ограничивался одними теоретическими выступлениями, он перешел к делу. Уже в декабре 1930 года он заявил в печати: «Мне давно уже предлагают деньги, много денег за право экранизации моих пьес. Я отверг эти предложения. Я сам хочу сделать фильмы из своих пьес, я хочу, чтобы в них играли актеры по моему выбору, — те, которым я доверил воплощать образы своих персонажей: это Ремю, Лефор, Оран Демази... О «Мариусе» говорили, что это Марсель. Да, в кино это действительно будет Марсель... »

«Мариус» появился на экране в 1931 году в постановке англичанина Александра Корды. Впрочем, в данном случае это оригинальное содружество не имело большого значения: задача «режиссера» сводилась к тому, чтобы снимать диалоги и декорацию.

Часть за частью на сцене рождалась вся трилогия, и тотчас же вслед за этим ее переносили на экран в виде фильмов, которые, как того хотел Паньоль, были не чем иным, как искусством фиксирования театра на пленке.

В свою очередь Марсель Ашар и Саша Гитри блестяще воплощали теорию «кинематургии». «Жан с луны», «Мариус», «Роман плута» приводили в восторг публику. Мы уже затрагивали эту проблему на страницах, посвященных Рене Клеру, и не станем лишним раз вдаваться в определение кинематографического искусства. Последнее слово по этому вопросу уже сказано горячим приверженцем кинематографии — автором «Миллиона»: «Экранизированный театр существует и будет существовать еще долго, даже тогда, когда настоящее кино пробьет себе дорогу. Это жанр, у которого есть своя публика, свои залы, свои авторы, и ему нельзя отказать в праве на существование... Но все это



мало имеет общего с тем, что мы продолжаем, вопреки всему, называть кино»<sup>1</sup>.

Впрочем, вскоре «экранизированный театр» настолько выдохся и впал в банальность, что поневоле пришлось вернуться к более здоровым установкам. Тем не менее Марсель Паньоль упорствовал, и его уступки противникам были очень незначительны: в 1955 году он снова устами одного из читателей изложил эти свои прежние идеи на конференции, организованной в «Агрикультёр» в связи с шестидесятилетием кинематографии. А в цикле фильмов, навеянных театральными произведениями, мы могли вновь увидеть на экране «Мариуса» и вновь услышать со сцены отрывок из этой пьесы. Опыт оказался убедительным. Обновленная благодаря участию новых актеров на главных ролях — Пьеретты Брюно и Роже Крузе — сцена сохранила весь свой аромат. Что касается картины, то, несмотря на участие в ней такого крупного актера, как Ремю, ее бездарность вскрыла слабость самой темы. Разумеется, тема «Мариуса», не раз использованная другими авторами, — тоска по родине, мысль о побеге, — в наши дни утратила то, что в свое время составляло ее поэтичность. Но сценка, разыгранная Пьереттой Брюно, свидетельствовала о том, что, хотя фильм оказался плохим, пьеса была хороша...

Довольный успехом, который ему принесли его марсельские истории не только в Марселе, но и во всем мире, вплоть до Токио, Марсель Паньоль был намерен и дальше идти этим путем удачи. Вскоре он решил сам ставить свои фильмы. К этому времени он с чисто юношеским энтузиазмом и пылом литератора и марсельца создает новый журнал «Кайе дю фильм», целью которого была пропаган-

да его теории. Результатом этого явились ожесточенные споры между защитниками «настоящего кино» с Рене Клером во главе и поборниками «консервированного» театра, над которыми шефствовал Марсель Паньоль. В самом деле, Рене Клер пишет: «Я всегда мог серьезно спорить с Марселем Паньо-лем, только находясь вдали от него, иными словами, в письменной форме. Находясь с ним лицом к лицу, я не мог противиться очарованию этого необыкновенного человека, который, завоевав в наше время грандиозный успех в театре, бросился в кино с тем юношеским энтузиазмом, который он вкладывал во все свои начинания: стал выпускать фильмы, построил киностудию, создал лабораторию, открыл кинотеатры, одновременно собрался произвести переворот в автомобильной промышленности изобретением нового мотора; а на досуге он бывал то фермером, то каменщиком, то консулом в Португалии, то членом Французской академии»<sup>1</sup>.

Через двадцать лет после этих дебатов в Париже так же, как и в Нью-Йорке, два демонстрировавшихся повторно фильма одержали блестящую победу над таким страшным разрушителем, как время: «Свободу — нам!» Рене Клера и «Жофруа» Марселя Паньоля. И тогда стало понятно, что, создавая этот последний фильм и еще некоторые другие, теоретик «экранизированного театра» делал гораздо больше того, что входило в его намерения. Он творил в области киноискусства.

Следует ли этому очень удивляться? Действительно, достаточно рассмотреть «Мариуса», чтобы понять подлинные причины восторженного отношения его автора к той самой форме, которая не случайно кажется «чудовищной смесью». Театр подходил Паньолю в силу его чисто южного остро-

<sup>1</sup> Р е н е К л е р , Размышления о киноискусстве, М., 1958, стр. 146.

334

<sup>1</sup> Р е н е К л е р , Размышления о киноискусстве, М., 1958, стр. 162—163.

335

умия и красноречия, но ему подходило и кино, потому что оно освобождало его от сцены, декораций, рисованного задника. Искусство Паньоля искало свой путь. Ему был нужен открытый воздух, солнце, пространство. Кино было для молодого автора призывом к свободе, которой мучительно жаждал Мариус. И вот в фильме «Анжела» (1934) мы Наблюдаем парадокс: теоретик «сфотографированного театра» оказался в числе первых, кто возвратил звуковому кино одно из главных качеств киноискусства — правдивость обстановки и атмосферы. В ту пору, когда большинство кинематографистов замыкается в звукоизолированные студии, среди декораций из многослойной фанеры, искусственных улиц и рисованных на полотне садов, Марсель Паньоль воссоздает провансальскую деревню среди ланд и снимает фильмы многослойные, изобилующие недостатками, по полнокровные, из подлинной жизни, излучающие аромат юга: «Анжела», «Возвращение», «Жофруа», «Жена булочника», «Дочь землекопа».

Этими фильмами Марсель Паньоль вошел в историю французской кинематографии, обеспечив себе роль новатора и главы школы. И хотя некоторые отказывают ему и в том и в другом, нельзя не признать заслуг будущего академика, несмотря на наличие бесспорно слабых мест в созданных им фильмах.

В связи с недавним повторным показом фильма Жана Ренуара «Тони» кто-то под псевдонимом «Три маски» писал во «Фран Тирер»: «В ту пору не знали неореализма, якобы выдуманного сразу после войны итальянцами, предтечей которого, как нам кажется сегодня, является Ренуар».

Так писать — значит забыть, что фильм «Анжела», снятый в провансальской деревне, почти что на год опередил «Тони», забыть, что сам Ренуар писал в своих «Воспоминаниях»: «Я жил кое-как, изредка снимая убогие фильмы, вплоть до того момента, когда Марсель Паньоль дал мне возможность поставить «Тони». Значит, предтечей неореа-

лизма был скорее Марсель Паньоль, поставивший «Анжелу» и последующие фильмы, в которых, невзирая на техническое несовершенство еще плохо освоенной звукозаписи, заставил своих актеров говорить под открытым небом и сумел передать на экране, вместе с солнцем Прованса, пение стрекоз и шум мельничного колеса.

Наряду с этим он способствует — то в качестве продюсера, как это было с «Тони», то примером своих успехов — созданию целого ряда фильмов (вскоре среди них займет свое место и оперетта), разумеется, нестройных, но сочных, заимствующих свою живописность и темперамент у провансальского фольклора. Сам того не желая, Марсель Паньоль становится своего рода главой школы — Провансальской школы кинематографии. Чтобы вдохнуть в нее жизнь, он обращается с призывом к местным актерам. В содружестве с ним достигает своей силы мастерство Ремю, и после стольких балаганных ролей обретает новый тон Фернандель. Именно в фильмах Паньоля впервые проявили себя превосходные актеры, многие из которых уже сошли со сцены: Шарлей, Пупон, Дельмон, Мопи и другие, также создавшие в области актерского искусства своего рода мастерскую — творческое содружество с собственными традициями. Помимо кинолент, на которых запечатлены эти лица, эти картины Прованса, своеобразный дух этой живописной, волнующей мастерской можно еще и сейчас ощутить в студии, расположенной в «Тупике тополей», в маленьком дворике, где рабочие как раньше, так и теперь охотно задерживаются после трудового дня, чтобы сыграть партию в кегли с актерами или патроном. «Делать фильм с Марселем Паньодем, — говорит Фернандель, — это значит прежде всего отправиться в Марсель, затем съесть с товарищем по тарелке уха, приправленной чесноком и перцем, поговорить о погоде и наконец, если останется время, сниматься... »

!

<sup>1</sup> «Mon ami Marcel Pagnol» («Ciné-France», 19 novembre 1937).

Таким образом, эта Провансальская школа характеризуется и своим особым духом, и своими темами, и своими методами работы, и своей зачастую неотработанной техникой, которой к тому же не придавали большого значения. Несмотря на успех «Мариуса» в Париже (это был первый успех фильма), начали поговаривать, что этот успех ограничен пределами Франции ввиду того, что вещь эта носит печать «местного колорита». Задавалась даже вопросом: «А поймут ли «Мариуса» жители Лилля?» Но оказалось, что фильм был прекрасно понят и пользовался успехом не только у обитателей Лилля, но вскоре вслед за этим и у бельгийцев, голландцев, швейцарцев, у англичан, немцев, шведов, испанцев, американцев и у японцев.

Исключительный интерес, проявленный к фильмам Марселя Паньоля за границей, сказался еще и в том, что после постановки немецкого «Мариуса» фирмой «Парамаунт» одна берлинская фирма выпустила в 1935 году новый его вариант под названием «На черном ките» с Эмилем Яннингсом \* в роли, которую исполнял Ремю, сыгравшим превосходно, без подражания своему предшественнику.

В Америке роль Ремю в свою очередь играл Уоллес Бири в американском варианте под названием «Порт семи морей». Триумф этого фильма сгладил провал пьесы в США.

Со времени войны повторные показы трилогии встречали хороший прием, а неизменный успех новых фильмов Паньоля за границей тем более озадачивал, что наличие в них обильного диалога, казалось бы, должно было мешать пониманию сюжета или ставить в затруднительное положение зрителя, который мог охватить подробности лишь с помощью перевода. Несомненно, это было связано с психологической упрощенностью характеров, которая давала преимущества, отсутствовавшие в произведениях, более разработанных, с более сложными сюжетами и персонажами. Так или иначе, но

факт остается фактом. Этот успех, несомненно, объяснялся также тем, что некоторые фильмы Паньоля воспринимались северными народами или американцами как «экзотика». Их многословие, болтливость, даже легкий характер, черты небрежности, проглядывающей в методах постановки и сказывающейся на фильме в целом, — все это было открытием особого «мира» с присущими ему чувствами и жизнью, точно выписанного во всем его своеобразии. Если бы французская кинематография в целом обладала столь же ярким национальным характером, как фильмы Паньоля, — провансальским, несомненно, наши произведения для экрана вызвали бы к себе интерес во всем мире в еще большей мере, чем это имеет место в настоящее время.

Есть еще немало парадоксального в экстравагантном — в подлинном смысле слова — творчестве Паньоля, идущем чаще всего от лучшего к худшему. Самым поразительным является то, что в момент, когда он решил сам ставить свои фильмы («Мариус» был поставлен А. Кордой, «Топаз» — Луи Гаснье, а «Фанни» — Марком Аллегре), этот «автор» начинает искать идеи у других, и в особенности у своего собрата по перу Жана Жионо из Маноска, провансальца, как и он, но представляющего ему полную противоположность по темпераменту и по духу. Его искусство тоже исходит из местного колорита, из своеобразных сюжетов, но Жионо сразу же пускается в обобщения, доводит их до космического, извечного. Его персонажи выхвачены из великого круговорота, совершающегося во вселенной. У Паньоля же, наоборот, центром этой вселенной остается человек, а движущей силой драмы — его мелкие интриги, его чувства. В известном смысле это тоже вечно, но ясно, что, хотя исходная точка творчества у обоих авторов одна, в дальнейшем они отдаляются друг от друга и по мере нашего

ознакомления с ними, по мере углубления в них представляются все более различными. Творчество Жионо выливается в эпос; творчество Паньоля — чаще всего в комедию благодаря своей живописной правдивости в обрисовке поступков и чувств, благодаря юмору с сатирическим оттенком. В таких произведениях человек в конечном счете, даже в те минуты, когда он трогателен из-за своего одиночества, представляется маленьким. У Жионо, наоборот, говорится о величии человека, обусловленном величием космоса, от которого он неотделим. То же различие и в способах выразительности. Марсель Паньоль любит свою землю, питает к ней нежность, пожалуй, даже страсть. Но в отличие от Жионо он не добирается до ее глубоких корней. У Паньоля природа — это нечто внешнее, ласкающее взор, у Жионо — это обширное целое, из которого человеческий ум лепит формы. И если Жионо приобщает нас к борьбе стихий, к жизни всей земли, к бурлящим в ней сокам, то Паньоль довольствуется созерцанием уходящих в небо сосен, пением стрекоч и синевои неба. Его неумение поведать нам свою любовь настолько велико, что чаще всего мы ее почти не ощущаем... Впрочем, весьма вероятно, что, снимая фильмы по произведениям Жионо, Паньоль понял Жионо не лучше, чем понимает кинематографию. Он берет из творчества Жионо то, что его позабавило, например в романе «Некто из Бомюня» — мелодраматическую историю, ядро, вокруг которого Жионо построил чудесную поэму земного искупления. В это ядро Паньоль влил свои соки, и оно разбухло и покрылось новой оболочкой настолько, что от Жионо фактически не осталось и следа: получилось произведение Паньоля не только в смысле зрительных образов, но и диалога, умонастроения, характера. Не уцелел при обработке «Писем с моей мельницы» и Альфонс Доде. Паньоль «разделался» с их автором как ему заблагорассудилось. Можно полагать, что он этого даже не заметил, поскольку и в Жионо и в Доде

видел только самого себя. Так проявляет себя ярко выраженная индивидуальность. Это новое доказательство того, что подлинный «автор фильма» не может «экранизировать» чужое произведение; он делает его своим.

Нам пришлось остановиться на этом моменте, чтобы опровергнуть ошибочное мнение о сотрудничестве Жионо с Паньолем. Этого «сотрудничества» никогда не было. Сами формы, в которые выливалось их творчество — роман и фильм, также были диаметрально противоположны. По крайней мере так обстоит дело с произведениями, из которых Паньоль черпал темы для своих фильмов: «Некто из Бомюня» («Ангела»), «Возвращение», «Синий Жан» («Жофруа» и «Жена булочника»). Жан Жионо немногословен, его стиль лаконичен. Паньоль же растягивает действие, сцены, диалог и из такого короткого романа, как «Некто из Бомюня», делает фильм длиной 4000 метров, а из новеллы в несколько страниц — фильм на полтора часа.

А тема? Вырванная из романа и разбухшая благодаря марсельской словоохотливости, она обычно превращается в мелодраму, банальность которой маскируется умело построенными диалогами и поразительным чувством слова.

А стиль? Можно было бы остановиться на различиях стиля Жионо и Паньоля и показать, насколько трудно передать на экране такого автора, как Жионо. Как мог Паньоль в финальной сцене «Ангелы» (отъезд Амедея) передать выраженное в двух фразах: «Я держался за самый кончик нити дружбы, укрепившейся в наших сердцах. Еще шаг — и она бы порвалась. И я сделал этот шаг назад и уехал?»

Однако и люден и произведения надо принимать такими, какие они есть, — с их достоинствами и недостатками. Киноискусство Марселя Пань-

оля, даже если это и не кино, тоже следует принимать таким, каким он нам его предлагает. Его заблуждения, его слабости, его наивность более трогательны, чем безупречная техника или «бездушные» экранизации. В них выявляется его яркая индивидуальность, а это самое важное...

Стоит ли анализировать подряд все произведения Паньоля? На каждом из них лежит печать местного колорита. Таковы «Анжела», «Кузнечик», «Цезарь», «Возвращение», «Шпунц», «Жена булочника», «Дочь землекопа», «Наис» — вплоть до «Прекрасной мельничихи», где Шуберт подается под провансальским соусом, — одного из самых слабых когда-либо показанных зрителю фильмов, хуже которого трудно себе и представить...

У Паньоля это возможно, с одной стороны, из-за полного отсутствия критического чутья, с другой — из-за принятого им метода работы, о неудобствах которого нам расскажет Фернандель, прежде чем нам удастся вскрыть его положительные стороны.

Марсель Паньоль обещает Фернанделю дать роль в фильме «Шпунц».

— Ты по крайней мере написал сценарий? — осведомляется актер.

— Это еще зачем? У меня все здесь, — отвечает Паньоль, указывая рукой на лоб.

Закончив снимать «Возвращение», режиссер говорит актеру:

— Послезавтра ты снимаешься в «Шпунце».

— Ты дашь мне наконец текст моей роли?

— Какой еще текст! Получишь завтра — я его сегодня напишу.

«И действительно, — продолжает рассказывать Фернандель, — в назначенный день Паньоль вручил мне первую страницу своей рукописи, и вплоть до конца съемки фильма я получал систематически диалоги лишь накануне, совсем не имея представления, что будет происходить завтра»<sup>1</sup>.

Но отвлечемся от сказанного и перейдем к новому фильму «Топаз», поставленному в Сен-Морисе, где нам удалось присутствовать при съемке одной сцены, которую главный оператор, актер и различный технический персонал ставили своими силами, поскольку автор в тот день находился в Академии, куда его вызвали по поводу составления словаря. Не стоит вспоминать о разговорах вокруг нового фильма «Любимчик мадам Юссон»<sup>1</sup>...

Наконец Марсель Паньоль принимает решение идти дорогой, которая, минуя Обань, ведет к Трёй — уединенной деревушке в 14 километрах от Марселя. Кругом холмы, огромные кремнистые края, поросшие чабрецом, розмарином, можжевельником, с приютившимися на них редкими соснами.

«Это мой родной край», — окажет несколькими годами позже Марсель Паньоль. То было сказано с выговором и с гордостью крестьянина, говорящего о своей земле. И земля эта была его землей вдвойне. «Наверху мы соорудили поселок для «Возвращения». Дальше в складках местности еще уцелели следы фермы «Анжелы»... А вон за этой грядой скал — грот из «Манон».

Эти уголки природы, где живут лишь стрекозы и кролики, ныне знает весь мир. Они являются частью творчества Паньоля. И до некоторой степени их можно считать его творчеством.

Надо знать этого человека, чтобы испытать то обаяние, о котором говорят Фернандель и Рене Клер. Но, чтобы понять также и обаяние его творчества, многие черты которого, однако, отталкивают нас, надо видеть Паньоля за работой...

Можно сказать с уверенностью, что методы Паньоля не схожи ни с чьими. Мало того, что он и сценарист и автор диалогов, что он ставит фильмы для собственной фирмы, в собственных студи-

<sup>1</sup> «Ciné-France», цит. статья.

342

<sup>1</sup> Фильм реж. Бернар-Дешана (1932). Прим. ред.

343

ях и — чему мы как раз сегодня были свидетелями, поднявшись на холмы, возвышающиеся над Трёй, — снимает их на земле, которая является его землей (до самого горизонта! — уточняет он). Фильм, который Паньоль снимает, является также его творением в том смысле, что он мастерил его сам с помощью товарищей... как мастера своими руками вещь. Режиссер? Этому человеку театра кажется смешным само такое определение. Вот он перед нами в морской тельняшке, на голове кепка с козырьком... Ему 60 лет, но он удивительно молод. Он «снимает» рассказ Доде «Мельница деда Корниля»... Это значит, что Марсель Паньоль мастерит грабли, передвигает стол мельника, помогает машинисту спилить мешающую ему маленькую сосну. Здесь не соблюдается ни иерархия, ни специализация — все занято общим делом...

Кажется, все на месте? Марсель Паньоль окидывает всех своим взглядом. «Да! Но ведь на этой мельнице живет молодая девушка, нужна ваза с цветами». В старой бочке нашлись охапки бессмертников, уцелевших от несчастного Уголина из фильма «Манон». Ими можно украсить беседку мэтра Корниля. Тогда Паньоль садится на старую скамейку. «Дело идет на лад!» И тем, кто его окружает (будь то актеры или машинисты), он рассказывает сцену, как он ее себе мыслит. На самом деле Паньоль рассказывает ее самому себе. «Пусть маленький Доде идет вот этой дорожкой — так будет выглядеть красивее. В руке у него палка, и он здоровается с мэтром Корнилем...»

Вот и вся его раскадровка. Разумеется, диалог написан, но нередко случается, что Паньоль меняет одну-две реплики... Вчера в Ориоле деревенский глашатай, роль которого играл марсельский актер, запутался, произнося свою реплику. «Переснимать не будем! — воскликнул Паньоль. — Вы еще убедитесь, какой получится эффект на экране».

Приближается полдень. Шуршат стрекозы в сухом воздухе. Все с нетерпением ждут «полдника». Стол накрыт на небольшой поляне под соснами.

За повара — Блавет, которого мы видели во всех фильмах Паньоля.

Жаклин Паньоль совершила продолжительную прогулку в горы. Теперь она возвращается с разруганными щеками и помогает накрывать на стол. Что касается «режиссера», то, чтобы, как он выражается, еще немного заняться, он дробит лед и кладет каждому в стакан по кусочку. Когда царит дружеская атмосфера, еда кажется вкусной, говядина поджарена на костре между двух камней... Вот как «занимаются кинематографией» по провансальски... Вечером все возвратятся в Марсель, а Паньоль возьмет под руку жену и по тропинке пойдет на ночлег в соседнюю ферму... Когда смолкнут стрекозы, его древняя земля Прованса поверит ему еще несколько своих тайн...

Все это непременно надо знать, чтобы понять, чем живут фильмы Паньоля. Их характеризует не только правдивость диалогов, но и чистосердечие и взаимопонимание.

Сцены пролога — приезд Доде в Арль — были сняты на площади Ориоля. Наряду с актерами кое-кто из местных жителей также облекся в костюмы той эпохи. Остальные — весь поселок — образовали круг у кресла режиссера. Они наблюдали за съемками. Но в сознании Паньоля они несомненно были участниками сцены, как и церковный колокол, и шум фонтана, и рев осла на соседней улице...

Работая таким образом, Марсель Паньоль с первых дней говорящего кино способствовал обращению кинематографии к реальной жизни. А соответственно своему представлению о кинематографии он создал устраивавшую его вольную форму, готовый с улыбкой и убежденностью признать ее просчеты и недостатки. Но в этой форме проявляется его своеобразный темперамент, который в полную меру раскрывается в двух его последних произведениях — «Манон с источников» и «Письма



с моей мельницы». В них вновь ощущается Паньоль, оставшийся верным себе, Паньоль, которого мы немного утратили, создатель «Анжелы» и «Жофруа». Совершенно бессмысленно говорить, что они, а особенно «Манон», относятся к жанру, к которому обычно причисляют фильмы Паньоля. Сфотографированный театр? Если кинематограф может по праву не признавать эту необычную для него форму, то и театр, или скорее современные устремления театра, уже не мирятся с этой буколической выразительностью, с этими эффектными «тирадами» и потоками слов.

Разве похоже это на сфотографированный театр? Нет, весь экран залит светом; в воздухе ощущается запах лаванды и розмарина. Волшебными чарами кино мы перенесены в самое лоно провансальской природы.

Сюжет столь же необычен, как и форма. Это своего рода сказка—наивная и, в то же время глубокая. Перед нами девушка, ожесточенная семейными невзгодами; старая мегера, изрекающая проклятья; великодушный, мягкосердечный учитель и вся сельская провансальская знать — живописная ярко нарисованная группа, в которую Паньоль вдохнул жизнь своим воодушевлением и словом.

Чтобы утолить свою жажду мести, молодая девушка, используя поведенный ей секрет, отводит от села источник, которым оно живет. Виновник зла кончает жизнь самоубийством, к девушке возвращается ее имущество, и она выходит замуж за славного учителя.

Воя первая часть представляет собой целую цепь не связанных с сюжетом эпизодов, в которых автор прибегает к дешевым и избитым эффектам. Но постепенно, уже в силу объема произведения (демонстрация фильма длится три часа) драма выходит за рамки рассказа о случайной истории и поднимается до уровня эпоса... И вот снова парадокс: Паньоль, которому не удавалось переносить на экран произведения Жионо, на этот раз, рисуя личную драму, дает почувствовать дух экранизи-

руемого писателя и, идя в этом направлении дальше, напоминает о Гомере и о великих лириках античности.

«Манон с источников» превращается в драму, лиризм которой неожиданно прорывается в превосходной сцене признания Релли в любви к Манон. Необъятность вселенной придает звучание жалким словам, произнесенным в пространство; они становятся как бы криком земли, обращенным к небу, первобытным зовом стихий, творящих миры.

Таким образом «Манон с источников» отказывается от «канонов», в нем проявляется типичное для французской кинематографии стремление уйти от общепринятых формул и правил, которые, будучи применены слишком неукоснительно, обрекли бы киноискусство на неподвижность, равносильную смерти. «Манон с источников» есть единое целое, но не монолит, а поток, обильный, бурный, несущий и жемчуг и шлак... Нам остается лишь отдалиться на его волю, чокнуться по пути стаканом с провинциальной знатью, шагать следом за Манон, прислушиваться, как освещенный мерцающим светом Уголин кричит звериным криком с вершины холма...

Те же эстетические принципы обнаруживаются в последнем фильме Паньоля «Письма с моей мельницы». Из прелестного произведения Альфонса Додде Паньоль выбрал три рассказа, каждый в несколько страниц. Он делает из них фильм, который идет около трех часов. Следовательно, фильм—почти оригинальное произведение Паньоля, тем более что режиссер снабдил его прологом и эпилогом своего сочинения.

Да, в кино события показываются ускоренно, оно пользуется намеками, недоговаривает; у него свой собственный сокращенный язык, который мы с удовольствием воспринимаем. Это язык нашей эпохи, язык людей, которые торопятся. Марсель Паньоль не торопится. Это рассказчик. Если вы

не хотите его слушать, идите своей дорогой, но спешите уйти, потому что ему ничего не стоит вас удержать. Ведь мы уже сказали, что он — чародей.

Три рассказа, отобранные Паньо́лем, — это «Три малые мессы», «Эликсир преподобного отца Гоше», «Тайна деда Корниля». Прежде чем перейти к ним, режиссер показывает нам прибытие Доде в Арль и встречу на мельнице Фонтевьей с Руманилем. Два писателя беседуют о достоинствах языка французского и языка провансальского... Начало фильму положено; отдадимся на волю его ритма. Персонажи рассказывают свои истории, украшая их анекдотами, стрекозы поют в платанах; тень свежа и вино приятно. Марсель Паньо́ль повел нас за собой, мы уже не в кино, а в Провансе и слушаем рассказчика.

Это поразительное пренебрежение к канонам, отказ от элементарных и бесспорных правил кинематографии в конечном счете и есть главное качество произведений Марселя Паньо́ля. Можно ли создать кинематографическое произведение, если освободиться от всяких пут и творить так, как подсказывает твой талант? Андре Базен отвечает на этот вопрос так: «Паньо́ль — это нечто совсем иное, если хотите, нечто лучшее: это специфически современное явление нашей литературы, благодаря кинематографии достигшей возрождения эпического речитатива и устного творчества. Полное подчинение изображения тексту находит себе оправдание с того момента, когда на фильм начинают смотреть лишь как на наиболее надежную опору этой современной «эпической» песни (а самым убедительным показателем надежности этой опоры служит успех фильма). Несомненно, изображение придает ей конкретную реальность, создает видимость представления, но существенной разницы между этим представлением и образами, возникающими в воображении того, кто только слушает рассказ, нет. И если трубадур мог только рассказывать, а Паньо́ль воплощает свое повествование в зрительные образы, то истинной скрытой движущей силой

действия и в том и в другом случае остается слово: как в «Письмах», так и в «Манон» диалоги по существу есть не что иное, как ряд монологов, в которых каждый персонаж рассказывает о себе другому в нашем присутствии»<sup>1</sup>.

Разумеется, придется вместе с Базеном пожалеть о том, что Паньо́ль, довольно строго придерживающийся созданной им формы, демонстративно пренебрегает «техникой кино». Это его особенность. Но главное не в этом. Главное то, что благодаря кинематографии поддерживается старая традиция эпического сказа, возрождается волшебная сила слова, ведущая начало от первобытных заклинаний. Как мы уже видели, некоторыми аспектами фильма «Манон» Паньо́ль сходен с Жаном Жионо. Кто в будущем из сторонников этой формы с большей строгостью и большей эпичностью возьмется перенести на экран драму пастухов, рассказанную Жионо в его «Звездном змие»? Во всяком случае если «Илиаде» и «Одиссее» суждено в одни прекрасный день стать «произведениями экрана», то они будут воплощены именно в такую форму. «Эпический рассказ» может возродиться с помощью микрофона и изображения. Скромным доказательством этому служит поэма Элюара «Роза и резеда», иллюстрированная на экране Андре Мишелем \*. Но великие лирические взлеты поэзии рождаются у Средиземного моря. Это ими определяется в значительной мере то, что наивно именуется итальянским «неореализмом». Вливаясь в это словесное колдовство, эту поэзию слова, творчество Паньо́ля занимает место на пути, идущем от древних греков, — этих предков провансальцев, чьи потомки в наши дни являются братьями, — к Мистралю \* и Жионо. Перед этой поэзией открываются перспективы, нами еще не зримые.

<sup>1</sup> «Les Cahiers du Cinéma», № 41.

# Марсель Карне

В монографии о Марселе Карне <sup>1</sup>, которая, вероятно, не вызвала восторга у того, кому была посвящена, Жан Кеваль дал портрет Карне настолько верный и живой, что я не могу отказать себе в удовольствии привести его.

«Он идет к вам навстречу быстрой и легкой походкой, приветливо протягивая руку, в слегка сдвинутой на затылок коричневой фетровой шляпе, что придает ему мальчишеский вид: невысокий, широкоплечий, смуглый человек. У него горячий взгляд и редеющие волосы сорокалетнего мужчины. Он ведет вас в уединенный бар, усаживает на лучшее место и нервно играет всем, что попадется под руку: коробкой спичек, зажигалкой, рюмкой. Он слушает вас краем уха, отвечает не задумываясь, прямо, но многословно; иногда в его речи проскальзывает почти неуловимая вычурность. Он всегда черпает ответ в своем внутреннем мире, говорит, не останавливаясь, дополняя свою мысль воспоминаниями, и тогда загорается, начинает жестикулировать, а затем возвращается к заданному вопросу. Он рьяно защищается от постоянных обвинений. В частности, его обвиняют в том, что он транжирит капиталы «бедных» продюсеров. На эту тему он говорит убедительным языком инженера во всеоружии цифр и фактов. Чувствуется, что он защищает то, что ему до-

роже всего на свете, — материальную основу своей творческой свободы, но он не собирается завоевывать ее ценой разорения доверившихся ему людей.

Не переставая говорить, он время от времени украдкой бросает взгляды по сторонам. Нетрудно догадаться, что он восприимчив ко всему окружающему и способен раздваивать свое внимание. Он говорит, не подбирая выражений, а потом готов кусать себе губы за то, что сказал лишнее».

Трудно лучше нарисовать портрет этого «невысокого смуглого человека», который, по словам Кевала, одновременно напоминает средней руки живописца и парижского гамена. Таким я его видел сотни раз — восторженно улыбавшегося в дни, когда он вынашивал большие планы, воплощавшие его устремления, или с горькой усмешкой после неудач, зачастую незаслуженных, приводивших режиссера в полное уныние.

В студии эта непосредственность отчасти пропадает. Тому, что происходит за ее стенами, Марсель Карне не уделяет почти никакого внимания. Он весь отдается работе, которая лишает его покоя на многие недели. Ему приходится бороться за сюжет, за имена, за цифры. Отныне его окружают одни препятствия: техника, осветительная часть, актеры, технический персонал, с помощью которых режиссер стремится утвердить свою волю. Он не отступает от цели и не подчиняется чьим-либо требованиям. «Если его педантизм и доходит до какой-то болезненной крайности, то причина лежит в недоверии к самому себе. Этот невысокий человек, скрывающий свой возраст из опасения, что его сочтут слишком молодым, человек, который десять раз задает вам один и тот же вопрос и десять раз снимает один и тот же план, человек, который не желает пересмотреть свои ранние фильмы, потому что уже не может ничего изменить в них, — этот человек в глубине души не знает покоя» <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> J e a n Q u é v a l, Marcel Carné. Coll. 7 Art, Paris, 1952.

350

<sup>1</sup> B e r n a r d G. L a n d r y, Marcel Carné, Sa vie, ses films (Paris, 1952).

351

На съемочной площадке его беспокойство превращается в почти хроническое дурное настроение. Раздражительность Марселя Карне общеизвестна. Это у него не напускное и происходит не от недостатка сговорчивости или излишка самолюбия. Просто увлечение своей профессией воодушевляет его и в то же время терзает. Он владеет ею лучше, чем кто-либо, и не терпит возражений, подказанных мнимым здравым смыслом, — вот источник этих вспышек гнева, всяких ссор, которые вызывают столько пересудов. Они повторяются на всем протяжении творческой деятельности Карне, которая насчитывает столько же провалов, сколько и удач. Отсюда укрепившаяся за Марселем Карне репутация «задиры и несговорчивого человека», объясняющая и боязнь, которую он внушает продюсерам, и причины разрыва со многими из них. Такая репутация обоснована лишь отчасти. Карне способен на многое, в чем ему отказывают: например, он умеет придерживаться ометы и снимать картины в установленные сроки, что он неоднократно доказывал. Если он дорого обошелся некоторым из финансировавших его лиц, то других он обогатил. При этом в обоих случаях нельзя точно определить степень его ответственности за случившееся.

Когда в кинематографии утвердится лучшая экономическая система, Марсель Карне станет образцом режиссера, способного принести состояние своему продюсеру. «Набережная туманов», «День начинается» и почти все его другие фильмы являются сегодня золотой валютой, которую еще недооценивают недалёковидные прокатчики. И через десять лет еще заговорят о «Жюльетте», как заговорили о «Забавной драме». Но для этого надо перестать относиться к кинопроизводству, как к производству кисточек для бритья.

Замечателен один факт. Если Карне является одним из тех французских режиссеров, у кого были самые большие распри с продюсерами, то он также принадлежит к числу тех, чьи произведем

ния в целом дали наименьшие убытки. Это объясняется двумя причинами. С одной стороны, непримиримость Карне предоохранила его от уступок, которые со времен немого кино и до наших дней привели многих кинематографистов к созданию кинолент, недостойных их таланта. Карне часто сжигал за собой мосты. Он не всегда снимал картины, достойные своего дарования. Но даже когда обстоятельства заставляли его быть менее взыскательным, он все же умел создавать доброкачественные произведения. И хотя вина за ошибки, в которых упрекают режиссера, и падает на него, они отнюдь не следствие небрежности.

Это редкое достоинство. Оно заслуживает особой похвалы в этой профессии, где компромиссы так легки, так соблазнительны и зачастую так прибыльны! За отказ от них Карне познал трудные, даже мучительные годы, и сегодня, приближаясь к пятидесяти, он так же мало обеспечен, как и тогда, когда на свои юношеские сбережения снимал «Ножан». Но зато он жил полной жизнью! Некоторые скажут, что этого недостаточно.

С другой стороны, ни один из его фильмов (быть может, кроме «Женни») не кажется устаревшим. Даже если в них ощущается влияние определенной эпохи, в языке этих картин нет архаизмов. Это объясняется стилем, в котором они поставлены. Прямой наследник великой школы французской кинематографии, Марсель Карне оказался свидетелем «кризиса», постигшего звуковое кино в техническом и художественном планах. Его заслуга в том, что он оказался полезным тем, кто быстрее остальных сумел признать новые ценности, которые следовало использовать. Карне пережил это трудное время в кино, находясь рядом со своими старшими братьями, он тоже прилагал свои усилия для преодоления кризиса, но его творчество непосредственно им затронуто не было. А когда Карне начал самостоятельную режиссерскую деятельность, эволюция закончилась, язык

кино был выработан в достаточной мере для того, чтобы придать новому искусству форму, которая не устарела и поныне.

Эта стабильность киноязыка доказана временем. Она видна и в «манере» режиссера, оригинальность которого значительно больше проявляется в композиции, чем в фактуре, в построении повествования, чем в изобразительном почерке. Высокое искусство Карне заключается в расстановке предоставленных ему элементов, в их сочетании с целью выражения определенной мысли. Явная неспособность других режиссеров так органично соединять различные элементы порою губит даже самые многообещающие произведения.

Марсель Карне не является, подобно Рене Клеру, автором тем своих фильмов. Природной одаренности Ренуара у Карне соответствует исключительно развитое «чувство кинематографа». Мы еще вернемся к вопросу о роли сценаристов в творчестве Карне, и особенно Жака Превера, значение которого не следует приуменьшать как раз ввиду «кинематографичности» его таланта. Как пишет Бартелеми Аменгуаль<sup>1</sup>, было бы явной ошибкой «на основании того факта, что Превер — поэт, видеть в нем только автора диалогов, ибо он в такой же мере участвует в изобразительном решении кадров».

Это бесспорно. Однако эти кадры выражают индивидуальность Жака Превера лишь благодаря тому, кто их компанует, связывает, приспособливает к диалогу, звукам, музыке, придает им ритм и определяет их место в картине. В книге, посвященной автору сборника стихотворений «Слова», Жан Кеваль говорит и о вкладе Превера в творчество Карне.

Однако с кем бы ни работал Марсель Карне — а эта работа начинается с раскадровки, т. е. с построения фильма, — с Жаком Превером, Жаком Вио или Жоржем Неве, он придает предложенным ему

<sup>1</sup> «Prévert, du cinéma», «Travail et Culture», 1952.

сюжетам стиль и даже мысль достаточно яркие для того, чтобы его произведение приобрело ту индивидуальную характерность, которую мы находим и в поэтическом реализме «Ножана», и «Набережной туманов», и в поэтической реальности «Жюльетты, или Ключа к сновидениям». Между этими двумя формами одного и того же направления мы распознаем свойственный Карне пластический и психологический «мир», осязаемый, несмотря на все разнообразие трактуемых им тем. В основе его произведений лежат темы великих легенд, через которые проложили себе путь искусство и поэзия, и в этом причина, почему фильмы Карне волнуют нас не только красотой формы. Этим, хотя и в противоположном смысле, творчество Карне, как и творчество Рене Клера, продолжает своего рода духовную традицию. Неумолимость рока, одиночество, ожесточение Судьбы (в одном случае это Жизнь, в другом — Сатана, в третьем — Забвение), разлучающей людей, победа Любви над Смертью (иначе говоря, отказ от всего эфемерного — тема, близкая Кокто) составляют главные мотивы творчества Карне и придают ему поэтичность, достойную пластической выразительности его произведений.

Марсель Карне родился 18 августа 1909 года в Париже в квартале Батиньоль. Отец его столяр-краснодеревщик, уроженец Морвана, мать — бретонка. Рано лишившись матери, мальчик воспитывался у бабушки и тетки, которые не отличались большой строгостью. Это давало юному Марселю возможность часто отлучаться из дому. Особенно охотно Он бегал в сквер Батиньоль, где сорванцы со всего квартала объединялись и Карне становился вожаком одного из отрядов. Пятнадцатью годами позже, рассказывает Бернар Ж. Ландри в книге о режиссере «Набережной туманов»<sup>1</sup>, Кар-

<sup>1</sup> B e r n a r d G. L a n d r y, цит. произв.

не привелось встретиться с одним, из этих сорванцов — Пьером Брассёром, исполнителем одной из главных ролей его фильма.

Но вскоре «отлучки» Марселя Карне начинают преследовать иную цель. Он посещает «Эпатан» в Бельвилле, «Синема» в квартале Гобелен, «Казино» в квартале Гренель — места, называвшиеся тогда «темными залами». Здесь, а также в мюзик-холле, где в то время с огромным успехом выступали Мистенгет, Шевалье и Жозефина Бекер, Марсель получает свое первое эстетическое образование.

Отец Карне начинает задумываться над будущим сына. По окончании начальной школы он отдает его в учение к столяру. Но хотя эта работа и не претит Марселю, она не сулит ему того будущего, к которому юноша уже стремится. Два фильма внезапно открыли ему новый мир: «Колесо» Ганса и «Парижанка» Чаплина. Два раза в неделю Марсель посещает лекции по фотографии в Школе прикладного искусства — это тайные свидания с его будущим. В основном здесь готовили технический персонал для лабораторий. Для того чтобы стать кинематографистом, этой подготовки было недостаточно. В одно воскресное утро, сумев как-то раздобыть старую камеру Пате, Марсель с двумя товарищами направляется в Венсенский лес, чтобы снять там фильм. Вот что рассказывает Бернар Ландри о первой удаче Карне: «У своих друзей он познакомился с Франсуазой Розе. Удивленная серьезностью молодого человека и пониманием, с каким он говорил о кино, она устроила ему встречу со своим мужем Жаком Фейдером». Но Карне в отчаянии покидает маленькую контору на улице Фортюни, где в течение четверти часа в ледяной атмосфере проходила его беседа с Фейдером. Франсуаза Розе пытается его утешить:

«Если он выслушивал вас целых пятнадцать минут, — говорит она, — значит вы ему понравились!»

«Карне сомневается в этом, а между тем Франсуаза Розе была права».

Этот разговор состоялся в 1926 или в 1927 году, в то время, когда Жак Фейдер снимал «Кармен». Несколькими неделями позже режиссер предлагает юноше работать у него в качестве помощника оператора. Но Карне колеблется, не может решиться и в конце концов (ему ведь только 17 лет) предпочитает последовать совету отца и поступает на службу в страховое общество, где один из друзей предлагает ему должность в отделе по тяжбам. Своими мечтами он не делился ни с кем из окружающих, но его отказ от первой предоставившейся ему счастливой возможности — всего лишь отложенная партия. Он поддерживает отношения с Франсуазой Розе и Жаком Фейдером, и, когда тот в связи с предстоящими съемками фильма «Новые господа» возобновляет свое предложение, Марсель Карне бросает работу и на этот раз принимает предложение, которое дает ему возможность «войти в кино». Разумеется, все это делается втайне от отца и семьи. Только благодаря случайности — встреча со знакомым во время съемок на площади Опера — эта тайная и (нужно ли об этом говорить?) не предвещавшая ничего доброго деятельность была раскрыта. Тем не менее Марселю разрешили ее продолжать. Но все дурные пророчества оказались справедливыми, когда Фейдера пригласили в Голливуд и Карне снова оказался одинок. Ему оставался один выход: уйти в армию, не дожидаясь призыва.

Когда Карне отслужил свой срок, фирма, выпустившая фильм «Новые господа», согласилась принять его на работу в качестве ассистента оператора Крюгера, снимавшего «Калиостро» при участии Рихарда Освальда. Но операторская работа его решительно не удовлетворяет. Небольшие личные сбережения вместе со сбережениями его товарища Мишеля Санвуазена позволяют ему осуществить мечту — приобрести портативную

камеру (за три с половиной тысячи франков) и снять первую картину. Но как это сделать? Правда, у него есть аппарат, но нет ни студии, ни исполнителей, ни даже сценария! Наши молодые кинематографисты отправляются на берега Марны, взывают к влюбленным парочкам, проводящим там воскресный день, и вот рождается тот «поэтический реализм», который станет одной из характерных особенностей искусства Карне. В фильме 550 метров. В нем нет интриги: проходят люди, рождаются надежды и грусть. Значительно позже к этой теме вернулся Лючано Эммер\* в «Августовском воскресенье». В то время это было ново и смело, так как для картин этого жанра не находилось покупателей. Карте показывает «Ножан» нескольким друзьям; они его поздравляют и советуют отнести картину в один из «авангардистских» кинотеатров — в «Старую Голубятню», к «Урсулинкам» или на «Студию 28», которую недавно с помощью Жака-Жоржа Ориоля открыл Жан Маклер. Но Карне колеблется. Охваченный сомнениями, он считает свой скромный фильм недостойным общественного показа. Во всяком случае ему кажется, что этот фильм не сможет удовлетворить зрителей так называемых «специализированных» кинотеатров, где тоща царила мода на сверхчпередовое: абстрактные фильмы, короткий монтаж, контражуры, игра кристаллов и скоростей, наплывы и весь обычный набор псевдопоэтических приемов.

«Тем не менее один из друзей познакомил его с Талле и Мирга — директорами «Урсулинок». Карне показал им свою картину; она была принята — уже тогда — при условии... нескольких купюр»<sup>1</sup>.

Фильм покоряет свежестью, искренностью интонаций, новизной. Он продержался на экране два месяца. Александр Арну, Франсуа Винеи приветствуют в лице Марселя Карне нового режиссера. Теперь Марсель Карне улыбается, когда ему

говорят об этом «пробном» фильме, негатив и копии которого исчезли. Устремления кинематографиста, если они определятся в том же русле поэтического реализма, будут прямо противоположны направлению, которое получит название «веризма»<sup>1</sup>, и будут заключаться в творческом пересоздании пластических элементов, а отнюдь, не в рабском копировании действительности.

Нетрудно догадаться, что съемки «Ножана», осуществленные в воскресные дни лета 1929 года, не были прибыльным делом. Приведенный в замешательство отъездом Фейдера, Марсель Карне «пробует силы во всем понемногу. Примерно в то же время он участвует в конкурсе критиков-любителей, организованном журналом «Синемагазин». Ему присуждается первая премия (2000 франков), а его первая заметка, посвященная картине Фейдера, в работе над которой он принимал участие, помещается в журнале. Так Карне стал журналистом. В течение нескольких лет он сотрудничает в «Синемагазине», а затем в «Синемонде».

Между тем «Ножан» сделал имя Марселя Карне известным. В начале 1930 года он — второй ассистент Рене Клера по картине «Под крышами Парило». Но эта совместная работа не обошлась без столкновений и никогда не возобновлялась.

Карне живет на гонорары журналиста. Он даже становится главным редактором еженедельника по вопросам кино «Эбдо-фильм», возглавляемого неким Андре де Рёссом, который в 1931 году опубликовал в своем журнале неблагожелательную статью об «Огнях большого города» Чаплина. Взбешенный Марсель Карне помещает в следующем номере без ведома своего директора подборку из самых лестных отзывов о творчестве



<sup>1</sup> B e r n a r d G. L a n d r y , цит. произв.

358

<sup>1</sup> Близкое к натурализму направление в искусстве, возникшее в конце XIX века. — Прим. ред.

359

Чаплина и вслед за там... подает заявление об уходе. Портрет бывшего главного редактора, который дал тогда своим читателям Андре де Рёсс, впервые характеризовал Карне таким, каким многие продюсеры узнали его впоследствии: невыносимым, вольнодумным, не питающим решительно никакого уважения к правам капитала.

В то же время, поскольку журналистика не являлась для него самоцелью, Карне продолжал свое техническое образование. После ряда рецензий он поместил в «Синемагазине» свою первую статью — «Место молодым». Автор стремился быть проводником новой программы. Однако за (неимением лучшего ему пришлось довольствоваться совместно со сценаристом Жаном Ораншем и художником Полем Гримо съемками небольших рекламных фильмов, которые попользовались тремя «дебютантами» для всякого рода стилистических опытов за счет рекламодателей.

Это было великолепной школой, ибо постановщик этих коротеньких лент являлся одновременно сценаристом, оператором, монтажером и звукооператором!

По возвращении Жака Фейдера из Америки Карне занял наконец место около человека, который его поддержал и которого он всегда с благодарностью будет называть своим учителем. Карне работает ассистентом Фейдера по трем его лучшим картинам: «Большая игра», «Пансион «Мимоза» и «Героическая кермесса» \*. В 1936 году Фейдер предполагал снимать «Женни», но был приглашен в Лондон. Он убеждает доверить постановку Марселю Карне, благодаря чему последний наконец получает возможность поставить свою первую полнометражную картину.

Франсуаза Розе должна была исполнять в фильме «Женни» главную роль. Она лично настаивала, чтобы в отсутствие мужа постановка была

поручена Карне. Впрочем, оказанное ему высокое доверие было неполным. Общее наблюдение (чисто символическое) лежало на Жаке Фейдере, художественное руководство — на Жане Стелли. Работа молодого режиссера протекала под контролем, что не раз приводило к весьма бурным спорам. Не к чему рассказывать об этих столкновениях, обычных для первых самостоятельных шагов. Отметим лучше главное: «Женни» положила начало сотрудничеству Карне и Превера, сотрудничеству, которому мы обязаны столькими крупными произведениями и более того — целым направлением во французском киноискусстве. В спорно решенном фильме обнаруживается большая часть его (Превера) «тем» и излюбленных «типов»<sup>1</sup>,

«Женни» исчезла с экранов. Повторяем, что это, пожалуй, единственная устаревшая картина Карне.

В сценарии, пишет Жан Кеваль, «поверхностно очерченные забавные персонажи действовали в изобиловавшей штампами мелодраме». В этой первой ленте Карне проглядывает интерес к некоторым народным и поэтическим мотивам, которые прозвучали уже в «Ножане» и пройдут через все творчество режиссера; здесь появляются также кадры, полные ностальгической тоски по предместьям Парижа, которые потом достигнут содержательности художественных полотен; в данном фильме — это кадры, рисующие прогулку на заре по берегу канала Урк.

В следующем году появилась «Забавная драма». Она не без основания была названа «интеллектуальной шуткой». Интрига, почерпнутая из английского юмористического романа, вводила в действие, протекавшее в атмосфере Лондона и окрашенное злыми сатирическими тонами, экстравагантных персонажей. В свое время картина была принята довольно холодно — она появилась слиш-

<sup>1</sup> J. Q u é v a l, Marcel Carné, там же.

ком рано. Повторная демонстрация в июне 1951 года выявила ее достоинства — равновесие всех элементов, которые Карне сумел расположить и связать, несмотря на их разнородность. Таким образом, постановщик продемонстрировал свое дарование режиссера-организатора и довольно редкую способность создания стиля при всей разнородности исходных элементов.

Именно эта черта делает Марселя Карне, никогда не бывшего «автором тем», подлинным «автором фильмов». Однако «Забавная драма» занимает в его творчестве особое место, оставаясь блестящим образцом профессионального умения; по-видимому, в значительной мере она продиктована желанием режиссера избавиться от ярлыка «реалист», уже приклеенного к нему в связи с «Женни», и теми влияниями, которые ему приписывались. «Забавной драмой» он доказывает свою самобытность, которая в полной мере проявится в «Набережной туманов».

Подобно «Забавной драме», «Набережная туманов», поставленная в 1938 году, с честью выдержала испытание временем. Однако сохраняют ли темы, на которых построена картина, силу своего очарования? В романе Пьера Мак Орлана перекрещиваются мотивы эпохи «между двумя войнами» — бегство от действительности, судьба, стремление потерянного поколения к чистоте и счастью. Эти мотивы питали творчество Превера, и он использует их в фильмах, привнося, в них в течение многих лет поэзию тоски, свое проникнутая горечью восприятие обреченного общества.

В первом варианте адаптации романа сюжет развивался не так, как в выпущенной картине: главные действующие лица, чьи судьбы потом переплетаются, встретившись в бараке на свалке в Гавре, рассказывали четыре истории своей жизни. Но появление фильма Дювивье «Бальная запись»

заставило отказаться от такого приема.

Немногие фильмы обнаруживают при разборе столько условного в сюжете и персонажах. В нам все основано на элементарных противопоставлениях чистоты и преступления, счастья и отчаяния, рока и надежды, воплощаемых персонажами, общественное положение и чувства которых соответствуют той «романтике социального дна», которая еще долго будет звучать в кино. Начиная с этой картины, составляющей веху в истории киноискусства, вклад Превера во французскую кинематографию сказывается благотельно и в то же время пагубно. «Из картины в картину, — пишет Кеваль, — при всем разнообразии режиссерских стилей на экране неизменно фигурирует все тот же театр марионеток, та же трагедия, та же (поэзия. На экране действуют все те же персонажи: добрые и злые, влюбленные и несчастные, простые дети Земли, сложные чудовища, порочные люди, существа, сбитые с пути какой-нибудь травмой и как бы отмеченные ею»<sup>1</sup>.

В разбираемом нами фильме диалог носит чисто литературный характер, речь художника-неудачника, роль которого играет Ле Виган, достигает пределов комизма. Все это в других, менее умелых руках привело бы к созданию невыносимой картины. Отчего же эти недостатки, ощутимые теперь так же, как и раньше, не уменьшают прелести произведения, очарование которого заключается в его цельности? Оттого, что вопреки или в силу условностей, о которых мы говорили, «Набережная туманов», как пишет Жан Кеваль, — «одна из редких трагедий, показанных на экране». Хотя каждое действующее лицо имеет свое прошлое, о происходивших ранее событиях — дезертирстве и преступлении солдата колониальных войск, убийстве Мориса — мы едва осведомлены. Драматизм фильма заложен во встрече дей-

<sup>1</sup> J. Q u é v a l, Jacques Prévert, Paris, 1955.

ствующих лиц и, как это типично для хода развития трагедии, в той неотвратимой последовательности, с какой развертываются события, predetermined Судьбой.

Так появляется в «Набережной туманов» главное действующее лицо фильмов Марселя Карне. Драма возникает из борьбы, в которую вступает с Судьбой другое главное действующее лицо — Любовь, В «Набережной туманов», как и в «Вечерних посетителях», «Жюльетте» и всех других фильмах Карне, любовная интрига отсутствует. Героев соединяет любовь, внезапная, беззаветная, неотвратимая (а не любовная игра, проделки любви и ее мучения), и именно потому, что она беззаветна, безоговорочна, она кажется обреченной. Таким образом, в основе опорного сюжета «Набережной туманов» лежит трагедийная тема.. За поверхностными сюжетами других фильмов Карне мы видим постоянное стремление к возвышенному, придающее всему его творчеству характер величавости и одновременно внутреннего единства, которое мы не всегда находим даже у тех, кто сам придумывает сюжеты для своих фильмов.

«Набережная туманов» обычно рассматривается как одно из произведений, наиболее показательных для «поэтического реализма», характеризующего французскую довоенную школу. Если это определение правильно по существу, то в применении к данному случаю оно представляется ошибочным. В самом деле, в этом фильме отсутствует какой бы то ни было реализм, его нет ни в персонажах, ни в действии, ни даже в декорациях, которые сознательно сделаны такими же условными, как и все остальное, как и место действия трагедии, подобное террасе Эльсинора: окутанный туманом барак, улица с блестящей от дождя мостовой, лавочка безделушек и «злачные» места — дансинг, ярмарочные гуляния. Вокруг этого скорее подсказанные, чем показанные, пути бегства: погрузка корабля, море, дорога, по кото-

рой в конце уходит в ночь собака — еще один от метенный роком персонаж... Здесь действует чудо, подобное тому, которое заложено в теме. Этот чисто поэтический мир лишь кажется реальным. Он существует в нас, как те пейзажи из сновидений, в которых нам случается иногда заблудиться.

Следует подчеркнуть — и это относится ко всем фильмам Карне, — что такое решение трагедийной темы в сфере пластичности достигается благодаря исключительным достоинствам выразительных средств. Марсель Карне является одним из тех, кто лучше кого-либо умеет подбирать себе коллектив, создавать наиболее сплоченные, наиболее деятельные съемочные группы. Кокто говорил: «Кино — искусство подбирать коллектив». Творческое участие сотрудников в создании фильма ни в чем не умаляет достоинства режиссера. Как раз напротив, ибо отдельные элементы действуют здесь не изолированно, а сплавлены воедино, я этот сплав достигим только благодаря дарованию того, кто должен его осуществить. Кадр фильма «Набережная туманов» — это одновременно декорация Траунера, освещение Шюфтана, силуэт Габена, лицо Морган, это также музыка Жобера — одна из самых ненавязчивых и выразительных из всех, когда-либо написанных для кино. Все произведение окутано дымкой таинственности, и в этом волшебство стиля режиссера.

Именно этот стиль и повышает значение ранних произведений Карне, придавая им очарование, которое нередко отсутствует в фильмах наших дней. Они исчезнут раньше, несмотря на то, что зачастую обладают большой силой воздействия, строгостью формы и правдивостью. Именно этот стиль позволяет Марселю Карне создать свой собственный мир, быть может, менее четкий, чем мир Рене Клера, но столь же тонкий и прекрасный по изобразительным качествам, как лиф Жана Ренуара. Картины предместий Парижа, городские пейзажи с железнодорожными путями, бед-

ные домишки, жалкие улицы, бледные зори, эти безнадежные места, где течет жизнь людей, которых мы уже открыли в «Женни» и увидим вновь в фильмах «Северный отель», «День начинается», «Врата ночи» и даже в «Воздухе Парижа».

Что касается социальной стороны творчества Карне, то она определится лишь позднее. В «Набережной туманов» она не ощущается под тем «фантастическим» покровом, о котором говорит Мак Орлан. Социальное положение действующих лиц здесь не имеет никакого значения, скорее оно является висящим над ними проклятием.

Следует ли осудить творчество Карне за атмосферу уныния, за то, что, начиная с «Набережной туманов», в нем ощущается горечь, а по мнению некоторых, даже болезненность? «Этот мир не знает счастья, — пишет по поводу фильмов Карне Жан Коваль, — всякий плод гниет, всякий цветок вянет».

Историки кино Бардеш и Бразильяш писали о произведениях Луи Деллюка (1921 — 1922): «Каждая жизнь разбита, загублена — вот подлинный смысл «Женщины ниоткуда» и «Лихорадки». Оба эти фильма уже содержали элементы «поэтического реализма» «Набережной туманов» и горечь этой картины. Следовательно, в них надо усматривать — и будущее это подтвердит — своего рода «постоянство» тематики французской кинематография, которое, как это часто отмечалось, проявлялось не только в предвоенный период.

Эти темы мы встречаем и в фильме, который Марсель Карте снимает в том же году. Жан Оранш и Анри Жансон заняли место Превера в экранизации романа Эжена Даби «Северный отель», от которого в фильме осталось не больше следов, чем от романа Мак Орлана в «Набережной туманов». Влюбленная пара, охваченная отчаянием, тоска по дальним странам, атмосфера предместья,

канал Сен-Мартен, ярмарочное гуляние — во всем этом чувствовалось влияние Превера. Однако чудо предыдущего фильма не повторилось: элементы картины, вместо того чтобы быть слитыми воедино, здесь рассредоточены. Они уже не создают оркестрового звучания, а звучат каждый в отдал внести, с блеском или посредственно, но и в том и другом случае видна искусственность композиции.

Великолепная декорация Траунера, воссоздавшего канал, остроумнейший диалог Жансона, исполнение Арлетти и Жуве, достигающее блеска эстрадных выступлений, превосходная постановка отдельных эпизодов — все это производит впечатление само по себе и, следовательно, вредит общему впечатлению. «Северному отелю» недостает основных качеств «Набережной туманов», и это лишает картину того, что составило величие предыдущей. Тем не менее повторная демонстрация «Северного отеля» в 1954 году показала, что, несмотря на недостатки, фильм сохраняет свою прелесть, которой он обязан больше отдельным элементам — диалогу, композиции кадра, актерской игре, нежели сюжету или стилю.

Следует ли полагать, что, работая без Жака Превера, Марсель Карне лишается своей силы? Несомненно, мир чувств режиссера прекрасно сочетается с поэтичностью Превера и чужд темпераменту Жансона, остроумного и сатиричного, но лишенного всякой поэзии. Даже когда Карне занимался только разработкой режиссерского сценария, он получал от автора экранизации драматургическую основу, которая была посредственной у Жансона и Оранша и великолепной у Превера.

Доказательство этому — последний фильм, сделанный Марселем Карне перед войной, — «День начинается», в котором переделка сценария Жака Вио была осуществлена автором «Слов». Исходя из этого, некоторые делают вывод, будто искусство Карне всем обязано Преверу. Но мы уже говорили по поводу «Набережной туманов», что это искусст-

во прежде всего определяется стилем. Относительно же фильма «День начинается», «одного из самых совершенных с драматической точки зрения», Жан Кеваль пишет: «Превьер и Вио делают драматургическую раскадровку с учетом мнения режиссера, который вносит свои поправки, а затем пишет окончательный режиссерский сценарий». Отсюда видно, что Карне остается автором не в смысле сочинителя сюжетов, а в подлинном смысле этого слова, то есть «создателем произведения».

Впрочем, здесь, как и в «Набережной туманов». история рабочего, который после убийства соперника забаррикадировался в своей комнате и на заре закончил жизнь самоубийством, очень спорна, так же, как и ее действующие лица. Здесь снова встречаем романтику дна, несчастные судьбы и условное противопоставление чистоты бесчестью. Здесь та же основа трагизма: беззаветная любовь двух существ, любовь, разбитая жестокой судьбой. В фильме «День начинается» несчастная судьба героя еще безысходнее, по крайней мере его обреченность проступает яснее. Легионер из «Набережной туманов», как и формовщик в фильме «День начинается», по натуре не является плохим человеком. Судьба зажала его в тиски и привела к преступлению, против которого одновременно восстают и его натура и его разум, но которое он почти неизбежно будет вынужден совершить. Так преступник становится жертвой судьбы, жертвой, которую людской суд не сумеет спасти, если даже оправдает, ибо, если злоба Люсьена и не сразит легионера, если преследуемый рабочий и не убьет себя, счастье того и другого отныне уже невозможно — их жизнь кончена. В фильме «День начинается» трагедия героя недвусмысленно выражена в сцене, когда Габен кричит из окна собравшейся толпе одновременно и о своем несчастье, и о своем гневе. В некоторых кадрах он обращается не только к толпе, но и к зрителям, к каждому из нас, свидетелям его драмы. Совершенно очевидно, что речь идет здесь вовсе не об «истории дурного мальчи-

ка»<sup>1</sup> или, как писал Франсуа Виней, о продолжении «окровавленной и слезливой литературы».

Ценность фильма главным образом в исключительной строгости композиции, что дает Жану Кевалю основание считать его шедевром. «Возвращение в прошлое», т. е. прием показа ранее происшедших события в настоящем, был использован с большим умением одним или двумя годами раньше американским режиссером в «Томасе Гарднере» \*. Этот прием использует Ив Аллегре в «Проделках» для раскрытия психологии действующих лиц. У Марселя Карне иная цель: картина начинается с преступления и заканчивается самоубийством преступника. Между этими двумя событиями, отделенными одной ночью, в фильме разворачиваются в хронологическом порядке два параллельных действия: одно в прошлом, другое в настоящем; в первом рисуются те обстоятельства, которые привели к преступлению, во втором — обстоятельства, которые приведут к самоубийству. Так, действие, имевшее место раньше, подводится к началу действия последующего. Круг замкнулся. Трагедия свершилась. Именно в этом параллельном развитии действия в значительно большей степени, чем в «возвращении в прошлое», которым с тех пор часто злоупотребляли, и заключается яркое своеобразие композиции этого фильма, делающее его интересным и сегодня.

Само развитие этих двух действий способствует выявлению драмы героя и социальной темы произведения. Преступление немедленно воздвигает барьер между человеком и обществом. В первой части своих воспоминаний (к ним обращается герой ночью, когда за ним охотится полиция) он — равноправный член общества; в рассказе об осаде он — гонимый судьбой человек вне закона. Возможно, что сам по себе герой и остался прежним, но по отношению к окружающим он стал изгоем. Следовательно, фильм является также отображе-

<sup>1</sup> B a r d é c h e et B r a s i l l a c h , Histoire du Cinéma

нием одиночества человека. Рассматривая картину под этим углом зрения, видишь, что и события, и люди, и вся жизнь героя, и его любовь, и те, кто, его окружает, — все словно вступили в заговор, чтобы повергнуть человека в одиночество, единственный выход из которого — смерть. Постепенно круг сужается, и в финальной сцене Жюль Берри действует, как подлинное орудие судьбы, как пособие Сатаны. Его коварная речь толкает рабочего (Габена) к завершению драмы, в которой он явится первой жертвой.

Демонический характер персонажа, губящего себя, чтобы погубить соперника, равно как оцепление событий, жертвой которых сделался рабочий, придает фильму «День начинается» большую символичность, чем это имело место в «Набережной туманов», а некоторые его черты предвосхищают «Вечерних посетителей». Девушка, предмет любви Жана Габена, не обладает характером Морган из «Набережной туманов». Оказавшись между Сатаной-Берри и рабочим, подобно приманке, находящейся между охотником и дичью, она жестокостью невинности приводит человека к гибели. Она ничего не сделает и ничего не может сделать, чтобы вырвать его из одиночества.

Совершенство кинематографического языка не уступает совершенству драматического развития. Здесь мы отрываемся вне реальной действительности. Повествование «в прошедшем» подается как воспоминания; отсюда эта дорогая Преверу поэтичность, эти порой наивные контрасты (на грязной улице дерево в цвету), этот разговор вполголоса. Повествование «в настоящем» — это действительность, настолько ужасная, что для того, кто в ней живет, она равносильна страшному сну. Карне великолепно сумел передать это как серыми тонами фотографии, так и затишьем между сценами, ведущими к финальному взрыву. Когда герой отрывается от своих воспоминаний, действительность, к которой он возвращается, подобна кошмару и избавление от него — лишь в смерти. И мы

сами настолько погружаемся в этот кошмар, что даже приглушенный звук выстрела, возвещающий о смерти человека, не может нас от него пробудить. Лишь звон будильника, раздавшийся после свершения драмы, возвращает повествование и зрителя к действительности. Эта обыденная деталь (единственное, что еще осталось от человеческой жизни) иронически продолжает за пределами трагедии в повседневной жизни, то Время, которое должно было бы быть, но которое для героя уже не существует. Это время, когда формовщик ежедневно просыпался, чтобы идти на работу, и день занимается над этим царящим в комнате беспорядком, как над полями битвы. Таков беспощадный триумф Времени над смертью. Этот финал также один из самых глубоких по содержанию из всех когда-либо виденных на экране.

«День начинается» вышел в Париже в начале июня 1939 года. Тремя месяцами позже начинается война. Марсель Карне закончил раскадровку оригинального сценария Жансона «Начальная школа». Это был первый из многочисленных замыслов Карне, заканчивавшихся в последующие годы ничем по тысяче причин, в которых автор фильма «День начинается» мог бы усмотреть злой рок. Марсель Карне мобилизован и служит в генеральном штабе. Разгром Франции возвращает режиссера к любимой профессии, но его проекты срываются. В их числе «Беглецы из 4000-го года» по книге Жака Шпица, фильм, метраж которого предположительно составлял 4000—4500 метров, «Семимильные сапоги», по новелле Марселя Эйме, наконец «Жюльетта, или Ключ к сновидениям»; в работе над последним фильмом предполагалось участие Кокто, но картина была поставлена лишь десять лет спустя. Ни один из этих замыслов не был воплощен на экран. Париж оккупирован. Если Марсель Карне желает работать, ему, как и его

коллегам, приходится отказываться от современной тематики, дабы не навлечь подозрения нацистов. Сняв «Вечерних посетителей», он делает значительный вклад в кинематографию того периода, кинематографию «вне времени».

Ален Кюн должен был пополнять в «Жюльетте» роль музыканта, впоследствии порученную Иву Роберу. Отказавшись от постановки картины вследствие разногласия с продюсером, Карне уезжает в Антиб вместе с Кюни, который оказался без работы. Там они встречают Жака Превера, которого покоряют драматические данные актера, и они вместе начинают поиски эпохи и сюжета, соответствующих дарованию Кюни. Так рождается мысль об одной средневековой легенде. В работе принимают участие Пьер Ларош и нелегально «запрещенные» оккупантами два столпа съемочной группы Карне — Траунер в качестве художника и Косма — композитор; им помогают Вакевич и Морис Тирье, чьи имена и значатся во вступительных титрах.

Работа над фильмом продолжалась год и обошлась в 20 млн. франков, составлявших по тому времени колоссальную сумму. Ни разу еще Марсель Карне не брался за сюжет, столь грандиозный, по крайней мере в отношении замысла и материала, и это совпало как раз с тем временем, когда во всем ощущалась нехватка. При создании фильма было сложно не только создавать декорации, но и строить кадры и одевать актеров. Эта битва за каждую мелочь была проведена успешно, и в конечном итоге в столь сложных условиях картина была поставлена с великолепием, не виданным во Франции, и при этом, главное, с безупречным вкусом. Таким смелым предприятием, по тем временам почти безумным, режиссер и продюсер дали достойный ответ тем, кто утверждал, что французское кино перестало существовать в связи с трудностями времени и отсутствием его самых выдающихся деятелей.

Марсель Карне всегда работал над современным материалом. На сей раз он обратился к средневековой легенде. И хотя стиль режиссера больше соответствовал современным темам, в этом фильме он сохранил свое своеобразие и выразительность. Герои фильма — два менестреля, а на самом деле посланцы дьявола, которым поручено внести смятение в души людей, живущих в замке барона Гуга. Однако один из посланцев, Жиль, влюбляется в юную владелицу замка. И вот, воссоздавая своего рода «шансон де жест»<sup>1</sup>, Превер и Карне вновь воскрешают свой излюбленный мотив победы любви над жестокостью судьбы, людей или богов. Нам представляются самыми интересными в фильме именно те особенности, за которые он подвергался наибольшим упрекам и которые, по мнению многих, составляют его недостатки: кажущаяся холодность драмы, замедленный ритм, «застывающие» кадры, в которых действие как бы останавливается, но затем начинает развиваться с новой силой.

Эти две особенности, по-видимому, приданы фильму намеренно; здесь прямая противоположность тому, что мы видели в фильмах «Набережная туманов» или «День начинается», которые увлекают зрителя, словно волшебством приковывают его к экрану. Здесь сила воздействия иного порядка; она заключается в зрелище, в которое мы не втянуты, но которое величественно разворачивается перед нашими глазами. Эта возвышенная красота, усиленная замедленностью ритма, становится одним из основных достоинств фильма; она переносит его в другую эпоху и потому отдаляет от нас, не ослабляя, однако, впечатления, создаваемого к тому же лишь мыслью и пластичностью. Такого рода впечатление для кино — явление несравненно более редкое, чем впечатление, рождаемое драматическим построением фильма; и это ставит «Вечерних посетителей» на первое место в творчестве Марселя Карне и во всей французской кинематографии.

<sup>1</sup> Жанр французского фольклора. — Прим. ред.



Не давая такой высокой оценки фильму, Жан Кеваль тем не менее отмечает великолепный, эпизод начала картины: «Редко когда произведение поражает торжественной красотой в самом начале, или, как следовало бы оказать, в «увертюре» — настолько здесь напрашивается сравнение музыки с кино». Близость обоих искусств должна бы оправдать в глазах критиков ритм «largo», тем более что очаровательная песня Жилия, написанная в средневековом ритме, является как бы лейтмотивом фильма. Такое приспособление ритма к характеру темы не только удачно, но и необходимо. Если фильм требует от зрителя более напряженного внимания, чем обычно, и заставляет его отказаться от привычного — тем лучше. И не зрителю ставить это в вину. режиссеру. Наоборот, честь и слава постановщику, который понял, что средневековую легенду нельзя передать на экране так, как рассказ о гангстерах. Другие упрекали Карне в «дорисованных» декорациях, сверкавших белизной под ярким солнцем Прованса — вероятно, они предпочитали видеть замок барона Гута сложенным из старых камней.

Мы здесь не намерены касаться всех лучших мест этой «шансон де жест», вспомним прерванный Домиником танец, когда замороженные им танцоры застывают в своих позах или когда он останавливает Время, чтобы дать посланцам дьявола возможность выполнить свою миссию, или турнир, или прибытие Сатаны, живое, отточенное исполнение роли которого Жюлем Берри контрастирует с медлительностью остальных актеров и намеренно вводит в замедленный ритм диссонирующие ноты тревоги и ярости. Жан Лейранс в своей работе «Кино и Время»<sup>1</sup> высказывает другое мнение: он считает, что ускорение ритма «разрушает поэзию фильма». Мы думаем иначе.

Трагедия возрождается, любовь преследуется злым роком, воплощенным здесь в образе Сатаны (но разве злой рок не всегда Сатана?). На этот раз

<sup>1</sup> «Le Cinéma et le Temps», 7-e Art., 1954.

любовь оказывается сильнее, мы предчувствуем ее победу после смерти, потому что фильм увел нас за границы реального. Но может быть, любовь продолжала существовать также и после смерти легионера и самоубийства формовщика? Правы ли авторы, уверяя, что эта их постоянная тема (Превера — Карне) имеет политический смысл? В те времена в преследуемой и непобедимой любви усматривался образ истерзанной Франции, сопротивляющейся коварным маневрам оккупантов. Бартеlemi Аменгуаль раскрывает эту аллегорию: «В самом деле, нельзя отрицать, что поразительное пренебрежение Анны к соблазнам, а затем к угрозам дьявола носит тот же героический характер, который придает величие мученикам Сопротивления, предстающим перед пытками гестапо. Вспомним ответ Анны дьяволу: „Даже превратив меня в старуху, даже обратив меня в высушенную змею, даже убив, вы не будете властны над нашей любовью“». А разве образ Жилия, закованного в цепи, не имел в тот момент особого значения? Разве этот фильм «вне времени» не расширял значения своих символов, переводя их из мира легенды — а тогда жили только прошлым — в мир злободневный, подсознательно ощущаемый зрителями?

Конечно, такое толкование не обязательно и не в нем величие произведения. Но оно допустимо. Оно свидетельствует о богатстве темы. Разве существует Вечное вне параллели с современностью?

В «Вечерних посетителях» Марсель Карне нашел новое решение проблемы формы. Не только, как мы уже говорили, в отношении ритма произведения, но и с пластической стороны. Поместив «вечерних посетителей» в пейзаж и освещение Юга, Марсель Карне, человек серых пригородов Парижа, обновил свою палитру и свой стиль. Но он по-прежнему властвует над всеми находящимися в его распоряжении средствами и увязывает их с преж-

ней взыскательностью, доказывая тем самым, что является не только тонким артистом, но и обладает изумительным мастерством. Безупречная четкость повествования способствует прояснению сложной интриги, разворачивающейся в двух планах — в плане реальной действительности и в плане волшебном, которые все время переплетаются, что само по себе является источником поэзии. Вероятно, никогда еще в кино так тонко и не обиваясь не играли со временем и пространством, с видимым и невидимым. И все это, не обращаясь к арсеналу тех звуковых и изобразительных средств, которые обычно портят произведения такого жанра. Достаточно одного взгляда Доминика, чтобы волшебство пригвоздило к месту танцоров; достаточно взаимной любви, чтобы два существа соединились, несмотря на сковывающие их цепи.

Показанный в Париже 5 декабря 1942 года фильм встретил восторженный прием. Зрители были не поражены, а покорены. И тот, кто предан свободному искусству, не может согласиться, что «Вечерние посетители», как пишет Анри Ажель, «поражены дряхлостью». Наоборот, этому вневременному произведению, в котором форма соответствует его духу, обеспечено долголетие.

\* \* \*

Оригинальность и значительность фильма, его успех у критики и зрителей поставили Марсея Карне в самый первый ряд французских кинематографистов. Отныне он получает возможность строить и осуществлять большие планы.

«В начале зимы 1942 года на террасе отеля Рояль в Ницце Жан-Луи Барро рассказал Преверу и Карне удивительную историю Жана-Гаспара Дебюро, который за убийство человека ударом трости на улице был арестован и предстал перед судом. Чтобы услышать его голос, на процесс явился „весь Париж"». Этот драматический эпизод из жизни миста в картине показан не будет, но благодаря

ему у кинематографистов зародилась мысль воссоздать образ актера и окружавшую его среду. Карне начинает собирать материал: он роется в библиотеках, опустошает букинистические магазины и приносит чемоданы книг и документов в «Приере де Валетт» — уединенную гостиницу в окрестностях Ниццы, расположенную над Туреттсюр-Лу. Неподалеку скрываются разыскиваемые немцами Косма и Траунер. Там, в саду, который еще украшают старинный бассейн и статуя из «Вечерних посетителей», группа трудится в течение нескольких месяцев. Превер набрасывает сцены, Траунер компанирует декорации, Косма подбирает музыку, в то время как приглашенный позднее Майо рисует костюмы. Что касается Карне, то он предлагает или отвергает, соглашается или отказывается, внушает или запрещает — одним словом, он способствует рождению этого огромного фильма, который пока называется «Театр Фюнамбюль» и который к началу лета оказывается готовым к съемкам!»<sup>1</sup> Съемки начинаются 16 августа 1943 года в студии Викторин в Ницце, но из-за международных событий (высадка союзников в Италии) откладываются, а затем приостанавливаются. Фильм заканчивается в Париже лишь после освобождения. Наконец 2 марта 1945 года состоится его премьера. Фильм демонстрируется в двух сериях, которые идут на экране три с четвертью часа. Такая необычная длина «Детей райка» послужила причиной достойных сожаления изменений, которые были внесены в фильм. После нескольких месяцев демонстрации первым экраном он был сокращен на 1700 метров, т. е. на час и десять минут демонстрационного времени, и только иск Превера и Карне, предъявленный прокатной фирме, заставил вернуть произведению его первоначальный метраж. Протяженность рассказа во времени и широта временного охвата являются характерной особенностью фильма, которой подчинены его композиция

<sup>1</sup> Bernard G. Landry, цит. произв.

и форма. Мы уже видели, что в «Вечерних посетителях» Марсель Карне отходит от той композиции, которой он придерживаются в своих первых картинах, стремясь передать драматическое действие ограниченными средствами и в ограниченный отрезок времени. В фильме «День начинается» повествование носило сжатый характер; предшествующее событие выглядело, как почти мгновенное воспоминание. Бернар Ландри подчеркивает эту характерную черту творчества Карне, особенно в экранизациях литературных произведений: «Свобода обращения с оригиналом всегда направлена к одной цели: сократить драматургическую протяженность произведения, сконцентрировать ее, чтобы достичь предельной насыщенности и максимальной силы».

В «Детях райка», наоборот, интрига завязывается между действующими лицами, первоначально отдаленными друг от друга, и развивается в течение большого отрезка времени. Действие первой серии относится к 1840 году, второй—1847 году. Выдерживается только единство места действия. «Драматическая линия растянута, запутана, прерывиста, — пишет Жан Кеваль. — Построение действия, если о нем вообще можно говорить, сбивает «с толку». Такая аморфность композиции противоречит законам массовой кинопродукции, но она в духе того пути, на который уже вступили крупные кинематографисты и который поставит язык кино на службу замыслу скорее монументальному (или, если угодно, литературному), нежели драматургическому. В этом случае воспроизведение жизни опирается на отдельные эпизоды, на разветвленность сюжета и, избавляясь от требований драматической конструкции, придает фильму масштабы уже не живописного полотна, а фрески.

В первоначальных вариантах «Нетерпимости» Гриффита и «Колеса» Ганса заложен тот же принцип, который позднее мы обнаружим в «Реке» Ренуара, где он применен в психологическом плане. Пантомима в одном случае, индийская сказка — в другом включены в действие, и с точки зрения дра-

матургии могли бы быть изъяты, но это разрушило бы внутреннее единство произведения, которое находит в таком кажущейся аморфности свое равновесие, потому что его единство покоится на ритме, самой картины.

Говоря о фильме «Жюльетта или Ключ к сновидениям», который он будет снимать значительно позже, Марсель Карне признается в намерении делать этот фильм по классическим правилам построения симфонии. В равной мере можно было бы раскрыть музыкальный характер композиции фильма «Дети райка», который начинается и заканчивается равнозначными большими кусками: шествие в увертюре, когда действующие лица появляются одно за другим, и карнавал в «финале», когда они, наоборот, исчезают. Между этими двумя большими частями и разворачивается запутанная интрига, по ходу которой показаны две пантомимы: замечательная пантомима статуи и пантомима «старьевщика». В первой пластически изложен весь фильм в целом. Обе прерываются, когда в эти вымыслы вторгаются жизненные драмы персонажей: в первом случае — это любовь Натали к Батисту, во втором — любовь Батиста к Гаранс. И это — особенно первая пантомима — наиболее волнующие моменты фильма, создающие образ горестного хоровода чувств, в котором действующие лица преследуют друг друга, так никогда и не настигая. Темы Любви и Судьбы здесь приглушены, но отнюдь не заслонены живописностью, ароматом обстановки той эпохи, что придает им незабываемые черты. Драма отражается и повторяется в спектакле, который дают сами действующие лица. Искусство и жизнь переплетаются, как в «Вечерних посетителях», реальное и волшебное перемешивается. Вероятно, после «поэтического реализма» первых фильмов творчество Карне стала характеризовать «ученая» интерпретация сюжетов. Позднее мы увидим это в «Жюльетте», в ее дуализме, который на этот раз будут составлять правда и мечта. Многие действующие лица в «Детях райка» являются историческими: мимист

Дебюро, актер Фредерик Леметр, Ласенер, которого тогда называли «денди преступления». Но рассказ построен на вымышленных персонажах, и прежде всего на Гаранс, чью любовь оспаривают герои. Но и те и другие, отмечает Роже Леенхардт в исследовании, посвященном Преверу<sup>1</sup>, пришли из итальянской комедии. Дебюро, Гаранс, Фредерик Леметр составляют новый вариант классического трио: Пьеро, Коломбина, Арлекин.

Следовало бы подробнее поговорить о красоте формы «Детей райка» и достоинствах исполнения. Безупречное мастерство режиссера сказывается в руководстве этим, как выразился Жорж Садуль, «роскошным дивертисментом», который, можно сказать, предвосхищает кинематограф завтрашнего дня, где будут играть свою роль изображение, звук, цвет и, быть может, стереоскопичность.

Помимо этой внешней красоты формы, фильм является также одним из самых богатых по содержанию кинопроизведений благодаря выразительности в обрисовке характеров и в развитии драматических положений. Персонажи фильма живут напряженной внутренней и внешней жизнью, такие выпуклые и глубокие образы встречаются лишь на страницах романа. Не идет ли во вред, как поговаривали, «интеллектуальность» фильма его эмоциональной стороне? Нет, скорее она рождает эмоции другого порядка, не волнение чувств, а волнение духа. Действующие лица приковывают к себе внимание не столько своими страстями, сколько своей человечностью, характерами, игрой, которая завязывается между ними, и событиями, которые они сами вызывают или переживают. В отношении формы также поражает не картина, а фреска, постигая которую постепенно открываешь чудесное движение.

Подводить такое широкое повествование под «правило трех единств», как это делает Ландри (не говоря уже о том, что речь идет об искусственном приеме), значит, мне кажется, требовать, чтобы од-

но искусство развивалось по законам другого. Кино — не театр, даже если оно, как в данном случае, заимствует и персонажей и действие у театра и отдает ему дань уважения. Здесь мы уже присутствуем не на драматическом представлении, а так же, как в «Золотой карете» Ренуара — другой дани театру, л во «Французском канкане» — дани мюзикхоллу, на представлении зрелищного порядка. Фильмы, подобные этим, дают основание к реабилитации «дивертисмента» в том значении, которое ему придавалось в XVIII веке. С тех пор романтизм, натурализм, Свободный театр и психология стерли все воспоминания о нем и о его благородстве. И в этом отношении «Дети райка» также являются фильмом будущего.

Мы еще вернемся к разговору о кинематографическом почерке Карне, но все же отмстим мимоходом, что в этой фреске, как и в своих «трагических коллизиях», режиссер не приемлет никаких эффектов, никакой лирики. На первый взгляд кажется, что нет ничего проще, чем приемы, используемые в этом фильме, — «почерк ясный и незатейливый; мало очень крупных планов, без нужды нарушающих ритм действия, нет необычайных углов съемки и особых приемов. Несложные планы связаны между собой и логично следуют друг за другом». Но именно в этом и заключается весь секрет. Мы говорили, что искусство Карне — прежде всего в «композиции». Пьер Мальфиль отмечает это в очень содержательной фильмографической аннотации J. D. N. E. C.<sup>1</sup>, которая многими использовалась. Говоря о «Детях райка», он приводит строки из Шекспира, которые действительно выражают дух фильма: «Весь мир — это сцена, мужчины и женщины — лишь актеры. Они появляются на сцене и исчезают». И автор продолжает: «Люди — марионетки в гигантском гиньоле, в котором ниточки держит Судьба. И как в пьесе Ласенера, они встречаются, теряют друг друга, снова встречаются, снова

<sup>1</sup> Esthétique de Prévert, «Fontaine», № 42, mai 1945.

380

<sup>1</sup> «Bulletin», № 1, mai 1946.

381

теряют друг друга». В этом вся драма человеческой участи — вечная и тщетная суета.

В данном фильме Карне философия заменяет трагедию — судьба здесь не неумолима, как в «Набережной туманов» или в фильме «День начинается», а нелепа. Финал — Дебюро преследует Гаранс, теряет ее и сам исчезает в карнавальной толпе — носит несколько случайный, и банальный характер, оставляющий зрителя неудовлетворенным. Но здесь не может быть развязки, интриги, потому что марионетки продолжают суетиться, даже когда Судьба их разбрасывает в разные стороны.

Фильм Марселя Карне означал творческий и коммерческий успех в тот момент, когда французский кинематограф снова занял свое место на международной арене.

Эта новая после «Вечерних посетителей» удача, достигнутая при значительно более смелом замысле, открывала перед режиссером все двери и в то же время связывала с его творческим соратником Жаком Превером настолько, что их заслуги перестали различать. Потребовался провал, чтобы разрушить это сотрудничество и в то же время обнаружить, что же разделяло эти два характера, несмотря на их союз. Намечались разные темы, о которых не стоит распространяться, но каждая из них вновь объединяла сценариста и режиссера. Карне уже интересовался цветом, не мечтал ли он тогда повторить «Набережную туманов» «в строгой гамме коричнево-серых тонов»?<sup>1</sup>

Но основой его нового фильма послужил балет Превера и Крема «Свидание», исполнявшийся Роланом Пети в театре Сары Бернар. Пора «вневременного» кино отошла в прошлое, и фильм вернул сценариста и режиссера к драме, относившейся

<sup>1</sup> Bernard G. Landry, цит. произв.

к переживаемому моменту и даже в известной мере социальной, хотя над действующими лицами и довлел рок. Фильм был назван «Врата ночи».

После полосы удач в творческом пути Марселя Карне (ибо, несмотря на споры и вспышки гнева, до сих пор он всегда выходил победителем из сражений, заставляя принимать свою точку зрения) с этим фильмом мы вступаем в полосу его неудач. Позаимствуем у Бернара Ландри описание невзгод, которыми была отмечена работа над картиной: «Когда у Пате приняли решение поручить постановку фильма Карне, то имели в виду создать большое полотно, с которым можно было бы выступить на международной арене, и пригласить для исполнения двух главных ролей Жана Габена и Марлен Дитрих. Габен, который хорошо знал Карне и Превера, тут же согласился и сообщил о принципиальном согласии Марлен, оговорившей за собой в договоре право ознакомиться со сценарием. Вскоре она просит Превера внести в сценарий некоторые изменения и получает его согласие. Но она задерживает ответ относительно поправок и в конце концов отказывается от участия в картине, считая роль слишком для себя незначительной. Без участия Марлен Габен теряет охоту сниматься. Ему предлагают в партнерши Марию Мобан, он отказывается, находя ее слишком молодой. Потом он извещает фирму Пате о невозможности сниматься в картине Карне, так как запуск ее в производство задержался... а сам он вынужден участвовать в «Мартене Руманьяке», сроки съемки которого отодвинуть невозможно.

Дело осложнили всякие уточнения, сообщения, сделанные в прессе главным директором союза актеров или техническими работниками, открытые письма в газеты, кричащие интервью. Карне дорожит этим фильмом, подготовка которого уже обошлась около 10 миллионов. Наконец фильм снимается без Жана Габена и без Марлен Дитрих — с Ивом Монтаном и Натали Натье, приглашенной

в последнюю минуту, — это объясняет, хотя и не извиняет, неудачный выбор исполнительницы»<sup>1</sup>.

В этом исследовании мы стараемся как можно меньше останавливаться на внешних обстоятельствах, сопутствующих постановке рассматриваемых нами фильмов. Тем не менее нельзя дать портрет Карне, не уделив места его распрям с продюсерами, как нельзя говорить о произведении, подобном «Вратам ночи», без учета моментов, непосредственно повлиявших на художественную сторону фильма. В данном случае это была замена исполнителей. Она способствовала — в еще большей мере, чем посредственная игра Анабеллы и Омона в «Северном отеле», но в соответствии с той же странной закономерностью — разобщению элемента произведения, препятствовала тому чудесному слиянию всех компонентов, которое имело место, например, в «Набережной туманов», объединяя недостатки и достоинства в одно поэтическое чудо.

Фильм был освистан в Париже. Как это всегда бывает, поговаривали о «кабали» — специально подстроенных кознях. Это маловероятно, хотя вполне возможно, что дух, которым пропитана картина, многим пришелся не по вкусу.

«Если бы фильм не показался всем зрителям опорным после первого получаса демонстрации, вероятно, люди, освиставшие его по политическим мотивам, промолчали бы... Их заслуживавшая лучшего применения смелость была отнесена на счет скуки, охватившей всех зрителей, включая самых снисходительных».

Луи Рэтьер делает это замечание на страницах бюллетеня I. D. N. E. C.<sup>2</sup> и посвящает фильму чрезвычайно суровую, но во многом справедливую критическую статью.

Замысел фильма и в известной мере его исполнение подтверждали оставляемое им первое впечатление — впечатление промаха.

<sup>1</sup> B e r n a r d G. L a n d r y , цит. произв.

<sup>2</sup> № 8, mars — mai 1947.

Как легко критику-искусствоведу или литературоведу, которые могут снова посмотреть полотно (в крайнем случае репродукцию) или перечитать разбираемое произведение! Мы же часто вынуждены прибегать к воспоминаниям, тем более ненадежным, что кинематографическое произведение остается в памяти, как вспышка молнии; первое впечатление зачастую ложно, изменчиво, и всегда для его подтверждения или опровержения требуется повторный просмотр фильма. Некоторые великие произведения экрана могут быть пересмотрены сегодня при более или менее благоприятных условиях, другие, именно те, то которым следовало бы пересмотреть наши суждения, остаются запретными для экрана. Примерно так происходит с этим фильмом, о котором нам приходится говорить по впечатлениям десятилетней давности. «Еще сегодня, — утверждает Бернар Ж. Ландри, — подчиняясь некоторым влиятельным лицам. Пате отказывается возобновить прокат «Врат ночи», несмотря на просьбу Карне, согласного даже на некоторые купюры». При таких обстоятельствах возникает вопрос, стоит ли, как это делают многие, продолжать разговоры о чрезмерно высокой стоимости фильма, о пресловутых миллионах, пошедших на постройку станции метро «Барбес Рошешуар». Возобновление проката фильма; могло бы быстро вернуть все затраты.

В то же время «Врата ночи» — вероятно, фильм неудавшийся по целому ряду причин, в которых нужно разобраться. Речь идет одновременно об ошибочном замысле и ошибочном его разрешении, о гибридности произведения, которое к тому же пришлось не ко времени. Интерес, проявленный к «Вечерням «посетителям», а затем к «Детям райка», казался достаточным доказательством того, что в фильмах могут найти воплощение большие идеи и что Марсель Карне — человек, способный сделать это успешно. Новый фильм режиссера мог быть только крупным полотном, а значит, должен был создаваться на основе большой сметы, ибо, по мысли продюсеров, произведение, цель которого -





поддержание престижа, прежде всего должно очень дорого стоить. А это значило уповать на последствия. Но если роскошная картинность «Вечерних посетителей» или ослепительная фреска «Детей райка» требовали больших декораций и значительных массовок, была ли в этом необходимость при сюжете современном, а значит, реалистическом, хотя бы по обстановке? Освобождение положило конец «вневременному» кино, составившему «эпоху» во французской кинематографии. Мы неоднократно упоминали о нем в этой работе. Вероятно, Карне и Превер это поняли, поскольку они выбрали современную тему. Но их ошибка заключалась в том, что они и в данном случае прибегли к прежним приемам и трактовали эту драму так же, как свои предыдущие произведения.

В то же самое время итальянский неореализм, о важнейшем значении которого на том этапе развития кино уже говорилось, показал силу правды, лишённой прикрас, а потому достигающей высот подлинного лиризма («Без жалости», «Пайза», «Солнце еще взойдет»). Время, когда воспринималась пластичность «Вечерних посетителей», уже отошло, теперь интересовались подлинным фактом, который требовал при переносе на экран особого подхода. Одной из самых существенных ошибок фильма «Врата ночи» была его несвоевременность при всем том, что сюжет, казалось бы, отвечал своей эпохе. Тем не менее прием во внимание утверждение, сделанное Фредериком Лакло пятью годами позже: «Сейчас лучше постигаешь красоту и могучий лиризм этого произведения, единственного поэтического выступления в кинематографии 1944—1945 годов»<sup>1</sup>.

Аналогичная ошибка наблюдается и в интриге: в реалистически построенном действии, относящемся к определенному времени и к определенной среде, участвуют символические фигуры (например, персонаж Судьбы, воплощенный Жаном Виларом\*),

<sup>1</sup> «Cahiers Cinéma», № 3, juin 1951.

и слишком большое значение придается сновидениям (остров Пасхи). Но ни Превер, ни Карне (мы полагаем, что предшествующие страницы это доказывают) не являются реалистами. Один из них — поэт, другой — трагик; они постоянно переносят на экран свое видение мира, в этом, вероятно, и заключается то общее, что могло объединить эти две натуры, творящие, однако, в совершенно различных регистрах. О вкладе Превера в творчество Карне много писали. Плодотворность этого содружества подтверждалась, когда при совместной разработке сюжета — этого связующего звена между замыслом фильма и его воплощением — удавалось поднять произведение до некоего поэтического величия, ярким примером которого служит «Набережная туманов». Однако можно говорить и о многих опасностях, которым Превер подвергал Карне, о том, сколько раз он приводил его на грань катастрофы (в частности, в «Набережной туманов») своим «чрезмерным схематизмом», «нескончаемыми уступками, объяснявшимися их старинной дружбой» (Б. Ж. Ландри), романтизмом, который время делает явным, и диалогом, изобилующим литературными штампами. Во «Вратах ночи» диалог и вся сентиментальная романтика юной пары, так плохо сочетавшаяся с трагической судьбой персонажа, роль которого исполнял Реджиани \*, были просто невыносимы.

Повторяем: следовало бы пересмотреть этот фильм, чтобы вынести о нем более объективное суждение сейчас, когда остались позади обстоятельства времени его появления, которые сослужили ему дурную службу. Однако маловероятно, что фильм избежит той критики, которая уже раздавалась по его адресу, даже если его пластические качества и произведут на нас теперь большее впечатление. Вспоминается чудесная панорама начала, самоубийство героя Реджиани, совершенное в сумерки на железнодорожных путях. Но эти великолепные кадры не могут изменить впечатления, создаваемого целым.

Значение декораций в фильме «Врата «ночи» не ограничивается тем, что они повлекли за собой миллионные затраты, они подчеркивают одну из особенностей стиля Карне, точнее, то, что называют его «пластическим языком». До сих пор Марсель Карне, подобно Рене Клеру, только изредка прибегал к съемкам своих фильмов на натуре. По его мнению, специально построенная декорация позволяла ему передавать зрителю свое видение мира, создавать особый мир, гармонически сочетающийся с действием. Выстроенный в павильоне «барак в Гавре» («Набережная туманов»), площадь в фильме «День начинается» так же передают мироощущение Карне, как улицы Монмартра в фильмах «14 июля» и «Под крышами Парижа» передают мироощущение Рене Клера. Режиссер волен выбрать свою правду и отвергнуть правду того мира, в котором мы живем. Впрочем, он, подобно живописцу, нередко воспроизводит ее с большей точностью, строя заново то законам искусства, которые не являются законами жизни.

Однако свести особенности стиля Карне к отсутствию природы в композиции кадра значило бы принять одну из причин за следствие. Вопреки утверждению Жана Коваля существует стиль Карне, общий для всех его произведений, какими бы разными они ни казались по своей фактуре. Этот стиль основан прежде всего на постоянстве изобразительного почерка и на исключительной честности режиссера. Марсель Карне отвергает любой прием, который недостаточно служит выражаемой им мысли. Отсюда действенность этого стиля. Техника является у него только необходимым средством подачи материала, даже когда она ведет к тому, что Луи Рэтгер называет «чисто эстетическими стыками». Ибо эти стыки связывают картины и сцены, в которых также господствует забота об изобразительной стороне, создающей не только тональность произведения, но и выражающей ее содержание. Карне

отвергает всякую виртуозность. Отсюда некоторая статичность его стиля, обретающего столь эффектную форму в «Вечерних посетителях» или трагическую суровость в фильме «День начинается», но плохо сочетающегося с фееричностью «Врат ночи» или с лиризмом «Жюльетты». Впрочем, подобное несоответствие проявляется тогда, когда режиссер уходит от своих первоначальных установок.

Подобная взыскательность распространяется также и на ритм картины, основанный на классическом монтаже, который оказывается здесь удивительно уместным и, как мы уже подчеркивали, влияет не только на изображение, но и на другие элементы выразительности: на диалог и особенно на шумы и музыку. Такая гармония, такое единство элементов составляет основную ценность искусства Карне.

Что касается самого изображения, взятого отдельно, то и на нем оказывается стиль режиссера. Композиция кадра, его освещение, его тональность составляют «фразу» постановщика. Бернар Ж. Ландри убедительно отмечает: «Зовут ли главного оператора Юбер, Шюфтан, Тирар, Куран, Агостини или Алкан, во всех фильмах Карне находишь одинаковый стиль фотографии, потому что существует «стиль Карне», как существует «стиль Орсона Уэллса», который можно узнать даже по одному кадру, взятому из их фильмов».

Это единство ощутимо в столь различных кадрах, как туманные улицы Гавра и унылые пейзажи, по которым бредут Жиль и Доминик. И снова безупречная честность объединяет эти кадры, в которых нет ничего отвлекающего внимание, а декорация служит лишь рамкой драматического действия: здесь кавалькада, там Габен, упавший на влажные камни мостовой.

Неудача, постигшая фильм «Врата ночи», повлекла за собой некоторые изменения в творчестве Карне. Может быть, отчасти именно эта неудача и

склонила автора к тому, чтобы отойти от павильонов и искать новые средства выражения в тех элементах, которым раньше он не доверял, — в воздухе, окружающем лица, в естественной декорации, в пейзаже. «Возможно, что в реальной действительности и нельзя снять кадры в стиле Карне, но совершенно очевидно, что всегда имеется возможность снять нечто такое, что существует»<sup>1</sup>. Режиссер берется доказать, что натура и павильон не исключают одно другое. В самом деле, разве он это уже не доказал? Пьер Мальфиль<sup>2</sup> говорит по поводу «Детей райка»: «Великолепные кадры прибытия коляски при утреннем тумане в лес Шатеньер — настоящая картина в духе Коро». Можно также напомнить оливковую рошу в «Вечерних посетителях», такую же «настоящую» и такую же феерическую, как полотно художника. Наиболее красноречивое доказательство этой способности, которую за ним отрицали, Марсель Карне, вероятно, должен был дать в фильме «Цвет века», оставшемся незаконченным.

После «Врат ночи», как известно не имевших успеха у публики, трудности продолжались. Фильм «Кандид» с Жераром Филипом сорвался. Карне возвращается к фильму «Остров потерянных детей», проект которого был отвергнут в 1937 году цензурой. Превьер видоизменяет интригу. Рабочее название фильма «Цвет века». Вот подробности этого смелого предприятия, описанные Бернаром Ж. Ландри: «В начале финансирование фильма обеспечивалось тремя источниками: 1) продюсером, 2) двумя парижскими прокатчиками, на которых возложена была продажа фильма за границу, и 3) четырьмя межобластными прокатчиками. Еще один финансист должен был быть привлечен продюсером в процессе съемок.

Съемки начались 5 мая 1947 года в Бель-Ильан-Мер. Спустя два с половиной месяца, из которых

<sup>1</sup> Louis Raitière, «Bull. I. D. N. E. C. », № 8, 1947.

<sup>2</sup> «Bull. I' I. D. N. E. C. », № 1, 1946.

в течение одного съемки не производились из-за плохой погоды, работа была прервана. Была отснята четверть фильма и уже истрачено 45 миллионов франков. Из этой суммы 10 миллионов падает на четыре недели непогоды и 20 — на расходы подготовительного периода (оплата сценария, диалога, костюмов, прокат «аксессуаров» и т. д., значительные суммы, уплаченные в счет договоров, аренды павильонов, яхт и т. д.). Таким образом, четверть отснятого фильма обошлась всего в 15 миллионов. Марсель Карне надеялся, что 10 миллионов, истраченные в связи с плохой погодой, будут зачтены сверх сметы, и таким образом предусмотренная смета в 85 миллионов не будет превышена.

Но между финансирующими группами возникли разногласия по ряду вопросов. Воспользовавшись поездкой продюсера за границу, остальные группы решили не производить больше никаких денежных затрат до начала съемок в павильоне. Карне изыскивает средства, необходимые для завершения натуральных съемок. И тут он наталкивается на злую волю некоторых лиц и открытую враждебность одного видного политического деятеля, ныне умершего.

Побежденный интригами, Марсель Карне отказывается от своего фильма и, подавленный неудачами, собирается покинуть Францию.

Таким образом, от большого материала, отснятого в Бель-Иле и несмонтированного, ничего не осталось. Несколько сохранившихся фотографий (две или три помещены в работе Ландри) свидетельствуют об использовании натуры в соответствии со стилем Карне, о новой ориентации режиссера, которая могла бы привести к обновлению его творчества. Впрочем, ее последствия, правда, с меньшей силой, скажутся я в «Марии из порта», картине, которую Карне снимет всего двумя годами позже. Неудачи «Цвета века», последовавшие за провалом «Врат ночи», поставили Марселя Карне вне французского кинопроизводства. Марсель Карне стал «отверженным» режиссером.

В Риме фирма «Универсалиа» вынашивает большие планы. Марсель Карне подписывает контракт на две картины с продюсером Сальво ди Анджели. Сначала предполагается вернуться к «Цвету века», но его сюжет не подходит для совместного производства. Тогда режиссер «начинает думать об экранизации «Замка» Кафка \*». Однако невозможно разыскать душеприказчика писателя, которому принадлежат права на его произведения. Известно, что он где-то в Палестине, но поиски результатов не дают. В конце концов приходится отказаться и от этого проекта.

Тогда начинают обсуждать возможность экранизации романа Тида Монье «Плотина Арвиллара» по мотивам инцидентов в Тине. Опасаясь, что Карне сделает революционный фильм, продюсер отвергает проект. После отказа от оригинального сценария Жана Ануйля, затем от сценария «Беглецов из 4000-го года», переименованного в «Черное солнце», Карне и его продюсер соглашаются, на экранизацию пьесы Жана Ануйля «Эвридика», которая вскоре получает название «В течение одного утра»<sup>1</sup>.

Авторы адаптации Жак Вио и Ферри и автор диалога Жорж Неве работают с Карне на Капри и в Риме, где я в то время встретил его, одетого в белый полотняный костюм, с покрасневшим сияющим лицом, увлеченного своей темой — прекрасной переделкой легенды об Орфее, для воплощения которого были выбраны блестящие актеры. Двумя месяцами позже Карне возвращается в Париж, рассорившись — еще раз — своим продюсером, о чем свидетельствует обмен открытыми письмами, опубликованный во «Французском экране», в которых режиссер и продюсер сваливают вину за происшедшее один на другого. «Позднее то просьбе фирмы «Универсалиа» дело было улажено полнободно, и Марсель Карне, чьи справедливые требо-

вания были таким образом признаны без вмешательства суда, получил возмещение за понесенные им убытки»<sup>1</sup>.

Эта ссора (третья за три года) мало способствовала доброй репутации Карне в глазах продюсеров. За эти три года ни один его фильм не увидел света. Теперь для этого большого режиссера речь идет уже не о продолжении творчества в соответствии с замыслами, а о любой работе по профессии, лишь бы не стать жертвой забвения или осуждения. Ему необходимо доказать, что он способен снять немудреный, недорогой сюжет и в сжатые сроки. Таким требованиям отвечает «Мария из порта» по роману Сименона.

Постановщик блестяще сдает экзамен. Фильм проходит без сучка и задоринки как в плане финансовом, так и в плане художественном. От начала и до конца он сделан твердой, подчас немного тяжелой рукой человека, который постиг тайны совершенства. В тех рамках, которые ему были предложены и которые он принял, не создав, в отличие от других, недостойного своего таланта произведения, Марсель Карне сумел поставить захватывающую психологическую картину, произведение, которое можно было бы назвать «натуралистическим», правдивое, «жизненное» как по характерам, так и по декорациям. Интрига развивается между двумя персонажами, будущее которых можно предсказать с самого начала. Но интерес заключается не в этом, а в той игре, которая их попеременно сближает и разделяет, — в игре страсти, постоянной у одного и рождаемой честолюбием — у другого. В тонкости этой игры — достоинства лучших моментов фильма. Самозабвение, борьба, признания, молчание... Жану Габену великолепно удается двойная игра, и, преодолевая рамки созданной вокруг него легенды \*, он начинает этой ролью свою вторую карьеру. Николь Курсель \* не уступает своему блестящему партнеру. Надо ли говорить в этой

<sup>1</sup> B e r n a r d G. L a n d r y , цит. произв.

392

<sup>1</sup> Bernad G. Landry, цит. произв.

13В П. Лепроон

393

связи о том, как замечательно работал с актерами Марсель Карие?

Сцены проведены с неослабевающим мастерством, но в них нет динамики действия. Отсюда некоторая холодность, в которой справедливо упрекали картину, хотя она отчасти и оправдана: страсти в этой картине определяются расчетом. Тем самым в фильме «Мария из порта» открывается «свое качество Карне — психологичность. Робер Пилати, подчеркивая эту особенность фильма, пишет: «Персонажи «Марии из порта» более многогранны, чем персонажи других фильмов Карне; о них не судят так строго, как прежде, и горечь заменила здесь былую мятежность. Быть может, они потеряли в силе, но зато выиграли в человечности»<sup>1</sup>.

Как бы то ни было, качества произведения не требуют более подробного разбора. Марсель Карне дал иллюстрацию к аксиоме «кто силен в большом, силен и в малом». Но автор интересуется нас не в таких ограниченных рамках. Нас мало волнует, что Карне стал психологом; его сила в другом.

В фильме «Мария из порта» следует указать на два других момента: разрыв с Превером (откуда, вероятно, идет «весомость» характеров, у Превера обычно лишенных психологии) и ощущение природы, достигнутое натурными съемками, которые являются чем-то средним между офортами «Цвета века» и восприятием действительности через картины сновидений в «Жюльетте».

В доказательство того, что «Мария из порта», несмотря на свои достоинства, не затрагивает глубин творчества Карне, привожу многозначительный факт. Едва «вернувшись в седло» благодаря завершению фильма и оказанному ему хорошему приему, несправимый человек тут же обращается к волнующим его темам, в которых он находит себя, хотя и рискует своей карьерой. Он возвращается к старому замыслу, который не смог воплотить восемь лет назад: «Жюльетта, или Ключ к сновидениям» по пье-

се Жоржа Неве. В этом фильме мы снова встречаемся с противодействующими силами, движущими персонажен Карне: Любовью, Судьбой, Смертью.

«В фильмах Марселя Карне Судьба персонажей определяется местом, занимаемым ими в обществе. Они знают свою Судьбу, поскольку живут в ее тисках, и все их действия натравлены не на то, чтобы защититься от Судьбы, а на то, чтобы избежать ее. Но в то же время они предчувствуют, что бегство невозможно, и лишь по инерции выполняют все то, что было бы необходимо для освобождения. Каждый фильм Марселя Карне — попытка такого бегства, всякий раз срывающегося, но постоянно повторяемого; эпизод бессмысленной борьбы, которую, несмотря на вечные поражения, ведет человек против своей Судьбы»<sup>1</sup>.

Мы встречались с подобными попытками бегства от судьбы в больших произведениях Карне, попытками всегда безуспешными. Отсюда пессимизм, которым веет от творчества режиссера. Смерть — единственная возможность бегства для легионера, для формовщика, для скованных цепями любовников... Но смерть — это не обязательно небытие, и возможно, что творчество Карне кажется нам мрачным потому, что мы раскрываем его мысли не до конца: Сердца любовников продолжают биться и по ту сторону жизни, а Мишель — герой «Жюльетты» — находит свою счастливую мечту за запретным порогом...

Весь фильм «Жюльетта, или Ключ к сновидениям» разворачивается вокруг темы бегства. Бегство в поисках счастья, совершаемое во сне героем, заключенным в тюрьму за преступление, бегство от заурядной судьбы; бегство от самого себя. Но мир, открытый Мишелю во сне, — это мир воображаемый, в который каждый бежит от самого себя,

<sup>1</sup> «Rencontres cinématographiques», № 2, mars 1950.

394

<sup>1</sup> B e r n a r d G. L a n d r y , цит. произв.

395

13В\*

неловко и наивно пытаюсь выровнять линию своей судьбы. Для одних это бегство — забвение, для Мишеля — сон. Этот двойной ход, придающий драматизм главному герою и поэзию остальным персонажам, связывает «Жюльетту» с самыми значительными произведениями Карне. И хотя фильм считался неудавшимся, на самом деле он представляет большую ценность, чем «Мафия из порта» при всем ее совершенстве.

Посмотрим, как расценивает его сам автор: «Нескольким друзьям, видевшим «Жюльетту», показалось, что в картине сказывается влияние Кафка. Признаюсь, что ничто не могло быть для меня приятнее. Прежде всего потому, что я восхищаюсь автором «Процесса», затем потому, что два года назад я тщетно пытался перенести на экран «Замок». И если некоторые сцены «Жюльетты» наводят на мысль об этом произведении, то это доказывает, что моя идея была не столь безумной, как меня тогда уверяли...

Жак Фейдер имел обыкновение заявлять каждому, кто его слушал: «В кино все возможно. Дайте мне «Дух законов», и я сделаю из него фильм». Дело в том, что в кино, больше чем в любом другом искусстве, все дело в подаче материала.

Чтобы привлечь широкую публику, которую могла оттолкнуть смелость темы, мы старались, с одной стороны, особенно заботливо отнестись к пластической красоте кадров, придать им своеобразное поэтическое очарование, с другой — сообщить фильму взволнованность и человеческую теплоту, к которым восприимчив любой зритель.

Другой любопытный опыт. Фильм отчетливо подразделяется на четыре части: село, замок, лес, замок, которые довольно точно соответствуют четырем частям симфонии — да простят мне претензию такого сравнения, — анданте, скерцо, аллегро и финалу; описание сна сначала дается широко и плавно, а затем понемногу ускоряется, приобретает гнетущий характер, заканчиваясь кошмаром и пробуждением героя.

По крайней мере таковы цели, которые я преследовал... »<sup>1</sup>

Знать намерения автора особенно важно в тех случаях, когда утверждают, что ему не удалось осуществить намеченную цель. В приведенных строках говорится о том, за что в основном и будут упрекать Карне. Прежде всего, это его забота о «пластической красоте», которая навлечет на него не новые упреки в формалистических устремлениях. Отобранный для фестиваля в Канне фильм потерпел там полное поражение, необъяснимое и слишком абсолютное, чтобы быть одновременно и заслуженным и окончательным. Если надеяться на самое лучшее, можно думать, что какая-то группировка выступила против этой картины, поставленной слишком хорошо для того, чтобы укладываться в «законные» рамки, и при том сделанной так ярко, что позднее этому изумились сами жертвы. Другие факторы, может быть менее тонкие, тоже сыграли роль на этой «ярмарке тщеславия» — если не просто ярмарке, — которую называют «фестивалем».

Просмотрев «Жюльетту» до фестиваля, я был едва ли не единственным человеком, отстаивавшим фильм перед свидетелями его поражения<sup>2</sup>. Повторный просмотр подтвердил первое впечатление, укрепил мое убеждение в том, что это — важное произведение, безусловно достойное своего замысла. Впоследствии некоторые критики смягчили свои оценки. Кеваль спорит с картиной, Ландри берет ее под защиту, усматривая в ней «сложность и правдивость, присущие шедеврам». «Л'Аж дю синема» уже на следующий день после фестиваля приветствует фильм, как «наиболее смелое произведение Карне». Все это свидетельствует о том, что суд над фильмом еще не закончился.

<sup>1</sup> M a r c e l C a r n é. Le pays de Juliette, «Unifrance Film Informations», avril 1950.

<sup>2</sup> Numéro spécial «Cinéma»: Festival de Cannes 1951.



«Жюльетта, или Ключ к сновидениям» — не только история одного она, это также история влюбленного, бедного молодого человека, который, желая увезти к морю свою подружку, обкрадывает кассу хозяина и за необдуманый поступок расплачивается тюрьмой. Он заплатит за него много дороже, потеряв свою любовь. Эта незатейливая историйка — лишь повод, предлог для создания фильма. Именно сон — настороженный сон влюбленного, жаждущего хотя бы дня счастья, погружает Мишеля в горькую действительность. Сон, приснившийся ему ночью в тюремной камере, освобождает его от ужасной действительности. Интрига развивается двумя путями, на которых одни и те же персонажи встречаются в разных обличьях. При этом не возникает никаких недоразумений. Повествование строится с безупречной ясностью. Каждый персонаж действительности имеет своего «дублера» в сновидении, каждое реальное событие имеет свой эквивалент во сне — опасение оказаться забытым, властный характер директора, несостоявшееся свидание; незначительные происшествия обыденной жизни, перенесенные в сон, приобретают элементы драматизма: забытое село, властность «персонажа», поиски в лесу. Сновидение все время превосходит действительность, вплоть до развязки, в которой герой бросается в объятия смерти, чтобы вновь обрести свой сон. Отметим, не пытаясь сравнивать, — ибо это ничего не дало бы ввиду различий в стиле и в замыслах, — аналогию в темах «Жюльетты» и «Ночных красавиц», где герой также спасается от действительности во сне.

Важнее подчеркнуть параллельное развитие двух интриг, относящихся к действительности и к сновидению. Такой прием мы уже наблюдали в фильме «День начинается», где зритель также присутствует три двойном ходе событий, который, однако, развертывался с большей строгостью, обла-

дал большим драматизмом. Подоено финалу в фильме «День начинается», точка соприкосновения этих двух линий здесь также оказывается патетической кульминацией фильма. Оглушающий звонок вызывает пробуждение заключенного.

Однако нет сомнений, что картина уводит от действительности, и в этом ее философский смысл. Действительность ограничена, банальна, она так же мелка, как и ее герои. Желаемый контраст достигнут, но он, несомненно, идет во вред фильму в целом. Это контраст, назначение которого выявить превосходство сновидения над действительностью. Можно ли, исходя из этого, упрекать персонажей, что делает Кеваль, в «неполноте перевоплощения», или сожалеть о том, что герои, которых Мишель видит только во сне, утрачивают человеческое подобие: непостоянство Жюльетты, непреклонность Синен Бороды и символический облик (совершенно оправданный) эпизодических персонажей, проходящих во сне, как пейзажи во время путешествия? Идет ли речь, как говорит Базен, «о символах, о сущностях, о мифах, замаскированных под реальность», или же просто об алогичном воображении спящего? Существа, открываемые Мишелем во сне, — это люди, которых он встречал в жизни; их характер, манера поведения соответствуют тому, что он опасался обнаружить в реальной жизни. В этой связи сон приобретает также (что подчеркивает сам Карне) характер сна вещего, поскольку опасения героя, по крайней мере те, что касаются самой Жюльетты, оправдаются, когда Мишель вернется к действительности. Таким образом, все то, что пытались приписать персонажам фильма, на самом деле только преломление преследующих Мишеля мыслей. Жюльетта — кокетка, она непоследовательна, как и живая Жюльетта; «Персонаж» честолюбив и неумолим, как и хозяин Мишеля, но в новом освещении их качества сознательно усилены, лишены тех сентиментальных или социальных условностей, которые их очеловечивали в жизни. В общем, оставаясь верным образам

действительности, Карне использует психологию и поведение действующих лиц, подобно тому как в свое время Ганс и Л'Эрбье использовали кривые зеркала и внефокусные изображения. И прав Карне, ибо спящему ничто не кажется логичнее нелогичности его снов. Ошибка ли это? И зачем усматривать в сновидении символы жизни, в то время как в нем является только ее искажение?

При обычной для фильмов Карне тематике, вероятно, именно в этом заключается то новое, что внесла «Жюльетта» в его творчество, заставив звучать до сих пор неизвестные (хотя и намечавшиеся в «Вечерних посетителях») нотки веры и надежды. «Жюльетта» необыкновенно интересна тем, что Карне на всем протяжении фильма удается приглушить жестокость реалистического плана и в сновидении, в котором ощущается широта и звучит утверждающее начало, превознести серенькое существование и терзания молодого человека и этим возвысить его над самим собой. Другой вариант бегства очень точно выражен в конце, когда герой, преследуемый реальной Жюльеттой, преследует Жюльетту сновидения и гибнет, чтобы соединиться с ней. Тем самым в «Жюльетте, или в Ключе к сновидениям» в отличие от других фильмов Карне прозвучал мотив освобождения, и это обогатило и расширило замкнутый мир постановщика.

Подобные же резкие перемены наблюдаются и в форме и не только по сравнению с предыдущими кинокартинами автора, но и в смысле общего понимания сущности кинопроизведения. Карне выразил намерение построить фильм как симфонию. Речь идет уже не о неуклонном развитии действия, а об иллюстрации темы параллельно звучащими мотивами; они способствуют развитию этой темы, хотя каждый представляет собой независимое целое. Замысел необычный, быть может спорный для кинопроизведения, но заслуживающий внимания благодаря искусному воплощению и использованию неожиданных сцен (гуляние в лесу после

поломки статуи, уже упомянутый звонок), возбуждающих новый интерес и волнение зрителя.

Декорация приобретает в этом фильме новое значение — вспомним удивительную декорацию леса (за что фильм можно было бы упрекнуть в нереальности, как упрекали персонажей в том, что они утратили человеческие черты). Впрочем, лес, поданный в том искаженном виде, в каком он представляется во сне, — единственная уступка Карне в изобразительной трактовке сновидения. Для всех других сцен, относящихся к сновидению, Карне использовал вместо декораций природу (деревня и оливковые рощи Пейона и несколько других видов Ниццы), красота и яркая освещенность которой как бы посредством волшебных чар бросает отсвет на тусклую явь тюрьмы и Монмартра (павильон!).

Можно бесконечно открывать «прелести» этого фильма, такого нового в творчестве и в мире Карне, начиная от народного гулянья в лесу, прогулки в коляске, сцены на кладбище и многих других и кончая волнующим кадром финала, когда героиня переступает порог, за которым, как лам остается думать, все вещи приобретают свой истинный облик, а Смерть таким образом — красоту Сновидения... Этот конец фильма дает ключ к нему, он завершает цикл и венчает его безупречную архитектуру.

Таков фильм, от которого на фестивале в Канне с презрением отвернулись самые крупные знатоки киноискусства. Непостижимая ошибка, разделенная и некоторыми зрителями, которым неправильно разъяснили смысл этой напрасно осужденной картины. Если бы критика не сослужила фильму такую дурную службу, они устроили бы ему оvation. Пример стадного чувства в положительной или отрицательной оценке явлений не нов. Но Время ставит все на свое место, и когда-нибудь «Жюльетта» займет в творчестве Карне и в истории кино то место, которое она по праву заслуживает.



Между тем эта новая неудача могла иметь самые серьезные последствия для карьеры Карне. В течение нескольких лет о нем ничего не было слышно. Но он не жалуется на несправедливость судьбы и, что значительно важнее, не предаётся унынию. В данном случае мы можем оценить справедливость слот Ландри: «В этой профессии, где все обращается друг с другом на «ты» и похлопывают по плечу, Марсель Карне одиноко остается в стороне, вне среды». Он не бывает ни на официальных, ни на светских приемах, ни даже на профсоюзных собраниях. Он добросовестно делает свое дело, упорно продолжая идти своим путем, рассчитывая в борьбе с противником и в преодолении препятствий только на самого себя. Автор тоже знает, что значит одиночество, в котором живут его персонажи, и рок, который их преследует. Вот, наверное, источник того «неизлечимого пессимизма, не сглаживаемого никакой надеждой, никакой верой»<sup>1</sup>. Вот причина постоянных опасений Карне, что дела обернутся плохо, причина его суеверий и тревог.

В течение двух лет Карне энергично стремится осуществить один план. Наконец это ему удастся. Речь идет об экранизации романа Золя «Тереза Ракен», над которой он работает в соавторстве с Шарлем Спааком и которую берется снять (и он сдержит слово!) за сорок восемь дней. Сорок восемь дней будут днями битвы, ибо, если на сей раз Карне и принял драконовские условия работы, это не означает, что он собирается снять «небольшой фильм», картину, недостойную его имени. В действительности на «Терезу Ракен» ушло полтора года работы, так как подготовительный период и монтаж требовали тем больше забот, что всякие колебания на съемочной площадке исключались. И картина получила одну из больших премий на фестивале в Венеции!

<sup>1</sup> B e r n a r d G. L a n d r y , цит. произв.

Проблема экранизации была сложной. Известно, что в 1926 году Жак Фейдер снял немую картину по тому же сюжету. Тогда Карне еще не работал ассистентом у Фейдера. Обстоятельства сложились так, что ему не представился случай посмотреть фильм своего учителя, а когда у него зародилась мысль снять «Терезу Ракен», он воздержался от этого. Впрочем, с того времени техника настолько ушла вперед, что влияния можно было не опасаться. Карне и Спаак столкнулись с другими проблемами. Позволю себе воспроизвести интервью, которое дал мне тогда Марсель Карне: «У нас было два возможных решения: либо отнести драму к той эпохе, когда она была написана Золя, и таким образом создать своего рода иллюстрацию к его произведению, либо отнестись с уважением к идее автора, заключавшейся в описании развития неистовой страсти и перенести драму в наши дни, придав ей тем самым более захватывающий характер. Мы выбрали второе решение.

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

Вопрос развода ни разу не затрагивается в романе, у любовников Золя есть только один выход — убить мужа. Чтобы быть логичными и учесть изменения, происшедшие в нравах, мы должны были предусмотреть иной выход. Преступление уже не обязательно носит умышленный характер, оно совершается в результате целого ряда обстоятельств; но, как и в романе, наши герои внезапно оказываются перед ужасом разлучающего их злодеяния...

Впрочем, для того чтобы подогреть интерес к фильму у современного зрителя, приходилось искать также нечто помимо драмы угрызений совести. Нам пришлось придать неожиданный оборот интриге и включить нового персонажа — «свидетеля», который попытается извлечь выгоду из дела, вымогал у виновных деньги.

Введение этого персонажа меняет натуралистический тон начала повествования. Для нас этот персонаж — судьба, которая снова соединяет любовников, чтобы в конце концов окончательно их погубить»<sup>1</sup>.

Мы видим, как этот психологический конфликт помог Марселю Карне и Шарлю Спааку переосмыслить сюжет. Из драмы угрызения совести они создают драму судьбы, и так мы снова возвращаемся к тому, что близко Карне, — к одной из генеральных линий его творчества. Но поэтичность Превера сменяется драматизмом Спаака, и генеральная линия проводится с большей строгостью, заглушая в ходе неумолимой драмы сентиментальное волнение, которого можно было ожидать при таком сюжете. Персонажи фильма продают нас не больше, чем герой Шекспира. И тем не менее с первых же кадров Карне переносит нас в центр драмы и оставляет там вместе с ее жертвами. Двойное движение чувств и судьбы начинается и развивается с точностью механизма. Режиссера уже не упрекнут в том, что он отходит от основной темы своего творчества. Внимание зрителя неослабно приковано к экрану. Это явление тем более замечательно, что в ходе развития действия акцент драмы перемещается с одного персонажа на другого. Сначала между любовниками стоит только муж; когда же он устранен путем преступления, появляется «свидетель» — мелкий шантажист, играющий роль рока, восстанавливающего юридическую справедливость.

Тем самым, как нам говорил Карне, была преодолена натуралистичность сюжета, что удалось главным образом благодаря совершенству стиля, отличающегося исключительной строгостью и целеустремленностью. Никаких нарочитых эффектов, ничего лишнего как в развитии сцен, так и в их выразительности и даже в исполнении. Актеры поразительно сжились с заданными образами, начиная

<sup>1</sup> «Unifrance Film Information», № 25, 1953.

с замечательной Симоны Синьоре и кончая Роланом Лезафром, «свидетелем» — порождением извращенной эпохи, циничным насмешником, трогательным даже в своих убогих требованиях.

В «Терезе Ракен» нет размаха, который нам нравится у Карне, однако это одно из его самых сильных произведений, и в рамках, которые ему были определены, может быть, самое неуязвимое.

Тем не менее совершенно очевидно, что «Тереза Ракен» рисует картину крайней безысходности духовного мира Карне. Она бесчеловечна в том смысле, что не оставляет никакой надежды, не озарена ни единым проблеском света. Поэтичность Превера несколько смягчала пессимизм Карне, сглаживая его нежностью, подчас наивной. Здесь же трагедия завершается возмездием. Прощение невозможно, надежда на снисхождение тщетна.

Не избыток ли пессимизма приводит Марселя Карне к более человеческой теме, к этой почти радужной истории, которая будет называться «Воздух Парижа»? Картина о боксе, но также картина о Париже. «Параллельно с главными действующими лицами, — говорил нам тогда Карне, — я хочу также показать маленьких людей Парижа, окружающих тех, кто в один прекрасный день могут стать чемпионами... » И это тот Париж, который предпочитает автор, тот, который появится с первых кадров фильма после великолепных фотографий города, поданных на фоне вступительных титров. Улица вдоль железнодорожного полотна, рабочие за работой, прибытие курьерского поезда. Остановившееся мгновение... И сразу чувствуется автор этих, казалось бы, банальных картинок. Поэзия и горечь Карне так же ощутимы при съемках на природе, как и при самых продуманных декорациях.

Но кроме этих формальных достоинств — великолепен эпизод матча, — в «Воздухе Парижа» ока-

зывается слабость сюжета, который, возможно, не подходил для режиссера... «Рассказ, трудно передаваемый на экране, — говорил нам Карне, — именно потому, что он весь состоит из нюансов, держится на маленьких мазках». Такой «пуантилизм»<sup>1</sup> не в манере Карне. Беккеру наверняка лучше удалась бы эта игра незначительных вещей и незначительных людей. Оставаясь в рамках натурализма, Карне не использует свои возможности. Здесь все лишено глубины: и дружба, и любовь, и страсть к этому спорту, который делает молодого героя колеблющимся, неуверенным в своих желаниях. Габен играет боксера, которому не удалась спортивная карьера; он уже в возрасте и тренирует молодых, надеясь когда-нибудь воспитать чемпиона и через него осуществить свои честолюбивые стремления. Таков сюжет, картины, но он не реализован полностью, особенно во второй части фильма, которая растворилась в романтических условностях.

Пример «Марии из порта», хотя это и большая удача режиссера, лишь подтверждает, что Марсель Карне должен ставить фильмы, значительные по замыслу и сюжету. То, что режиссер его масштаба по финансовым или иным причинам отныне вынужден почти постоянно работать ниже своих возможностей и ограничивать себя в художественных средствах в соответствии с предлагаемыми ему материальными условиями, является одним из парадоксов одной из драм странного искусства, каким является кино. Марселя Карне ожидает трагедия, быть может не столь яркая, но столь же тяжелая, подобная той, которая раздавила Штрогейма и Ганса. И, вероятно, она разыгралась бы и с Чаплином, если бы удивительный успех начала его карьеры не дал ему возможности уже очень рано стать продюсером своих фильмов. Повторяем, будущее кинематографии зависит от того, какое ре-

шение будет найдено для проблемы зависимости постановщика, т. е. проблемы экономики промышленности, не относящейся к «широкому потреблению». Надо предоставить «повторным» фильмам то место, которое они заслуживают, создать резервный фонд для прочных ценностей. Тогда станет возможным создание большего числа крупных произведений, меньше будет засорять экран «мусор», отвращающий зрителей от кино.

И снова пройдет два года, прежде чем Марсель Карне возвратится на студию. Странный хоровод срывающихся проектов продолжается: «Королева Марго» — сюжет, над которым Карне работал раньше, трактуя его «гораздо ближе к елизаветинскому театру, чем к Александру Дюма», «Строители» — о возведении плотины в горах со всеми вытекающими отсюда проблемами, по сюжету Жака Сигюра, который мы позднее встретим в «Лучшей доле» Ива Аллегре, «Заключенные» — по сюжету, тщательно разработанному во время пребывания в Риме и предназначавшемуся для съемок в Сицилии.

Наконец в конце 1955 года Карне вернулся в Париж для завершения с Марселем Ашаром сценария фильма «Страна, откуда я родом», — своей первой цветной картины, в которой должен был играть певец Жильбер Беко.

Эта рождественская сказка, сделанная в жанре музыкальной комедии, отвечает не столько художественным требованиям Карне, сколько материальной необходимости.

Но чувство цвета, поэтичность образов, знание и вкус, которые Карне вносит во все, сообщают этому произведению, не ставящему перед собой больших целей, несомненную привлекательность. Фильм намеренно сделан как своего рода иллюстрированная почтовая открытка. Он полон оча-

<sup>1</sup> Особая техника живописи: картины рисуются не мазками, а точками. — Прим. ред.



ровательных находок, особенно звуковых и музыкальных.

Марсель Карне еще раз доказал продюсерам, что он может с успехом сделать коммерческий фильм. Однако этого недостаточно для человека, от которого мы вправе ждать гораздо большего. Что же можно ожидать о процветании промышленности, которая в наши дни, приобретя прочную основу, получив в свое распоряжение все ресурсы и открытые рынки, не в состоянии дать создателям фильмов средства, соответствующие характеру их дарований?

Следует ли считать, судя, по этому примеру, что наша эпоха беднее той, недавней, когда во всем испытывался недостаток — в ткани, бумаге, красках, гвоздях, и которая все же позволяла творческие дерзания, давшие «Вечерних посетителей» и «Детей райка»? Или большие возможности предоставляются сейчас только тем, чья посредственность соответствует требованиям текущего момента?

## Анри-Жорж Клузо

Отвечая на анкету Андре Пуарье («Картотека для потомства»), Анри-Жорж Клузо дает следующие сведения о своем происхождении и начале творческого пути.

«Я родился в Ниоре 20 ноября 1907 года. В роду моего отца были жители Пуату, Вандеи; они были католиками, книготорговцами, издателями, печатниками. Со стороны матери — жители Шаанты, протестанты (на 50 процентов), моряки. Моя мать еще жива, у меня два брата: один из них написал вместе со мной сценарий «Исчадия ада», другой — книготорговец в Париже. Я женат, детей у меня нет. Хорошо учился на математическом отделении, хотел поступить в мореходное училище, но у меня обнаружилась близорукость левого глаза. Из любви к путешествиям хотел стать дипломатом, для этого изучал право и политические науки. Но постигшие нашу семью удары судьбы заставили меня отказаться от этого намерения. Я был шансонье, секретарем у Рене Дорена, «негром» у знаменитостей, журналистом, сценаристом. Свою первую пьесу я сочинил семи лет. Отец записал ее под мою диктовку»<sup>1</sup>.

Эта пьеса рассказывала об убийстве. Герой, желая избавиться от жены, подкладывает ей гвозди в суп. Он умирал на эшафоте, утверждая величие своего преступления и, подобно месье Верду, вос-

<sup>1</sup> «Point de Vue — Images du Monde», 17 février 1955.



хищаясь красотой природы. Преждевременно проявившееся призвание! Но юноша ему не внял. Он хочет стать деловым человеком, а не литератором. Отец его, книготорговец в Ниоре, переменяя профессию, стал оценщиком в Бресте, где Анри (Жоржем его будут называть позднее) продолжает свое учение и обнаруживает призвание к морскому делу. В пятнадцать лет он вместе с братом занимается парусным спортом. Однажды лодка, отнесенная сильным течением, вышла в районе Бреста в открытое море. Наступившая ночь была полна тревог, особенно для их родителей. Наутро моряки-любители очутились на другой стороне узкого входа в гавань.

В этот же период жизни лицеист пишет обозрения на местные темы и стихи. «Ничего из всего этого не сохранилось. Он ничего не бережет. Он все теряет. Мать хранит тетради с его записями, но не отдает сыну, потому что тот их немедленно растерял бы. Его чемоданы набиты бумагами и рукописями, но он не знает, где что искать»<sup>1</sup>.

Чтобы стать морским офицером, нужно прежде всего приобрести знания. Клузо уезжает из Бреста в Париж и поступает в специальный подготовительный класс лицея Сент-Барб.

«Дипломатия соблазняет его недолго. Чтобы заработать на жизнь, Анри без отрыва от учебы становится одним из секретарей Луи Марена в Республиканско-демократическом союзе»<sup>2</sup>. Однако, по признанию Клузо, у него не было достаточно средств, чтобы преуспеть на дипломатическом поприще: «Я это понял очень скоро. Вернее, мне постарались дать это понять»<sup>2</sup>.

Журналистка была для Клузо временным прибежищем, которое он спешит оставить. Тем не менее шесть месяцев работы в «Пари-миди» в качестве «парижского хроникера» дают ему возмож-

ность познакомиться с театральным миром. В соавторстве с Андре Орнезом он пишет скетчи для гастрольных трупп, организованных одним театральным антрепренером, и примерно в то же время публикует критические статьи по кино в «Опиньоне». Молодая руководительница журнала Олео представляет его шансонье Рене Дорену из Театра пародии, заверяя, что Клузо мечтает работать в этом жанре. Клузо начинает писать песенки, становится секретарем Рене Дарена и работает у него два с половиной года «негром». Затем в течение шести месяцев Клузо работает у Морисе и однажды за кулисами встречает старого товарища — Анри Жансона, редактора журнала «Утка на цепи» (Canard enchaîné). Жансон обожает журналистику: она дает ему возможность полемизировать со всеми (он только что поставил ревью, вызвавшее скандал). Друзья решают написать совместно киносценарий. Почему бы и нет? Сценарий написан, отослан крупному продюсеру того времени Адольфу Оссо, который спешит пригласить обоих начинающих сценаристов. Является один Клузо, Жансон предпочитает воздержаться от визита, ибо в то время он не раз задевал кинопродюсеров своими резкими колкостями, и в частности Адольфа Оссо. Творческое сотрудничество не состоялось, но Клузо получает работу.

Ему немедленно поручают подправить раскадровку литературного сценария Бернеда». В книге, посвященной Клузо, Франсуа Шале подробно останавливается на этом периоде, на протяжении которого Клузо усиленно занимается изнурительным и неблагодарным трудом, создавая, как он сам выражается, «кино за других».

В первую очередь это работа для Кармине Галлоне, с которым он делает сначала первый вариант сценария «Моя кухня из Варшавы», а затем адаптацию «Вечера налета». Сценарий был написан Анри Декуэном. В то время на студии Нейбабельсберг в Берлине царил лихорадочный деятельный — снимали французские варианты немецких

<sup>1</sup> «François Chalais présente H. -G. Clouzot», Ed. L.

Vautrain, 1950.

<sup>2</sup> Там же.



звуковых фильмов, и туда уехали многие французские кинорежиссеры. Оссо «одалживает» Клузо продюсеру Рабиновичу. Сценарист впервые сталкивается с техникой, став ассистентом режиссера Анатоля Литвака на съемке музыкальной комедии «Песнь одной ночи», главную роль в которой исполняет Ял Кипура. В 1931 году Клузо возвращается во Фракцию. Он становится помощником режиссеров Туржанского по фильму «Неизвестный певец» и Баронселли по фильму «Я буду одна после полуночи».

Пробовал ли он уже в то время свои силы в качестве постановщика? В 1931 году в одном из номеров «Синемонда» появляется маленькая заметка, сообщающая, что «в студиях Бийанкур Анри-Жорж Клузо добивается постановки фильма «Ужас Батиньоля». Какова судьба этого фильма? Я не нашел его следов.

Клузо специализируется на оперетте. Он так хорошо овладел ее спецификой, что сам написал произведение в этом жанре, которое в 1932 году театр «Мадлен» принял к постановке. «Хотя оно и называлось «Прекрасной историей», генеральная репетиция прошла ужасно. Публика покидала зал, даже не удостоивая взглядом Рене Дари, который тогда начинал свою карьеру в ролях первого любовника. Клузо навсегда запомнилась фраза, прозвучавшая лейтмотивом во всех высказываниях зрителей: «Они издеваются над нами... Они плюют на нас»... С этого дня он понял: публика всегда считает, что на нее плюют именно в тех случаях, когда стараются проявить к ней уважение, и, наоборот, она охотнее аплодирует, когда над ней открыто издеваются»<sup>1</sup>. Правда, автор признает, что в пьесе был заложен и некоторый сатирический смысл.

После этого неудачного опыта Клузо вновь принимается за работу в кино, которая его кормит. Он возвращается в Берлин, успех Яна Кипуры по-

<sup>1</sup> «François Chalais... »

буждает поставить новый фильм с его участием. Картина называется «Все для любви». Наступает 1933 год. В Берлине Клузо вращается в разных кругах, не исключая самых худших. Он ведет нездоровый образ жизни, злоупотребляя работой и развлечениями. Но в атмосфере Берлина становится трудно дышать. Под окнами слышатся дикие выкрики и барабанный бой дефилирующих колонн первых нацистов. Но прервать свою деятельность этого двадцатилетнего молодого человека заставляет другая серьезная причина — болезнь. В течение четырех лет он лечится в санатории в Верхней Савойе. Тяжелое испытание, конечно, затормозило его карьеру, но, вероятно, чем-то оно его и обогатило. Став «лежачим больным», которого постоянно переводят из одного санатория в другой, Клузо использует все свое время для того, чтобы размышлять, читать, писать. Так он приобрел привычку работать в постели. «Чтобы набрести на мысль, — говорит он Андре Пуарье, — я должен лежать. Когда я стою, у меня меньше мыслей, а когда сижу, у меня их нет совсем. Я даже не могу сидеть, не двигаясь. Приходя ко мне работать, мои сотрудники рассаживаются вокруг кровати, где я лежу».

В течение четырех лет, лишенный возможности двигаться, Клузо регулярно ведет дневник, пишет трагедию «Западная стена» (имеется в виду стена на бретонских кладбищах, у которой хоронят погибших в море моряков). Разумеется, Клузо не помнит, что он сделал с дневником. Что касается пьесы, то позднее Клузо отдал единственный экземпляр на рассмотрение Жуве, который тоже сумел его затерять...

В течение четырех лет Клузо ежедневно читает, и перечитывает Рабле, Бальзака, Вольтера, Дидро, Руссо, поэтов и трагиков и Пруста, чье творчество становится для него самым близким. Однако впоследствии он скажет, что его точка зрения на мастеров литературы «в высшей степени неустойчива».

В 1938 году Клузо возвращается в Париж здоровым. Перенесенное испытание придало ему зрелость, обогатило духовно. Без промедления он снова бросается в схватку.

Его еще не совсем забыли, но не дают сделать ни одного самостоятельного шага. Он вновь принимается за адаптации («Мятежник», «Восстание живых»...).

Послушаем Франсуа Шале: «Он исправляет сценарии и адаптации, беремся за всякие работы, пишет наброски комедий. Одна из них, небольшая, под названием «Все те же и те же» увидит свет в театре Гран Гиньоль только в 1940 году. В ней впервые выступает молодой актер Даниэль Желен. Конечно, эта рукопись тоже утеряна. В Гран Гиньоль никто не знает, куда она девалась, но для театра эта пропавшая несущественна, Рукопись была у Клода Сенвалья, а Сенваль — специалист в таких делах, однажды он чуть не потерял пьесу Ануйля. И тут в жизни Анри-Жоржа Клузо происходит событие, которое он впоследствии будет считать очень важным. Он встречает Пьера Френе. Клузо пришел к этому человеку, который был больше, чем актер, и, быть может, даже больше, чем просто человек. Клузо пал духом, он сомневается в себе, ему необходимо услышать слова, которые его подбодрят. И та, кие слова он слышит от Френе. Актер понял, что он должен произнести эти слова, а Клузо должен их услышать. Характеры этих людей весьма различны. От своего происхождения и протестантского воспитания Френе сохранил привычку к строгому образу жизни, и это во многом роднит его со снявшими рясу священниками, но в глубине души он задумывается над теми же вопросами, что и Клузо. Да, он может ответить на многие из них. Однажды Клузо оказал мне о Френе: «За всю мою жизнь больше всех помог мне он».

Анри-Жорж Клузо работает над экранизацией пьесы Лаведана «Дуэль», которую Френе хотел почему-то поставить сам. Затем вместе с Рене Лефевром он адаптирует роман Перошона «Хранитель-

ницы». Замысел остается неосуществленным. Фильм Френе появится лишь через два года. На этот раз карьере Клузо прерывает война.

Состояние здоровья не позволяет ему отправиться на фронт. Андре Жиллуа привлекает Клузо к работе на радио, но начинается эвакуация. Когда организуется кинопроизводство (под эгидой «Континенталья»), сценарист возвращается в Париж и снова со своим обычным упорством принимается за дело. Он осуществляет адаптацию и пишет диалога по детективному роману Л. А. Стимена «Шесть мертвецов», который появляется на экране под заглавием «Последний из шести». Успех фильма выводит имя Клузо из относительной неизвестности. В следующем, 1942 году фильм «Незнакомцы в доме», поставленный Декуэном, укрепляет известность Клузо как автора диалогов. В это же время Клузо удаётся добиться осуществления своих планов и в театре. В 1940 году в театре «Гран Гиньоль» ставят его одноактную пьесу. В 1943 году его пьесу «Комедия в трех актах» Пьер Френе и Ивонн Прентан принимают к постановке в театре «Мишодьер», где она пользуется успехом. Однако его больше интересует кино. Уже в фильме «Последний из шести» Клузо близко соприкасается с работой постановщика. Он чувствует, что наступил подходящий момент, и начинает постановку фильма «Убийца живет в 21-м» снова по мотивам романа Стимена.

На вопрос о причинах этого решения Анри-Жорж Клузо ответил, что такой шаг представляется ему логичным: «Техническая сторона в кино является делом техников. Что касается постановщика, он обязан передать сюжет и руководить актерами, которые придадут ему жизнь. У актрисы есть двадцать способов сказать «да». Кто же может направить ее лучше, чем тот, кто написал это «да» и наполнил это слово смыслом, хорошо известным лишь ему одному?» Позднее эту же мысль он уточняет в разговоре с одним журналистом: «Я не верю в постановщика, который не является одновре-

менно и автором. Работая над фильмом, я обращаю внимание не только на каждый кадр, но и на каждую реплику». Изучение «технической» и литературной работы в кино, которое Клузо вел параллельно, помогло ему стать автором-режиссером.

«Убийца живет в 21-м» — превосходный детективный фильм, успех которого сразу же обеспечил карьере новому постановщику. Разрабатывая сюжет, Клузо использовал весь свой опыт, приобретенный за десять лет. Однако в фильме «Ворон» он показывает, что не только владеет сюжетом, но и создает свой собственный стиль — «стиль Клузо».

Существовало так называемое «дело Ворона». Возвратимся к книге Шале, чтобы воспроизвести последовательность событий: «Идея «Ворона» родилась из подлинного и хорошо известного происшествия — дела об анонимных письмах в городе Тюлле. Клузо давно намеревался воспроизвести его обстоятельства на экране. Будущий сотрудник Клузо Луи Шаванс создал на этом материале сценарий, который под названием «Змеиный глаз» в 1937 году был подан в Общество авторов. Уже тогда нашелся предлог для возмущения: по сценарию заболевший раком человек, которому со злым намерением открыли безнадежность его состояния, зарезался бритвой. Цензура того времени ни за что не пропустила бы такой ситуации. Комедии с раздеванием никогда не подвергаются запрету в отличие от произведений, в которых персонажи предстают внешне одетыми, но с обнаженными сердцами. Каким образом Клузо, вступивший за год до этого в немецкое общество то выпуска французских фильмов «Континенталь», сумел заставить директора фирмы Гревена согласиться со своей точкой зрения — это чудо, которого он не может объяснить и по сей день. Все, сказал мне позднее Клузо, были настроены против меня. Фильм снимался в напряженной атмосфере. Не было че-

ловека, которому бы он нравился. Все ругались, угрожали уходом, применением строгих мер, и дошло до того, что за два дня до выхода фильма в Париже Клузо, хлопнув дверью, покинул «Континенталь».

Действие фильма развивается в провинциальном городке. Недавно приехавший сюда молодой врач получил анонимное письмо, обвинявшее его в том, что он — любовник жены одного из своих коллег. За этим письмом следуют другие, адресованные различным известным в городе лицам. Все письма подписаны словом «Ворон». Мало-помалу беспокойство охватывает весь город. Анонимные разоблачения порождают драмы, разрушают домашние очаги, сеют панику. Пороки раскрыты, бесчестье предано гласности. Повальная истерия превратила мирный маленький город в ад.

Такого рода сюжет, острота которого была усилена еще исключительным качеством постановки, воплощенный на экране в разгар вражеской оккупации, вызвал почти повсеместно реакцию, оправданную обстоятельствами. То, что фильм выставил напоказ отвратительную изнанку мелкобуржуазного общества, было воспринято как преувеличение и главное несвоевременное. Тем более, что он был поставлен фирмой, основанной и возглавляемой оккупантами. Действие фильма происходило во французском городе в наши дни. Такая самокритика представлялась неуместной, и можно сказать, что такой она и была. Многие справедливо напоминали, что сюжет был создан еще до оккупации и даже до войны, но отчасти в силу обстоятельств постановка картины была отложена. Используя общее недовольство, люди, обеспокоенные удачей Клузо, поспешили осложнить всю эту историю клеветой. Они утверждали, будто фильм был показан в Германии под названием «Французский городок» и был использован как свидетельство морального разложения французского народа. На самом деле, как рассказывает Шале, «Ворон» никогда не демонстрировался в Германии. Немцы счи-

тали этот фильм безнравственным, упадочным и просто-напросто отказались выпустить его на экран. Большинство комендатур возражало против демонстрации фильма. Афиши, рекламировавшие эту кинокартину и изображавшие тяжелые последствия анонимных писем, были сняты — немцы слишком нуждались в поддержании системы доносов, чтобы позволить заклеить ее таким образом<sup>1</sup>.

Тем не менее можно согласиться с выводом Жан-дера, что фильм «Ворон» был снят на два года раньше, чем следовало. Но ведь и другие фильмы могли навлечь на себя аналогичные упреки, во всяком случае, все это не оправдывает той позиции, которую после освобождения займет французское кино в отношении Клузо.

«Тон» этого фильма, несомненно, вызвал бы меньше удивления, не будь это сильное произведение первым, в котором проявилась яркая индивидуальность его автора. Тогда еще не знали, что эту историю увидел и передал человек, который обладал своей точкой зрения на вещи, и что в дальнейшем его творчество захватит нас именно как выражение трагического, преувеличенного, «дьявольского мира», мира самого автора. По поводу «Ворона» можно вместе с Андре Базеном сказать, что это прежде всего «мужественный вызов», брошенный в тот момент, когда французское кино рисковало раствориться в розовой водичке, которой довольствовались правоверные умы, преданные порядкам Виши. «Кино должно прежде всего показать одного человека, — говорит Клузо, — и, показывая этого одного человека, оно показывает массу людей».

Поставив свой первый серьезный фильм, сочинитель оперетт сразу же показал свое настоящее лицо и свои планы. С первого же самостоятельного шага он продемонстрировал большое профессиональное умение. Этого оказалось вполне достаточ-

но для того, чтобы пробудить тревогу у своих ревнивых коллег. «Редко удастся увидеть такое завершенное произведение в том смысле, в каком раньше употребляли слово «завершить»... » Шале, которого мы цитируем, находит у Клузо два основных качества: «прекрасное мастерство и превосходно выраженную мысль». Мастер диалога и умелый постановщик соединяются в авторе, который пишет при помощи камеры и микрофона. В фильме «Ворон» есть «куски», достойные восхищения с точки зрения киноискусства: похороны самоубийцы, бегство Марин по пустынным улицам, разговор двух врачей под лампой, которая раскачивается, освещая и поочередно погружая лица в тень. Эти кадры передают атмосферу драмы, выражают ее дух. Клузо удалось разгадать важную тайну: он научился передавать зрителю то, что таится за внешним обликом персонажа, что скрыто в глубине души у людей, совершающих при своей безобидной внешности бесчеловечные поступки.

Фильм «Ворон» вышел на экраны Парижа 28 сентября 1943 года. А год спустя пришло освобождение. Заглохший было инцидент торопятся раздуть с новой силой. Фильм немедленно снимается с проката. Он вновь появится на экране только три года спустя, 3 сентября 1947 года.

Клузо нашел очень мало друзей, готовых ему помочь, и, возможно, сознавая свою ошибку, он не хотел воспользоваться этой помощью. «Между 1943 и 1947 годами он был безработным. Я встречал его несколько раз в это время, — рассказывает Франсуа Шале, — он казался очень усталым и почти совсем пал духом. Трудно представить себе, какое требовалось мужество, чтобы продержаться и, быть может, просто не отказаться от жизни. Перед ним закрылись все двери. О его таланте уже не было и речи. Приветствовать его на улице даже издали значило себя компрометировать».

<sup>1</sup> «François Chalais... »



Однако запрещенный фильм жил своей жизнью. Приезжающие в Париж иностранные продюсеры и постановщики смотрят фильм в посольстве США. Слава автора распространяется за границей, но карьера Клузо прервана в третий раз: болезнь, война, теперь несправедливое обвинение. Он не теряет мужества, пишет рассказы, сочиняет диалоги. Но неисчерпаемых ресурсов не существует. «Довольно бурная личная жизнь не облегчает положения». Однако нелепость скороспелого осуждения становится очевидной. С Клузо снимают «пожизненный запрет». Наконец становится известно, что Клузо готовятся к съемке фильма, заказанного ему продюсерами (весьма осмотрительными). Это хороший детектив типа «Последний из шести» или «Убийца живет в 21-м». Клузо не стал привередничать. Он вспоминает еще об одном романе Стимена, но, нигде не найдя его — ни у себя, ни в библиотеке, заново придумывает сюжет. Летом 1947 года он снимает фильм «Набережная ювелиров» с участием Сюзи Делер. 24 сентября того же года фильм выходит в Париже, почти день в день через четыре года после «Ворона».

Критик «Кайе дю Синема» Фредерик Лакло справедливо подчеркивает своеобразную черту кинематографического ремесла: «Не всегда свои лучшие фильмы постановщики снимают на желательные для них сюжеты. Например, фильм «Набережная ювелиров» (поставленный на посредственный и навязанный сюжет) лучше фильма «Манон» (сильный сюжет, занимавший режиссера)».

Несколько месяцев назад я пересмотрел оба фильма и считаю это замечание справедливым. Можно даже категорически заявить, что с формальной стороны «Набережная ювелиров» был лучшим фильмом Клузо. Теперь, когда прошло столько времени, замечаешь в этом произведении теплоту, жизнь, удивительное богатство, живость действия,

неуклонное развитие интриги, на каждом шагу мелькающие беглые сценки, ярко рисующие среду и обстановку: мюзик-холл, цирк, центральный рынок, полицейское управление... Выпуклые штрихи, нигде не утяжеляя действия, за несколько мгновений успевают рассказать нам многое. В этом исключительно ценная черта стиля Клузо, со временем она обернется некоторой навязчивостью, но здесь, наоборот, нам обо всем сказано со множеством подробностей и с легкостью уверенного в себе мастера.

Клузо осуществляет свое «возвращение» к кино фильмом, действие которого развивается параллельно в мюзик-холле и полицейском управлении; обе эти среды — прибежище посредственных сценаристов — одинаково часто попользовались в кино. И на таком банальном материале Клузо снимает блестящий фильм, придав ему свой стиль с такой же уверенностью, с какой он снял бы, вероятно, второго «Ворона». В персонажах детективной интриги он раскрывает человечность, более неподдельную, чем та, которая отличает героев «Ворона» и всех его последующих фильмов. Ярлык может ввести в заблуждение — пора определить место, занимаемое фильмом «Набережная ювелиров». Редко действующие лица какой-либо истории обладают на экране такой многогранностью и так органично — характерами, желаниями, способностями — сливаются со своей профессией, со своей средой. И в то же время они так погружены в свою драму, так одиноки в толпе (такова сцена, по ходу которой действующие лица кричат в смятении под равнодушную цыганскую музыку, и особенно сцена, передающая удивительную атмосферу рождества, которая является контрапунктом сцены допроса в полицейском управлении).

Редко показанное на экране обладает таким богатым подтекстом. И прежде всего это действующие лица, предстающие не только в действии, но и как существа, обремененные прошлым, объясняющим, почему они стали такими (резкая перепалка Сюзи Делер с полицейским, все их прошлое, привя-



занность Жуве к маленькому мулату и много других поразительных моментов). Нет, ни выбитые из колеи герои «Манон», ни маньяки «Ворона», ни изгнанники в «Плате за страх», ни в особенности «Исчадия ада» не дадут нам приблизиться к человечеству с такой взволнованностью и состраданием!

Вот фильм, дающий обильный материал для анализа в киноклубах! Прежде всего, как нам кажется, заслуживает внимания показ драмы людей, которые ее переживают в атмосфере безразличия окружающего их общества, безразличия даже тех, с кем они близко соприкасаются. Трагична пропасть между героями и свидетелями драмы. В фильме передано то, что можно было бы назвать социальным одиночеством, о котором нам так ярко рассказывал образ Габена, дающего отпор собравшейся толпе в фильме «День начинается». Здесь одиночество — не заданная величина. Оно приходит, оно пришло — артисты показывают свои номера, полицейские выполняют свои обязанности, колокола звонят в честь рождества, а человек один, непоправимо один.

Что касается формы, то именно она и делает фильм, на этот раз она — сам фильм. Но последовательное драматическое развитие полно восхитительной непринужденности, а иногда даже виртуозности, приводящей в изумление. Например, рождение песни «С его тра-ла-ла...»

Франсуа Шале считает «Набережную ювелиров» «первой представившейся Клузо возможностью уладить ссору с тем, кто его обвинял. Отсюда постоянная горячность тона, сжатое повествование, эти сцены, точно удары кулаком в живот». Да, его персонажи достаточно страшны, как мир, в котором мы живем. Но им знакома также дружба, привязанность или отвращение к своей профессии и любовь. Их «социальное одиночество» в фильме «Набережная ювелиров» напоминает нам о годах, которые автор в недавнем прошлом пережил сам. Эта месть — тоже свидетельское показание.

Такой значительный успех возвращает Анри-Жоржа Клузо в ряды ведущей группы французских постановщиков как раз в тот момент, когда в кинопроизводстве вновь наступает подъем. Следующим летом, в 1948 году, Клузо снимает новый фильм, который, как ни удивительно, назван «Манон» и даже «Манон Леско». Роман аббата Прево служит только основой или отправной точкой. «Манон» будет фильмом двух эпох: эпохи, которую человечество только что пережило, и той, в которую оно живет. «Я очень хорошо представляю себе Клузо в период работы над «Манон», — пишет Шале, — потому что часто имел возможность встречать его до и во время съемок фильма. За шесть месяцев до того, как он узнал, что его замысел осуществится, я встретил его солнечным утром в садах Рон-Пуен на Елисейских полях; он шел пешком, так как автомобиля еще не имел. Я вспоминаю выражение его лица, которое так люблю, немного сутулые плечи, сверкающий взор, в котором читались мысли, не имеющие никакого отношения ко всяким домашним распрям и опасной для жизни утечке газа на кухне. В тот день у него под мышкой была рукопись. Он сказал мне: „Кажется, все в порядке“».

И действительно, он создал фильм. Его тема — история любви, которая разворачивается во время войны и освобождения и, как все любовные истории, заканчивается трагически. В ходе сюжета Клузо показывает мерзость выбитого из колеи мира, где все ценности переосмыслены, где осталась только жажда наслаждений, рожденная ужасом войны и всем, что она влечет за собой, когда люди, о которых нельзя с уверенностью сказать, что они родились для геройства, доходят до всякой низости. Эта любовная история будет страшным документом об эпохе, лишенной любви.

«Клузо всегда утверждал, что его фильм — оптимистическое произведение. Я уверен, что со вре-

менем это будет ясно всем. Просто речь идет о еще не встречавшейся манере изображения. М волнения стихий, которые по мановению божьей длани заканчиваются отделением тверди от хляби и небес, должны были стать контрастом к картине полного покоя. Нигде не ощущаешь так хорошо, как в «Манон», рождение нового мира. Большинство наших фильмов, снятых со времени войны, могли бы быть такими еще раньше. Но этого не получилось. Клузо запечатлевает на пленку разнообразные катастрофы и прогнозы. По душевному покою века прошли танки. Еще не наступило время разрешения проблем. Об этом расскажет другой фильм.

На какой-то ступени потрясения сознания люди теряют признаки своей принадлежности к гражданскому состоянию, к профессии — все то, что диктует им определенные правила жизненного поведения. Это прекрасно показано у Клузо. Маленькая проститутка Манон уже более не проститутка. Режиссер показывает Манон в момент ее самого глубокого падения, ибо для более четкого доказательства своей мысли ему требовался чрезвычайный случай. Клузо никого не хотел этим задеть, не стремился получить от этого какое-то особое удовлетворение. Он взял наиболее понятный всем пример ответственности, чтобы сделать более ясной свою теорию безответственности юности и любви. В этом оптимизм «Манон». Его героини — потерянные создания — мечтают лишь о том, чтобы вернуться в лоно общества. Его хулиганы предпочли бы играть в другие игры. Клузо не возобновляет старой побасенки, которая во всем усматривает «вину общества». Он не ищет причины вины потому, что вины нет. В эти эпохи, которые проходят так быстро, когда кажется, что дни длятся только шесть часов, а ночи — годы, достаточно случая, чтобы порядочные люди обратились в жуликов, честные женщины — в потаскушек, еврей из фашистских душегубок — в евреев, пользующихся плодами военных побед, американские сигареты — в зо-

лото, кинотеатры — в места, где совершаются преступления; снова случай — и все становится на свое место. Но никакие перемены в политике или в экономике не превратят любовь во что-либо иное»<sup>1</sup>.

Интересная тема, глубокое проникновение в трагические события, от которых мы продолжаем страдать, должны были обеспечить «Манон» главное место в творчестве Клузо. Фильм время от времени еще демонстрируется, но в нем уже чувствуется непонятное «старение». Несомненно, это ощущение частично объясняется свойством человеческой памяти, слишком быстро забывающей даже простые вещественные детали. Вот поезд, набитый пассажирами; молодое поколение не может верить в правду этих кадров, да и сами мы в них уже сомневаемся, а между тем — вспомним об этом — они абсолютно точно соответствуют фактам. Две причины, пожалуй, могут объяснить «старение» фильма «Манон»; впрочем, они были уже ощутимы, когда фильм показывался впервые. С одной стороны, это романтический тон драмы и темы; с другой — нечеткая композиция. Романтический тон особенно ощущается в неизменно манерном противопоставлении чувств фактам. Сам сюжет рассказывает о всеобъемлющей и чистой любви в те страшные времена среди существ, готовых на любые компромиссы. Но и каждая сцена строится на контрасте: встреча влюбленных в церкви, образ святого, который словно благославляет поцелуй, радость на фоне войны и руин, танец, прерванный тревогой... Нет сомнений, что все это правда, жизнь была полна контрастов. Но здесь они кажутся слишком искусственными. Противопоставление становится эффектным приемом. Сила и нарочитый подбор эпизодов еще больше усиливают такое впечатление.

Что касается формы, то она не соответствует содержанию в противоположность «Набережной ювелиров», где она, как мы отмечали, была выражением сюжета. Фильм «Манон» не обладает за-

<sup>1</sup> «François Chalais... »

мечательной драматической плавностью предыдущей картины, а. распадается на ряд больших эпизодов. Такая композиция допустима. Но между этими различными частями отсутствует единство тона и стиля которое позволило бы их связать в одно целое. Произведение начинается как документальный фильм, а заканчивается в стиле эпопеи и легенды одновременно. Режиссерский почерк также неровный. Некоторые сцены по живости не уступают «Набережной ювелиров» (например, появление отца в жалкой комнате после вспышки гнева у персонажа, которого играет Реджиани), они обладают той выразительностью (очень хочется написать «рефлекторной»), которая характеризует почерк Клузо. Но последняя часть, наиболее захватывающая и в то же время наиболее спорная, сделана уже с нажимом, в стиле, присущем фильму «Плата за страх», отличающемуся эпическим тоном и некоторой режиссерской навязчивостью. Возможно, что «Манон» является, таким образом, переходной ступенью в эволюции творчества Клузо. Во второй части автор не спешит завершить свой замысел, задерживаясь на самой пластической красоте разворачивающейся картины (труп Манон в дюнах, ее засыпанное песком лицо). Этот финал образует нечто вроде суровой и величавой песни смерти, но ее эпический характер контрастирует с реализмом центральной части и документальным тоном начального эпизода.

Однако сегодня еще слишком рано предугадывать, какое место займет фильм «Манон» в творчестве Клузо. Это будет ясно лишь со временем.

Действие киноновеллы, снятой Клузо в 1949 году для фильма «Возвращение к жизни», разворачивается еще в трагические времена войны. Тема ее — возвращение военнопленных и перемещенных лиц. Один бывший военнопленный «держит в руках» своего бывшего палача. Но главное не в этом фак-

те, а проблеме совести человека. Как могла Жестокость так укорениться в сознании человека, что он превратился в некое бесчеловечное чудовище? Такой вопрос ставится в фильме, и ставит его бывший пленник (Жуве) человеку, который видит приближение возмездия и умоляет о милосердии. Смотреть эту новеллу невыносимо тяжело, но хорошо, что такие вопросы иногда ставятся, даже если на них и нельзя найти ответа. В этом фильме Клузо предстает со своей лучшей стороны: сила, язвительный сатирический дух, острые характеристики, сжатость стиля, превосходная увязка между драмой совести персонажей и проявлением ее в действии.

«К этому времени родился проект фильма «Миккет и ее мама». У Клузо были другие замыслы, впрочем, даже больше, чем замыслы — полностью разработанные режиссерские сценарии, как, например, знаменитая «Темная комната». К этому сценарию пытались приложить руку многие постановщики, но все продюсеры отказывались от сюжета — настолько он был мрачен. С другой стороны, Клузо слишком хорошо знает цену общественного мнения, чтобы не понимать опасность легенды, «героем» которой его пытаются сделать. Клузо не хочет, чтобы его считали порочным или вампиром. Легенды — это прекрасно, но при условии, что создаешь их сам, регулируя появление своих волшебников — Мерлина и феи Карабосс. У Клузо нет желания погрузиться в море, течениями которого он управлять не может. И, кроме того, фильм «Манон» обошелся дорого, хотя и нельзя сказать, что это были зря потраченные деньги. Множество лестных отзывов во Франции и из Венеции одобрили это начинание, но кредитов было использовано столько, что продюсер Поль-Эдмон Дешарм еще не пришел в себя. Клузо, у которого был заключен с ним контракт еще на один фильм, решает не доставлять волнений ни себе, ни продюсеру. Он откладывает «Темную комнату» на более поздние времена и берется за фильм «Миккет и ее мама», который был

ему Нужен, как платок, чтобы вытереть холодный пот.

Почему «Миккет и ее мама»? Этот вопрос я задавал себе наряду со многими другими до того, как понял истинные намерения постановщика.

Речь шла не о простой передышке, которую себе позволял Клузо. Возможно, что первоначально она имелась в виду, но в процессе работы над фильмом создалось положение, аналогичное тому, с каким мы столкнулись в фильме «Набережная ювелиров». Тогда Клузо собирался создать обычный детектив, но вскоре понял, что не может противостоят непреодолимым порывам таланта, для которого все, что несущественно, — вздор»<sup>1</sup>.

Из водевиля Флера и Каллаве Клузо создает сатирическую пародию на изображаемую эпоху. Жестокость подается в ином регистре, но она не менее свирепа. Жалкие персонажи, действующие у Клузо, не обладают очарованием героев Рене Клера и не так смешны, как у Отан-Лара. Они гротескны, что еще хуже.

Клузо не только клеймит представителей пошлого общества, но и высмеивает кино изображаемого времени. Тем самым фильм «Миккет и ее мама» приобретает стиль киноленты Ригадена \* или Макса Линдера, а его персонажи играют с таким же преувеличением.

И все же эта пародия останется в творчестве Клузо лишь острым «дивертисментом». Юмор тоже требует больше нюансов, большего чувства меры. Им нельзя злоупотреблять. Чем юмор сдержаннее, тем больше производимое им впечатление.

В павильоне, где снимался фильм «Миккет и ее мама», появилась новая ассистентка режиссера — Вера Жибсон Амадо, молодая бразильянка, бывшая в Париж. Она была тогда женой Лео Ла-

пара, актера театра Жуве, исполнявшего одну из ролей в новелле «Возвращение к жизни». Одним утром 1950 года Анри-Жорж Клузо и разведенная Вера Лапара сочетались браком в мэрии 5-го округа.

Фильм «Миккет и ее мама» выходит в Париже в начале апреля 1950 года. Одновременно новобрачные уезжают в своеобразное свадебное путешествие в Бразилию вместе с «техниками» съемочной группы (Тирар, Сивель и механики). Это паломничество на родину молодой супруги тоже явится темой фильма. «Клузо охотно помещает любимых людей и любимые вещи в соответствующую обстановку. Зародившиеся в его сердце мысли о Бразилии немедленно утвердились в его голове... Любовь к жене заняла главное место в его жизни, и он сделал ее главным персонажем следующего фильма»<sup>1</sup>.

Они отправляются в путешествие с техническим персоналом, но без сценария. Клузо расскажет потом о пережитых днях, о стране, которую он открывает для себя. Это будет тоже история одного фильма, рассказываемая по мере того, как он создается. Вступительные кадры фильма были сняты весной в Париже в квартире Клузо. Когда пассажирский пароход снимается с якоря в Марселе, чистую пленку ждет неведомое...

И это неведомое принесло неудачу. В Бразилии Клузо сталкивается со всевозможными трудностями. В конце концов проект приходится оставить. Съемочная группа возвращается в Париж. Вскоре Клузо с женой следует за ней.

«Конечно, — сообщает Клузо по возвращении, — я нашел полную поддержку у правительства и прессы Бразилии, но, как и во Франции, бюрократия имеет там свои привычки, которые, само собой разумеется, не согласуются с нашим и пожеланиями. В течение двух месяцев вместо того, чтобы выполнять работу постановщика, мне пришлось играть



<sup>1</sup> «François Chalais... »

<sup>1</sup> «François Chalais...»



роль затерянных в лабиринте жизни персонажей Кафка. За два месяца я не мог снять ничего значительного. Приведу пример: представьте себе, что в течение девяти недель я добивался разрешения на ввоз неотснятой пленки, испрошенного через три дня по приезде... *Armanha* — первое португальское слово, которое я узнал. Вы уже догадались, что оно означало «завтра», а впрочем, оно может быть переведено и как «в один из этих месяцев». И хотя подавляющее большинство писателей и политических деятелей, которым я имел случай изложить свою программу, всячески одобряли ее, в некоторых бразильских кругах, равно как и во французской колонии, я чувствовал порой обеспокоенность и недомолвки, что далеко не облегчало моей задачи.

— Цензура?

— Скажу только, что, хотя я и не получал категорического запрещения, некоторые предупреждения действовали на меня подобно холодному душу. Возможно, я мог бы приспособиться, если бы моя цель не была так ясна. Вы понимаете, что дневник путешествия чего-либо стоит, когда он ведется со скрупулезной честностью и не упускает ничего важного. Есть ли в наше время хотя бы одна страна в мире, которая предоставила бы полную свободу действий любознательному и искреннему кинорежиссеру? Вообразите, что Лоуренс Оливье\* решает снять фильм о Франции. Перед ним широко раскроют объятия. Пожалуйста, приезжайте и делайте, что вам нравится. Вы хотите снимать Версальский дворец? Он к вашим услугам. Но только Лоуренс плюет на Версальский дворец. Он хочет снять забастовку портовых рабочих в Марселе. И в этом все дело... »<sup>1</sup>

Сюда прибавились чисто технические затруднения, связанные с перевозкой аппаратуры, особенностями климата, ненадежностью путей сообщения.

Клузо не привез фильма, но он привез книгу объемом 400 страниц «Конь богов», рассказы-

<sup>1</sup> «François Chalais... »

вающую историю, происшедшую в Байе. Она же является и сценарием, который Клузо предполагает снять. Проект фильма «Путешествие в Бразилию» отброшен, но через несколько месяцев коллектив намерен снова отправиться в путь. Второй проект даст результат не лучше первого. Несомненно, созданию этого фильма помешали отклики, вызванные в Бразилии книгой «Конь богов».

Поскольку Клузо пришел в кино в качестве автора адаптации и сценариста, работу над фильмом он начинает с написания сценария. Вместе с главным оператором и художником он разрабатывает каждый даже самый «несущественный» кадр со всей той точностью, которая потребуется при его съемке. Когда Клузо является на съемочную площадку, для него, как он недавно сказал, «технические проблемы — дело техников». Сам же он уже видит свой фильм и точно определил в нем каждый кадр. Такой метод работы продиктован его стремлением к четкости; для Клузо он подходит, потому что этот режиссер всегда точно знает, чего хочет. Может быть, этот метод для него хорош и потому, что во время съемок он все свое внимание отдает тому, что, как бы там ни было, ему важнее всего — человеку. Люди являются страстью Клузо — это чувствуется, и сам он об этом говорит. «Прежде всего жить, путешествовать, узнавать людей. Меня увлекает раскрытие человеческой сущности». У актеров, которых он пригласил и которые ему повинуются, — двойная жизнь: одна обусловлена их характером и реальной жизнью, другая создана воображением Клузо. Для него главное — заставить первую слиться со второй в нераздельное целое. И тут-то он застывает рукава и повышает голос.

«У режиссера Клузо, — утверждает Жуве, — преобладает ясность ума. Он объясняет сцену, намеренную к съемке, так, как будто демонстрирует ее перед нами на экране до того, как она запечатлена



на пленке... Кроме того, он обладает даром полностью исключать из своих объяснений технику. Когда Клузо руководит сценой, аппарат, юпитеры, микрофон — все исчезает! Такое отстранение от съемочной аппаратуры обеспечивает актеру полную непринужденность»<sup>1</sup>.

Говорили, что Клузо очень груб в обращении с актерами. Защищаясь, Клузо утверждает, что по отношению к себе он груб в значительно большей мере. И это сущая правда. Ему приходилось руководить известными актерами Жуве, Френе и дебютантами или, что хуже всего, исполнителями, которые еще не были или еще не стали актерами. И в этом случае его задача была труднее, так как Клузо ни к кому не снижает своих требований. Я видел, как он снимал для фильма «Манон» сцену в церкви; молодая женщина должна опуститься на колени и заплакать. Клузо обнимает Сесиль Обри, говорит с ней шепотом, зарываясь лицом в белокурые волосы, локонами спускающиеся на плечи девушки. Она слушает взволнованная, но с сухими глазами. Клузо немного отстраняется, продолжает ее держать, но повышает голос, глухой, резкий... Он бьет ее по щекам. Сесиль поднимает руку, защищаясь, превращаясь в плачущую девчушку. Это уже не Сесиль Обри, исполняющая роль, а Манон в полном отчаянии... «Можно снимать», — говорит Клузо. Аппаратура заработала.

Это не единственный пример. «У меня нет времени шутить», — говорит Клузо. Необходимо, чтобы персонаж, воплощаемый актером, во что бы то ни стало начал жить. Актера заставят этого добиться. В работе со статистами Клузо применял тот же метод. Уверяют, что в фильме «Манон» он добился от актеров-евреев нужных ему переживаний, бесцеремонно напомнив им о том, что они пережили под властью Гитлера, а в «Исчадиях ада» он велел подать актерам вонючую рыбу, которую они по

сценарию должны были «есть». Можно было бы умножить подобные примеры. Некоторые усматривали в этом садизм. Может быть, они отчасти и правы. На первом плане у Клузо поставленная им цель. Не думайте, что он позволяет себе такое обращение с известными актерами, но тех, кто не обладает даром перевоплощения, он заставляет вжиться в образ.

Впрочем, подобная взыскательность распространяется не только на исполнителей. Частые распри с техниками объясняются не столько тем, что Клузо пренебрегает их требованиями, сколько тем, что он заставляет их принимать свои, и все же он мечет гром и молнии, если получается не так. Его споры со звукооператором Сивелем стали в кинематографической среде притчей во языцех. Но ссоры только способствуют взаимному уважению.

Работоспособность Клузо, человека, который четыре года жизни провел на больничной койке, необычайна. Она сравнима лишь с его упорством. Я видел, как он работал в течение целого дня в открытом море около Ниццы на грузовом судне, на борту которого находились еврей-эмигранты и два героя «Манон». В шесть часов утра пароход ушел из порта, с тем чтобы возвратиться в девять часов вечера. Утром каждому едва хватало времени проглотить бутерброд и крутое яйцо... 14 отснятых планов, 14 трудных планов при изменчивой погоде, которую надо было использовать в соответствии с требованиями сценария. Позднее я видел подобное же страстное увлечение работой во время съемок фильма «Плата за страх» на юге Франции, когда все силы природы словно сговорились, чтобы создать препятствия и сделать работу изнурительной: дождь, короткие дни и москиты... «Прежде всего я «физически» люблю свою работу, — заявил Клузо во время беседы с Жоржем Садулем<sup>1</sup>. — Мое самое большое удовольствие — постановка фильма, съемки, монтаж. В подготовительной работе меня вооду-

<sup>1</sup> Roger R é g e n t , Clouzot vu par Jovet, «L'Ecran français», 5 avril 1949.

432

<sup>1</sup> «Lettres françaises», 5 décembre 1953.

433

шевляет главным образом, перспектива постановки».

Не думаю, что Клузо хотел и сумел бы создать легкий фильм. Трудности рождают необходимую ему атмосферу, атмосферу борьбы, когда он может дать волю своему характеру — вспыльчивому, неуравновешенному и жесткому.

Хотя Клузо и оставил бразильские проекты, тем не менее он намерен снимать экзотический «фильм атмосферы». Однако его экзотика будет целиком воссоздана на выжженном солнцем юге Франции — в Камарге и департаменте Гар, и ей не очень веришь (что не имеет значения, ибо главное в фильме — напряженная драматическая атмосфера).

Фильм «Плата за страх» занимает важное место в творчестве Клузо и даже во французском кино. Это монумент, это также новое понимание драматической выразительности на экране.

В цитированном выше интервью Клузо уточняет: «Диалог, игравший такую большую роль в моих первых фильмах, постепенно терял для меня свое значение. «Плата за страх» в основном фильм пластического изображения, диалог играет в нем в сущности роль звукового фона.

Фильм «Плата за страх» (его демонстрация длится 2 часа 35 минут без перерыва) — произведение, в котором я, насколько возможно, избегал экзотики, обычно так превосходно прикрывающей просчеты в построении сюжета. Фильм о международных авантюристах мог быть задуман в манере детектива. Экзотичность обстановки, сложность человеческих характеров и ужасающее дополнение в виде нагруженной взрывчатым веществом машины позволили мне добиться в ряде эпизодов, связанных лишь человеческими характерами, не детектива, а эпического повествования. Да, это эпопея, в которой как главное подчеркнуто мужество и его

противоположность, так как в моем понимании контраст является основой драматизма. Противопоставление проходит и в сценарии, и в драматическом действии, и в характерах, и в монтаже.

«Язык» фильма «Плата за страх» будет весьма отличен от языка моих предыдущих фильмов. Раньше я больше всего делал ставку на всевозможные движения аппарата. Теперь я обратился к более классической концепции монтажа. Некоторые считают, что тем самым я возвращаюсь вспять. Но напрасно думают, что, проделав известный путь, можно вернуться к его началу, — возвращение к исходной точке уже невозможно.

В «Плате за страх» я строил монтаж на непрерывных столкновениях, я помещал рядом планы, казалось бы, весьма несходные по своей значимости... Повторяю, мое главное правило — доводить контрасты до их предела, перемежая острые моменты драмы с «нейтральными». Чтобы заинтересовать зрителя, я всегда стараюсь подчеркнуть светотень, противопоставить свет тени, за что меня обвиняют в «упрощенчестве». Но я направил все свои усилия на то, чтобы упростить развитие сюжета и характеры и подчеркнуть контрасты».

Клузо почерпнул сюжет для фильма в романс Жоржа Арно. Его содержание сводится к следующему: «За тысячу долларов на брата четыре парня сели за руль первых попавшихся грузовиков, чтобы отвезти две бочки нитроглицерина, предназначенного для тушения загоревшейся у выхода нефтяной скважины, расположенной в пятистах километрах. Четыре парня, рискуя жизнью, мчатся через бесплодные равнины по ухабистым дорогам, где каждый толчок может вызвать взрыв; все четверо испытывают страх. Эти отбросы общества влачили жалкое существование, но они хотят жить. Тысяча долларов означает для них билет на самолет или пароход, отплывающий из этого ада... Но «судьба владеет человеком с его колыбели», и она знает, что делает. В поединке со смертью эти четверо делают последнюю ставку».

В прочитываемом залпом романе на 200 страницах умещен рассказ о самих событиях, развернувшихся с момента отъезда и до возвращения. Этой крайней лаконичности Клузо противопоставляет свой фильм, размах которого поражает тем более, что действие не получило дополнительного развития. Но кинорежиссер представляет действующих лиц, показывает, как они живут на этом затерянном клочке земли, играет ими, как кошка с мышью, прежде чем бросить в трагическую авантюру, которая их поглотит. Вместо лаконичности здесь ставка делается на эффектность, но в конце концов и в этом фильме — та же смертная тоска, та же сила.

Клузо советовали вырезать всю первую часть — треть фильма. Сделать это просто. Но ведь ее и так едва достаточно для того, чтобы объяснить, почему эти люди идут на такую опасную игру. «Длинная экспозиция была необходима ввиду того размаха, который я хотел придать фильму»<sup>1</sup>.

Клузо уже говорил об эпопее. Но эпопея несоместима с нетерпением зрителя, который ждет, «что произойдет». Здесь в течение 45 минут ничего не происходит, просто люди живут в странном городе со своими мечтами и огорчениями. И тут с помощью таких эпизодов, как перепалка между Жо и Луиджи (мастерский пример драматического монтажа), фильм принимает свой «размах», обретает свой ритм. Он развертывается в ряде самостоятельных эпизодов, каждый из которых, будучи включенным в целое, способствует развитию действия.

«Плата за страх» — типичный пример фильма «à sensation». Его цель — поразить чувства зрителя, всеми средствами воздействовать на его нервы. Своим сознательным стремлением к чрезмерному Клузо выходит за рамки реализма. Ни один грузовик не двинулся с места с таким оглушительным адским шумом. Но этот запуск мотора — увертюра

<sup>1</sup> Н. -G. С l o u z o t à Claude Maurice («L'amour du Cinéma», 1954).

к эпической поэме, в которой псе будет преувеличено, доведено до крайнего предела и ужас (озеро разлитой нефти), и треволнения (переливание нитроглицерина из сосуда в сосуд), и трагизм (предсмертная агония Жо).

В фильме можно усмотреть элементы социальной критики, неотделимые от сюжета. Говорили о «трагедии», но она совершенно отсутствует. Эти люди переживают действие. Речь идет именно о драматическом рассказе, который «хватает за живое», однако не проникает в нас. Мы с тревогой следим за событиями, но не сопереживаем их. Несмотря на основательную экспозицию, мы недостаточно страдали за героев, чтобы рисковать собственной шкурой вместе с ними.

Почему возникает такое впечатление, еще более усиливающееся после повторного просмотра фильма? Не способствует ли сама чрезмерность потрясения тому, чтобы оттолкнуть нас от произведения? В этом фильме, так же как в «Манон» и «Вороне», мы остаемся безучастными к драме. Неужели в столь смелом искусстве Клузо, в самой его мощи не хватает «нутра», не хватает той скрытой силы, которая вселяет в наше сердце желание действовать, творит из нас героев, по меньшей мере соучастников, которая нас волнует или восхищает?

Все это сказано не для того, чтобы приуменьшить достоинства этого великолепного произведения, которое Клузо благополучно довел до конца, несмотря на всевозможные затруднения. Постановка фильма была отложена на несколько месяцев из-за состояния погоды и отсутствия средств. В следующем году постановщик сам принял участие в финансировании. И наконец фильм появился, был премирован в Канне и имел огромный успех во всем мире.

После такой напряженной работы должен был последовать заслуженный отдых, но Клузо в том

же 1953 году начал поиски нового сюжета и нашел его в радиопередаче Жака Реми «Не отходите от репродуктора». Вместе со своим братом Жаном и Жаком Реми Клузо принялся за работу. Фильм предполагали назвать «Море и небо», но назвали «Если парни всего мира...», и снял его летом 1955 года Кристиан-Жак. Тому было несколько причин, и в частности то, что Клузо был очень утомлен и, сверх того, не переносил моря, а для съемки фильма нужно было провести несколько недель на рыболовном шлюпе. Клузо отказался от своего проекта. Прделанная им подготовительная работа частично послужила Кристиану-Жаку, когда он начал ставить фильм самостоятельно.

Грандиозный, благородный замысел уступает место детективному сюжету, идея которого возникла у кинорежиссера после прочтения романа Буало и Наржесака «Та, которой не стало». Клузо, который, никогда не ложится раньше четырех часов утра, очень много читает, и особенно детективной литературы. Его восхищают в ней драматические ситуации. И постепенно взяв их за основу, он меняет все: действующих лиц, среду, интригу. Место действия — заурядное учебное заведение в окрестностях Парижа. Действующие лица — галерея чудовищ, подстать персонажам «Ворона»: директор пансиона — мерзкое существо, его жена — развалина, любовница — исчадие ада; они окружены несколькими типами, которые столь же отвратительны: лицемерный преподаватель, слабоумный классный наставник, ленивый привратник, вульгарная пара — все неудачники и глупцы вплоть до детей, которые не дают возможности надеяться и на их поколение. Это нарочитое внимание к гнусному пронизывает не только действующих лиц, но и события. С самого начала произведение раздражает отсутствием нюансов. Оно фальшиво уже в психологическом плане. Но цель автора не в этом; он издевается над психологией, равно как и над правдоподобием. Для него важно предложить загадку и держать зрителя в напряжении до развяз-

ки, которая должна его озадачить... но здесь же уничтожится и вся эта точная механика. «Не все ли равно, — скажет Клузо, — публика «верила»...» Вот упрек, который сделают не публике, а автору. Качество стиля не меняет существа проблемы. Хочется сказать, что это качество бесполезно, что это пустая трата сил. Фильм сделан так, что его можно смотреть лишь один раз. Как только становится известным ключ к картине, ее качества обращаются против нее; ужас становится смешным, так как уже известно, что он ложный, а интрига при ярком свете кажется шитой белыми нитками. Если кино — искусство, то такой фильм в счет не идет, так как не выдерживает какой бы то ни было проверки времени. Эстетическое или интеллектуальное волнение не может основываться на загадках. «Исчадия ада» — одна из них.

Как писал Ж. -Л. Таллене в «Кайе дю Синема»: «Жалко растрчивать столько таланта на то, чтобы предлагать загадку!» Послушаем, что говорит Жан Ренуар по другому поводу, но на ту же тему: «Я позволю себе напомнить вам великие принципы греческой трагедии. Со сцены рассказывалась история, знакомая всем, но на случай, если зрителям она была незнакома, ее повторял хор. Искусство заключалось в истолковании, в игре актеров, а не в том, чтобы создавать волнение ожиданием чего-то неизвестного. Я настаиваю на своем неверии в «suspense», в напряженное ожидание того, «что произойдет». Самое опасное заключается в том, что публика уже привыкла смотреть фильмы именно с точки зрения ожидания того, «что произойдет?» Искусство кино состоит в том, чтобы, рисуя различные характеры, углубляться все больше и больше и приблизиться к правде о человеке, а не рассказывать истории одну удивительной другой»<sup>1</sup>.

Клузо был бы виноват лишь наполовину, если бы успех этой удивительной истории обуслов-

<sup>1</sup> Jean Renoir, A bâtons rompus, «Cinéma 55». 2 décembre 1951.

ливался только эффектом неожиданности. Вторичный просмотр фильма невозможен не потому, что загадка разгадана. Повторяем, в этом свете все разрушается и зритель замечает, что его обманывали, показывая факты, связи между которыми теперь уже явно изобилуют неправдоподобием, или изображая реакцию действующих лиц, которые, оставаясь одни, словно играют для самих себя комедию. А кадры потрясают дешевыми и грубыми средствами, уводящими нас к архаичным методам старых фильмов ужаса, которые, по-видимому, всегда действенны при искусной технике.

Известные критики считают фильм «Исчадия ада» значительным произведением. Это их право. Мы же видим в нем только игру, в которой ведущий плутует.

По произведениям Клузо, таким различным по своей сути, очень трудно составить себе точное представление об индивидуальности автора. Возможно, что нам поможет в этом их форма. Эта форма, в какой бы манере она ни проявлялась, говорит о вкусе автора к преувеличению и ужасу.

«Не дьявол ли Клузо? — спрашивает Клод Брюле<sup>1</sup>. — Можно подумать, что от пьесы, которую он написал в семь лет, тянется ниточка к фильму «Исчадия ада». Забыта эпоха оперетт, предшествовавшая болезни Клузо. Не возникло ли его пристрастие к мрачному в результате пережитого одиночества? Или отвращение ко всей той безвкусице, которую ему пришлось создавать против своей воли, толкало его к подобному реваншу?

... Этот человек, — говорят враги Клузо, — зверь, одержимый навязчивой идеей, угроза обществу. И Сюзи Делер, которую режиссер очень любил в продолжение семи лет, однажды призналась Анри Жансону: «Чтобы жить подле Клузо, нужно любить

мученичество». Примеры? Совершая свадебное путешествие в Бразилию, он покинул своих друзей из Рио-де-Жанейро, чтобы ознакомиться с «дном» Байи и принять участие в подозрительных обрядах черной магии. Он сам рассказал в конце своей книги «Конь богов», что присутствовал в храмах тайных поклонников фетишей при ритуальном убийстве петухов и козлов и при ужасном купанье в крови, к которому принудили трех молодых девушек, совершенно голых и бритых... В «Вороне», в трагедии маленького городка, наводненного анонимными письмами, этот ученик колдуна любовно рисует самую непристойную сцену: девочка играет в мяч на лестнице, ожидая ухода любовника своей сестры-калеки... Клузо признается, что среди сокровищ, которые лежат в его комод, бережно хранится в качестве «шедевра» фотография, сделанная полицейскими на месте преступления. И какая фотография! На ней изображено лежащее на кровати подозрительного отеля тело проститутки, задушенной восемь дней назад, наполовину обнаженное, с почерневшими от разложения ногами»<sup>1</sup>.

Вкус Клузо к ужасному очевиден, но в этом выражается не только «натура» режиссера. Не в меньшей степени это вызов обществу. «Он очень любит неприятно поражать своих собеседников, развывая перед ними разрушительные идеи и вводя зрителей в такой мир, где они с трудом дышат». Продолжая эту мысль, можно сказать, что он охотно высказывал разрушительные идеи единственно из удовольствия взбудоражить свою аудиторию. Огромный успех фильма «Исчадия ада» должен был его удовлетворить, поскольку он как бы выиграл пари: привлек публику, одурачивая ее.

То, что называют садизмом Клузо (и разве не в этом обычно выражается садизм?), является потребностью брать верх, навязывать свою волю, и для того, чтобы победа была полнее, навязывать

<sup>1</sup> C l a u d e B r û l é , Clouzot esi-il le diable? «Ciné-Revue», 1955.

<sup>1</sup> «Ciné-Revue».

ее именно тем, кого это может оскорбить. Последний фильм Клузо особенно характерен в этом отношении и своим ледяным совершенством, и заботой о тщательной отделке, напоминающей заботу палача. Но этот же фильм заставляет нас сомневаться в искренности того, кто командует этим невеселым парадом. Можно ли сказать с уверенностью, что Клузо, как пишет А. —Ж. Брюнелен, «получает удовольствие, мучая сам себя?» Его предельная ясность мысли, проявляющаяся в работе, свидетельствует о сложности этого утверждения. Он не столько беспокоен, сколько беспокоит...

«Если Клузо и неспособен постичь среду, которая не была бы тревожной, персонажей, которые не были бы порочны, он, несмотря на это, производит впечатление вполне уравновешенного человека, который знает, чего хочет и куда стремится»<sup>1</sup>. Не менее верно, что его видение мира, если даже оно остается чисто внешним, все же является видением художника, и это дает ему право передать его зрителям со своей несколько демонической силой.

Среднего роста, коренастый, с острым взглядом из-под косматых бровей, курящий трубку за трубкой, которую ему случается разбивать в пылу споров — разве в жизни Клузо—чудовище, как утверждают некоторые? Несомненно, есть правда в том, что говорит о нем Сюзи Делер, хотя в данном случае, быть может, надо было бы послушать и то, что скажет о ней Клузо. Не сделала ли его более гуманным большая любовь к жене?

Как он живет? Он ответил на этот вопрос в уже цитированной анкете Андре Пуарье: «Я сплю очень мало (5 или 6 часов), не завтракаю (чтобы не располнеть). На Юге я встаю в 6 час. 30 мин., в Париже — в 8 час. 30 мин. Читаю газеты, потом все утро пишу. После полудня я не работаю, а хожу в кино, встречаюсь с друзьями, посещаю вы-

ставки картин или рисую дома. Каждый вечер выхожу с женой в город, но театр мы посещаем редко. Мы предпочитаем маленькие кабачки, такие очаровательные в Париже. Иногда мы заходим в мюзик-холл (это я обожаю!). Возвращаемся довольно рано (в полночь), и я читаю или болтаю часов до 3—4».

Так бывает во время отдыха. Когда же готовится или снимается фильм, весь распорядок дня ломается.

Клузо уже давно живет в отеле; у него ничего нет, и он ничем не дорожит, кроме тех, кого любит. Он признался, что боится болезни и смерти — не из-за себя, а из-за жены. Этот автор гиньолей обожает солнце. «Мне всякий раз не по себе, когда идет дождь, когда туманно или пасмурно». Вот почему он решил жить в дальнейшем по возможности больше в провинции, в Сен Поль де Ванс, Коломб д'Ор... Уже несколько лет Клузо занимается живописью. «Вера я обязан тому, что кисть стала для меня любимым предметом. Вера несчастная женщина: она говорит на всех языках, но не умеет писать на них. У нее исключительное чувство цвета. Во время съемок фильма «Плата за страх» дождь прервал нашу работу, и, чтобы спасти жену от скуки, я купил ей мольберт с красками. Однажды я подшучивал над ней, и она, возмущившись, сказала: «Если ты такой приткий, возьми сам кисть в руки!» Я взял и продолжаю работать. И с тех пор я написал с сотню полотен. Но как только я заканчиваю одно, я счищаю краски и пишу следующее на том же холсте. Я кинорежиссер, а не художник»<sup>1</sup>.

Тем не менее Брак \* и Пикассо рекомендовали Клузо продолжать свои этюды. Однако этот непосредственный контакт с живописью имел другое последствие, не менее увлекательное: он натолкнул Клузо на фильм о Пикассо. Постановщик не имел в виду ни документального фильма о живописи Пикассо, ни игрового фильма. Он искал способ

<sup>1</sup> «Point de Vue — Images du Monde», 17 février 1955.

<sup>1</sup> G. Charensol, «La Tribune de Genève», 8 avril 1955.

показать, как рождается на полотне произведение живописи, чтобы при этом зритель не видел руки художника. Перелистывая один из своих альбомов, Пикассо нашел решение. На обратной стороне одного листка он увидел, что специальные чернила, которыми он пользовался, прошли сквозь бумагу. Ему пришла мысль писать на просвечивающем холсте, который Клузо мог бы снимать с изнанки. Художник оставался невидимым, а цветные мазки, появляясь при каждом прикосновении кисти к холсту, создавали картину.

В течение нескольких недель художник и кинорежиссер ежедневно встречались в студии Виктория в Ницце, чтобы работать одновременно — один над своими полотнами, другой — над фильмом. Каждый раз, когда Пикассо меняет кисть, камера перестает работать. «Сначала Пикассо нервничал, вел себя сдержанно, недоверчиво, но после того, как на экране были продемонстрированы результаты первого дня работы, он понял, как превосходно можно показать творческий процесс художника при помощи экрана. Пикассо был и сам зачарован той головоломкой, которую представляли собой мазки, располагавшиеся в особом порядке на полотне перед глазами зрителей. Он оказался первым творцом, которому представилась возможность присутствовать при процессе собственного творчества»<sup>1</sup>.

Сначала предполагалось, что фильм получится короткометражным. «Объем его был продиктован самим ходом работы. По мере того как опыт продолжался, выявлялись новые перспективы. И таким образом наш продюсер и друг Жорж Луру, согласившись на короткометражный фильм, рискнул пойти на предприятие, с первого взгляда скорей разорительное, чем выгодное. Он это делал по дружбе, но также и из чувства долга.

Мы не имеем права, — сказал он мне, — упустить столь важный документ. Вообразите, чем был

бы для нас фильм такого же рода, если бы Рембрандт или Сезанн оставили после себя столь же любопытные следы своего творчества.

У любителей живописи, глядящих из-за плеча художника на соединяющиеся линии и трепещущие краски, создается впечатление, что они творят вместе с гением.

Но это творчество не всегда приводит к удаче. Пикассо, как и я сам, настаивал, чтобы на экране находили отражение и неудачные моменты, почти провалы, которые нередко более показательны, чем «победа».

Фильм, который начинается серией рисунков, продолжается акварелями, затем переходит к живописи маслом и заканчивается полотнами таких громадных размеров, что нам пришлось попользоваться возможностями широкого экрана. Фильм рассказывает историю пятнадцати произведений.

Я надеюсь, что зритель почувствует муки творчества, испытываемые художником, которого кривая линия увлекает налево, хотя он хотел бы идти направо, и который, становясь волшебником поневоле, вынужден обращать цветок в птицу. На многих полотнах мастеров существуют шедевры, навсегда погребенные под последним слоем краски. Мы покажем пробу кисти, порой более волнующую, нежели законченное произведение.

Без всякой бросающейся в глаза виртуозности — ибо технические трудности, слава богу, незаметны, — я пытался поставить фильм самый безыскусственный, какой только мог себе вообразить. Редко испытывал я столько радости при съемке, и тем не менее меня в этом фильме нет. Это фильм другого, фильм моего друга Пабло Пикассо»<sup>1</sup>.

Это отчасти верно. Стремление избежать каких бы то ни было эффектов стало правилом для режиссера, желавшего раскрыть не свое искусство, а искусство другого. Для Клузо речь шла о том,



<sup>1</sup> «L'Express», 6 août 1955.

444

<sup>1</sup> Заявление, сделанное А. Парино, «Arts-spectacles», № 552, 1956.

445

чтобы показать работу Пикассо, а не комментировать ее или объяснять. Поэтому заголовок фильма — «Тайна Пикассо» — может вызвать недоумение: загадка загадана, но ответ на нее не дан. Фильм представляет интерес тем, что доказывает в масштабе экрана пятнадцать рисунков и полотен Пикассо, не представляя при этом искусство художника в новом свете. В данном случае критика фильма должна уступить место критике живописного искусства. Ограничимся разбором в этом фильме-картине того, что относится к области кино, а не к живописи. Однако из встречи этих двух видов искусства (которая идет на пользу живописи и становится возможной благодаря кино) возникает новое явление: полотно художника предстает не как законченный труд, а как ряд последовательных этапов работы. Нет больше одного полотна «Ла Гаруп», а есть двадцать полотен. Живопись становится искусством превращения. Но если раненый тореадор или лежащая женщина являются в этом случае поразительными примерами, то менее убедительным показался нам эпизод с «Ла Гаруп». В этой картине быстрая смена «состояний» и их количество вызваны уже не стремлением художника к упрощению или сжатости, а становятся игрой виртуоза. Необходимость уступает дорогу изощренности. По правде говоря, в данном случае техника искажает впечатление, как это разъясняет Ж. -Л. Таллене в посвященной фильму рецензии: «Вся первая часть фильма развертывается в соответствии с реальным временем... Но во второй части, где Пикассо пишет картины маслом, применен прием, который можно встретить в любом научно-фантастическом фильме. Мы больше не видим, как ложатся мазки, мы видим лишь последовательные этапы создания картины, снятые приемом, аналогичным рапиду, когда нам доказывают на экране, как за одно мгновение распускается цветок. Прием только аналогичный, так как рапид — это метрически размеренная механическая фиксация кадров. Здесь же интервалы не равномерны, Клузо опускает некоторые моменты

работы, оставляя самые сильные и показательные, последовательность которых воспроизводит процесс создания картины. Этот искусственный прием, о котором откровенно говорят в своей беседе Клузо и Пикассо, не является обманом. Это прием, используемый при любом кинематографическом рассказе. За десять минут нам рассказывают о создании картины так же, как за один час рассказывают жизнь человека.

Как бы там ни было, главное заключается в том, что с помощью камеры картина художника разлагается на последовательные этапы своего написания. Следовательно, в этом фильме Клузо показал не пятнадцать полотен Пикассо, а сто или двести. Остается выяснить, является ли живопись искусством, в котором поиски так же ценны, как и результат, или, наоборот, поиски имеют только одну цель — привести к результату. В этой последовательности работы над живописным полотном зрителю раскрывается очень важное обстоятельство: каждое полотно 1955 года Пикассо начинает так, как он начинал в 1910 году, иначе говоря, с классической формы, которая служит ему в некотором роде костяком.

В фильме «Тайна Пикассо» есть и другая проблема, о которой пишет Жорж Орик, автор музыки к фильму «Публика присутствует при сопоставлении музыки и живописи». Анри-Жорж Клузо не скрывает, что музыкальное сопровождение было лишь уступкой привычкам публики. Музыка не имеет никакого отношения к «Тайне Пикассо», однако если стать на кинематографическую точку зрения, эта уступка имеет все признаки необходимости, чего никак нельзя упускать из виду; К этому вопросу мы возвратимся несколько позднее.

В той мере, в какой фильм Клузо раскрывает искусство живописи, он является редчайшим документом, рассказывающим о создании живописного произведения, а также документом о человеке (имеются и другие, не менее ценные, например «Визит к Пикассо» П. Гестерса), раскрывающим его

в нескольких планах; перед нами появляется сам художник с его пронизательным взглядом, теплым голосом, забавным добродушием. Уже благодаря одному этому фильм не имеет цены.

Но он обладает и другими достоинствами, главным образом достоинством новизны; иными словами, он открывает новые перспективы одновременно кино, живописи и музыке, является своего рода введением в искусство будущего, у которого еще нет названия, но которое уже существует. Ограничиваясь поставленной целью, фильм «Тайна Пикассо» рассматривает некоторые произведения художника. Но с кинематографической стороны он представляет интерес намного больший.

Различные виды искусства всегда отстаивали свою специфику, свою «чистоту», иначе говоря, своей способности воздействовать на чувства людей они хотели быть обязанными только своим средствам и своим «возможностям». Так говорили о «чистой» музыке, об абстрактной живописи и чистом киноискусстве. Между тем во все времена эти искусства опирались друг на друга: танец — на музыку, музыка — на поэзию, поэзия — на пластику, театр — на танец, кино — на театр и т. д... Исходя из этого, творческие умы мечтали о синтетическом искусстве, которое могло бы объединить все эти элементы в единое целое. Так родилась — и уже очень давно — идея «зрелища», воспроизводящего жизнь, впрочем, не обязательно в реалистическом плане. Но возможно, что имеется точка совпадения «чистых» элементов каждого из этих искусств или по крайней мере некоторых из них, и тогда живопись — это только цвет, музыка — звуковой ритм, а кино — ритм зрительный. Если «живопись чувств», которой так дорожили Коро и Ван Гог, навсегда осуждена (что отнюдь, не доказано, и свидетельство этому — молодая Школа), то следует признать, что абстрактная живопись — обман, что она топчется в тупике, что она мечтает создать новое искусство, пользуясь отжившими методами и обманываясь относительно своей цели. Абстрактный ху-

дожник сегодняшнего дня пишет декорации, а кубизм всегда работал на архитектуру и меблировку. Если живопись Пикассо заставляет многих недоумевать, то прелесть его керамических изделий пленяет всех. «Абстракционист» завтрашнего дня поймет, что не существует ни неподвижной линии, ни неподвижного цвета и что они могут лишь украшать жизнь, но не воспроизводить ее. Жизнь есть движение, каждая линия перемещается, каждый цвет меняется. Жизнь есть прежде всего ритм. Абстрактный художник будущего откажется от мольберта. Он будет писать или на полотне экрана цветными чернилами или в пространстве пучками света; он будет создавать живопись в движении, возвращаясь таким образом к чистому кино, черно-белые образцы которого уже дали Уокинг Эгелинг, Жермен Дюлак, Фриц Ланг\* в начале фильма «Метрополис» и многие другие, а из более близких нам по времени — Малькольм Мак Ларен в цветной и стереоскопической мультипликации.

Таким образом понятно, почему в фильме «Тайна Пикассо» Клузо в поисках точки соприкосновения между живописью и кино был вынужден обратиться к «музыке, особенно синтетической».

По поводу своей совместной работы в фильме с Клузо и Пикассо Жорж Орик пишет: «Я нигде не старался рабски подделывать свою музыку под появляющиеся линии, хотя в некоторые моменты внезапное наложение краски могло бы вызвать во мне волнение, которое передается в звуках».

Именно это волнение и сделает музыку неотъемлемой частью искусства будущего. Музыка — искусство по преимуществу абстрактное, оно легко обходится без всякой расшифровки, но гораздо логичнее предложить ему абстрактную параллель, например движение (как в балете), чем параллель драматическую (хотя, увы, опера — пример слияния музыки и драмы).

Такое соединение мы отчасти находим в «Ярмочном гулянии», где сливаются мультипликации Мак Ларена и поливидение Абея Ганса. Так идеи

вчерашнего, сегодняшнего и завтрашнего дней встречаются и дополняют друг друга... Искусство, которое мы еще только предчувствуем, включающее многие другие, вырисовывается в различных перспективах. Оно тоже будет искусством «представления», но выйдет за рамки драматического представления... если только сюда не примешаются речитатив в качестве формы воссоздания воображаемого или в качестве формы патетического обращения, как в оратории. Подобный спектакль уже имеет свои прообразы: в Америке это спектакль в открытом помещении, а во Франции — то, что называется «Звук и свет»... Вот мы и отделились от «Тайны Пикассо»! Эти краткие отклонения от нашей темы заложены в ней самой. Именно такие перспективы, раскрывающиеся «Тайной Пикассо» за пределами ело узкой темы, подтверждают, что, как бы там ни говорили, фильм действительно характерен для Анри-Жоржа Клузо.

## Клод Отан-Лара

Клод Отан-Лара, бесспорно, одна из самых любопытных и интересных фигур во французском кино. В творчестве этого режиссера довольно точно отражается его индивидуальность, а потому нас интересует обе эти стороны его облика. Они нераздельны, они в разной мере и привлекают и возмущают, но всегда достойны уважения, потому что в их основе лежит большая искренность.

«О Клоде Отан-Лара уже говорили, — пишет Жан Кеваль<sup>1</sup>, — что он человек горячий, невыдержанный, придирчивый и что он уже успел поссориться и помириться с большим количеством людей, чем кто-либо другой из ныне здравствующих французов. И здесь есть, конечно, своя доля правды.

В этом кинематографисте проглядывает что-то от нотариуса, с такой необыкновенной ловкостью он оперирует и правовыми категориями и цифрами, и всегда поражает, что такой спорщик, как он, относит с большим уважением к реальным фактам. Но стоит усмотреть в нем эту черту деловитости нотариуса, проглядывающую даже в моменты самой большой запальчивости, как перед нами возникает уже третий Отан-Лара.

Это эстет, который говорит мягко и негромко, он не прочь вспомнить, как счастливо жили люди в прежние времена, он любезен в обращении, умеет ощутить запах даже нарисованной розы...

<sup>1</sup> «Tribune de Genève», 22 avril 1955.

Внешне это голубоглазый полный человек с хорошим цветом лица, располагающий к себе, очень подвижный для своих пятидесяти лет и нередко вспылчивый».

Если познакомиться с творческими дебютами Отан-Лара, можно подумать, что его эстетические склонности и мышление претерпели некоторую эволюцию. Но дальнейшее опровергает это первое впечатление, и, просмотрев «Маргариту из ночного кабачка», мы видим, что двадцатипятилетний Отан-Лара живет и в Отан-Лара пятидесятилетним: в эстетике живет рабочий. Его постоянное влечение к хорошо отделанной вещи нередко доходит до потребности сделать «красивую» вещь. И для того чтобы создать художественное произведение — а он художник и по натуре и по образованию, — он работает, как «чернорабочий». На съемочной площадке в свитере, в широких бархатных штанах, картузе (это его любимый головной убор), с режиссерским сценарием в руке он напоминает настоящего рабочего на его рабочем месте, добросовестного, дотошного. Но это одновременно и очень взыскательный художник, и ничто не может отвлечь его от дела, ничего не ускользает от его внимания. Нервный, беспокойный, требовательный к себе, он знает, что в его ремесле «надо работать, отдаваясь делу целиком, не прикидывая заранее, что может послужить причиной провала, привести к кривотолкам, неприятностям и огорчениям, от которых никогда нет гарантии»...

И Клод Отан-Лара продолжает перечислять причины, оправдывающие его дурное настроение: «Пока идет работа над фильмом, в нее непременно вмешиваются со всех сторон, так что режиссеру приходится считать себя как бы окруженным врагами в том смысле, что во всяком начинании решать должен вкус одного человека, а режиссер окружен людьми, которые только то и делают, что навязывают ему свои собственные вкусы.

Так возникает на каждом шагу и по всякому поводу «испытание на прочность» — испытание, в ко-

тором настоящий постановщик должен победить, если у него имеется своя прочувствованная мысль и подлинная индивидуальность.

Таким образом, на протяжении всего творческого процесса он не должен забывать правило, которым я хочу кончить свои рассуждения, а именно: успех постановки — это не только вопрос таланта, но и вопрос характера»<sup>1</sup>.

Жерар Филип, не раз снимавшийся в его фильмах, говорит по этому поводу: «Если Клод Отан-Лара берется ставить фильм, он наваливается на работу с упорством и тяжестью буйвола»<sup>2</sup>.

Он знает, однако, что эту борьбу режиссер не может вести один. Отан-Лара верит в силу коллектива, отсюда его преданность «соратникам по творчеству» — сценаристам, авторам диалогов, операторам, художникам, композиторам.

Впрочем, ему мало заниматься только этой трудной профессией. «Если речь идет лишь о том, чтобы сделать одним фильмом больше, — сказал он нам как-то, — это меня бы не интересовало. Постановщик обязан всегда идти вперед. Это, конечно, сопряжено с риском... Я всегда считал кино очень опасным упражнением. Но его надо проделывать вновь и вновь, если мы хотим, чтобы наше искусство сохранило свое почетное место»...

Это неизменное стремление вперед легко обнаружить в конечном счете в его «разведках» в самые различные жанры. В его творчестве вскрываются — вместе или отдельно — различные аспекты формы, различные аспекты содержания; при этом, однако, все пронизывает одно постоянное стремление: разоблачить общественные условности, все то, что в глазах Отан-Лара является лицемерием, духовным рабством, предрассудками, ханжеством.

После всего оказанного легко догадаться, что у Отан-Лара чаще, чем у кого-либо из французских

<sup>1</sup> Claude Autant-Lara, Un réalisateur, «Problèmes», № spécial, «Le cinématographe», mai-juin 1952. <sup>2</sup> «Le métier d'acteur», «Cinéma», 1956.

постановщиков, бывают стычки с цензурой — «официальной или официозной — от политической до церковной», которая, как говорит сам Лара, «сознательно старается медленно, но верно задушить кинематографический спектакль».

Вследствие этого и еще по некоторым другим причинам в архивах Лара лежит несколько планов фильмов, так и не доставленных, и прежде всего это «Несогласный», который он предполагал снимать с Жераром Филипом. «Надо, — заявил он в связи с этим одному из редакторов «Леттр Франсэз», — чтобы публика была в курсе дела. Большой частью мы ставим не те фильмы, которые хотели бы поставить, а те, которые можем.

Экономическое положение французского кино в настоящее время не позволяет делать фильмы, на постановку которых требуются значительные материальные затраты. Кроме того, имеются ортодоксальные продюсеры, которые стремятся только рабски укладываться в финансовые и духовные нормы и отступают в страхе перед цензурой, не имея мужества бороться с нею.

После восьми месяцев непрерывной работы, за три дня до начала съемочного периода, продюсер известил Оранша, Боста и меня, что у него не хватает денег и фильм сниматься не будет. Я до сих пор подозреваю, что это было только предлогом, за которым скрывалось то, в чем было труднее признаться, и нечто более таинственное: давление со стороны...

Десять раз я тщетно возобновлял попытки поставить этот фильм... Мы объединили наши усилия: авторы, Жерар Филип, который должен был играть Франсуа — того же Франсуа, что и в фильме «Дьявол во плоти», так что для нас это было логическое продолжение работы, в которой мы все участвовали... Но нет! Существуют фильмы, которые «кто-то» не хочет видеть на экране, есть голоса, которые «кто-то» не хочет слышать. Между тем — я подчеркиваю это — речь шла вовсе не о политическом фильме...

Можно ли в этих условиях говорить об авторских правах, процентных отчислениях со сборов, можно ли говорить без иронии о достоинстве автора, пока авторы не свободны, пока Национальный банк, «Центральная католическая кинолига», тресты проката и кинотеатров остаются подлинными хозяевами французского киноискусства в материальном и духовном отношении?

Еще три-четыре года назад можно было только потешаться над цензорами. Сейчас обстановка изменилась. Подлинные социальные фильмы, вскрывающие пороки современности, ставить невозможно. Вспомните дело Сезнека...

Область того, что нам разрешается отражать в кино, все сужается, и скоро мы уже воспримем формулу американского кино, согласно которой киноискусство должно быть прежде всего «развлекательным», а фильмы — «стерилизованными».

«Невозможно управлять народом, который слишком умен», — говорил Тьер. И маленькие тьеры нашего времени тоже не желают, чтобы народ думал...

Как видите, нам приходится работать при такой экономической системе, которая несовместима со свободой отражения действительности. И уже одно то, что по отношению к творцам все чаще применяются различные меры ограничений, свидетельствует о внутренней слабости этой системы. Добавлю к сказанному, что, если исходить из киноискусства, это выносит ей — этой системе — смертный приговор<sup>1</sup>.

Когда мы будем рассматривать творчество Отан-Лара, нам придется еще не раз упоминать о его стычках с цензурой и общественным мнением. Его борьба за свободу киноискусства является не только идеологической. Отан-Лара был и остается одним из самых горячих защитников французского киноискусства, он почетный председатель «Союза кинотехников», председатель «Паритетного совета

<sup>1</sup> «Les Lettres Françaises».

кино», он не раз выступал во время профсоюзных демонстраций в защиту французского кино и работников кинопромышленности. Он уже несколько раз вел кампанию не только против цензуры, но и за улучшение условий труда работников кино и за улучшение технического оснащения французской кинематографии. Нет сомнения, что и Отан-Лара постигла бы участь Луи Дакэна \*, Гремийона, которых продюсеры постепенно совершенно лишили работы, если бы его фильмы не давали такие хорошие сборы и если бы он не проявлял в борьбе такого упорства.

Что касается его творчества, то в нем неизменно обнаруживаются, как отмечает Кеваль, две тенденции: с одной стороны, «эстетическая игра», с другой — «обвинительный акт». Однако и в том и другом случае громче всего звучит общий мотив отрицания, стремление уничтожить то, что режиссер считает помехой на пути свободного развития человеческой индивидуальности и социального прогресса: кастовые предрассудки, каноны буржуазной морали и религию.

Клод Отан-Лара родился в Люзарше 4 августа 1901 года. Его мать Луиза Лара — актриса Французского театра, отец Эдуард Отан — архитектор. Объединив обе фамилии в своем артистическом имени, режиссер подчеркнул, что его призвание определили интересы, привитые ему и матерью и отцом. Клод прошел курс классической школы Паскаля, потом учился в Лицее Жансон в Сайи, затем два года — в Англии в Милл-Хилл-скул. Сдав экзамен на бакалавра, он поступает в Школу декоративных искусств (мастерская Дюссуше) и в Школу изящных искусств (мастерская Кормой), желая избрать карьеру театрального художника. Отныне этот студент связан с парижским артистическим миром. Его родители руководят основанной ими группой «Искусство и действие», ставящей своей задачей открывать новые и оригинальные произведения для театра. В эту группу входят молодые писатели и «эстеты»: Оннегер, Лестрен-

гез, Ж. -Ф. Лагленн, Жорж Лепап и молодой поэт Марсель Л'Эрбье, который только что закончил «пурпурово-черно-золотой миракль» «Рождение мертвеца». После Малларме и Клоделя («Золотая голова», «Раздел юга») группа «Искусство и действие» ставит пьесу Л'Эрбье. Молодой Клод дебютирует в качестве театрального художника в пьесах, отобранных его родителями, а вскоре Марсель Л'Эрбье поручает ему сделать оригинальные декорации для «Карнавала истин», снятого в 1919 году.

Тут было где разыграться воображению Отан-Лара. Он создает невиданный сад, фантастические интерьеры. За этой работой следует «Человек открытого моря», фильм, в котором молодой декоратор участвует еще в качестве ассистента, актера и скрипт-герл; затем «Вилла «Судьба», для которой ему поручено оформлять гуашью субтитры.

В течение нескольких лет его карьера связана с художественными начинаниями Марселя Л'Эрбье. После того как Отан-Лара сделал декорации, а также вызвавшие сенсацию костюмы к «Дон-Жуану и Фаусту» (1922), он вступает в группу «Синеграфии», о которой мы уже говорили в главе о Марселе Л'Эрбье. Отан-Лара выполнил для Л'Эрбье декорации и костюмы еще к фильму «Дьявол во плоти» (1926), а также к «Нана» Ренуара.

Но уже тогда у Отан-Лара проявились и другие устремления. В 1923 году он работает ассистентом у Рене Клера, который снимал свой первый фильм «Париж уснул», и в том же году Отан-Лара сам поставил короткометражку для «Синеграфии». Эта экспериментальная картина называлась «Прокисшествия» и была сделана с претензиями на «авангардизм». Через два года, в течение которых Отан-Лара опять работает ассистентом у Клера в «Воображаемом путешествии», он ставит еще одну короткометражку, «Раскладка костра» по рассказу Джека Лондона, о человеке, затерянном во льдах, где его ждет неминуемая смерть от холода. Это был замечательный по глубине психологической разработки фильм, который впоследствии стал историческим

фактом. По существу речь здесь идет о первом широкоэкранном фильме, сделанном по методу профессора Кретьена: через 30 лет подобные опыты приведут к созданию Синемаскопа.

В «Леттр Франсэз»<sup>1</sup> Клод Отан-Лара подробно рассказал о превратностях судьбы этого первого фильма, снятого по новому методу, о котором профессор Кретьен, по-видимому, не пожелал вспомнить, когда продавал свой патент г-ну Спиросу Скурасу из американской фирмы «XX век — Фокс».

Нам кажется небезынтересным привести здесь несколько отрывков из этой статьи Отан-Лара. Широкий экран Отан-Лара подтверждает то, о чем мы уже говорили в связи с тройным экраном Абеля Ганса. Вот два французских изобретения, непризнанные, оставленные без внимания вплоть до того дня, когда они возвратились к нам из Америки, купленные на доллары.

«В 1927 году я узнал об изобретении, принадлежавшем профессору Института Оптики, — о цилиндрическом объективе с любопытными деталями — «гипергонаре»...

В 1926—1927 годы я был одним из тех молодых кинематографистов, которые примыкали тогда к так называемому «авангарду»; возможности чисто эстетического порядка, открывавшиеся перед нами с появлением гипергонара, буквально захватили меня...

Я сразу же принялся за работу и стал искать простой сюжет, который, не требуя больших расходов на свою постановку, подходил бы для использования возможностей этого чудесного объектива и позволил бы наконец «взорвать экран».

Короткий рассказ Джека Лондона «Раскладка костра», действие которого разворачивается на Дальнем Севере, как мне казалось, отвечал моим требованиям и по своим действующим лицам — человек, собака и холод, и по сюжету — борьба за

жизнь между человеком и собакой, и по обстановке — бескрайние снега (гипергонар в ширину) и хвойный лес (гипергонар в высоту).

Я изложил свой проект профессору Кретьену, который меня выслушал и благожелательно согласился предоставить мне для осуществления моего замысла один гипергонар. После этого я организовал свое «дело» с помощью двух «компаньонов», которые его финансировали»...

Натура снималась в Эльзасе в декабре 1927 года. Предвосхищая уже тогда то, что американцы впоследствии сделают с помощью синемаскопа, Отан-Лара не довольствуется «расширением экрана»; так же, как это делал Ганс почти в то же время в своем «Наполеоне», он показывал на экране параллельно две сцены, например человека, ожидающего своего спутника в палатке, и этого спутника, одинокого золотоискателя, заблудившегося среди снегов.

Здесь мы возвращаемся к временно нами оставленной, но неизбежно возникающей снова проблеме одновременности действия в кинематографическом произведении.

После того как была отснята натура, Клод Отан-Лара собирался приступить к работам в лаборатории. Но в это время группа финансистов заинтересовалась изобретением профессора Кретьена, и постановщик оказался перед лицом новых требований. Работа в лаборатории затянулась до 1930 года. Когда компания поняла, что опыт Отан-Лара может принести ей материальную выгоду, было уже слишком поздно. Говорящее кино начало другую революцию в киноискусстве, и этого было на то время достаточно. Широкий экран никого не интересовал. Закончив наконец свой фильм, Клод Отан-Лара тщетно пытался пустить его в прокат.

«Самое страшное заключалось в том, что, поскольку для гипергонара не было еще ни одного проекционного зала, я не мог показать свой фильм — я и сам его еще не видел из-за отсутствия соответствующих условий...

<sup>1</sup> «Les Lettres Françaises, № 454, 26 février — 5 mars 1953



В конце концов я все же заинтересовал одного владельца кинозала в квартале Лиля и он согласился предоставить мне свой зал для одного сеанса в утренние часы. Я сумел — до сих пор не понимаю, как мне это удалось, — найти средства, чтобы заплатить за помещение и привезти широкую постельную простыню, которую мы закрепили на большую деревянную перекладину; все это с большим трудом подняли в воздух, перед обычным экраном, на глазах у встревоженного хозяина зала, который очень опасался за свою собственность.

Так я в первый раз увидел свой фильм. И в первый раз тогда — в своем роде это историческая дата — целый художественный фильм был показан в синемаскопе. Приблизительная дата этого события — 20 мая 1930 года.

Только два человека явились в Лиля, чтобы посмотреть это представление: мой друг Анри Шометт и его брат Рене Клер. Что касается последнего, то при расставании он, не произнося ни слова, только сочувственно пожал мне руку, как обычно поступают, желая выразить свое соболезнование в церкви при отпевании усопшего.

Условия демонстрации фильма были, надо сказать, ужасны: очень поспешная по необходимости установка гипергонара, еще в то время совсем невыверенного; желтизна на экране, который мягко колыхался при каждом дуновении воздуха в большом и пустом зале, так что целые сцены фильма представлялись искаженными и не в фокусе».

После многих безуспешных хлопот Отан-Лара смог наконец показать свой фильм первым экраном в новом зале «Парижской студии» на Монпарнасе. «Премьера» состоялась 5 декабря 1930 года. Фильм демонстрировался в течение грех месяцев. Здесь я увидел его впервые. Это были единственные сеансы, на которых зрители знакомились с этим предком синемаскопа. Многообещающий, но, как оказалось, безрезультатный опыт, аналогичный опыту с «тройным экраном». Увлечение говорящим

кино оставило в полном забвении эксперимент Отан-Лара.

«Нет нужды распространяться о том, как я был обескуражен и подавлен, не говоря уж обо всем остальном. Я снова стал искать ангажемент, и единственное, что я нашел, было предложение «Метро-Голдвин-Мейер», которая искала французских режиссеров для французских вариантов фильмов, ставившихся на ее студиях в Калвер-сити... Я прожил в Голливуде два года. Письма ко мне приходили неаккуратно — я не платил за почтовый ящик, и многие извещения из лаборатории так до меня и не дошли. По возвращении домой я узнал, что весь материал «Раскладки костра», позитивы и негативы, пошел на смыв... »<sup>1</sup>.

Такова судьба, постигающая многие начинания, многое произведения киноискусства! Но этот фильм, теперь уже не существующий, представляет собой исторический факт, о котором Отан-Лара имел все основания напомнить. Ценность его не меньше, чем ценность многих благополучно завершенных произведений.

В Голливуде Отан-Лара дублирует фильмы на французский язык и ставит две кинокомедии: «Бестер женится» с Бестером Китонем \* и «Неполноценный атлет» с Дугласом Фербенксом-младшим. По возвращении из Америки летом 1932 года он заявил журналистам: «Родина вынудила меня ее покинуть, потому что не давала возможности работать. Я побывал в Америке, изучил там свое дело»... Он подчеркнул также, что в Америке существуют «тяжелые условия работы для всех, даже для людей с именем»...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> «Les Lettres Françaises», № 454, 26 février — 5 mars 1953

<sup>2</sup> «Клод Отан-Лара рассказывает по возвращении из Америки...», интервью с Люси Дерен, «Cinéma», 27 juillet 1932.

По возвращении в Париж Отан-Лара сразу же приступил к работе. Он ставит ряд фильмов среднего метража по пьесам Жоржа Куртелина, а в следующем году снимает наконец свой первый французский полнометражный фильм «Лук». Над ним работал блестящий по составу коллектив: Ж. Превер, Курт Куран, Меерсон... «Миллион» был уже не за горами; оперетта была в моде. Подобно Рене Клеру, Отан-Лара лишает оперетту ее статичности и наполняет погонями «в обстановке рынков и светских оргий», рисуя «Париж времен Второй империи», как «Трехгрошевая опера» рисовала елизаветинский Лондон. Участие Меерсона в создании декораций и «едкий юмор»<sup>1</sup> Превера, пронизывавший этот фильм, позволили Отан-Лара назвать его «кинематографической феерией».

Эта феерия была плохо понята. Фильм претерпел в прокате много злоключений, был перемонтирован продюсерами, ввиду чего автор от него отказался. Отметим, что в последнее время наблюдается тенденция пересмотреть отношение к этому фильму, до сих пор недооценивавшемуся.

Все эти злоключения не способствовали улучшению репутации постановщика в глазах продюсеров. Отан-Лара снова покидает родину и в Лондоне ставит фильм «Мой компаньон мастер Дэвис» (1936). По возвращении он всего лишь «технический консультант» в работе над фильмами, которые идут за подписью Мориса Леманна: «Дело лионского курьера» (1937), «Ручеек» (1938), «Фрик-фрак» (1939). И эти фильмы, естественно, немного добавляют к его славе.

Мобилизованный в сентябре 1939 года в качестве переводчика при английской армии, Клод Отан-Лара возвращается к своей работе в кино только в 1941 году. Тогда и началось то, что можно было бы назвать «розовым периодом» в жизни этого художника кино. Он ставит один за другим три фильма, действие которых относится к началу века, к

<sup>1</sup> Jean Quéval, Jacques Prévert., Paris, 1955.

эпохе шуршащих платьев и обстановки в стиле рококо. Для работы над этими фильмами он собрал блестящий коллектив Жан Оранш в качестве сценариста, Агостини—оператор, Жак Краусс — художник и Одетта Жуайе — исполнительница главных ролей. Но уже в третьей части трилогии горький сатирический тон берет верх над очарованием старомодных чувств и обстановки. Это драма эпохи, драма обреченной аристократии, конфликт между двумя классами.

Эти три фильма — «Брак Шиффон» (1941), «Любовные письма» (1942) и «Нежная» (1943) — занимают особое место в творчестве Отан-Лара. Они знаменуют становление его индивидуального стиля. В них художник еще берет верх над полемистом, который вскоре продемонстрирует ненависть к буржуазному обществу. Первый фильм — «Брак Шиффон», в основу которого положен «сладковатый» роман Жип, отличается удивительной свежестью; чувство горечи еще почти не нарушает общего очарования, и, как пишет Роже Режан, все здесь выдержано «в восхитительных тонах увядшего цветка». Здесь все чудесно соединилось в хрупкой грациозности, в нежности воспоминаний: обстановка 1900-х годов, молодость Одетты Жуайе, ритм фильма, гибкий и плавный, и наивность старинных эстампов.

Эта же группа предпринимает новый опыт в «Любовных письмах», не менее искусно и с прежним чувством такта, но не столь удачно. И на этот раз стиль и качество исполнения спасают фильм, однако красивые эффекты, использованные при воспроизведении эпохи, становятся слишком назойливыми. Но только в третьей части — в фильме «Нежная» — трилогия раскрывает свой настоящий смысл, давая ощутить запах тления, который исходит от очаровательного, но уже загнивающего общества. Последняя вспышка яркого пламени: два мира, неразрывно связанные между собой в жизни, но и не-

примиримо враждебные—аристократия конца века и те, кто пока служит ей, но уже спешит занять свое место под солнцем. Два мира, их полная противоположность и непримиримость раскроются в любви к Нежной, характер которой в фильме нарисован очень ярко.

Как и в «Шиффон», но здесь гораздо убедительнее, авторы сценария и режиссер преодолели рамки любовной темы, которая их первоначально вдохновила. Это трагедия, скрытая, горестная и жестокая, ярко выраженная в утонченности героев и сдержанном диалоге.

Фильм получился неровным; некоторые сцены были вырезаны продюсерами, которые, кроме того, еще навязали постановщику свой финал. Но несомненно, что по тонкости передачи драмы и по умелой работе с актерами «Нежная» остается одним из лучших произведений Отан-Лара. Такие картины, как «Дьявол во плоти», вызовут, конечно, больше эмоций, а такие, как «Красное и Черное», ярче и шире по охвату. Но фильм «Нежная» превосходит их тем, что, будучи менее «зрелищным», он отличается большей глубиной и проникновенной психологической тонкостью. В таких тщательно разработанных кусках, как сцена у лифта или в Опере, стиль фильма сливается с тоном рассказа и, можно сказать, совпадает с самим характером персонажей, с их сдержанностью и бурными вспышками. Здесь ярко раскрылось также умение постановщика руководить игрой актеров. Однако Роже Режан в «Синема де Франс» отмечает как недостатки фильма некоторую вялость в развитии драмы, особенно заметную после «мастерски» сделанной психологической подготовки в первой части. Затянутая сцена брачной ночи Фабиана и Нежной казалась пародией на Превера. Отан-Лара уже «сдавал», и его режиссура, до этого великолепная и в «сильных» сценах и в передаче нюансов, теряла уверенность и целенаправленность...

... Финальная сцена очень хороша, но, по-видимому, она запоздала... Нежная мертва, Энгельберт

образумился, Ирен и Фабиан выброшены, изгнаны из общества, в которое они, собственно, никогда и не имели доступа. Приказав закрыть за ними дверь, вдова Морено тем самым по существу провела разграничительную черту между двумя мирами! Учительница и режиссер — люди одной породы, одной крови; они возвращаются в свое стадо, а Энгельберт и его мать при ярком свете люстр, за стенами своей неприступной крепости будут в одиночестве ожидать смерти. Их дверь уже никогда больше не откроется.

Они обречены. Жизнь принадлежит тем, кто уходит из этой крепости.

Этот сюжет разрабатывался неоднократно. Мы видели, с какой взискательностью подошел к решению своей задачи Отан-Лара и особенно с каким пониманием нюансов, с каким искусством он направлял внутреннее развитие этого сюжета. Какие бы промахи ни были им допущены, несомненно то, что речь идет о незаурядном произведении, которому следовало бы отвести более прочное место в программах кино клубов.

За этой трилогией следует фильм, который можно было бы назвать переходным — «Сильвия и привидение» (1945), своего рода романтическая феерия, потребовавшая долгой работы над комбинированными съемками. Результаты не компенсировали усилий постановщика и преданного ему коллектива. Это была занимательная, но несколько жеманная вещица, которую все уже успели забыть. Отан-Лара, порою склонный к эстетизму в манере своего старшего коллеги Марселя Л'Эрбье, только тогда создает долговечные произведения, когда строит их на большой и серьезной основе.

Но начиная с этого момента Отан-Лара берет курс на «социальный» фильм и следует в этом направлении все более решительно и даже вызывающе, сожалея, что обстоятельства коммерческого и

цензурного характера заставляют его порой сдерживаться. После «Сильвии и привидения» его коллектив распадается. Сценарист Оранш и композитор Клоерк остаются верными Отан-Лара. Но оператор Агостини и Одетта Жуайе, вступив в следующем году в брак, покидают режиссера. Никто лучше Отан-Лара не понимал, какое значение имеет спаянный коллектив при создании кинопроизведения. Есть все основания думать, что распад коллектива связан с новым периодом в творчестве Отан-Лара. Агостини был для него не просто техническим наполнителем. А Одетта Жуайе — не только актриса, но и романистка, — автор «Агаты из Нейль-л'Эспуар» и «Côte jardin». Что-то от Агаты было и в «Шиффон», и в «Нежной», и даже в обстановке, которая окружала, режиссера. Когда не стало этого поэтического «климата», Отан-Лара нашел новый тон, более мужественный, более суровый, но при этом стиль его частично утратил свое своеобразие, стал менее ровным; в фильмах режиссера стали отчетливее проявляться черты его личного характера, его горячность и темпераментность. В трех последних фильмах Отан-Лара сквозь картину «блистательной эпохи» 1900. года проглядывало искусство, характерное для XVIII века в стиле Ватто, мягкое, нежное и горькое, иногда граничащее с отчаянием. Именно об этой эпохе заставляют вспомнить последующие произведения Отан-Лара, но в них мы видим уже другую ее сторону — ее философов и полемистов. «Мне кажется, что Клод Отан-Лара по преимуществу француз XVIII столетия, — отмечает Кеваль, — и думается, что, если бы Вольтер жил в наши дни, он не разошелся бы с ним во взглядах, которые надо назвать антиклерикальными, либеральными и менее крайними, чем обычно считают».

Отныне в каждом фильме Отан-Лара можно ощутить стремление разоблачить то, что он считает лицемерием. Теперь он станет выбирать сюжеты и персонажей в зависимости от того, насколько они позволяют ему решать эту задачу. В «Дьяволе во

плоти» он разоблачает буржуазные предрассудки, в «Прямой дороге в рай» рисует конфликт между двумя поколениями, в «Молодо — зелено» показывает, как подлинная страсть восстает против моральных канонов, а в «Красном и Черном» выступает против кастовых предубеждений. Все эти темы, и особенно последняя, вырисовывались уже в «Нежной», но тогда режиссер довольствовался ролью свидетеля. Теперь же он знает, на чью сторону стать, теперь он будет обвинять одних, защищать других. Тонкий наблюдатель бросается в схватку. И если эти новые стремления иногда и придают его искусству большую страстность, то они же иногда и снижают художественную значимость произведений режиссера.

Все это, разумеется, не относится к фильму «Дьявол во плоти», вышедшему в 1947 году и знаменующему начало нового периода в творчестве режиссера. По своей глубокой искренности, отличавшей также игру исполнителей, эта экранизация известного романа Радиге остается высшим достижением Отан-Лара. Это шедевр кинодраматургии, в котором выразительные средства, превосходные сами по себе, полностью продиктованы сюжетом и предложенным конфликтом.

Но прежде, чем говорить о самом произведении, расскажем о спорах, которые оно вызвало в прессе и в различных кругах французского общества. В свое время роман Радиге вызвал возмущение многих читателей. Фильм, достойный своего прообраза, не мог не произвести аналогичного эффекта. Автор писал: «Эта драма порождена главным образом обстоятельствами, а не характером героя», — в этом и состоит подлинный смысл фильма. Хотя Лара выводит на сцену героя, обвиняет он обстоятельства; герой ему нужен потому, что он хочет быть реалистом. «Я подхожу к проблеме молодости и любви со всей прямоотой... Мне хотелось передать

реальные чувства, а вовсе не создать скандальный фильм... Я вплотную взялся за трудную и щекотливую социальную и моральную проблему, стремясь, однако, насколько это возможно, найти к ней здоровый подход... Герой — молодой человек, бесознательно жесток, циничен, сам того не зная, как могут быть циничны юноши в семнадцать лет и какими они действительно бывали в удушающем климате войны».

Эта адюльтерная история, несомненно, никого бы не шокировала, если бы ее действие происходило не во время войны, когда муж героини находился на фронте. Поэтому винить следует именно обстоятельства. Виновата война. Это она, как писал Браспар в «Реформе», «разрушает души».

Однако так думали не все. В прессе против фильма развернулась бешеная кампания, и нельзя сказать, что инициатива исходила из церковных кругов. Священник Пишар выступил в «Темуаньяж кретьен» даже в защиту фильма: «Отан-Лара был прав, показывая нам героев, привлекательных и в то же время отталкивающих. Не являются ли те, кто негодует по этому поводу, фарисеями, склонными скорее укрывать аморальное поведение за лакированной вывеской об общественной благочинии, чем бороться за подлинную чистоту нравов?

Бог — он не боялся быть реалистом... »

В Брюсселе во время международного фестиваля, на котором демонстрировался этот фильм, посол Франции покинул зал, что вызвало новый скандал и протесты авторов «против поведения одного из членов Дипломатического корпуса, покинувшего зал, где проходил международный конкурс, на который была приглашена Франция, и тем самым отказавшегося посмотреть фильм, отобранный в числе прочих официальной комиссией и представлявший нашу страну в Брюсселе»<sup>1</sup>.

Фильм вызвал такую острую полемику потому, что он попал в цель. И попал в цель благодаря вы-

соким художественным достоинствам. Конечно, он мог стать одиозным, если бы искусство режиссера и талант исполнителей не придали ему глубокую человечность, не сделали его подлинно волнующим. Вся драма целиком встает в памяти героя, когда он, «как чужой», присутствует при погребении своей любовницы; между сценами, происходящими в настоящем времени в хронологическом порядке, проходят воспоминания. Правда, это драматургическая условность, но она придает повествованию такую эмоциональность, которой было бы невозможно достичь при торопливой форме изложения, какая принята, например, в «Проделках» Ива Аллегре.

В своей книге «Кино и время» Жан Лейранс спрашивает: «Диктовалось ли необходимо возвращение к прошлому, как основная форма повествования?» И отвечает: «Не думаю, если смотреть с точки зрения сюжета. Если драматизм сцены смерти в известной мере усиливается свежестью любовной фабулы, то обратное утверждение было бы уже несправедливым. Вовсе не обязательно, чтобы сознание неизбежности смерти определяло ход событий в истории этих молодых людей. Они бросают вызов не судьбе, а обществу». А это давало возможность авторам свести изложение к немногим, самым существенным сценам (поскольку именно они удерживаются в человеческой памяти), предоставив нам самим «добавить недостающие детали». Сцены перемирия, всеобщее ликование, которое совпало с личной драмой, тоже служили не для дешевого контраста. И здесь герой оставался чуждым обстоятельствам. Он был одинок в своей печали.

Это произведение знаменовало расширение диапазона творчества Отан-Лара, которое отныне стало глубже. Гибкость стиля сочетается с искренностью чувств, и это, по-видимому, делает фильм таким захватывающим; подобные достоинства мы найдем в последующих фильмах Отан-Лара не сразу.

<sup>1</sup> «Le Figaro», 23 juin 1947.

Впрочем, теперь он становится на совсем иной путь; он как бы возвращается к «Луку». На этот раз речь идет о водевиле Фейдо «Займись Амелией!» Оранш и Боет полностью перекраивают этот водевиль, и Отан-Лара ставит его в манере, которую Кеваль определил как «марионеточное кино» (лучший образец этого жанра по-прежнему «Миллион»). Пожалуй, это единственный путь для перенесения водевиля на экран. Одновременно пробует свои силы в этом жанре и Клузо, поставивший «Миккет и ее маму». Здесь не придерживаются оригинала; персонажи Лабиша и Фейдо являются марионетками, игра которых забавляет нас больше, чем их приключения.

Для кинематографиста главный интерес такой работы заключается в том, чтобы воссоздать средствами кино живость развития действия, продемонстрировать забавную пародийность в игре актеров, вести действие так, чтобы зритель не имел времени перевести дух. Пожалуй, полезно время от времени выдвигать такой противовес «тяжелому натурализму». Это дивертисмент, который мог бы скоро нам наскучить, но он привлекателен своей механической выверенностью, самой своей сухостью, лишаящей человеческие поступки, «ситуации» и самих героев какой бы то ни было сентиментальности и какого-либо достоинства. Если Рене Клер делал в жанре водевиля шедевры, то, конечно, потому, что он его превзошел. Как бы там ни было, игра забавляет.

Игра соблазнила Отан-Лара и тем, что в ней имеют большое значение декорации и костюмы. А обращаться с буржуа, как с марионетками, высмеивать их ложное достоинство — это, надо думать, могло только нравиться такому ненавистнику рутины, как Отан-Лара. «Эстетическая игра» сливается здесь с «обвинительным приговором», и это придает фильму особую сочность. Затем Отан-Ла-

ра в этом же духе обрабатывает знаменитую мелодраму «Таверна в Адре», которая превращается у него в комическую драму «Красная таверна».

Подобно тому, как Отан-Лара довел до логического завершения водевиль в фильме «Займись Амелией!», так и в «Красной таверне» он доводит мелодраму до бурлескной пародии, которая делает смешными и жанр, и интригу, и действующих лиц и — пожалуй, самое главное — их намерения. Следовательно, в этом фильме Отан-Лара снова предается своеобразному и жестокому «ниспровержению» условностей в форме и содержании. И с этой целью он применяет средства, которые им же подвергаются осмеянию. Он рассказывает условную драму, герои которой — условные персонажи, схематизированные до предела. Об этом «разоблачении» путем доведения до абсурда того, что так дорого режиссеру, откровенно объявляется нам в куплетах, которые поет Ив Монтан, пока на экране идут вступительные литры. Пародия начинается уже здесь. Эта карикатура задевает и драматургические условности и религиозные чувства. Но если таковы были намерения автора, они оказываются в некотором роде перекрытыми излишествами, допущенными при их воплощении на экране. Карикатура всегда поражает только тех, кто в ней себя узнает, кто видит в ней свой подлинный портрет. Но в «Красной таверне» жертвы переживают только ложную драму, исповедуют ложную религию: драму профессиональных убийц, религию развратного монаха, у которого от религии только его монашеская ряса. Что касается пассажиров дилижанса, то можно сказать, смешное их убивает.

Тем не менее двусмысленность здесь преобладает на каждом шагу, составляя основной тон картины и придавая ей характер зубоскалящего фарса, что удачно подчеркивает и автор фильмо-

графической аннотации, помещенной в журнале «Имаж е сон»<sup>1</sup>.

«Двусмысленность является непрерывным источником комизма «Красной таверны». Самые смешные сцены таят в себе глубокую драму, и наоборот... Но подлинный источник комизма — в выигрышном положении зрителя сравнительно с героями: он все знает, ему уже ясны все внутренние пружины действия. В сцене исповеди, например, монах очень удивляется, слыша признание в каждом новом преступлении; но мы, зрители, знаем, что совершено еще много других преступлений, в которых исповедуемая не призналась, знаем даже, что труп убитого спрятан в снежной бабе. Тот же принцип мы видим в сцене, когда монах хочет спастись бегством из таверны, а пассажиры дилижанса его задерживают. Зритель ни над чем так не смеется, как над этой сценой, которая является самой трагической в фильме, и напоминала бы нам Кафку, если бы мы, не зная обстоятельств дела, не имели бы возможности перевести все в совершенно иной — веселый — план.

Этот прием вовлечения зрителей в действие очень искусен и делает каждого из них сообщником режиссера в его «обвинительном акте». Персонажи привлекаются к ответственности одновременно и за их поступки, и за их намерения. И осуждаются они беспощадно. В конце этого фарса убийцы охвачены, монаху остается лишь бежать, «показав спину кресту», как справедливо отмечается в уже цитированной аннотации, а пассажиров—всех этих лицемеров, ничтожеств и злопыхателей — ждет неминуемая гибель. Спасутся только те, кто несет в себе любовь: молодая девушка и послушник, отрекающийся от духовного сана. Отан-Лара признает только правоту любви, потому что лишь в ней истина, лишь в ней свобода. В этих своих безапелляционных осуждениях Отан-Лара раскрывается не только как противник клерикализма, но

<sup>1</sup> «Image et son», № 70, mars 1954.

и как противник религии вообще. Он не знает ни жалости, ни снисхождения... Да сгинут виновные, бесполезные, отсталые!

Эта моральная агрессивность его произведений, все более настойчивая, все более отчетливая, иногда будет мешать режиссеру в плане художественном, заставляя его смещать перспективы, видеть и рисовать своих героев сквозь призму своих идей. Обвинительный приговор прозвучит в них уже не как итог тех впечатлений, которые фильм производит на зрителей; он провозглашается как прямое продуманное решение. И от этого искусство Отан-Лара отныне становится несколько тяжеловатым.

За «Красной таверной» последовала новелла «Гордость» в фильме «Семь смертных грехов». Жестокая сцена — гордые аристократы не хотят признаться себе и другим, что они разорены, — была мастерски сыграна Мишель Морган и Франсуазой Розе. В следующем году появляется «Прямая дорога в рай». Замысел автора заключался в том, чтобы рассказать некую историю при помощи одной только обрисовки характеров, рассматривая их сквозь призму определенной эпохи.

«Г-н Дюпон умер...» — так назывался роман Виалара, послуживший основой для этого фильма. Следуя за гробом Дюпона, близкие покойника предаются воспоминаниям. Здесь его жена, сын, дочь, компаньон Вареско и Жанина Фрежуль, которая много лет дурачила этого человека без коварного умысла, только для того, чтобы спасти свой собственный домашний очаг, свое неустойчивое счастье. В течение многих лет она играла комедию любви, принимала от Дюпона подарки, искусно отказываясь от его любви... Это ей и откроется «прямая дорога в рай».

Режиссер использует тот же прием, что и в фильме «Дьявол во плоти» (повторение приема немного огорчает): фильм начинается с картины

погребения г-на Дюпона. Но на этот раз рассказ слагается из воспоминаний не одного, а всех близких покойного. Этот способ характеристики героев сам по себе интересен, но очень скоро, увы, мы замечаем, в чем состоит его недостаток. Г-н Дюпон показан объективно, тогда как мы хотели бы видеть, как он воспринимался субъективно каждым из этих персонажей. Есть только один Дюпон, как будто он был одним и тем же для всех. Его подлинный облик должен был бы возникать в результате «сложения» различных свидетельств, а не в их последовательном показе. Это было главным просчетом режиссера и объясняло причину вялости в развитии действия и схематизм в обрисовке характеров.

Аналогичный недостаток обнаруживается в «Проделках» Ива Аллегре, фильме, который тоже основан на психологическом раскрытии образов Отан-Лара подробно обрисовывает своих героев и свои жертвы. Хорошо поставленные сцены открывают нам всю ту ложь, на которой держится непрочное существование этих людей. Персонажи противопоставляются друг другу на основе их различий в общественном положении, в устремлениях и в их «времени». Все рассчитано, сделано искусно, точно... Но эти персонажи лишены живого человеческого лица. Этот слишком наивный господин, эта слишком коварная женщина, эти слишком самоуверенные дети исчезают со сцены, так и не раскрывшись перед нами до конца. Они лишены индивидуальности, пусты... Этому тяжеловесному произведению недостает того огонька, который внезапно все преобразует, освещает, «раскрывает»...

Кроме того, создается впечатление, что авторы пытались втиснуть в один фильм слишком многое — тут и конфликт между двумя поколениями, и галерея характеров, и сатирическое осмеяние эпохи.

Те же причины погубили впоследствии все лучшее, что можно было ожидать от экранизации романа Колетт «Молодо — зелено», принадлежащей

несомненному мастеру, который, казалось, мог, как никто, воссоздать вокруг любовного приключения двух детей эмоциональный и поэтический «аромат» книга.

Сам Отан-Лара в следующих выражениях определил главные особенности романа: «Эта подробная и проникновенная хроника рассказывает о том, как окончилась юность девочки и мальчика, и рисует без лицемерной стыдливости и лжи последние этапы этой метаморфозы. Кончились детские игры, и переход от этих игр к первым порывам чувственности — и к первым любовным страданиям — обрисован с бесконечной тонкостью.

Есть неповторимые нюансы в рассказе о том, как девочка стала девушкой, а мальчик — молодым человеком в результате встречи с соперницей девушки — красивой миссионеркой, которая и вызовет эту метаморфозу.

Родители, безразличные тени, не обратили никакого внимания на ту подлинную маленькую драму, которая разыгралась у них на глазах. И точно так же они не заметят и перемены в Винке, которую в свою очередь победил Филипп, теперь уже все познавший. Безрадостная победа, преисполненная невыразимой горечи.

Затем наступает время возвращаться в большой город. Перед отъездом Винка прощается со своим прошлым, прелесть которого она сейчас внезапно оценила, со своей молодостью, со всей той беспечной легкой тревогой, по которой она уже тоскует. И все это потому, что она, как женщина, раньше, чем Филипп, осознала те опасности, которые ей угрожают и будут угрожать всю жизнь, и отчетливо поняла, что противостоять им ей придется в одиночестве».

Экранизация подобного сюжета является для кинематографиста весьма рискованным предприя-



тием. Речь здесь идет не только о том, чтобы рассказать факты и поставить проблему. Надо дать почувствовать «переход», затрагивающий душу и тело, эволюцию, в ходе которой отдельный человек обнаруживает связи, протянутые через него к эволюции всего мира. Вот почему, так же как в фильме «Река» Ренуара, рассказывающем аналогичную драму, в романе Колетт факты, движение жизни вокруг героев переплетаются и сливаются с чувствами, как если бы юноша вдруг почувствовал свою зависимость от всего, что его окружает. Он начинает с тревогой ощущать, что оказался как бы «втянутым» в некий космический процесс, и, будучи мужчиной, испытывает потребность вырваться, надеясь таким образом утвердить свою волю. Эта потребность юноши в независимости понятна только тогда, когда раскрывается вся степень его зависимости. Иногда, несколько упрощая дело, «поэзию» видят, например, в кадрах, изображающих девушек посреди реки (из фильма Ренуара), или низкорослую, пропитанную солью траву, «зеленое свинцовое море» вокруг героев Колетт... Это совсем не то, что декорация. Для героя — это как раз тот момент, когда вещи перестают быть декорациями и обретают в душе человека тот подлинный смысл, который они имеют в жизни. То же самое было и со старым замком в фильме «Последние каникулы» Роже Леенхардта, который с очень тонкой проникновенностью и силой рисовал тот же драматический «переход».

Уже по тем выражениям, к которым прибегнул Отан-Лара, можно убедиться, что он уловил суть вещи, но мы, думая увидеть в фильме искусство и стиль «Нежной», обнаружили стиль «Красной таверны». Кажется, ничто не говорит лучше этого факта о сдвиге, происшедшем во вчерашнем тонком художнике, в сторону полемиста. Тонкость теперь заглушена сухостью, что особенно достойно сожаления, когда речь идет о разработке подобного сюжета. Повторяем, в таких случаях, как этот, не следует

недооценивать роль и ответственность авторов экранизации, в данном фильме Оранша и Боста. Но они составляют с Отан-Лара единое целое, поскольку он сам участвовал в их работе.

Интрига не подверглась изменениям, как и персонажи. Но вокруг них все изменилось. Это пример такой экранизации романа, которая довольно верна оригиналу и в то же время «предает» его, потому что не сохраняет решающего, т. е. общего тона, внутренней взволнованности. Согласие самой Колетт на такую подачу ее романа фактически ничего не меняет. От тревог юноши не осталось ничего, кроме бунта, бунта тем более напрасного, что Филу и Винке не приходится преодолевать сопротивление родителей — этих «безразличных теней», которые изображены с жестокой правдивостью как равнодушные, но не чинящие героям серьезных препятствий люди; тем самым этот бунт скорее идет от авторов, чем от самих героев, и за неимением лучшего он направлен против побочных обстоятельств, имеющих к основному сюжету лишь отдаленное отношение: пансион, жандармы, мещане. Основная драма смазана вставными эпизодами, которые приклеены к интриге ради удовлетворения сатирических и полемических намерений авторов. Таким образом, плавная линия в развитии сюжета сломана так же, как и единство тона при переходе от комического к трагическому, оба эти элемента нигде не сливаются, не используются для выражения одного и того же. Нечего и говорить, фильм обладает своими достоинствами, в нем есть сцены, проведенные тактично и сыгранные с вдохновением молодыми актерами («она» очень точно передала свою слишком раннюю зрелость, «он» — свою неловкость) и актрисой старшего поколения Эдвиж Фейер. Но эти достоинства внешние. Все сооружение скрипит на стыках, сарказм убивает поэзию того или иного «момента». Если последние кадры и заражают ностальгией по детским годам, то на протяжении всего фильма сожалеешь, что не удастся глубже почувствовать счастливое и приятное

однообразии каникул, столь умело переданное Жаком Тати в грубоватых шутках господина Юло.

Смещение основных линий сюжета в «Молодо — зелено» представляется главным недостатком фильма. Однако заслужил ли он тот учиненный вокруг него скандал, тот спор, который был похож на спор, возникший по тем же мотивам в связи с «Дьяволам во плоти»? На наш взгляд, Клод Отан-Лара плохо передал тему, но он нигде не терял чувство такта, нигде не играл на том нездоровом интересе, который мог бы к ней примешаться. Можно сожалеть о том, что фильму не хватает «души», но это не давало оснований для поднятой по его поводу «свистопляски», начало которой описывается в цитируемой ниже статье Дониоль-Валькроза.

«На продюсера, постановщика и актеров было оказано настоящее давление, чтобы заставить их отказаться от этого фильма. Национальный центр кинематографий получил протесты десятков депутатов МРП (Народное республиканское движение), а многие провинциальные «Семейные общества» послали продюсеру и постановщику совершенно невыносимые письма и петиции. Я видел собственными глазами письмо некоего Андре дель Фаргейля, написанное от имени картеля социального и морального действия (Париж, пл. Сент-Жорж, 28), который несколько лет назад уже заставил говорить о себе и о своем приснопамятном вдохновителе, Даниэле Паркере, в связи с книгами Миллера. Речь здесь идет о том, чтобы «донести о преступниках властям». Прелестно! Но вершина всего, вне сомнения, письмо, полученное Эдвиж Фейер тогда, когда, казалось, все уже позабыли об этом фильме. Актриса только что перенесла опасную операцию и еще не знала, сможет ли когда-нибудь вернуться к своей работе. Письмо начиналось так: «Мадам, нет худя без добра...» Оцените сами эту изысканную любезность.

Такие покушения на свободу мнений и подобные наглые выходки не заслуживали бы даже упоминания, если бы они не были гораздо более серьез-

ными по своим итогам, чем обычно думают. В данном конкретном случае дело дошло до того, что в результате этих выступлений фильм чуть было совсем не сняли с постановки. Как правило, подобные выступления приводят к выхолащиванию сюжетов, а это чрезвычайно опасно для французского кино, которое, не имея возможности конкурировать с американским и английским кино в плане материальных возможностей, видит свой главный козырь в известной свободе суждений, в смелой постановке вопросов. Короче говоря, какие бы упреки ни предъявлялись к «Молодо—зелено» в плане кинематографическом, совершенно несерьезно критиковать его в плане этическом, и, зная о том, что делались попытки помешать работе над этим фильмом, следует воздать должное авторам, продюсеру, режиссеру и актерам, проявившим упорство и доведшим до конца дело, в которое они верили...»<sup>1</sup>

В связи с фильмом «Молодо — зелено» Женевьева Ажель в статье, помещенной в «Радио-синема», пыталась определить «постоянную и доминирующую идею в мышлении автора. Создается впечатление, что трудный переход от юности к возмужанию глубоко волнует автора и что он рассматривает этот переход, как некоторую деградацию человека». Действительно, проблемы юности занимают важное место в творчестве Отан-Лара. Обычно герои его произведений стремятся во что бы то ни стало высвободиться из тех рамок жизни, которые ставит перед ними возраст, среда или характер. Это тайные бунтари (даже мягкая «Шиффон»), желающие стать не тем, что они есть, но чаще всего их борьбу венчает лишь чувство большой внутренней горечи. Правда, большинство из них «осуществляет» свое стремление, они становятся такими, какими они хотели стать. Но судьба убивает Нежную, мы видим, что гимназист, стоящий перед трупом своей любовницы, — это пропащий парень, а Винка и Фил познали любовь только для того,

<sup>1</sup> «L'Observateur d'aujourd'hui», 28 janvier 1954.

чтобы увидеть, как рухнуло их счастье. Эти горькие испытания закаляют тех, кто не пал в борьбе. Но не станут ли они отныне теми озлобленными субъектами, которых мы хорошо знаем, или «буржуа» вроде г-на Дюпона, живущими обманом и ложью?

Творчество Отан-Лара, многогранное, трудное, быть может, больше, чем творчество какого-либо другого мастера французского кино, пронизано чувством самой неистребимой горечи. Отан-Лара рисует не «случай», как Клузо; он не прикрывает свой пессимизм поэтической формой, как Карне. Мир его фильмов — наш мир, но с какой-то дикой жестокостью, «лишенный» иллюзий, воодушевления и всякой веры. А раз так, то позволено спросить: действительно ли это наш мир? Не становится ли человек, которого пытаются избавить от всяких препон и предрассудков, уже не человеком с психологической и социальной точек зрения? Такое очищение человека — не только несбыточная мечта; оно убило бы самого человека, величие которого именно в его сложности.

Эти устремления Отан-Лара должны были, естественно, привести его к Жюльену Сорелю, типичному герою борьбы против своей среды, институтов Общества и собственной посредственности. Для него тоже нет иного выхода, кроме отчаяния.

Двенадцать лет постановщик вынашивал мысль об этом фильме, пока наконец в 1954 году не получил возможность ее воплотить. На этот раз Отан-Лара снова вместе с Ораншем и Бостом обратился за материалом для фильма к роману Стендаля. Каким бы обширным по объему ни был задуман этот фильм — 5000 метров, вдвое больше обычного метража, — все же приходилось отбирать, сокращать, сгущать и не без ущерба для Стендаля, как утверждали, и не раз, придирчивые стендалисты. Андре Базен отвечает им: «Как зритель и поклонник Бейля, Мартино имеет полное право говорить о том, что причинило ему страдания, и перечислять искажения, но я думаю, что если ты кинокритик, а

не литературный критик, то ты должен исходить из требований кинодраматургии...

Конечно, я не собираюсь утверждать, что нельзя было сделать фильм лучше, и у меня есть немало упреков к Отан-Лара и его сценаристам. Отбор материала кажется мне зачастую произвольным...»<sup>1</sup>

И автор статьи называет в этой связи несколько сцен, впрочем опущенных в варианте, сделанном для коммерческого проката, в которых режиссер стремился подчеркнуть свои горькие идеи, что шло в ущерб общей гармонии произведения. После рассуждений Жюльена Сореля в начале картин, взятых из романа, мы уже представляем, о чем авторы поведут речь. Фильм нельзя упрекнуть в том, что он искажил дух оригинала. Однако, помимо упомянутых выше купюр, достойно сожаления то, что авторы с такой настойчивостью подчеркивали некоторые аспекты повествования, нарушая его гармонию.

Первая часть фильма еще не дает оснований к тому, чтобы отнестись к нему благосклонно. В обрисовке первых удач молодого честолюбца преобладает некоторая сухость. Здесь постановщик прибегает к внутреннему монологу — приему, ставшему популярным после «Короткой встречи» \*. Такой прием всегда казался нам подозрительным. Предоставить возможность зрителю услышать мысли героев иногда бывает кстати; но злоупотреблять этим — значит отрицать силу изобразительных средств, которые и сами могут нам объяснять эти мысли. Возможно, что режиссер хотел показать подлинные мотивы поступков, относительно которых мы могли заблуждаться. Но даже и это не оправдывает такого длинного монолога.

Зато вторая часть удивительно стройна, и все сцены у маркиза де ля Моля следует отнести к наибольшим удачам режиссера. Здесь есть своя манера, строгость, которые ничем не нарушаются до

<sup>1</sup> «Cahier du Cinéma», №41.

последнего момента. Тем не менее в финале ощущается сентиментальный лиризм — бесспорно, изящный, но несколько неуместный.

Мы не собираемся здесь рассматривать тему фильма. Она идет от Стендаля. Хорошо видно, как эта тема используется в интересах замысла режиссера. По справедливому замечанию Жана Колле, «драма Жюльена предстает перед нами в гораздо большей степени как социальная, чем как психологическая... Снова, как и в «Молодо — зелено», речь идет о взаимоотношениях героя с другими людьми»<sup>1</sup>. Тем, кем он хочет стать, он хочет стать для других. Им движет честолюбие социальное, а не личное, и он терпит двойное поражение, поскольку провал его планов не послужил его возвышению. Антиклерикализм всего фильма, подчеркиваемый иногда слишком грубо (даже если и это по Стендалю), не так оскорбителен для религиозного чувства, как общий дух фильма, в котором вообще отсутствует понятие христианства. Кротость, так же как милосердие или всепрощение, не находит себе места в сердцах героев Отан-Лара. Однако не свидетельствуют ли сами следствия бунтарства и дерзости героев в пользу того, что они отрицают, подобно тому как провал мсье Верду оправдывает миф о Шарло? \*

Вопрос о верности оригиналу и о духе фильма вызвал противоречивые суждения, но всеми без исключения были признаны формальные достоинства произведения, уже самые масштабы которого делают его из ряда вон выходящим. Отан-Лара снова продемонстрировал здесь свое зрелое мастерство и свой уже не раз проявленный хороший вкус, особенно в работе с цветом, к которому он обращается впервые. Единый фон, серые или светлые тона придают костюмам той эпохи живописность. «Красное и черное», бесспорно, является выдающимся фильмом.

В сложном и противоречивом творчестве Отан-Лара отчетливо прослеживается один неизменный мотив — мотив бунта. Бунт определяет и драму Фауста, но его главная тема — тема христианская, и никакая переработка не могла бы ее обойти. Мы видели это на примере «Красоты дьявола» Рене Клера, где поставлена проблема свободы воли. Мы увидим новый вариант той же старой темы в «Маргарите из ночного кабачка» по Мак Орлану.

Что привлекло автора «Прямой дороги в рай» — в этом сюжете, казалось бы столь далеком от его основных устремлений? Как решился он разработать его с позиций неприкрытого эстетизма, этого мы не знаем. Но самое замечательное, что обнаруживается в этом фильме, — это стремление Отан-Лара к обновлению своего искусства, к обновлению, которое критика почти единодушно объявила ретроградным. Андре Базен усматривает в этом анахроническое воскрешение «калигаризма»<sup>1</sup>.

Вспомним, однако, что Отан-Лара в своем фильме сохранил исторические рамки сюжета Мак-Орлана (1925) и поэтому имел основания сохранить верность и эстетике того времени. А это было время, когда начинал сам Отан-Лара, время французского «авангарда» и, в частности, Марсея Л'Эрбье, у которого Отан-Лара работал декоратором. Пластический стиль «Маргариты из ночного кабачка» — это стиль «Бесчеловечной», «Дон Жуана и Фауста» и, если брать еще шире, стиль Выставки декоративных искусств, стиль времен чарльстона и коротких юбок. Поэтому нельзя ли усматривать в этом «воскрешении калигаризма» своего рода воздание должного целой эпохе французского кино и взволнованное воспоминание самого Отан-Лара о своей юности? Этого было бы достаточно, кажется, чтобы избавить фильм от тех саркастических вы-

<sup>1</sup> «Télé-Ciné», № 44, décembre  
1954.

482

<sup>1</sup> «Radio-Cinéma».

483

10  
\*

падов, которыми его встретили. И верно ли, что в форме фильма наблюдается только движение режиссера вспять? Разве не возникает здесь новый элемент в его творчестве — цвет, которым Отан-Лара пользуется с такой же свободой, как постановщик мультипликаций. Это не совсем ново (позади уже «Красные башмачки» и другие фильмы-мюзик-холлы и фильмы-балеты), но здесь цветовая стилизация служит драматическому действию и приобретает символический смысл, быть может несколько поверхностный, но новый. Спуск в кабачок «Пигаль» с его ярко-красной лестницей становится преддверием в преисподнюю, и мы лучше схватываем общий смысл того, что происходит в кабачке между его завсегдатаями: торговцами наркотиком — здесь и будет подписан их «пакт» — и этими нелепыми танцующими парами, которые мечутся, как обреченные на смерть (они обречены и на самом деле). Покинув этот ад, Маргарита отправится на поиски чистой души.

Декорации, цвет и даже облик действующих лиц имеют таким образом не только пластическую ценность; они как бы служат символическим фоном — это заметно также в сценах на кладбище и вокзале, — на котором разыгрывается драма, завязавшаяся между тремя главными персонажами. И даже брат Маргариты — символический образ мира, а не персонаж драмы.

Известно, что роман Мак Орлана значительно отстает от классической разработки темы. Здесь Мефистофель влюбляется в Маргариту, а она настолько верна своей любви к Фаусту, что принимает на себя висящее над ним проклятье. Образ дьявола, влюбленного в человеческое существо, придает драме черты человечности. Любовь Маргариты искупила грех Фауста, но если он избежал ада Мефистофеля, то лишь для того, чтобы погрязнуть в аду собственного ничтожества, трусости, неспособности любить. Он остается проклятым и снова отсылается, подобно персонажам «Орфея» Кокто, «в свою грязную воду».

Перенос на экран исходной темы осуществлен искусно и с изяществом. Жертва Маргариты ставит христианскую проблему — проблему искупления. В развитии действия имеются слабости, явная неровность в игре актеров (Монтан и Морган, однако, превосходны), но в целом фильм излучает своеобразное благородство, устремление в сферу духа, — то, что является новым у этого постановщика.

Сделано ли это сознательно или было присуще самой теме Фауста? Любовь к недостойному Фаусту освобождает Маргариту от ее серого существования и от проклятья. За мертвым вокзалом перед ними открывается светлый и нежный пейзаж, и к этой счастливой дали поезд уносит Маргариту, которая медленно погружается в небытие.

Подтвердится ли неуспех фильма у критики неуспехом у зрителя?

Хотелось бы, чтобы зритель не согласился с критикой. Сегодня всякая попытка создать нечто новое лучше мрачного застоя искусства, ограниченного испытанными канонами или озабоченного только тем, чтобы служить проводником идей, точнее, передавать конфликты — психологические или социальные. Эстетизм — иногда необходимое противоядие натурализму. Отан-Лара, более других преданный идее социальной миссии кино, как будто бы почувствовал потребность вернуть «седьмое искусство» на путь, от которого оно слишком далеко отошло после войны. Этот путь «дивертисмента», духовного и зрительного одновременно; путь, по которому сегодня идут Ренуар и Рене Клер, путь, к которому возвращаются или на который вступают Макс Офюльс в «Лоле Монтес» и Астрюк в «Дурных встречах».

Трудно утверждать это с уверенностью. Но «Маргарита из ночного кабачка», несомненно, останется случайным и неповторившимся эпизодом в творчестве Отан-Лара, особенно если автор прислушивается к мнению критики.

Последний фильм Отан-Лара «Через Париж» по мотивам рассказа Марселя Эйме был показан на фестивале в Венеции. Маловероятно, чтобы он когда-нибудь попал в список главных удач Клода Отан-Лара. Тем не менее это хороший фильм, разработанный сильно, в тонах горького юмора, характерного для этого режиссера. Сюжет сталкивает двух людей из разных социальных слоев при обстоятельствах, порожденных войной, два характера, великолепно воплощенных Габеном и Бурвилем. Это также картина эпохи, по-разному преломлявшейся в сознании людей, которые ее переживали.

## Жан Деланнуа

Положение, занимаемое Жаном Деланнуа во французском кино, довольно своеобразно. Творческий путь этого режиссера примечателен тем, что на всем его протяжении не было срывов. Среди многочисленных фильмов Деланнуа нет, пожалуй, ни одного, который не имел бы коммерческого успеха. Многие из них были показаны на международных фестивалях, а некоторые получили высокие награды. «Пасторальная симфония» получила Большую премию на фестивале в Канне в 1946 году, «Бог нуждается в людях» — Большую международную премию в Венеции в 1950 году и Большую премию Международного католического кинообъединения. «Бродячие собаки без ошейников» получили Большую премию на фестивале в Венеции в 1955 году.

Большинство критиков признает высокое качество его работы, но столь же единодушно упрекает в той холодности, которая снижает интерес зрителей к его картинам, в том, что он в известном смысле является «лжехорошим режиссером».

Какое бы уважение ни вызывало его творчество в целом и какие бы симпатии оно ни порождало некоторыми своими сторонами, приходится признать, что эта оценка в значительной мере справедлива.

Жан Деланнуа высказал свое огорчение по поводу подобной оценки его творчества. В работе, посвященной своему ремеслу<sup>1</sup>, он даже написал,

<sup>1</sup> «Le Cinéma par ceux qui le font», 1949.

что это «реваниш неудачников». Он не верит в чистосердечность критиков и считает, что они не могут играть ту роль, на которую претендуют. В ответе на анкету «Кайе дю Синема» он выразил свое мнение без околичностей: «Не люблю я профессию критиков. Меня от нее коробит. Все мешает мне принять ее и прежде всего мое уважение к работе людей. Никто не обладает привилегией осуждать («Не осуждай ближнего» — сказано в священном писании).

Итак, я не признаю профессии критиков. Когда-то она меня возмущала. Теперь, когда я стал старше, я принимаю ее как неизбежное зло, подобно тому как приходится принимать предписания укоренившегося ритуала. Однако ритуал — это еще не религия.

Правда, мне нравится слушать суждения некоторых критиков, потому что мне важно знать мнение других, но это распространяется не на всех.

Есть критики, у которых я не нахожу ни вкуса, ни таланта, критики, произведения которых обнаруживают полное отсутствие самокритического отношения. Как же может их суждение открыть мне глаза на самого себя? Их осуждения, как и похвалы, мне ничего не дают. Есть и другие, у которых я охотно попросил бы совета; анализ моей работы, сделанный ими, кое-чему меня учит.

Какое значение может иметь суждение критика, каждая статья которого начинается с местоимения «я», после чего следует «мне было скучно» или «мне было интересно»? Какой интерес для меня и для публики представляет это частное мнение? И даже если его разделяют другие, какая от него польза? Какое нам дело, публике и мне, до сосудисто-нервной системы этого господина, до его религиозных верований, его политических убеждений, его поведения в жизни и состояния его печени?

Нет, право, честный критик не мог бы по-честному доказать полезность своей профессии.

К тому же опыт показывает, что критика всегда жестоко ошибалась в своих суждениях о гении или просто о настоящем таланте.

Кино, в частности, ничего не потеряло бы от упразднения критики, зато я как создатель фильмов, несомненно, пострадал бы в случае упразднения некоторых критиков».

Мне казалось интересным привести здесь эти строки, потому что они откровенно выражают определенную точку зрения и к тому же в них содержится значительная доля истины. Очевидно, что критики, на которых намекает Жан Деланнуа (а их много), не дают ничего ни тому, кого они судят, ни зрителю, для которого они якобы пишут. А если они что-нибудь зрителю и дают, так только свое остроумие, свою увлеченность, свою личную оценку—все, что может заинтересовать или позабавить, но они ни в какой мере не выполняют задачу критика: сообщить читателю, каковы, по его мнению, достоинства и недостатки разбираемого произведения.

Тем не менее многие критики приводили все необходимые аргументы в доказательство того, что Жан Деланнуа, по их мнению, не является крупным режиссером. Но здесь снова следует поставить вопрос во всем его объеме. Вернемся к цитированной выше работе Жана Деланнуа. Он писал о режиссере: «Чтобы придать жизнь призракам мрака и света и тем самым помочь миллионам людей почувствовать, что они стали лучше, он забыл обо всех своих человеческих радостях, горестях и т. д. »

Здесь мы видим очень большие претензии и такую высокую сознательность, что она кажется нам даже несколько чрезмерной. Разве кинорежиссер апостол? И не слишком ли много хочет автор, когда требует, чтобы кино улучшало человеческую природу? Фильмы или произведения литературы и изобразительных искусств, ставящие перед собой такую цель, появляются лишь в виде исключения.



Но именно такие претензии заметны во многих произведениях этого режиссера. Следовательно, по ним и должно о нем судить. Теперь нам уже покажется менее удивительным, что критика так часто бывала сурова на его счет. О результатах судят по намерениям. Он и сам не должен был бы проявлять по этому поводу удивления.

Если бы Жан Деланнуа не метил так высоко, его искусство могло бы только выиграть. Следовательно, в данном случае имеет место переоценка своих средств, т. е. своего «потолка». Во всяком случае, здесь, несомненно, сказывается непонимание характера своего искусства.

В уже цитированной работе весьма показателен в этом смысле один момент — определение концепции киноискусства: «Кино — это движение сердца. Всякая попытка придать ему мысль обречена на провал. Мысль является его худшим врагом. Кино не умно. Оно только чутко...

Не очень зная, куда ведет его дорога, режиссер инстинктивно следует по пути, подсказанному его сердцем. Он знает, что его поймут только в том случае, если он сумеет взволновать... »

Средства кинематографической выразительности, используемые Деланнуа, совершенно не соответствуют этой его концепции... Один из критиков, Ж. Гийере, писал буквально следующее: «Поскольку никакое живое чувство не умеряет его очевидную рассудочность, эта последняя только подчеркивает в его фильмах холодность в трактовке тем, к которым Деланнуа больше всего испытывает тяготение, — тем Религии, Философии, Любви»<sup>1</sup>.

Приходится признать, что автор «Марии-Антуанетты» стремится к такому стилю искусства, который для него недостижим; что его намерения, как бы возвышенны они ни были, дают ему ложное представление о самом себе и о достоинствах его произведений.

<sup>1</sup> «Reflets du Cinéma», novembre 1951.

Этот разрыв между намерениями и результатами, между идеей и фактом в значительной мере объясняется его биографией и его темпераментом. Жан Деланнуа родился в Лилле 12 января 1908 года в протестантской семье. Он учился в лильском лицее, затем продолжал свои занятия в лицее Луи-ле-Гран в Париже, где сдал экзамен на бакалавра, потом поступил в Сорбонну с намерением получить кандидатский диплом по литературе.

Но его влечет к себе кино. В 18 лет, т. е. в 1926 году, он дебютирует в качестве актера и вместе с Мозжухиным исполняет маленькие роли в «Мисс Хельетт» и в «Казакова». Вскоре он понимает, что это не его путь, и переключается на технику, пробуя свои силы в монтаже. Но ему надо зарабатывать на жизнь. Рассчитывать на кино трудно. Ему предлагают «более солидное» место в банке, но не на долгий срок, затем он вместе со своим братом организует декоративное производство. И только в 1934 году он по-настоящему дебютирует в кино в качестве монтажера в студиях Парамант в Жуэнвилле. Впоследствии Деланнуа скажет, что нет лучшей школы для будущего режиссера, чем монтаж. В ту эпоху бурного производства фильмов он смонтировал более 75 картин, а вскоре поставил уже и сам несколько короткометражных комедий-водевилей, которые помогли ему набить руку. Одна из них, «На даровщинку», по рассказу Тристана Бернара, имела определенный успех.

В 1936 году Жак Деваль экранизирует «Женский клуб» по своей пьесе. Жан Деланнуа считается его ассистентом, но друзья дают ему понять, что, хотя фильм и пошел за подписью Жака Девалья, подлинным его постановщиком был Деланнуа. Также еще в качестве ассистента он работает с Феликсом Гандера. В 1937 году Жан Деланнуа получает возможность поставить свой первый полнометражный фильм, комедию «Не убивайте Дол-

ли», которая, однако, не оставила заметного следа ни в памяти режиссера, ни в памяти зрителей.

Затем следуют музыкальная комедия «Париж-Довилль» и «Золотая Венера» — один из немногих фильмов с участием Жака Копо \*. В этом же 1938 году Жан Деланнуа женится. Его карьера началась, теперь она будет продолжаться без перебоев, несмотря на многие неблагоприятные события.

Появление фильма «Макао, ад игроков» несколько задержалось в связи с наступившими событиями, но начиная с 1940 года Деланнуа ставит «Черный брильянт», затем «Лихорадки» — фильм, принесший ему большой успех (в нем Тино Росси пел в монастыре «Аве-Марию» Гуно!), и «Убийца боится ночи». В них нет ничего достопримечательного для потомков. Жан Деланнуа стремится только к одному — ставить фильмы, интересные для широкой публики. Он работает во всех жанрах без разбора: в приключенческом, сентиментальном, детективном. Критики хвалят его работы, объявляют подающим большие надежды. С 1943 года Деланнуа получает возможность оправдать их прогнозы. Он ставит фильм «Понкарраль, полковник Империи».

Уже самое время, когда фильм вышел на экран, несомненно, придавало ему особую значительность. Под предлогом немудреной любовной истории он воспевал патриотизм, верность идеалу, который здесь воплощался в бонапартизме. Действие происходило сразу же после Ватерлоо, в дни белого террора. Противостоя роялистам, которые в тиши светских салонов замыслили все новые Жестокости, Понкарраль воплощал дух сопротивления, презрение к режиму, введенному врагом. Зрители оккупированной немцами родины хорошо понимали внутренний смысл этой приключенческой ленты.

Она имела и другие достоинства: непринужденность повествования, искусное приспособление романтической темы к политическим обстоятельствам, превосходная игра (несколько театральная) Пьера

Бланшара, для которого его роль была почти «лебединой песней».

Жан Деланнуа еще не создает здесь своего стиля. Но он уже проявляет нечто большее, чем искусное ремесленничество. Он занимает место среди ведущих мастеров. Теперь он уже сможет осуществить свои большие замыслы.

Свой стиль он создает в «Вечном возвращении». Его ли это стиль? В этом фильме Деланнуа впервые приступает к большому сюжету, и философская тема сменяет любовные истории, которые он оживлял на экране до этой поры.

Эта тема, вдохновившая Деланнуа, имеет двойное начало: старинную кельтскую легенду о Тристане и Изольде, но переосмысленную и модернизированную Жаном Кокто: «Издавна я мечтал о том, чтобы взять тему Тристана и Изольды и вернуть ее в условиях нашего времени. По мере того как я присматривался к рабочей обстановке современных фабрик кинематографических чудес, я убеждался, что только в кино возможно создать равновесие между реальным и ирреальным, поднять современную историю на уровень легенды».

По свидетельствам сценариста и режиссера, они работали в тесном содружестве. «Что было бы со мной без Деланнуа, который постоянно стремился к взаимному обмену впечатлениями и просил, чтобы я присутствовал, когда он монтировал изображение и микшировал звук; без Роже Юбера, который, снимая, казалось, смотрел на действие нашими глазами и чувствовал его нашим сердцем». Деланнуа в свою очередь уточняет: «Я мог бы указать целые куски из «Вечного возвращения», которые могут показаться «чистейшим Кокто», а принадлежат мне, и некоторые тревеллинги, которые мне просто-напросто подсказал Кокто».

Именно такое сотрудничество и пошло на пользу фильму, но в конечном счете здесь сказались и

то, что более сильная личность, т. е. личность Жана Кокто, увлекла Деланнуа за пределы его возможностей. Если бы Жид и Сартр столь же тесно сотрудничали с Деланнуа в работе над фильмами «Пасторальная симфония» и «Ставки сделаны», эти картины стали бы наверняка лучше.

Все это не опровергает того факта, что «Вечное возвращение» является фильмом Жана Деланнуа. Мы обнаруживаем в нем его режиссерский почерк, совершенство исполнения, основательность и отсюда, быть может, известную холодность. Пагубная в таком фильме, как «Пасторальная симфония», эта холодность была уместна в рассказе о страсти, которая подавляется роком. Эта легенда—трагедия. Ее персонажи интересны не как индивидуумы, переживающие личную драму, а как воплощенные символы. Как эти персонажи будут соответствовать вечной теме легенды — вот что нас волнует больше всего. Конечно, это волнение ума, а не сердца, но бесконечно более захватывающее, чем то, которое вызывалось бы событиями более «очеловеченной» драмы. Следовательно, главная заслуга авторов, по нашему мнению, состоит в их умении сохранить и в современном преображении легенды то, что названо Робером Брессоном «удаленностью», без которой не возникает атмосферы трагедии. Сцены в гараже, представляющие собой попытку приблизить героев к нам, уже нарушают общий тон и внутреннюю цельность вещи. Это наименее удачные места фильма именно потому, что они уничтожают это расстояние. Но оно чувствовалось во всех других случаях, в общем стиле фильма, в котором все компоненты превосходно согласованы, в стиле, который во всей широте раскрывается в финальной сцене.

От прически Мадлен Солонь — Изольды до плавных и самых смелых тревеллингов (Патрис и Натали перед очагом, в замке, и особенно восхождение Патриса по лестнице), пластика, движение, декорации, лица, музыка — все строго выдержано в одном духе. Это чудо синтетического искусства, оно

может кое-кого огорчить своим эстетическим произволом, но оно обязано всем только правильно найденному тону и полному соответствию стиля и сюжета. Жан Деланнуа обрел здесь благодарный для себя материал и, поддержанный Жаном Кокто, достиг своих вершин. Никогда уже впоследствии не добьется он таких достижений, как, впрочем, и актеры, занятые в этом фильме. По окончании войны кое-кто, особенно за границей, попытался усмотреть в «Вечном возвращении» следы германского влияния. И совершенно напрасно. Речь идет о северной легенде, легенде о любви и смерти, к которой фильм возвращается в финальном кадре, когда место действия трагедии сменяется какой-то ротондой, своими окнами обращенной к морю, а ее героини лежат рядом, словно мраморные изваяния, и все это сопровождается бурной музыкой Жоржа Орика. Кокто и Деланнуа возвращают легенду и ее героев вечности.

За этой победой следуют две неудачи: «Горбун» (1944) и «Теневая сторона» (1945). Ни одно из достоинств Деланнуа, так хорошо проявившихся в «Вечном возвращении», не могло найти применения при экранизации популярного романа Поля Феваля, требовавшей живости, страстности, юмора, т. е. всего того, чем режиссер почти не обладает. Не в большей мере удалось ему воплощение «Теневой стороны» с ее интересными философскими устремлениями. Перейдем сразу же к «Пасторальной симфонии» (1946), произведению широкого размаха, тоже экранизации — в данном случае Андре Жида, — фильму, получившему премию, блестящему, местами волнующему и все же наполовину загубленному.

Тема романа известна. Самым большим недостатком фильма, без сомнения, является отход от нее, совершающийся с самого начала на наших глазах и искажающий психологический смысл дра-

мы. Духовное чувство близости пастора к слепой девушке, которую он вырастил и воспитал, постепенно и незаметно для него самого превращается в любовную страсть. Для того, чтобы получить свое психологическое оправдание, эта перемена в душе пастора, прежде на протяжении всего детства Гертруды глубоко желавшего выполнить свой апостольский долг, должна совершаться бессознательно по мере того, как девушка подрастает. Возникающая в нем страсть должна быть ему ненавистна с того момента, как он ее в себе открывает. Однако эта эволюция, показанная слишком грубо и без нюансов, представляется зрителю — а он гораздо раньше пастора распознал подлинную природу нового чувства, — сознательным лицемерием. Драма, которая должна была бы разворачиваться в душе пастора, в фильме разыгрывается между персонажами в их психологических взаимоотношениях. Она приобретает внешний характер, становясь острой и напряженной лишь ввиду социального и семейного положения главных героев. Отсюда раздвоение сюжета, который мог быть трагическим, а приобретает черты мелодрамы. Это впечатление еще более усиливают недостатки актерской игры. В стиле мелодрамы играет Пьер Бланшар (роль пастора) и почти все остальные исполнители. Одна Мишель Морган спасает свою героиню сдержанностью игры, пластической красотой своего лица.

Таким образом, большая часть вины за провал фильма падает на инсценировщиков, авторов диалогов, которые слишком заботились о том, чтобы сделать фабулу приемлемой для массового зрителя. Из драмы совести они создали драму ситуаций.

И если фильм получил некоторое признание, то в этом как раз заслуга режиссера, который вновь продемонстрировал свои незаурядные кинематографические способности. В «Пасторальной симфонии», особенно в разговорных сценах, несомненно, есть налет театральности, что производит неприятное впечатление. Но все, что не связано с драматическим развитием, подчас обладает необыкновен-

ной выразительностью. Композиция с ее зрительными «лейтмотивами» (снег, руки, зеркала, переключка образов — финальные кадры повторяют кадры начальных сцен с новой драматической силой), с ее «доминантами» и контрастами, приобретает особое музыкальное звучание и создает великолепный образец выразительности. Все это по достоинству оценено в разборе фильма, сделанном Мишлин Тейсер для I. D. N. E. C.<sup>1</sup>, которая указывает на «чувство времени» у Деланнуа: «По мере развития и уточнения действия все больше определяется положение персонажей и их взаимоотношения, а протяженность действия сокращается. Время действия первой части составляет несколько лет, второй — несколько дней, третьей — один день, а эпилога — несколько минут».

Более того, такое «чувство времени» режиссер сумел применить к своему эстетическому принципу: он отбирает только зимние виды, одни и те же кадры снега, лежащего на предметах, скрывающего их подлинную сущность под покровом ледяной чистоты. Это намерение не ускользает от зрителя, но воплощено оно с тактом. Подобная символика декорации — так под внешней чистотой чувств скрываются тайные страсти — должна была помочь режиссеру углубить внутренний смысл конфликта. Следовательно, этот фильм можно было бы считать крупным произведением киноискусства, если бы в угоду увлекательности в нем не было искажено и в какой-то мере выхолощено самое главное — а именно, внутренний смысл конфликта.

Ту же проблему и почти те же недостатки мы встречаем в другом значительном фильме Жана Деланнуа — «Бог нуждается в людях» (1950). В промежутке, за четыре года, он сделал еще три фильма, не оставивших заметного следа, несмотря

<sup>1</sup> Фильмографическая аннотация № 34.

на их большие претензии: философский («Ставки сделаны»), драматический («Глазами воспоминаний»), исторический («Тайна Майерлинга»). Эти три произведения сделаны с предельной тщательностью (по крайней мере два последних, потому что в первом бедность мысли сказывается даже на изобразительной стороне фильма).

Между тем «Ставки сделаны» базируется на первом оригинальном сценарии Жан-Поля Сартра, который сотрудничал с Деланнуа и при экранизации сюжета, и таким образом несет свою долю ответственности за провал фильма. Да, это был провал как у широкого зрителя, так и у почитателей Сартра. Вопреки ожиданиям, сюжет не отличался новизной. Нам уже очень давно известно, что человек зависит от условий существования, а приключения Пьера и Евы, которым разрешили после смерти прожить еще 24 часа, чтобы познать настоящую любовь, совершенно не представляют интереса, в особенности драматического. Персонажи оказались бесплотными; во всем фильме, в каждом его кадре чувствовалась искусственность. Повторяем, провал был тем более шумным, что очень велики были претензии.

Вот почему меньшее значение придается двум другим старательно сделанным фильмам на любовные темы, в которых были заняты звезды экрана. «Глазами воспоминаний» — любовная история из жизни летчиков. Финальная сцена, не лишенная драматической силы, базируется на подлинном факте из жизни пилота Южноатлантической компании Ле Шеваллье, сумевшего благополучно, без вреда для пассажиров посадить свой самолет в Дакаре, пролетев последние сто километров с двумя горящими моторами.

«Тайна Майерлинга» воскрешала романтический эпизод прошлого, который уже воспроизводился на экране перед войной. Это история эрцгерцога Рудольфа Габсбурга и Марии Вечеры; 30 января 1889 года были найдены их трупы, но до сих пор не установлено, имело ли здесь место преступление

или двойное самоубийство. Фильм говорит об убийстве, но это только гипотеза, призванная эффектно увенчать романтическую повесть, а не разрешить историческую загадку. Настоящий исторический фильм, который разрешал бы эту загадку методом судебного следствия, остается еще делом будущего.

Фильм «Бог нуждается в людях» позволил Деланнуа вернуться к проблемам духовной жизни. Прежде всего следует отдать должное авторам и продюсерам за то, что они осмелились сделать фильм на чисто религиозную тему и мужественно довели дело до конца.

Сценарий по роману Анри Кеффелека, как и сценарий двух предыдущих фильмов Деланнуа, основан на подлинных фактах. Происшествие, о котором рассказано в романе Кеффелека, имело место в середине прошлого века. Речь идет о том, как истинная вера иногда заставляет преступить предписания догмы; о том, как обстоятельства заставили одного вполне мирского человека выступать в роли духовной особы. Таким образом, эта тема несет в себе утверждение силы религиозного чувства, но основана она на другом событии, которое ловко подменено автором и представляет уже само по себе сюжет, не менее возвышенный. Обитатели острова Сен сто лет тому назад жили тем, что грабили потерпевшие крушение корабли, и были настолько неисправимы, что их священник решил покинуть свою паству. Это дезертирство — поступок не христианский, он мог быть одобрен только священниками, недостойными своего сана, потому что противоречит духу Евангелия. Но в фильме бегство священника служит лишь отправным пунктом для развития интриги, в ходе действия мы видим, как верующий человек искупил эту слабость духа, став по воле окружающих заместителем сбежавшего пастыря.

Свидетельствует ли эта воля окружающих о глубокой вере или она — отход от истинной веры? Не говорит ли враждебное отношение паствы к новому священнику, возникающее еще до того, как он успел вызвать к себе какую-либо антипатию, о том, что этот человек подменил собой в ее сознании ту религиозную идею, которую он воплощает? «Потребность в религии, — подчеркивает автор аннотации к этому фильму<sup>1</sup>, — потребность найти такую общественную силу, которая помогла бы людям духовно подняться, заставляет этих одичавших обитателей острова Сен искать себе священника, какого бы то ни было священника. Но это стремление показано в фильме в сниженном виде: придерживаться религиозных обрядов этих островитян заставляют, с одной стороны, обычаи, граничащие с рутинной, с другой — страх перед небесной карой, который глаголет устами Жанны (Мадлен Робинсон) и Жозефа (Даниэль Желен), когда они просят у церковного служки отпущения грехов за рождение незаконного ребенка и убийство обезумевшей женщины. Конечно, есть что-то волнующее и глубоко человеческое в этой потребности у людей, «огрубевших во грехе», наперекор всему приобщиться к божественному...»

Но молить бога о прощении их заставляет не сознание вины, не раскаяние в своих поступках, а страх перед вечным проклятием, надежда на прощение. Это расчет ума, а не духовная потребность. Как и в «Пасторальной симфонии», главная тема низведена со своих высот к самым мелким мотивам, сентиментальность подменяет возвышенные устремления.

Мы видим на данном примере, что отличает двух авторов фильмов, Деланнуа и Брессона, вдохновляющихся религиозной тематикой. У второго, о котором мы будем говорить дальше, в отличие от Деланнуа акцент делается на духовной стороне в ущерб внешнему проявлению драмы.

<sup>1</sup> «Télé-Ciné» № 23, 1956.

Правда, герои Деланнуа — огрубевшие создания, погрязшие в прозе своего бытия. Они веруют так же, как люди средних веков, которые терпели мучения и от жалких условий своего существования и от страха перед карой небесной в будущем. Поэтому невозможно вынести проблему за те рамки, которыми режиссер ограничил свой сюжет. Фактически только в душе Тома, церковного служки, призванного играть роль пастора, мы видим более высокую веру; только он ставит перед собой настоящую религиозную проблему, стремясь узнать, достоин ли он стать посредником между этими пропащими душами и богом? Здесь проблема рассматривается еще в ее ритуальном, а не в более глубоком, духовном, аспекте. Но потом она выдвигается во всей своей полноте и в первую очередь как вопрос о роли священника.

В этом плане фильм «Бог нуждается в людях», который, как было сказано, «стоит на грани святотатства», может показаться чуть ли не антиклерикальным. Весь конфликт построен, как уже подчеркивалось, на нарушении церковного закона — священник бросает свою паству со всеми ее грехами — и разрешается с приездом нового священника, сопровождаемого двумя жандармами (иными словами, полиция восстанавливает порядок, дисциплину и уважение к церковной иерархии). Никакого намека на первоначальное преступление — дерзительство, никакого смирения, никакого всепрощения. И это тоже от средневековой религии и совершенно лишено христианского духа. Проблема веры и священнослужения лишь намечена, только поставлена, но не решена. На протяжении всего произведения происходит смещение понятий и терминологии, несомненно, объясняющееся отчасти тем, что католическую тему взяли трактовать протестанты — Пьер Бост, Жан Деланнуа и Пьер Френе. Фильм мог быть истолкован весьма противоречиво, и именно поэтому церковь не заняла в этом вопросе твердой позиции. Первоначально отклоненный ареопагом Венеции как не

ортодоксальный фильм Деланнуа получил тем не менее поддержку и, ко всеобщему удивлению, даже премию католического кинообъединения, которое пожелало «воздать должное одной из самых замечательных попыток выразить средствами кино на материале весьма особого частного факта, чувство живой веры и настоящей потребности в религиозной службе, основанной на таинствах». В форме этого фильма обнаруживается не менее досадное смешение разнородных элементов. История «крестьян моря» передается с такой же заботой о техническом совершенстве, какая обнаруживалась в «Вечном возвращении». Отдельные планы, фотография, обстановка, декорации, лица — все это скомпоновано с большой тщательностью, без шероховатостей; автор добивается суровости общего тона, который мы находим даже в игре и интонациях исполнителей. Это дает эффективные результаты, но здесь чувствуется и некоторая искусственность. Нелегко было добиться подобной суровости тона при неподходящих для этой задачи пейзажах и неловкой игре безвестных, даже непрофессиональных актеров. Деланнуа еще больше выдает искусственность этого мнимого реализма тем, что перегружает фильм музыкой и бретонскими хорами, которые, бесспорно, очень красивы, но окончательно искажают (особенно в сцене погребения самоубийцы на дне моря) характер произведения с его претензиями на изображение духовной стороны жизни. В результате мы оказываемся уже даже не в театре, а в опере.

Заслуга авторов заключается в том, что они решились взяться за такую тему, но мы видели, к скольким оговоркам вынуждает ее толкование, сколько пришлось сделать уступок «человеческим чувствам», то есть сентиментальности, чтобы она в конце концов могла тронуть зрителя.

\* \* \*

Как это на первый взгляд ни удивительно, но между фильмами «Пасторальная симфония», «Бог

нуждается в людях» и «Дикий мальчик», который вскоре поставил Деланнуа, имеется внутренняя связь. И тут и там речь идет о чистоте с ее стремлением к абсолютному — о чистоте веры, чистоте любви... Она особенно наглядно проявляется в том грязном миреке, в который Жансон, написавший сценарий по роману Пейссона, и Деланнуа вводят на сей раз зрителя. Но именно эта обстановка больше всего и сразу же начинает нас раздражать в фильме. Мы слишком хорошо знаем эти грязные кварталы Марселя, эти сомнительные бары, эти пользующиеся дурной репутацией улочки, этих девиц и подозрительных молодых людей, щедро и зачастую неудачно показанных нам на экране. Все это могло быть лишь обстановкой, в которую неожиданно попадает одиннадцатилетний мальчик, знавший до этого только горные просторы, где по поручению матери, марсельской проститутки, его растил какой-то пастух-крестьянин. Интерес фильма целиком связан с этим юным персонажем. Поэтому приходится пожалеть, что не он стал центром действия, или, вернее, что действие начинается не с него и не вращается вокруг его удивления, любви, презрения, ненависти. Конечно, все это есть в фильме Деланнуа и в столь умной и тонкой игре молодого Пьера-Мишеля Бека. Но слишком много внимания уделено окружающим его лицам, и постепенно фильм отклоняется от исходной драмы, заменяется драмой матери, в душе которой борется привязанность к сыну и любовь — можно ли это назвать любовью? — к своему любовнику.

И на этот раз большая тема оказывается смазанной. Психологический конфликт теряется в картине нравов... А как было бы хорошо предоставить этому «бомонду» возможность барахтаться в грязной луже!.. Когда Карне или Превер рисуют подобную среду, их выручает то, что они отступают от той реалистичности, которой придерживается Деланнуа, и придают своим картинам очевидную условность. Некоторые критики обрадовались тому, что в «Диком мальчике», — как впоследствии и в

«Бродячих собаках», холодность Жана Деланнуа позволяет ему избежать сентиментальности при разработке сюжетов, которые дают к ней повод. Но подобная сдержанность неуместна при обрисовке такой среды и таких персонажей.

В основе фильма «Минута откровенности» тоже лежит психологический сюжет, возвращающий нас к проблеме, уже не раз затрагивавшейся в кино, — к проблеме супружеской жизни.

Доктор Ришар, вызванный к смертному одру молодого художника, который только что отравился газом, обнаруживает в его мастерской фотографию своей жены в объятиях этого молодого человека. Мадам Ришар — признанная актриса, мать и, казалось, верная супруга. Как и почему она стала любовницей молодого художника? Такой вопрос задает ей в тот же вечер муж; и она отвечает на него в фильме, возвращающем нас к минувшему десятилетию, к годам оккупации.

Исповедь? Не, совсем. Воспоминания, упреки, иногда в тоне рассказа звучит нота самооправдания. Только две-три вспышки гнева у мужа, несколько слезинок у неверной супруги. Их супружеская жизнь не была безупречной ни с той, ни с другой стороны. К утру любовник умер, исповедь закончилась. Жизнь продолжается. Злоречивые люди скажут, что «минута откровенности» затянулась.

В действительности здесь нет длиннот. Если иногда все же создается впечатление затянутости, вина ложится на вялость драматического развития сюжета. Но так было задумано даже в композиции рассказа — перед нами не драма, а рассказ о ней.

Марсель Юре вспоминает по поводу этого фильма, и вполне уместно, фильм Анри Декуэна «Правда о малютке Донж». Но ценность последнего в трагедийности его стиля, благодаря которому и проблема и персонажи выходят за рамки обычной «общечеловечности». Деланнуа, наоборот, остается в этих рамках. И вот мы, зрители, оказываемся перед лицом интимной драмы, рассказанной непринужденно, но без вдохновения.

Быть может, еще одно обстоятельство способствовало тому, что зритель не мог избавиться от своего безразличного отношения к происходящему на экране: на всем протяжении фильма создавалось впечатление, что Мишель Морган обращается скорее к нам, чем к Жану Габену. А это вовсе не усиливает нашего интереса к драме, потому что мы чувствуем себя сторонними ее свидетелями и видим, что наше присутствие только стесняет персонажей в их споре между собой. Нас интересуют не столько обстоятельства, при которых героиня изменила своему мужу, сколько реакция мужа на ее откровенное признание. Драматизм заложен в настоящем, а не в фактах прошлого. Но супруг отвечает невпопад, элементарными и банальными фразами. Нам ни разу не удастся почувствовать, что же вызвала в нем эта открывшаяся ему правда: удивление, гнев, вызванный поведением жены или своим собственным, снисхождение, или угрызения совести. Тем самым подлинный смысл избранной темы некоторым образом сместился.

Но, следуя примеру Декуэна, Деланнуа все же сумел достичь, как пишет Марсель Юре, «постоянных и непринужденных переходов от настоящего к прошлому, которые благодаря очень искусным раскадровке и монтажу передают самый ритм мысли и спора. То разговорный кусок служит отличным контрапунктом к немому кадру, то звуковое оформление кадров удачно нарушает горестную тишину — в сцене, когда муж молча выслушивает признания жены. Затем — тонкий переход, и мы «видим» его ответ, его «замечания на полях», его иронические или горькие контрвыпады. Из этого сопоставления фактов могли возникнуть две противоположные правды. Но потрясающий смысл сюжета заложен в подлинной искренности персонажей, которая является для них главным правилом игры»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Radio-Cinéma-Télévision», N° 146.



И все же любопытно, что, несмотря на волнующие темы и искусную и тщательно отработанную форму, произведения Жана Деланнуа почти всегда оставляют нас неудовлетворенными, что возникающая то здесь, то там искорка никогда не вспыхивает ярким пламенем. Талантливость Жана Деланнуа бесспорна. Его искренность как художника не подлежит сомнению. Но ни то, ни другое из этих его достоинств не обладает той заразной силой, которую излучают другие произведения. Этот художник далек от нас как человек; быть может, как утверждают некоторые, он и сердечен, и чуток, но эта сердечность и чуткость не могут пробить скрывающую их оболочку, или, вернее, не могут высвободиться из определенного морального канона.

К тому же Жан Деланнуа неверно оценивает свои возможности. Убедительное доказательство тому—сделанный в стиле причудливой буффонады фильм «Дорога Наполеона» (с Пьером Френе в главной роли, который и сам не способен выйти за пределы своего преувеличенно строгого искусства!) или пошловатая новелла «Постель мадам де Помпадур».

Между этими двумя ошибочными отклонениями от его творческого пути была сделана еще новелла «Жанна д'Арк» для фильма «Судьбы», большой замысел которого остался неосуществленным. Довольно любопытно такое постоянное стремление этого протестанта ставить фильмы на католические сюжеты. Маловероятно, чтобы Деланнуа мог воплотить на экране проблему Жанны, столь сложную, зачастую противоречивую и, несомненно, требующую большого вдохновения; трудно поверить, что он в состоянии прочувствовать и передать образ той, которая так ярко выполняла свою миссию божьей избранницы. Во всяком случае, в «эпизоде ребенка из Ланьи», составляющем основу сюжета новеллы для фильма «Судьбы», ничто не подает этой надежды. Здесь те же неоднократно отмечавшиеся достоинства и недостатки режиссера: эмоциональная скованность, внешний драматизм, чопорность формы.

Мы не находим, однако, даже и прежних достоинств Деланнуа в «Одержимости», в одном из его самых плохих фильмов. Если они и появляются в фильме «Бродячие собаки без ошейников», получившем в Венеции Большую премию, то в конечном итоге лишь затем, чтобы обернуться против автора.

«Фильм начинается яркой и необычной сценой: в костюме, сделанном из портьер, с картонной короной на голове мальчик пляшет один под звуки сипловатого патефона в хлебном амбаре, как ни странно, украшенном гирляндами в честь 14 июля, букетом в честь новобрачной, бронзовыми канделябрами, креслом, которое служит тронem маленькому картонному королю, и еще картиной, изображающей старинную свадьбу. Покончив с танцами, этот ребенок, маленький товарищ героев «Запрещенных игр» и ученика Даржелоса, милого сердцу Кокто, поджигает амбар и спасается бегством. Вместе с дымом этого пожара рассеивается и вся поэзия фильма. Остается только восьмилетний поджигатель и люди, которые должны наставить его на путь истинный»<sup>1</sup>.

Итак, на этот раз Жан Деланнуа заинтересовался проблемой малолетних преступников и поэтому обратился к роману Жильбера Сезбронна. В работе над адаптацией участвуют Оранш и Бост — эти французские сценаристы на все руки и Франсуа Буайе, ставший после «Запрещенных игр» признанным специалистом по детским фильмам.

Критика, обычно столь суровая к Жану Деланнуа, была снисходительна к «Бродячим собакам». В них отмечали тон репортажа (Жан Нерн), видели «своеобразное романтическое эссе на потрясающую тему» (Р. М. Арло), поздравляли авторов, которые удержались «от чрезмерной сентиментальности» (Жан де Баронселли). Но когда приходишь к такой драматической проблеме, то позволительно

<sup>1</sup> Jacqueline Michel, «Le Parisien», 1 novembre 1955.

ли сохранять ледяное спокойствие? Надо ли было проявлять подобную бесстрастность, которая могла вызвать у зрителей лишь такое же чувство, тогда как фильм, очевидно, ставил себе задачей вывести зрителя из этого состояния? Общий вывод фильма, собственно, сводится к тому, что есть преступные дети, но есть и хорошие судьи, и матери, которые могли бы быть и хуже, и что все в общем не так уж плохо. А зритель делает вывод, что при данных условиях незачем и делать подобный фильм. А как обойти молчанием фальшивую «правду» фильма — наличие в нем (и в диалогах детей и в зрительном ряду) именно того, чего авторы, как нас уверяют, сумели избежать, — уступок, сделанных в угоду публике? В этом единственном случае мы вполне разделяем чувство негодования, которое выразил Франсуа Трюффо в своей статье в журнале «Ар-спектакль»: «„Бродячие собаки без ошейников“ — это не неудачный фильм, это преступление, нарушение некоторых незыблемых правил». Жан Габен, почти всегда замечательно правдивый, здесь так же фальшив, как Пьер Френе, который фальшив всегда: «он щурит глаза, покачивает головой и говорит сквозь зубы с подчеркнутой хитростью, усиленной врожденной хитростью. Деланнуа».

Можно только удивляться тому, что жюри фестиваля в Венеции увенчало премией столь бесплодное произведение!

Но не менее удивительно, что спустя восемь месяцев публика и критика в Канне оказала суровый прием фильму «Мария-Антуанетта». При трактовке таких сюжетов нелегко избежать некоторого академизма, с которым Деланнуа при его темпераменте бороться было труднее, чем кому-либо другому. Однако вместе со своим соавтором Бернаром Циммером он сумел по крайней мере занять определенную позицию — слишком, может быть, благодушную, за что некоторые его упрекают, а на наш взгляд, все-таки недостаточно четкую. Каждая историческая драма имеет десятки, аспектов. Деланнуа был волен видеть эту драму только в одном

аспекте, в том, в каком она открывалась королевской семье. Если бы он строже придерживался этой точки зрения и смотрел на все из окон королевских апартаментов, это придало бы фильму большую цельность (его еще резче и не без оснований обвиняли бы в «роялизме») и большую эмоциональность. Это избавило бы его от необходимости изображать события" с «карнавальной» стороны, которую мы видим во всех сценах, не имеющих непосредственного отношения к сюжету фильма и показывающих драму, как бы отраженную в сознании народа. Все это было уже сюжетом для другого фильма, потому что если данный фильм мог казаться правдивым с точки зрения короля, он фальшив с точки зрения народа. И как раз в этом смысле его можно назвать «роялистским». Тем не менее он дает далеко не лестный портрет королевской семьи. Неужели эти люди на самом деле были такими несостоятельными? Некоторые страницы из «Дневника» Людовика XVI, вошедшие в фильм, заставляют нас ответить на этот вопрос утвердительно. Здесь, как и в «Тайне Майерлинга», любовная интрига ставила перед нами загадку, которую не разрешил еще ни один историк — ни Шарль Кунстлер, ни Анри Валлотон, ни Стефан Цвейг. Когда в фильме дается история, имеющая отношение к истории с большой буквы, режиссер обязан заставить нас поверить, что он-то и разрешил загадку. И тогда становится понятна особая роль какого-нибудь Акселя де Ферсена в известных нам событиях.

Искусство режиссера становится все более уверенным и все менее удивительным. Уточним: оно все менее вызывает удивление. Получается так, что Деланнуа, увенчанный Большой премией кино в Риме, оказался теперь официальным истолкователем социальных проблем и исторических драм, которые еще привлекают внимание в наши дни. В отличие от Жана Ренуара или Репс Клера Деланнуа никогда не согласится поставить просто развлекательный фильм. Даже тогда, когда он как будто

обращается к вымыслу («Дорога Наполеон»), он не может удержаться, чтобы не вклинить в него некий псевдосатирический мотив. Он не обладает той свободой, которая требуется художнику для воплощения замыслов более сложных, чем разработка так называемых сложных тем: той свободы, которая позволяет создавать из малых вещей великие произведения искусства.

Наконец, Жан Деланнуа недавно поставил новый кинематографический вариант «Собора Парижской богородицы» по сценарию Жана Оранша и Жака Превера. Странное сочетание, тем более что оно не вяжется и с художественной индивидуальностью режиссера. Только в условиях полного разброда, в которых живет и развивается наша кинопромышленность, могла возникнуть идея поручить воплощение «Собора Парижской богородицы», этого романтического произведения, этой разбросанной и гениальной фрески, такому человеку, как Деланнуа, обладающему диаметрально противоположными данными. Но не будем судить заранее о фильме, который сейчас, когда пишутся эти строки, еще не вышел на экран.

Ив Аллегре родился 13 октября 1907 года в Аньере в семье пастора. Учился в лицее Жансон в Сайи, затем изучал право и, получив диплом, поступил «для препровождения времени на литературный факультет, которого так и не закончил». Отбыв военную службу, он женится, затем вместе со своим другом Диаман-Берже (ставшим во Французском радиовещании Андре Жиллуа) основывает «книжный банк» — интересное предприятие, которое, однако, провалилось.

Ив Аллегре ищет новых путей. Его брат Марк, который старше Ива на 7 лет, связан с кинематографической средой. Ив решает последовать его примеру, и уже в 1929 году мы встречаем его в съемочной группе Кавальканти и Жана Ренуара, ставившей тогда «Красную Шапочку». Ив Аллегре — ассистент режиссера. Появление говорящего кино открывает новые возможности. Браунбергер и Ришбе оборудуют в Бинанкуре студии для звукозаписи. Иву Аллегре поручено наблюдать за монтажом оборудования. Одновременно он продолжает работу в качестве ассистента режиссера с Аугусто Джениной, который в 1930 году ставит «Полночную любовь», затем — с братом Марком над «Мамзель Нитуш», первым опытом звукового варианта популярной оперетты, к которой 20 лет спустя вернется сам Ив, создавая свой первый цветной фильм.

В течение ряда лет Ив Аллегре довольствуется ролью ассистента. Но он проходит хорошую школу, работая с Жаном Ренуаром над «Сукой» и с американцем Полем Фейосом над двумя фильмами, поставленными им во Франции: «Фантомас» и «Любовь по-американски». За ними следуют «Озеро дам» с Марком Аллегре, «Лук» с Отан-Лара; потом при участии Жана Оранша в качестве сценариста Ив Аллегре ставит свои первые фильмы: маленькие рекламные фильмы, которые он впервые в практике тех лет делает игровыми. Так родилось около 50 короткометражных картин. В это время он становится членом «Группы Октября», левой театральной группы, возглавляемой Жаком Превером, в которую входили также Раймон Бюссьер, Роже Блен, Маллуджи, Сильвия Батай и некоторые другие.

В 1936 году Жан Ренуар, весь ушедший в работу над «Марсельезой», поручает Иву Аллегре закончить фильм «Загородная прогулка». Недавний ассистент Ренуара ставит несколько сцен с актерами, но не доводит дело до конца.

Наконец, международная выставка 1937 года дает молодому постановщику возможность снять короткометражку об Ардеше\*. Другая короткометражка, «Девушки Франции», будет сделана им же два года спустя для нью-йоркской выставки. Еще раньше он начал работать над своим первым большим фильмом «Тот, кто выигрывает» при участии Жинет Леклерк, Сатюрнена Фабра и Марселя Дюамэля (основателя знаменитой «Черной серии»). Этот фильм делался как рекламный и финансировался компанией Форда. При содействии Пьера Брассера и Мадлен Робинсон Ив Аллегре создает производственную фирму «Ассоциация актеров» и готовится к постановке картины по сценарию Пьера Брассера совместно с автором «Сегодня — спектакль!». Но тут разразилась война.

Ив Аллегре зачислен в Службу аэрофотографии. После поражения 1940 года он оказывается в

Тулузе, откуда отправляется на Лазурный берег, который находится еще в «свободной зоне», чтобы попытаться вернуться к своей профессии. И в самом деле, там возобновляется производство кинокартин. Ив Аллегре снова встречается с Пьером Брассером. Вместе с ним, с актерами Клодом Дофеном и Жаклин Лоран он снимает «Двое робких» по Эжену Лабишу и подписывает свой фильм именем Ива Шаплена, чтобы его не путали с братом Марком, который пользовался тогда большим успехом. Это произведение, сделанное в «свободной зоне», будь оно даже подписано его подлинным именем, ничего не добавило бы к будущей славе режиссера. Надо было ждать освобождения Франции, чтобы увидеть наконец это имя в фильме, заслуживающем внимания. В течение всей войны словно злой рок преследовал нового режиссера. После того как фильм «Двое робких» был закончен, исполнитель главной роли Клод Дофен вступил в отряды Сопротивления. Этого было достаточно, чтобы немцы запретили его демонстрацию.

Затем Ив Аллегре приступает к работе над новеллой «Поездка на небо», написанной в сотрудничестве с Пьером Брассером, который участвует в ней и в качестве актера. Но один из законов Виши запрещает ставить фантастические фильмы, и работа прекращается. Далее он снимает фильм по сценарию, написанному тем же Пьером Брассером в соавторстве с ним самим: «Тоби — ангел». Но пожар уничтожает негативы этого фильма.

Аллегре возвращается в Париж, разводится с женой и снова уезжает на Лазурный берег, чтобы руководить съемкой природы для фильма «Малютки с набережной цветов», который ставит его брат Марк. Затем он берет на себя руководство в работе над фильмом «Волшебная шкатулка», начатым Жаном Шу, но не законченным из-за разногласий с исполнительницей центральной роли. Это был фильм неправдоподобный, и мы о нем только упоминаем.



Освобождение дало наконец возможность Иву Аллегре показать, что он способен создать хороший фильм. «Демоны рассвета» было произведением, под сказанным событиями дня и созданным во славу французских десантных войск. Его главный исполнитель Жорж Маршаль еще не снял формы десантника. Исполнительница главной женской роли — впрочем, ее роль невелика — Симона Синьоре, молодая, еще почти никому не известная актриса; фильм позволил ей проявить свои исключительные данные, режиссер вскоре на ней женился. Фильм полностью снимался в окрестностях Марселя и Тулона — там, где за год до того французские бойцы вновь вступили на родную землю. Среди статистов снимались и солдаты. Были использованы старинные крепостные форты. Стреляли иногда по настоящему. Все это придавало фильму особую правдивость и взволнованность, обеспечившие ему успех. Уже теперь, судя по тому, как он развертывает действие и как обрисовывает характеры, можно было ощутить данные этого мастера.

Лишь по некоторым планам с Симоной Синьоре в «Демомах рассвета» можно было предугадать, какого направления будет в дальнейшем придерживаться талантливый режиссер. Но уже следующее произведение полностью раскрыло его устремления. Искусство Ива Аллегре заключается прежде всего в особом умении создать «драматический климат». Морские отмели в «Деде из Антверпена» уже предвещают и тот пустынный пляж, куда придет герой Жерара Филипа, чтоб положить конец своей неумолимой судьбе, и «атмосферу», которая будет терзать героиню «Одержимой», и обстановку, в которую попадает Мишель Морган в знойном Альваро...

«Деде из Антверпена» Аллегре в какой-то мере возрождает в 1946 году «поэтический реализм», в котором до войны так ярко проявили себя Марсель Карне, Жан Ренуар, Дювивье и некоторые другие.

Тот же болезненный интерес к униженному человеку, который стремится к счастью и не способен его достичь. Но искусство переосмысляет, смещает эту тему отчаяния и эту реалистическую обстановку и рисует нам людей и вещи в какой-то дымке, которая их преобразует, вырывает из грязи и превращает в героев новой мифологии.

«Деде из Антверпена» рассказывает историю проститутки, которая выбрала свою профессию, по видимому, случайно, а не по призванию. Ее толкнул на такой путь гнусный и бесхарактерный субъект, живший на ее деньги. Ей он обязан даже и тем местом портье, которое дал ему хозяин бара, чтобы удержать Деде.

Деде увлеклась итальянским моряком, который пытается изменить ее судьбу. Проблеск надежды, но все кончается смертью обоих героев.

Этот сюжет давал материал только для довольно неприглядной картины нравов, но «климат», о котором мы говорили выше, придавал фильму совсем иное звучание. Атмосфера порта, неистребимое чувство, властно охватившее героиню и превосходно переданное Симоной Синьоре, окружают эту драму людей «дна» своего рода «чудесным ореолом». Последние кадры — рабочие, съезжающие с рассветом на велосипедах в антверпенский порт, — остаются в нашей памяти в числе самых прекрасных финалов кинокартин. Кажется, Александр Арну писал: «В фильме только последний кадр имеет право быть красивым, потому что его-то зритель и уносит с собой, уходя из кинотеатра».

Фильм «Такой прелестный маленький пляж», следовавший за «Деде», едва ли не лучший фильм Ива Аллегре; во всяком случае, он наряду с некоторыми кусками из «Горделивых» наиболее характерен для его стиля и палитры. Нежелание угрожать публике сказывается здесь во многом, но главным образом в трактовке сюжета, принадле-

жащего Жаку Сигюру, и в манере его подачи. Сюжета, собственно, нет, есть воспоминания, проходящие перед мысленным взором одного из персонажей, и встреча нескольких человек, которые остаются погруженными каждый в свою драму. Реальность фильма — в его атмосфере: маленький пляж, всеми заброшенный по окончании летнего сезона, пляж, над которым непрерывно и безнадежно льет дождь. Вся первая часть посвящена передаче этой атмосферы, выражению того отчаяния, которое окутывает вещи, просачивается в души коварно, как яд. Таким образом, атмосфера неотделима от этой драмы, через нее раскрываются люди, и мы узнаем, что было с ними раньше.

Все это замечательно переведено на язык кино. Повторение некоторых образов и некоторых шумов вызывает ощущение усталости, что вполне соответствует замыслу авторов. Алекан сделал первоклассные фотографии в наитруднейших условиях. Шумы, сопровождающие эти кадры, тоже выражают отчаяние: скрипит ворот колодца, при каждом порыве ветра хлопают ставни, скрежещет при каждом повороте ветряка водочка, и все эти надоедливые звуки вызывают в душе одинокого посетителя пляжа — Жерара Филипа — много горьких воспоминаний.

Такой замысел может показаться спорным. Но именно в этой «непроглядности» режиссер обретает свой стиль, и нет оснований обвинять его в подражании кому бы то ни было, в частности Клузо. Манера Аллегре не столь эффектна, но она, пожалуй, в подобных случаях производит более глубокое впечатление, она заходит дальше в воспроизведении драматической обстановки. В этом отношении особенно выразительна одна сцена — сцена вечера в кафе. Редко кому-либо удавалось так правдиво передать и одиночество людей и одновременно объединяющую их всех зависимость от одних и тех же обстоятельств, вызывающую жгучую потребность излить душу. Диалог в этой сцене сам по себе никакого значения не имеет. Его назначение

лишь в том, чтобы создать «климат», который постепенно становится невыносимым. Перекрещиваются разговоры, забредая в совершенно чуждые им области мысли. Где-то в глубине голос Каретта у телефона говорит о его стремлении вырваться, нарушить это общее напряжение, которое в конце концов и разряжается с отъездом Филипа.

Видно, что раскадровка этой сцены принадлежит Жаку Сигюру и Иву Аллегре. Это образец того, что можно выразить средствами кино, сверх обычного чисто драматического развития сюжета. Здесь нет ничего необходимого для развертывания рассказа, ничего, кроме банальной сцены и диалога, составленного из банальностей. Все значение сцены в том, что скрывается за этой банальностью.

Сила Ива Аллегре в гораздо большей степени заключается в подобных многозначительных деталях, нежели в умении создать монолитное произведение или продемонстрировать определенный стиль. «Такой прелестный маленький пляж» не столь неровен, как большинство других его лент. Конечно, тема фильма спорна. В ней слишком явно сказалась склонность Аллегре к изображению отрицательных персонажей: хозяйка отеля, любовник жертвы, супружеская чета, которая проводит здесь свой воскресный отдых, и т. д. Но если принять этот замысел, картина Аллегре представляет собой поразительный образец «экспрессивности» в кино.

Эта склонность Ива Аллегре должна была раскрыться еще полнее в «Проделках». Если на этот раз он выбрал героев в буржуазной и внешне благополучной среде, то им руководило стремление еще резче бичевать лицемерие, маскировавшее пороки и слабости этой среды.

Картина нравов? Но в каждом отдельном случае его персонажи так далеко зашли в своей низости, жестокости и ослеплении, что уже не могут считаться типическими. Каждый из персонажей

представляет собой исключительный случай, а их сведение вместе придает драме впечатление авторского произвола, и это нередко раздражает. Слишком углубившись в показ отрицательного, сценарист Жак Сигюр впадает в условность, созданную не розовой водицей, а китайской тушью, но столь же лишенную нюансов, а стало быть, и человечности. Мы видим уже не людей, мужчин и женщин, а галерею пожирающих друг друга чудовищ. Конечно, я хорошо понимаю, что авторы и не приглашали нас любоваться своими героями; наоборот, они побуждают нас их презирать. Даже жертва отталкивает нас тем, что она совершенно ослеплена своею страстью. Однако в результате, как это ни удивительно, фильм лишен всякого чувства. Речь идет о молодой женщине, которая по совету матери, обирает и обманывает без памяти влюбленного в нее глупца. Подобная демонстрация человеческой низости, эта своеобразная психологическая вивисекция занимает особое место в творчестве Аллегре по причине, не имеющей никакого отношения к теме.

Дело в его технике или, точнее, в драматическом построении. Сюжет раскрывается нам в целой серии «возвратов к прошлому», которые совершаются не в хронологическом порядке, а в соответствии с мыслями того или иного персонажа совершенно так же, как если бы мы разгадывали «головоломку» на основе множества отрывочных воспоминаний и признаний, побочных эпизодов, аналогичных сцен, виденных двумя-тремя персонажами и тем самым различных по смыслу. Следовательно, зритель может осознать драму и психологию действующих в ней лиц только при помощи многих сопоставлений. Несмотря на такую сложную композицию, сюжет остается вполне ясным, но весь замысел автора и на этот раз производит впечатление какого-то упражнения по стилистике, а поэтому психология героев, чтобы выдержать подобное сальто-мортале, не должна была отличаться особой сложностью.

Это не уменьшило интереса и удачи данного опыта. Жаль только, что он намеренно не был проверен автором на материале, более основательном и не столь отталкивающим.

Во всех трех фильмах Аллегре одинаково пессимистически воспринимает человеческую природу и дает нам своего рода трилогию, части которой, «связанные между собой множеством внутренних нитей, раскрывают одну и ту же точку зрения, разоблачают один и тот же скандал». Фредерик Лакло, которому принадлежит это замечание<sup>1</sup>, усматривает у авторов стремление разоблачить те черты, которые обрисованы в этих трех фильмах: «социальную несправедливость и лицемерие, алчность, растлевающую власть денег, одиночество тех, кто «не участвует в игре», несбыточность любви».

Трудно сказать, в какой мере трилогия Аллегре разоблачает пороки общества и в какой смакует их. Недетализированность психологических характеристик, отсутствие нюансов несомненно ослабляет воспитательное значение произведения и его эмоциональное воздействие на зрителя.

В 1950 году Ив Аллегре ставит «Чудеса бывают только раз» снова по сценарию Жака Сигюра. И хотя авторы и в этом фильме не скрывают своей пессимистической настроенности, однако на сей раз они пытались, отталкиваясь от истории жизни двух героев, подойти к более общей драме, то есть драме, виновником которой являются события социальные. Обвиняемый здесь — война, которая «разбила любовь, высмеяла надежды, лишила свежести и преждевременно состарила лицо, отметив его рубцами горечи и озлобления, ожесточила

<sup>1</sup> «Cahiers du Cinéma, №3, juin 1951.



сердце, которое колеблется теперь между равнодушием и возмущением»<sup>1</sup>.

В письме, адресованном «Киноклубу Биаррица», сценарист Жак Сигюр уточнял некоторые моменты своего замысла, например стремление показать в истории героя не только скорбь по большой любви, но также и скорбь человека, у которого война похитила юность; показать также страх перед одиночеством, который становится «для некоторых людей в определенном возрасте невыносимым». «Конечно, — продолжает Ж. Сигюр, — я хотел сказать в «Чудесах» слишком многое и такое, что скорее выразишь в романе, чем в произведении для экрана, и это стало причиной некоторой неуравновешенности фильма»...<sup>2</sup>

В обрисовке драмы юности, лучшие надежды которой оказались разбитыми, Ив Аллегре пытался оживить свою палитру более светлыми красками, но и на этот раз не отказался от описательного приема, оригинального, но чреватого опасностями. Уже первые кадры показали, что задача будет трудной. В Люксембургском саду, который почему-то смахивает на декорацию, в 1939 году молодой студент (Жан Маре) должен зрительно проиллюстрировать мысли, которые выскажет этот персонаж через 11 лет. Таким образом, действие фильма будет развиваться в виде рассказа; время, которое в сущности является драматическим элементом фильма, протягивается между картиной 1939 года и комментариями 1950 года. Но поскольку авторы приняли такую формулу, им уже ничего не оставалось, как рассказывать от своего имени то, что произошло за это время; герои же были лишены возможности участвовать в драматическом развитии истории собственной жизни.

Поэтому фильм превращается в иллюстрации к этому рассказу, в ряд картинок эпохи. Он приобретает характер хроники; но эти картины лишены

<sup>1</sup> Фредерик Лакло, цит. статья.

<sup>2</sup> «Cinéma-55», mars 1955.

той широты и остроты, которые подобает иметь историческим документам. Они только иллюстрируют жизнь персонажей, которые не могут нас серьезно заинтересовать, поскольку мы не имели времени познакомиться с их внутренней жизнью. Выразительные средства фильма не создают нужного тона. Чтобы дать нам почувствовать в финале всю горечь этой истории, в начале повествования необходимо было передать свежесть и непосредственность героев, но авторы оказались тут бессильны, а актеры тоже не сумели дать зрителю ощутить эти качества — ни Жан Маре, ни Алида Валли не подходят в первой части на двадцатилетних студентов и, следовательно, вера в их роман подорвана. Противоположность двух «обстановок» — обстановка довоенного Парижа и послевоенной Италии — также была передана недостаточно убедительно. Фильму не хватало той человечности, которую сумели бы привнести в него, например, итальянцы и которой совершенно лишен Аллегре, по крайней мере в смысле нежности и эмоциональности. Искусство Аллегре хорошо воспроизводит лишь отчаяние.

За этим фильмом следовали «Кожаный нос», довольно банальная иллюстрация к роману де ля Варранда, и новелла о сладострастии в фильме «Семь смертных грехов». В них ничто не напоминало тонкого психологизма «Такого прелестного маленького пляжа».

И снова Жак Сигюр пишет для режиссера сценарий (на этот раз по мотивам рассказа Катрин Бошан), отвечающий уже определившимся особенностям его таланта. «Одержимая» рассказывает об одном из эпизодов Ирландской революции, относящемся в 1922 году. Сюжет дает все необходимое для создания трагедии. Историческая конкретность имеет здесь значение не больше, чем у Расина, хотя режиссеру и удалось с самого начала убедительно воссоздать обстановку и время действия. Но

фон и атмосфера на этот раз не играют такой важной, быть может, преувеличенной роли, какая отводилась им в лучших произведениях Аллегре. Они обрамляют драму, а не заслоняют ее. Важнее всего то, как встретятся герои, как завяжется драматический узел, как он затянется, оставляя персонажей в плену собственных чувств и придавая действию характер фатальной неизбежности. Следовательно, фильм развивается по классическим законам трагедии и его следует анализировать именно под таким углом зрения. Этими своими особенностями картина представляет собой случай, довольно редкий не только во французском, но и мировом киноискусстве. Искусство Аллегре, мрачное, холодное, лишенное нюансов, отвечало требованиям жанра, который по тем же самым причинам довольно плохо согласуется с тонкими и впечатляющими выразительными средствами, присущими «седьмому искусству». Заслуга Аллегре заключается в том, что он сумел создать исключение из правила, что им поставлен «уникальный» фильм, хотя и нетрудно было предвидеть его неуспех и возражения критиков.

Как случилось, что упрощенная психология «Проделок» выглядела фальшиво, а не менее схематичная психология «Одержимой» показалась правдивой? Это произошло потому, что первый фильм представлял собой картину нравов, а второй — трагедию. Однако трагедия — самый необычный жанр на экране; как говорят, она несовременна, ибо требует, чтобы зритель безоговорочно принял некоторые исходные допущения. К тому же если внешняя сложность «Проделок» прикрывала довольно незамысловатую драматическую линию, то сюжет «Одержимой», наоборот, при всей его кажущейся цельности весьма сложен. В драме этой девушки-ирландки играет роль и братская привязанность, прекрасная, как мечта, которая является для нее убежищем; и пробуждающаяся любовь; и инстинктивная жажда мести; и верность клятве, данной самой себе, и, наконец, человек,

подверженный явлениям телепатии и видящий вещи сны. Чтобы отомстить за брата, казненного его бывшими товарищами, «одержимая» убивает своего любовника. Героиня предстает перед зрителем как натура простая, даже примитивная в своих реакциях и чувствах. И только анализ обнаруживает в этом образе большую сложность.

В фильме есть и прочная основа — то, чего до сих пор не хватало лучшим лентам Аллегре. Его искусство получает настоящую опору, и никогда еще оно не было более уверенным и впечатляющим. Режиссерская работа замечательна прежде всего гармоническим слиянием зрительных и звуковых элементов: освещения, фотографии, декорации, диалога, музыки. Единый драматический замысел ощущается и в различных побочных эпизодах — например, похоронном шествии детей, — которые введены только для того, чтобы оттенить характер или смысл действия, движущегося к роковой развязке.

Игра Даниэль Делорм, потрясающая по своей силе, также поднималась до высокой трагедийности. Но неуспех фильма, как это ни парадоксально, чуть было не испортил карьеру актрисе, сыгравшей свою лучшую роль. Анри Видадь уступал своей партнерше. Мишель Корду, которая незадолго до этого вышла замуж за Ива Аллегре (в предыдущем году он развелся с Симоной Синьоре), исполнила в фильме свою первую роль в кино.

\* \* \*

Строгость драматического построения, характеризующая фильм «Одержимая», делает его с этой точки зрения единственным в творчестве Аллегре. В следующем фильме режиссера «Горделивые» будут, наоборот, отмечать «отказ от принятой увязки эпизодов, от привычных психологических мотивировок, от непреложного нарастания драматизма»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> J. Doniol-Valcroze, «Cahiers du Cinéma», janvier, 1954.



Вероятно, при создании кинематографического произведения конечный результат меньше, чем в любом другом виде искусства, зависит от воли автора. С самого начала работы этот результат предопределяется массой условий, незначительных приходящих обстоятельств, которые никто не может предугадать и за которые никто не несет ответа. Эта своего рода тайна, которой окутано кинематографическое творчество, таит самые волнующие неожиданности: если часто она оборачивается «срывами», то иногда она творит и чудеса. Что касается фильма «Горделивые», то здесь с самого начала царит полная путаница. Замысел фильма был подсказан сценарием под названием «Тиф» Жана-Поля Сартра, написанным им в 1943 году. Место действия — Китай; в основе сюжета лежал рассказ о том, как опустился белый доктор, работавший среди людей другой расы. Поскольку не могло быть и речи о том, чтобы снимать фильм в Китае, было решено перенести действие в Мексику. Вырисовывались возможности установить финансовое сотрудничество. Ив Аллегре и Жан Оранш, которым было поручено создать новый вариант сценария, отправились в Мексику... где обнаружили, что сюжет не подходил по двум простым причинам: эпидемия тифа в Мексике не могла бы распространиться, а расовая проблема в этой стране не существует, потому что белые и индейцы давно уже образовали здесь смешанную расу.

Сюжет был перестроен применительно к другим обстоятельствам. Тиф стал цереброспинальным менингитом, а молодой доктор нашел спасение в любви, которая вернула ему человеческое достоинство. Но это было уступкой — единственной — общепринятому требованию интриги. На самом же деле зритель видел лишь случайную встречу героев, которых не связывали никакие общие склонности; и лишь некоторые обстоятельства, иногда неожиданные для них самих, приводят к тому, что в конце концов они соединяют свои судьбы.

Мы уже видели в «Таком прелестном маленьком

пляже», что Ив Аллегре, пренебрегает сюжетом, разработанным от точки до точки, драматической ситуацией, в которой все вопросы поставлены и решены. В «Горделивых» он в еще большей мере отходит от этой так называемой необходимости и интересуется только своими персонажами, пытаясь проникнуть в тайники их психологии и раскрывая ее с потрясающей силой. Жак Дониоль-Валькроз так излагает сюжет «Горделивых»: молодая женщина задерживается в мексиканском городке с больным мужем. Последний умирает от цереброспинального менингита; в городе начинается эпидемия этой болезни, вследствие чего вводится карантин. Молодая женщина, оторванная от мира и подстерегаемая смертью, оказывается и физически и морально в положении пленницы. Она замечает, что смерть мужа ее не очень огорчила и что в ней растет влечение к бывшему врачу-французу, которого она здесь встретила. Этот человек после смерти своей жены, происшедшей отчасти по его вине, опустился, погряз в беспробудном пьянстве. Искупление любовью? Сцепление обстоятельств? Не в этом дело. Мужчина и женщина останутся вместе, чтобы попытаться вырваться из удушающих пут одиночества и отчаяния и вместе противостоять упорной враждебности мира»<sup>1</sup>.

Кажется, что этот сюжет здесь нужен только для того, чтобы поместить героев в определенную среду, в определенные условия, в которых они начнут раскрываться, становиться такими, какими сами себя еще не знали. И они будут осознавать себя все больше по мере того, как те или иные их действия создадут новые обстоятельства, которые в конечном счете спасут их от одиночества и отчаяния. Такой экзистенциалистский характер «Горделивых», вне сомнения, больше всего поражает в этом фильме наряду с оригинальностью его построения и исключительными достоинствами актерской игры.

<sup>1</sup> «Cahiers du Cinéma», janvier 1954.

«Радио-Синема» опубликовало несколько посвященных фильму статей, отмечавших необычность этого произведения, которое к тому же несет в себе нечто в высшей степени «христианское» — несомненно, помимо воли авторов. Прежде всего, как отмечает Ж. Л. Таллене, необычна тема свободы; которая отодвигает психологическую тему на второй план. «Нелли и Жорж — свободные люди. Поэтому они полностью отвечают за свои поступки: им постоянно представляется право свободного выбора... Это обостренное чувство свободы персонажей является оригинальной чертой данного фильма по сравнению с общепринятыми условностями реализма. Вместо того, чтобы создавать подавленное настроение картиной мира, фатально обреченного на безнадежность, фильм «Горделивые», не прикрашивая страданий, нищеты, человеческого падения и самое смерть, рисует мир, в котором персонажи могут в любой момент уйти в себя, дать себе волю или, наоборот, подчиниться зову страдания и любви. Особый интерес зрителя к Нелли и Жоржу можно объяснить только тем, что оба героя свободны в своих поступках, а это так редко видишь в кино. Нет в этом фильме никакого напряженного ожидания, никаких проблем, которым надо найти решение, наконец, нет и никакой интриги»<sup>1</sup>.

Возвращаясь в том же журнале к этому фильму, Женеваева Ажель спрашивает: «Распята ли «горделивые» на кресте?»<sup>2</sup> Кто они, эти «горделивые»? Люди в собственном смысле этого слова: женщина, непреклонная в своей моральной чистоте, к которой не пристаёт никакая грязь; для нее невыносимо, чтобы к ней прикасались грязными руками; и здесь же всегда на ее пути неизменно преследующий ее изображение Жоржито, грязный пьяница и «павший» человек, который, однако, обрел при всей своей обездоленности мягкость и

<sup>1</sup> «Radio-Cinéma», 6 décembre 1953.

<sup>2</sup> «Radio-Cinéma», 24 janvier 1954.

спокойствие смирения. Он добродушен, непритязателен, миролюбив, он мог бы быть братом того распятого Христа, которого нам снова и снова показывают в виде статуи из дерева. И как справедливо слова Франсуа Мориака о том, что каждое человеческое страдание прибавляется к страданию Христа.

Что касается героини, чистой и непреклонной, как сталь, женщины, напоминающей нам Антигону, то ей придется пройти через всю эту обездоленность, придется жить в этом грязном, кошмарном окружении, давить своей изящной ножкой насекомых, спать на засаленных простынях, пережить нищету, ужас, болезни, одиночество. Она не сможет избежать этих испытаний, не может даже приспособиться к ним. Ей придется любить самого опустившегося из ей подобных, чтобы познать самое себя, понять, что надо пройти через грязь и кровь, чтобы выйти к свету, что надо в известном смысле умереть, чтобы обрести подлинную жизнь. Действие начинается в страстной четверг и заканчивается в страстное воскресенье. Крик, похожий на крик женщины, испытывающей родовые муки, звучит на протяжении всего фильма, как своего рода предвещение, как стон гиены, почувствовавшей приближение смерти; почти литургическая медлительность в развитии каждой сцены; тусклое освещение, эпидемия — все это как бы создает библейский пейзаж, напоминает о предсмертных муках Спасителя».

Такое христианское истолкование идеи «Горделивых», кажется, лучше всего объясняет успех этого фильма, хотя, как мы уже указывали, оно было совершенно чуждо автору. Вряд ли мы найдем у Аллегре такой фильм, в который он не привнес бы, более или менее открыто, если не атеистический, то антиклерикальный душок. Но разве то обстоятельство, что «Горделивые» сказали больше, чем собирался сказать автор, не свидетельствует об исключительной содержательности фильма?

Но и здесь форма не только служит идее; она ее выражает, она ее отчасти создает. Персонажи сами по себе не обладали бы такой значительностью, если бы для них не нашлось таких исполнителей. Хотя стили игры Мишель Морган и Жерара Филипа совершенно различны, оба они более чем достойно справились со своей задачей, и это тем более поразительно, что Морган приходилось играть сцены, которые могли стать эротическими, а Филипу, рисовавшему образ человека, достигшего пределов падения, угрожала опасность впасть в живописность. Оба они сохраняют в своем исполнении удивительную строгость и достоинство, даже в тех сценах, где Мишель Морган в душной комнате охлаждает себе ноги при помощи вентилятора, а Жерар Филип за стакан вина развлекает публику шутовским танцем.

Известно, что в кино подобные сцены, как правило, используются для того, чтобы угодить худшим вкусам публики. Ив Аллегре избежал этой ловушки и удержался от дешевой живописности, которую предоставляли ему обстановка и обстоятельства драмы. Конечно, он широко использовал празднование мексиканской пасхи, этот зной, от которого чуть ли не плавится тело, назойливые звуки, но нигде «атмосфера» не заслоняет ни героев, ни их поступков. Они-то больше всего и занимают автора, определяя и развитие темы и композицию фильма. Отсюда и то значение, по мнению некоторых преувеличенное, которое приобретают некоторые подробности, на первый взгляд второстепенные. Но эта точность деталей, эта мелочность, порой даже назойливая (например, укол в позвоночный столб, который переносит героиня), не только способствует созданию редкостного, драматического напряжения. Эти подробности раскрывают психологическое состояние героев. Такова, например, восхитительная сцена (почти немая) составления телеграммы у почтового окошка — прекрасный образец киновыразительности. В кино редко встречаются «куски» до такой степени сво-

бодные от условностей, от «драматической» игры, как другая сцена фильма, когда Мишель Морган ищет под кроватью бумажник с деньгами и вдруг, рыдая, падает на пол — здесь ничто не «сыграно» актерами, это человеческий поступок, случайно запечатленный на пленку.

Вот почему наряду с «Таким прелестным маленьким пляжем» «Горделивые» остаются для нас самым интересным и содержательным произведением из всех, созданных Ивом Аллегре.

\* \* \*

После этой серии фильмов, в своем роде исключительных, в творчестве Ива Аллегре наступает резкий спад: один за другим следуют три провала, объясняющиеся разными причинами. По предыдущим лентам мы уже видели, как этот режиссер владеет сюжетом; но ему всегда важно найти в сюжете тот драматический «климат», в котором он чувствует себя, как в своей стихии. Аллегре упрекают за «беспросветность», которая его как будто привлекает. Но обращение к этой «беспросветности» объясняется особенностями его мировосприятия; в ней он обретает свой стиль. «Стиль, — говорил он в одном своем выступлении, — это манера, благодаря которой режиссер получает возможность показать зрителю вещи такими, какими он их видит, откровенно, честно, исходя из своих воспоминаний, из своего восприятия». Он «не умышленно» выбирает темы, чаще всего окрашенные горечью (из тех, которые предлагает ему Жак Сигюр), и придает им то звучание, благодаря которому они только и приобретают ценность. Именно в них он себя находит и выражает. Некоторые высказывали удивление в связи с тем, что Ив Аллегре собирается поставить новый вариант «Мамзель Нитуш». Правда, и Клузо поставил «Миккет и ее маму», но ведь этот опыт оказался неубедительным. Что же касается «Мамзель Нитуш», то на этот счет ходит анекдот, который мог бы оказаться и правдой. Продюсер, кото-

рому пришла мысль предпринять постановку нового варианта популярной оперетты, не знал, кому поручить эту работу. Ему напомнили, что лет двадцать тому назад Аллегре очень удачно поставил картину по этому сюжету. Поскольку о Марке к этому времени забыли, продюсер подумал, что речь идет об Иве, и тут же позвонил ему по телефону; Когда ему объяснили ошибку, было уже поздно: Ив принял предложение....

Результат был довольно плачевным. Все, что было сказано Ивом Аллегре о стиле режиссера, подтвердилось в обратном смысле. Эта «легкая оперетта» оказалась поразительно тяжелой.

Еще более очевидным был провал «Оазиса», от которого, впрочем, можно было кое-что ожидать. Ив Аллегре был первым крупным французским режиссером, который снял фильм по системе Синемаскоп. После американских банальностей мы были вправе думать, что увидим нечто свежее, какие-то поиски, но нам предложили всего лишь документальный фильм о южном Марокко — небезынтересный, но довольно заурядный, окончательно загубленный совершенно обезоруживающей глупостью сюжета. «От первого до последнего кадра глупость соперничает с неправдоподобием, — писал Жан де Баронселли в «Монде». — Впрочем, в конечном счете побеждает скука». Самое удивительное во всем этом то, что такой человек, как Ив Аллегре, согласился ставить подобную смехотворную историю, настолько явно лишенную какого-либо интереса, и что диалоги Жозефа Кесселя не остановили его сразу же по ознакомлении с ними.

«Меня привлекло это начинание и соблазнил Синемаскоп, — говорит Ив Аллегре. — С технической стороны «Оазис» — эксперимент. Что касается его содержания, то я хотел показать, как и в «Горделивых», малоизвестную страну, снять этнографический документальный фильм»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Cinema-56», № 5, avril 1956.

Но и в этом отношении «предприятие» не удалось. Невозможно даже сопоставить, например, сцену на почте из «Горделивых» со сценой опьянения Мишель Морган в «Оазисе». Тот же режиссер, та же исполнительница, а результаты диаметрально противоположные. Такая неровность озадачивает, даже если учитывать роль непредвиденных обстоятельств, которые сказываются при постановке фильма, и слабость сценариста. Сотрудничество Жака Сигюра с Ивом Аллегре было одним из самых гармонических в истории французского кино. Роль первого является решающей в каждой удаче второго. Понял ли Ив Аллегре, что необходимо восстановить это прежнее содружество? Так или иначе, но вместе с Жаком Сигюром он ставит свой следующий довольно смелый по замыслу фильм о сооружении большой плотины в горах — «Лучшая доля».

Подобная тема уже привлекала Марселя Карне, которому пришлось от нее отказаться главным образом из-за того, что он не нашел драматической фабулы, которая могла бы заполнить широкие кадры фильма. Чуть ли не героически пренебрегая любовной интригой, Жак Сигюр и Ив Аллегре задумали сделать фильм о людях, занятых на строительстве плотины. Любой сюжет, охватывающий целый коллектив, любая тема, воспевающая человеческий труд, неизбежно приобретают эпический характер. Именно к этому и стремились авторы «Лучшей доли». Они вовсе не добивались документального звучания картины, романтические линии в ней только намечены, и то как уступка принятому обычаю. Сюжет картины — это любовь человека к своему делу, труд рабочих над завершением грандиозного предприятия.

В течение более чем десяти лет русские кинематографисты проявляли себя в создании больших эпических полотен. Они поставили на аналогичные

темы такие фильмы, как «Старое и новое» \*, как поэма об ирригации «Земля жаждет» \*, поражающие своей силой и величием. Такого же результата можно было ждать и от «Лучшей доли».

Но одного желанья еще недостаточно. Быть может, авторам не хватило мастерства или добросовестности? Да простят мне враги формализма, но «Лучшая доля» еще один пример произведения, не достигшего своей цели только из-за того, что его форма была недостаточно отработана, несовершенна и бедна.

Этого и следовало ожидать. Те самые достоинства Сигюра и Аллегре, о которых говорилось на предыдущих страницах, никак не помогли им в работе над жанром, совершенно не соответствовавшим их темпераменту и таланту.

Если искусство кино существует как форма выражения той или иной индивидуальности, то оно и ограничено возможностями этой индивидуальности. Аллегре не создан ни для комедии, ни для эпопеи. Он обладает пронизательностью, силой в подаче драматической детали. Но он лишен большого дыхания и совершенно чужд лиризма.

«Лучшая доля» — это не что иное, как серия картин, не связанных между собой драматургически и лишенных общего ритма; а потуги на лиризм в финальном эпизоде, сопровождаемом мощными звуками оркестра, только подтверждают, если в этом еще есть необходимость, неспособность авторов подняться до уровня своих намерений.

Синемаскоп подошел для показа нескольких горных пейзажей. Но вообще он в этом фильме столь же посредствен, как и в «Оазисе»: он рассеивает внимание, неоправданно растягивает сцены, которые только выиграли бы, будь они более компактными. «Лучшая доля» давала новый повод для осуждения этого «неразумного» формата, остающегося неизменным на протяжении всего фильма.

Технические несовершенства, общий низкий уровень актерской игры усугубляли неудачу авторов «Лучшей доли».

Тем не менее критика в целом отнеслась к фильму довольно благосклонно. В нем увидели то, что хотели увидеть, хотя этого в картине и не было. Даже если, как писал Садуль, «главная тема «Лучшей доли» в конечном счете — это борьба рабочих за свои права, за премии и за улучшение техники безопасности», мы хотели бы почувствовать в ней больше теплоты и убежденности. Авторов хвалили за тактичность, за сдержанность. Но здесь эта сдержанность граничит с невыразительностью. Конечно, тема благородна и увлекательна. Труд человека — один из тех мотивов, которые могли бы с успехом разрабатываться в кино, но этот мотив реже всего звучит с экрана, потому что является одним из наиболее трудных. «Лучшая доля» могла произвести впечатление уже одним своим замыслом, который был, несомненно, интересным. Но замысел — еще не произведение. А потому этот фильм будет скоро забыт.

В кино, более чем в других искусствах, было бы неразумным требовать даже от лучших мастеров постоянных успехов. Однако три неудачи Ива Аллегре, последовавшие одна за другой, — факт очень серьезный, ибо они говорят о недопонимании автором своих подлинных средств и возможностей. Имел ли право Ив Аллегре включить в свой репертуар фильм по мотивам «Мамзель Нитуш», сценарий «Оазиса», далеко идущий замысел «Лучшей доли»? Эти неудачи нельзя отнести на счет знаменитых «непредвиденностей» кино. Их можно было предвидеть. Неужели постановщик «Деде из Антверпена» и «Горделивых», соглашаясь, по примеру американских режиссеров, ставить все, что ему предлагают, отныне удовольствуется ролью иллюстратора, а не творца? В методах работы Аллегре, в его отказе от поисков нового проглядывает своего рода нетребовательность, заставляющая тревожиться за будущее этого режиссера...



## Андре Кайатт

Андре Кайатт — один из тех французских режиссеров, творчество которых порождало самые горячие споры, правда, не в плане эстетическом. Даже за границей это творчество вызывало самые шумные отклики — правда, в кругах, не связанных с миром искусства.

Фильмы, принесшие Кайатту известность, немногочисленны, и все они ставят юридические проблемы. Кайатт пользуется кино как проводником целенаправленной и хорошо продуманной мысли. Иногда его фильмы — это обвинительные акты, иногда — защитительные речи, реже — юридический спор, в ходе которого режиссер стремится навязать зрителю свою точку зрения. Впрочем, автор отводит кино роль далеко уже не новую, поскольку каждое произведение искусства — делает это автор сознательно или нет — побуждает нас принять мысли автора, увидеть вещи и людей через его восприятие, через его личное отношение, в преломлении его собственных чувств. Но искусство пользуется для этого сложными приемами и обходными путями, а Кайатт подменяет их прямой логической аргументацией, выставляя в фильме тезис и доказывая его. Для Кайатта речь идет уже не о том, чтобы взволновать зрителя или обогатить его духовный мир, а о том, чтобы убедить его. Цель, которую преследует режиссер, устанавливается без всяких обиняков, и фильм ведет нас к ней самыми проверенными путями. Она заключается в том, чтобы доказать не-

справедливость того или иного приговора, обветшалость какого-либо порядка, произвол определенного закона. Таким образом, Андре Кайатт защищает человека от общества, в котором тот живет. Он пользуется кино, как оратор словом, для того чтобы изложить свою точку зрения. И только потому, что зрительный образ представляется ему красноречивей слова. Куда же ведет нас этот автор, если судить по выставленным им тезисам?

«Если бы я упрекнул Андре Кайатта в том, что он не дает никаких «выводов», — пишет Франсуа Трюффо, — он возразил бы мне, что это не входит в задачу художника; на это я мог бы ответить, что он не художник. Он легко опровергнет это обвинение, потрясая золотыми статуэтками призов, которыми отмечен его творческий путь. Что ж, Андре Кайатт и в самом деле человек в своем роде очень сильный»<sup>1</sup>.

Действительно, мы еще убедимся, что сила — одна из главных особенностей режиссера. Но эта сторона творчества Кайатта, сделавшая его известным, эта особенность его таланта, которой он пользовался так искусно и так успешно, что, кажется, сейчас уже испытывает необходимость от нее отречься, чтобы она его не загубила, — эта особенность не единственная в его творчестве. Он отказывается от ролей судьи или адвоката, которые ему попеременно навязывают.

Андре Кайатт родился в Каркассоне 3 февраля 1909 года. С ранних лет он любил слушать и рассказывать разные истории. Уже в семнадцать лет он писал рассказы и новеллы. Проучившись некоторое время в Педагогическом институте, он уходит из него перед выпускными экзаменами и поступает на юридический факультет с намерением посвятить себя профессии юриста. Но прежде всего он журналист и писатель. Между 1930 и 1939 годами Кайатт опубликовал несколько романов: «Убийство президента», написанный в соавторстве

<sup>1</sup> «Arts-Spectacles», № 517, 25 mai 1955.

с Филиппом Дамуром, «Жестокий человек», получивший в 1934 году Премию Рабле, «Торговцы теньями», «Ловушка», написанный в соавторстве с Робером де Бироном (премия Казеса в 1939 году). Соприкоснувшись с кинематографом, он делал на этом поприще свои первые шаги, еще продолжая работать в своей профессии адвоката. Выступая в качестве писателя, журналиста, адвоката, он пытался в своих рассказах, статьях и речах на суде выразить себя, но ни одной из этих форм не находил тех возможностей, которых искал. Роман казался ему слишком растянутым и прямолинейным, чтобы отвечать его мыслям; журналистика представлялась слишком отрывочной и злободневной; суд, театральная сторона которого вначале его соблазнила, вскоре стал выглядеть в его глазах слишком «административным». Когда Андре Кайатту пришлось выступать защитником в процессе между продюсером и кинозвездой, он был вынужден познакомиться с такой работой, как режиссерская раскадровка сценария, который и был предметом судебного спора. Так Андре Кайатт открыл для себя форму выразительности, которая была ему еще незнакома. Сначала он был поражен ее внешней простотой. Но, продолжая ее изучать, подбирая материал в пользу своей подзащитной, он вскоре обнаружил, в чем мудрость и полнота этой формы, и понял, что здесь необходимо отметить все лишнее, мешающее выявлению главного.

«Именно тогда у меня открылись глаза на весь механизм производства фильма; я открыл для себя кинематографическую алхимию, самый богатый синтаксис из всех существующих: в самом деле, кино включает в себе возможности других искусств, но обладает еще и такими, которые свойственны только ему одному. Я был зачарован и, чтобы узнать, по плечу ли мне работать в этой сфере, написал вместе с Анри Жансоном сценарий. Это был «Артистический вход».

Кино должно было заменить Андре Кайатту те средства самовыражения, которые он испробовал

до этого, не находя в них настоящего удовлетворения.

Чтобы постичь тайны кино, он пишет сценарии сам, перерабатывает чужие, правит диалоги. Таким образом, мы находим его имя во вступительных титрах ко многим фильмам 1938—1942 годов: «Артистический вход», «Буря над Парижем», «Буксиры», «Капризы», «Белый грузовик», «Монмартр-на-Сене». Это были еще только подступы к режиссуре.

«Режиссура для меня лишь часть работы кинематографиста. Нет режиссера, есть «автор» фильма, которому приходится пользоваться камерой, как писателю — пером».

Экранизовав новеллу Бальзака, от которой осталось едва ли не одно заглавие (действие было перенесено в современность), Кайатт становится, по его выражению, «автором фильма». Экранизация имела свои достоинства. Отмечая «прелестную любовную сцену», которая начинается «с театральных признаний в любви и незаметно оборачивается самой полной искренностью», один из критиков того времени, П. Пьешо, писал: «От г-на Андре Кайатта можно многого ждать».

Но мы пока еще не будем ждать слишком многого. Другой критик, Андре Ле Бре, писал о следующем фильме Кайатта, «Дамское счастье», поставленном по роману Золя: «Несмотря на некоторые удачные находки, режиссура остается холодной, ученической, лишенной подлинного взлета».

По правде говоря, сюжет и не открывал больших возможностей. Большого Андре Кайатт достигает в «Пьере и Жане» по Мопассану. Он тактично передает семейный конфликт, воссоздает эпоху и чувства ее современников без иронии, со сдержанным волнением. Это едва ли не единственный фильм Андре Кайатта — вплоть до «Любовников из Вероны», — о котором стоит помнить.

От мелодрамы «Роже-ля-Онт» до сладких рунлад Тино Росси в «Серенаде облакам» и «Неизвестном певце» Андре Кайатт снимает много картин, но он уже не «автор фильма», а «исполнитель»

жалких историй. Но и «исполнение» его не таково, чтобы спасти, например, единственный сюжет, заслуживавший спасения: «Последнее су» — разоблачение мошенничества в отделе объявлений в газете. Правда, в «Неизвестном певце» можно было усмотреть интересный опыт «субъективного» кино, однако это еще не дает права сказать, что Андре Кайатт оправдал надежды. Но вот Жак Превер делает сценарий по сюжету самого режиссера — современный вариант «Ромео и Джульетты». И теперь о Кайатте пишут, что он «тот постановщик, который сумел лучше, чем кто-либо до него, передать поэтический стиль Превера»<sup>1</sup>.

По уровню актерской игры, если даже не говорить ни о чем другом, — пишет Кеваль, — картина «Любовники из Вероны» является «самым подлинно преверовским из всех фильмов, поставленных по сценариям Жака Превера».

Это не удивительно. Если Андре Кайатт и доказал данным фильмом, что он наконец овладел профессией, то очевидно также и то, что, в отличие от Карне или Гремийона, у него нет своего стиля. Замысел принадлежит ему, но Жак Превер, написав сценарий, создал на его основе свое собственное произведение. В фильме проглядывает своеобразная поэтичность и даже стиль Превера.

Действие развивается между вымыслом и реальностью, в той области взаимных проникновений того и другого, в которой возникли, пожалуй, самые пленительные произведения французского кино. Если рядом с реальными вещами находится вымысел, легенда или мечта, автор получает право ввести сюда и свои собственные помыслы и фантазии.

Сюжет «Любовников из Вероны» сводится к

<sup>1</sup> P. V a r b i n, J. Prévert auteur de film. «Ciné-Club», mars-avril 1950.

следующему: два молодых киноактера участвуют в постановке трагедии Шекспира и в то же время сами переживают страсть, погубившую легендарных любовников. Они тоже падут жертвами — на этот раз жертвами ревности покинутого жениха и эгоизма отца героини.

Причиной того, что Жака Превера часто именуют «автором фильма», прежде всего, несомненно, послужило наличие в его творчестве излюбленной темы. Это тема фильмов «Любовники из Вероны», «Набережная туманов», «День начинается», «Врата ночи» — тема страсти двух влюбленных, которых разлучает рок, воплощающийся в том или ином дьявольском обличий. Единство темы у Превера не означает однообразия фильмов. Нет ничего общего между фильмами «День начинается» и «Любовники из Вероны». Таким образом, если Превер является автором сюжетов своих фильмов, то не он автор этих фильмов. Иначе это было бы аналогично попытке судить о школах живописи исходя из того, что вдохновило художника на создание того или иного полотна!

Кажется, одна из важнейших миссий киноискусства заключается в увековечении некоторых тем, почерпнутых из легенд или литературы, путем обновления их в самых вольных обработках. Вечный смысл этих тем проступает даже и при современном материале фильма. Мы уже видели в этих очерках, какими удачными оказались фильмы «Орфей», перелавивший античный миф, «Вечное возвращение» по средневековому сказанию о Тристане и Изольде, «Красота дьявола» и «Маргарита из ночного кабачка» по легенде о Фаусте и даже «Манон». «Любовники из Вероны» — произведение того же порядка. Кайатт сумел перенести шекспировскую тему в очень своеобразную обстановку, поэтическую и в то же время реалистическую.

Этот фильм занял бы еще более важное место в творчестве Кайатта, если бы впечатление от него не было несколько смазано совершенно иным тоном его последующих картин, в которых сценарист

Шарль Спаак и режиссер Андре Кайатт объединили свои усилия и разрабатывали сюжеты, почерпнутые из области юридических проблем.

Встреча Спаака с Кайаттом состоялась уже в новелле «Тетя Эмма» из фильма «Возвращение к жизни», в котором изображались некоторые драматические эпизоды возвращения военнопленных на родину. Но только в фильме «Правосудие свершилось!» (1950) этот дуэт полным голосом заявил о себе и своих намерениях.

«Правосудие свершилось!» не выглядело произведением тенденциозным. По ходу действия фильм ставит перед зрителем проблему и требует, чтобы \*. он подумал о вещах, которые были для него безразличны, которые он отказывался обсуждать, возлагая всю ответственность на общество и на его устройство. Фильм задает зрителю вопрос и заставляет на него ответить, но получается так, что зритель уже не свободен в своем ответе. Сам ответ продиктован изложенными фактами с такой же непреложностью, как решение в математической теореме. Этот фильм, претендующий на объективность, подводит зрителя именно к тому ответу, который авторы ему навязывают. Таким образом, фильм Кайатта тенденциозен. Эта скрытая и тонкая тенденциозность в последующих фильмах будет чувствоваться все более отчетливо, вплоть до того, что сделает картины Кайатта совершенно невыносимыми.

Но рассмотрим сначала, что нового внес фильм «Правосудие свершилось!» в киноискусство. Об этом скажет нам Шарль Спаак: «Андре Кайатт и я думаем, что у кинематографистов есть миссия посерьезнее, нежели во что бы то ни стало развлекать зрителя; и что противоположное стремление — заставить зрителя собраться с мыслями и сосредоточиться на предложенной ему проблеме—должно вызвать у него и любопытство и сочувствие. В кон-

це концов ум имеет еще право гражданства на земле; почему же ему, как собакам, закрыт вход в кино? Человек совсем не так глуп, как ело хотели бы в том уверить; мы переживаем трудное время, а оно ставит перед нами сотни проблем, которыми стоит заняться. Для того чтобы возбудить к ним интерес, достаточно честно поставить их перед зрителем... »<sup>1</sup>

То было похвальное намерение — исходя из более широкого понимания миссии кино, открыть для него новые горизонты и одновременно расширить круг зрителей. Результаты показали, что это возможно. Новое понимание задачи, смелое решение показать публике совсем не то, на что она, как обычно считают, особенно падка, — это было уже много. И это сделало фильм достойным того успеха, который он имел. Интерес, вызванный фильмом во Франции и за границей, дискуссии и полемика, возникшие вокруг него, показали, что авторы не ошибались, считая, что внимание зрителя можно завоевать не только избитыми средствами. Значит, фильм может быть трибуной, а не только сценой для зрелища.

Какую же проблему ставил фильм «Правосудие свершилось!» с этой трибуны? На сей раз послушаем ответ Андре Кайатта: «Можно ли чинить правосудие, не совершая при этом юридической ошибки? Такова проблема, которую Шарль Спаак и я предлагаем публике в фильме «Правосудие свершилось!».

Понятие юридической ошибки раскрывается здесь на примере одного случая, когда эта ошибка была связана с определенными обстоятельствами: несчастный человек из-за сходства с другим вследствие совпадения и подтасовки фактов оказался осужденным за преступление, которого он не совершал.

Эта ошибка при «установлении личности» — грубая, но редкая. Другая ошибка, более тонкая,

<sup>1</sup> «Unifrance Film Informations».

состоит в ложном толковании мотивов, толкавших человека на преступные действия. Не повторяется ли подобная ошибка почти всякий раз, когда присяжные выносят свой приговор?

В самом деле, кто настолько хорошо знает даже своих родителей, жену, друзей, чтобы ни разу не удивиться их поступкам? Но если это так, то кто может понять за несколько часов незнакомца, определить мотивы его поступков, решить, в какой мере он заслуживает наказания?

Наши мнения непрерывно меняются, они нередко заставляют нас противоречить самим себе. Мы смеемся над этим. Но вправе ли мы выносить окончательные приговоры, последствия которых — тюрьму, а иногда смерть — должен испытать на себе кто-то другой?»<sup>1</sup>

Новизна этого фильма прежде всего в его построении. Здесь уже нет и речи о том, чтобы создать художественный рассказ, из которого в конечном итоге будет вытекать проблема в виде морали или вывода. Авторы вводят нас в сюжет с помощью «обратного хода». Существуют факты. Их предыстория нам неизвестна. Стало быть, мы призваны играть именно ту роль, которую играют присяжные заседатели. Сценаристы догадались, что, ставя вопрос перед присяжными, они тем самым ставили его перед каждым из нас. Отсюда то особое внимание, с которым публика следит за ходом судебного спора, и то глубокое впечатление, которое оставляет у нас фильм. В нем нет никакого действия, кроме вот этих размышлений по существу заданного нам вопроса: может ли человек судить своего ближнего? По какому частному поводу поставят перед нами авторы этот общий вопрос? Уже здесь проявляется стремление авторов усложнить факт преступления, предложив зрителю такой случай, который сам по себе ставит перед совестью человека нерешенную для нее проблему — проблему умерщвления смертельно больного. Всякое

преступление, даже такое, которое совершается по требованию его жертвы, должно быть судимо по законам общества. Следовательно, присяжные призваны высказаться прежде всего вообще об умерщвлении страдающего больного, а потом уже обсудить частный случай данной обвиняемой. Но и этот случай авторы снова усложняют, вводя два обстоятельства, которые проясняются в ходе судебного разбирательства. Обвиняемая имела другого любовника, а смерть первого ее любовника должна была принести ей наследство в 35 миллионов. У нее было двойное основание желать смерти своей жертвы. Итак, действовала ли она из корысти или из жалости?

Такие намеренные усложнения не лишают факты правдоподобия, но они снижают принципиальную ценность выводов, к которым мы можем прийти.

А чтобы мы к ним пришли, нам, как мы уже отмечали, предлагают не последовательно изложенные факты, а только обстоятельства, облеченные в «художественную» форму и заставляющие нас делать вывод за выводом. Эта проблема — не теорема, а мы существуем не в мире отвлеченностей. Ее детали живо интересуют людей, от которых ждут ее решения. В фильме же показаны именно такие лица и характеры, какие потребовались авторам.

«Невозможно не заметить, что все здесь было обставлено так, чтобы обвиняемая вызвала сочувствие. То, что проходит на экране, говорит в пользу героини: мы видим женщину достойную, хорошо владеющую собой, с уверенным голосом, твердым взглядом, скупыми движениями. Что-то очень честное излучает ее облик и производит положительное впечатление»<sup>1</sup>.

Эта убеждающая сила кино — одно из самых сильных его качеств и притом самое опасное. Кине-

<sup>1</sup> «Unifrance Film Informations».

542

<sup>1</sup> «Фильмографическая аннотация». «Тélé-Ciné»  
№21. 1951.

543

матографический образ впечатляет больше реального. Трудно уйти от того, что он изображает, и еще труднее — от той истины, которая стоит за ним.

И вот мы уже под впечатлением, которое произвела на нас женщина. Кто будет судить это благородное создание, эту неразгаданную душу? Семь присяжных заседателей, которых авторы показывают нам одного за другим в их личной жизни с тем, чтобы мы могли понять, в каком душевном состоянии они находятся в тот момент, когда судят человека. Кто они, эти присяжные? Согласно закону, они принадлежат к самым различным слоям общества. Но авторы и здесь заостряют ситуацию, они используют такое вполне возможное различие «типов», для того чтобы на примере этих присяжных создать тоже весьма правдоподобные «дела». Каждого из этих «дел» по материалу хватило бы на новый фильм Андре Кайатта, но сведение их всех в одной картине представляется уже произвольным. Но замысел авторов проступает в показе этих драм и этих персонажей еще очевиднее, чем в портрете обвиняемой. Присяжные, склонные к тому, чтобы оправдать обвиняемую, в общем вызывают симпатию; те, которые ее осуждают, просто смешны или ограничены. И наконец, в том, как преподносится каждый из этих эпизодов, побочных по отношению к действию фильма, несмотря на все умение авторов, видны самые очевидные условности. Нам могут возразить, что в нашей жизни, как правило, тоже много условностей и что даже этот отставной майор и вся его смешная семья не так фальшивы, как они выглядят. Может быть и так, но преувеличение приводит если не к искусственности, то по крайней мере к нетипичности.

Итак, эти неизменные указания, которые даются зрителю относительно смысла преподносимых ему картин, превращают «Правосудие свершилось!» в нечто противоположное тому «объективному» фильму, каким авторы, казалось, хотели его сделать. На предложенный нам вопрос сами авторы дали очень определенный ответ. Их целью было

заставить нас согласиться с ними в том, что всякое осуждение неизбежно является несправедливым. И хотя было бы наивно думать иначе, все же стоило бы представить нам и противоположное мнение. По-видимому, важно было не столько убедить нас, сколько заронить в нас беспокойство. «Правосудие свершилось!» показало нам меру нашей ответственности. В этом главное достоинство фильма.

«Наши семь присяжных (а мы их отобрали по типичному списку) дали клятву «не поддаваться ни ненависти, ни злобе, ни страху, ни пристрастию, решать по совести и убеждению с той объективностью и твердостью, каковые подобают людям честным и свободным».

Ни один из них не нарушил клятвы или по крайней мере так считает. На самом же деле их решения были им подсказаны средой, в которой они живут, общественным положением, возрастом, профессией, и каждый из них со всем чистосердечием приписывал обвиняемой поведение и такие побуждения, какие были бы естественны для него самого при данных обстоятельствах. Когда мы судим других, мы судим только самих себя.

Такова — если ее необходимо извлекать — мораль фильма «Правосудие свершилось!»<sup>1</sup>.

Недостатки фильма коренятся главным образом в чрезмерной нравоучительности эпизодов, связанных с присяжными. А его достоинства? Больше всего — в ясности аргументации. Андре Кайатт превосходно умеет вести следствие; он излагает его исходные данные и результаты с такой строгой последовательностью, которая в высшей степени отвечает его задаче. Безыскусственность стиля придает всему фильму в целом кажущуюся сухость, которая вполне уместна при таком сюжете: быстрый ритм, точный диалог, четкие образы. Полное отсутствие музыки усиливает впечатление строгости.

Мы несколько задержались на фильме «Правосудие свершилось!», потому что это произведение

<sup>1</sup> «Unifrance Film Informations».

показательно и для дальнейшего творчества Кайатта и для «идейного кино» вообще. Кино обладает такой большой силой убеждения, что каждое выступление подобного рода должно вызвать подозрение. И самые эти достоинства кино только осложняют положение. «Кайатт изобрел ложный жанр, — пишет Андре Базен. — Он ставит ложь искусства на службу того, что авторы считают правдой»<sup>1</sup>.

Во втором фильме, ставшем, по замыслу авторов, второй частью трилогии, нет никакой двусмысленности. После проблемы осуждения проблема наказания — «Все мы убийцы».

В своем недавнем интервью Андре Кайатт заявил: «Существуют темы, к которым я испытываю глубокое пристрастие. Прежде всего это тема солидарности, солидарности не сентиментальной, а органической. Все мы связаны друг с другом и ответственны друг перед другом. Мы ответственны перед чернокожей студенткой, которой закрыт доступ в университет, и перед индийским крестьянином, подымающим от голода»<sup>2</sup>.

Эта солидарность делает нас ответственными и за применение смертной казни. Все мы убийцы.

На этот раз авторы уже не ставят проблемы; они выступают за отмену смертной казни. Шарль Спаак так излагает нам свои мотивы:

«На другой день после окончания работы над фильмом «Правосудие свершилось!» мы с Андре Кайаттом стали подумывать о выборе нового сюжета. Смертная казнь была одной из тех тем, ко-

<sup>1</sup> «La cybernétique d'André Cayatte» («Cahiers du Cinéma», № 36, juin 1954).

<sup>2</sup> «Entretien avec Régis Bergeron» («L'Humanité», 31 mars 1956).

торые нас давно занимали. Но мы опасались, что, доказывая, насколько мерзко и бесполезно ее применение, мы потеряем год жизни, ломаясь в открытые двери... Коротенькая анкета дала нам понять, насколько мы заблуждались. Всякий раз, когда собирался десяток людей, мы обращались к ним с вопросом: «Являетесь ли вы сторонниками или противниками смертной казни?» В современной Франции шесть человек из десяти без всяких колебаний требуют гильотины для убийц; женщины, почти без исключения, одобряют то, что они называют «законом возмездия». Из четырех противников смертной казни в среднем двое — оптимисты по натуре — были склонны к снисходительности из отвращения к насилию, крови, ко всему неэстетичному. И наконец, из десяти опрошенных оставалось только двое, не принимавших смертную казнь по зрелому размышлению, считая, что она позорна для нашего времени. Так оказалось, что этот сюжет отвечал назревшей необходимости. Нам не только не угрожало, что мы станем ломиться в открытые двери, скорее, мы рисковали разбить себе нос о двери, окованные броней...

— Надо ли уточнять, что мы не берем убийц под свою защиту?

— Ни в коем случае! И мы с Кайаттом, как все люди, считаем, что общество должно ограждать себя от преступлений. Но мы хотели бы, чтобы оно делало это по-умному, а главное, со смыслом, а не варварскими методами, которые ничего не дают. Гильотина—оскорбление медицины, морали, религии, здравого смысла. Можно ли было предположить, что в наше время лишь два человека из десяти обладают минимумом практического смысла, или проблеском религиозного чувства, или хотя бы слабым понятием об уважении к человеку, или же большим доверием к врачу, чем к тюремному сторожу?

Если мы разоблачаем смертную казнь как нелепую, отвратительную, нетерпимую меру наказания, то делаем это не в интересах убийц, а с целью



защиты тех, кто живет спокойно сегодня и будет убит завтра»<sup>1</sup>.

Ясность замысла придает этому фильму большую убедительность по сравнению с предыдущим. Однако его концепция излагается тем же методом; и если некоторые дешевые эффекты здесь, по-видимому, отброшены, то авторы прибегают к тем же приемам, чтобы направлять нашу мысль и заставить принять свою точку зрения.

В фильме «Все мы убийцы» четыре самостоятельные драмы. Первая только иллюстрируется. Это история мальчика, которого убийцей сделали нищета, война, необходимость защищаться от невзгод. С наступлением мира он продолжает убивать. Только этому и научило его общество.

Другие преступники внушают своими действиями еще большее отвращение. Изображая эти злодеяния, Андре Кайатт вовсе не собирается оправдать их, но он пытается их объяснить, вскрыть причины и найти средства к тому, чтобы они не повторялись. Вот этого-то, уверяет он нас, смертная казнь и не достигает. Здесь перед нами самая сущность проблемы, которая ставилась тысячу раз. Достигает ли своей цели эта мера, столь жестокая в плане человеческого, социального и духовном? Пожалуй, ответить на этот вопрос утвердительно невозможно.

«Смертная казнь, — говорит Андре Кайатт, — не может быть оправдана ни с какой точки зрения — ни с моральной, ни с социальной, ни с религиозной, ни с медицинской. Эта форма защиты общества не только жестока, но и не достигает своей цели. Надо выработать и применять превентивные меры защиты»...

Постановщик не доходит в своем фильме до этого последнего вывода. Прежде всего надо отменить смертную казнь, перестать быть убийцами. К такому отказу и должны привести зрителя четыре рассказанных случая. Автор ведет нас к этому выводу

<sup>1</sup> «Pour les assassinés de demain» («Unifrance Film Informations», № 18, mai-juin 1952).

с несомненной твердостью. Адвокат применяет все приемы своего красноречия, от волнующих до ужасающих, и они оказывают свое воздействие. Адвокат выигрывает свое дело. И лишь после этого мы спрашиваем себя: а правильно ли была поставлена проблема с самого начала? Некоторые утверждали, что ни один из предложенных случаев не мог повлечь за собой смертную казнь. Но говоря по правде, если это и облегчило автору победу в споре, то еще не сделало ложной самую проблему.

Самое важное заключалось прежде всего в том, что она была поставлена. Андре Кайатт видит в кино такую силу, которую за ним не признают и которой большей частью пренебрегают. Режиссер возлагает на кино ту миссию, к которой оно, несомненно, призвано. «Кино, — говорит Кайатт, — призвано все глубже и глубже проникать в современность, разбирать установления, нравы, людей». Таким образом, Андре Кайатт подошел к совершенно новой области искусства кино. Опасность заключается только в том, что его логическое мышление опирается на вымысел и он пользуется двумя несовместимыми источниками, слияние которых — факт произвола автора. Вот отчего похвальное намерение фактически, как сказал Базен, приводит к созданию ложного жанра. Цель, которую ставит перед собой Кайатт, достижима только на основе правды документа (при этом следовало бы еще проверить, в какой мере «документ» выражает правду!). К этому отчасти и стремился автор, работая над фильмом «Дело Сезнека». По идее в трилогии о проблеме правосудия «Дело Сезнека» должно было составлять первую часть — предварительное следствие. По мысли автора, фильм должен был явиться настоящей «кинематографической речью защитника»; не связным рассказом, а досье уголовного дела, раскрывающимся перед публикой; опровержением тезиса, который, как нам сказал Кайатт, «не выдерживает света рампы»; и, наконец, выдвигание антитезиса, который должен доказать невиновность человека, проведенного 27 лет

на каторге. Апеллируя этим фильмом непосредственно к общественному мнению, Кайатт хотел добиться пересмотра этого дела и реабилитации осужденного. Тем самым кино становилось не только средством выражения идей автора, но и орудием воздействия на юридические органы. «Моей задачей в широком плане было показать, что механизм правосудия в нынешнем его состоянии толкает на юридические ошибки, даже если работники судебного ведомства и полиции действуют вполне добросовестно. Современный суд не приспособлен для выполнения своих задач — такова в общем тема трилогии, которая завершается «Сезнеком», хотя она должна была бы им начинаться. Само собой разумеется, что должностное лицо здесь ни при чем, и я его не задеваю. Но дело Сезнека, как в действительности, так и в моем фильме, со всей очевидностью показало, что служащий судебного ведомства идет на поводу у судебных органов»<sup>1</sup>.

Но кино, как известно, не свободно. Проект Кайатта еще не реализован, и трудно предсказать, будет ли этот замысел осуществлен в дальнейшем.

«Нарушив существующие законы, кинематографическая цензура прежде, чем дать мне разрешение на съемку фильма, запросила мнение Министерства юстиции. В конце концов цензура отнеслась к делу благосклонно, и я получил предварительное разрешение. Но это еще не означает разрешения на выпуск в прокат. Мой фильм до сих пор в той или иной степени под угрозой запрета. Это заставляет продюсеров колебаться. Единственный вопрос, который еще стоит передо мной и который я очень надеюсь разрешить, это вопрос финансовый.

Несколько стран предложили мне снимать этот фильм у них. Я отказался, и главная причина не в том, что за пределами Франции трудно было бы воссоздать обстановку. Я хочу поставить «Сезнека» во Франции, чтобы помочь реабилитировать ее правосудие. Имя Сезнека символизирует типиче-

скую судебную ошибку. У нас есть нарыв, который надо вскрыть. Фильм будет поставлен во Франции или не будет поставлен вообще»<sup>1</sup>.

Прежде чем вернуться к трилогии окольным путем, через «Черное досье», Андре Кайатт и Шарль Спаак касаются еще одной проблемы, которую тоже должно решить правосудие, но здесь на первый план выдвигается мотив моральной ответственности. Фильм «Перед потоком» говорит о социальном и моральном кризисе. На скамье подсудимых трое юношей и одна девушка. В какой мере должны отвечать за их преступления воспитание, которое они получили, примеры, которые давали им окружающие, время, в которое они живут?

Таков сюжет, предложенный Андре Кайаттом. Режиссер разрабатывает его, намеренно отказываясь от драматических эффектов, с той ясностью и строгостью, которые составляют главное достоинство его фильмов. Если и можно оспаривать исходное положение, то надо прежде всего воздать должное той манере, в которой оно нам преподнесено. Это и придает вес фильму. Малейшая трещина в сооружении такого рода поставила бы всю постройку под смертельную угрозу.

Однако если посмотреть на фильм с другой стороны, то мы обнаружим, что за прочностью постройки скрываются некоторые слабости в доводах. Андре Кайатт излагает здесь пять случаев, являющихся частями одной драмы. Это не обыденные случаи; это, увы, и не какие-нибудь исключительные случаи; но все же это частные случаи. А раз так, то поставленная проблема — уже не совсем проблема целой эпохи. Нельзя судить целую эпоху по частным случаям, Можно даже подумать, что эпоха слишком милостива к молодым героям филь-

<sup>1</sup> «Radio-Cinéma», № 70.

550

<sup>1</sup> «Radio-Cinéma», № 70.

551

ма «Перед потопом»: папенькин сынок; одинокий юноша, получающий доллары из Америки; парнишка, извлекающий для себя пользу из «жертв» матери; сын и дочь преподавателя, которым не о чем больше спорить, как о политических утопиях; и только родители Ришара Дютуа живут в плачевных условиях, однако он исправно учится в школе. Если так, то на что, собственно, они могут пожаловаться? Они не знают настоящей жизни — той, которую приходится завоевывать трудом... Вина родителей в том, что они оградили их от жизненной борьбы. И еще в том, что не сумели привить им чувство ответственности и понятия о подлинных ценностях. То, как режиссер ставит и решает проблему, говорит больше о нашей эпохе, чем сама проблема. Он исходит из того, что социальное начало должно формировать моральное, тогда как возможно только обратное положение.

Если довести до конца эту внутреннюю логику фильма «Перед потопом», то можно прийти к полному отрицанию личной ответственности и какой бы то ни было свободы. Человек стал бы уже не существом, которое формируется, а существом, «данным раз и навсегда», своего рода духовным «роботом», у которого все предопределено окружающей его средой, воспитанием, внешними событиями. Это в большой мере справедливо; но человек велик именно в той мере, в какой он преодолевает обстоятельства. Лишить его этой способности преодолевать препятствия, значит умалить его, задушить, значит отрицать самую возможность прогресса в его жизни.

Перекладывая всю ответственность за поступки детей на их родителей, Кайатт и Спаак оставляют проблему нерешенной... «Точно так же можно было бы доказать, что поступки старшего поколения в свою очередь были предопределены предшествующим, и так далее»<sup>1</sup>. Так исходное положение об

<sup>1</sup> Dominique Delouche, Fiche Filmographique, «Télé-Cinéma», №51 octobre-novembre 1955.

ответственности оборачивается положением о предопределенной безответственности.

В плане социальном еще один факт опасно смещает перспективу, намеченную Кайаттом. Война в Корее не вызвала во Франции такой паники. А если и была паника, так только среди «паникеров». Значит, перед нами снова частные случаи.

Каждый фильм Кайатта при анализе обнаруживает серьезные слабости в тех аргументах, которые на первый взгляд казались весьма убедительными. То же самое можно сказать и о персонажах. Если они еще могли показаться нам полнокровными в «Перед потопом», то в «Черном досье» они настолько схематичны, что никакие самые искусные ухищрения авторов не могут нас убедить в их жизненности.

«Продолжая думать об аргументах, развивавшихся в «Деле Сезнека», мы с Шарлем Спааком решили написать вымышленную историю, которая позволила бы нам поднять проблему воспитания. Так родилось «Черное досье».

Это не фильм, доказывающий заданное положение, это рассказ, который развивается по своим законам. Мы излагаем перед зрителем факты и показываем их последствия. Пусть он сделает из них свои выводы.

Весь фильм фактически держится на одном персонаже. Персонаж этот необыкновенно интересен, он самый парадоксальный из всех, какие только можно вообразить: это тог, о ком король Луи-Филипп сказал в свое время: «Самый могущественный человек во Франции не я, а судебный следователь...» Недавно президент Венсан Ориоль повторил этот афоризм, сохраняющий свое значение и поныне.

Кто же он, этот персонаж? Как это обычно бывает, он молодой человек 24 лет, который появляется в один прекрасный день в каком-нибудь провинциальном городе и приобретает там огромную власть при очень незначительных средствах. Вскоре он увязает в «расследуемом» деле, чувствуя, что

не может ни довести его до конца, ни прекратить. Такова история моего героя, которая породила целую серию катастроф, а ему самому в конце концов не оставалось ничего другого, как спастись бегством...»

Так Андре Кайатт изложил нам сюжет и замысел «Черного досье». И на этот раз его начинание было и смелым и полезным. Подробный рассказ режиссера убедил нас в подлинности не интриги, а тех фактов, на которых она строится. «Радио-Синема» так излагает их, анализируя содержание фильма: «Личность молодого следователя и его неблагоразумие в какой-то мере повторяет историю того следователя из Гонфлера, который, устав проводить «расследования» на велосипеде или пешком, выдал векселя, чтобы купить мотоцикл. Не имея возможности оплатить эти векселя, он попадает в руки шантажистов, которые довели его до самоубийства.

История с бокалами в «Черном досье»? Вы могли прочитать в газетах, что некто Да Сильва из Биаррица обвинялся в отравлении своей жены на том основании, что при вскрытии в ее внутренностях было обнаружено слишком большое количество спирта; в действительности же Да Сильва оказался жертвой подобной же судебной ошибки: помощник фармацевта, которому из экономии поручили вскрытие, считал, что нужно эти внутренности хранить в спирте.

Что касается методов работы полиции, соперничества двух полицейских органов и т. д., то множество недавних процессов (например, дело Марти, которое, впрочем, не могло послужить материалом для фильма, поскольку оно разбиралось, когда уже шли съемки) доказывают более чем убедительно, что все это соответствует печальной действительности.

Для Кайатта «Черное досье» было не проблемным фильмом, а констатацией ряда фактов, самым важным из которых был тот, что «французские судебные работники плохо оплачиваются, а посему

плохо отбираются, и плохо подготовлены к выполнению своих многотрудных задач».

Чтобы обосновать это положение, Андре Кайатт снова нагромождает факты, которые, будучи сами по себе правдивыми, в совокупности производят впечатление фальши. Чтобы поразить зрителя, зажечь его и перетянуть на свою сторону, для режиссера все средства хороши и в особенности наиболее действенные, а это значит — самые грубые. Линия, начатая фильмом «Правосудие свершилось!», проводится все энергичнее. Свой фильм «Черное досье» Кайатт превращает в ряд эффектных сцен, в которых все рассчитано чуть ли не с садистским хладнокровием и направлено к тому, чтобы вызвать у зрителя негодование. Но автору удастся при этом добиться только того, что мы соглашаемся с ним, но это согласие очень напоминает «признания», которых добиваются полицейские от невиновных. И стоит нам избавиться от подобного давления, как мы торопимся отречься от того, что говорили.

И тут мы обнаруживаем, что связь между сценами, назначение которых — потрясти зрителя, произвольна, что увлеченные замыслом авторы потеряли нить интриги. После того как обрисованы характеры и уточнены факты, связь ослабляется, черты искажаются. Мы чувствуем, что были обмануты в отношении содержания в тот момент, когда нас подавили формой.

Сами персонажи, сохранившие подлинные имена и ставшие «типами» (что, по-видимому, указывает на желание авторов создать социальную картину в духе Золя), утрачивают свою человечность. Характерный стиль режиссера, который нас пленял, теперь кажется нам неоправданным и даже искусственным. На этот раз авторы проиграли партию потому, что пытались ее выиграть во что бы то ни стало. Они нас потрясли, привели в смятение, но не убедили. И если в «Правосудие свершилось!» и в последующих фильмах они заставляли нас задуматься, то теперь мы уже отказываемся продолжать спор.

Является ли неудача «Черного досье» неудачей фильма или крушением целой системы? Если цели, преследуемые Андре Кайаттом, чужды искусству, значит ли это, что они запретны для кино? Совершенно очевидно, что его творчество требует особого подхода и должно рассматриваться в совсем иной перспективе. Но обеспечить такой подход и открыть эту перспективу можно только с помощью особой выразительности. Произведения Кайатта так же не могут уйти от законов, диктуемых искусством, как «случаи», при помощи которых автор хочет разъяснить свою проблему, не могут избежать «художественности». Значит, авторы сами виновны в том, что, по-видимому, отталкивают от себя зрителя. Провал «Черного досье» показал уже совсем наглядно несостоятельность их метода, с помощью которого до сих пор можно было успешно обманывать зрителя; но при злоупотреблении этим методом, и особенно при повторных возвратах к нему, он перестал оказывать свое воздействие. Мы видим, что такая «манера», распространяющаяся на построение и средства выразительности, не есть стиль. Вместо того чтобы при повторях утверждать себя, она сама себя уничтожает.

Андре Кайатт всегда отрицает, что он выступает в своих фильмах как адвокат. А между тем так оно и есть. И как защитительная речь его произведения могут быть блестящими, волнующими, убедительными, но они неизбежно фальшивы по самому своему принципу, который заключается в том, чтобы служить своей задаче, а не стремиться к истине. Могут сказать, что эта форма хотя и не имеет отношения к искусству, зато отвечает поставленной цели. Это возражение во многом справедливо. Шумные отклики во Франции и за границей, вызванные фильмами, о которых мы сейчас говорили, дискуссии, полемика, доклады, даже парламентские дебаты и реорганизация некоторых судебных органов, явившиеся следствием того, что были по-

ставлены эти вопросы, значат больше, чем художественная ценность этих фильмов. Если смертная казнь отменена или по крайней мере применяется гораздо реже, что для Кайатта критика его произведений с позиций искусства?! Он выполнил свою задачу, достиг поставленной цели.

Это, конечно, факт бесспорный. Но и он вызывает самые серьезные оговорки. Если проблема ложна, если правде не отдается должного уважения, кто убедит нас в том, что дело было справедливым, а намерение авторов искренним? Проблемный фильм — это явление пропагандистского кино. Мы вступаем на самый опасный путь. Если речь идет лишь о том, чтобы убеждать, то в чем же заслуга художника?

Мы видели на примере «Черного досье», что метод Кайатта несостоятелен и в плане чисто кинематографическом. Зритель не терпит, когда ему слишком долго что-то навязывают. Он позволяет себя уговорить только методом убеждения. Режиссер должен привлечь его на свою сторону, но не завоевать его. Андре Кайатт и Шарль Спаак это поняли. Вот почему, надо полагать, «Черное досье» представляло собой уже «историю», то есть обладало сюжетом, иллюстрировавшим определенную проблему, а не выражавшим ее в голом виде. Провал был почти неизбежен, поскольку авторы пользовались при этом средствами драматической выразительности только ради подачи взятой ими проблемы. Противоречие между этими двумя методами сделало очевидным главный недостаток произведений авторов, сказывавшийся все сильнее от картины к картине: «бесчеловечность» персонажей в плане психологическом, пренебрежение кинематографическими средствами изобразительности в плане художественном. При этом тенденциозность авторов лишала персонажей и изображение той свободы и того интереса, которые только

и позволяют завладеть вниманием зрителя. Тенденциозность авторов превращала их фильмы, в ущерб психологичности и художественности, в логические аргументы, в олицетворение абстракции.

Несмотря на интерес, вызванный стремлением Андре Кайатта вывести кино на новые пути, следует все же признать, что эти пути, по-видимому, никуда не ведут. Надо полагать, что как хороший адвокат Андре Кайатт еще не исчерпал всей своей аргументации в борьбе за дело, которое он защищает со страстью южанина, с жаром глубокой убежденности, с всегда пленяющей ясностью логики. «Если бы существовали сомнения в том, что режиссер Андре Кайатт остался адвокатом, — пишет Андре Базен, — достаточно было бы послушать, как он защищает свои фильмы»<sup>1</sup>. Его дело не проиграно. Он сумеет защищать его до конца.

<sup>1</sup> «Cahiers du Cinéma», № 36.

## Робер Брессон

За пятнадцать лет своей деятельности в кино Робер Брессон поставил три фильма. Недавно он выпустил четвертый. Уже после первого стало ясно, что его автор — один из самых значительных французских режиссеров. Последующие фильмы подтвердили это впечатление и сделали Брессона в своем роде почти уникальным «экземпляром» в мире кинематографии: «экземпляром», на который можно ссылаться, когда возникают сомнения в самой возможности такого искусства, как искусство кино. Каждый из фильмов Брессона выражает то, что хотел выразить режиссер. А задачи он ставил перед собой трудные. Два фильма из трех, по нашему мнению, пользовались большим успехом. Число замыслов, от которых этому кинематографисту пришлось отказаться, намного превосходит число поставленных им фильмов. Это творчество, скромное по своим размерам, в котором нет ни брака, ни компромиссов, не может не внушать уважение.

Не менее привлекателен Брессон и как человек. Ему еще нет и пятидесяти. Молодое лицо, совершенно седые волосы. Светлые глаза, во взгляде которых много доброты. Улыбка, придающая особую обворожительность его лицу, походка, природная элегантность. Спокойный голос, точно выраженные мысли. Своеобразное сочетание учтивости и непреклонности, твердость, никогда не переходящая в резкость. Актеры его боятся и восхищаются им. Во время съемок Робер Брессон

никогда не раздражается, никогда не повышает голоса. Но он способен заставить актеров двадцать раз повторить один и тот же «кусоч». Спокойный, скупой на жесты, сосредоточенный, целеустремленный, он весь уходит в работу и не терпит на съемочной площадке никаких шуток, никакой небрежности в подготовке к съемкам. Он снимает фильм так, как Флобер писал свои романы, с предельной тщательностью вычеркивая кадры, как писатель — фразы, с почти маниакальным стремлением к совершенству.

Брессон не может пренебрегать рекламой в области, где она играет такую важную роль, но он не заботится о ней и всячески от нее уклоняется. Когда представляется подходящий случай, он умеет рассказать о своей работе, о том, чего он ждет от искусства, которому служит, и что о нем думает. Но, как правило, он отказывается давать интервью, делая это столь же изящно, сколь и ловко. Поэтому мы знаем о нем очень мало. Робер Брессон родился 27 сентября 1907 года в Бромон-Ламоте (департамент Пюи-де-Дом). В годы детства и отрочества он проводил каникулы в Оверни. Но учился он в Париже и здесь приобщился к искусству, начав с живописи. Я художник, — сказал Брессон, — и поэтому в кино избегаю живописи». Вынужденный по состоянию здоровья бросить живопись, Брессон заинтересовался кино. Он предлагает продюсерам замыслы нескольких фильмов. За год или два до начала войны он привлекался от случая к случаю к работе с разными режиссерами над некоторыми сюжетами. Ему приписывают также соавторство в написании ряда диалогов и сценариев, которое он в настоящее время отрицает. Во время войны Робер Брессон попал в плен; был депортирован в Германию, где пробыл полтора года. После освобождения он восстанавливает свои связи с компанией Пате. Тогда же под влиянием встречи со священником Брукбергером у Брессона возникла идея фильма о Вифанских сестрах — монашеском ордене, который предлагает опорочен-

ным в общественном мнении женщинам приют в монастыре. Идея была смелой. Брессон разрабатывает сценарий, преодолевает бесконечные трудности материального и морального порядка, отказывается от какого бы то ни было компромисса и решает сам поставить этот фильм. Жан Жироду \* соглашается написать к нему диалоги. Дело благополучно доведено до конца. «Грешные ангелы» вызвали восторженные отклики критики, не менее восторженно были приняты публикой и долго не сходили с экрана. Впечатляющий сюжет, строгость материала, уверенное мастерство. Новый режиссер сразу овладел тайнами своего искусства.

Отвечая в то время одному журналисту на вопросы, Робер Брессон так сказал о своем ремесле:

«Мое ремесло постановщика — дело практики. Следовательно, его нельзя перенять в готовом виде. Это ремесло надо непрестанно творить, сызнова изобретать применительно к каждой новой задаче. Говорят о ловкости, виртуозности. Но есть и высшая неловкость, которая дороже всякой виртуозности. Если приходится погрешить против того или иного укоренившегося правила, мы без колебаний это делаем. Благодаря таким погрешностям чаще всего и рождается настоящее волнение зрителя, подобное тому, которое движет нами, когда мы делаем то, что отвергается теорией».

Для Робера Брессона искусство кино не импровизация, не гениальное озарение, которое находит свое самовыражение так же произвольно, как течение воды. Для него оно — плод размышлений и труда. В начале своей карьеры Робер Брессон так определил свое понимание киноискусства (можно думать, что оно осталось неизменным и по сей день): «Забота о стиле становится у нас манией. Кинофильм является именно тем родом творчества, который требует своего стиля. На нем должен сказаться автор, его почерк. Этот автор пишет на эк-



ране, выражает себя при помощи фотографических планов разной длины, разных углов съемки. У автора, если он достоин этого имени, возникает необходимость выбора, подсказанного расчетами или инстинктом, а не случайностью. Ему, и лишь ему одному режиссерская разработка сценария подсказывает, под каким единственно возможным углом может быть снят тот или иной план и какова будет его длина».

Из этого следует, что, по мнению Брессона, адаптация сюжета, т. е. его построение, — дело самого режиссера, а не какого-то другого «автора». «Его задача — создать эффект или ряд эффектов. Если он человек добросовестный, то предварительная работа уже позволила ему воссоздать через эффекты основу вещи. Желая захватить зрителя, он ищет такие комбинации, которые могли бы лучше всего способствовать этому. Он проделывает весь путь, пятясь назад, двигается шаг за шагом, отбирая и отвергая, делая купюры и вставки, и этот путь приводит его к композиционному замыслу, т. е. к самой композиции фильма».

Такое понимание киноискусства объясняет нам, почему каждый фильм Робера Брессона в представлении Жака Беккера — «вещь законченная, цельная, новая».

В предисловии к специальному номеру «Теле-Сине», посвященному творчеству Робера Брессона<sup>1</sup>, Анри Ажель так излагает фабулу — чисто психологическую — фильма «Грешные ангелы»:

«Речь идет всего лишь о том, чтобы изобразить путь души к такому полному самоотречению, которое позволило бы милосердию сойти в эту душу, казавшуюся пропащей. Тереза, полностью замкнувшаяся в самое себя и как будто лишенная всякой человеческой теплоты, представлялась Анне-Марии, с се огромной нежностью, неприступной стеной. Но благодаря своему упорству, своей наивной настойчивости, в которой при всей ее наивности было.

однако, больше отрадного, чем в бесплодной осторожности, Анна-Мария, охваченная этой своей очаровательной устремленностью, которая должна была привести ее к смерти, в конце концов завершает свой жертвенный подвиг и спасает жестокую очерствевшую душу подруги от гибели».

Эта трагедия души разворачивается как бы в двух планах. Здесь есть религиозная тема искупления, спасения двух душ, которые для того и созданы Провидением, чтобы спасти одна другую от вселившихся в них бесов. С одной стороны, душа Терезы, отравленная ненавистью и злобной жадной мести, с другой — душа Анны-Марии, слишком уверенной в непреложности своей миссии, гордой от сознания своей чистоты и способности к самопожертвованию. Только осуществив это самопожертвование, Анна-Мария познает смирение и самоотречение в боге. И эта же жертва Анны-Марии откроет душу Терезы для любви, заставит ее внять суду людей. В этом высоком плане фильм приобретает особую духовную значительность, подобную той, которая позднее придаст величие «Дневнику сельского священника». Подлинная драма разыгрывается в фильме «по ту сторону» поступков действующих лиц и даже показанного нам конфликта. Автор едва намечает этот трансцендентальный смысл фильма в сцене, когда Анна-Мария узнает посредством некой телепатической способности о появлении Терезы. Безусловно, здесь имеет место какой-то особый духовный контакт двух существ. Все это лежит «по ту сторону», но выражающаяся в драме человечность захватывает нас. Эти души подчиняются божеским велениям, но живут они человеческими чувствами; это увлеченные и сильные души: их увлеченность требовательна, как любовь, а эта любовь означает борьбу — борьбу одной за то, чтобы пожертвовать собой, другой — за то, чтобы отклонить эту жертву. Анна-Мария умирает, чтобы смягчить душу Терезы. В этом втором, более человеческом плане драма и находит свое завершение.

<sup>1</sup> «Télé-Ciné», № 25, 1951.

То, что Робер Брессон сумел, не лишая главную тему высокой духовной значительности, выразить ее в таких впечатляющих образах, без сомнения, и решило успех произведения в самых различных слоях общества, в широкой публике. Относя эту черту к произведению в целом, можно сказать, что присутствие и игра человеческих чувств в глубине этих душ, отдавших себя богу, позволила авторам создать захватывающее психологическое повествование. За строгими правилами, размеренной жизнью продолжает существовать соперничество, ревность, дружба, смятение сердец, не успевших обрести желанной безмятежности. Эта человечность и придает драме глубоковолевающий смысл.

Другое достоинство фильма заключается в величайшей безыскусственности изображения и диалога. Текст Жироду — сама лаконичность, в нем нет ничего лишнего. Звук и музыка используются совсем не так, как в реалистических или импрессионистских фильмах. Шум распахиваемых дверей, скрип колес тележки становятся тем, чем они являются для персонажей драмы, — источником страдания. Накладываясь один на другой — хлопанье дверей, потом крик Терезы, — эти звуки создают независимо от изображения драматический мотив. Психологическое и даже философское значение приобретает и нарастающее звучание темы *Salve Regina* в момент отъезда Терезы.

Ту же цель преследуют режиссер и оператор в композиции кадров. Стены монастыря, убогие кельи, костюмы и покрывала монахинь сами по себе соответствовали черно-белой гармонии цветов; Брессон и Агостини мастерски оркестровали эту Гармонию. Здесь пластичность фильма не только отвечает его замыслу, а является строгой формой выражения его содержания. Но в этой строгости есть своя мягкость, и все произведение — это относится также к исключительному по своим достоинствам актерскому исполнению — отличается уравновешенностью, безупречной слитностью всех компонентов.

В фильме «Дамы Булонского леса», поставленном Брессоном два года спустя, чувствуется то же стремление проникнуть в глубины духовной жизни человека. И хотя перед нами чувства более чем человеческие, фильм в противоположность «Грешным ангелам», можно сказать, поражает своей бесчеловечностью. Это и послужило причиной его коммерческого провала. Желание проникнуть в психологию человека, дать тончайший анализ душевного состояния героев в конце концов лишило человеческой плоти персонажей, которые стали для авторов чем-то вроде подопытных кроликов. В результате постановщик показал нам лишь опыт, не вызвав в нас никаких эмоций.

Творческие особенности соавторов Брессона по «Грешным ангелам» — Жана Жироду и священника Брукбергера — благотворно сказались на фильме, тогда как в «Дамах» они сослужили плохую службу фильму уже в самой его основе. Сюжет фильма почерпнут в одном из эпизодов романа Дидро «Жак-фаталист». Брессон написал сценарий, а Жан Кокто — диалоги, точнее, часть диалогов, потому что остальное написал автор фильма. В ущерб социальной правде драмы действие фильма перенесено из XVIII века в наши дни. Если страсти и чувства вечны, то ощущаются они и выражаются в разные эпохи по-разному. Сегодня настоящая любовь не омрачится тем, что прошлое героини оказалось не безупречным. Еще труднее усмотреть в таком открытии предлог для целой драмы мщения.

В этом первая причина, объясняющая, почему публика не поняла этот сюжет.

Особенно следует принять во внимание стиль произведения, соответствующий этому сюжету или, скорее, как и в предыдущем фильме, являющийся его выражением. Безупречная строгость изложения, устранение всех элементов, несущественных для описываемого конфликта, превращают фильм в замечательный образец рационализма, не имеющий

ничего общего с законами выразительности в киноискусстве. Драма страсти оказалась замороженной в ледяном холоде. Вот почему произведение разочаровывает зрителей при первом просмотре, не вызывая сочувствия к персонажам драмы. Но по этой же причине оно приводит в восхищение тех, кто смотрел его неоднократно и со все возрастающим удовольствием. Может быть, так и было задумано постановщиком, однако фильм должен поражать зрителя при первом же знакомстве с ним, даже если при этом не полностью раскрываются все стороны авторского замысла. Искусство Брессона не раз сравнивали с искусством Расина, особенно в связи с «Дамами». Это сопоставление имеет основание, но Расин, пожалуй, не стал бы автором хороших трагедий для кино. Или в этом случае он придал бы своей строгости иную форму.

«Мне нравится этот фильм, — пишет Жак Беккер. — Мне нравится он потому, что Брессон в этом фильме верен себе, как и в «Грешных ангелах»...». А Моника Фонг, воспитанница I. D. H. E. C., заканчивает свой обстоятельный разбор этого произведения таким замечанием: «Робер Брессон — не постановщик. Это писатель. Он не иллюстрирует сюжет, он создает персонажей, которые являются живыми людьми и в то же время символами, создает особый трагический мир, цельный и правдоподобный. Эти персонажи и этот мир вызвали споры и противоречивые толкования, основательные и безосновательные. Но он один ответствен за свой фильм, за то, что, по собственному признанию, стремился сделать его вопреки всему на свете»<sup>2</sup>.

В этом заключается интерес произведения, даже если его характер нас не удовлетворяет, даже если оно нас не затрагивает, даже если мы не знаем правил этой игры. А то, что эта игра может вызвать восторг, нас не удивляет. Любое совершенное мастерство находит своих ценителей.

«Фильм Брессона от начала до конца излучает холод, — пишет Морис Ян Гийере в статье о садизме на экране<sup>1</sup>, — мы ни на минуту не верим его персонажам — они шахматные фигурки, и, как в шахматах, нас интересует течение партии, продуманность ходов, ее исход. Это увлекательно... »

Затем в течение года с лишним Робер Брессон работает над большой темой — фильмом об Игнатии Лойоле, который предполагалось поставить совместно с итальянцами. Но из этого проекта ничего не получилось. И вот Брессон разрабатывает уже другую тему. Это адаптация романа Жоржа Бернаноса «Дневник сельского священника». Первый вариант сценария, написанный Жаком Ораншем и Пьером Бостом, не удовлетворил романиста. Робер Брессон принимает за дело сам и строит сценарий в точном соответствии с романом. Но в 1948 году Бернанос умирает, до того как сценарист успел отдать ему на суд свою адаптацию. Еще несколько месяцев Брессон трудится над сценарием, пишет дополнительные диалоги. Во всем, что касается религиозной стороны, его работа получает полное одобрение аббата Пезерия, личного друга Бернаноса и его душеприказчика. Затем режиссер начинает поиски исполнителей и продюсеров. Он пробует сотню актеров, отвергает всех, кому недоступна вера, и находит наконец никому не известного Клода Лейдю. С ним он встречается каждое воскресенье на протяжении более чем года, чтобы поговорить о персонаже, которого актеру предстоит воплотить, увлечь его ролью и помочь создать живой образ. Еще труднее найти продюсера. Брессон обивает пороги, терпеливо ждет, спорит, убеждает. Наконец весной 1950 года он начинает первые съемки в одной из деревень провинции Артуа, где происходит действие романа и фильма.

<sup>1</sup> «L'Écran Français», 17 octobre 1945.

<sup>2</sup> «Фильмографическая аннотация», J. D. H. E. C.,  
№ 10.

566

<sup>1</sup> «Reflets du Cinéma», octobre 1951.

567

В эту затерянную в департаменте Па-де-Кале деревушку Экирр между Сент-Полем и Монтрёй-сюр-Мер мы и направились, чтобы увидеть режиссера за работой.

Когда мы приехали на место, рабочий день закончился. Робер Брессон и его исполнитель уже возвратились в соседний городок Эсен, где помещалась штаб-квартира съемочной группы. Замок, в котором уже давно никто не жил, превратился в настоящую киностудию. Несколько комнат были обставлены и декорированы в соответствии с требованиями фильма, лестницу отремонтировали, а часть парка была подстрижена на английский манер. Ежедневно с девяти утра здесь собиралась для работы вся группа. Другие комнаты были превращены в канцелярию, а одна — даже в столовую, и в ней все завтракали, чтобы не терять времени.

Полчаса спустя мы едем в Эсен, расположенный в 20 километрах отсюда. Сгустились сумерки. Сквозь обнаженные ветви деревьев едва угадывается небо. Брессон избрал этот грустный уголок, чтобы остаться верным описанной в романе обстановке и памяти Бернаноса. Амбрикур и Торти, где происходит действие «Дневника», — деревни по соседству с Экирром. Писатель Жорж Бернанос провел детство и отрочество в этом районе Па-де-Кале, где сейчас оживают его герои.

Адаптация сделана строго по роману. Брессон не счел нужным уподобляться профессиональным адаптаторам и перекраивать имеющийся материал. «Не упрощать, — скажет он. — Проникнуть в суть. Придерживаться построения. Оно так же ценно, как идея... »

Роман Бернаноса хорошо известен. Трагическая и трогательная история бедного сельского священника целиком происходит в душе героя романа. «Внешнее действие, — говорит нам Брессон, — служит только для того, чтобы иллюстрировать действие внутреннее». Тем не менее мы найдем в фильме и всех тех персонажей с их страстями и тревогами, которые окружают эту душу и

приходят с пей в соприкосновение: хозяйка замка, граф, графиня, учительница, маленькая Серафита и мощная фигура священника из Торси... Некоторые из них проводят этот вечер с нами в провинциальном отеле, где заканчивается обед и где актеры будут в течение двух месяцев жить вместе с воплощаемыми персонажами.

Роль священника исполняет Клод Лейдю. Он перед нами, рядом с Брессоном. Это молодой человек двадцати трех лет, швейцарец родом из Бельгии. Он уже сбросил сутану, но с его лица еще не сошло то выражение улыбающейся степенности в сочетании с особым рода доверчивостью и убежденностью, которое нередко встречаешь на лицах молодых семинаристов.

Он снимается впервые. Приехав из Брюсселя, чтобы «играть в театре» у Барро, он проработал несколько месяцев в труппе Даеде в Сент-Этьенне. Потом отправился к Брессону, искавшему исполнителя на роль сельского священника. Клод Лейдю подошел к этой роли. С той поры он непрестанно о ней думает. Чтобы хорошо передать этот образ, он подвергает себя жестоким испытаниям. Несмотря на превосходный аппетит (которому он обязан молодостью и свежему воздуху), актер не может есть досыта, так как должен сохранить внешний вид священника из романа Бернаноса, который был худым и болезненным.

Большинство остальных исполнителей тоже новички. «Хозяйку замка» играет Николь Ладмираль, совсем молодая девушка, уверяющая, что ей двадцать лет, но, безусловно, еще не достигшая этого возраста.

Из «технических сотрудников» надо отметить рабочего-электрика, который одновременно является консультантом по религиозным вопросам. Этот рабочий, священник Р... — один из служителей «Парижской миссии», проводящей миссионерскую работу на фабриках и стройках.

Весь фильм снимался в замке герцога де Реджо и в соседней деревне, а также в церкви и шко-

ле, превращенной в дом сельского священника. Съемки длились несколько месяцев. Робера Брессона никогда не раздражали ни люди, ни вещи. Он обладает несгибаемым упорством, волей, преодолевающей все препятствия. Это известно исполнителям его фильмов, которых он буквально выматывает и как бы лишает собственной сущности, чтобы наполнить другой, соответствующей воплощаемому образу. Работа Клода Лейдю была настоящим сподвижничеством. Один и тот же план снимался двадцать, тридцать раз, пока жест и произносимые слова не удовлетворяли режиссера.

К окончанию съемок фильм закончен не был. Его слишком большой метраж вызвал споры. В конце концов после первого монтажа пришлось сократить картину на треть, чтобы достичь стандартного метража. Брессон решился на это и в итоге был искренне рад, ибо подобное испытание помогло ему окончательно освободить свой фильм от всего лишнего. Позднее он уверял даже, что произведенные купюры вызывались причинами «чисто художественного порядка».

До того как фильм был выпущен в прокат, его показали жюри премии Луи Деллюка. Когда с экрана сошел последний кадр — черный крест на белом холсте — не послышалось ни единого хлопка, наступила тишина, страшная, подавляющая, как после сильного потрясения. На другой день «Дневник сельского священника» получил при первом туре голосования премию Деллюка.

Это произведение — одно из самых необычных из всех, которыми когда-либо восхищало нас искусство кино, то есть из тех, которые смелее других нарушают законы, казалось бы, управляющие этим неисследованным искусством.

Этому фильму посвящено много обстоятельных исследований, и ни одна картина, пожалуй, в такой мере не нуждается в подробном разборе как

по своему содержанию, так и по своей необычной форме.

Андре Базен посвятил «Дневнику» интересные заметки, разбирающие «стилистику Робера Брессона», где он справедливо указывает, что «люди, «чуждые» кино, «чистые литераторы», как, например, Альбер Беген или Франсуа Мориак, к своему удивлению, до того полюбили этот фильм, что сумели совершенно высвободиться от своих предрассудков и лучше других разобраться в подлинных намерениях Брессона»<sup>1</sup>.

Но прежде чем говорить о фильме, обратимся к книге, в которой режиссер почерпнул замысел. «Что это за книга? — спрашивает Рене Деланж<sup>2</sup>. -Единственный в своем роде роман о милосердии, о человеке, который отдался милосердию. Независимо от всякой религиозной традиции, от всего, что связано со служением культу, даже от всех моральных проблем, Бернанос выдвигает факт и проблему встречи с господом, который предлагает нам прощение, требуя взамен лишь принятия его воли и согласия его любить. Священник из Амбрикура приобщился к этому таинству, составляющему единственное богатство его бедной жизни. Сам того не зная, он несет в себе это таинство, гораздо более важное, чем его апостолическая миссия; на этой почве и возникает конфликт священника с его приходом и со всем миром».

Таков в нескольких словах сюжет романа. Однако это еще не весь роман. Параллельно рассказу о духовном возвышении священника из Амбрикура и об обстоятельствах этого процесса в книге даны также социальные аспекты религиозных проблем, персонажи, по-разному относящиеся к религии, позиции которых в некотором смысле типичны. В романе Бернаноса мы находим те же два плана, которые характерны для брессоновского фильма «Грешные ангелы», — «высокий» план духовной

<sup>1</sup> «Cahiers du Cinéma», 3 juin 1951.

<sup>2</sup> E x t i n f o r, «Pages de France», № 6223.

борьбы и «низкий» план чисто человеческих конфликтов. Но на этот раз Робер Брессон, стремясь к более глубокому освещению внутреннего мира героя и вынужденный впоследствии, когда пришлось сокращать фильм, еще больше обнажить свои намерения, сохранил только «высокий» план драмы. Отсюда устремленность фильма к духовному, отсюда же озадаченность тех, кто не слишком умеет смотреть ввысь. Персонажи и эпизоды не исчезли. Но они воспринимаются только субъективно в этой приподнятости, которая проявляется все яснее по мере того, как от одного потрясения к другому отчетливее определяется физическое поражение маленького священника, его «развоплощение».

Бот почему то, что Яник Арбуа называет «утратами фильма по сравнению с романом», призвано еще точнее выявить главную тему. Брессон сумел свести трехчасовой фильм к метражу двухчасового только благодаря тому, что отбрасывал все внешнее отношение к душевной драме. И если в результате драма теряет в социальной значимости и человечности, то она выигрывает в духовном плане.

Подобное обнажение главной темы придает фильму такую насыщенность, такую глубину, которых мы не привыкли встречать на экране. Этим, а также замедленностью ритма, подчиненного развитию внутреннего действия в его чистом виде, «Дневник сельского священника» привлек в смущение многих зрителей, особенно тех, кто верит в социальный католицизм, в воинствующую церковь. Священник из Амбрикура кажется оторванным от жизни своей деревни и связанным только с несколькими персонажами, которые и сами живут в отрыве от людей. Это говорит о том, что души людей замкнуты в себе, а их гордыня, подобно гордыне Терезы в «Грешных ангелах», — пробный камень, определяющий судьбу молодого священника. Особая красота темы заключается в подаваемых параллельно картинах одиночества людей и одиночества молодого священника в мире, который он призван

не организовать, а лишь связать с богом. Однако в наше время люди более склонны навязывать священнику социальную роль, забывая о том, что для нас он прежде всего вестник иной жизни.

При таком подходе жалкая судьба бедного священника приобретает свое подлинное значение. Этот молодой парень, болезненный, застенчивый, боязливый — замечательный образ, великолепный пример священнослужителя. Его страдания, сомнения, срывы, враждебное отношение прихожан, презрение, которое они проявляют, — все это испытание, обращающее людей в святых, земная жизнь которых — чаще всего только непрерывная цепь неудач. И, однако, он сумел спасти душу графини, заставить прежнего товарища по семинарии вспомнить о своем долге. Этим последним эпизодом «Дневник» смыкается с «Грешными ангелами»: маленький священник так же, как Анна-Мария, берет на себя смелую миссию спасения заблудшей души.

«Дневник сельского священника» — фильм по преимуществу «литературный». Прежде всего отметим, что заглавие (в нем также видна верность роману) оправдывает его особую форму, которая была бы иной, если бы фильм назывался, например, «История сельского священника». Рассказ написан, а не произнесен. Можно было бы спорить о достоверности «Дневника», принимая во внимание характер сюжета, в котором чувствуется черта «нарциссизма», мало совместимого с миссией священника. Но, быть может, в этом сказывается еще одна слабость человека, осужденного на поражение. Как бы там ни было, вопрос заключается не в этом. Если Брессон пошел на риск, создавая фильм в столь необычной и трудной форме, то сделал он это прежде всего из уважения к литературному первоисточнику. Однако он мог бы сфальшивить при отборе материала, если бы, как мы уже видели, в еще большей степени не был озабочен

тем, чтобы сохранить верность духу романа и извлечь из него самую суть... «Поскольку Брессон решил брать не весь роман, — пишет Андре Базен, — он мог жертвовать наиболее «литературными» местами и сохранять те многочисленные куски, в которых фильм был как бы уже написан, — куски, сами требовавшие зримого воплощения, — но на протяжении всего фильма он поступал противоположным образом. Фильм «литературнее» романа, изобилующего зрительными образами».

Брессон и на этот раз идет от выразительных средств к композиции и передает литературное содержание в литературной форме, следовательно, повествование развивается с помощью зрительных образов-иллюстраций; изображения и звук дублируют самый текст по крайней мере в начале каждой сцены. Такая необычная форма вызвала восторг Андре Базена и саркастические замечания Адо Киру.

Приведем из критической статьи последнего описания стиля режиссера:  
«Каждая сцена фильма строится по одному и тому же плану: 1. Тетрадь, на которой рука священника выводит дневниковую запись; мы следим за тем, как возникают очертания букв, а его голос (это уже, должно быть, для слепых) повторяет вслух то, что он записывает. 2. Наплыв, и мы оказываемся на месте тех событий, о которых читаем в записи, а голос продолжает монотонно рассказывать нам то, что мы видим собственными глазами. Пример: «Садовник передал мне небольшой пакет и письмо» (цитирую по памяти), и вот мы видим старого садовника, который передает священнику пакетик и письмо. Таким образом, каждый эпизод проходит перед зрителем трижды: в первый раз мы читаем, как в романе; во второй — слышим слова, воспроизводимые фонографом, и только в третий раз нам представляют его средствами кино. Разве г-н Брессон не верит в силу кинематографического образа и в свое умение передать такой образ? 3. Натурная сцена и бесконечный диалог. На

помощь приходит театр. Здесь эстеты разинут рты от восторга, потому что нечасто приходится увидеть на экране лицо, которое произносит монолог, и мы по привычке следим за реакциями священника на то, что говорят персонажи, — совершенно невидимые или более или менее скрытые. Право же, это не ново, и под конец такой прием вас просто раздражает. 4. Горизонтальный тревеллинг к лицу священника, которое вписывается в кадр со всею тщательностью. Такой прием неизменно повторяется в нескольких десятках сцен фильма»<sup>1</sup>.

В самом деле, такой странный способ изложения сюжета кажется на первый взгляд противоречащим не только идеалу киноискусства, но и всякой логике художественного отражения. Этот прием (назовем это так для удобства) также «незаконен» с точки зрения традиционного кино, как и внутренний монолог в «Короткой встрече»: и в том и другом случае сказывается неверие в силу изобразительного образа. Однако, что бы ни утверждал Адо Киру, в «Дневнике» этот прием способствует увеличению эмоционального напряжения. Это обстоятельство не отвергает тем не менее положения о нежелательности подобных приемов. Но здесь речь идет о произведениях исключительных, которые тем и замечательны, что нарушают правила.

Попробуем рассмотреть, как на самом деле подается зрителю это кажущееся многократное воспроизведение каждой сцены. Брессон имеет в своем распоряжении три возможности для достижения поставленной цели: написанный текст, разговорный текст, зрительный образ. В ходе фильма Брессон не накладывает эти три элемента один на другой, а пользуется ими, как композитор, проводящий один и тот же музыкальный мотив в трех различных регистрах, так что они то сливаются, то находят один на другой, но так или иначе дополняют друг друга, составляя полифоническую гармо-

<sup>1</sup> «L'Age du Cinéma», № 1, mars 1951.



нию. В фильме это своеобразное возвешение о начале навой сцены подобно такому музыкальному мотиву. В этих повторениях он приобретает особую устойчивость, благодаря чему производит большее впечатление на зрителя, который оказывается словно захваченным и покоренным этими повторами, этой сознательной монотонностью общего звучания, движения руки, описывающей драму, серых изображений, лишенных рельефности и, как в сневидении, столь же определенных, сколь и расплывчатых. Совершенно очевидно, что прямолинейный рассказ в форме обычных звуко-зрительных картин, построенный по всем правилам реализма, не обладал бы столь покоряющей силой, какой обладает фильм в такой его форме. Имея в своем распоряжении зрительные образы, звук и, кроме того, еще текст, автор применяет все три элемента одновременно, но расчленяет их. Тем самым он убедительно показывает, что «Дневник» — это не произвольное воспроизведение действительности, а отражение душевных потрясений священника в той форме, в какой он их переживал. Диалоги между действующими лицами, как и монолог священника — не фрагменты действительности, а фрагменты воспоминаний. Отсюда и неизменная монотонность звучания, в этом и оправдание сознательно приглушенной игры актеров, которая вовсе не является неумелой, как говорили некоторые, но тоже лишена рельефности и передает состояние человека, несущего тяжелое бремя в своей душе, где и разыгрывается главная драма.

По поводу «Дам Булонского леса» Робер Брессон писал: «Я больше всего заботился о том, чтобы отстраниться от изображаемой вещи. И я прилагал все усилия к тому, чтобы заставить зрителя увидеть моих персонажей, как того требует Расин, «другими глазами, а не так, как мы обычно смотрим на людей, которых видим вблизи себя». Эта проблема отстранения, или дистанции, пришедшая от театра трагедии, получает в кино новое и многообразное развитие.

Та же забота движет Брессоном и в «Дневнике». Она нашла здесь уже другое воплощение, но тоже отвечает потребности автора поместить зрителя в ту точку, из которой он мог бы охватить главную тему.

Расчленение выразительных средств дает еще и другое преимущество, очень важное в формальном отношении. Оно возвращает выразительным средствам свободу, позволяет создавать такие комбинации, которые были бы невозможны при неизменной слитности этих средств. В этом смысле можно было сказать, что творчество Брессона «авангардистское». И Адо Киру не может умолчать об этом факте, но он подчеркивает, что все это не ново. Хорошенький довод! Еще двадцать лет назад Баронселли говорил мне: «При съемке разговорной сцены важно не столько лицо говорящего, сколько лицо слушающего...» Сколько фильмов, следуя по проторенной дорожке «классической» звуко-зрительной записи, соблюдают его непреложное правило? И здесь гораздо больше повторов, чем у Брессона.

При такой независимости выразительных средств фильм приобретает в изобразительном плане ту драматургическую насыщенность, какой обладало немое кино, то кино, которое Базен называет неполноценным и которое на самом деле есть то же, чем является сегодня черно-белый фильм по отношению к цветному, а графика — по отношению к живописи. Немое кино было одной из форм киноискусства, затем появилась другая — звуковое кино с его шумами, диалогом и музыкой. Сказать, что немому кино чего-то недоставало для полноты выразительности, значило бы усматривать в звуке лишь добавление к средствам немого кино, тогда как в действительности звуковое кино составляет или должно составлять с ним контрапункт. Рене Клер и некоторые другие тоже показали это, расчленяя выразительные средства кино.

Однако в «Дневнике» Робер Брессон зашел, пожалуй, в этом направлении дальше и действовал смелее, чем кто-либо до него, когда, заканчивая фильм, совершенно отказался от реалистического изображения, заменив его зримым символом. Тут уже Адо Киру не сдерживает своего возмущения: «Но предел отрицания кино как искусства, — пишет он, — достигнут в конце фильма. В течение 5 (пяти) минут (я не преувеличиваю) черный крест на сером фоне заполняет весь экран, а в это время чей-то голос рассказывает нам о последних минутах и последних словах священника, а когда голос уже все оказал, на кресте возникает слово «конец», и в зале загорается свет. Это просто-напросто невыносимо...»

Да, невыносимо. Но совсем не в том смысле, какой придает, этому слову критик. После того как человек принес себя в жертву и душа его возвратилась к богу, ничто уже не может сказать больше, чем этот добытый, вновь обретенный крест. «Все — милосердие»... И зритель подавлен, уничтожен видом этого неподвижного образа. Да, это просто невыносимо...

Смелость Брессона привела в восторг Андре Базена: «Быть может, мы впервые увидели победу чистого кино во всей его непреложной эстетической ценности...»

И Базен вспоминает о «чистой странице» у Малларме, о молчаниях Рембо. Всякое высказывание — это уже вынужденная уступка. Но в этой относительности мы живем, вздымаем наши руки и возносим наши сердца. Молчание выше поэзии, и самые великие поэты, несомненно, те, которые молчат, Но искусство — кино, о котором идет речь, — дело тех, кто высказывается. Мы еще нуждаемся в знаках.

Эта «победа чистого кино», этот своего рода «абстракционизм» — признак гениальности человека, который поднял нас достаточно высоко, чтобы мы могли на несколько мгновений постичь Абсолютное,

Таким образом, этот фильм имеет исключительное значение и потому, что он вводит кино в область самой интимной драмы, драмы восхождения души к милосердию, и потому, что в плане эстетическом он оригинально использует различные компоненты киноискусства. Но произведения, отмеченные гениальностью, — а это, думается, одно из таких, — не открывают путей. Они только освещают перспективу. «Дневник сельского священника» ни в коей мере не является образцом. Это произведение, это, как говорится, факт.

Мы видели, что роднит его в некотором отношении с предыдущими фильмами Робера Брессона. Их определяет стиль и мысль автора. Они не предлагают ни формулы, ни приемов.

Съемки «Сельского священника» производились с 6 марта до 19 июня 1950 года. Новый фильм Робер Брессон начал снимать 15 мая 1956 года. Шесть лет молчания. Но не бездействия. Требования кинематографиста к себе и к тем, от кого он ждет помощи, крайне ограничивают результаты его деятельности. Сетовать на это не приходится. Большое произведение искусства и особенно киноискусства редко рождается в спешке. Пока Брессон размышлял, собирал материал, спорил, другие снимали... Рынок не оставался без товара. Но для Брессона речь идет о чем-то ином.

Тем не менее он, как и другие, разрабатывал новые сюжеты, но ни один из них не получил воплощения. Мы уже упоминали об «Игнатии Лойоле». После «Дневника сельского священника» он работал над сценарием «Ланселот с озера» — адаптацией легенды о Граале. И на этот раз действие разворачивалось на грани небесного и земного. Речь шла о борьбе между чистотой и страстью, происходившей в душе героя. Жорж Розетти, ставший впоследствии продюсером фильма «Хлеб наш насущный», поставленного Жаном Мусселем по сценарию Франсуа Мориака, дал этому делу ход, но не получил поддержки банков, которые больше

верят в романы с продолжениями, чем в произведения на духовные темы. Впрочем, автор надеется вскоре возвратиться к этому замыслу.

Затем возник проект фильма «Принцесса Клевская», вызвавший эпистолярную дуэль между Робером Брессоном и Жаном Деланнуа, оспаривавшими первенство в заявке на этот сюжет. Но ни тот, ни другой не осуществили этот замысел.

Наконец Брессон прочитал в Литературных приложениях к «Фигаро» рассказ о побеге из лагеря лейтенанта Девиньи, в 1943 году приговоренного гестапо к смерти. Он находит в этом рассказе сюжет для нового фильма, который он хотел бы назвать: «Помоги себе!»... Продюсеры предпочли дать ему название «Приговоренный к смерти бежал...»

\* \* \*

И на этот раз Робер Брессон сам написал сценарий и диалоги. Он разработал режиссерский сценарий, главным правилом в котором было стремление к достоверности всех, даже мельчайших, деталей как в декорациях, так и в поведении актеров. Заботясь о безупречной правдивости фильма, Брессон решает поручить роли студентам, рабочим, ремесленникам. Роль лейтенанта Девиньи исполняет студент Жак Летеррье. Подобно своим товарищам по фильму, по окончании съемок Летеррье возвращается к занятиям в университете, впоследствии он станет преподавателем философии; другие — к работе по профессии.

Вот текст интервью, данного мне Робером Брессоном на следующий день после окончания съемок и еще не опубликованного к моменту, когда пишутся эти строки. Он предоставит читателю возможность сопоставить замысел и результаты.

«В связи с этим фильмом много говорили о «Сопротивлении». Но не Сопротивление составляет сюжет фильма. Он заключается в подготовке к бегству и в самом бегстве. Фильм заканчивается, когда герой выпрыгивает на улицу. Это в некотором роде фильм приключенческий, но без приключе-

ний. Кроме того, я ставил себе задачу захватить публику, во-первых, самыми простыми средствами, во-вторых, средствами, не имеющими отношения к театру. Все действие разворачивается в камере размером 2 на 3 метра, во дворе и в нескольких коротких сценах у тюремного умывальника. Далее, я пытался подметить яркие детали и дать почувствовать зрителям, чем живет тюрьма. И даже если действие фильма как будто бы раскрывается в поступках, оно идет также по внутреннему пути, а подчас и по... невероятному.

Мы тщательно воспроизвели для съемок каждую материальную деталь обстановки бегства. Все, что не связано с бегством, сознательно удалено. Немцы появляются только изредка, в качестве «заправки» — чья-то рука, спина... Они «присутствуют» гораздо более в звуке, чем в изображении... Впрочем, драма частично разыгрывается между героем и шумами тюрьмы.

Что касается музыки, то ее роль будет также ограничена; конечно, она прозвучит во вступительных титрах и в финале. Я использую для этого Интродукцию к «Мессе до-минор» Моцарта, тональность которой, мне кажется, составляет тональность фильма.

Речь шла о том, — сказал в заключение Робер Брессон, — чтобы создать фильм стремительного действия на фоне неподвижных вещей, на фоне тяжелой, давящей жизни тюрьмы. Режиссерский сценарий насчитывает 600 планов, но эпизодов в фильме нет. Весь фильм составляет всего лишь один эпизод. Я сознательно избегал каких бы то «и было драматических эффектов, стремился к наибольшей простоте. Думаю, что зритель будет захвачен развитием действия больше, чем деталями фильма... Этот фильм был для меня полон всяческих ловушек и трудностей. Моей целью было избежать -их и преодолеть. Достиг ли я своей цели — судить публике...»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «Unifrance Film Informations», bulletin № 105, 20 août 1956.

## Жак Беккер

В пятьдесят лет он сохранил молодость тела и духа. Над широким лбом чуть седеющие волосы, вьющиеся и непокорные. Резкие, почти суровые черты лица говорят о постоянном внимании к вещам и людям. Высокого роста, коренастый, он говорит громко и отдает себе полный отчет в том, что делает и чего хочет. В нем чувствуется упорство. Может быть, из-за этой сосредоточенности он говорит немногословно, не очень гладко. Жак Беккер очень сдержан. Кажется, что его мысль складывается во фразы медленно. Вероятно, потому, что она тщательно продумана, потому, что прежде чем ее высказать, он взвесил значение своих слов. За этой кажущейся неуверенностью кроется инстинктивная потребность в точности, забота о тщательной обработке деталей, которой он придает большое значение в своей профессии, в работе над своими фильмами.

Он целиком отдается своему искусству. С маниакальным вниманием проверяет в павильоне декорации, сам компонуется кадры, не отводя глаз от камеры; руководит актерами, пространно объясняя и воспроизводя их игру. Согласно его излюбленному выражению, он каждую сцену «разлагает на части», чтобы показать ее скрытые пружины, а затем воссоединяет ее составные элементы. Никаких показных жестов, никаких взрывов, но неутомимая придирчивая требовательность, особенно в отношении игры актеров. Свою профессию он изучал

Восемь лет, работая с Ренуаром. Он научился разбираться в винтиках этой сложной механики, понял, как надо управлять ею и когда пускать в ход дипломатию... «Все остальное, — говорил он, — изучению не поддается. За восемь лет я никогда не мог уловить, каковы были планы Ренуара в области использования кинотехники... »

Чтобы сделать понятными свои намерения, он охотно говорит о других. Вы постигаете его методом сопоставления и исключения.

Жак Беккер работает тщательно, но никогда не бывает вполне удовлетворен результатами своего труда. Он говорит, что ночью думает о снятых им днем сценах. Наблюдательность вынуждает его к особенно точной передаче деталей. «Однако не следует задерживаться на том, что известно. Только подсказать, чтобы остальное было понятно само собой... »

Его интересует главным образом человек, люди в их среде, перед лицом жизни. Его персонажи никогда не даются в отрыве от их положения в обществе. «Я делаю это не специально, — говорит он. — Мне кажется, что это вызывается настоятельной необходимостью, ведь люди живут не в безвоздушном пространстве, не во времена волшебных сказок, и все, даже богачи, сейчас оказываются перед проблемами, которые приходится разрешать. Моя цель в том и заключается чтобы поставить людей перед этими проблемами. Но я не могу представить себе персонажа, не задумываясь при этом о его образе жизни, о его общественных связях, к какому бы классу он ни принадлежал. Я хотел снимать «Королеву Марго»; в этом историческом фильме я показал бы будничную жизнь королевской семьи... »

Теперь становится понятнее, как удается Беккеру создавать впечатление, что его герои выхвачены им из жизни. В действительности же все, что он делает, создано им, обдуманно, отобрано; ничто не предоставлено случаю или импровизации; но доминирующее над всем этим ощущение правды обу-

словлено редким достоинством его манеры — объективностью. Мы часто ошибаемся относительно замысла кинорежиссера, приписываем ему намерения, каких у него не было. «Что он хочет доказать?» — задаем мы себе вопрос.

«Что я хотел бы доказать? Что доказывать нечего! Я стараюсь оставаться наблюдателем...» Не вставать ни на чью сторону. В этом главное, в этом — искусство великих романистов, превосходных рассказчиков; в нем трудно быть последовательным, трудно приобщить к нему зрителя. Жак Беккер вовсе не избегает высказать свои симпатии или антипатии к тому или иному персонажу, как он поступил бы и в жизни. Но он подходит ко всем с одинаковой объективностью, иногда с юмором, но всегда снисходительно\*.

Эта манера чувствовать и воспринимать привела Жака Беккера к созданию своего особого стиля, характерные черты которого — точные мазки кисти, значимость каждой детали в соответствии с законами кинематографической эстетики, взятой в ее наиболее чистом виде. Эта эстетика дала ему возможность сохранять единство стиля, работая в весьма различных жанрах. Она объясняет также, почему Беккер не гонится за кинозвездами. Он подбирает наполнителей по их характеру, а не по имени, и даже не только по их талантам, которые он «создает» сам, в доказательство чего можно было бы привести примеры.

Свобода, с которой Жак Беккер разрабатывает избранный им сюжет или жанр, приводит его к парадоксу, на который указывает Поль Сенжиссен в «Радио-Синема»: «В своих драмах Жак Беккер не бывает грустным, а в комедиях — веселым...»

Таким образом, он не принимает сторону того или иного персонажа и не останавливается на определенном жанре. В его произведениях, как и в жизни, мы встречали и печальное и веселое. Вот почему мы иногда ощущаем такую трагическую горечь в комедии (одиночество молодого пианиста на светском вечере в фильме «Эдуард и Кароли-

на») и столько поэзии в драматической сцене («Золотая каска»). Правила, управлявшие искусствами прежних времен, по-видимому, нисколько не интересуют Жака Беккера. Можно сказать, что его единственной заботой является действенный способ передачи рассказа. Вот что говорит он сам по этому поводу: «Я думаю, что воздействие фильма зависит от строгой логики в развертывании рассказа. В настоящем фильме все должно быть убедительным — малейшая подозрительная деталь уничтожает ценность целого...»

Его заветное желание, как признавался он не раз, заключается в том, чтобы стать «хорошим рассказчиком».

«Жак Беккер никогда не плурует, — замечает Ж. Дониоль-Валькроз<sup>1</sup>. — Мечты Антуанетты или заботы Каролины затрагивают в нас — и это самое неожиданное — нашу искренность зрителей. И вот мы тоже принимаем участие в игре. Мотоцикл Антуана, галстук Эдуарда и платье его жены стали нашим мотоциклом, нашим галстуком, платьем нашей жены, даже если у нас нет ни мотоцикла, ни костюма, ни жены. Одна из больших заслуг Беккера — среди многих других — в его умении дать нам понять, что проблема реализма составляет одно целое с проблемой воображаемого. Мансарду в фильме «Улица Эстрапад» мы воспринимаем как картону, нарисованную нашим воображением, и это получается прежде всего потому, что она достоверна. Именно поэтому все фильмы Беккера больше, чем констатация факта... и обладают тем вторым измерением, которое позволяет им переходить «по ту сторону» документального материала».

Через все разнообразие выбранных Беккером тем, через все его творчество красной нитью проходит одна «доминанта». Если бы мы пожелали во что бы то ни стало найти у Беккера какое-либо

<sup>1</sup> «Trois «auteurs» de films», («Unifrance Film», № spécial: «Aspects du Cinéma français», 1954).

«пристрастие», то оказалось бы, что это пристрастие к молодежи. Несмотря на свои пятьдесят лет, Беккер всегда остается другом молодежи. Он разделяет ее восторги и ее ненависть. Его волнуют ее волнения, он радуется ее победам. Эта привязанность к молодежи, интерес к волнующим ее проблемам заставляют его с особой силой сожалеть о пределах возможностей — а они ему хорошо известны — искусства, которому он служит. Осуществляя эту простую, взятую им на себя роль наблюдателя, он может лишь передавать свои впечатления, «упрощенно, беглыми мазками; и потребовался бы новый фильм, чтобы по-настоящему разработать только одну сторону проблемы».

Фильм не позволяет заходить достаточно далеко, представить какой-либо пример во всем его значении; он дает лишь элементарное и условное представление о людях и занимающих их проблемах. Но роль художника заключается не в том, чтобы разрешать проблемы, а в том, чтобы их ставить. И Жак Беккер всегда ставил их с присущей ему объективностью и поразительной точностью.

Однако пора более подробно рассмотреть жизнь и творчество этого режиссера.

Жак Беккер родился в Париже 15 сентября 1906 года. Его предки жили в Эльзасе, Шотландии и Париже. О годах учения Беккер а известно немногое — это были обычные ученические годы мальчика из буржуазной семьи. Но каникулы дают ему не меньше, чем сама школа... Началась это с лета 1919 года, проведенного в Трувилле после окончания первой мировой войны, когда Беккеру было тринадцать лет.

«В казино, — рассказывал он впоследствии <sup>1</sup>, — французский оркестр играл синкопированную музыку. Но в парке военный американский оркестр,

состоявший из белых и черных музыкантов, наполнял джазовую программу. Музыканты дули в сложный инструмент, называвшийся саксофоном. Раньше я не слышал ничего подобного. Ни я, ни мои приятели и никто во Франции... »

Эта музыка настолько взволновала мальчика, что он бросил занятия по классу рояля в «Скола Конторум». Три года спустя Жак организует любительский джаз-оркестр (в котором участвовал Рэй Вентура). На следующий год, опять во время каникул, он находит свое призвание. В Марлотте, где его семья поддерживала дружеские отношения с семьей Сезанна, Жан Ренуар, приехавший для натурных съемок к фильму «Дочь воды», открыл шестнадцатилетнему Жаку Беккеру искусство кино. Сын великого художника был другом семьи Сезанна, в которой Жак Беккер с ним и познакомился. Каникулы кончились, и пришлось вновь засесть за учебные, готовиться к труду на жизненном поприще. По окончании школы Бреге, молодой человек, занимает различные должности в фирме, изготавливающей аккумуляторы, затем в Трансатлантической компании, где ему был поручен надзор за багажом на лайнерах линии Гавр — Нью-Йорк.

Уже в то время Жак Беккер был ревностным посетителем кино. Когда ему представлялась возможность, он смотрел по три фильма в день. Впоследствии, вспоминая себя в те годы, он сказал: «Я думаю, что фильмы в качестве способа вести повествование с помощью зрительных образов, представляющее собой монтаж последовательных планов, всегда бессознательно создавались мечтателями, фантазерами и вообще всеми, сохранившими со времен детства привычку рассказывать себе истории, «проецируя» их на воображаемый экран» <sup>1</sup>.

Во время одного переезда через океан в числе пассажиров оказался Кинг Видор \*. Жак Беккер выразил автору «Толпы» и «Аллилуйи» свое восхище-







ние. Видор вызвал его на разговор, выслушал и предложил работать у него в качестве третьего или четвертого ассистента. Это было гораздо больше, чем то, на что мог надеяться молодой служащий Трансатлантической компании. Он был готов остаться в Америке, но ему было отказано в визе на жительство. Тем лучше для нас!

Разумеется, подобное предложение продолжает волновать молодого человека! Несколько позже, когда ему было около 25 лет, он вновь встречается с Жаном Ренуаром на Елисейских полях; автор «Правил игры» снимает сцену в кукольном театре. Жак Беккер подходит к нему, напоминает о беседах в Марлотте и, вспоминая встречу на теплоходе, полусерьезно просит Ренуара взять его к себе ассистентом. Надо полагать, что этот юноша умел убеждать. Ренуар ему не отказывает, и в следующем — 1932 году Беккер работает вместе с ним над постановкой «Будю, спасенный из воды». Он работает ассистентом Жана Ренуара в течение восьми лет. Превосходная школа, в которой молодой человек использует все возможности. И тем не менее он окажет: «Постановка — такая вещь, которой научить нельзя. Нужно найти совой стиль, свою собственную манеру...»

Но теперь цель ему ясна. Чтобы набить руку, он снимает два короткометражных фильма по Куртелину, в их числе «Комиссар — хороший парень». В 1939 году он приступает к работе над полнометражным фильмом «Золото Кристобаля», которую, однако, приходится приостановить из-за отсутствия средств. Беккер отказывается закончить съемки в условиях, по его мнению, несовместимых с понятием добросовестной работы. Совесть уже тогда не позволяла ему идти на компромиссы, которые ему предлагали. Когда ему будут говорить о препятствиях, с которыми приходится сталкиваться искусству кино, Беккер будет настаивать на своих позициях.

«Это вопрос энергии людей, которых называют «кинорежиссерами». Я считаю, что если хорошень-

ко попытаться убедить одного из коммерсантов-промышленников, которых называют «продюсерами», в необходимости сделать одно, а не другое, то иногда это может удалиться».

В данном случае это ему не удалось. Фильм был закончен Жаном Стелли.

Война. Жак Беккер проводит несколько месяцев в лагере военнопленных в Померании. Но ему снова улыбнулось счастье. В лагере он встречается со своим старым товарищем Андре Дефонтемом, также работником кино, и они вместе строят планы дальнейших работ. Но сначала нужно обрести свободу. Под предлогом эпилепсии Беккер добивается репатриации. Он и Дефонтемм возвращаются в Париж. В Париже приятелям удается поставить фильм, причем один из них выступает в качестве режиссера, другой — продюсера. Фильм этот — «Последний козырь».

Для Жака Беккера это было блестящим началом. «Последний козырь» - фильм динамичный, его действие разворачивается быстро, он смотрится легко -и снят с блеском, напоминая лучшие американские детективы, три года назад исчезнувшие с французских экранов. Это первый фильм Жака Беккера, но критика уже отмечает, что постановка «умна, основательна, энергична и отличается уравновешенностью». В ней уже чувствуется «мастерство» (Франсуаза Хольбан). Другой критик, Пьер Рамело, пишет: «Это фильм высшего класса. Последние четверть часа он развивается в головокружительном темпе и обладает стилем лучших заключенческих кинокартин».

Автор вышел на свое поприще, как боксер на ринг. Он выиграл первый раунд. Действие «Последнего козыря» происходит в Южной Америке и разворачивается на грани реализма и пародии. Однако еще до съемок этого фильма Жак Беккер говорил: «Как и Жан Ренуар, я верю исключительно в сю-

жеты из французской жизни, во французскую атмосферу». Если обстановка «Последнего козыря» экзотична, то его персонажи, главным образом персонаж, воплощенный Раймоном Руло, — настоящие французы. Но то, что режиссер ищет, он найдет в романе Пьера Бери «Гупи — Красные руки», который мастерски перенесет затем на экран. Эту историю, граничащую с фантастикой, Беккер передает в реалистическом документалистском стиле. Рассказанная им сельская драма правдоподобна от начала до конца как в своем юморе, так и в трагичности. Жадность и мошенничество — все звучит правдой. Фантастика входит в повседневную жизнь так же естественно, как поэзия или мечта, которые автор вводит в этот и в свои последующие фильмы.

Прежде всего этот фильм представляет собой поразительную галерею портретов с ярко выраженными индивидуальными чертами и в то же время составляющими часть неделимого целого — крестьянской семьи. Одно из достоинств фильма заключается в том, что, несмотря на обилие и разнообразие действующих лиц, он не теряет собранности, в нем нет ничего лишнего. Фильм непрерывно развивается в двух направлениях — по линии выявления характеров и по линии рассказа о событиях. Таким образом, он прекрасно выражает стремления автора, о которых он сам говорит: «У нас слишком часто забывают, что фильм создается для публики; и публика, которая приходит в кино за своей порцией мечты или забвения, не должна быть обманутой, ее следует рассмешить или взволновать. Поэтому главная забота режиссера заключается в том, чтобы возможно лучше рассказать какую-нибудь историю».

Режиссер достигает этой цели, придерживаясь условий, о которых мы уже говорили выше: правильности наблюдений, точности деталей. Вместе с группой он проводит два месяца на ферме в Шаранте. Его фильм пахнет землей, низкими помещениями, но также весной, большим простором...

Столь быстро достигнутое мастерство ставило автора в затруднительное положение. Критика предъявляла к нему строгие требования, это он почувствовал в 1945 году после выхода фильма «Дамские тряпки», принятого весьма сдержанно, — картине сильно повредила слабость сценария. Между тем искусство Беккера проявлялось в этом фильме, сделанном на совершенно (ином материале, столь же ярко. Сельская среда сменяется салоном модного парижского ателье; крестьянская драма — сентиментальным приключением. Режиссер прекрасно справляется с элегантною обстановкой и, верный своей цели, доводит зрителя до «высшей точки напряжения» (Роже Режан) в сцене знаменитой партии в пинг-понг. Жак Беккер продолжает идти своим путем. Похоже, что он рисует своего рода фреску, изображающую современное французское общество. И возможно, что в одно прекрасное время все его произведения и будут восприниматься в этом общем для всех их облике. Но элегантною обстановка «Дамских тряпок» оказала режиссеру дурную услугу в такой же мере, как и неудачный сценарий. Беккер чувствует себя свободнее в обществе простых людей, например супругов Антуана и Антуанетты, которых он вскоре показал нам на экране, на этот раз описав их историю без посторонней помощи. Историю? Едва ли это можно назвать историей. Двое молодых супругов, живущих в Париже в своем маленьком, ничем не примечательном, но симпатичном мирке. Народный язык, правда, менее сочный, чем в «Гупи», но звучащий поразительно естественно. «В целом, — пишет Жан Кеваль, — это нежная акварель, посвященная счастью повседневной жизни. Молодые актеры во главе с Клер Маффеи дали живые, точные характеристики героям фильма, однако образы остались поверхностными, хотя и блестящими в деталях. Но фильм отличался главным образом изумительным искусством, с которым вели рассказ Беккер и его правая рука монтажер Маргарита Ренуар; сюжет развивается так, что зрители все время с нетерпением

ждут, что произойдет дальше. Эта удача — единственная в своем роде и случайная в послевоенном французском кино — производит тем большее впечатление, что фильм в сущности был лишен «расказа»<sup>1</sup>.

Но «Антуан и Антуанетта» — это свидетельство, запечатлевшее жизнь лишь с ее забавной стороны. В дальнейшем Жак Беккер начнет внимательно изучать жизнь молодежи своего времени в период непосредственно после войны. Результаты этого изучения, отраженные в кинематографических образах, тоже стали свидетельством очевидца, но более сильным и острым, свидетельством, в которое автор, оставаясь добросовестным наблюдателем, уже вкладывает больше пыла и страстности. Подобно произведениям литературы, фильмы рождаются в голове авторов задолго до их осуществления. «Свидание в июле» было задумано во время войны. Жан Кеваль посвятил ему небольшое, но весьма ценное исследование, раскрывающее нам тайный смысл этого фильма и показывающее, почему его следует считать одним из наиболее важных произведений Беккера и с точки зрения творчества режиссера и, главное, с точки зрения эпохи, нашедшей в нем свое отражение. Но послушаем самого Беккера: «В конце 1943 года я скрывался в дальнем уголке леса Фонтенбло. На это у меня были достаточные основания, по крайней мере я продолжаю так считать. Я встретил там юношу по имени Молби, влюбленного в джаз, как и я в свои двадцать лет. Он собирался поступить трубачом к Клоду Люте. Именно эта встреча, происшедшая как бы через голову промежуточного поколения, и определяет внутреннее содержание моего фильма. Стиль «Южных штатов», или «Нового Орлеана», играет здесь лишь символическую и чисто живописную роль. Мне было важно встретиться с поколением, знакомым с материальными трудностями, для которого буржуазное процветание является мертвой буквой, с по-

колением, желающим попытать свое счастье и порвавшем со старыми традициями...»<sup>1</sup>

Вот мы и определили тему «Свидания в июле» По ходу действия в фильме появляется множество персонажей. Конфликт между двумя поколениями? Так ли это? «Двум поколениям не о чем говорить друг с другом. С самого начала мой фильм интересуется лишь проблемой молодежи. Родителям здесь делать нечего. Я предпринял путешествие в неизведанную страну.

Родителям никогда не известно, о чем думают их дети. Я полагаю, что это не является отличительной чертой только тех двух поколений, на которых временно зиждется равновесие нашего века. Это постоянное явление. У меня самого есть взрослые дети... Я о них не знаю ничего».

Если бы Жак Беккер поддался искушению показать конфликт между двумя поколениями, то — поверим ему на слово — он не проявил бы особого беспристрастия. «Я не терплю своего поколения. Оно интересуется лишь тем, что умерло. Это поколение притворщиков...

Молодые люди чище, бескорыстнее старшего поколения... Когда они встречаются меня в машине Рено модели тридцатилетней давности в 10 лошадиных сил, они не говорят: «Этот Беккер — чудак» или «Этот Беккер хочет поразить галерку»; они, так же как и я, говорят себе, что это подходящий автомобиль для опытного водителя, которому нравится возиться с карбюратором. Комфорт, богатство — слова, относящиеся к прошлому. Но что такое комфорт? Привычка рассчитывать на других. Хороший автомобиль, мягкое кресло, вкусный аперитив, изготовленные другими людьми. Мое поколение завязло в комфорте, в лени, во «всем готовом»...»

Впоследствии Жак Беккер сменил свою старую колымагу на более удобный автомобиль. Но не

<sup>1</sup> «Radio-Cinéma», № 146.

592

<sup>1</sup>Jean Quéval, Rendez-vous de Juillet. Introduction de Raymond Queneau, 1949.

593

думаю, чтобы он изменил свою точку зрения. Нам хотелось бы разделить восторженное отношение Беккера к молодежи. Оправдала ли она надежды, которые возлагал на нее Беккер? И не стремится ли она тоже слишком часто к комфорту, ко «всеми готовому»?

Прошло восемь лет после постановки «Свидания в июле». В настоящее время фильм этот особенно ценен как свидетельство о своем времени. В нем встречаются две группы молодежи: люди действия и люди слабой воли. Но место действия ограничивается Парижем и даже одним кварталом Сен-Жермен-де-Пре. Дальнейшее показало, что необходимо было изучение материала, и Беккер в конце концов научился выбирать наиболее типичные образы для создаваемого им документа о современной молодежи. Было бы интересно проследить, каким образом тема фильма, столь крепко связанная с определенной эпохой, увязывается с фактами общего и вечного порядка. Факты говорят, что молодежь всегда испытывала потребность избегать воздействия среды, в которой она развивается. В былые времена у нее существовали тенденции искать выход в «бегстве» в мир военный или мир искусства. Сто лет тому назад молодые исследователи из «Свидания в июле» стали бы военными, актерами, поэтами или художниками. Появляются новые цели. Они отвечают тем же потребностям. И внешняя экстравагантность экзистенциалистов ничуть не хуже причуд «львов» прошлого века, приводивших в отчаяние своих отцов. Черный рынок, увлечение джазом, появление «кабачков», порочный мирок театральных училищ — именно эти живые мазки, рисующие молодежь 1949 года, делают фильм Беккера интересным вплоть до наших дней. Весьма вероятно, что связующая его драматическая нить показалась бы нам слабой и даже искусственной. Но блестящая манера режиссера передала фильму динамизм его мышления. Известно также, что этот фильм дал возможность выдвинуться и проявить свой талант ряду молодых актеров — Николь Курсель, Бри-

жит Обер, Даниэлу Желену, Морису Роне и другим...

Творчество Жака Беккера не знает «падений», запятнавших карьеру стольких кинорежиссеров. Отчасти это обусловлено тем, что он отказывается от сюжетов, которые его не интересуют, отчасти же тем, что он обладает достаточным упорством и мужеством, чтобы убедить продюсеров в правоте своих взглядов. Кроме того, следует учитывать добро-совестность, которую он проявляет в своей работе. В этом отношении он образец для всех. Нужно видеть его за работой, чтобы понять, до какого предела доходит его требовательность к себе и другим.

В результате самый незначительный сюжет может послужить основой для создания шедевра. Это относится к таким комедиям, как «Эдуард и Каролина» (1951) и «Улица Эстрапад» (1953), сделанным с восхитительной легкостью и являющимся чудом юмора, сатиры и ума.

В первой части «Эдуарда и Каролины» мы видим, как молодая чета готовится к светской вечеринке, на которой мужу — пианисту, не имеющему ангажемента, предстоит выступить перед публикой, состоящей из эlegantных «снобов». Объектив наблюдает, как муж готовится к своему выступлению и как одевается молодая женщина; он подмечает их движения, роется в ящиках, следит за выражением лиц, проникает в интимную жизнь с нескромностью, умеряемой тонким тактом художника. Молодые люди нервничают, происходят какие-то досадные инциденты, приводящие даже к первой размолвке. Не вводя никаких других драматических элементов, Жак Беккер дает нам образец кинематографического рассказа и рисует характеры своих героев с точностью большого психолога. Это прекрасная комедийная сцена.

Следует также сказать, что она была мастерски сыграна.

Второе действие этой комедии происходит в доме светского дяди. Здесь комедия уступает место сатире, наблюдатель становится жестоким, ибо Жак Беккер без всякого снисхождения отмечает тщеславие круга людей, который называется «светом». Доходит ли он до карикатуры? Автор — сатирик, он заостряет некоторые черты, чтобы портрет стал рельефнее, и мы видим, как легко ему удастся вызвать реакцию публики. Уход молодого пианиста, пропасть, внезапно разверзающаяся между героями, переживающими внутреннюю драму, и равнодушными модными шаркунами, вскрывают и новую сторону творчества автора.

Она не чувствуется в «Улице Эстрапад». В фильме играют те же актеры, и сам по себе он является как бы вариацией на ту же тему о размолвке влюбленных. Сделанный так же тонко, фильм не увлекает нас, однако, в такой степени. На этот раз мы, может быть, слишком ясно чувствуем, что герои играют в игру, которая нас забавляет, но которой сами они больше не верят.

Между этими двумя комедиями Беккер ставит произведение более значительное — «Золотая каска». Сам автор считает этот фильм своей лучшей работой. Он занимает особое место в творчестве, главной особенностью которого является, пожалуй, кажущаяся, — а не настоящая — непосредственность. Напротив, «Золотая каска» — фильм, сделанный явно продуманно, можно даже сказать, с некоторой «прилизанностью», удивительной для Беккера. Это также его первый фильм, действие которого относится не к современности. Таким образом, он не является дополнением к фреске, посвященной современной Франции, которая вырисовывалась в ряде его фильмов. Кроме того, ткань рассказа соткана здесь гораздо основательнее, чем обычно в фильмах Беккера, хотя картина несколько страдает «литературностью», о которой мы скажем ниже. В фильме повествуется о людях, живших в пред-

местях Парижа в девятисотые годы. «Золотая каска» — прозвище женщины, любви которой добиваются двое мужчин, Манда и Лека, главари двух соперничающих шаек. «Словом, — подводит итог Беккер, — это история апащей... Но, — продолжает он в интервью, данном «Л'Экран Франсе», — я не люблю злоумышленников... Я интересуюсь не клиническими случаями, а людьми.

В «Золотой каске» меня увлекла «живописная» сторона, причем это не значит, что я мечтал о ряде прекрасных фотографий, подсказанных Тулуз-Лотреком или Мане. Совсем не то. Я искал эту «живописную сторону» скорее в манере сценария, в который мне хотелось вложить эквивалент старинных цветных картинок, помещавшихся в «Малом иллюстрированном журнале», выходившем во времена нашего детства... »

Итак, режиссер вовсе не ставил себе целью стать историографом. Он почерпнул из хроники лишь драматические темы, атмосферу эпохи, упростив ее характер, и, пренебрегая побочными моментами, написал на экране любовную историю с той тщательностью и яркостью рисунка, которой в литературе отличались Мопассан и Чехов. Это своеобразие в передаче рассказа заходит так далеко, что иногда создается ощущение, будто оно заставляет Беккера пренебрегать самим повествованием «ля отчасти отвлекаться от него. Может быть, так оно и было в «Золотой каске», где ясно чувствуется, что Беккер интересовался своими героями лишь в той степени, в какой они придавали жизнь художественной пародии на популярный мотив. История апащей становится темой для балета, однако она не представляется настолько лишенной реалистичности, вернее, настолько оторвавшейся от реальности, чтобы можно было совершенно пренебречь самим рассказываемым сюжетом, усматривая в фильме лишь своего рода продолжение «романтики воровского мира», процветавшей до войны. Я понимаю, что в намерения автора входило придать своему фильму мелодраматический тон в духе Эжена

Сю, показать свою историю сквозь ту призму — при этом сознательно заострив очертания событий и персонажей, — которую в то время (как и сегодня) использовали для рассказа о жизни и поступках таких фельетонных героев. Но могла ли публика уловить переход из одной тональности в другую, не принимая за чистую монету рассказ, персонажи которого скорее вымышленны, нежели реальны, и отбросить как условность голубой цветочек романтики, культивируемый героями?

Забываясь больше о пластичности, чем о правдивости, Беккер при его тщательности должен был сотворить чудо. На этот раз фильм заставлял вспомнить о Жане Ренуаре. Кадры «Золотой каски», в которых запечатлены страдания героев и их нежность, возвращают нас к Гаварни\* и Ренуару (художнику).

Не удивительно, что Жак Беккер придает этой постановке большое значение. Но возникает вопрос: соответствует ли она характеру таланта Беккера, его подлинным намерениям? Возможно, что, как сказал Андре Базен, «Золотая каска» «самый прекрасный» фильм Беккера. Вспоминая свои впечатления по выходе из кино, критик возмущается полупровалом фильма. Этот полупровал, несомненно, был вызван двойственным характером картины, занимающей место между стилизацией и реализмом. Двойственность сказывалась даже в игре актеров, которые по ходу действия «этой запятнанной кровью» истории старались не столько «растрогать» зрителя, сколько «очаровать» его. Конечно, режиссер волен в своем выборе. Но, несмотря на те удачи и художественные находки, которые сулит такое «раздвоение», приходится сожалеть об отклонении Беккера от своего пути. Покидая открытый им путь использования кино в качестве свидетеля своего времени, он оставляет после себя пустое место, кандидатов на которое не видно. Уже проделанная Беккером работа должна была, казалось, наоборот, помочь ему углубиться в этом направлении, которым пренебрегало французское кино. За

комедией супружеской четы и столкновением между поколениями открывались волнующие перспективы. «Французская фреска» была Беккером лишь намечена. Он оставляет ее, увлеченный более тонкой, но, думается, менее необходимой игрой. При сравнении французского кино с итальянским заметна, как это ни удивительно, чрезмерная интеллектуальность искусства, которое, даже разбирая проблему современности, слишком часто порождает произведения, скорее напоминающие диссертация. Еще чаще оно обращается к большим темам и вневременным психологическим конфликтам и отворачивается от непосредственной действительности и от частных. Этим и интересно французское кино. Но в этом порою и его слабость.

Жак Беккер нашел «тон» для французского неореализма, который увязывался с рационализмом, сдержанностью чувства, точностью и изяществом режиссерского почерка. Жаль, что он сошел с этого пути.

Однако можно утверждать, что фильм «Не прикасайтесь к добыче» также в известной мере рисует картину современного французского общества. Преступный мир, мир гангстеров высокого полета занимает определенное место в современной жизни, а Жак Беккер в этом замечательном фильме дает его отчетливое изображение без каких бы то ни было условностей и всякой дешевой романтики, которой обычно окутывают подобные истории. Но такого рода изображение жизни, хотя оно и отвечает стилю режиссера, испытывающего необходимость в точной характеристике различных слоев общества, не является ни целью, ни задачей фильма. «Прежде всего меня интересуют персонажи», — говорит Беккер. Персонажам уделялось больше внимания, чем обстановке, в его предыдущих работах. Но «Антуан и Антуанетта», «Эдуард и Каролина», молодежь из «Свидания в июле» живут в определенной среде, и

она в свою очередь сказывается на героях. Бегло рисуя преступную среду, бары, девиц, места, где хранятся краденые вещи, и т. п., Беккер дает лишь внешнее представление об обстановке, необходимой для занятий определенной «профессией», с которой сами персонажи — особенно Макс — ничем не связаны. Беккер и сам перестает интересоваться ею. Он с ледяным совершенством рисует эту среду, в которой герои остаются посторонними, хотя и живут в ней. Таким образом, «свидетельство», на которое можно было рассчитывать, обращаясь к этой среде, отсутствует. С тем же презрением к дешевым эффектам Беккер доводит до схематичности всякие грубые моменты, связанные со спецификой действия и самого детективного жанра, к которому, по-видимому, относится фильм «Не прикасайтесь к добыче». Финальная сцена сведения последних счетов проведена с удивительной строгостью, но дана лишь потому, что требовалась по сюжету. Ни по замыслу, ни по использованию выразительных средств это не традиционная «потасовка». И именно поэтому сцена стала образцом для данного жанра.

Итак, на экране лицом к лицу встречаются два человека. Они изолированы от окружающего их мира, напоминая трио в «Золотой каске», замкнутое в очерченном любовью круге, и связаны «профессиональной» дружбой, опасностями, которым вместе подвергались. Эта дружба даст Максиму более 50 миллионов; она даст ему то, чего он никогда прежде не мог найти, — покой. Но Макс приходит в бешенство при мысли об этой дружбе; он знает, что Ритон не стоит его привязанности. Эта дружба, от которой герой хотел бы отделаться, но которую, он терпит, — последние оковы, связывающие его, мешающие его полному освобождению. Что найдет он за ними? Полное одиночество. Кажется, в этом кроется смысл фильма Беккера. Это не столько драма дружбы, сколько драма одиночества. Одиночество жизни, которая привела героя в некую пустыню, где ему остается лишь ожидать смерти-изба-

вительницы, подобно герою фильма Феллини \* «Мощенники», в одиночестве переживающему предсмертную агонию на краю оврага.

Максиму удалось избежать столкновения с полицией; его спасла в основном потеря богатства. Ему придется вновь приняться за борьбу и, следовательно, жить. Но это спасение в свою очередь является приговором. Другая тема фильма — усталость. Усталость человека, дожившего до пятидесяти лет, для которого все кончено; он все исчерпал и мечтал лишь о покое, об уединении. Эта тема усталости, почти не встречавшаяся в кино, присоединяется к теме одиночества. Они придают фильму, внешне такому сентиментальному и живописному, звучание, полное горечи и безнадежности. Макс борется в безлюдном мире...

Совершенно очевидно, что этот фильм очень далек от картины нравов и детектива, он ведет нас в мир, гораздо более глубокий, более скрытый от постороннего глаза. Если в «Золотой каске», как нам кажется, за блестящей пластической оболочкой отсутствует какая-либо глубина, то фильм «Не прикасайтесь к добыче» представляется нам полированным зеркалом, помогающим проникнуть в самую глубину отражаемых им истин. Это по своей сущности фильм психологический... Таким образом, говоря об эволюции Жака Беккера, мы не хотим сказать, что в его творчестве наблюдается спад. Как раз наоборот. Речь идет об изменении направления. «Приходит момент, — пишет Франсуа Трюффо, — когда каждый подлинный создатель совершает такой рывок вперед, что его почитатели теряются». Это не относится к «Добыче», в которой публика усматривала лишь детектив, чем и объясняется большой успех фильма. Но по этой же причине создатель может сбить своих поклонников с толку. Вполне естественно, что Беккер ощутил потребность совершить этот «рывок вперед» в «Золотой каске» и «Добыче». Или по крайней мере, как принято говорить, «обновить» свое искусство...



Этим желанием следует объяснить и постановку фильма «Али Баба», который можно назвать фильмом недоразумений. На первый взгляд кажется удивительным, что Беккер мог увлечься подобным сюжетом. Но по зрелому размышлению это перестает удивлять. Разве он не говорил сам, что хотел бы стать «рассказчиком»? И разве восточная сказка, как ее понимает режиссер, не является лучшим образцом этого жанра? Основные черты стиля постановщика могли сотворить чудеса при воспроизведении со свойственной ему точностью персидской миниатюры или арабского орнамента. Но для успеха от режиссера требовалось более, чем когда-либо до этого, основательное владение структурой произведения и выразительными средствами, необходимыми для его воплощения. Но именно это не было позволено Беккеру. Невозможность осуществить задуманное очень скоро расхолодила постановщика. Теперь у него осталось желание создать просто «добродушный фильм», как он выразился во время наших бесед в Тарудане.

Недоразумение начинается с самого построения этой истории. Между тем линия рассказа весьма проста, и именно в этой одноплановой простоте фильм мог найти свои первые достоинства, за которыми пышным цветом распустились бы и остальные. Другое недоразумение заключается в имени лучшего итальянского сценариста — Дзаваттини, фигурирующего во вступительных титрах фильма. Такая сильная художественная индивидуальность, как Дзаваттини, могла лишь деформировать классическую линию народной сказки. В действительности же его участие было весьма незначительным. Но продюсерам казалось выгодным приписать сценарий еще одному знаменитому имени, хотя имени Беккера было бы совершенно достаточно. Четверо или пятеро сценаристов — авторов диалогов, включая самого Беккера, принялись за дело, чтобы привести в порядок эту «комедию-фарс». Но работа уда-

лась им лишь наполовину. Сюжет развивается по нескольким направлениям, не приобретая равновесия ни в одном, рассказ лишен единого тона. Подобное отсутствие каркаса должно было мешать Беккеру, который любит знать, к чему он идет.

У Бектара возникла соблазнительная, но странная мысль: снимать эту восточную сказку в южном Марокко, вписать фантазию в рамки реальной жизни и пейзажа столь сурового, столь замкнутого и столь увлекательного. Выжженные берега высохших африканских ручьев, свежая прелесть пальмовых рощ, четыре тысячи арабов в живописных лохмотьях, палящая жара, месяцы напряженной работы. Какой замечательный фильм мог бы снять Беккер, если бы ему не приходилось ставить «Али Бабу»!

Недоразумение — искать в действительности то, что следовало «строить» с еще большей неукоснительностью, чем «Золотая каска». Наконец оставалось недоразумение с Фернанделем. Это большой актер, но его актерский темперамент не соответствовал стремлению Беккера к тщательной отработке деталей. Уроженец Прованса, упрямый как бретонец, он не признавал ничего, кроме своей точки зрения. С первого же вечера, проведенного в Тарудане, я понял, что режиссер и актер шли различными путями, и под внешними уступками почувствовал взаимную враждебность. И тот и другой в беседе со мной подтвердили это впечатление. Однако никто из них не хотел взять на себя ответственность за это недоразумение. Данные Фернанделя не соответствовали стилю, которого придерживался Беккер. Созданный актером образ был, несомненно, сочным, во многом удачным, но он не вязался с фильмом. И, конечно, никакие качества деталей не могут искупить этот разрыв. Можно отметить отдельные места фильма, находки в игре актеров, тонкость характеристик, стремительность финального преследования, когда фильм наконец принимает тот фарсовый характер, в котором он задуман режиссером. Расстроенный вялостью драматического раз-

вития, обескураженный темпераментностью актера, Жак Беккер растерялся. Это фильм не Беккера: он был создан не его волей, а его беспомощностью. Поэтому мы не придерживаемся мнения Франсуа Трюффо, который, исходя из своей «политики авторов», несмотря ни на что, восхищается «Али Бабой», отводя этому фильму место, какое ему не отводит сам Беккер. «Несмотря на сценарий, измельченный десятью или двенадцатью авторами, не считая Беккера, «Али Баба» является фильмом одного автора, достигшего исключительного мастерства— автора фильмов»<sup>1</sup>. Однако это не так. Наоборот, «Али Баба» — это фильм, автор которого от авторства уклонился. Не будем обвинять в этом Беккера. У него не было иного выхода.

Можно ждать большего от его последнего фильма «Приключения Арсена Люпена», хотя очевидно, что режиссер старается создать популярное произведение, к чему его обязывает и название и сюжет. Альбер Симонен, автор «Добычи», и Жак Беккер свели в один сценарий несколько романов, которыми зачитывалось целое поколение, сохранив их время действия— 1910 год.

Похоже, что этот новый фильм Беккера говорит о его ориентации на «кинодивертисмент», к которому в той или иной форме примкнули почти все крупные французские кинорежиссеры современности. В этом, несомненно, следует усматривать реакцию на «черные», а также на «проблемные» фильмы, которыми злоупотребляло французское кино последних лет. В кино, больше чем в любой другой форме искусства, на характере художественных произведений оказываются различные течения. Будущее покажет, чего можно ожидать от этого нового пути; можно надеяться, что он в свою очередь заставит французскую кинематографию принять новую ориентацию...

«Искусство кино — это кустарное ремесло, ручной труд. Произведение, написанное одним человеком «экранизированное другим, представляет собой всего-навсего перевод... Для того чтобы искусство кино стало достойным писателя, надо, чтобы писатель стал достойным этого искусства; надо, чтобы он не предлагал для перевода на экран произведение, написанное левой рукой, а (принимался бы за него обеими руками и создавал вещь, стиль которой был бы равноценен его писательскому стилю»<sup>1</sup>.

В этих нескольких строках заключен большой смысл. Нам казалось необходимым привести их читателю, прежде чем говорить о кинематографисте Жане Кокто. Они объясняют ослепительный путь этого поэта, сравнимый с полетом падающей звезды в астральном мире кино. Но они определяют также — лучше, чем все участники полемики, длящейся уже более тридцати лет, — понятие «автор фильма» и делают его ясным и очевидным.

Как только «поэзия кино» своей необычностью привлекла никогда не дремлющее внимание Жана Кокто, он понял, что дело заключается не в том, чтобы поставлять темы исполнителям, а в том, чтобы пользоваться камерой как пером или кистью. И так же, как раньше Жан Кокто писал поэмы и романы, легкими мазками рисовал образы своих

<sup>1</sup> François Truffaut, «Cahiers du Cinéma». № 44, février 1955.



мечтаний, выкраивал театральные костюмы, набрасывал декорации, танцевал в балете, так теперь он создавал фильм с неловкостью увлеченного своей работой ремесленника. Это была «Кровь поэта», «сыгранная одним пальцем на рояле...»

Он уже хорошо знал, что фильм создается не так, как на бумаге составляется баланс. Он знал, что необходимо являться на студию, играть со светом, преодолеть тысячу коварных уловок со стороны вещей и людей. Он знал, что эта мечта, облаченная в зримые образы, создается лишь с помощью всевозможных реальных вещей, нередко враждебных, иногда благосклонных. «Мри промахи, — скажет он впоследствии, — будут приняты за хитрые шаги, а походка сомнамбулы — за ловкость акробата».

Если между первым его фильмом и последующим прошло четырнадцать лет, это не означает, что Жан Кокто признал себя побежденным. Возврат кино к театру отдаляет его от искусства, терявшего присутствие ему своеобразие. Затем Кокто с осторожностью приблизился к этому искусству, постоянно неуверенному в себе самом, и создал несколько диалогов, несколько сюжетов и наконец решился вернуться в студию, чтобы создать в соответствии со своими взглядами один из самых прекрасных рассказов о том, что он называет «великой французской мифологией». В течение четырех лет он замкнул цикл своего рода исследований самых различных аспектов кино.

\* \* \*

Мы не станем здесь описывать творческий путь Жана Кокто. Пьер Броден уже подвел итог его литературной деятельности<sup>1</sup>. Следует ли напоминать читателю главные этапы духовного пути Жана Кокто?

<sup>1</sup> «Présences Contemporaines», Littérature, t. I.

Он родился 5 июля 1889 года в Мэзон-Лафитте, учился в лицее Кондорсе и в пятнадцать лет впервые побывал в Венеции. По возвращении в Париж он вращается в литературных и светских кругах, знакомится с Катюль-Мендесом, Эдмоном Ростаном, Марселем Прустом и графиней де Ноай. В шестнадцать лет выпускает первый сборник стихов, завязывает дружбу с Андре Жидом, Ж. -Э. Бланшем, Игорем Стравинским. Освобожденный в 1914 году от воинской повинности, он организует санитарные поезда для раненых и вступает в полк морской пехоты. Его представляют к ордену «За боевые заслуги», но выясняется, что он не числится в боевых войсках, и его переводят на нестроевую службу. Помимо чрезвычайно плодотворной литературной и театральной деятельности, Жан Кокто вместе с Блезом Сандрамом основывает издательство. Под влиянием Жака Маритена склоняется к католицизму, но впоследствии отходит от него. Совершает за 80 дней кругосветное путешествие на пари и публикует рассказ о нем в «Пари-Суар». После войны путешествует по Греции и Египту. В настоящее время чаще всего гостит на вилле госпожи Вейсвейлер «Санто Соспире», расположенной на крайней точке мыса Сен-Жан-Кап-Ферра.

«Я рисовальщик, — говорит Жан Кокто, — мне свойственно видеть и слышать то, что я пишу, и облекать написанное в пластическую форму». Действительно, именно рисунок привел поэта, автора «Мыса Доброй Надежды», к созданию фильма. Виконт де Ноай, уже финансировавший «Золотой век» Бунюэля, в 1929 году попросил Кокто сделать мультипликационный фильм. «Я быстро понял, что мультипликация требует незнакомой еще во Франции техники и бригадной работы. Поэтому я предложил ему создать фильм столь же свободный, как и мультипликация, выбирая лица и места в соответ-

ствии с той свободой, с которой рисовальщик выдумывает близкий ему мир»<sup>1</sup>.

Так была предпринята работа над фильмом «Кровь поэта».

Начиная с этого времени Жан Кокто пишет в публикуемом Грюндом «Опыте ковсвенной критики» о трудностях работы, в которую он ушел со всей своей страстной любовью к новому: «Работа над фильмом — работа слепого; умираешь от усталости, стараешься не умереть, чтобы не рухнуло все предприятие, — вот и все». Впоследствии он рассказывал о «придирах», которым подвергался на студии, и о том, как пыль, поднятая слишком рано явившимися подметальщиками, помогла его оператору Периналю заставить танцевать золотые пылинки в лучах света дуговых ламп.

Результатом этих трудов, этого опыта, этих случайностей явился фильм, который, как и все, что в то время не укладывалось в понимание кинодраматизма, был признан «авангардистским». Весьма часто «Кровь поэта» подводили под эстетику сюрреализма, в то время как автор объявлял себя противником фильмов этого направления. Он прибавлял, что столь же абсурдно говорить о влиянии «Золотого века» Бунюэля, поскольку этот фильм снимался одновременно с «Кровью поэта», причем Кокто ничего о нем не знал.

«Кровь поэта» — фильм поэтический, созвучный поэзии, уже находившей себе выражение в поэмах и пьесах Кокто, созвучный также темам, развившимся и созревшим впоследствии в «Орфее».

«Не отдавая себе в этом отчета, я изображал самого себя; так происходит со всеми художниками, для которых модель является лишь предлогом... » И все там же — в цитированных нами «Беседах» — он упоминает о некоторых истолкованиях его фильма лишенными воображения начетчиками. Однако в 1932 году Кокто писал: «Кровь поэта» не содержит в себе никаких символов. Зрители сами усмат-

ривают в фильме символы». Он не ошибался. «Желая подчеркнуть, что время действия соответствует мгновению мысли», в начале фильма он показывал заводскую трубу, которая начинала разваливаться, а в конце фильма зрители видели, как она обрушивалась окончательно. Тот же смысл приобретает письмо, брошенное почтальоном в почтовый ящик в «Орфее». Кружок девушек, занимавшихся изучением психоанализа, усмотрел в этом образе «Крови поэта» фаллический символ.

Создатели фильма или любого другого произведения, должно быть, нередко бывают удивлены, услышав о намерениях, которые им приписывают. Но произведение искусства создано из материала, который видят люди: в этом — его право на существование. Художник не более уверен в судьбе своего произведения, чем мать в судьбе своего ребенка. В результате этих открытий Кокто приходит к следующему заключению: «Мы — столяры-краснодеревщики. Спириты появляются позже, и это уже их дело, если они захотят заставить стол разговаривать». Но ведь столы говорят...

Интерес к фильму «Кровь поэта», критика, которой он был встречен, и комментарии, по-видимому, в дальнейшем никак не способствовали укреплению связи Кокто с кино. Увлеченный другими формами поэзии, он отошел от поэзии кино. Тем не менее можно полагать, что сама эпоха — появление говорящего кино, возвращение к худшим театральным концепциям — была особенно неподходящей для новых опытов в области кинематографической выразительности. Авангард умер. Обстоятельства сопутствуют или мешают появлению произведений, больше всего проникнутых индивидуальностью авторов, которые нередко оказываются не в состоянии осмыслить свое положение.

Другая эпоха вернула Кокто к кино, хотя он, конечно, не отдавал себе в этом отчета. Война,

<sup>1</sup> «Entretiens autour du cinématographe», Paris, 1951,

оккупация заставили французскую кинематографию порвать с действительностью, с реализмом. Это было сознательным и в то же время вынужденным бегством в мечту, поэзию, легенду...

«Барон-призрак», фильм Сержа де Полины, послужил для Жана Кокто предлогом для возвращения к этому таинственному миру зрительных образов, к которому он осторожно приблизился как мастер слова. Он делает лишь инсценировку, пишет диалога — тема фильма принадлежит не ему. Вот как он ее излагает: «Вообразите себе старинный разрушенный фамильный замок. Он видывал столько свадеб. Рвы, наполненные водой, озера, пруды, подземные тюрьмы, леса и лунный свет — вот что такое «Барон-призрак»<sup>1</sup>. Это фильм полный литературных и кинематографических реминисценций—Эрве, лунатик, уносящий Анну в своих объятиях, газовый шарф, развевающийся над травами ночного леса, — но вместе с тем это возвращение к доступной глазу красоте. Диалог поэта парил над этими образами, не подавляя их, и сам Кокто, исполнявший главную роль, делал «барона-призрака» образом комичным и в то же время трагическим... Романтику, интриги, шероховатости в построении сюжета нельзя было вменять ему в вину.

Значительно большим будет его вклад в фильм «Вечное возвращение», поставленный в 1943 году Жаном Деланнуа. Тема этого фильма обусловлена теми же событиями, необходимостью отказа от актуальных сюжетов, к которым нельзя было обращаться в условиях оккупационного режима.

Жан Кокто остается верен себе, воспроизводя на экране древнюю легенду и перенося ее действие в современность. Он делал это для театра, используя темы Орфея и Эдипа. Он будет это делать для экрана в своем главном фильме «Орфей». Если «Вечное возвращение», о котором мы говорили в главе, посвященной Жану Деланнуа, не является

<sup>1</sup> Roger Régent, «Cinéma de France», Paris.

фильмом Жана Кокто, то это потому, что, по его же выражению, он был написан «левой рукой» и потому совсем не соответствует литературному стилю поэта. Но как можно не почувствовать его почерк в очаровательном финальном эпизоде — в этом чуде, поднявшем режиссера и актеров на высоту, можно сказать, превышающую их возможности.

Волшебник продолжает творить чудеса в фильме «Дамы Булонского леса». На этот раз он медленно приближается к своей цели, находясь между Дидро и Брессоном... Он принимает участие в написании диалога этого фильма, на котором все же сказывается стиль режиссера. Наконец два года спустя Жан Кокто вновь решается «двумя руками» приняться за работу в кино и ставит фильм «Красавица и Чудовище».

\* \* \*

Выбор этого сюжета вызвал всеобщее удивление. Используя «волшебную сказку без феи», написанную госпожой Лепренс де Бомон в качестве материала для нового опыта в кино, Кокто оставался верным своей любви к чудесному, украшающему все формы искусства, в которых выражалась его мысль.

Он говорил нам тогда о своем фильме: «Этот сюжет примыкает к циклу, который я назову «великой французской мифологией». Я снимаю его для тех, кто еще сохранил детскую непосредственность, и для тех, несомненно, гораздо более многочисленных зрителей, которые устали от того, что называется реальной жизнью... Фильм не ставит никаких психологических задач. Пусть зрители думают все, что им заблагорассудится. Фильм предлагает каждому частицу чудесного. Но чудесное имеет свои законы. Действие не может разворачиваться в неправдоподобной атмосфере, и поэтому я не мог позволить себе ничего неправдоподобного! Необходимо, чтобы дети мне поверили!..»

Жан Кокто использует в этом фильме свою изобретательность, но лишь с чрезвычайной осто-

рожностью. (И все-таки его упрекнул в том, что он подменил тему сказки своими собственными темами.) «Самое забавное заключается в том, что, хотя я выбрал эту сказку в соответствии с моей личной «мифологией», все предметы и действия, приписываемые моей фантазии, на самом деле взяты из романа г-жи Лепренс де Бомон, написанного в Англии, где существует бесчисленное множество рассказов о чудовищах, спрятанных в родовых замках»<sup>1</sup>.

Однако совершенно ясно, что фильм Кокто приобретает гораздо более глубокое звучание, чем вдохновившая его сказка. Персонажи фильма оказываются не просто олицетворениями добра, зла, доброты, злобы, как это было в сказке, а символическими образами человеческих страстей, инстинктов и мечтаний, т. е. элементов, составляющих человеческое существо. В фильме появляется новое лицо — Авенан, друг, которому поручают убить чудовище; освобождая красавицу, он сам превращается в чудовище, в то время как последнее обретает свой подлинный облик, облик прекрасного принца.

«Я решил использовать сказку в качестве отправного пункта, — пишет Кокто, — дополнить ее действиями, не мешающими основной линии рассказа, а обвивающимися вокруг нее». Эти арабески, не искажая темы, обогащают и питают ее, превращая детскую сказку в вариацию на тему Любви и Смерти—основу легенд всех времен. Этот вневременной характер сообщает фильму его подлинное измерение, дает возможность проникнуть по ту сторону его внешней формы и ощутить емкость содержания.

Возможно, что пышность фильма «Красавица и Чудовище» заслонила его внутреннюю красоту — по крайней мере для некоторых зрителей.

С самого начала публику поражает необычное величие, редкий для кино художественный вкус. Известно, какая заслуга принадлежит в этом Кристиану Берару. «Его находки наталкивают меня на другие. Он «рассказывал» мне обстановку и костюмы. Но когда доходило до дела, он скрывался из виду. Я был знаком с этим методом и немедленно продолжал дело, заказывал другим эскизы костюмов и декораций, отвечавшие его замыслам. Возмущенный моими ошибками, он набрасывался на эти эскизы, исправлял их, обливаясь потом, в отчаянии вытирая мокрый лоб»<sup>1</sup>.

Все мельчайшие детали — перчатка, серебряный прибор — изучались и специально изготовлялись со всею тщательностью. Жан Кокто не терпит неопределенности и неточности, за которыми скрывается ложная поэзия. Он создает правду воображения, которая — даже за пределами кино — определяет способ своего выражения. Он создает «образы», а не сны. В этом фильме находят стиль Вермеера Делфтского. К этому Кокто и стремился, некоторые части фильма носили более романтический характер.

Как и в более позднем «Орфее», Жан Кокто сплошь и рядом черпает пластические элементы для этой феерии в самой прозаической действительности. Замки, в которых живут его герои, не были выдуманы; они существуют, и даже странная зала со стеной, покрытой скульптурными изображениями животных, — это замок Рарэй (Иль-э-Вилэн). Но Кокто умеет открывать в действительности необычное, ускользающее от нашего внимания, показывая его нам во всей таинственной прелести (например, знаменитый эпизод стирки).

Как это видно в том же эпизоде, костюмы также играют существенную роль. В пластическом отношении они являются как бы знаками персонажей в такой же степени, как и лица, в той же мере, что и внешность Чудовища — одного из удивительных

<sup>1</sup> «Entretiens autour du cinématographe», Paris, 1951.

612

<sup>1</sup> «Entretiens autour du cinématographe», Paris, 1951.

613



созданий кино. Жан Кокто рассказывал о подлинной пытке, какую приходилось выносить Жану Маре под этим гримом: «Я сделал из него Чудовище, которое вместо того, чтобы быть отвратительным, остается обольстительным, обладая той обольстительностью Чудовища, в котором ощущается одновременно и человек и зверь. Впрочем, в этом и заключается сюжет сказки, потому что в конце концов красавица проникается жалостью и любовью к этому страшилищу...» Этот облик, жалкий и в то же время величественный, - и все, что осталось в нем человеческого, — взгляд, некоторые жесты, — обладают большой силой эмоционального воздействия. А мастерство в использовании пластических и звуковых элементов — голоса, звуковых пауз, музыки — делало фильм с точки зрения его формы богатым и многогранным, не знающим себе равных.

Тем не менее сам Кокто пишет: «Теперь, когда прошло определенное время, я вижу, что ритм фильма — это ритм рассказа... Герои как бы живут жизнью не настоящей, а рассказанной. Может быть, этого требовала сказка?»<sup>1</sup>

Это «отдаление» от жизни, эта холодность, которую отмечали некоторые критики (хотя, как уже говорилось, в фильме были и глубоко волнующие моменты), несомненно, способствовали формальному совершенству фильма. Все моменты, благоприятно сказавшиеся на фильме, шли от внешних факторов, а не от его содержания. Кокто строил свою феерию перед камерой, которой была отведена несложная роль «записывающего прибора». Он пользовался объективом не для написания феерии, а лишь для фиксации ее на пленку, и, следовательно, он рассказывал ее зрителям, но не воспроизводил перед ними. Однако в последней цитированной нами фразе Кокто высказал сущую правду: картина не становится частью нашей жизни, ее только смотрят; сказку не переживают, ее слушают.

Эта прямая победа над искусством, которому он служил (слишком короткое время), лучше многих других; это понимание кинематографа не заставляет Кокто привязаться к нему, как привязывается ученый к своему открытию. Оно является для него забавой. «Для меня кино — не профессия. Я хочу сказать, что ничто не заставляет меня снимать фильм за фильмом, искать актеров для исполнения ролей и создавать роли для определенных актеров». Его просят принять участие в работе. Иногда он уступает, одному подсказывает тему, для другого пишет диалог; он продолжает играть «левой рукой» — можно сказать, для времяпрепровождения. В 1947 году Жан Кокто по драме Виктора Гюго «Рюи Блаз» пишет сценарий, который ставит Пьер Биллон. Кокто придумывает для этого фильма изумительные декорации — светлые арматуры на фоне черного бархата — и воссоздает на студиях Милана пышную и ветшающую Испанию. «Мне хотелось, — говорит он о «Рюи Блазе», — создать ковбойский фильм, фильм плаща и шпаги. Я не вкладывал в него душу, потому что это была скорее игра, нежели внутренняя потребность. По этой причине я доверил его постановщику, которого некоторым образом консультировал, но ритма его монтажа я изменить не мог, потому что любой фильм всегда является портретом постановщика... Испанский каркас выпирал из-под бархата, чернота которого напоминала китайскую тушь рисунков Виктора Гюго»<sup>1</sup>.

Почерк Виктора Гюго чувствуется и в фильме «Двуглавый орел», который Кокто снимает по поставленной им пьесе. Фильм был сделан тщательно, но получился слишком литературным, в духе старомодного романтизма, чем, однако, и нравился публике. Несмотря на то, что автор хотел этой пьесой дать зрителю «театр действия», фильм претит

<sup>1</sup> La Belle et la Bête, «Journal d'un film».

614

<sup>1</sup> «Entretiens... »

61

5

избытком диалогов, т. е. отсутствием действия. Если он и войдет в кинематографическую биографию Кокто, то, подобно «Рюи Блазу», лишь как своего рода интермедия.

«Мы с головой ушли в легенду!» — говорит как бы в заключение один из героев «Двуглавого орла». Этот привкус легенды, присущий фильмам Кокто, характерен для него. Именно в такой форме выражения, которую принято называть «реалистической», он видит идеальное средство для передачи всего, что не укладывается в рамки реальности. Он дойдет даже до того, что, подобно ярмарочному зазывале, напишет и произнесет текст «от автора» для не получившего широкого признания фильма Звобада «Свадьба в песках», навеянного марокканскими легендами...

Прежде чем говорить о главном произведении Кокто — «Орфее», следует остановиться на двух фильмах: «Ужасные родители», автором которого был он сам, и «Ужасные дети», поставленном по его книге другим режиссером.

Вернемся еще раз к «Беседам о кино», бросающим яркий свет на намерения автора и на достигнутые результаты. «Должен признать, что с кинематографической точки зрения «Ужасные родители» являются моей большой удачей. В этом фильме, как оказал бы Баррес, я «связал концы с концами», то есть добился того, о чем мечтал. Я стремился к трем вещам: 1. Запечатлеть на пленку игру несравненных актеров. 2. Быть рядом с ними, видеть лица, вместо того чтобы рассматривать их на расстоянии, из зрительного зала. 3. Прильнуть глазом к замочной скважине и захватить своих хищников врасплох при помощи телеобъектива». Сюжет и развитие действия относятся к области литературного творчества Кокто. Поэтому мы остановимся здесь лишь на их перенесении на экран, которое в данном случае является «съемкой»

в точном смысле этого слова. В каждом из своих фильмов Жан Кокто что-нибудь изобретает: маску Чудовища, декорации в виде каркаса в «Рюи Блазе». Здесь он делает вид, что снимает свою пьесу — ни дать ни взять как Марсель Паньоль или Саша Гитри; но, производя съемки, он осуществляет то, что еще никому не приходило в голову: перенося пьесу на экран, он использует прием, невозможный в театре и органичный для кино, — он снимает почти исключительно крупным планом, причем часто даже очень крупным. Он подает фильм под микроскопом.

Таким образом, оставаясь верным театральной форме и сохраняя примат диалога, он все же находит способ прибавить к этому нечто новое. Кинематографическое произведение перерастает свой оригинал.

Подобный опыт был произведен впервые. Он оказался чрезвычайно удачным, так что не могло быть и речи о его повторении. Жан Кокто избрал форму, соответствовавшую сущности его пьесы. Страшное переплетение непомерных страстей, владеющих пятью персонажами; каждое чувство грозит подчинить себе соседние, и эта ужасная «картинная галерея» дает крупному плану оправдание, какого он не имел бы в других случаях. Эти губы, которые говорят, глаза, которые плачут, ужасающая мимика морщин, смеха, слез соответствует диалогу, который, ничего не скрывая, показывает нам обнаженные сердца. Все это сообщает произведению внутреннее единство и удивительную силу. Текст дает зрителю меньше, чем взгляд актера, чем все те изменения, которые мы видим в выражении лица, в горькой улыбке...

Все это не может быть передано со сцены. Речь идет не только о лучшей видимости, но и об увеличении показываемого. Кокто перенял метод оператора, снимающего энтомологический фильм. Мы не подозревали о трагическом ужасе борьбы насекомых, разыгрывающейся в майской траве, пока не увидели это в увеличенном виде на экране. Нечто

подобное представляет собой и фильм «Ужасные родители». Будучи «ужасными», персонажи ни на мгновение не перестают быть реальными, чем и порождена патетика фильма.

... «Мои пять актеров, — говорит Кокто, — подобны ветрам Андерсена, врывающимся в пещеру. Я даже думаю, что совершенство их игры делает ее невидимой и умеряет воздаваемые им похвалы и мою благодарность». Ивонн де Брей была восхитительна, а Жан Маре с успехом исполнил в этом фильме свою лучшую роль.

\* \* \*

Особенность Кокто заключается также в постоянном бегстве от самого себя, в том, что он никогда не останавливается на достигнутом. Он исследователь. Успех «Ужасных родителей» не удерживает его от дальнейших исканий. Когда Ж. -П. Мельвиль просит его дать согласие на постановку «Ужасных детей», он соглашается (прежде он неоднократно отказывал в разрешении на экранизацию своего романа), так как считает, что этому режиссеру присущ «партизанский стиль» и он способен придать картине «характер импровизации», отличающий любительские фильмы. Мельвиль придаст своему произведению такой характер. Здесь снова дает себя знать стиль постановщика, несмотря на присутствие автора, а иногда даже несмотря на его влияние.

Как и в «Ужасных родителях», в этом фильме драма обусловлена господством необычных страстей. Здесь это страстная любовь сестры к брату, там — матери к сыну. Эта привязанность, поддерживаемая притворными ссорами, презрением, спорами, эта страстная требовательность подобна любви с ее инстинктом обладания, власти, но не физической, а моральной и тем самым еще более жадной. Следует ли усматривать в этом романс тему инцеста? Не обязательно. Если от произведения и веет чем-то нездоровым, то это относится

скорее к обстановке, в которой развивается драма: отвратительная комната, где зарождается страсть, владеющая героиней. Эта комната ей необходима, она непрерывно перестраивает ее, как паук паутину, чтобы удержать в ней свою жертву, помешать ее соприкосновению с внешним миром, с жизнью.

Мельвиль превосходно передал эту атмосферу. Но еще более примечательно построение рассказа — это уже работа автора адаптации Кокто, который постепенно развивает эту историю, порою нелепую и забавную, по линии нарастания трагизма в духе чистого классицизма. Последние кадры сделаны мастерски: ширмы падают, и камера удаляется, открывая, как в «Вечном возвращении», два распростертых тела, навеки вошедшие в легенду.

Другая сцена — «приглашение к смерти», сделанное Елизабет Полю, также очень напоминает главную сцену «Орфея» — «приглашение к жизни», сделанное Смертью Орфею. Именно в этом фильме Кокто удается «связать концы с концами», о которых он говорил в связи с фильмом «Ужасные родители». «Двадцать лет спустя, — сказал он, — я оркеструю тему «Крови поэта», неловко сыгранную одним пальцем».

\* \* \*

Прежде чем говорить о фильме, посмотрим на поэта за работой, на этого человека мечты в борьбе с теми реальными условиями, которые существуют на киностудии... Но разве он не говаривал «поэзия — это цифры...» И следует ли напоминать цитату, приведенную в начале этой главы: «Искусство кино — это кустарное ремесло, ручной труд...» Для Кокто это не оправдание, а действительность. Он не из тех, кто руководит постановкой, восседая в кресле. Он ходит взад и вперед, раздумывает, останавливается, уходит, измеряет декорации, размещает аксессуары, совещается с актерами. Всегда кажется, что ему необходимо приручить какое-то

чудовище, внимание которого следует усыпить хитростью. Для него руководить — значит действовать, поощрять, воодушевлять. Уже во время съемок «Красавицы и Чудовища», рассказав нам о фильме и о своих сотрудниках, он добавил: «Фильм — это искусство организовать съемочную группу». При этом он имел в виду не только «творческий коллектив», работу которого он так хорошо умел координировать и вдохновлять — вкус Кристиана Берара, знания Клемана (который был техническим консультантом постановки «Красавицы и Чудовища»), но и всех участвующих в создании фильма, от которых он зависит в самых мельчайших деталях, например оттого, как машинист толкнет по рельсам тележку с камерой, снимающей панораму. «Кино — это прибежище ремесленников. Вообще ремесленники считаются аристократией рабочей среды. Эту аристократию пытаются уничтожить. На съемочной площадке группа представляется ремесленной в самом точном смысле этого слова. Особенно во Франции, где смысленный человек еще находит себе место. Невозможное становится возможным благодаря «гению» (в стендалевском смысле слова) французского рабочего, который упорствует в достижении намеченного и всегда находит удачный выход из создавшегося положения»<sup>1</sup>.

Жан Кокто работает в атмосфере доверия, дружбы: «Я смотрю на свой технический персонал и на рабочих как на семью, ответственным главой которой являюсь. Я их люблю, и они любят меня... » Как правило, нет ничего более скучного, чем присутствовать на съемке в студии. Однако весьма редко бывает, чтобы уже с самого начала киносъемки не ощущалось рождение большого фильма. Работа таких постановщиков, как Клузо, Клеман или Кокто, дает наблюдателю сотню интересных тем для размышлений. На его глазах возникает произведение, созданное любовью автора в борьбе

<sup>1</sup> «Entretiens... »

против всех возникающих на пути его осуществления препятствий. «Поле съемки» не является замкнутым местом драмы, это лишь странная зона, вокруг которой хлопочет группа. Но эта зона не считается запретной; декорация иногда служит кулисами, ими был «дом поэта», открытый Кокто для «Орфея» в небольшой долине близ Шевреза. Он прислонил к старым стенам несколько гипсовых слепков с античных образцов, кое-где прибавил решетчатые загородки. Комнаты были превращены в помещения для гримировки и уборные актеров. Деревенская столовая служила конторой, помещением для приемов или собраний. Внимательно посмотрев на небо, Жан Кокто побеседовал с главным оператором Николя Айэ о задачах на текущий день, затем, пренебрегая дверью, через которую вошел, выпрыгнул в окно, чтобы продолжать в саду свою причудливую прогулку.

«Теперь я знаю, что фильм — это сражение. Надо его выиграть... »

Вот уже несколько дней, как он начал это сражение. Одновременно с этим шло и другое, за перипетиями которого он внимательно следил.

«Быть может, «Орфей» и «Ужасные дети» — два произведения моей юности, доставившие мне наибольшее удовольствие, — сказал он нам. — Сегодня они начинают новую жизнь в кино. Я работал с Мельвилем над экранизацией «Ужасных детей», но сам снимать этот фильм не мог — роман был слишком близок мне... »

Что касается «Орфея», то известна пьеса под этим заглавием, поставленная автором в 1927 году. Фильм не должен был стать экранизацией пьесы. Автор обратился к тем же персонажам — «персонажам вечного мифа, образам мифа, созданного мною», но действие разворачивается в соответствии с возможностями оптики в кино и для кино.

««Орфей» должен был стать ирреальным фильмом, снятым в реальной обстановке. Я предусматривал некоторую стилизацию, от которой затем отказался, и обратился к более скромным средствам.

Никакой расплывчатости, поэтических эффектов, никаких хитросплетений. Фотография также будет реалистической и отчетливой».

Но в кино все становится парадоксом. Если в «Орфее» декорации сцен, связанных с жизнью Орфея, были созданы Обонном, то декорации для сцен, в которых фигурирует Смерть, были взяты из действительности — трагической действительности разрушения. В развалинах Сен-Сирской школы Жан Кокто решил создать «зону смерти», через которую Эртебиз ведет Орфея. Из своего недавнего путешествия по Греции и Египту Кокто вывез «любовь к развалинам». В течение нескольких ночей высокие стены, разрушенные бомбами, опустошенные пожаром и открытые небу залы служили для его труппы студией.

Перед камнями, которым белый свет юпитеров придавал вид мрамора, Жан Кокто возрождает Олимп и «стовратные Фивы». У полукруга, образуемого полем съемки, расположилась безмолвная толпа, удерживаемая на своих местах службой наблюдения за порядком. Люди расположились среди развалин, гирлянда настороженных лиц, словно явившихся на представление античной трагедии в открытом театре. И действительно, здесь разыгрывается трагедия, но свидетели увидят лишь ее фрагменты.

Жан Кокто полон энтузиазма. Он ведет нас через развалины, чтобы показать красоту странных эффектов этой созданной бомбами декорации. «Это развалины человеческих привычек, — говорит он нам... — Зона, в которой души еще не успели полностью отрешиться от того, что было их оболочкой, от форм их «привычки» в жизни... » Такова дорогая поэту судьба стекольщика.

У начала лестницы, где растения уже разрушают камни, Мария Казарес стоит рядом с Сежестом. Черное платье ниспадает с ее плеч, длинная газовая вуаль покрывает всю ее фигуру.

«Смерть, грозящая Орфею, — сказала нам актриса, — персонаж двуликий: один ее лик — дис-

циплина и власть, другой — нежность. Смерть — это своего рода чиновник, отдающий приказы с той же требовательностью, с какой ее принуждают к покорности. Отсюда строгость и замкнутость персонажа. Но любовь смягчит ее сознание, уведет с пути долга... »

Следующее мгновение показало нам, как понимала Мария Казарес эту драму и как ее передавала. Снимался момент, когда Смерть Орфея осуществляет то, о чем Эртебиз окажет: «ни в одном из миров ничто не может быть важнее» возвращения поэта к жизни.

Эртебиз и Сежест схватывают Орфея — Жана Маре — и как бы сковывают его; постепенно воля Эртебиза околдовывает героя и берет верх над его волей. Орфей возвращается к жизни, так же как погружаются в сон. И именно Смерть здесь руководит, приказывает и требует того, что противоречит ее миссии. Выпрямившись, закинув голову к стене, Мария Казарес говорит, кричит, голос ее дрожит, она вся трепещет, впав в состояние транса, который уже заставлял содрогаться зрителей «Deirdre des Douleurs» при ее появлении на сцене театра Матюрен. Слезы текут по ее щекам, голос прерывается рыданиями. Призыв к Эртебизу отзвучал... «Стоп!» Но обычный приказ не нарушает тишины. Жан Кокто удаляется потрясенный... «Какая актриса!» — шепчет он...

Кажется, что никогда ни одна съемка не захватывала нас до такой степени. Волнующая сцена, темнота ночи, пронизанная лучами юпитеров, талант актрисы — все способствовало созданию впечатления величественности, которое и должен был передать фильм.

... В пять часов утра, когда первые проблески зари заставили поблукнуть свет прожекторов, мотоциклисты Смерти, закованные в кожаные одежды, сели на свои мощные машины.

«Когда я снимаю фильм, — говорит Жан Кокто, — у меня такое ощущение, словно я вижу сон. Люди могут «ходить в комнату; я их не «слышу; я живу, окруженный персонажами моего сновидения. Сейчас я живу в окружении персонажей моего фильма. Я никуда не хожу, не вижу с друзьями...»

«Я не отдыхаю по-настоящему в воскресенье, — оказал он в другой раз. — Я пытаюсь возможно скорее уснуть».

К концу съемок он бывает измучен физически и морально. Но это неизбежно при создании художественного произведения, требующего от своего творца полной отдачи, предельного напряжения всех способностей. Сделать фильм — это значит задумать сюжет, облечь его в форму, взять из предлагаемых вам возможностей именно то, что требуется, и собрать разнородные элементы воедино, отбросить ненужное; кроме того, это значит приходить на студию первым, уходить последним, укладывать складки платья актрисы, расставлять и переставлять реквизит.

Жан Кокто большой кинорежиссер не только по значению своих фильмов и оригинальности поисков, но и по достойной подражания вере в свой труд.

Автор опубликовал монтажный лист «Орфея»<sup>1</sup>, так же как и фильма «Красавица и Чудовище», снабженный заметками о картине, о ее темах и персонажах. Кроме того, он дал несколько пояснений относительно этого фильма, который, по его словам, «заставил его подвергаться огромному риску».

«Орфей» — фильм, который может существовать только на экране, и ни театр, ни книга не могут мне здесь помочь. В первый раз после фильма-импровизации «Кровь поэта», сделанного мною двадцать

лет тому назад, когда я совершенно не был знаком с искусством кино, я пытаюсь разрешить важную задачу — использовать кино не как вечное перо, а как чернила.

Я беру несколько мифов и переkreщаю их. Миф античный и миф современный. Драма видимого и невидимого. Два мира, которые не могут проникнуть один в другой, но пытаются осуществить это взаимопроникновение. В результате невидимый мир становится видимым и очеловечивается до такого предела, что изменяет своей сущности, а мир видимый проникает в невидимое, но с ним не смешивается. Смерть Орфея оказалась в положении шпионки, влюбившейся в того, за кем ей приказано следить, и поэтому она будет судима. После произнесения приговора она остается как бы связанной, и за ней устанавливается наблюдение. Под гнетом этого наблюдения она произносит себе приговор ради человека, которого ей придется потерять. Человек спасен. Смерть погибает. Это миф о бессмертии.

«Когда вы снимаете реалистическое произведение, цифры организуются без труда, по законам обычной математики. Но если вы изобретаете нереальный ритм, необходимо комбинировать цифры и упорядочить математические действия. Малейшая ошибка превратила бы ваше произведение в «фантастическое», а я не одобряю фантастики, считая ее бессильной. «Орфей» может нравиться и не нравиться, но если вы станете тщательно изучать механизм фильма, то ничего неправдоподобного в деталях не найдете. Целое будет казаться неправдоподобным только тем, кто не видит в мире ничего, кроме собственной персоны и четырех стен своей комнаты»<sup>1</sup>.

Фильм «Орфей» интересен по многим причинам. С самых первых демонстраций его во Франции и за границей можно было предсказать, что интерес к нему будет длительным. Этому произведению с са-

<sup>1</sup> Edition «La Parade», Paris, 1950.

624

<sup>1</sup> «Unifrance Film Informations».

625



мого начала гарантирована своего рода вечность. Оно интересно разными своими сторонами в соответствии с теми точками зрения, под которыми его рассматривают. В плане киноискусства — а это важно в первую очередь — оно представляет собой почти единственную в подобном масштабе попытку вырвать это искусство, такое молодое и уже такое состарившееся, из круга привычного, из круга требований, диктуемых материальными обстоятельствами. Оно было воплощением в масштабе большого фильма, рассчитанного на широкого зрителя, смелых опытов так называемых «авангардистских» короткометражных лент, имевших значение лишь для небольшого круга посвященных, иначе говоря, не оказывавших никакого влияния. Жан Кокто был единственным, кто решился сделать этот шаг, который дался ему нелегко; и надо думать, он был единственным, кто мог это сделать с успехом. Что бы там ни было, он был вправе сказать в заключение: «Я доказал, что желание видеть нечто необычное побеждает лень, удерживающую публику от серьезных фильмов»<sup>1</sup>.

Для Кокто этот фильм важен тем, что в него вошли главные темы его творчества, а именно: тема необходимости для поэта проходить через ряд последовательных смертей, чтобы каждый раз возрождаться и в конце концов обрести себя, как сказано у Малларме: «таким, каким стало его существо, измененное вечностью»...

Тема вдохновения и тема зеркал, о которых Эртебиз скажет: «Смотрите всю вашу жизнь в зеркало, и вы увидите смерть, которая трудится в вас, как пчела в стеклянном улье».

Об этих темах, которые он «ведет одновременно и перекрещивает между собой», Жан Кокто говорил в статьях и непосредственно репортерам при представлении своего фильма прессе. Я уже посмотрел фильм, и мне казалось, что Кокто слишком

много объяснял, отнимая у произведения необычность, составлявшую часть его красоты.

Существует два способа смотреть фильм: первый — отдаваясь формальной красоте образов, языка, звуков, позволяя уносить себя, как это бывает при прослушивании музыки, задумываясь не больше, чем задумывается о своих снах тот, кто не заботится об их толковании. Быть может, этот способ лучший. «Вы слишком стараетесь понять все происходящее, милостивый государь. Это большая ошибка». Но если вы дадите волю анализу, — а Кокто, противореча себе, нас к этому побуждает, — то все, что может казаться непонятным или просто неоправданным, находит свое оправдание в размышлениях того или иного героя: эта принцесса является не символическим образом Смерти («В этом фильме нет ни символов, ни концепций», — пишет Кокто), а смертью Орфея и смертью Сежеста. «Вы знаете, кто я?» — спрашивает она. Сежест отвечает; «Вы моя смерть», но он не говорит: «Вы смерть вообще...» — Эта зона, где все обветшало, представляет собой не заоблачные края, не ад, но то, что остается от привычек человека... Этот стекольщик, что проходит мимо... «Нет ничего неистребимее старинных профессий».

Здесь не разыгрывается античный миф. «Никто не может поверить в знаменитого поэта, имя которого выдуманно автором. Мне нужен был певец мифологический, певец певцов. Певец из Фракии. Его история так прекрасна, что было бы безумием искать другую. Это канва, по которой я вышиваю свой рисунок». Кокто придал своему Орфею другую любовь, любовь не к Эвридике, а к собственной смерти, воплощенной в принцессе, которая жертвует собой и своей любовью, чтобы сделать его бессмертным.

Эта центральная тема переплетается со сценами, отмеченными едким юмором Кокто, юмором, который может раздражать одних и пленять других. Кафе поэтов, возвращение Эвридики примешивают к драме шутовской элемент. При первом про-

<sup>1</sup> «Entretiens...»

смотре фильма возникает ощущение бессвязности, которое затем исчезает. Однако неоспоримо, что фильм приобретает широкий размах главным образом во второй части. Некоторые моменты, сопровождаемые музыкой ударных инструментов, достигают душераздирающей силы. А последний кадр — после стольких других — незабываемо прекрасен.

Музыка, «Орфея», как и предшествовавших фильмов Кокто, совершенно оригинальна. Нам известна свобода, с которой Кокто приспособливает музыку к своим фильмам. «Начиная с фильма «Кровь поэта», я перемещал и изменял порядок музыкального сопровождения всех эпизодов». Для «Ужасных детей» он использовал музыку Баха, подобно тому как впоследствии Ренуар нашел у Вивальди аккомпанемент к «Золотой карете». Для «Орфея» Кокто записал звуки барабанов эстрадного оркестра Катерины Дюнхам, наложил их на партитуру Жоржа Орика и иногда даже прекращал музыку в оркестре, чтобы звучали одни барабаны. Это создавало самый потрясающий эффект.

Мне казалось, что о подобном произведении лучше дать эти разрозненные заметки, чем пытаться написать критическое исследование, которое неизбежно оказалось бы фальшивым и неуместным. Поэтическое произведение не поддается анализу; оно либо воздействует на людей, либо не воздействует. Можно направить на него лучи, с тем чтобы подчеркнуть некоторые его стороны, не освещая целиком. Здесь, как уже было сказано, самому поэту захотелось бросить эти лучи на свое произведение. Странно видеть, с какой настойчивостью старался он показать в своих статьях, комментариях и беседах, что «Орфей» не является фильмом лишь для посвященных, вероятно потому, что характер этого фильма мог создать подобное впечатление.

«Я хотел слегка, не философствуя в пустоте, коснуться самых важных проблем. Итак, этот фильм —

детектив, с одной стороны, уходящий в миф, а с другой - в область сверхъестественного.

Я всегда любил сумерки, полутьму, в которой цветут загадки. Я думал, что кино прекрасно подходит для их передачи при условии возможно меньшего использования того, что люди называют «чудесным». Чем ближе подходишь к тайне, тем важнее быть реалистом. Радио в автомобилях, шифрованные сообщения, коротковолновые сигналы, порча электричества — столько знакомых всем явлений, позволяющих мне оставаться в пределах реального».

Что касается персонажей фильма, то Кокто утверждает, что они «настолько же или почти настолько же далеки от «неведомого», как и мы». Этот потусторонний мир представляет собой лишь мир другой, иной круг, над которым имеются новые круги. Принцесса, Эртебиз — лишь посланники Смерти; обслуживающие ее мотоциклисты «не более, чем дорожные сторожа, знают о распоряжениях министра». В поступках Принцессы Кокто, как и в нашем мире, видит тайну свободной воли, проблему выбора, которая в действительности является проблемой бунта.

Отказываясь от подчинения приказам и следования порядку, Смерть Орфея, столь же неведающая о последствиях, как и мы, идет на риск, какому подвергаемся мы в каждое мгновение нашей «свободы». Таким образом мы видим, как миф соприкасается с подлинно человеческим началом, видим, что этот фильм при всей его необычности затрагивает важнейшие проблемы нашей судьбы.

Автор заметил, что люди пересматривали «Орфея» по пять-шесть раз. В Германии в одном из кинозалов его показывали каждую субботу в течение четырех или пяти лет. Зрители вновь идут на этот фильм, как вновь слушают поэму, но также и для того, чтобы лучше им проникнуться, открыть в

этом лабиринте другие перспективы. Лес никогда нельзя знать до конца; в нем всегда можно заблудиться. Может быть, именно это и нравится зрителям «Орфея». Это произведение имело гораздо больший успех за границей, чем во Франции. Несмотря на все предосторожности, принятые Кокто для того, чтобы заставить нас поверить в простоту его фильма, эта тайна претит нашему рационализму.

«Я приступаю к работе не тогда, когда мне в голову приходит мысль, а лишь если она неотступно меня преследует, сводит с ума и терзает настолько, что мне необходимо ее выразить и любой ценой от нее избавиться»<sup>1</sup>.

После «Орфея» Жан Кокто, по-видимому, оставил кино. Он снял в Сен-Жан-Кап-Ферра среднеметражный цветной узкоплечный фильм под названием «Святая мечта» (*Santo sospir*). Тема этого маленького фильма — мифологические фрески, выполненные им самим на стенах виллы на Кап-Ферра. Этот фильм лишь интермедия в творчестве Кокто, как и те маленькие, не вышедшие на экран или утерянные фильмы, о которых Андре Френьо говорит в своих «Беседах».

Что обескуражило Кокто, усталость или затруднения? Кинорежиссер должен непрестанно бороться не только с самим собой и своим искусством, но и с проблемами финансового, социального и материального порядка, возникающими в связи с постановкой фильма.

Большое значение «Орфея» в искусстве, в котором столь мало произведений отличается какой-либо значимостью, заставляет нас сожалеть об отходе от кино этого вдохновенного художника. Он сам лишь с трудом решился на это. Он говорил: «Человек устроен так, что яд действует на него чрезвы-

чайно быстро, и отравление работой (например, над фильмом) требует столь же медленного и болезненного процесса борьбы за очищение организма, как и при отравлении опиумом. У тебя бессильно падают руки, они отказываются держать перо. Человеку, бегавшему вверх и вниз по лестницам, руководившему работой актеров, отдававшему распоряжения бригадам механиков и электриков, работа писателя кажется скучным делом.

Поэтому мое лечение состоит в том, чтобы отказаться от этой суматохи, которая словно встряхивает вино, мешая ему отстаиваться в бутылке.

Нужно вернуться в одиночную камеру, к книгам, читаемым немногими, к поэтам, выражающим крайний предел одиночества»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Entretiens... »



<sup>1</sup> «Entretiens... »

63  
0

## Рене Клеман

ливой, очень высокой оценки, которую дают его творчеству. Кино нужны люди его закалки, которых не удовлетворяют ни эффективность стиля, ни прочно скроенные сюжеты; преодолевая их, или, вернее, с их помощью он пытается разгадать во многом еще нераскрытые тайны языка кино.

Творческую индивидуальность Рене Клемана, одного из выдающихся современных французских режиссеров, характеризуют две основные черты. После блестящей фаланги обличителей войны он первым из художников нового поколения полностью отшелся от влияния великой эпохи 1936—1938 годов. Он был также — и одно вытекает из другого — из тех первых французских кинематографистов, которые получили целиком техническое образование. Рене Клеман, как он недавно подтвердил сам, пришел в кино исключительно из любви к этому искусству. Он не стремился использовать это современное средство выражения для передачи идей, для изложения рассказа, для защиты каких-либо взглядов. Он хотел делать фильмы, то есть с помощью специфического языка киноискусства, дать зрителю почувствовать эти идеи, понять этот рассказ.

Эти две черты и вдохновляющая его целеустремленность, сложный и в то же время беспокойный и требовательный характер, вечно неудовлетворенная жажда исследований придают творческому облику Рене Клемана большую привлекательность, а его произведениям — своеобразную многосторонность. Каждый его фильм является как бы новым исследованием. К тому же непрерывное совершенствование техники самого кино толкает постановщиков на постоянные поиски.

Искусство Рене Клемана носит характер своеобразной разведки, и это одна из причин той справед-

Рене Клеман родился в Бордо 18 марта 1913 года. В Школе изящных искусств в Париже он изучал архитектуру. Однако кино завладело им и не выпустило из своей власти.

В 18 лет он снимает как любитель узкоплёночные фильмы; это были экспериментальные ленты в духе «авангарда», значение которых состоит главным образом в том, что они познакомили его с основами профессии. Он уже намерен стать профессионалом. Его первыми работами на широкой— 35-миллиметровой — плёнке были две мультипликации. Однако молодой постановщик очень скоро понимает тщетность конкуренции с модным в то время «Микки» \*. Он бросает мультипликацию и работает в качестве оператора. Поставив несколько документальных фильмов, он поступает в Армейскую кинематографическую службу; снимает фильм длиной 1200 метров, едет в Тунис и привозит оттуда кино-репортаж «На пороге Ислама».

Так за 6—7 лет он снял 30 короткометражных фильмов на самые различные темы. Он берется за каждую работу, которую ему предлагают, и, работая, учится. Он то оператор, то постановщик, то монтирует фильмы, то покидает лабораторию и колесит по дорогам Франции.

Для продюсера Ж. -К. Раймона Милле Клеман снял фильмы «Окситания», «Земля Од», «Альби-гоец», «Верхняя Гаронна». Затем путешествия по шоссе сменяются путешествиями по железным дорогам; он ставит фильм «Сортировочная» и еще несколько картин для Общества французских железных дорог (S. N. C. F. ). Эта работа впоследствии по-

могла ему в создании фильма «Битва на рельсах». Клеман возвращается в Париж и снимает документальный фильм «Выставка 37», небольшой фильм о затерявшейся в Париже реке — «Бьевр», фильм «Париж ночью» и, наконец, комический скетч с участием Жака Тати «Отрабатывай удар левой».

Со всех точек зрения это была учеба; Рене Клеман уже хорошо знал, в каком направлении вести свои поиски. Вероятно, уже тогда он рассматривал кино как средство выразительности, а не только как форму передачи реальности. Однако свои фильмы он делает с такой добросовестностью и так умело, что в течение долгого времени в нем видят постановщика, «верного документу» даже в тех случаях, когда он ставит художественные картины.

В 1938 году один археолог предложил Клеману сопровождать его в Аравию — в районы, где христиан принимали не слишком дружелюбно. Он согласился. Во время экспедиции Клеман в исключительно тяжелых условиях снял три цветных фильма о Синае, Йемене и картину «Лестница фимиама» (Echelles de l'Encens). Предлогом для пребывания в этих местах путешественникам служил проект строительства артезианских колодцев. Клеман превращается в «инженера»; у него голубые глаза, он не может сойти за араба, и его выдают за турка. Так он проникает в Йемен, в знаменитые города в Южной Аравии, доступ в которые был закрыт для «неверных». В Моке и Санаа он снимает ценнейшие документы, в Лейке делает более тысячи снимков. Он поднимается в горы и в конце концов попадает в тюрьму, подобную той, о которой рассказывается в сказках «Тысячи и одной ночи». Оттуда его ведут под охраной между рядами возмущенных арабов, которые плюют ему в лицо. Рене Клеман решает, что наступил его последний час; однако его сажают на ослика и удовлетворяются тем, что довозят до территории Адена.

Едва ускользнув от ножа грабителей, Рене Клеман и его спутник достигли наконец Адена. Английский комиссар был очень удивлен, увидев двух пу-

тешественников, выезжавших через северные ворота, которые до сих пор не переступал ни один европеец.

Вернувшись во Францию, Клеман занимается монтажом фильмов, которые были затем показаны в зале Плейель в Париже и позднее на фестивале в Биаррице. Но война прервала его деятельность. В 1940 году Клемен демобилизуется и переезжает в южную зону. Здесь он встречается с оператором Анри Алеканом, с которым снимает три фильма для «Молодежного центра». Среди других работ достойны упоминания «Большая пастораль» о перегоне скота на горные пастбища и «Те, которые на рельсах», во время работы над которым он был тяжело ранен при съемке с паровоза, проходившего по мосту.

Наконец в 1944—1945 годах Рене Клеман при содействии группы «Железного сопротивления» и при материальной поддержке «Национальной службы железных дорог» создает картину «Битва на рельсах».

Это был его первый большой фильм, который тотчас же принес ему известность.

«Битва на рельсах» была задумана как документальный фильм (длиной в 600 метров) о саботаже железнодорожников во время немецкой оккупации. Снятый материал обладал высокими достоинствами, и это побудило «Генеральную кооперацию французского кино», для которой делали картину, развить тему и создать полнометражный фильм. Короткометражку дополнили двумя эпизодами — в первом был показан бронированный поезд, другой посвящался освобождению.

«Каждая из этих частей завершалась «ударными кадрами». Эти тематические повторы удачно решали задачу объединения трех совершенно различных эпизодов. Первая часть картины заканчивалась кадрами расправы с саботажниками; вторая — крушением на железной дороге; третья — пуском первого «свободного» поезда... Фильм мож-



но разделить на части; в нем легко заметить три точки наивысшего напряжения. Таким образом три маленьких фильма органично соединяются в один»<sup>1</sup> Фильм «Битва на рельсах» имел очень большой успех. Он воскрешал совсем недавнее прошлое с суровой волнующей правдивостью. Он воспевал возвышенные чувства, героизм, волю коллектива; такой направленности картины способствовали и самые условия ее производства. Картина была выполнена съемочной группой, организованной на кооперативных началах. Исполнители, в большинстве своем состоявшие из профессионалов, хотя и малоизвестных, снимались вместе с железнодорожниками. Этих неизвестных участников съемок возглавлял Рене Клеман; ему были поручены и сценарий, и постановка, он делал свою первую самостоятельную работу. Уже в «Битве на рельсах» чувствуется определенный стиль; впоследствии, несмотря на то, что режиссер вел свои поиски в самых различных направлениях, этот стиль становится господствующим в большинстве его произведений.

«Битва на рельсах» сделана в жанре «художественно-документального» фильма. Документальным его делает не только фактический материал, но и методы съемки, нередко напоминающие те, которые используются в кинохронике. Клеман и в дальнейшем остается верен этому своему принципу и почти всегда будет при передаче сюжета стремиться к достоверности. В композиции фильма утверждается индивидуальный стиль режиссера: большие эпизоды делятся на «ударные» куски, которые должны поразить зрителя либо резкими контрастами самой темы, либо чисто кинематографическим лиризмом. Особенно это заметно в «Битве на рельсах» и в «Запрещенных играх». Наконец, в этом первом фильме проявляются два основных качества режиссера — тщательность в разработке режиссерского сценария и энергичный монтаж.

<sup>1</sup> Gilbert Albitre, Fiche Filmographique de I. D. N. E. G., bull. № 3, juillet 1946.

Эта удача на творческом пути режиссера, его «боевое крещение» на фестивале в Канне, где фильм получил премию, утвердили продюсеров во мнении, что Рене Клеман — прежде всего «техник». В качестве «технического консультанта» он ставит один за другим два фильма — «Красавица и Чудовище» под руководством Жана Кокто и «Спокойный отец» с участием Ноэль-Ноэля \*. Для Клемана эти фильмы были хорошей школой; он работал с интересом, так как все еще не утратил желаний учиться. Первый фильм был поэтической феерией, о нем мы уже писали в главе, посвященной Жану Кокто; второй — юмористической комической лентой в духе Ноэль-Ноэля, но, надо полагать, очень далекой от манеры Рене Клемана.

Наконец, режиссеру удастся создать свой первый художественный фильм. Сценарий был написан им совместно с Жаком Реми по идее Ж. Компанейца и В. Александрова. По правде говоря, этот сценарий, или вернее, идея — самая слабая часть фильма. Это опять драма, порожденная войной. В последние дни войны немецкая подводная лодка покидает военную базу в Осло для выполнения секретного задания. На ее борту — немецкие командиры и несколько различных персонажей, среди которых две женщины — убежденные нацистки. Дальнейшее развитие действия нетрудно предугадать: интриги, страсти, страх, ненависть. Только один французский доктор, случайно оказавшийся на подводной лодке, избегает смерти.

Чтобы завязать бурную драму, Рене Клеману понадобилось запереть сборище этих существ с опороченной по большей части репутацией в плавучую тюрьму. Режиссер развивает действие умело, но ему не удается избежать ошибки, характерной для этого жанра, строящегося на острой интриге: своеобразные психологические драматические нагнетания напряженности создают впечатление авторского произвола. Но даже в этом роман-

тическом клубке интриг Рене Клеман остается верен своему стремлению к правде.

В картине национальность персонажей соответствует национальности актеров, они говорят на своем родном языке. Для сцен на подводной лодке художником-декоратором Полем Бертраном были воссозданы в натуральную величину ее интерьеры по официальным данным Морского ведомства; технический персонал на протяжении съемки работал так, будто находился на настоящей подводной лодке. «Мои исполнители работают бок-о-бок, — говорил Клеман, — это должно сказаться на выразительности их игры». Однако, несмотря на все свои достоинства, фильм «Проклятые» в наши дни едва ли сохраняет свое значение.

Его слишком легковесные «художественные» эффекты (которыми он обязан во многом Компанейцу) в следующем произведении уступают место более глубокой психологичности, богатство которой критика так и не раскрыла.

Фильм «По ту сторону решетки» (итальянский вариант — «У стен Малапаги»), поставленный Рене Клеманом в Генуе в 1948 году, явился плодом франко-итальянского производства. Несомненно, что итальянский неореализм оказал влияние «а Клемана, который находился уже на параллельном пути. «Битва на рельсах» с ее железнодорожниками и железными дорогами уже имела отношение к методу, которому фильм «Рим—открытый город»\* был обязан своим рождением.

В картине Клемана, сделанной в итальянском духе, нашли свое отражение также последние отблески мифа Габена, т. е. трагическая судьба персонажей Карне, Превера, Дювивье. Это единственный след довоенного поэтического французского реализма, обнаруженный в творчестве Клемана.

По существу здесь перед нами еще одна «вариация» на тему затравленного человека. Герою фильма — человеку, совершившему из ревности убийство, — удается укрыться на грузовом судне. При остановке в Генуэзском порту, замученный зубной

болью, он, не в силах больше оставаться в трюме, покидает судно, хотя знает, что идет на огромный риск. Этот глупый случай становится роковым. Человек неожиданно встречает женщину с дочерью. Он проводит с ними три дня, «убегая» таким образом от мрачной действительности, прекрасно зная, что теперь ему не уйти от возмездия и не вернуться на спасительное судно.

Предшествующие и последующие события, одинаково неумолимые, практически не играют никакой роли в том, что за неимением лучшего мы называем действием фильма. Человек, женщина, маленькая девочка, улицы Генуи, решетки, ограждающие торт. Все это составляет единое действие произведения, которое благодаря такого рода элементам приобретает исключительную насыщенность. Мужчина и женщина, проклятые судьбой герои, подобно героям Карне и Аллегре, стремятся создать новую жизнь на развалинах прошлого. Но рядом с этими персонажами, так хорошо известными из кинематографической мифологии, есть двенадцатилетняя девочка, маленькая свидетельница, остро реагирующая на все происходящее вокруг. Это одна из самых волнующих тем, в фильме их несколько, но, к сожалению, развиты они недостаточно основательно. Возникает драма ребенка, перед глазами которого проходит жизнь, любовь взрослых людей. В этой любви много противоречивых чувств, в которых сама она разбирается плохо. Эгоизм, расчет, осуждение, ревность — все это можно прочесть в удивленном взгляде маленькой Веры Тальки — юной жительницы Ниццы, которую «открыл» Клеман. Она играет свою роль тонко и умно. И хотя фильм не раскрывает тайны этой детской, почти отроческой души, мы все-таки ее улавливаем. А это уже много. Эту часть фильма «По ту сторону решетки» мы относим к лучшим эпизодам произведений Клемана. Она столь же совершенна, как и некоторые куски картины «Запрещенные игры»...

Однако не все ровно в этом фильме. Работая над развитием рассказа, задуманного «в итальянской

манере», со множеством деталей и «естественных» обстоятельств, авторы, вероятно, заметили, что для их такой простой истории всего этого слишком много, и выбросили из разных сцен лишнее, в результате в рассказе стали ощущаться «провалы», а мотивировка событий иногда представляется неубедительной. Но исключительно живая постановка компенсирует слабости в построении сюжета. Клеман прекрасно передал атмосферу кварталов бедняков в Генуе, где в страшной тесноте живут непосредственные и в то же время беспокойные люди. Драма приходит в эту среду без предупреждения и напоминает газетную заметку в отделе происшествий о неожиданном раскрытии тайны...

Фильмом «Стеклянный замок», в котором основу составляют кинозвезды, а действие сознательно упрощено и схематизировано, Рене Клеман как бы завершает круг. Он заканчивает свое, как он говорит, «учение» — период, когда он не переставал исследовать новые области в киноискусстве, преследуя при этом двойную цель: с одной стороны, работать для себя, «в свое удовольствие», с другой — создать достаточно действенный и простой стиль, с тем чтобы заинтересовать зрителя чисто внутренними конфликтами, не уделяя большого внимания сопутствующим им внешним действиям и происшествиям. Но поиски Клемана не прекратятся никогда, тем более что само кино идет все время вперед и его технические возможности без конца расширяются. Однако в творчестве Клемана «Стеклянный замок» является этапным фильмом.

Картине был оказан сдержанный прием. Молодые критики указывали на ее «смертный грех» — формализм; форма якобы подавляла сюжет. Публика, которую интересовал только голый сюжет, вероятно, тоже не заметила пластической красоты произведения. Приведем высказывание режиссера по этому поводу в одном из интервью с Жаном Ке-

валем<sup>1</sup>: «Не я выбирал сюжет. Это продюсер решил экранизировать роман Викки Баум «Разве знаешь?». Вот краткое изложение содержания романа без побочных сюжетных линий. Жена одного берлинского судьи влюблена в молодого человека. Однажды она приезжает к нему в Париж. Самолет, на котором она возвращается обратно, терпит аварию, героиня погибает. Все происходившее в этом романе не имело никакой психологической оправданности, действующими лицами были марионетки, с которыми с равным успехом могли бы происходить и другие события. Однако Пьер Бост и я полагали, что этой истории можно придать некоторую реалистичность и наполненность»...

Это «безвыходное положение», в котором так часто оказываются авторы в кино, заставило Рене Клемана сделать из «Стеклянного замка» то, за что его как раз и упрекали, — эксперимент в области стиля. Однако если бы не эти формальные достоинства, о фильме не стоило бы и говорить. Но здесь, к тому же с самого начала и до конца, приковывает внимание какая-то строгость, «это хорошо объясняет нам смысл сделанного Кевалем сопоставления картины с фильмом Брессона «Дамы Булонского леса». Конечно, эта блестящая форма прикрывает не что иное, как пустоту. Однако если в обрисовке «пары» не удалось избежать банальности, то в образе «подруги», с тонким вкусом сыгранном Элиной Лабурдетт, наоборот, много правдивости, разнообразности и глубины — достоинств, которые в кино довольно редки. Фильм, безусловно, получился холодным и слишком приглаженным, ибо бесспорно, что стремление к совершенству формы неизбежно душил всякое чувство. Но строгость диалога, музыки, доведенная до предела, в известной мере привлекает, как хорошей часовой механизм или как балет. Нельзя отрицать, что в киноискусстве бытует пренебрежение к сюжету, заставляющее вспомнить о танце, музыке и живописи. Но кино должно слу-

<sup>1</sup> «Radio-Cinéma», 31 décembre 1950.

жить не только мысли, оно может также ограничиваться красотой формы. Соединение одинаковых по достоинствам формы и содержания рождает шедевр. Это случается не часто. Но создатели «Стеклянного замка» и не ставили перед собой такой большой задачи.

В актив Клемана наряду с его умением передать дух Парижа следует занести смелость в развитии повествования. После приема «возвращения к прошлому», в наше время понятному всем зрителям, Рене Клеман попытался «нарушить хронологию, показывая картины будущего». В конце фильма мы видим, как героиня садится в самолет и прилетает домой, хотя мы уже знаем из других кадров, что самолет терпит аварию и что ее подстерегает смерть. «Как вы думаете, поймет публика?»<sup>1</sup> — спросил автор. Но публика не поняла, и пришлось снова обратиться к обычной хронологической последовательности. Однако это предвосхищение событий, благодаря которому зритель получает возможность заранее узнавать о судьбах героев, открывает интересные перспективы. Но нет сомнений, что попытка их использовать была еще преждевременна.

Творчество Рене Клемана, может быть, в большей мере, чем творчество какого-либо другого режиссера, свидетельствует о том, насколько труднее оценивать искусство постановщика в целом, чем его отдельные произведения. Разнообразие тем и исполнения ставит нас перед необходимостью изучать каждый фильм отдельно, совокупность же фильмов кажется столь же сложной, как характер человека, о котором мы скажем ниже.

Закончив «Стеклянный замок» — произведение столь же блестящее и хрупкое, как и настоящий стеклянный замок, Рене Клеман возвращается к работе, которая, по всей видимости, ему по вкусу, —

<sup>1</sup> Интервью с Жаном Кевалем, «Radio-Cinéma», 31 décembre 1950.

к работе с «сырым документом». Он покидает студию с ее пышными декорациями, с прекрасными лицами актеров и поселяется в Нижних Альпах на высоте 1100 метров в окутанной осенними туманами заброшенной деревушке Ла Фу. Он живет два месяца среди местных жителей, изучает манеры, характеры крестьян и всегда ставит их в пример актерам как своего рода «эталон» правдивости.

В стиле «самого полного» реализма он снимает свой фильм «Запрещенные игры», который, по его словам, можно определить как «современную сказку о феях...» Он уверял также, что подобный фильм никогда еще не снимался — и это действительно так. В картине мы находим то, что является, может быть, одним из весьма редких явлений в киноискусстве — а именно присущую разным фильмам этого режиссера тенденцию пренебречь драматической темой, развивающейся по классическим законам, сделав основной акцент на переплетении различных тем, столкновение, взаимопроникновение и развитие которых должно при достаточно искусной архитектонике привести к созданию сложной, но тем не менее очень точной выразительности. Это особенно чувствуется в фильме «Запрещенные игры», действие которого протекает в период всеобщего бегства населения от наступающих гитлеровцев в 1940 году. Героями являются двое детей, открывающих в ужасной, полной драматизма и страха атмосфере тайны жизни и смерти. Это маленькая пятилетняя девочка, игры которой сводятся к подражанию тому, что она видит вокруг; игры невинные и мрачные; это одиннадцатилетний мальчик, который впервые почувствовал в себе любовь, не осознавая еще этого чувств». Это маленькая горожанка, живущая среди природы и животных; это маленький крестьянин, который впервые испытывает чувство изящного, впервые проявляет слабость. Это также крестьяне, раздраженные старой семейной враждой; солдат, лишенный отпуска, люди без очага; сироты, вещи, потерявшие всякий смысл.

В этой своеобразной хронике «выбитой из



колеи» эпохи тесно переплетается фантастическое и реальное, трагическое и шутовское. Хотя Клеман снимает свой фильм на равнинном плоскогорье Ла Фу, мне представлялось, будто он с осторожной решимостью продвигается по опасному пути, который себе наметил. В данном случае речь шла о более серьезных вещах, чем предвосхищение событий в «Стеклянном замке». Своим фильмом Клеман хотел всколыхнуть общественное мнение и заклеить конформизм, в какой бы форме он ни проявлялся.

Нет сомнения, что это один из самых интересных фильмов, когда-либо поставленных. Но, вероятно, успех картины частично следует отнести за счет ее необычности. Во Франции фильм был принят очень сдержанно; однако первые его демонстрации в Венеции произвели впечатление разорвавшейся бомбы. Затем последовало триумфальное шествие картины по экранам Парижа и провинции. Во многих странах Европы фильму был присвоен титул «лучшего фильма текущего года».

В хронике «Нувель литерэр» Жорж Шарансолé своими суждениями о фильме задал тон критике. «Боясь впасть в шаблон в духе пасторали, — писал он, — авторы используют самые мрачные краски, забывая, что черное так же условно, как и розовое. Эти глупые и грязные существа нам кажутся столь же неправдоподобными, как и действующие лица из предыдущего фильма Боста и Оранша «Красная таверна», который, правда, и не претендовал на реализм... » В некоторых мрачных сценах Шарансолé видит «заимствование из арсенала туманного сюрреализма, умершего еще 20 лет назад», и заключает: «Концу фильма необоснованно придан характер памфлета, направленного против семьи и церкви».

Подобная критика может показаться слишком строгой по отношению к фильму, который завоевал единодушную похвалу даже тех, кто имел основание считать себя обиженным за отношение автора к католическим обрядам. Однако нельзя отрицать,

что с определенной точки зрения эта критика справедлива. Возможно ли, чтобы пятилетний чувствительный ребенок плакал над маленькой собачкой и забыл об умершей рядом матери? Возможно ли, чтобы обряды выполнялись настолько бездушно? Возможно ли, что обыкновенные крестьяне имеют такой гротесковый вид? В связи с последним вопросом Рене Клеман утверждает, что действительность еще грубее. Но «Запрещенные игры» не реалистический фильм. Это произведение построено в совершенно ином плане и имеет иное значение.

После первого просмотра становится слишком очевидным несоответствие в фильме между двумя мирами — миром детей и крестьян. С одной стороны — тонкость изображения, такт, чистота, которые мы редко встречали на экране; с другой — злая карикатура, откровенный бурлеск, мрачный фарс. Мы чувствуем, что подлинный сюжет фильма — это вечно таинственный мир детей, ввергнутых внезапно в преступное безумие войны. Мы чувствуем эмоциональность и благородство этой темы тем более живо, что автор раскрывает ее глубоко и тонко. Но мы недовольны тем, что в отличие от мира детей мир взрослых в картине изображен в таком маскарадном виде.

Но не здесь ли как раз ключ к замыслу режиссера? Именно в этом контрасте фильм приобретает свою действительную значимость. На фоне этих бессмысленных поступков, этой глупой вражды, корысти, этого религиозного ханжества чистота детей кажется созданной для того, чтобы искупить грехи человека. В этой чистой любви, тонкой нежности, глубокой горячности человеческие чувства находят самооправдание, а душа постигает смысл божественного. Этот фарс о людях, лишенных души и предавшихся дьяволу, напоминает «мистерии», которые исполнялись когда-то на папертях соборов.

Но прежде всего это история «Неизвестных игр» (таково название романа Франсуа Буайе), в которой маленькая девочка вовлекает своего юного защитника. Потрясенная видом крестов, преследуе-



мая образами трагических событий, свидетельницей которых она была, Полетта играет «в смерть». Чтобы доставить удовольствие своей маленькой подруге, Мишель сооружает на старой мельнице кладбище для животных и любовно украшает его крестами, которые крадет на деревенском кладбище.

Перед нами проходит любовная история не по годам повзрослевших детей. У Полетты — это проснувшийся инстинкт обольщения, женская требовательность; у Мишеля — очарованность прелестью, ласковостью, которых он никогда не встречал. Эта чистая, волшебная нежность в последних кадрах передана с потрясающей правдивостью.

Эта сторона фильма, а она в нем главная, особенно волнует благодаря очаровательной игре двух детей. Маленькая Брижитта Фоссей с ее прелестными гримасами и легкостью птички и суровый и ласковый Жорж Пужули безупречно воссоздают образы детства. Однако фаре, который развивается вокруг этой детской интриги, способен извратить все содержание фильма. Поймет ли публика замысел автора или до нее дойдет прежде всего — или даже единственно — внешнее, то есть сатира на религиозные обряды и на крестьянский быт? Не наносит ли ущерб поэтической теме слишком большое внимание, уделяемое деталям? Вот опасность, которую испытывает «прогрессирующее, идущее вперед» кино, отдаваемое на суд зрителя (даже если он тоже причисляет себя к прогрессирующим), более восприимчивого к грубым эффектам, чем к тонкой передаче психологии и чувств человека. Однако достаточно вспомнить, например, сцену смерти сына, чтобы обнаружить у автора уважение к тому, что в других эпизодах служило объектом его иронии: к вере и смерти человека. Волнение охватывает нас здесь потому, что автор возвращает в ней своим персонажам черты человечности. Кроме того, с помощью операторов он создает картину большой реалистической силы, напоминающую полотно Ле Нэна.

Формальные достоинства фильма но менее заме-

чательны, чем оригинальность его сюжета. Здесь проявлялся вкус Клемана к так называемым (без оттенка пренебрежения) «ударным кускам». Весь первый эпизод — потрясение, бегство, бомбежка — передан с исключительной силой. О нем будут говорить, как говорили о знаменитой «увертюре» в картине Ренуара «Человек-зверь».

Во время проходившей в Сорбонне конференции на тему «Кинематографическое творчество» Рене Клеман рассказал о методах, которыми он пользовался при постановке фильма «Запрещенные игры». Они несколько напоминают методы работы над документальными фильмами, в частности, в режиссерском сценарии «на всякий случай» оставляются широкие поля для внесения «непредвиденных поправок». В этом режиссерском сценарии каждая сцена содержала лишь один «номер», что давало исполнителям много свободы. Сам режиссер жил в деревне, где производились съемки; он часто заставлял актеров репетировать после того, как они обходили фермы, беседуя с крестьянами, наблюдая их за работой, изучая их характерные движения. Когда приходило время снимать эти движения, конкретизировать намерения, часто помогали случайности, и многими сценами фильм обязан непредвиденным обстоятельствам. (Например, сцена, в которой отцу Доле не удалось сломать на колене крест с соседней могилы.)

И, вероятно, именно эти широкие поля, оставленные между возможным и реальным, помогли актерам придать фильму правдивость. Жерар Филип (который играл в фильме «Господин Рипуа») прекрасно определил особенности работы постановщика: «Каждый раз Рене Клеман создает три фильма. Он пишет сценарии — и это его первый фильм. Затем он снимает по своему сценарию, который максимально при этом изменяет, — это его второй фильм; затем с неприязнью и недоверием к своей предшествующей работе он монтирует и озвучивает картину — это его третий фильм»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Ciné 56», № 8, janvier 1956.



Это высказывание проливает яркий свет на творческую работу постановщика.

Фильм «Запрещенные игры» в конце концов не повредил его славе. Произведение отличается художественным богатством, и его слабости объясняются, может быть, как раз тем, что этого богатства оказалось слишком много и авторы не смогли взять из него самое существенное и использовать его возможности до конца.

Следующий фильм, «Господин Рипуа», явился новой демонстрацией возможностей постановщика. Сделанный, на основе романа Луи Эмона, этот фильм был целиком снят в Лондоне. Сценарий написал сам автор три содействия английского сценариста Хьюга Мисла и поэта Раймона Кено, который в первый раз писал диалоги для фильмов. Рене Клеман поставил перед Жераром Филипом, снимавшимся наряду с некоторыми английскими знаменитостями, трудную задачу: используя изящный, краткий, язвительный диалог, создать образ героя, обманывающего нас, как он обманывает женщин, которые ему верят.

Редко режиссерская работа бывает настолько «дьявольски» (совсем не в том смысле, как у Клузо) талантливой, чтобы в такой степени захватить зрителей, придать выпуклость никчемному персонажу, который вызывает в нас возмущение еще больше оттого, что в своем тщеславии он просто ослепителен.

Фильм представляет собой рассказ, вернее, исповедь интимной жизни молодого француза, «живущего в послевоенном Лондоне. Любовные похождения наполняют его жизнь радостями и тревогами. Любовь не нужна ему, она лишь удовлетворяет его стремление к победам, больше того, она заполняет пустоту его существования.

«Бесчеловечное, слишком человеческое восхваление мещанина-распутника, — однако попытаемся

выяснить кто же этот Рипуа», — пишет Пьер Каст»<sup>1</sup>.

«Клеман рисует его с радостной жестокостью. В этом созданном Жераром Филипом романтическом персонаже все, включая его «видения души», вызывает нашу бурную ненависть. Однако эта жестокость бесстрашна, безнравственна. Рипуа неизбежно таков, каким нам его показывают. Для него не ищут ни оправдания, ни извинения, нас нигде не призывают судить его во имя нашей морали, потому что он — ее продукт. «Господин Рипуа» — это эволюция распутства в нашем мире».

Но кроме этого морального и социального аспекта образа, в фильме показан и его драматический аспект. «Дон-Жуан второго сорта», как его называют — существо обездоленное, безоружное, одиночество не приводит его к утверждению себя, а превращает в полное ничтожество. Для него, как для трех четвертей людей, любовь — единственное убежище, более того — это спасательный круг, который бросает ему жизнь. Однако он не пытается замкнуться в этом убежище, укрепиться на этом спасательном круге. Ему нужно всего лишь подобие любви, и он не хочет уступать ей свою свободу; он борется за нее, ускользая от тех, кто пытается его привязать. Так возникает драма Дон-Жуана — драма любви, которая пытается построить жизнь на самом неустойчивом чувстве.

Рене Клеман отличается умением с помощью маленьких точных штрихов, горького юмора, острого стиля, удивительной строгости поднимать большие проблемы. «Господин Рипуа» от начала до конца образец кинематографической выразительности, в нем каждый кадр имеет самостоятельное значение и в то же время связан с кадрами, которые ему предшествуют или следуют за ним. «Ослепительная техника, использованная в картине «Рипуа», еще больше подчеркивает тенденцию к действенности и экономичности, которая уже ощущалась в картине

<sup>1</sup> «Cahiers du Cinéma», № 36, juin 1954.

«Запрещенные игры». Еще более, блестящие внешние качества и виртуозность не могут скрыть присущих мастерству Клемана особенностей, которые можно сравнить с фехтованием, где все удары наносятся и комбинируются с учетом нанесения завершающего смертельного удара»<sup>1</sup>.

Ирония, которую автор обращает на сюжет и на персонажей фильма, делает это произведение комичным, несмотря на его двусмысленность и столь же трагичную, как судьба Дон-Жуана, сущность. Эта трагическая сущность, или, вернее, трагический характер героя, по мнению Клемана, является продуктом войны; следовательно, осуждение войны — скрытый замысел автора фильма, замысел столь же тонкий, как и само произведение.

Диалог и музыка играют большую роль в фильме, но не сами по себе, а тем, что дополняют зрительный образ. Если бы диалог, за исключением исповеди героя, которая, кстати, сводится к нескольким признаниям, выходящим за рамки рассказа, был непонятен, фильм все же сохранил бы всю свою ясность. Эта скромность в средствах выражения является не недостатком, а достоинством. Здесь каждый удар попадает в цель. В очень забавной сцене урока французского языка мы вновь встречаемся со сдержанным юмором, которым Раймон Кено уже щедро осыпал нас в сочном короткометражном фильме «Арифметика» из цикла «экранизированная энциклопедия».

Приходится ли говорить о том, чем персонаж обязан актеру?

Фильм, представленный на фестивале в Канне в 1954 году, был лишь «в последнюю минуту» премьерован «Специальной премией жюри», специально учрежденной для него. Андре Ланг, председатель Ассоциации критиков и член жюри, пространно

объяснил в «Кайе дю Синема»<sup>1</sup> перипетии этого состязания, которые, вполне возможно, не были таким уж исключительным явлением. Андре Ланг говорил там о «высокомерии автора фильма», и нельзя сказать, чтобы это было клеветой. Самоуверенность Рене Клемана ничуть не умаляет его редкого дарования, его умения объясняться на языке, который с каждым днем забывают все больше и больше, его искусства соединять в одно целое самые разнородные элементы, составляющие этот язык. Но высокомерие иногда ему вредит. Правда, оно у режиссера скорее внешнее, чем глубокое. Его строгая оценка собственного стиля говорит о самокритичности, исключительно редкой у авторов фильмов. К этому следует добавить постоянное стремление к совершенствованию, поиски не только новых технических возможностей, но и средств выразительности, точнее, стремление использовать технику исключительно как средство достижения этой выразительности.

В Канне во время «схватки», поводом для которой послужил «Господин Рипуа», находился Жан Оранш — автор сценариев фильмов «По ту сторону решетки» и «Запрещенные игры», — но не «Рипуа»!, который был «обижен и взбешен» вольным обращением с романом Луи Эмона. Заявление Оранша могло показаться дерзким, поскольку Франсуа Трюффо начал процесс по поводу отношений Оранша и Боста к первоисточникам<sup>2</sup>. Мы отсылаем наших читателей к этой статье.

Эта критика Оранша глубоко оскорбила Клемана. Обидчивый, неудовлетворенный, постоянно огорчаемый трудностями и людьми, которых Он, однако, любит, профессией и самим собой, этот «самонадеянный» на самом деле был «мятущимся человеком». Его требовательность не давала ему покоя. Он никогда не делал, или, вернее, ему не удавалось делать того, чего он хотел: по крайней мере, так он

<sup>1</sup> P. K a s t, цит. статья.

650

<sup>1</sup> «Cahiers du Cinéma», № 35, mai 1954.

<sup>2</sup> «Cahiers du Cinéma», №31.

651

21В'

говорил сам — и этому он верил! Он всегда был выше своего произведения.

Подобное отношение Рене Клемана к своему искусству и самому себе делают ему большую честь. Оно в какой-то мере обеспечивает ему будущее.

Вероятно, рана еще не затянулась, когда продюсеры снова заставили Рене Клемана сотрудничать с Жаном Ораншем. Восемь месяцев спустя я встретил Клемана в принадлежащей ему роскошной вилле в Монте Карло, в которой он довольно часто работает. Я спросил постановщика о его будущем фильме «Гусар на крыше» по роману Жана Жионо. Молодой постановщик Роже Леенгардт заинтересовался сюжетом и получил у Жана Жионо права на произведение. Но он поступил «более чем честно», отказавшись от своих прав в пользу Рене Клемана, и теперь над экранизацией работали уже оба постановщика. Казалось, этого было бы достаточно, но каким-то чудом были снова приглашены «на помощь» Оранш и Бост. По тону Рене Клемана, по его первым словам, в которых он сообщил мне это, я понял, что сотрудничество его тяготило. Быть может, это было мимолетным настроением? Два года спустя на той же вилле Рене Клеман в связи с «Жервезой» похвалил талант сценаристов. Тогда он уверял, что «Гусар» его больше не интересует; он говорил с недомолвками, перешел на общие темы, но затем с горячностью вернулся к прежней теме.

Хотя проект ни к чему не привел, о нем стоит упомянуть. Продолжает ли Клеман о нем думать? Будет ли он в один прекрасный день осуществлен? Экранизация «Гусара на крыше» требовала и в композиции всего романа и в отдельных его эпизодах больших переделок. Роман Жионо — это в сущности только первый том трилогии, и в нем, конечно, отсутствует развязка. В фильме необходимо было, изображая похождения героев, пойти в известной мере дальше. Для Клемана самым существенным

было показать историю супружеской четы, которая пытается избежать заразной болезни. Известно, что в своем романе Жионо рассказывает об эпидемии холеры, которая опустошала Прованс в 1838 году. Чтобы победить чувство страха, гусар Анжело в приключениях, которые переносят его с одного конца страны на другой, принимает образ рыцаря, борющегося с драконом. Анжело проходит испытание, в котором его чистота должна победить страх. Рене Клеман, полемизировавший с Жионо и изучавший медицинские отчеты тех времен, сообщил мне, что ученые, которые работали над этой темой, пришли к заключению, что психологический фактор имеет решающее значение при заражении холерой, и те, кто меньше боятся болезни, реже заражаются.

Так как Анжело побеждает свой страх, его приключения становятся своеобразными «поисками», помогают ему понять самого себя, дают возможность проявить свои потенциальные возможности.

В истории двух борющихся со смертью существ автор видел историю всего человечества, борющегося с самим собою. Каким ужасным разоблачителем оказывается это бедствие! В нем предстают в обнаженном виде эгоизм, эгоцентризм, гордость, зависть и проявляют свою силу подлинные страсти, благородство чувств и самопожертвование.

Некоторую прямолинейность романа Рене Клеман стремился заменить более сложной формой, включая в сюжет своеобразный «сконденсированный мир» — «карантин», из которого герои бегут, для того чтобы выполнить предначертания своей судьбы.

Разногласия появились сразу же, как только Жан Оранш принялся за инсценировку. В конечном счете проект был оставлен под том предлогом, что работа над инсценировкой не может быть завершена достаточно скоро, и потому начать съемки к лету не удастся.

Была выбрана другая тема — экранизация романа Эмиля Золя «Западня».

Постановка, работа над которой началась довольно скоро, в сущности была старым проектом Клемана. В течение семи лет он думал об этой экранизации. Широта романа Золя, количество действующих лиц, мизансцены, перегруженность действия — весьма трудноразрешимые проблемы при переносе действия на экран. Это является также одной из причин, объясняющей, почему ни один фильм, сделанный по произведениям Эмиля Золя, не передал ни почерка писателя, ни духа его эпохи. Начиная работу, Клеман думал сделать «натуралистический фильм». Прежде всего надо было отобрать необходимое, убрать лишнее. «Давая этому фильму название «Жервеза», а не «Западня», — писали авторы, — мы подчеркиваем наше намерение сосредоточить действие на героине романа Золя». Исходя из образа героини, Клеман пытается уловить тон литературного произведения. Для этого следовало взять самые главные куски в романе, сгруппировать действующих лиц в драматических эпизодах, которые составят одно целое, и связать эти куски «в духе Золя» с помощью сцен, которые должны довести интригу до развязки.

Одна из характерных черт искусства Рене Клемана — это точность его намерений. И если он так же, как в фильме «Запрещенные игры», «оставляет поля для непредвиденного», то делает это только для некоторых деталей исполнения с единственной целью более точно осуществить свой замысел. Говорят о «действенности» его стиля, однако нигде она не проявилась с такой силой, как в этом фильме. С другой стороны, известно его стремление к «достоверности». В данном фильме задача заключалась в том, чтобы найти эту достоверность, не в «реализме», а в «натурализме», в том, что мы узнаем из документов, являющихся для нас единственной исторической правдой. Следовательно, надлежало оживить эти документы, воссоздать на экране «мгновения» той эпохи в их реальной достоверно-

сти, в их стиле. Рене Клеман разыскал в музее Карнавале и в других местах фотографии Анже — «артиста-фотографа» середины прошлого века, который оставил исключительно важные свидетельства о Париже своего времени.

Ясно, что каждая эпоха имеет свой стиль, который раскрывается как во фразе романиста, так и в изображениях на фотографиях, в дамских туалетах и манере вести разговор. Клеман стремился найти все «через Золя». Он копается в архивах так же, как при работе над «Гусарам», изучает медицинские документы, вместе с актором Франсуа Перье наблюдает в больнице припадки *delirium tremens*<sup>1</sup>, с декоратором Полем Бертраном и костюмером Майо отыскивает неведомые уголки старого Парижа, изучает одежду простого люда... Конечно, подобными методами пользуются часто. Но они интересны тем, что их последовательное применение приводит к правде искомого стиля.

Ибо — следует повторить это еще раз — правда достигается лишь благодаря стилю. В «Жервезе» в пластическом плане стиль исключителен. С помощью главного оператора Жюйара Клеману удалось воссоздать с фотографической точностью картину эпохи с ее «бликами», которые мы еще находим в портретах Надара\*, замечательные детали мы видим в изображениях лиц, вещей, облупленных стен и грязных мостовых переулков Монмартра.

Работая над этой «движущейся фотографией», Клеман использовал все свои знания по киносъемке, усовершенствовав технику, уже применявшуюся при создании фильма «Господин Рипуа», в основе которой лежит принцип «невесомой камеры». Короткий кран помогает ему следовать за актером, приблизиться к нему настолько, что эта подвижность камеры становится «человеческой», «интимной». Актер запечатлен в трех измерениях и становится центром системы движений камеры, столь

<sup>1</sup> Белая горячка.

многочисленных и свободных, что их совершенно не чувствуешь.

В таком фильме, естественно, видишь прежде всего его внешнюю сторону, так как она поражает, захватывает, как величие симфонии, блеск или мрачная сила полотна. И лишь потом начинаешь проникать вглубь. Для тех, у кого все эмоции сводятся к сентиментальности, это недостаток! Ясно, что «свободный» характер искусства Клемана лишает большинство его произведений прямого воздействия на зрителей. Его фильмы редко трогают, но иногда они потрясают своими ударными сценами. Вернее, речь идет об эмоциях другого порядка, о тех, которые трогают ум больше, чем сердце, проникают в душу, живут там своей жизнью и еще долго не покидают вас. Это «ретроспективное» чувство особенно сильно ощущается в «Жервезе». Оно расстворено во всем облике фильма. Действительно, можно сказать, что Рене Клеман работал над проблемой, являющейся уже пройденным этапом. «Жервеза» — «фильм эпохи» и по духу, и по стилю. И в то же время это свидетельство своей эпохи, и именно поэтому фильм поражает. Постановщик ярко воссоздал условия существования бедных крестьян предместий Парижа прошлого века. Их образы созданы с большой любовью и сочувствием. Социальные условия ужасны — люди замучены работой, особенно женщины, подавлены тяготами жизни, физическими и моральными страданиями, бременем семьи. Нищета трущоб гонит мужчин в кафе, где они пытаются вновь обрести свое человеческое достоинство, но выносят оттуда лишь ожесточение, пьяный угар.

Но поскольку эта проблема уже отошла в прошлое, по крайней мере частично, поскольку она затрагивает лишь определенный класс, фильм был принят с холодком. Полного отождествления зрителей с автором произойти не могло. Однако этот фильм является превосходной социальной фреской, законченным произведением, где образы, среда и игра актеров поданы в исключительно верных тонах.

Показ фильма должен был состояться в Опере 21 июня 1956 года. Однако разногласия между режиссером и продюсером помешали этому. Рене Клеман хотел дублировать голос Марии Шелл \*, продюсеры возражали. Дубляж все-таки был выполнен, и две картины были направлены на арбитраж. Затем последовала целая полемика, которая нашла широкий отклик в прессе, в конце концов в Венеции был показан фильм с голосом Марин Шелл.

К этим разногласиям присоединились прошлые обиды, все это побудило Рене Клемана принять предложения, которые ему давно делали за границей. Его следующий фильм «Тихоокеанская плотина» будет снят на Дальнем Востоке. Это история одной семьи, в которой мать упорно сеет рис на земле, периодически опустошаемой сильными приливами. Первая поездка в Бангкок, Сайгон, Гонконг, Аомынь (Макао), Сингапур, на о. Ява и о. Бали позволила режиссеру наметить места для натуральных съемок и найти обстановку, в которой происходит действие его фильма. Сценарий написан Ирвингом Шоу, Сильвана Мангано, знаменитая итальянская актриса, играет главную роль. Это первый цветной и широкоэкранный фильм режиссера.

Каждая новая работа всегда обогащала Клемана новым опытом. Мы вправе ждать и от этой работы ценных открытий. К сожалению, она не будет записана в актив французского кино, которому Рене Клеман уже столько дал.

## Жан-Поль Ле Шануа

«Ле Шануа отличается необыкновенной скромностью; это качество не может не вызвать симпатии к человеку, который в атмосфере в общем достаточно «шумной» сумел сохранить его и в себе и во всей своей деятельности».

Так Фредерик Лоран <sup>1</sup> характеризует этого достойного уважения известного режиссера и его творчество. При всей своей непритязательности оно ознакомило миллионы людей с жизнью Франции, «со средним французом». Фильмы «Адрес неизвестен», «Папа, мама, служанка и я» имели громадный успех во всех странах Восточной Европы. И вовсе не политические взгляды Ле Шануа импонировали зрителям в этих странах, а то, что фильмы показывали правдивую и широкую картину социальной жизни Франции.

Мы еще будем говорить о характере творчества Жана-Поля Ле Шануа, в фильмах которого почти всегда художественный вымысел переплетается с наивным, но здоровым оптимизмом.

«Верите ли вы в человеческое благородство?— часто спрашивает Ле Шануа. — Что касается меня, то я верю». И большинство его фильмов подтверждают этот его положительный ответ на заданный им самому себе вопрос.

Жан Поль Дрейфус, сын и внук врачей, родился 25 октября 1909 года в Париже. Получив степень лицензиата права и философии, он продол-

<sup>1</sup> «Image et son», №71, avril 1954.

жал свое образование, изучая медицину, специализируясь по психиатрии. Семья, воспитание, а также его способности — все, казалось, предвещало ему самую перспективную карьеру. Но любовь к приключениям оказалась сильнее. Не задумываясь о будущем, он пускается в путешествие, берется за любую случайную работу. Он испытал самые разнообразные профессии: был моряком, коммивояжером, мыл в ресторанах посуду, был сельскохозяйственным рабочим, бармэнном, печатником, велогонщиком и т. д. Наконец занялся журналистикой и кино. Но и здесь он не сразу нашел свое место. «Около тридцатых годов» — он секретарь редакции «Ревю дю Синема», одновременно работает статистом, затем поступает к Патэ, где ему поручают заведовать «меблированными студиями», которые фирма снимала для своих нужд. Но лучше, пожалуй, привести рассказ самого Ле Шануа о годах его юности из его выступления на чествовании Превера <sup>1</sup>.

«1932 год... Мои волосы снова отрастают... «Кафе де Флор» еще не открылось. Мы — кучка молодых энтузиастов кино... и ни одного су в кармане... Мы не были ни «клубом», ни «литературным объединением» в современном смысле. Мы — просто группа людей, из которых каждый навсегда и безгранично был предан Жаку Преверу, потому что в нем для нас — авторитет, сам смысл нашего существования, он в некотором смысле сама наша совесть.

Посреди улицы Дофина стоял узкий семиэтажный дом. В первом этаже размещались рядом дешевые рестораны — венгерский, итальянский, вегетарианский, цены постоянные — 7 франков 50 сантимов обед. Управляющие — усатые, пьяные, заспанные, раздражительные — бродят по гостинице. На седьмом этаже, окнами на улицу, живет Жан Превер. В комнате газовая плитка со счетчиком, получаешь газ только в том случае, если бросишь

<sup>1</sup> «От улицы Дофина до студии», «Ciné-Club», janvier 1949.

20 су в автомат. В соседних комнатах живут в основном наши товарищи, их зовут «локотниками» (смелый неологизм: те, которым знакомо чувство локтя).

Зимой еда сдабривается солью и перцем и разбавляется водой, стекающей со стен. Летом мы собираемся на крышу и оттуда наблюдаем за тем, что делается в пансионе для девушек; соседи жалуются, что наши костюмы, когда мы принимаем солнечные ванны на крыше, слишком «упрощены». И летом и зимой мы входим в дом и выходим из него на цыпочках, низко пригибаясь, чтобы незаметно проскользнуть мимо окошечка управляющего, который всегда готов предъявить счет. И летом и зимой по вечерам мы собираемся на совместный ужин, состоящий из коробки сардин

(2 франка 60 сантимов на четверых), омлета или макарон в томате. Пьер Превер, который с родителями и котам Медором живет на улице Старой Голубятни, всегда участвует в этих трапезах. Когда у кого-нибудь заведутся деньги, обедаем в маленьких ресторанчиках и дожидаемся полуночи, чтобы за сто су пойти на сеанс в «Парамаунт». Возвращаемся пешком через Центральный рынок и собираем ботву моркови для Дудуй — морской свинки Жака. Многие из теперешних знаменитостей (или тех, кто считает себя знаменитым) прошли через улицу Дофина. Почти каждый вечер там устраивались представления. Сцену и зрительный зал образовывали комната, часть коридора и начало лестницы. Зрители, если, хотели, становились актерами, принимали участие в действии, импровизируя свои роли.

Поводов для того, чтобы затеять представление, было бесчисленное множество, и начиналось оно в любое время. Стучат в дверь. Жак Превер с таинственным видом выходит. Слышно, как он за дверью с кем-то спорит или даже дерется, и наконец на сцене появляется «нарушитель спокойствия». Это домашний врач, или судебный исполнитель, или тот, кто хочет выключить газ, или управ-

ляющий, требующий уплатить за квартиру; иногда это генерал, который ошибся домом, или знаменитый артист, который будто бы интересуется народным искусством; или официант, который пришел принять заказ на обед, родственник из провинции или председатель суда; Муссолини, Гитлер... или бедная маленькая монахиня, собирающая подаяние для своих богатых сестер...

В зависимости от нашего настроения эти скетчи длились час или два. Речи, всякий бессмысленный вздор, блестящие диалоги, в которых раскрывался весь большой поэтический талант Жака Превера; Пьер неизменно создавал образ слезливого, мрачного, мятущегося человека — удачный гибрид Бестера Китона и Гарри Лэнгдона \*.

Ни один из этих скетчей (а некоторые были просто шедеврами) не был записан. Но затем Жак Превер стал писать, и несколько вечеров подряд у себя в комнате или в соседнем ресторанчике он пичкал нас сценами из «Дела в шляпе». Но поставить фильм по его сценарию было делом более трудным... »

Жан-Поль Дрейфус уже выступал статистом, а теперь в экстравагантном бурлеске братьев Превер он получил настоящую роль. Пьер Превер заснял этот фильм за восемь дней.

«Эти восемь дней, — продолжает Ле Шануа, — остались в памяти всех участников и всех, кто присутствовал при съемке.

Так впервые наша дружная компания поставила фильм. В первый раз мы не только развлекались, но и развлекали широкую публику. И до сих пор (а прошло уже 16 лет) осветители и машинисты не могут говорить об этом без улыбки, и когда бы я ни встретил Каретта, он меня обнимает и кричит в своей манере, типичной для уличного мальчишки: «Мсье Жан-Поль, дело в шляпе!.. »

Мсье Жан-Поль играл «первого любовника-простака». В вечер предварительного просмотра фильма в Гренеле он сидел в кресле, «сжавшись в комочек», и все же услышал, как один из зрителей, уви-



дев его на экране, заявил: «А ведь прегнусная рожа, этот вон!..»

И с тех пор, — закончил Ле Шануа, — я решил подходить к камере с другой стороны... Впрочем, это не заставило критиков замолчать...»

Его путь, пока он не нашел себя, был сложным и извилистым. Как он сам рассказывал, фильм Ренуара «Сука» дал ему возможность завязать «серьезные связи со студией». Он ассистент; затем главный монтажер, постановщик короткометражных фильмов (репортаж из Чехословакии и Испании) и только потом становится сценаристом и режиссером. В киностудии он вместе с Леонсом Перре, Жюльеном Дювивье, Александром Кордой, Морисом Турнером \*, Анатолем Литваком работает с Жаном Ренуаром над картиной «Марсельеза», с Максом Офюльсом — над картиной «От Майерлинга Сараева», которые они заканчивают в начале войны.

Несколько месяцев спустя, в марте 1940 года, Ле Шануа, носивший еще имя Жана-Поля Дрейфуса, ставит на студии Гомон свой первый фильм \* «Пустая идея», комедию, в которой излагается история неудачного фильма. И кажется, что речь идет о фильме самого дебютанта.

Во время войны он принимает псевдоним Ле Шануа и, обманув оккупантов, для «Континенталя» доктора Гревена пишет ряд сценариев и диалогов: «Юнга», «Восемь человек в замке», «Пикпюс, рука дьявола», «Сесиль умерла...». В то же время тайком от властей он с несколькими операторами начинает готовить фильм о Сопротивлении.

Затем он пишет другие сценарии: «Девушка с серыми глазами», «Дама одиннадцатого часа», «Кумир», «Тупик двух ангелов». Он пишет также песни для Эдит Пиаф, Мари Визе, Ива Монтана, Жермены Монтеро, Рене Леба. Но его мечта —

Поставить фильм по своему сценарию. А добиться этого не так легко! Ле Шануа создал себе имя как сценарист, мастер диалога, и все способствовало тому, чтобы на этом пути он и оставался. Наконец ему представилась возможность поставить свой первый художественный фильм «Господа Людовик», но сценарий к этому фильму был написан его коллегой Пьером Сизом.

Что сказать об этом дебюте? Ни единства действия, ни стиля. Действующие лица и «среда» заимствованы из разных пьес и перетасованы в произвольном порядке. Автор заявляет нам о своем замысле, но не реализует его в художественном целом.

После этого Ле Шануа почти всегда сам был автором сценариев своих картин. Он писал сценарии, делал инсценировки, разрабатывал диалоги; несмотря на различие в жанрах и сюжетах, все его картины имеют нечто общее, каждая из них может быть названа «художественным репортажем».

Фильм «В центре бури» вывел режиссера на правильный путь. Картина была смонтирована из документальных кадров, снятых в Веркоре операторами, принимавшими участие в движении Сопротивления. К этому Ле Шануа прибавил еще куски из кинохроники, добытые им из немецких и союзнических архивов. Конечно, при наличии единства сюжета фильм был бы более цельным и сильным. Пожалуй, ни к чему было в связи с трагедией Веркора напоминать о Монтуаре, Сталинграде, Эль-Аламейне... Основная идея фильма в результате частых обращений к прошлому оказалась неясно выраженной. Однако ценность фильма в его достоверности.

Эта достоверность становится отныне отличительной чертой художественных фильмов Ле Шануа: В любом из них вы найдете правдивый показ жизни, как она есть, жизни, чаще всего банальной,

Состоящей, казалось бы, из мелочей, но в то же время волнующей и трогательной. Все это связано с современным человеком, с жизненными проблемами маленьких людей, с человеком улицы. В противоположность Кайатту Ле Шануа интересует не «исключительное происшествие», а типичное, то, что может случиться с любым. Вот что Ле Шануа требует от постановщика кинокартины:

«Больше вживаться в свою эпоху, ставить новые проблемы, отражать смятение, борьбу, надежду, только так можно найти свой путь. Необходимо, чтобы сердце никогда не молчало, было открыто для чувств, особенно для добрых»<sup>1</sup>.

Все творчество Жана-Поля Ле Шануа полностью отвечает этим его требованиям. Человечность, свойственная его скромным персонажам, характер сюжетов его фильмов предоставляют ему возможность ставить и обсуждать общественные проблемы. В фильмах «Школа бездельников» затрагиваются вопросы воспитания детей, в фильме «Адрес неизвестен» — проблемы солидарности простых людей, в «Брачном агентстве» — проблемы семьи. Только при хорошем знании жизни могла быть создана такая простая, достоверная и волнующая комедия, как «Папа, мама, служанка и я».

«Я, конечно, люблю изображать доброту, — признался недавно Ле Шануа, — но не думайте, что мои персонажи только добряки. Если бы они обладали только этим качеством, они казались бы идиотами и были бы неинтересны. Я стараюсь правдиво изобразить простых людей, но для этого показываю их не в исключительных, чрезвычайных обстоятельствах, а в самой повседневной жизни. Я оптимист, но не до глупости. Все мои картины преследуют одну цель — привлечь внимание к актуальным проблемам, к важным вопросам, затрагивающим всех и каждого»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Les Lettres Françaises».

<sup>2</sup> Интервью, собранные Симоной Дюрейль, «Les Lettres Françaises», 29 septembre 1956.

Успех, который имели его фильмы во Франции, в СССР и других странах, свидетельствует о том, что Ле Шануа достиг своей цели.

Конечно, нет нужды разбирать все его фильмы. Они просты по форме и сделаны мастерски. Но тем более следует указать на их общие мысли — благородные и, естественно, принимаемые нами благожелательно. Из его произведений особенно запоминаются «Школа бездельников» (1948), «Адрес неизвестен» (1951), «Папа, мама, служанка и я» и «Беглецы» (1954). В них есть нечто общее.

«Школа бездельников» — фильм свежий и превосходный; в нем автор серьезно и в то же время с юмором касается вопросов воспитания. В основу сюжета взят действительный случай, происшедший тридцать лет назад в Сен-Поль де Вансе с педагогом Френе. Фильм показывает ценность новых, свободных от рутины методов преподавания и воспитания детей, направленных к тому, чтобы ученики видели в учителях своих друзей. Это достигается благодаря изучению и учету характеров и склонностей детей, отказу от негибких педагогических принципов.

Исходный пункт в творчестве Ле Шануа — это всегда ясная мысль и положительный пример. Но он не забывает и того, что создает фильм, рассказывает «историю». Он относится к зрителю, как учитель в его фильме к ученикам, он не заявляет о своем намерении поучать, развивать определенный тезис. «Школа бездельников» — фильм художественный, и сюжет в нем развит весьма искусно. Так, например, сцена вручения свидетельств захватывает зрителя так же, как развязка в детективном фильме или «спасение в последнюю минуту» \* в американском «вестерне».

Это все, конечно, уступки, но совершенно неизбежные для кинорежиссера, если он не хочет, чтобы к нему относились, как к докладчику или адво-

кату. Он тоже ведет защиту своих идей, но особыми средствами, с использованием художественного вымысла. Краснеть ему при этом не приходится—ведь намерения у него самые благие. Он излагает простые истории «маленьких людей» и не отказывается при этом от апробированных, но эффективных приемов, чтобы захватить внимание зрителя. В фильме «Адрес неизвестен» Ле Шануа придерживается тех же принципов, но здесь они еще яснее выражены. Это не очень крупное произведение, но оно трогательно, подкупает зрителя и окрашено юмором, который не дает фильму сбиться на путь мелодрамы. Конечно, сюжет сам по себе гораздо больше напоминает роман-фельетон, чем психологический этюд, да и все приемы в картине очень близки к тем, которыми еще недавно с такой ловкостью пользовались крупные популярные романисты.

Действующие лица также являются копиями с испытанных образцов. Наивная провинциальная молодая девушка с ребенком на руках приезжает из родного города в Париж; она пытается отыскать своего бесчестного обольстителя; Форестье, незримый персонаж, как «Арлезианка» у Доде, но имеющий не меньшее значение для действия, — женщины его обожают, коллеги по профессии ему завидуют; шофер, добрый человек с золотым сердцем, дает покинутой женщине и ее незаконному ребенку приют в своем доме. То же самое есть и в «Легенде веков» Виктора Гюго, предшественником которого были Энери и Эжен Сю...

Но, по правде говоря, если особенно не раздумывать, эти сопоставления совсем не приходят на ум. Содержание картины передано хорошо, она удачно смонтирована, действие развивается живо, с подкупающей свежестью и благодаря тому, что фильм нигде не теряет контакта с действительностью, а также оттого, что в нем нет никакой претенциозности, он на всем своем протяжении не раздражает зрителя, который обычно не терпит благодущия.

Видно, что авторы усвоили уроки неореализма, и это спасает их фильм. Париж, его улицы и набережные—скромные и столь знакомые картины почти всегда производят впечатление.

Своим успехом фильм «Адрес неизвестен» обязан во многом и исполнителям. Бернар Блие и Даниэль Делорм — прекрасные актеры и очень подходят на свои роли. Им также удастся не скатываться на мелодраму, хотя действие все время с ней граничит.

Проблема, поднятая в «Брачном агентстве», в меньшей мере вдохновила автора. «Условия, в которые поставлена женщина, — говорил он позднее, — их несправедливость также очень меня занимали». Он, несомненно, вернется к этой теме в фильме, над которым работает в настоящее время, в фильме об обезболивании родов \*.

Наибольший «коммерческий» успех выпал все же на фильм «Папа, мама, служанка и я» и его продолжение — «Папа, мама, моя жена и я».

Предстояло сделать кинокартину по «истории», рассказанной в одноименной радиопередаче эстрадным артистом Робером Ламуре. Ле Шануа усмотрел в сюжете возможность для создания фильма о жизни простой французской семьи. Как обычно в подобных случаях, он начал построение сюжета с предварительного «расследования». Это придало фильму характер «художественного репортажа», о котором мы уже говорили. Он начал работать с Пьером Бери и Марселем Эйме. Ежедневно после полудня в течение многих месяцев они втроем собирались в ателье Пьера Бери и болтали о всяких вещах — часто совсем даже на другие темы. Служанка сразу стала для них проблемой, они нашли ее «старомодной», выбросили и заменили студенткой.

Если сам Ле Шануа не знал трудностей, вытекающих из совместной жизни, то его брат ему о них рассказывал со знанием дела. Обстановка в «Папе,

маме и К<sup>о</sup>» (одна и та же в обоих фильмах) была скопирована с той, в которой Ле Шануа провел свое детство. Он просил своего отца (врача) приехать на студию, и тот сразу же признал свою старую квартиру.

Мосье Изембер, руководивший Школой для родителей, рассказал Ле Шануа о главных конфликтах, которые возникают между детьми и родителями.

Все комичные детали, связанные со строительством загородного дома, были отработаны совместно с архитектором. Чтобы оставаться — относительно — в пределах правдоподобного, Ле Шануа последовательно придерживался реальности.

В фильме интересны как раз детали и — в соответствии с его названием — персонажи.

На них Ле Шануа и сосредоточил все свое внимание при построении фильма. В первой его части он лишь представляет зрителю персонажей, знакомит с их жизнью в течение целого дня, т. е. с их повседневным бытом. Для этого он пользуется мелкими беглыми штрихами, отдельными зарисовками, правда жизни показана в них с тонким лукавством. Без этой постоянной иронии не было бы фильма. Тем, кто не чувствует иронии, фильм может показаться весьма посредственным и невыносимо сентиментальным.

Влюбленный юноша добивается того, чтобы его упрямый отец-учитель принял в свой дом его любимую. Таков сюжет. Но это только повод к тому, чтобы показать характеры в их действиях и в условиях общественной жизни. Отсюда большое значение актеров в фильме. Другая заслуга постановщика в том, что он правильно распределил роли и не сделал ставки на какую-нибудь кинозвезду. Ламуре ничем особенно не выделяется. Он — член семьи, такой же, как и все, и уже этим обеспечивается полная увязка действия.

В обоих фильмах есть очень смешные места, хотя не все они оригинальны. Жаль, что заимствование иногда граничит даже с плагиатом. Так, сце-

на пробуждения Робера точно скопирована с классического «гэга» в картине «Идиллия в полях» Чаплина.

Но несмотря на пронизывающий оба фильма приятный тон, юмор и забавные места, грусть незаметно, подобно водяному знаку на бумаге, вплетается во все эти повседневные события, она распространяется не только на них, но и на саму жизнь. В таком взгляде на вещи также таится очарование этого трогательного произведения.

В картине «Беглецы» Жан-Поль Ле Шануа рассказывает о приключениях трех заключенных, бежавших из немецкого лагеря. Но в воссоздаваемых картинах прошлого главное, на чем делается акцент, — это дружба трех человек, которые из-за случайностей войны оказались вместе и подвергаются одинаковым лишениям и опасностям, — три человека с разными характерами и с одинаковой судьбой.

Эта история подлинная. Один из трех героев фильма — комический актер Мишель Андре пережил в свое время почти то же самое. Сценарий был построен по его воспоминаниям, и Ле Шануа старался заснять большинство кадров в местах, где происходили действительные события.

Сделать этот фильм оказалось делом трудным. Он захватывает зрителя почти с самого начала и до конца. Добиться этого было не так легко, если учесть, что на протяжении значительной части фильма все три героя заперты в товарном вагоне. Картина не лишена слабостей. Не всегда достаточно ощущаешь страдания этих людей, опасности, которым они подвергаются, предпринимая попытку бежать. В фильме слишком много диалогов и рассуждений. Финал недостаточно яркий и носит слишком литературный характер.

<sup>1</sup> Комический трюк. — Прим. ред.

Эти несколько фильмов, конечно, не являются великими произведениями. Но в них есть мысли о человеке, и они выражены искренне, а этого достаточно, чтобы уделить им внимание. Даже когда Ле Шануа вынужден (а это случается часто) идти на уступки в интересах занимательности, он делает это так, чтобы не вредить своим целям. Он уступает не для того, чтобы завлечь зрителя, поощрять вульгарные вкусы. Он не протаскивает (как многие) под маркой «социальных проблем» сюжеты, которые нравятся публике, лакомой до завуалированной порнографии. Эта честность должна быть вознаграждена.

Кроме того, Ле Шануа не устраняется от общественной жизни киноработников. Он принимал активное участие в первой «Международной встрече создателей фильмов», состоявшейся в Париже в мае 1956 года, на которой кинодеятели более чем тридцати стран обсуждали вопрос об общих мероприятиях в защиту свободы творчества в киноискусстве.

Жак Тати занимает во французском кино совсем особое место. Речь идет о кинематографисте, в творчестве которого насчитывается всего-навсего два полнометражных фильма (третий находится в производстве). Но фильмы эти значительны, и тем в большей степени, что они не относятся к какому-либо жанру или к какому-нибудь известному направлению. В этом оригинальном творчестве, в этой серии экспериментов постепенно вырабатываются новые законы. Это искусство новых путей, возможности которого еще трудно предвидеть.

Говоря о Тати, его сравнивают — и часто без оснований — с Чаплином. Но заслуживает внимания не само сопоставление этих кинематографистов, а то обстоятельство, что и тот и другой исходят из одного и того же. Творчество Тати, так же как и Чаплина, родилось из пантомимы. Их искусство связано с выразительными средствами, которые применяются обычно редко, поскольку их использование предполагает наличие редких качеств и особых свойств как у тех, кто создает кинопроизведения, так и у тех, кто их воспринимает. И Чаплин и Тати пришли в кино через пантомиму и мюзик-холл. Но они переросли эти два вида зрелищ, преобразовав их в соответствии с законами оптики в третье — в кино.

Некоторые киноленты, на которых заснят мимист Марсо, и в особенности «Пантомимы» Поля Павью увлекательны, но это только «фиксация»,

воспроизведение мимических сцен на пленке, а отнюдь еще не фильм. Чтобы создать произведение искусства в полном смысле слова, мимист должен играть специально для фильма. Итак, из пантомимы возникает новое искусство, которое ее превосходит, так как использует еще и важнейшие элементы кино: движение и ритм.

Интересен путь, каким Жак Тати пришел к своему «открытию». Жак Татищев (русский по отцу) родился в Пеке (департамент Сена и Уаза) 9 октября 1908 года. Когда он подросток, отец — рамочный мастер, работавший в магазине на улице де Кастеллана, — обучил его своей профессии.

Свой досуг Жак посвящал спорту. Он играл в регби в составе первой французской команды «Расинг-Клуб», занимался теннисом и боксом. Спорт и положил начало его артистической карьере.

Молодого спортсмена не удовлетворяли одни только физические упражнения. Выполняя их, он в то же время внимательно наблюдает за самим собой, а также за зрителями. Талант мимиста, в своей основе подражательный, предполагает развитую наблюдательность.

Жак Тати решает воспроизвести ситуацию спортивных соревнований — изобразить спортсмена и публику. Но изображать — он понимает это с самого начала — значит воссоздавать, стилизовать. Он поступает, как ребенок, который впервые начинает рисовать. Он не копирует, а схематизирует. Спортсмен становится мимистом. Тати выводит заключение: «Первое требование к актеру-комику, — говорит он, — быть подготовленным спортсменом».

И вот впервые мимист дебютирует в мюзик-холле. Здесь также надо учитывать два момента. Пантомима — это не только то, что показывает актер публике, — в нее входит и реакция зрителей. «Каждый вечер нужно считаться с интересами и вкусами

различных зрителей — мелких торговцев, молодежи, парикмахеров и рабочих. Все реагируют по-разному, и вы начинаете понимать, чего вам не следует делать. Нельзя создавать комический фильм, не изучив предварительно своего ремесла на подмостках, в тесном контакте со зрителями. Иначе получается комизм такой, как в литературе... »<sup>1</sup>.

В 1931 году Жак Тати дебютировал в мюзик-холле «Жерлис», выступая в своих, как он их называл, «спортивных пантомимах», вызвавших позднее много подражаний. Почти одновременно он играет в короткометражных картинах — «экранизациях» своих же пантомим.

На одном из праздников, организованных газетой «Журналь» в 1935 году, талант Жака Тати был «открыт». Это сделала Колеетт, она не ошиблась в будущем мимисте. В следующем году она писала о нем в связи с ревью «А. В. С. »:

«Впредь, я думаю, ни одно празднество и ни один театральный спектакль или акробатическое представление не обойдутся без этого поразительного актера, который открыл кое-что новое. Это открытие касается танца, спорта, сатиры и пантомимы.

В одно и то же время он изображает игрока, мяч и ракетку, мяч и вратаря, боксера и его противника, велосипед и велосипедиста.

Он умеет создавать впечатление, будто в руках у него различные предметы. У него сила внушения, присущая большому артисту. Мне нравится, как принимает его публика. Его успехи доказывают, что у этой широкой публики тонкий вкус, что она понимает новый стиль.

В Жаке Тати, изображающем коня и всадника, весь Париж увидит живое воплощение легендарной фигуры кентавра»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Jacques T a t i, Les gags font oublier le scénario, «Cine-Club», mars-avril 1957.

<sup>2</sup> «Le Journal», 28 juin 1936.

Но уже в это время Жак Тати расширяет поле своих наблюдений и свои цели. Сделав несколько короткометражных «спортивных» фильмов, он ставит картину «Веселое воскресенье», которая по своей теме предвосхищает «Каникулы господина Юло». Его внимание привлекает человек в его отношении к обществу, он с юмором наблюдает, как этот человек пользуется своей «свободой».

За этим последовали картины «Отрабатывай удар левой» (1936 г., постановщик Рене Клеман), «Школа почтальонов» (в двух частях), получившая премию Макса Линдера в 1949 году. Постановка этого фильма было настоящим дебютом Жака Тати в кино. В предыдущих фильмах режиссером был не он, и потому они, естественно, не в полной мере соответствовали его установкам.

Комизм этой маленькой картины обладал такими достоинствами, что продюсер Фред Орен счел, что она заслуживает большего, чем судьба всех короткометражных фильмов. В картине чувствовались возможности, которые можно было легко развить, добавив новые комические трюки — «гэги». «Техники» и актеры верили в талант Тати. Было решено снять полнометражный фильм, который был бы экспериментом с нескольких точек зрения: с производственной, так как фильм будет создаваться на «кооперативных началах»; с технической, так как по предложению Фреда Орена впервые будут применены французские краски «Томсон Колор», и, наконец, с творческой, так как фильм был задуман по-новому и граничил с «комической», которой пренебрегали с самого возникновения говорящего кино. Так началась работа над фильмом «Праздничный день».

Съемки происходили в Сен-Севере, маленьком городке в департаменте Эндр-э-Луар, для которого таким образом «Праздничный день» растянулся более чем на три месяца. Актеры и техники прочно

обосновались в городе; комедианты устроили свои балаганы прямо на площади, и школьники (это было в последние недели перед каникулами), когда Жаку Тати были нужны статисты, являлись на съемку во главе с учителем. Жили дружным товарищеским коллективом, твердо верили в удачу.

Наконец съемки закончены, в Париж вернулись с двумя негативами: цветным и черно-белым. И вот теперь-то и начинаются трудности. Фабрика, которая должна была печатать цветной вариант, никак не могла начать работу. Примерно через год выяснилось, что от печатания цветного варианта придется отказаться. Остался черно-белый негатив. Когда закончили монтаж и показали ленту специалистам, они изумились: что за фарс — это же для детей! Да и сами авторы фильма почувствовали, что в нем есть «пробел».

Однако в свою идею Жак Тати. Фред Орен и некоторые другие веры не потеряли. В спешном порядке в студии снимаются несколько планов, чтобы заполнить «пробелы»; один из лучших комических номеров фильма — эпизод с покойником за дверью был добавлен перед самым завершением работы. И вот фильм готов, его показывают крупному прокатчику в надежде на его помощь в организации проката. Но тот отказался и посоветовал сначала собрать в поддержку своей затее подписи, чтобы владельцы кинотеатров приняли эту «чепуху» для проката.

«Товарищество» — артисты и техники — не получили еще ни сантима; все средства были уже давно исчерпаны; продюсер Фред Орен продал свой загородный дом, чтобы оплатить за лабораторию. Несмотря на все насмешки, коллектив заканчивает монтаж и озвучение и решает устроить предварительный просмотр в кинотеатре в Нейи. Фильм, который демонстрировался без предупреждения как приложение к программе, неожиданно имел громадный успех. «Премьеру» устроили в кинотеатре «Скала». Прелестные сиены празднич-

ных гуляний, показ ярмарки вызвали восторженные отзывы критики, с ними согласилась и публика. Битва была выиграна.

Выиграна она была не только в плане материальном, что было очень важно для будущего Жака Тати, но также и в художественном отношении. Новая художественная форма получила права гражданства. Собственно говоря, это не была просто форма, которой можно было подражать или следовать, это был совсем новый вид выразительности, столь своеобразный и оригинальный, что обескуражил возможных плагиаторов. Некоторые критики пытались все же найти в прошлом каких-то предшественников, проводили какие-то сравнения. Но их попытки ничего не давали, так как были весьма поверхностными.

В своей небольшой, но умной и, если можно так выразиться, сердечной книжке, посвященной Жаку Тати и его фильму «Каникулы господина Юло», Женева Ажелль определила фильм «Праздничный день» как выражение «эстетики обыденного»; она отметила оригинальность этой картины, характерную и для стиля Жака Тати в целом.

«Стиль постановки балетных номеров заставляет вспомнить о Рене Клере, в особенности в сценах Франсуа с «прочими» (столб с призом, большой колокол, «проказы» детей), в самом ритме движений при выходе Франсуа на сцену, при его перемещениях, исчезновениях и возвращении. Так же как у Рене Клера, в фильме мало текста и большое значение придается музыке<sup>1</sup>. Следует при этом заметить, что для фильма Тати, наряду с удивительно точной, прекрасно разработанной организацией всей постановки, напоминающей работу автора фильма «Миллион», наряду с такой же тщательной подготовкой балетных номеров, характерно и нечто совершенно новое. Это легкая, свободная, иногда без нужды головокружительная, словно комедия

<sup>1</sup> Эта замечательная музыка написана композитором Жаном Ятовом.

дель арте или игры детей, далекая от совершенства, но тем не менее обольстительно новая манера танца!

У Клера камера управляет марионетками, действия которых отработаны в совершенстве. У Тати камера добивается, чтобы материал ей подчинился. С сюжетом у нее складываются отношения, похожие на сообщничество. Отсюда и тот мягкий юмор, с которым мы встречаемся с первых же кадров картины «Праздничный день».

Чаплина вспоминают в связи с образом Франсуа потому, что его наивность забавна и творит чудеса. А может быть, также в связи с мифом о ребенке, открывающем и заключающем шестивие, или с чистыми отношениями влюбленных, или с мягкостью, пронизывающей весь фильм.

Ясно, что как по своему замыслу, так и по средствам его выражения Тати ближе к Чаплину, чем к Клеру, хотя бы уже потому, что оба обладают мимическим даром. Но все же, как мне кажется, основное различие между ними в их отправных точках.

Чаплин сам создает своего персонажа, делает из него «миф» и сталкивает его с миром, который развивается так, как ему хочется. Наоборот, Тати исходит из персонажа реального, который, попадая в водоворот событий, преобразуется. Эти события и создают миф. Чарли появляется таким, каким мы его ожидаем. Но никому не известно, каким появится Франсуа. Отсюда в фильмах Тати возникает впечатление незавершенности, случайности, которое возбуждает в нас сложное чувство освобождения и головокружения.

С другой стороны, Франсуа — существо, несомненно, менее постоянное и менее сложное духовно. В нем нет этого беспокойства, этих резких переходов от одного настроения к другому, характерных для существа отверженного, нет этой нежной грусти, этой мстительной скрытности, которую мы видим у Чаплина вплоть до «Огней рампы», где герой переходит «от отказа к призыву». Франсуа



реален, это большое наивное существо, не очень хитрое, но находчивое, с инстинктами ребенка; когда он выпьет, это паяц, когда размечтается — Дон Кихот.

Наконец в связи с использованием предметов и аксессуаров вспоминали о Максе Линдере и Мак Сеннетте. Но здесь есть существенная разница. Для Тати вещь—это не враг, а «приятель». Не адская сила, стесняющая свободу человека, но сообщник, личность, которая ведет себя задорно, но дружественно. Иногда вещь символизирует собой свободу действий персонажа. Эпизод с велосипедом, который отправляется один в далекий путь, хорошо это иллюстрирует. Вначале в этом велосипеде материализуются возможность для Франсуа бежать, его фантазии, его сумасбродство, которого он не может удовлетворить, его свобода, проявление его независимости, своеобразный его вызов. Потом велосипед останавливается на своем месте, где его обычно ставит Франсуа. Теперь он — свидетельство его провала и, может быть, его мудрости!

Никогда не ощущаешь, что вещи тебе враждебны, в них нет агрессивности, они всегда покорны, как бесконечно покорны верные животные в сказках».

Из этого первого описания того, что есть и чего нет в «Праздничном дне», вырисовываются две поэтические доминанты фильма (оставляя пока в стороне пронизывающий все комизм): с одной стороны, это свобода, или, точнее, «несвязанность» автора и персонажей; с другой — нежность, которой пропитан весь этот воспроизводимый мир. Фильм в целом обрамлен двумя картинами, похожими одна на другую и полными чудесной поэзии. Кадр танцующего ребенка за фургоном является символом всего фильма как по форме, так и по существу. Этот ликующий «праздничный день» обещает много неожиданного, как неожидан этот детский танец. Женевьева Ажель справедливо замечает, что это не балет, поставленный в соответствии с тщательно отработанными ритмами, это

и не обычные балльные танцы, это фарандола, которая возникает на празднестве, и не знаешь, ни канона началась, ни что это за арабески, которые вырисовываются в свете фонарей...

Именно это поэтическое очарование больше всего привлекает зрителя и придает творчеству Жака Тати какой-то особый аромат. Ощущение легкости в душе почтальона делает для него мир радостным и приятным — это «праздничный день», благожелательный мир, мир игр, которые он выдумывает тут же для своего и нашего удовольствия. Даже когда его бьют по голове, когда он заблудился и попал в канаву, упал в лужу, Франсуа-почтальон находится не во враждебном, а в дружественном, прекрасном мире. Вещи не сражаются с ним, они просто разыгрывают с ним шутки. Между почтальоном и вещами идет непрерывная игра, в которой каждый по очереди выигрывает очко.

Все это придает фильму «Праздничный день» чисто детскую свежесть. Почтальон еще не дожидается того времени, когда вещи в глазах человека лишаются своей непосредственности и перестают казаться тем, чем они часто являются, — феерическими, чудесными созданиями. И этот внутренний мир почтальона излучает свет на все окружающее, на детей и влюбленных, танцующих фарандолу. Этот «Праздничный день» означает то же, что и «добрый день», о котором говорит Тото \* в картине «Чудо в Милане».

Но сущность фильма остается комической. Оставим в стороне поэтическое впечатление, производимое картиной, и вернемся к ее истокам, к ее основе. Жак Тати задумал, с одной стороны, изобразить комического персонажа, показать, как он выглядит, как ведет себя, передать его наивность; с другой стороны, в эпизодах встречи этого персонажа с сельской жизнью продемонстрировать ряд самых различных комических трюков. В фильме нет интриги, нет драматического развития, только одно случайное событие прерывает монотонность, которая с обеих сторон окружает «праздничный день».

Это фургон, который приезжает и уезжает; и ребенок, который видит, как он появляется и исчезает. Этого, конечно, недостаточно для того, чтобы обеспечить фильму строгое единство. Его построение не может быть охарактеризовано как некая замысловатая кривая. Это скорее гирлянда — как бы ожерелье импровизации; некоторые из комических трюков введены в последний момент после первого монтажа, чтобы заполнить пустоту, там, где гирлянда была оборвана.

Чего этим добивается Тати, видно из его высказывания в связи с фильмом «Каникулы господина Юло». Он говорит, что к зрителю не следует относиться, как к существу пассивному, которому показывают хорошо сделанную хитроумную историю в исключительно быстром темпе, для того чтобы у него не хватило времени обнаружить все штампы и условности. Показывая картины из привычного зрителю мира, нужно предоставить ему возможность рассуждать и выбирать то, что ему по вкусу. Отсюда и идет пренебрежение к строгой последовательности в развитии действия, что некоторые путают с недостатками в композиции фильма. Отсюда и некоторая небрежность в ритме, что следует рассматривать как элемент «революционный», тем более что кинокомедия — это правда жизни, она требует ощущения реальности в большей мере, чем какой-либо другой жанр. У Тати комические трюки всегда быстро захватывают, хотя в них нет излишнего подчеркивания эффектов; но между развязками комических и бурлескных сцен расположены спокойные места, «зоны мира», которые не нарушают общей реалистичности произведения, но сбивают его темп. Это наиболее заметно в фильме «Каникулы господина Юло», где комическое приключение контрапунктно сопровождается меланхоличностью.

Вокруг почтальона, типичного своей внешностью и нелепой одеждой, мы видим целый маленький мирок деревенских жителей, ярмарочных фокусников, нарисованный на грани реального и

пародийного, с легкой сатирой, но, как и во всем фильме, здесь много добродушия и нет ни малейшей язвительности. Этот маленький мир существует, и он имеет свое назначение. Другая особенность Тати в том, что интерес в его фильмах концентрируется не вокруг комического персонажа, как это бывает почти всегда (Чарли, Макс, Малек, «Он»\* и другие). Его персонажи, в частности господин Юло, как бы фиксируют факты, они играют роль «проявителя», придают вещам и людям рельефность, насыщенность. Юло сам является событием; он вырывает «момент» из той банальности, которая его поглощает. Праздничный день без почтальона был бы тусклым, «Каникулы» — пустыми без господина Юло. Присутствие «персонажа» освещает все, как метеор.

Чтобы одновременно показать и этого персонажа и эти события, постановщик избрал своеобразную форму выражения, которая свидетельствует о его редкой способности создавать комические «типы».

Этот способ создания выразительности следует признать одним из наиболее подходящих для кино в наше время. Кинорежиссер отходит от пантомимы, сохраняя, однако, верность ее приемам и духу, так же как это делает Чаплин, но движения актера, его комические действия, смешные трюки являются элементами зрительного ряда, они связаны с движением, положением, ситуацией, но не с диалогом, «словесный» юмор здесь ни к чему. В «Праздничном дне» слова неизменно сопровождаются смехом, и все же их писали не для того, чтобы на них много обращали внимания. В «Каникулах господина Юло» диалог только «скороговорка», звуковой фон. Мы уже говорили о ритме в фильме «Праздничный день». Не в меньшей мере отличались оригинальностью и съемки картины. Как отмечает Жак-Пьер Эсканд в фильмографической справке: «При съемках ставилась задача достичь особой ясности изображения, абсолютной чистоты задних планов и обстановки, не допускать отрыва персо-

нажа от толпы». Этим прикрывается отсутствие единства в сюжете фильма, и режиссер получает возможность переходить от одной темы к другой, связывая их действиями персонажа или обыгрыванием аксессуаров, так что все элементы вместе сплетаются в «гирлянды»... Отметим также, что отказ от концентрации всего внимания на одной точке изображения соответствует всему характеру фильма и его ритму. Здесь опять «несвязанность» как исходная точка выразительности. Таким пониманием функций съемки, такими ее «углами» Тати приближается к технике Феллини.

Очень обидно, что «Праздничный день» не удалось выпустить таким, каким его задумал автор, — цветным. «Весь кадр строился бы на довольно нейтральных тонах; лишь несколько ярких точек — красный околышек у кепи почтальона, роза на лифе влюбленной, помпон барабанщика...» Женестьева Ажель вспоминает о Дюфи\*. «Я пытался, — говорит Жак Тати, — придать этому фильму наивность и консерватизм лубочной картины, где цвета свежие и веселые...»<sup>1</sup>

В фильме «Праздничный день» Тати стремился к созданию нового типического персонажа, и он этого добился. Продюсеры поздравляли его с успехом и настаивали на создании новых фильмов с тем же действующим лицом.

Но Тати не соблазнила легкость, с которой он мог сделать своего персонажа героем новых приключений, и это характерно для режиссера. Тати выбирает совсем другой путь: он отказывается от выгодных заказов и гарантированного успеха, чтобы начать все заново.

Со своим продюсером Фредом Ореном, который разделяет его взгляды, Тати теперь уже без особых

<sup>1</sup> Интервью, данное Франсуа де Монферрану «Radio-Cinéma», № 239, 15 août 1954.

затруднений, но после тщательной, довольно длительной подготовки приступает к съемке нового фильма. Однако те, кто финансирует фильм, верят в успех меньше. Съемки начались летом 1951 года в Бретани, но за отсутствием средств были прерваны. Их удалось возобновить только в следующем году и закончить в октябре 1952 года. С продвижением на экран фильма снова возникли трудности. И на этот раз, чтобы убедить прокатчиков, пришлось прибегнуть к «предварительному просмотру». В 1953 году на фестивале в Канне фильму была присуждена Большая ежегодная премия.

Мы уже несколько раз упоминали о фильме «Каникулы господина Юло». Если верить автору, определяющему этот фильм как «возобновление» первого, то его концепция и эстетические принципы должны быть теми же, что и в «Праздничном дне». Автор продолжает создавать и утверждать свой стиль.

Здесь так же, как и в «Праздничном дне», весьма характерный персонаж раскрывается в своем поведении и отношении к другим персонажам. Его наивность и непосредственность приводит к тому, что раскрываются перед зрителями также и характеры всех, кто его окружает. В результате этого «разоблачения» в еще большей мере, чем в «Праздничном дне», подчеркивается суетность самого существования персонажей фильма. «Праздничный день» — это дивертисмент, в нем заключена какая-то лукавая нежность. А «Господин Юло», в чем убеждаешься все больше, чем лучше изучаешь фильм, в самой своей сущности безнадежно меланхоличен. Итак, хотя исходные позиции при создании того и другого фильма были почти идентичны, различия между ними очень существенны.

Снова Жак Тати показывает «момент», несколько непохожий на повседневную жизнь. Но это радость, вызванная уходом от действительности,

очень непродолжительна. Праздничный день короткий, каникулы несколько длиннее... И мало-помалу мы начинаем ощущать, что нас вновь затягивает жизнь, от которой мы хотели бежать... Каникулы? Иметь каникулы — значит быть как «почтальон»: ничем не связанным, готовым все принимать легко и всем восторгаться. Но в этой предлагаемой несвязанности мы становимся похожими на мертвецов из «Орфея» Жана Кокто, которые сохранили лишь остатки своих старых привычек... И мы, зрители, узнаем, точно в зеркале, самих себя или нам подобных, видим, сколь мизерно наше существование.

Горечь — преобладающее чувство, которое охватывает зрителя, когда он смотрит «Каникулы господина Юло», если только он не находит в себе решимости героя фильма, стремящегося с риском для себя постоянно искать новых приключений. Как-то смутно герой предчувствует и сам (Женевьева Ажель говорит о его боязни), что его непринужденное поведение ведет к катастрофам. Но в то же время его поведение героично, он не боится опасностей на своем пути, бережет свою свободу в среде косных людей, проявляет инициативу, хотя она и обречена на провал, выступает против коварства окружающих его вещей... Как и Чарли, Юло, сам себе не отдавая в этом отчета, вносит смятение в чересчур упорядоченный мир. Но общее здесь — только основная тема, решение ее различно. Мы не так глубоко проникаем во внутренний мир Юло, как в мир Чарли, и это несомненно, потому что у Юло меньше потенциальной силы. Лишенные этой способности, которая при встрече с Чарли помогала нам достичь освобождения, хотя бы на свой лад, мы, огорченные, очутились лицом к лицу с опустошенным миром.

Автор не стремится к тому, чтобы вызвать это чувство горечи. То, к чему Тати стремится, — это комизм. Но через комизм мы все равно ощущаем эту горечь.

Она ощущалась бы еще острее, если бы не нарочитая сдержанность Тати. Очень немногие

авторы предоставляют столько свободы и развитию своего сюжета и своим персонажам, а следовательно, и зрителям. «Возьмем Юло, — говорит Жак Тати, — я хотел пустить его прямо на улицу, я это сделал, и я не заставлял его исполнять номера из мюзик-холла»<sup>1</sup>.

В фильме есть комические трюки, интрига — если здесь вообще можно говорить об интриге — и персонажи. Но по мере того, как Тати «отходил» от всего, что другим представляется единственно стоящим внимания, он задерживался на деталях, которые кажутся вообще ненужными: игра ребенка, движение паруса, какие-то неподвижные предметы.

Это, несомненно, одна из характерных черт фильма, в котором лукаво и смело пародируются его собственные «герои» и так называемая драматическая необходимость. «Когда некоторые из лиц, финансировавших фильм «Каникулы господина Юло», увидели отснятые материалы, они, как рассказывает Тати, говорили ему: «Не думаете ли вы и на самом деле показать все это публике? Да ведь тут нечего смотреть»<sup>2</sup>.

Но не дадим ввести себя в заблуждение. То, что все в фильме предоставлено случаю, это только видимость; кажется, что отдельные сцены не имеют никакого значения для развития сюжета, и все же они отражают свою эпоху и, что важнее всего, обеспечивают фильму право на продолжительное существование. Здесь и следует искать источник драматизма. Время, эпоха — вот причина этой грусти, которую мы ощущаем в картине. Для Жака Тати характерна некоторая монотонность в развитии сюжета, повторение одних и тех же кадров, опустевший пляж вечером, огни маяка, направленные на уснувший берег — рефрен, повторяемый

<sup>1</sup> Интервью, данное Режи Бержерону, «L'Humanité», 28 mars 1956.

<sup>2</sup> Интервью, данное Франсуа де Монферрану, «Radio-Cinéma», № 239.

неустанно. Тати прежде всего поэт, и его поэзия, трогательная и чувствительная, представляется особенно искренней между двумя взрывами смеха. И поэтому мы должны, так же как при разборе фильма «Праздничный день», рассмотрев «Каникулы господина Юло» со всех сторон, вернуться к основному в фильме — к его комизму. В основе его лежит изобретательность автора. Употребляя укоренившийся термин, можно сказать, что комизм Тати соткан из «гэгов», из этих находок, которые вызывают смех своей неожиданностью, абсурдными действиями и глупыми намерениями. Не будем еще раз превозносить свойств комизма зрительного, свойственного кино. Но тем не менее следует подчеркнуть, что этот род комизма лучше воспринимается иностранной публикой, чем нашей. Картина «Праздничный день» демонстрировалась с успехом в Нидерландах; в Америке «Господин Юло» прошел с подлинным триумфом.

Жак Тати это понимает и заявляет: «Несомненно, нашей публике ближе комизм текстовой, как, например, в картине «Дон Камилло», чем комизм в основе своей зрительный. Причина этого заключается в том, что последний основан больше на юморе, чем на шутках, а француз юмору предпочитает остроумие в отличие от публики английской и даже американской»<sup>1</sup>.

Жак Тати настолько презрительно относится к комизму текста, что практически полностью отказался от диалога; он почти совсем не звучит — то, что осталось, лишено всякого значения, это обрывки фраз без связи с изображением на экране. Диалог — это лишь звуковой фон, нужный только для того, чтобы подчеркнуть незначительность персонажей. Позднее Макс Офюльс в таком же духе поставил свой фильм «Лола Монте», он был сделан так же хорошо, но публика поняла его в еще меньшей мере.

<sup>1</sup> А. С. М. Т р é м о i s, «Radio-Cinéma», № 239.

Поездка в Соединенные Штаты для показа фильма «Каникулы господина Юло» предоставила Жаку Тати возможность убедиться, как хорошо принимает его американская публика. Восемнадцать недель фильм демонстрировался в одном маленьком зале в Нью-Йорке. Затем он шел в десяти других кинотеатрах в Бостоне, Вашингтоне, Чикаго, Лос-Анжелосе, и всюду с одинаковым успехом.

Разумеется, Тати получил ряд предложений от американских продюсеров. Но он остается во Франции, работает по-прежнему в своем стиле и не представляет, как можно поступать иначе. Работает он много, подготовка к съемкам фильма занимает у него несколько лет.

Это неустанная, кропотливая работа, он много экспериментирует, иногда работает на ощупь...

«Создать сценарий, — делился он своими мыслями с одним журналистом, — изложить главную мысль на бумаге можно только после того, как разработаешь комические трюки и проверишь впечатление, которое они производят. Я сначала пробую все на моих сотрудниках. Если мысль кажется удачной, мы разрабатываем ее, приспособливаем к сцене и неоднократно разыгрываем во всех ее мельчайших деталях. Если находка нас удовлетворяет, мы фиксируем ее в рисунке. К моменту съемки все проверено и испытано».

Для Жака Тати важно лишь то, каков будет результат, он считает невозможным применять к искусству механические, промышленные способы производства. Так как он в своих фильмах в одно и то же время автор, исполнитель и постановщик, он все обдумывает, рассчитывает и отделяет с терпением мастера.

Сейчас Жак Тати работает над новым фильмом под названием «Мой дядя». Это история современной семьи: отец по горло занят своими делами, мать - квартирой. Маленький сын был бы предоставлен самому себе, если бы в семье не были

дяди — «неудачника», который его развлекает, приводит в восторг, делает счастливым...

Жак Тати в очень многих случаях сам продюсер своих фильмов. Хотя это и связано с риском, но дает ему материальную независимость, а тем самым и свободу творчества, которой иначе он не имел бы. И в этом отношении его деятельность в той области, где художник часто вынужден соглашаться на компромиссы, тоже может служить для других примером.

## Александр Астриук

Среди молодых французских режиссеров Александр Астриук — один из самых способных, но в то же время и один из наименее плодовитых. Объясняется это не тем, что у него мало замыслов. Несомненно, планов и проектов у него было немало, но возможностей их осуществления не хватало. Астриук поставил два фильма, которые вызвали много похвал, но не открыли ему дороги. Это, однако, не изменило его взглядов, взглядов человека, который верит в кино и работает только над фильмами, отвечающими его эстетическому вкусу и мировоззрению. Но разве можно примирить эту позицию с профессией, которая более, чем всякая другая, подчиняется внешним условиям? Вправе ли кинематографист творить, не борясь с помехами, или, наоборот, он должен противопоставить стихии, обстоятельствам, которые ему противодействуют, личность, достаточно сильную, чтобы извлечь из этих трудностей произведение целостное, искреннее, правдивое? И наконец, может ли режиссер пользоваться камерой как вечным пером?

В настоящее время проблема, которую ставит Александр Астриук, вызывает особый интерес. С этой проблемой мы еще встретимся, рисуя последний «портрет» нашей галереи, которую завершает Альбер Ламорисс.

«Камера-вечное перо» — этим своим термином Александр Астриук пользовался еще до того, как начал борьбу за течение, названное им «Новый авангард». Его статья, появившаяся в журнале «Экран Франсе»<sup>1</sup>, стала манифестом для молодых критиков, к числу которых принадлежал и сам этот симпатичный, умный и волевой молодой человек, полный желания действовать.

Для этого он избирает путь, который в будущем станет для всех кинематографистов главным, путь изучения теории. Прошли времена, когда в студию могли вступить машинист или уборщица в надежде без подготовки стать постановщиками. Другие времена требуют других методов, но это, однако, не значит, что практика и импровизация менее важны, чем теория и ее применение. Как бы то ни было, Александр Астриук проявляет себя здесь как теоретик, который горит желанием доказать на практике обоснованность своей теории.

Он родился в Париже 13 июля 1923 года. Там же учился, там же получил степень лиценциата права и английской филологии и готовился к поступлению в Политехническую школу. Однако уже тогда проблемы творчества волновали его. Тесно связанный с писательской молодежью Сен-Жермен де Прэ, он пишет свой первый роман «Каникулы», который издает НРФ («Нувель Решю Франсез»), и затем занимается журналистикой. Он ведет хронику в «Комба» и «Экран Франсе». Кино привлекает его внимание. Он публикует статью, о которой мы уже говорили и организует кино клуб, возглавляемый Жаном Кокто, «Объектив 49». Желая на практике применить свой принцип «камера-вечное перо», он снимает два короткометражных узкоплечных фильма, которые, однако, никогда смонтированы не были: «Туда и обратно» (1948) и «Улисс и дурные встречи».

<sup>1</sup> «L'Ecran Français», № 144, 30 mars 1948.

Астриук заканчивает эти опыты только потому, что из любителя превращается в профессионала. Вместе с другими он работает над режиссерским сценарием «Жан с луны» (1952) и вместе с Роландом Лауденбахом пишет сценарий и диалоги к фильму «Лютер», который должен снимать Деланнуа, а также разрабатывает режиссерский сценарий фильма «Проститутка, достойная уважения».

Но в данном случае эти детали начала его карьеры интересуют нас меньше, чем самые замыслы молодого кинематографиста. Вернемся к «камере-вечное перо». Прежде чем говорить о путях кино, Александр Астриук дает краткий очерк истории кинематографии. «Кино, — по его словам, — просто-напросто становится одним из способов выражения, тем, чем были до него все другие виды искусства, особенно живопись и литература. Последовательно кино было ярмарочным аттракционом, развлечением, аналогичным бульварным театрам, средством сохранить для нас картины эпохи. Постепенно кино становится языком. Язык — это, собственно, форма, посредством которой художник может выразить свою мысль, как бы абстрактна она ни была, передать волнующие его чувства так же, как в любом очерке или романе. Вот почему я обозначаю эту новую эпоху в кино формулой «камера-вечное перо». Это название имеет совершенно точный смысл: оно означает, что кино малопомалу освобождается от чисто зрелищной тирании, от кадра ради кадра, от примитивного рассказа, от конкретности, становясь таким же гибким и острым способом выражения, как литературная речь. Это искусство, обладающее всеми возможностями, но в то же время являющееся пленником всяких предрассудков и предубеждений, может заниматься только ограниченной областью реализма и социальной фантастики, что делает его лишь

эквивалентом популярного романа, если не разнообразностью фотографии. Для кино должны быть открыты все области. Самые серьезные размышления, самые различные точки зрения на человеческое творчество, психология, метафизика, мысли, страсти — все может быть передано средствами кино. Более того, мы утверждаем, что идеи и явления мира теперь таковы, что только кино в состоянии дать о них отчет. В одной статье в «Комба» Морис Надо сказал: «Живи Декарт сегодня, он писал бы романы». Прошу Надо простить меня, но сегодня Декарт заперся бы в своей комнате с 16-миллиметровой камерой и записал бы на пленку свои «Речи о методах», потому что только кино в состоянии должным образом их передать.

Поймите, что кино до сих пор было только зрелищем. Это объясняется тем, что все фильмы демонстрируются в кинозалах. Однако с развитием узкоплёночного кино и телевидения приближается чаю, когда каждый у себя дома будет иметь проекционный аппарат и будет брать у любого книготорговца фильмы, сделанные на самые различные темы и самых различных жанров — критическую литературу, романы, труды по математике, истории, популярные фильмы и т. п. И тогда уже нельзя будет говорить об одном виде кино. В кино будет столько жанров, сколько сейчас в литературе, потому что кино, как и литература, не есть искусство особого вида; это язык, который может выражать любую мысль.

Эта точка зрения на кино как на средство выражения любого замысла — не новость. Уже Фейдер говорил: «Из «Духа законов» Монтескье я могу сделать фильм». Но Фейдер думал об иллюстрации «Духа законов» с помощью образов, как и Эйзенштейн, который собирался иллюстрировать «Капитал». Мы же говорим, что кино, найдя свою форму, станет языком, и притом настолько логичным, что можно будет записывать мысль прямо на пленку, не прибегая к тяжелым образным ассоциациям, которые составляли гордость немого кино. Другими

словами, чтобы сказать, что прошло много времени, не обязательно показывать листопад, за которым следует яблоня в цвету, а чтобы дать понять о любви героя, есть и другие способы, кроме показа кастрюли на газовой плите, из которой выкипает молоко, как у Клузо в фильме «Набережная ювелиров».

Выражение мысли — это основная проблема кино. Создание этого языка занимало и занимает всех теоретиков и творцов кино, начиная с Эйзенштейна и кончая сценаристами и авторами экранизаций в звуковом кино. Однако ни немое кино, которое было пленником статичной концепции изображения, ни классическое говорящее кино, существующее в наши дни, не могло и не может надлежащим образом решить эту проблему. Немое кино полагало разрешить ее путем монтажа и ассоциации изображений. Известно знаменитое изречение Эйзенштейна: «Монтаж для меня — способ надлежащим образом придать движение (т. е. идею) двум статическим кадрам». Что же касается говорящего кино, то оно ограничивается лишь приспособлением театральных приемов.

Главным событием последних лет является осознание динамического характера, иначе говоря — значимости кинематографического образа. Всякий фильм, поскольку он прежде всего является «фильмом в движении», т. е. развивается во времени, представляет собой теорему. Он подчиняется неумолимой логике, которая насквозь пронизывает его, или, лучше сказать, законам диалектики. И эту идею, эти значения, которые немое кино пыталось передать символическими ассоциациями, мы находим теперь в самой картине, в развитии фильма, в каждом жесте, в репликах персонажей, в движениях аппарата, которые связывают предметы между собой, людей — с предметами. Каждая мысль, как и каждое чувство, соединяет одно человеческое существо с другим или определенные предметы, составляющие часть его мира. И, уточняя эти соотношения и передавая их в осязаемой форме, кино



действительно становится выражением мысли. В наше время произведения кино можно считать эквивалентными по их глубине и значению романам Фолкнера, Мальро, работам Сартра и Камю. Кстати, у нас есть перед глазами и такой пример — это «Надежда» Мальро, где, быть может, в первый раз выразительность кино эквивалентна выразительности литературы».

Современное кино способно передать любую действительность. Особенно нас интересует в современном кино создание его языка.

И Александр Астрюк уточняет: «Для этого требуется, конечно, чтобы сценарист сам делал свои фильмы. Но еще лучше, чтобы фильм вообще не имел сценариста, потому что в современном кино проведение различия между автором и постановщиком не имеет никакого смысла. Постановка—это не способ иллюстрирования или показ чего-то, а подлинная литература. Автор пишет своей камерой, как писатель своим пером. Как можно в этом искусстве, где изображение и звук служат для выражения определенного мировоззрения (вне зависимости от наличия сюжета), проводить различие между тем, кто задумал это произведение, и тем, кто его создал? Можно ли представить себе роман Фолкнера написанным кем-нибудь другим, а не Фолкнером? И удобно ли подать «Гражданина Кейна» в другой форме, а не в той, какую ему придал Орсон Уэллес?»

В заключение автор говорит: «Дело здесь не в школе или направлении, а, возможно, просто в определенной тенденции, в концепции, в изменениях, имеющих место в киноискусстве, в признании за ними будущего, в стремлении приблизить его. Разумеется, тенденция может проявиться лишь в произведениях. И эти произведения появятся, они увидят свет. Экономические и технические трудности, сказывающиеся в кино, породили удивительный парадокс: мы можем говорить о том, чего еще нет,

так как знаем, чего хотим, но не знаем, как и когда мы это совершим»<sup>1</sup>.

Бесполезно отяжелять комментариями эти очевидные перспективы. Если сейчас некоторые определения и являются спорными (фильм заменяет книгу; старая ошибочная теория: «одно убивает другое») и если кое-кто и пытается, возможно слишком усердно, найти в кино литературный эквивалент, то, несомненно, творцы завтрашних фильмов научатся думать — и, следовательно, найдут способ выражения — как истинные кинематографисты. В результате «появится много видов киноискусства...» Эти киноискусства всегда будут существовать в зависимости от материальных возможностей, столь же различных, как сами фильмы. Так, гигантский экран на 60 тысяч зрителей, требуемый для воплощения идеи поливидения Абея Ганса, и пышные фантазии «Лолы Монтез» подразумевают совершенно иную экономику, чем киноопыты, о которых говорит Астрюк. Современный «киноспектакль» базируется на экономике, приемлемой только для коммерческого кино, опирающегося больше на удовлетворение чувственных ощущений, чем на интеллектуальные потребности людей.

Но прежде чем применять теории, надо отыскать пути к их применению; в некоторых случаях, как говорит сам Астрюк, надо ориентироваться на узкоплечный фильм или на телевидение. Здесь мы вновь возвращаемся к нашему молодому кинематографисту и к идеям ветерана кино Л'Эрбье. «Камера-вечное перо» может быть использована в телевидении, но при современных методах производства она ничего не создаст, кроме «дурных встреч».

<sup>1</sup> A. Astruc, Naissance d'une nouvelle avantgarde: la camera-stylo, «L'Ecran Français», 30 mars 1948



Не из гордости, конечно, Александр Астриук применял к методам производства дорогие его сердцу теории. Кино сегодняшнего дня организовано так, что представить его себе иным трудно. «Ограничивая расходы», Астриук старался показать на экране историю с одним персонажем. Для этого он выбрал рассказ Эдгара По «Колодезь и маятник», по которому сделал режиссерский сценарий. Однако великодушный продюсер согласился на два персонажа. И тогда Астриук решил экранизировать из сборника «Исчадия ада» Барбея д'Оревиля рассказ «Багряный занавес».

До Астриука в 1926 году этот сюжет пленил поэта Антонена Арто, который также сделал инсценировку и разработал режиссерский сценарий этого рассказа; затем над ним работали Андре Бретон\*, Альберт Валантен и позднее Жан Жироду. Андре Кайатт тоже предполагал сделать из него фильм под названием «Третий прибор». И наконец, Оранш и Бост должны были подготовить для Клода Отан-Лара по трем первым рассказам «Исчадий ада» материал для полнометражного фильма.

Астриук рассматривал «Багряный занавес» как новеллу. Он освобождает сценарий от романтического тона, свойственного рассказу, и делает его более строгим, классическим. Он сохраняет все, что является сущностью жанра, его прелестью, его особенностью. В этом первом фильме Астриука мы видим киноэквивалент литературного произведения, о котором говорили выше.

Вот, впрочем, как он сам объясняет свой замысел: «Багряный занавес» Барбея д'Оревиля — одно из тех таинственных и острых повествований, которыми полна литература XIX века. Вместе с «Башней Экру» Генри Джеймса и восхитительным «Сердцем сумерек» Конрада это один из самых выразительных примеров искусства новеллы, в котором повествование замыкается в себе так, будто хочет скрыть от читателя тайну... Нельзя пред-

ставить себе рассказы Эдгара По, если отнять у него «манеру» таинственного и чудесного, которая органически свойственна ему. Трудно передать иным языком искусство, которое предоставляет столько места стилю и динамике.

Я строил мой фильм на зрительном комментировании текста, при котором старался сохранить присущий ему тон. Изображения и диалоги идут параллельно, никогда не дублируясь. Их задача — воссоздать атмосферу и воостановить весь процесс пути к смерти, который делает из произведения Барбея д'Оревиля нечто противоположное любовной истории — почти трагедию.

«Багряный занавес» — фильм без диалогов, повесть, рассказанная несколько лет спустя тем, кто был ее героем. Эта история потеряла бы всю свою таинственность и весь свой блеск, если бы ее монологи были сделаны сухим современным разговорным языком. Такой «непрямой» стиль является стилем новеллы, и я хотел его сохранить. Это нечто среднее между воспоминанием и мечтой, исповедью и повестью — драматическая судьба Альбертины, молодой девушки, которая умирает в объятиях своего любовника. От картины словно долетают до зрителя порывы ветра, обрывки прошлого, навсегда похороненного, но и навсегда сохранившегося в памяти этого подростка, который всю ночь проводит у трупа. Рожденная в тиши, она возвращается в безмолвие, в ночь»<sup>1</sup>.

Произведение, которое предлагает нам автор, осуществивший в нем свой точно определенный замысел, прежде всего оригинально по форме выражения. Речь идет о «повествовании» — повествовании, поданном зрителю в форме, которая больше всего может его заинтересовать, так как здесь используется необычайность развития приключения и его окончания. Прежде всего здесь представляют интерес те ловкие приемы, которые

<sup>1</sup> «Unifrance Film Informations», № 25, juin-juillet 1953.

делают рассказанное приключение не только возможным, но и захватывающим. Влияния, которые мы можем тут обнаружить, имеют меньшее значение, чем эти приемы. Неважно также знать, возвращается ли тут Астрюк к эстетике немного кино или наоборот. Можно предполагать и то и другое. Здесь мы имеем дело с говорящим кино, где речь получает свое подлинное значение, составляя вместе с изображением то, что Делакруа называл «системой компенсации»<sup>1</sup>.

Нужно заметить, что в развитии зрительного повествования этого фильма мы обнаруживаем замечательную гибкость прежнего кино, его свободный монтаж, его смелые съемки и особую выразительность деталей. Но здесь можно говорить лишь о немом фильме, создатели которого уже знают о существовании звука и умеют им пользоваться.

Астрюк разъединил здесь изображение и звук (сохранив за первым, исходя из его независимости, преимущество) с тем, чтобы использовать соотношение, столкновение, противопоставление этих двух элементов для придания особого звучания своему фильму и «рассказу». Примерно в таком же стиле Брессон сделал и свой фильм «Дневник сельского священника».

Тонкий вкус, умело и хорошо примененный, и множество удачных решений, составивших единое целое, обеспечили молодому постановщику блестящий дебют. Пять недель демонстрации фильма в первом экранном кинотеатре «Биарриц» (с другой картиной среднего метража, поставленной Морисом Клавелем, — «Мина де Вангель» по Стендалю) предвещали ему скромную, но почетную судьбу. Ценность фильма подтвердили полученные им премии: специальная премия жюри 5-го Международного кинофестиваля в Канне (1952), премия Луи

<sup>1</sup> Jean Domarchi, «Les Cahiers du Cinéma», décembre 1952.

Деллюка 1952 г., Большая премия кино за исполнение женской роли в 1953 г. Может ли после этого Александр Астрюк броситься в водоворот кинематографической борьбы?

Прошло три года, прежде чем молодой режиссер нашел средства для постановки нового фильма. И поскольку его первый успех был из тех, которые внушают продюсерам беспокойство, его второй постановке был придан уже вполне надежный вид: сюжет был взят из романа Сесиль Сен-Лоран «Проклятая мешанина», а в работе над инсценировкой и диалогами фильма совместно с постановщиком участвовал Роланд Лауденбах, признанный сценарист. Однако, несмотря на все это, «Дурные встречи» являются подлинным фильмом Астрюка, и можно считать, что молодой кинематографист был его единственным «автором».

Этот фильм, отобранный для Венеции, встретил там всеобщее порицание. В Париже его встречали то свистом, то аплодисментами. Критика резко разделилась: одни были за, другие — против фильма.

Но прежде всего посмотрим, о чем он нам рассказывает. Познакомимся с его сюжетом и характером в описании Андре Базена.

«Интрига детективная: молодую женщину, которой, вероятно, сделали аборт, допрашивают как свидетельницу. Она не будет обвинена, если согласится донести на врача, который ей помогал. Целую ночь судебный следователь мучает ее, копаясь в ее личной жизни. На рассвете замученная молодая женщина уступает и подписывает протокол. Но эта подлость была напрасной: тот, кого она предала, только что покончил с собой.

Сюжет развивается в совершенно ином разрезе: женщина переживает свое прошлое. Она вспоминает мужчин, которых знала, вспоминает, кем каждый из них для нее был, и не только с точки зрения чувственности или сентиментальности, но и с мо-

ральной стороны. Показывая молодую женщину и ее любовников, Александр Астрюк рисует картину духовной жизни послевоенного поколения молодежи, картину, конечно, неполную, ограниченную определенными рамками, но реалистическую, яркую и глубоко прочувствованную. Конечно, мы очень далеки здесь от Сен-Жермен де Прэ и от экзистенциализма американцев и провинциалов, для которых кино до настоящего времени являлось лишь вульгарным соучастником»<sup>1</sup>.

Эта достоверность персонажей была в общем признана молодыми критиками, по оспаривалась другими. Конфликт в «Дурных встречах» — это прежде всего конфликт поколений. «Впервые на экране широко показываются со всей беспристрастностью и без всяких прикрас те, кому меньше 30 лет, с их манерой говорить, с их жестами, с их суровостью, гордостью, слабостями и склонностями к метафизике, которая подавляет любовь»<sup>2</sup>.

Пусть молодежь узнает себя в этих мало устойчивых как с социальной, так и с психологической стороны персонажах, колеблющихся под влиянием своих импульсов, желаний, своего малодушия; здесь доказательство того, что фильм является свидетельством своего времени, он волнует нас своей актуальностью, хотя в качестве героев берет «слабовольных», а не сильных характером людей... Это — те взрослые, которыми стала «молодежь» из фильма «Перед потоком». «Это существа, — пишет Анри Маньян<sup>3</sup>, — единственная забота которых, кажется, состоит в том, чтобы произносить стереотипные фразы... Так называемый идейный разброд среди молодежи — предлог для всякого рода «бегства» от действительности, вроде эксгибиционизма Сен-Жермен де Прэ \*, — ни в чем меня не убеждает: «На кой черт все это, когда не хватает рук для сельскохозяйственных работ».

<sup>1</sup> «Le Parisien», 2 novembre 1955.

<sup>2</sup> Paule Sengissen, «Radio-Cinéma».

<sup>3</sup> «Le Monde», 23 octobre 1955.

Ясно, что такие персонажи не могут привлечь к себе симпатии зрителей: карьеристы без энергии, любовники без любви, они хотят всем наслаждаться, ничего не завоевывая, получить все без борьбы. Эта психологическая мягкотелость показывается в фильме через суетность среды, в которой безвольно барахтаются персонажи; кабаки, модные салоны составляют здесь декорацию, где обмениваются словами, столь же пустыми, как и претенциозными. Таковы разговоры об аде, напыщенный стиль которых может одурачить лишь самих героев интриги.

Конечно, автору нужно было верить в реальность своих персонажей, чтобы так привязаться к ним, и не жалеть стараний, чтобы их оживить. Разумеется, все это реально, но стоило ли делать из этого объект изучения? Можно ли лепить из столь мягкой глины, можно ли прикрыть пустоту внешностью? Серьезность намерений Александра Астрюка и горячий прием, который ему оказали некоторые, отвечают на этот вопрос.

Те же, кто не принимает фильма, отрицают существование прообразов персонажей.

Что касается самого фильма, то он вызвал столь же различные суждения. Так же как и в «Багряном занавесе», в нем видна забота о совершенстве формы, довольно редкая в наше время. Но если в фильме «Занавес» стиль картины тесно увязан с романтизмом сюжета и подчеркивает своеобразие темы, то здесь, наоборот, он создает противоречие темы, то здесь, наоборот, он создает выражением. Астрюк видит своих героев в романтическом свете. К тому же декорации и освещение искажают перспективы, усиливают впечатление суетности персонажей. Мы соприкасаемся здесь с эстетизмом, таким же очевидным — но не таким необходимым с точки зрения эпохи, — каким был эстетизм Л'Эрбье во времена «Эльдорадо». Не таким необходимым, ибо вместо стремления к неизвестному, как это было у Л'Эрбье, этот эстетизм опирается на уже испытанные эффекты. Это кон-

статация, но не жалоба. Астриук использовал уроки своих предшественников: «Его кинематографические установки ясны: он заимствовал у Брессона прямолинейность в характеристике лиц (по крайней мере, в том, что касается Анук Эме), у Орсона Уэллеса — лиризм его перспектив (его потолков, лестниц), у Карне — пейзажи Парижа, отраженные в воде. Но какой из режиссеров не заимствует у другого?»<sup>1</sup>.

Люстры, хрусталь, канделябры, теневые эффекты — все здесь слишком утонченно, даже слишком гибкие движения камеры, которой не удастся быть незримой; вся эта вычурность не была бы достойна порицания, будь она связана с сюжетом, который бы ее оправдывала. Но ни поверхностная детективная интрига, ни глубокий психологический экскурс отнюдь не требуют выставлять напоказ это зрелищное искусство, эти сверкающие украшения. Лаконичность, строгость изображений гораздо лучше послужили бы намерениям автора. Но если люстры в фильме «Дурные встречи» нам кажутся излишними, то в картине «Лола Монтес» они, наоборот, необходимы, ибо сюжеты этих двух фильмов прямо противоположны друг другу, а значение стиля определяется тем, как он служит выражению сюжета.

Александр Астриук совершает двоякую ошибку: с одной стороны, он пытается заинтересовать зрителя (так как любое произведение кино должно прежде всего интересовать зрителя) персонажами, которые в сущности не представляют никакого интереса — в них нет ни характера, ни страсти, они мало связаны с действием; с другой стороны, он употребляет ритмический и пластический стиль — медлительный и вычурный, что не соответствует среде, эпохе и действующим лицам, которых он изображает.

Эта двойная ошибка не мешает, однако, Астриуку утвердиться благодаря своему второму фильму.

<sup>1</sup> «Les Cinq» («L. Express», 24 octobre 1955),

Он входит в число тех молодых французских кинодеятелей, на которых возлагают самые большие надежды.

И возможно, что удача режиссера именно в том и состоит, что фильм «Дурные встречи» потерпел материальный провал. Успех в этом отношении толкнул бы автора на бездумный путь. Теперь же ему предстоит осознать возможности своей профессии и, может быть, даже самой жизни. Сен-Жермен де Прэ — не весь мир, поэтому нет необходимости придавать такое значение таким фактам действительности. Большие проблемы лежат на других направлениях, и ставятся они более остро. И если же Александр Астриук хочет посвятить им свое искусство, он прежде всего должен определить их масштаб, а затем выразить их с большей определенностью, четко связав форму с сюжетом.

Если «взрыв», употребляя термин Ганса, в современном кино ориентирует авторов в смысле техники», которая будет совсем иной в кино завтрашнего дня, то интеллектуальный литературный характер искусства Астриука ведет его к телевизионному экрану. И вполне возможно, что фильм, вроде «Дурных встреч», найдет там и свое подлинное обречение, и свое оправдание, и свою публику. Такие проблемы, даже с их «суетностью», окажутся там уместными\*.

Другие режиссеры поднимут другие проблемы, поставят другие «дивертисменты» на экране или под открытым небом, где будет демонстрироваться коллективное творчество будущего.

## Альбер Ламорисс

Альбер Ламорисс, как и Александр Астрюк, — молодой французский режиссер, творческая индивидуальность которого настолько значительна, что его имя достойно занять место в нашей галерее современных французских кинематографистов. Неоспоримость его таланта обеспечила ему среди них прочное место. Но произведения Ламорисса поражают и другой чертой, столь же исключительной, как и его талант.

Мы видели, что Александру Астрюку пришлось преодолеть все те трудности, с которыми встречается молодой новатор, желающий осуществить свои замыслы без каких бы то ни было уступок, требуемых продюсерами в надежде уменьшить свой риск.

Альбер Ламорисс не знал этих трудностей и, возможно, никогда их не узнает. Почему? Да по той простой причине, что он сам продюсер и не нуждается в чьей-либо помощи для осуществления поэтических замыслов, которые бродят у него в голове.

Это не единственный случай. Есть и другой пример, правда исключительный, — это Чаплин; в некотором роде сюда можно отнести и Паньоля. Но положение Ламорисса, само по себе достаточно примечательное, и о нем стоит упомянуть, прежде чем мы перейдем к его фильмам.

Сколько раз нам приходилось говорить на страницах нашей книги, о той безысходной драме, кото-

рая создается в кино в результате противоречия между требованиями искусства и промышленности! Начиная с первых опытов Абея Ганса и до самых последних фильмов, эта проблема настойчиво возникает перед режиссерами фильмов всех времен. Неужели кино всегда будет искусством компромисса? Возможно. К счастью, мы все же можем сказать, заканчивая эту книгу, что Ламорисс опровергает это предположение и на своем примере говорит о возможности свободы в кино, как и в других искусствах. Но, чтобы достигнуть этого, нужно приложить много терпения и обладать умеренным честолюбием и, главное, талантом. Альбер Ламорисс всем этим обладает, и ему удалось без хвастовства и без шумихи разрешить эту удивительную проблему.

Как он работает? Ламорисс остерегается обобщать свой метод. «Я делаю фильмы по-своему, — говорил он, — я не профессионал, я любитель...»

Метод Ламорисса заключается в том, что он сам выдумывает сюжет, сам пишет сценарий, готовит его к съемке, снимает на свои средства, показывает его и продает. Работа кустаря? Нет. Альбер Ламорисс скорее похож на очаровательного чудака, чем на делового человека. Но тем не менее он знает, во сколько обходятся ему фильмы и чего они стоят; он не дает себя обмануть самым ловким дельцам.

«Каждый раз я все ставлю на карту... Или все потеряешь, или умножишь капитал. Это безрассудно, но необходимо». И он прибавляет со спокойной улыбкой, что, возможно, он кончит тем, что сломает себе шею. Конечно, лучше, чтобы этого не было!

«Я без колебания беру на себя весь риск, я имею право его взять. Я бы не решился на это с деньгами других».

Честное отношение к искусству этого симпатичного артиста и его честность вообще — мы с радостью приветствуем оба этих качества! Второе качество так же редко, как и первое.

Кто же этот молодой человек, о котором мало говорят и которым много восхищаются?

Альбер Ламорисс родился в Париже 13 января 1922 года. По происхождению он фламандец; это значит, что в его венах течет испанская кровь. По окончании обучения в горном училище Верней на Авре он в 1945 году поступает в I. D. N. E. C. как вольнослушатель.

В следующем году Ламорисс едет в Тунис ассистентом для постановки короткометражного фильма под названием «Кайруан». Атмосфера Туниса его пленяет, и он сам снимает другой документальный фильм «Джерба».

В 1949 году он снова возвращается в Тунис. Документальные фильмы его уже не удовлетворяют. Он обдумывает маленький фильм для детей, своего рода сказку: на сцене будут фигурировать молодые арабы и ослики. Его наблюдения и впечатления мало-помалу составили канву картины «Бим». Ламорисс проводит там год, выкармливает соской маленьких осликов (55 сосок ежедневно для дюжины осликов... это работа!) и снимает наконец историю об Абдалахе, Мессауде и Биме, маленьком ослике. Построение фильма не отличается прочностью, но рассказ дышит свежестью восточной поэмы. Некоторые эпизоды как бы окутаны дымкой, присущей югу. В целом все полно очарования, пленившего Жака Превера, которому Ламорисс показал свой фильм. И поэт «Слов» написал к нему и прочел дикторский текст, который теснее соединяет эпизоды картины.

Собирались создавать вариант «для взрослых»; но он не был осуществлен. Тем лучше и тем хуже

для взрослых, которым фильм помог бы вспомнить свое детство.

Фильм идет 60 минут. Слишком длинный, слишком короткий, — по-разному говорят прокатчики. Тем не менее его показывают, правда вместе с одним отвратительным фильмом; «Бим» проходит почти незаметно, хотя он заслуживал такого же успеха, как и последующие картины Ламорисса. Кто поможет воскресить этот фильм?

Эта полунеудача не обескуражила Ламорисса. Он нашел новый путь, чтобы выразить наполняющее его поэтическое чувство, растрогать тех, кого он любит: детей и людей, оставшихся в душе детьми. На этот раз в Камарге он находит атмосферу для новой сказки — сказку о дружбе маленького мальчика и дикой лошадки.

У молодого постановщика, который является прежде всего рассказчиком, нужно отметить постоянство темы — это дружба. Вначале Ламорисс думал стать сценаристом, но скоро, как и Жан Кок-то, понял, что в кино нельзя работать кое-как: кино требует всех сил.

Эта тема дружбы утверждается и в фильме «Бим» (дружба двух мальчиков), и в «Белой гриве» (мальчик и конь), и в картине «Красный шар» (мальчик и шар). Так мало-помалу человеческое чувство превращается в чувство волшебное...

Для постановки картины «Белая грива» понадобилось несколько месяцев. Андре Базен в «Кайе дю Синема» говорит о трюках, использованных в «Белой гриве» для придания действию фантастичности. Сказка для детей не может быть сделана в реалистическом плане. В ней должен быть элемент феерии.

«Пейзаж Камарга, быт местных жителей и рыбаков составляет основу сказки, — пишет Андре Базен. — Это прочная и непоколебимая опора мифа.



На эту реальность и базируется диалектика воображаемого»<sup>1</sup>.

На этой основе Альбер Ламорисс создал целый ряд кадров, которые прекрасны сами по себе и еще более прекрасны по ритму, поддерживающему и увлекающему их, — ритму бега лошади, энергичному и в то же время гибкому, свободному. Автор реализует на экране свои специфические качества рассказчика; он держит аудиторию в напряжении, но не взвинчивает ее; он ведет повествование несколько небрежным тоном, смело допускает отступления в сторону и в то же время ни на мгновение не теряет сам и не даст потерять зрителю нить событий. Кажется, что и эти отступления, и простота темы, и эта игра на грани реального и фантазии, и сами размеры картины — все это препятствия, которые Ламорисс нарочно нагромождает перед собой. По поводу своей работы он так сказал нашему другу Р. -М. Арло: «Знаете, фильм — что лошадь: ее тренируешь годами, потом едешь на ней, думая, что ты управляешь ею, но в действительности это она управляет вами... Конечно, можно справиться с лошадью, но можно также и быть выбитым из седла».

Но Ламорисс и его лошадь берут препятствия с легкостью чемпионов, не показывая своих усилий. «Белая грива» получает все премии: Большую премию за короткометражный фильм в Канне (1953); премию Жана Виго; международную премию для молодежи; золотой колос на фестивале землевладельческого кино в Риме. Ее показывают королеве Англии, королю Греции; она пользуется успехом во всех странах мира. Говорят, что фильм стоит 7 миллионов, но режиссеру он принес 70 миллионов только за границей.

Ламорисс — крупный игрок, он делает большую ставку. Но он даже не ждет результатов. Он уже задумал другую сказку — о маленьком мальчике и

<sup>1</sup> «Les Cahiers du Cinéma», № 25, juillet 1953.

двух медведях. В цирке братьев Бульоне Ламорисс нашел медведя-папу и решил приручить его, сделать из него актера и друга. Медведь-сын прибыл из Швеции в возрасте одного месяца.

Остается найти декорации к сценарию. Действие будет происходить в горах. Альбер Ламорисс — заядлый лыжник. Он едет в Альпы, чтобы произвести натурные съемки. В Коль де Вар этот храбрый спортсмен рискует закончить свой жизненный путь. Он попадает в снежную лавину. Его подбирают и несут в больницу в Гап.

«Я думал только об одном, — рассказывал он старому австрийскому полковнику: мой инструктор по лыжам, когда мне было четырнадцать лет, говорил, что в случае обвала нужно скрестить руки... Я это сделал и потому остался в живых».

Жив... После пяти месяцев больницы... Год в неподвижном состоянии... с ранениями на лице, под угрозой потерять глаза, с разорванной печенью — авария, которая обычно кончается смертью.

«Сценарий о маленьком медведе остался в моих набросках. Он готов для съемки».

Уже много лет Альбера Ламорисса соблазняло цветное кино. Но прежде чем начать опыты, он хотел почувствовать себя уверенным в двух вещах: во владении приемами, дающими хорошие результаты, и в знании этой новой техники.

Я видел в то время, как он восторгался красками японских фильмов. Немного позднее, в 1955 году, он поехал в Гватемалу и как оператор снимал в красках документальный фильм об этой стране. Такой «школы» для него было достаточно. Но этот поэт был также страстным наблюдателем. Находясь среди индейского народа, он чувствовал себя чужим и потерянным в незнакомой обстановке; этого ощущения у него не было в Финляндии во время его другого путешествия — на Аландские

острова, где он должен был снимать инсценировку «Катрин». Возможно, Ламорисс еще вернется когда-нибудь в Гватемалу, но теперь он вернулся к своим первым увлечениям и снимет «Красный шар»...

Фильм произвел настоящую сенсацию в Канне во время фестиваля 1956 года. Он завоевал Первую премию на конкурсе фильмов и получил бы общий Большой приз, если бы жюри, учитывая многие пожелания, решилось отказаться от деления фильмов на полнометражные и короткометражные. Этот маленький фильм — подлинное чудо поэзии и вкуса, еще большее чудо, чем «Белая грива». Это удача искусства, удача без всякого компромисса. «Красный шар» — история одного ребенка и шара, история их дружбы, смысл которой может быть полностью отражен лишь в воображении поэта и ребенка. Это «волшебная сказка без волшебников», — сказал бы Кокто; сказка, в которой красный шар следует за ребенком, точно щенок, играет с ним, двигается в каком-то невесомом мире, не обращая внимания на мир людей. Это круглое красное пятно, пляшущее на изумительных серых тонах крыш Монмартра — Монмартра, наблюдаемого с птичьего полета и столь же свободного от реальности, как полотно Моне.

Альбер Ламорисс придал кино свое самое необычное измерение, внеся в него чудесное, но это чудесное кажется нам обычным и повседневным. В то же время кино Ламорисса обладает чистотой сказки, той чистотой, которая теперь почти совершенно исчезла. Очень важно еще отсутствие эффектов, беспристрастность и естественность, которые определяют повествование. Все идет само собой. Мы в воображаемом мире...

Оканчивая эту работу, в которой мы показали, как проявлялись в различных формах разные устремления искусства, обозначаемого одним сло-

вом «кино» (уже само по себе дающим повод к разногласиям), мы считаем, что этот маленький фильм является идеальной формой кино. Фильм «Красный шар», подобно своему главному герою, — вещь «круглая», законченная, неделимая. Здесь прекращаются все споры о содержании и форме, о кинодивертименте и киносвидетельстве, о проблемах и чистоте.

«Красный шар» — настоящий фильм в полном смысле этого слова. От фильма ничего нельзя отнять, не погубив его. И этот пример лучше всего подтверждает существование киноискусства, действующего на зрительное восприятие и воображение\*. Искусство, как и сама жизнь, помимо своего значения, ценно самим фактом своего существования...

**Абель Ганс**

«ПЛОТИНА», 1911 (La Digue). В ролях — Пьер Ренуар, Роже Леви, м-м Нуазе.

«БЕЛЫЙ НЕГР», 1912 (Le Nègre blanc). В ролях — Абель Ганс, Жан Тулу.

«НОГИ НА ПОТОЛКЕ», 1912 (11 y a des pieds au plafond). В ролях — Жан Тулу, Матильда Тизо.

«МАСКА УЖАСА», 1912 (Le Masque d'horreur). В ролях — Де Макс, Жан Тулу, Шарль де Рошфор.

«ВОЗВРАЩАЮТСЯ ЛИ МЕРТВЫЕ?» («Драма в замке Акр»), 1914 или 1915 (Les Morts reviennent-ils? — Un Drame au château d'Acres). В ролях — Орель Сидней, Мэйар, Вольни, Ивонн Брие.

«БЕЗУМИЕ ДОКТОРА ТЮБА», 1915? (La Folie du docteur Tube). Опер. — Л. Бюрель.

«ЗАГАДКА ДЕСЯТИ ЧАСОВ», 1916? (L'Enigme de dix heures). Опер. — Л. Бюрель.  
В ролях — Орель Сидней, Мэйар, Кеппенс Дориани, м-м Нуазе.

«ЦВЕТOK РАЗВАЛИН», 1916? (La Fleur des ruines). Опер. — Л. Бюрель. В ролях — Орель Сидней, м-ль Луиз Коллиней.

«ГЕРОИЗМ ПАДДИ», 1916? (L'Héroisme de Paddy). Опер. — Л. Бюрель. В ролях — Альбер Дьедонне, Полей, Луиз Коллиней.

<sup>1</sup> Эта фильмография была опубликована в январе 1955г. в журнале «Кайе дю Синема». Даты, указанные в этой и последующих фильмографиях, являются (за исключением частных случаев) годами выпуска фильмов на экран. Прим. авт. Фильмография переведена А. А. Вилесовым. Прим. ред.

«ПРИКРАСЫ» (Источник красоты), 1916? (Fioritures -La Sorce de beauté). Опер. — Л. Бюрель. В ролях — Жанна Маркан, Мод Ришар, Леон Мато.

«СУМАСШЕДШИЙ СО СКАЛЫ», 1916? (Le Fou de la falaise). Опер. — Л. Бюрель и Дюбуа.

В ролях — Альбер Дьедонне, Полен, Мэйар (?), И. Сержилль.

«О ЧЕМ РАССКАЗЫВАЮТ ВОЛНЫ», 1916? (Ce que les ilots racontent). Опер. — Бюрель и Дюбуа. В ролях — Альбер Дьедонне, Мэйар, Полен, И. Сержилль.

«ПЕРИСКОП», 1916? (Le Périscope). Опер. — Бюрель, Дюбуа. В ролях — Альбер Дьедонне, Полен, Мэйар, И. Сержилль.

«БАРБАРОССА», 1916? (Barberousse). Опер. — Бюрель (?), Дюбуа.

В ролях — Леон Мато, Кеппенс, Мэйар, Дориани, Мод Ришар, Ивонн Брие.

«СМЕРТОНОСНЫЕ ГАЗЫ» («Туман в городе»). 1916? (Les Gaz mortels—Brouillard sur la ville). Опер. — Бюрель, Дюбуа.

В ролях — Леон Мато, Кеппенс, Дориани, Мэйар, Мод Ришар.

«ПРАВО НА ЖИЗНЬ», 1917 (Le Droit a la vie). Опер. — Л. Бюрель.

В ролях — Леон Мато, Вермуаяль, Поле, Жильде, Андре Брабан.

«ЗОНА СМЕРТИ», 1917 (La Zone de la mort). Опер. — Бюрель.

В ролях — Леон Мато, Вермуаяль, Гастон Модо, Андре Брабан.

«МАТЕРЬ СКОРБЯЩАЯ», 1917 (Mater dolorosa). Опер. — Бюрель.

В ролях — Фирмен Жемье, Арман Таллье, Гастон Модо, Эмми Линн.

«ДЕСЯТАЯ СИМФОНИЯ», 1918 (La Dixième symphonie). Опер. — Л. Бюрель; муз. — Леви.

В ролях — Северен-Марс, Жан Тулу, Андре Лефор, Эмми Линн, Арнанн Югон, м-ль Низан. В СССР — «Десятая симфония».

«Я ОБВИНЯЮ», 1919 (J'accuse).

Ассист. — Блез Сендрар; опер. — Бюрель, Бюжар, Форстер. В ролях — Ромуальд Жубе, Северен-Марс, Дежарден, Блез Сендрар, Мариз Доврэ.

«КОЛЕСО», 1923 (La Roue).

Ассист. — Блез Сандрар; опер. — Бюрель, Бюжар, Дюверже; муз. — А. Онеггер «Пасифик 231».

В ролях — Иви Клоз, Северен-Марс, Габриэль де Гравон, Пьер Манье, Торофф, Максюдиан, Жиль Клари. В СССР — «Под стук колес».

«ПОМОГИТЕ», 1923 (Au secours).

Сцен. — Абель Ганс и Макс Линдер; опер. — Спеш. В ролях — Макс Линдер, Жан Тулу, Жина Палерм.

«НАПОЛЕОН», 1927 (Napoléon).

Ассист. — Анри Краус, Владимир Туржанский, Андре Андреани, А. Волков, Пьер Дани, Жорж Лампен; опер. — Жюль Крюгер, Ж.-П. Мундвиллер, Л. Бюрель, Люка, Э. Пьер, Р. Юбер, Брике; декор. — Александр Бенуа, Шильднхт, Жакути; муз. — А. Онеггер. В ролях — Альбер Дьедонне, Ван Дель, Кубицкий, Антонен Арто, Абель Ганс, Максюдиан, Пьер Бачев, Шакатуни, Филипп Эриа, Никола Колин, Мендай, Александр Бернар, Филипп Ролла, Видален, Роже Блюм, Анри Воден, Жорж Лампен, Р. де Ансорена, Руденко, Арман Бернар, Блен, Бонвалле, Д. Бюрре, Жорж Каюзак, Сильвио Гавиккна, Кайар, М. де Канжель, Шабез, Р. Шапталь, Дамиа, Жина Манес, Аннабелла, С. Бланшетти, Эжени Бюффе, Маргерит Ганс, м-ль Карвальхо.

«КОНЕЦ МИРА», 1930 (La Fin du monde). На тему Камилла

Фламариона; сцен. — Абель Ганс; опер. — Крюгер, Форстер, Роже Юбер; декор. — Лазарь Меерсон.

В ролях — Виктор Франсан, Самсон Файнзильбер, Жорж Колен, Жан д'Ид, Абель Ганс, Колетт Дарфейль, Ванда Гревилль, Моник Роллан, Сильвия Гренад.

«МАТЕРЬ СКОРБЯЩАЯ», 1932 (Mater dolorosa). Опер. — Роже

Юбер; декор. — Робер Жис. В ролях — Лин Норо, Габи Трике, Самсон Файнзильбер, Жан Галлан, Гастон Дюбоск, Антонен Арто.

«ГОРНОЗАВОДЧИК», 1933 (Le Maître de forges). По роману

Жоржа Онэ; сцен. — Абель Ганс; опер. — Гарри Страдлинг; муз. — Анри Верден.

В ролях — Габи Морлей, Жанна Маркам, Паула Андраль, Кристиан Делин, Анри Роллан, Жак Дюмениль.

«КОБЫЛКА», 1934 (Poliche).

По произведению Анри Батая; сцен. — Абель Ганс; опер. — Роже Юбер.

В ролях — Мари Белль, Эдит Мера, Виолет Барри, Бетти Доссмон, Катрин Фонтенай, Констан Реми, Пьер Ларкей, Ромен Буке, Александр д'Арси, Марсель Делетр, Пьер Финали, Пьер Дак.

«ДАМА С КАМЕЛИЯМИ», 1934 (La Dame aux camélias). По произведению Александра Дюма-сына; либретто Альбер Виллемей; сцен. — Абель Ганс, опер. — Гарри Страдлинг, Роже Юбер; муз. — Рейнальдо Хан.

В ролях — Ивонн Прентан, Жанна Маркан, Ирма Женен, Андре Лафайет, Пьер Френе, Люнье-Поэ, Арман Люрвиль, Андре Дюбоск, Армонтель.

«НАПОЛЕОН», 1934 (Napoléon).

Ассист. — Клод Верморель, Робер Босси; муз. — Анри Верден.

В ролях — актеры немого фильма и Марсель Делетр, Арман Люрвиль, Сильвия Ганс, Скенкель, Молуа, Жан Маркан, Габи Трике, Ривер Каде и голоса Самсона Файнзильбера и Соколова.

«РОМАН БЕДНОГО МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА», 1935 (Le Roman d'un jeune homme pauvre).

По произведению Октава Фейе; сцен. — Абель Ганс; диал. — Клод Верморель; опер. — Роже Юбер; декор. — Робер Жис. В ролях — Мари Белль, Полин Картон, Марсель Прэнс, Марта Мелло, Пьер Френе, Сатурнен Фабр, Жан Флёр. Андре Боже, Марсель Делетр, Андре Дюбоск, Марней.

«ЛУКРЕЦИЯ БОРДЖА», 1935 (Lucrece Borgiae). Сцен. — Леопольд Маршан и Анри Вандресс; опер. — Рож Юбер; муз. — М. Латте.

В ролях — Эдвиж Фенер, Жозет Дэн, Жак Дюмениль, Морис Эсканд, Эме Кларийон, Роже Карль, Габриэль Габрио, Рене Бержерон, Гастон Модо, Антонен Арто, Даниэль Мендайль, Филипп Эриа, Макс Мишель, Жорж Приё, Жак Коссен.

«ВЕЛИКАЯ ЛЮБОВЬ БЕТХОВЕНА», 1936 (Un Grand amour de Beethoven).

Сцен. — Абель Ганс, диал. — Стев Пассёр; опер. — Робер Ле Февр, Марк Фоссар; декор. — Жак Коломбье; костюмы — Анри Маэ; муз. — Лун Массон.

В ролях — Гарри Баур, Жан Дебюкур, Жан-Луи Барро, Полей, Люка Гриду, Люсьен Розенберг, Далио, Роже Блен, Андре Нокс, Гастон Дюбоск, Филипп Ришар, Радифе, Анни Дюко, Жани Хольт, Жанна Маркан, Иоланда Лафон, Надина Пикар, Сильвия Ганс. В СССР — «Лунная соната».

«ЖЕРОМ ПЕРРО, ГЕРОЙ БАРРИКАД», 1936 (Jerome Perreau, héros des barricades).

По роману Анри Дюпюи-Мазюеля, переложение Поля Феке; опер. — Роже Юбер и Люка; декор. — Гарнье и Бонами; муз. — Морис Ивэн.

В ролях — Жорж Мильтон, Робер Ле Виган, Самсон Файнзильбер, Абель Таррид, Жорж Молов, Фернан Фабр, Бернар Ланкре, Сен-Илер, Селлер Мило Жан Бара, Серж Грав,

Таня Федор, Валентина Тессье, Ирен Бриллан, Жанина Борелли, Жан Лами, Сент-Илер, Мад Сиаме.

«ПОХИТИТЕЛЬ ЖЕНЩИН», 1936 (*Le voleur de femmes*). По произведению Пьера Фонде. Сцен. — Абель Ганс; опер. — Роже Юбер.

В ролях — Жюль Берри, Жан Макс, Жак Катлен, Жильбер Жиль, Томи Бурдель, Анни Дюко, Плиз Матрей, Сильвия Ганс.

«Я ОБВИНЯЮ», 1938 (*L'accuse*).

Сцен. — Абель Ганс и Стев Пассер; опер. — Роже Юбер; декор. — Анри Мае; муз. — Анри Верден. В ролях — Виктор Франсан, Жан Макс, Марсель Делетр, Поль Амио, Андре Нокс, Жорж Сайар, Рене Девиллер, Лин Норо, Сильвия Ганс, М. Каюзак.

«ЛУИЗА» 1938 (*Louise*).

По произведению Гюстава Шарпантье; сцен. — Абель Ганс и Стев Пассер; опер. — Курт Куран, декор. — Жорж Вакевич; муз. — Гюстав Шарпантье.

В ролях — Грейс Мур, Сюзанн Депре, Жинетт Леклерк, Полин Картон, Жаклин Прево, Жорж Тиль, Андре Перне, Робер Ле Виган, Роже Блен, Марсель Перес, Эдмонд Бошан.

«ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ», 1939 (*Paradis perdu*). Сцен. — Жозеф

Тан и Абель Ганс; диал. — Стев Пассер; опер. — Кристиан Матра; декор. — Анри Мае; муз. — Ганс Май.

В ролях — Фернан Граве, Робер Пизани, Робер Ле Виган, Жерар Ландри, Алерм, Жан Брошар, Эдмон Бошан, Пало, Мишлин Прель, Эльвира Попеско, Жанна Маркам, Моник Роллан, Габриэль Андриё.

«СЛЕПАЯ ВЕНЕРА», 1941 (*Le Vénus aveugle*). Опер. — Л. Бюрель и Алекан; декор. — Анри Мае и Поль Бертран; муз. — Рауль Моретти.

В ролях — Вивиан Романс, Люсьен Лемаршан, Сильвия Ганс, Марион Мальвиль, Жорж Фламан, Анри Гисоль, Акистапас, Ролан Перюжье.

«КАПИТАН ФРАКАСС», 1942 (*Le Capitaine Fracasse*). По произведению Теофиля Готье; перелож. и диал. — Абель Ганс и Клод Верморель; опер. — Никола Айе; декор. — Анри Мае; муз. — А. Онеггер.

В ролях — Фернан Граве, Жан Вебер, Поль Этгли, Морис Эсканд, Ролан Тутэн, Роже Блен, Люсьен Нат, Ассиа Норис, Вина Бови, Мона Гойа, Алис Тиссо, Сильвия Ганс, Андре Жис.

«НЕЛЬСКАЯ БАШНЯ», 1954 (*La Tour de Nesle*). Перелож. — Абель Ганс; диал. — Абель Ганс, Фернан Ривер, Этьенн Фюзейер; опер. — Андре Тома; декор. — Рене Буладу; костюмы — м-м Мартинец; муз. — Анри Верден.

В ролях — Пьер Брассер, Поль Гер, Жак Тожа, Мишель Буке. Марсель Рэн, Этшевери, Маффиоли, Ривер Каде, Поль Деманж, Габриэлло, Релли, Жак Мейран, Сильвана Пампанини, Лиа ди Лео, Кристина Градо, Клод Сильвэн

## Марсель Л'Эрбье

### Н Е М Ы Е Ф И Л Ь М Ы

«РОЗА-ФРАНЦИЯ», 1919 (*Rosé-France*).

По балладе Шарля Орлеанского; сцен. — Марсель Л'Эрбье. В ролях — Жак Катлен, м-ль Эссе, Бирон Кюн.

«ОТЧИЙ ДОМ», 1919 (*Le Bergail*). По пьесе Анри Бернштейна; декор. — Гарнье. В ролях — Сюзанн Депре, Поль Капеллани, Марсель Прадо.

«КАРНАВАЛ ИСТИН», 1920 (*Le Carnaval des vérités*) Сцен. — Марсель Л'Эрбье; декор. — Клод Отан-Лара. В ролях — Поль Капеллани, Сюзанн Депре, Жак Катлен, Марсель Прадо, Клод Франс.

«ЧЕЛОВЕК ОТКРЫТОГО МОРЯ», 1920 (*L'Homme du large*).

По новелле Бальзака «Драма на краю моря»; декор. — Клод Отан-Лара; опер. — Люкас.

В ролях — Жак Катлен, Роже Карль, Марсель Прадо, Клер Прелиа, Шарль Буае, Филипп Эриа.

«ВИЛЛА СУДЬБА», 1921 (*Villa Destin*). Сцен. — Марсель Л'Эрбье; декор. — Жорж Лепап; рисунки — Клод Отан-Лара. В ролях — Сэн-Гранье, Алис Филдос, Жорж-Поле.

«ПРОМЕТЕЙ-БАНКИР», 1921 (*Prométhée banquier*). Короткометражный фильм, сцен. — Марсель Л'Эрбье. В ролях — Эв Франсис, Г. Синьоре, Марсель Прадо, Жак Катлен.

«ЭЛЬДОРАДО». 1921 (*Eldorado*).

Опер. — Люкас; декор. — Луи Ле Бертр; муз. - М. Ф. Гайар. В ролях — Эв Франсис, Жак Катлен, Марсель Прадо, Филипп Эриа, Поле, Клер Прелиа, Эдит Реаль.

«ДОН-ЖУАН И ФАУСТ», 1922 (*Don Juan et Faust*). По немецкой трагедии Габбе; декор. - Робер-Жюль Гарнье; костюмы — Клод Отан-Лара.

В ролях — Жак Катлен, Ванни Марку, Эв Франсис, Филипп Эриа. Марсель Прадо, Лернер, Иоганна Зуттер, Мишель Дюран.

«БЕСЧЕЛОВЕЧНАЯ», 1923 (L'Inhumaine). Сцен. — Марсель Л'Эрбье в сотрудничестве с Пьером Мак Орланом; макеты — Фернан Леже, Малле-Стевенс; декор. — А. Кавальканти и К. Отан-Лара; муз. — Дариус Мильо. В ролях — Жак Катлен, Филипп Эриа, Жоржетт Леблан.

«ПОКОЙНЫЙ МАТИАС ПАСКАЛЬ», 1925 (Feu Mathias Pascal).

По роману Пиранделло; опер. — Ж. Летор и Р. Гишар; декор. — А. Кавальканти и Л. Меерсон. В ролях — И. Мозжухин, Лоне Моран, Марсель Прадо, Жан Эрве, Пьер Бачев, Полин Картон, Мишель Симон.

«ГОЛОВОКРУЖЕНИЕ», 1926 (Le Vertige). По пьесе Шарля Мере; декор. — Р. Малле-Стевенс, Л. Агетан. В ролях — Эмми Лини, Жак Катлен, Роже Карль.

«ДЬЯВОЛ В СЕРДЦЕ», 1928 (Le Diable au coeur). По роману Люси Деларю-Мардрюс (первое использование во Франции панхроматической пленки).

В ролях — Бетти Бальфур, Катрин Фонтеней, Жак Катлен, Андре Нокс, Роже Карль.

«ДЕНЬГИ», 1927 (L'Argent).

По роману Эмиля Золя; сцен. — Марсель Л'Эрбье (запись шума толпы на диски и синхронизация произведены впервые). В ролях — Альковер, Брижит Хельм, Мари Глори, Альфред Абель, Иветт Гильбер, Антонен Арто, Раймон Руло, Жюль Берри, Анри Виктор.

«КНЯЖЕСКИЕ НОЧИ», 1929 (Nuits des prince). По роману Ж. Кесселя; опер. — Бюрель и Вилли (фильм полностью озвучен на дисках).

В ролях — Жина Манес, Жак Катлен, Алис Тиссо, Вала Остерман, Нестор Ариани, Алекс Бернар, Ж. Клен, казаки-джигиты.

### З В У К О В Ы Е    Ф И Л Ь М Ы

«ДИТЯ ЛЮБВИ», 1930 (L'Enfant de l'amour). По пьесе Анри Батая (первый полностью звуковой фильм, снятый во Франции в трех вариантах). В ролях — Жак Катлен, Мари Глори, Эмми Линн, Жан Анжело, Марсель Прадо, Пьер Жювене, Мишель Симон.

«ЖЕНЩИНА ОДНОЙ НОЧИ», 1930 (La Femme d'une nuit).

По роману Альфреда Машар (фильм снят в трех вариантах). В ролях — Франческа Бертини, Жан Мюра.

«ТАЙНА ЖЕЛТОЙ КОМНАТЫ», 1930 (Le Mystère de la chambre jaune).

По роману Гастона Леру; опер. — Ж. Периналь. В ролях — Югетт экс-Дюфло, Ролан Тутэн, Кисса Куприна, Реджи, М. Вибер, Дежарден, Л. Бельер, Ван Даель.

«АРОМАТ ДАМЫ В ЧЕРНОМ», 1931 (Le Parfum de la dame en noir).

По роману Гастона Леру; опер. — Ж. Периналь. В ролях — Югетт экс-Дюфло, Р. Тутэн, Белисьен. Кисса Куприна, Керни, М. Вибер, Ван Даель, Вера Энгельс.

«ЯСТРЕБ» 1933 (L'Epervier).

По пьесе Франсиса де Круассе; перелож. — Ж. Ж. Ориоль; опер. — Ж. Крюгер; декор. — Рене Мулаер; муз. - Анри Соге. В ролях — Натали Палей, Шарль Буайе, П. Р. Вильм, Г. Гроссмит.

«СКАНДАЛ». 1934 (Le Scandale).

По пьесе Анри Батая; опер. — Шюфтан; декор. — П. Шильд; муз. — Левин.

В ролях — Габи Морлей, Анри Роллан, Жан Марэ, Ж. Галлан, Милли Матис.

«АВАНТЮРИСТ», 1934 (L'Aventurier). По

пьесе Альфреда Капю.

В ролях — Виктор Франсан, Жизель Казадессюс, Бланш Монтель, Абель Таррид, Жан Марэ.

«СЧАСТЬЕ», 1934 (Le Bonheur). По пьесе Анри Бернштейна;

опер. — Страдлинг. В ролях — Габи Морлей, Шарль Буайе, Мишель Симон, Жак Катлен, Полетт Дюбо, Жан Тулу, Молуа, Жан Марэ.

«ИМПЕРСКАЯ ДОРОГА», 1935 (La Route impériale). По ро-

ману Пьера Фрондэ «Окруженный дом»; опер. — М. Кельбер, муз. — М. Ф. Гайяр.

В ролях — Кат де Нажи, П. -Р. Вильм, Жак Катлен, Эме Кларин, Пьер Ренуар, Жан Форест.

«ВООРУЖЕННАЯ СТРАЖА», 1935 (Veille d'armes).

По пьесе Клода Фаррера; перелож. — Ш. Спаак; диал. — Ш. Спаак и Марсель Л'Эрбье; опер. — Крюгер. В ролях—Аннабелла, Виктор Франсан, Г. Синьор, Видален.

«НОВЫЕ ЛЮДИ», 1936 (Les Hommes nouveaux). По роману

Клода Фаррера; перелож. и диал. — Марсель Л'Эрбье; опер. — Робер Ле Февр.

В ролях — Гарри Баур, Натали Палей, Г. Синьоре, Клод Сенваль.

«ДВЕРЬ В ОТКРЫТОЕ МОРЕ», 1936 (La Porte du large). Сцен.

— Шарль Спаак; опер. — А. Тирар. В ролях — Виктор Франсан, Жан-Пьер Омон, Ролан Тутэн, Морис Бакке, Марсель Шап-таль.

«ЦИТАДЕЛЬ МОЛЧАНИЯ», 1937 (La Citadelle du silence). Сцен. — Ж. Ж. Торан; диал. — Жан Ануйль; опер. — Тирар; декор. — Андреев, костюмы Ж. Манюэль; муз. — Онеггер и Дариус Мильо.  
В ролях — Аннабелла, П. Ренуар, П. Ларкей, Б. Ланкре, А. Риньо, Маргерит Пьери, Полин Картон,

«ПЛАМЕННЫЕ НОЧИ», 1937 (Nuits de feu). По пьесе Л. Толстого «Живой труп»; перелож. — Марсель Л'Эрбье; диал. — Жан Сарман.  
В ролях — Габи Морлей, Виктор Франсан, Г. Синьоре, Жорж Риго.

«ВЕРОЛОМСТВО», 1937 (Forfaiture). «Повтор» знаменитого фильма С. Б. де Милля. В ролях — Сессю Хайакава, Виктор Франсан, Луи Жуве, Сильвия Батай, Лиз Деламар.

«ДЕТСКИЙ УГОЛОК» (Children's corner). Короткометражный, по мотивам Эмиля Вюйермоза; муз. — Клод Дебюсси; пианист — Альфред Корто.

«АДРИЕННА ЛЕКУВРЕР», 1938 (Adrienne Lecouvreur). Сцен. — М-м Симон; диал. — Фр. Порше; опер. — А. Вагнер; декор. — Вебер; костюмы — Жак Манюэль; муз. — М. Тирье.  
В ролях — Ивонн Прентан, П. Френе, Жюни Астор, А. Лефор, П. Ларкей, Ж. Вормс, Ж. Дебюкур, Мадлен Солонь, Ж. Катлен.

«ЗЕМЛЯ В ОГНЕ», 1938 (Terre en feu). Перелож. — Ж. Ж. Ориоль; декор. — Фиорини. В ролях — Тито Скипа, Мирей Бален, Мари Глори, Андре Лефор, Луиз Карлетти, Жан Севре.

«ТРАГЕДИЯ ИМПЕРИИ», 1938 (La Tragédie impériale). Сцен. — Альф Нойман и М. Гласе.  
В ролях — Гарри Баур, Хольт, П. -Р. Вильм, Марсель Шапталь, Жан Вормс, Жан Клодио, Михалеско.

«СЕРДЕЧНОЕ СОГЛАСИЕ», 1939 (Entente cordiale). По произведению Андре Моруа; перелож. — М. Гласе; диал. — Абель Эрман и Стев Пасер; опер. — Тед Паль В ролях — Габи Морлей, Виктор Франсан, П. -Р. Вильм Бернар Ланкре, Жан Галлан, Жан Тулу, Жак Катлен, Жанин Дарсей.

«ДИКАЯ ДИВИЗИЯ», 1939 (La Brigade sauvage). Перелож. — Морис Бесси.  
В ролях. — Шарль Ванель, Вера Корень, Флоренс Марли, Лизетт Ланвен, Юка Трубецкой.

«МОДА, О КОТОРОЙ МЕЧТАЛИ», 1939 (La mode rêvée). Короткометражный; сцен, и диал. — Марсель Л'Эрбье; опер. — Ж. Башле; муз. — К. Дебюсси и Ж. Орик. В ролях — Габи Морлей, Жак Катлен. Стирлинг.

КОМЕДИЯ СЧАСТЬЯ». 1940 (La Comédie du bonheur). По пьесе Евреинова; диал. — Ж. Кокто; декор. — Р. Мулаер; муз. — Ж. Ибер.  
В ролях — Мишлин Прель, Мишель Симон, Лун Журдан, Рамон Новарро. Жаклин Делюбак, Сильпия, Ж. Катлен, Алерм, Треки, Синоэль.

«СМЕШНАЯ ИСТОРИЯ», 1941 (Histoire de rire). По пьесе А. Салакру; опер. — Р. Юбер; декор. - Р. Жис. В ролях — Мари Деа, Мишлин Прель, Фернан Граве, Жильбер Жиль, Пьер Ренуар, Б. Ланкре.

«ФАНТАСТИЧЕСКАЯ НОЧЬ», 1942 (La Nuit fantastique). Сцен. — Луи Шакале; перелож. — Марсель Л'Эрбье, Л. Шаванс и Морис Анри; диал. — Анри Жансон; опер. — Монтазель; декор. — Р. Мулаер; муз. М. Тирье. В ролях — Мишлин Прель. Фернан Граве, Мишель Витольд, Кристиан Нере, М. Левеск, Б. Блие, Гранваль, С. Фабр, Паредес.

«ДОБРОДЕТЕЛЬНАЯ КАТРИН», 1942 (L'Honorable Catherine). По пьесе Соланж Терак; перелож. - Марсель Л'Эрбье; диал. — Анри Жансон.  
В ролях — Эдвиж Фейер, Раймон Руло, Андре Люге, Гранваль, Клод Жениа, Жан Риго, Синоэль, Паскали.

«ЖИЗНЬ БОГЕМЫ», 1943 (La Vie de bohème). По роману Анри Мюрже; перелож. — Нино Франк и Робер Буасси; диал. - Робер Буасси и Альфред Адам; опер. - Пьер Монтазель; декор. — Вакевич; костюмы - Жак Косте; муз. — Пучини (перелож. — Луи Бейдтс). В ролях — Марна Денис, Жизель Паскаль, Сюзи Делер, Луи Журдан, Андре Руссен, Альфред Адам, Луи Салу. Синоэль.

«РАДИ МАЛЕНЬКОГО СЧАСТЬЯ», 1945 (Au petit bonheur). По пьесе М. Ж. Соважон; опер. — Ж. Крюгер; муз. Валь — Берг.  
В ролях — Даниэль Даррьё, Франсуа Перье, Андре Лю???, Полетт Дюбо.

«ДЕЛО ОБ ОЖЕРЕЛЬЕ КОРОЛЕВЬИ», 1946 (L'Affaire du collier de la reine). Сцен. — Шарль Спаак; опер. — Роже Юбер; декор. — Макс Дун.  
В ролях — Вивиан Романс, Марион Дориан, Морис Эсканд,

М. Салина, П. Бертен, Хебей, Васлей, Пьер Дюкс, Жак Франсуа.

«ВОССТАВШАЯ», 1947 (La révoltée).

По роману Пьера Сабатье; перелож. — Марсель Л'Эрбье; диал. — Жан Сарман; опер. — К. Матра; декор. — Р. Жис; муз. — М. Ф. Гайар. В ролях — Виктор Франсан, Жозет Дей, Жак Бертье, Жак Катлен, Сильвио де Перрелли, Жак Серна.

«ПОСЛЕДНИЕ ДНИ ПОМПЕИ», 1948—1949 (Les derniers jours de Pompei).

По роману сэра Бульвера Литона; перелож. — Марсель Л'Эрбье; диал. — Александр Арну; опер. — Роже Юбер; муз. — Роман Влад. В ролях — Мишлин Прель, Жорж Маршалль, Марсель Эр-ран, Лор Алекс, Ален Керси, Камилло Пиллото, Андриана Бенедетти.

«ОТЕЦ БАРЫШНИ», 1953 (La Père de mademoiselle). По пьесе Роже-Фердинана; перелож. — Марсель Л'Эрбье и Р. П. Даган; диал. — Роже-Фердинан; опер. — Робер Жюйар; декор. — Морис Колассон; муз. — Жан-Мишель Дамас.

В ролях — Арлетти, Сюзи Карьер, Андре Люге, Дениз Грей, Жак Франсуа, Морисе, Жермен Ровер, С. Малле.

## Жюльен Дювивье

### Н Е М Ы Е Ф И Л Ь М Ы

«ГАСЕЛЬДАМА», 1919 (Haseldama). В ролях — Северен Марс, Камиль Бер.

«РОКЕВИЛЛАРЫ», 1922 (Les Roquevillard). По роману Анри Бордо; перелож. — Жюльен Дювивье. В ролях — Жанно Декло, Максимум Дежарден, Жорж Мельшиор, Эдмон Ван Дэль.

«УРАГАН НА ГОРЕ», 1922 (Ouragan sur la montagne). Сцен. — Ж. Дювивье. В ролях — Гастон Жаке, Лотте Лоринг.

«ЖИЛИЩЕ СТРАХА» («ЗЛОВЕЩИЙ ГОСТЬ»), 1922 (Le Logis de l'horreur. Der Unheimliche Gast). Поставлен в Германии.

«ОТРАЖЕНИЕ КЛОДА МЕРКЕРА», 1922 (Le Reflet de Claude Mercœur). По роману Фредерика Буте. В ролях — Гастон Жак, Мод Ришар.

«КРЕДО, ИЛИ ТРАГЕДИЯ ЛУРДА». 1923 (Credo ou la Tragédie de Lourdes).

Сцен. — Ж. Дювивье; по мотивам Жоржа Д'Эспарбеса. В ролях — Дездемона Мацца, Анри Краус, Ролла Норман, Гастон Жаке, Жан Лоретт.

«ОЖЕСТОЧЕННЫЕ СЕРДЦА», 1924 (Coueurs farouches). В ролях — Дездемона Мацца, Гастон Жаке, Ролла Норман, Жан Лоретт.

«МАШИНА. КОТОРАЯ ПЕРЕДЕЛЫВАЕТ ЖИЗНЬ» (докум.), 1924 (La Machine à refaire la vie). Постановка совместно с Анри Лепажем.

«АББАТ КОНСТАНТИН», 1925 (L'abbé Constantin). По роману Людовика Алеви и комедии Пьера де Курсея. В ролях — Жан Коклен, Жорж Ланне, Женевиев Карже, Пьер Стефан, Клод Франс.

«РЫЖИК», 1925 (Poil de carotte). По роману Жюль Ренара; сцен. — Жак Фейдер. В ролях — Андре Эзе, Анри Краус, Фабьен Азиза, Шарлотт Барбье-Краус, Сюзанн Тальба.

«ЗАМУЖЕСТВО БАРЫШНИ БЕЛМАН», 1926 (Le Mariage de mademoiselle Beulemans).

Сцен. — Фонсон и Вишлер; опер. — Арман Тирар и Рене Гишар. В ролях — Жан Деелли, Гюстав Либо, Сюзанн Кристи, Андре Брабан, Рене Лефевр, Баранси.

«АГОНИЯ ИЕРУСАЛИМА», 1927 (L'Agonie de Jérusalem). В ролях — Эдмон Ван Дэль, Морис Шутц, Гастон Жаке, Маргерит Мади, Малавье, Берт Жалабер.

«ЧЕЛОВЕК НА «ИСПАНО», 1927 (L'Homme a l'Hispano). По роману Пьера Фрондэ; перелож. — Рене Эрвиля. В ролях — Югетт Дюффо, Жорж Галли, Акос Шакадуни, Мадлен Родриг, Рене Лефевр, Жорж Пекле.

«ВОДОВОРОТ ПАРИЖА», 1928 (Le Tourbillon de Paris). По роману Жермен Акреман «Сарацинка»; опер. — Андре-А. Дантан. В ролях — Лиль Даговер, Леон Бари, Рене Лефевр, Жина Барбьери, Гастон Жаке, Юбер Дэкс.

«ТРАМЕЛЬ ПЛЮЕТ НА ВСЕ», короткометражный; 1928 (Tramel s'en fiche). В ролях — Тратель.

«БОЖЕСТВЕННОЕ МОРСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ», 1928 (La Divine croisière). Ассист. — Мишель Бернхейм; опер. — Андре-А. Дантан. В ролях — Сюзанн Кристи, Лин Норо, Анри Краус, Шарлотт Барбье-Краус, Томми Бурдель, Жан Мюра.



«ЧУДЕСНАЯ ЖИЗНЬ ТЕРЕЗЫ МАРТЕН», 1929 (La Vie miraculeuse de Thérèse Martin). Декор. — Кристиан-Жак. В ролях — Симона Бурдэ.

«МАМАША КОЛИБРИ», 1929 (Maman Colibri). По комедии Анри Бата; опер. — Арман Тирар и Рене Гишар; декор. -- Кристиан-Жак.

В ролях - Мария Якобини, Франц Ледерер, Жан-Поль де Баер, Жан Дакс, Элен Аллиер.

«ДЛЯ СЧАСТЬЯ ДАМ», 1929 (Au Bonheur des dames). По роману Эмиля Золя; опер. — Арман Тирар и Рене Гишар; декор. — Кристиан-Жак.

В ролях — Дита Парло, Андре Брабан, Пьер Генган, Арман Бур, Надя Сибирская, Жинетт Мадди.

### З В У К О В Ы Е Ф И Л Ь М Ы

«ДАВИД ГОЛЬДЕР», 1930 (David Golder). По роману Ирены Немировской; перелож. и диал. — Ж. Дювивье; опер. — Периналь; декор. — Лазарь Меерсон. В ролях — Гарри Баур, Жан Коклен, Поль Анраль, Гастон Жаке, Жак Гретийа, Жан Браден.

«ПЯТЬ ПРОКЛЯТЫХ ДЖЕНТЛЬМЕНОВ», 1931 (Les Cinq gentlemen maudits).

По рассказу Андре Эзе; опер. — Арман Тирар; муз. — Жак Ибер.

В ролях — Гарри Баур, Рене Лефевр, Розин Дерен, Робер Ле Виган, Жорж Пекле, Марк Данцер.

«АЛЛО, БЕРЛИН, ЭТО ПАРИЖ», 1932 (Allo Berlin? Ici Paris).

По рассказу Рольфа Е. Ванлоо; опер. — Реймар, Кунце, Хайнрих, Балаш, Макс Бринк; муз. — Карл Ратхауз и Курт Шредер.

В ролях — Жозетт Дэй, Жорж Беланже, Г. Пютье.

«РЫЖИК», 1932 (Poile de carotte).

По роману Жюля Ренара; опер. — Арман Тирар; декор. — Люсьен Агетан, Карре; муз. — Александр Тансман. В ролях — Робер Линан, Гарри Баур, Катрин Фонтейней, Луи Готье, Кристиан Дор, Колетт Сегаль.

«ВЕНЕРА В КОЛЛЕЖЕ», 1932 (La Venus au collègue). В ролях — Мари Глори.

«ГОЛОВА ЧЕЛОВЕКА», 1933 (La Tête d'un homme). По роману Жоржа Сименона; сцен. — Кальман, Лун Делапре, Жюльен Дювивье; опер. — Арман Тирар; декор. — Жорж Вакевич; муз. — Жан Даллен.

В ролях — Гарри Баур, Жина Манес, Валерий Инкижинов, Лин Норо, Александр Риньо, Гастон Жаке.

«МАШИНА, КОТОРАЯ ПЕРЕДЕЛЫВАЕТ ЖИЗНЬ. 1933 (второй вариант).

«МАЛЕНЬКИЙ КОРОЛЬ», 1933 (Le Petit roi). По роману Андре Лихтенбергера; опер. - Арман Тирар; декор. — Агеттан; муз. — Тибор Харсани. В ролях — Робер Линан, Арлетт Маршалл, Поль Андраль. Марсель Балле, Беатрис Бретти, Жан Тулу.

«ПАКЕБОТ «ТЕНАСИТИ», 1934 (Le Paquebot «Tenacity»).

По комедии Шарля Вильдрака; опер. -- Никола Айе, Кристиан Матра, Арман Тирар; декор. — Жак Краус; муз. — Жан Винер.

В ролях — Мари Глори, Альбер Прежан, Юбер Прелье, Пьер Лорель, Нита Альварес, Пьер Ларкей.

«МАРИЯ ШАПДЕЛЕН», 1934 (Maria Chapdelaine). По роману Лун Эмона; диал. — Ж. Буасси; опер. — Жюль Крюгер; декор. — Жак Краус; муз. — Жан Винер. В ролях — Мадлен Рено, Жан Габен, Жан-Пьер Омон, Томми Бурдель, Сюзанн Депре, Робер Ле Виган.

«ГОЛГОФА», 1935 (Golgotha).

По роману каноника Жозефа Ренмона; опер. — Жюль Крюгер; декор. — Жан Перрье; муз. — Жан Ибер. В ролях — Робер Ле Виган, Жан Габен, Гарри Баур, Эдвиж Фенер, Жюльетт Верней, Шарль Гранваль.

«ЗНАМЯ», 1935 (La Bandera).

По роману Пьера Мак Орлана; перелож. и диал. — Ш. Спаак и Ж Дювивье; опер. — Ж. Крюгер, М. Фоссар; декор. -Жак Краус; муз. — Жан Винер, Ролан Манюэль. В ролях — Жан Габен, Аннабелла, Робер Ле Виган, Пьер Ренуар, Эмо, Вивнан Романс.

«ЧЕЛОВЕК ДНЯ», 1936 (L'Homme du jour). По произведению Шарля Вильдрака и Мишеля Эмера; сцен. -- Шарль Вильдрак и Ж. Дювивье; диал. -- Шарль Спаак; опер. — Роже Юбер; декор. — Жак Краус; муз. — Жан Винер, Венсан Скотто.

В ролях — Морис Шевалье, Эльвира Попеско, Алерм Жоветт Дей, Робер Линан, Марсель Валле.

«СЛАВНАЯ КОМПАНИЯ», 1936 (La Belle équipe). Сцен. — Ж. Дювивье и Ш. Спаак; опер. — Жюль Крюгер, Марк Фоссар; декор. — Жак Краус; муз. — Морис Ивэн. В ролях — Жан Габен, Шарль Ванель, Вивиан Романс, Мишлин Шерель, Эмо, Марсель Жениа.

«ГОЛЕМ», 1936 (Le Golem). По роману Густава Мейринка; сцен. — Жюльен Дювивье

Андре Поль Антуан; опер. — Вацлав Вих, Ян Сталлих; декор. — Андрей Андреев, С. Копецки; муз. — Жозеф Кумек.

В ролях — Гарри Баур, Жермен Оссей, Роже Карль, Роже Дюшен, Фердинанд Харт, Жаки Хольт.

«ПЕПЕ ЛЕ МОКО», 1936 (Père le Moke). По роману Роже Ашельбе; диал. — Анри Жансон; опер. — Жюль Крюгер; декор. — Жак Краус; муз. — Венсан Скот-то, Мохамед Игербушен.

В ролях — Жан Габен, Мирен Бален, Габриэль Габрио, Люка Гриду, Жильбер Жиль, Далио, Шарпен, Лин Норо.

«БАЛЬНАЯ ЗАПИСНАЯ КНИЖКА», 1937 (Un Carnet de bal).

Сцен. — Жюльен Дювивье, Жан Сарман, Пьер Вольф, Ив Миранд, Бернард Циммер; диал. — Б. Циммер, Анри Жансон и Жан Сарман; опер. — Мишель Кельбер, Филипп Агостини, Пьер Леван; декор. — Поль Колен, Серж Пименов, Жан Дуарину, муз. — Морис Жобер.

В ролях — Мари Бель, Франсуаза Розе, Гарри Баур, Пьер Бланшар, Рэмю, Жуве, Фернандель, Пьер-Ришар Вильм, Милли Матис, Сильвия.

«БОЛЬШОЙ ВАЛЬС», 1939 (The Great Waltz) (фр. назв. Toute la ville danse).

Перелож. и диал. — Вальтер Рейш, Готтфрид Рейнхардт, Сэмюэл Хоффенштайн; опер. — Джозеф Руттенберг; декор. — Седрик Джиббонс; муз. — Йоганн Штраус. В ролях — Фернан Граве, Луиз Райнер, Милица Корьюс, Лайонель Этвил, Хьюг Герберт, Курт Босс.

«КОНЕЦ ДНЯ», 1939 (La Fin du jour).

Сцен. и диал. — Шарль Спаак; опер. — Кристиан Матра; декор. — Жак Краус; муз. — Морис Жобер. В ролях — Лун Жуве, Мишель Симон, Виктор Франсан, Мадлен Озерэ, Габриэль Дорзиа.

«ПРИЗРАЧНАЯ ТЕЛЕЖКА», 1939 (La Charrette fantôme).

По роману Сельмы Лагерлеф; сцен. — Жюльен Дювивье; диал. — Александр Арну; опер. — Жюль Крюгер; декор. — Жак Краус; муз. — Жак Ибер.

В ролях — Пьер Френе, Луи Жуве, Мишлен Франсе, Валентина Тессье, Робер Ле Виган, Мари Бель.

«ТАКОЙ-ТО ОТЕЦ И СЫН», 1940 (Un tel père et fils). Сцен. и диал. — М. Ашар, Ш. Спаак, Ж. Дювивье; опер. — Жюль Крюгер; декор. — Ги де Гастин; костюмы — Розина Деламар; муз. — Жан Винер.

В ролях — Луи Жуве, Рэмю, Мишель Морган, Сюзи Прен, Рене Девиллер, Робер Ле Виган.

«ЛИДИЯ», 1941 (Lydia). Сиен. — Бен Хект, Сэмюэл Хоффенштайн; опер. — Ли Гармс; декор. — Винсент Корда и Джек Оки; муз. — Миклош Роса. В ролях — Мерль Оберон, Джозеф Коттан, Алан Маршал, Ганс Жарэ, Джордж Ривс.

«СКАЗКИ МАНХЕТТЕНА», 1942 (Tales of Manhattan, или Six destins).

Сцен. и диал. — Бен Хект, Ференц Мольнар, Ален Кэмпбелл, Сэмюэл Хоффенштайн, Бернард Жилер, Ламар Тротти, Ладислаус Федор, Доналд Одген Стюарт, Уильям Морроу, Генри Бленкфорт, Ласло Горог, Эдмунд Белойн, Ласло Ваднай, Берг Лоуренс, Жюльен Дювивье; опер. — Джозеф Уолкер; муз. — Сол Каплан.

В ролях — Шарль Буайе, Рита Хейворт, Томас Митчелл, Юджин Поллетт, Джинджерс Роджерс, Генри Фонда, Чарльз Лафтон, Эдвард Д. Робинзон, П. Робсон.

«ПЛОТЬ И ФАНТАЗИЯ», 1943 (Flesh and Fantasy или Obsessions).

По Оскару Уайлду; сцен. — Ласло Ваднай, Эллис Санджозеф, Эрнест Паскаль, Сэмюэл Хоффенштайн; опер. — Поль Ивано, Стенли Кортец; декор. — Роберт Бойль; муз. — Александр Тансман.

В ролях — Шарль Буане, Барбара Стенвик, Эдвард Д. Робинзон, Бетти Филд, Роберт Каммингс.

«САМОЗВАНЕЦ», 1953 (Thy Imposter).

Диал. — Стифен Лонг, Марк Коннолли, Линн Старлинг; опер. — Поль Ивано; декор. — Джон Б. Гудмэн, Юджин Лурье; муз. — Димитрий Темкин.

В ролях — Жан Габен, Ричард Уорф, Аллин Джослин, Эллен Дрю, Петер Ван Эйк.

«ПАНИКА», 1946 (Panique).

По роману Жоржа Сименона «Помолвки г-на Ире»; перелож. и диал. — Шарль Спаак, Жюльен Дювивье; опер. — Никола Ане; декор. — Серж Пименов; муз. — Жак Ибер. В ролях — Мишель Симон, Вивиан Романс, Поль Бернар, Шарль Дора, Макс Дальбан, Эмиль Дрэн.

«АННА КАРЕНИНА», 1948 (Anna Karenina). По роману Льва Толстого; перелож. и сцен. — Жюльен Дювивье и Ги Морган; опер. — Анри Алякан; декор. — Андрей Андреев, Уилфред Синглтон; костюмы — Сесиль Батс; муз. — Констант Ламбер. В ролях — Вивьен Ли, Ралф Ричардсон, Кайрон Мур, Хью Демпер, Руби Миллер, Мэри Керридж.

«В ЦАРСТВЕ НЕБЕСНОМ», 1949 (Au Royaume des cieux).

Сцен. — Жюльен Дювивье; диал. — Анри Жансон; опер. — Виктор Армения; декор. — Рене Мулаер. В ролях — Серж Реджиани, Сюзи Прен, Сюзианн Клустье,

Лилян Мэнье, Моник Мелинан, Жюльет Греко, Кристиан Ленье, Колетт Дерваль, Николь Бенар.

«ЧЕРНЫЙ ДЖЕК», 1950 (Black Jack).

По сюжету Робера Гайара; сцен. — Жюльен Дювивье, Ш. Спаак; диал. — Майкл Пертви; опер. — Андре Томас, Альфонсо Нива; декор. — Андре и С. Бармен; муз. — Жозеф Косма.

В ролях — Джордж Сандерс, Герберт Маршал, Хосе Хаспе, Патриция Рок, Агнес Мурхед.

«ПОД НЕБОМ ПАРИЖА», 1951 (Sous le ciel de Paris). Сцен, и диал. — Жюльен Дювивье, Рене Лефевр; опер. — Никола Айе; декор. — Рене Мулаер; муз. — Жан Винер. В ролях — Жан Брошар, Кристиан Ленье, Брижитт Обер, Рене Бланкар, Сильвия, Рене Женен.

«МИРОК ДОНА КАМИЛЛО», 1952 (Le Pâtit monde de Don Camillo).

По роману Джованни Гуарески; сцен. — Жюльен Дювивье и Рене Баржавель; опер. — Никола Айе; декор. Вирджиллио Марки; муз. — Алессандро Чиконьини.

В ролях — Фернандель, Джино Черви, Вера Тальки, Франко Интерленги, Гуальтьеро Тумиати.

«ИМЕНИНЫ ГЕНРИЕТТЫ», 1952 (La Fête a Henriette). Сцен, и диал. — Ж. Дювивье и Анри Жансон; опер. — Роже Юбер; декор. — Жан д'Обонн; муз. — Жорж Орик. В ролях — Дани Робен, Мишель Оклер, Хильдегард Нефф, Жюльен Каретт, Стаурнен Фабр, Мишель Ру.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОНА КЛМИЛЛО», 1953 (Le Retour de Don Camillo).

По произведению Джованни Гуарески; сцен. — Жюльен Дювивье, Рене Баржавель; опер. — Анкизе Брицци; декор. — Вирджиллио Марки; муз. — Алессандро Чиконьини. В ролях — Фернандель, Джино Черви, Александр Риньо, Эдуар Дельмон, Томми Бурдель, Леда Глория, Саро Урци.

«ДЕЛО МАУРИЦИУСА», 1954 (L'Affaire Maurizius). По роману Якоба Вассермана; перелож. и диал. — Жюльен Дювивье; опер. — Рене Ле Февр; декор. — Макс Дун; муз. — Жорж Ван Парис.

В ролях — Мадлен Робинсон, Даниэль Желен, Элеонора Росси-Драго, Антон Уолбрук, Жан Шабассоль.

«МАРИАННА МОЕЙ ЮНОСТИ», 1955 (Marianne de ma jeunesse).

По роману П. де Мендельсона «Грустная Аркадия»; перелож. и диал. — Жюльен Дювивье; опер. — Л. -А. Бюрель; декор. — Жан д'Обонн; муз. — Жак Ивер.

В ролях — Марианна Хольд, Изабелла Пиа, Пьер Ванек, Жиль Видаль, Жан Галлан, Клод Арагон.

«ВРЕМЯ УБИЙЦ» 1956 (Voici les temps des assassins). Сцен. — Жюльен Дювивье. Морис Бесси, Шарль Дора; перелож. и диал. — Жюльен Дювивье, Шарль Дора. Р. -А. Бреаль; опер. — Арман Тирар; декор. — Р. Жис; муз. — Жан Винер.

В ролях — Жан Габен, Даниэль Делорм, Люсьен Богаер, Жерар Блейн, Жермен Кержан, Габриэль Фонтан.

#### НЕМЫЕ ФИЛЬМЫ

«ПАРИЖ УСНУЛ» («НЕВИДИМЫЙ ЛУЧ»), 1923 (Paris qui dort. Le Rayon invisible). Сцен. — Рене Клер; опер. — Морис Дефасцио и Поль Гишар; муз. адаптац. (1924) произведений Сен-Санса, Лало, М. Ивэна и Мендельсона.

В ролях — Альбер Прежан, А'арсель Балле, Анри Роллан, Мадлен Родригес, Пре-сын, Стакс, Мартинелли, Мила Селлер. В СССР — «Париж уснул».

«АНТРАКТ». 1924 (Entracte).

Сцен, и декор. — Пикабия; опер. — Джимми Берлие; муз. — Эрик Сати.

В ролях - Жан Борлен, Жорж Шарансоль, Жорж Орик, Марсель Ашар, Эрик Сати, Ман Рей, Пикабия, Марсель Дюшамп, танцовщица Фриис.

«ПРИЗРАК МУЛЕН-РУЖА». 1925 (Le Fantôme du Moulin Rouge).

Сцен. — Рене Клер; опер. — Л. Шэкс и Берлие; декор — Робер Жис. В ролях - Альбер Прежан, Сандра Милованова, Жорж Вотье, Морис Шульц, Давер, Поль Оливье, Мадлен Родригес.

«ВООБРАЖАЕМОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ», 1925 (Le Voyage imaginaire).

Сцен. — Рене Клер; декор. — Робер Жис; опер. — А. Моррен и Ж. Берлие.

В ролях - Жан Борлен, Альбер Прежан, Морис Шульц, Джим Жеральд, Долли Девис, Ивонн Леже, Маргарет, Поль Оливье, Мади.

«ДОБЫЧА ВЕТРА», 1926 (La Proie du vent). По роману «Экстраординарное приключение Пьера Виньяля» Армана Мерсье; опер. — Гондуа и Рудаков; декор. — Лазарь Меерсон и Бруни. В ролях - Лилян Халл-Девис, Жан Мюра, Шарль Ванель, Сандра Милованова, Альбер Прежан, Роке, Бажак и Баттон.

«БАШНЯ», 1926 (La Tour). Короткометражный; опер. — Лакомб.

«СОЛОМЕННАЯ ШЛЯПКА», 1927 (La Chapeau de paille d'Italie). По пьесе Лабиша и Мишеля; сцен. — Рене Клер; опер. — Морис Дефассио и Николай Рудаков; декор. — Лазарь Меерсон. В ролях — Альбер Прежан, Поль Оливье, Джим Жеральд, Алис Тиссо, Мариз Майа, Виталь-Жеймон, Алекс Аллен, Ивонек, Ольга Чехова.

«ДВОЕ РОБКИХ», 1928 (Les Deux timides). По пьесе Лабиша и Мишеля; опер. — Баттон и Н. Рудаков; декор. — Л. Меерсон. В ролях — Морис де Фероди, Вера Флори, Джим Жеральд, Франсуаза Розе, Пьер Бачев, Иветт Андрейор, Пре-сын, Мадлен Гитти, Стаке.

### З В У К О В Ы Е ФИЛЬМЫ

«ПОД КРЫШАМИ ПАРИЖА», 1930 (Sous les toits des Paris). Сцен. — Рене Клер; опер. — Жорж Периналь; декор. — Лазарь Меерсон; муз. — Рауль Моретти и Арман Бернар. В ролях — Альбер Прежан, Гастон Модо, Эдмон Т. Гревиль, Пола Иллери, Поль Оливье, Жанна Пирсон. В СССР — «Под крышами Парижа».

«МИЛЛИОН», 1931 (Million). По пьесе Жоржа Берра и Гиллемара; сцен. — Рене Клер; опер. — Ж. Периналь; декор. — Лазарь Меерсон; муз. — Арман Бернар, Ван Парис и Филипп Парес. В ролях — Рене Лефевр, Аннабелла, Луи Алибер, Ванда Гревиль, Поль Оливье, Константин Строеску, Одетт Талазак, Питутто, Жанна Пирсон.

«СВОБОДУ — НАМ!», 1932 (A nous la liberté!). Сцен. — Рене Клер; опер. — Ж. Периналь; декор. — Лазарь Меерсон; муз. — Жорж Орик. В ролях — Раймон Корди, Анри Маршан, Поль Оливье, Ролла Франс, Жермен Оссей, Леон Лорен, Жак Шелли, Андре Мишо, Уильям Бэрк.

«14 ИЮЛЯ», 1933 (14 Juillet). Сцен. — Рене Клер; опер. — Ж. Периналь; декор. — Лазарь Меерсон; муз. — Морис Жобер. В ролях — Аннабелла, Пола Иллери, Жорж Риго, Поль Оливье, Раймон Корди.

«ПОСЛЕДНИЙ МИЛЛИАРДЕР», 1935 (Le Dernier milliardaire). Сцен. — Рене Клер; опер. — Рудольф Мате; декор. — Люсьен

Агетан; муз. — М. Жобер. В ролях — Раймон Корди, Макс Дирли, Жозе Негеро, Рене Сен-Сир. В СССР — «Последний миллиардер».

«ПРИВИДЕНИЕ ЕДЕТ НА ЗАПАД», 1936 (The Ghost Goes West) (французское название «Fantôme à vendre»). По произведению Эрика Коун; сцен. — Роберта Шервуда и Рене Клера; перелож. — Джоффри Керр; опер. — Гарольд Россон; декор. — Винсент Корда; муз. — Миша Шполянский. В ролях — Роберт Донат, Джин Паркер, Юджин Палетт, Эльза Ланчестер, Ральф Банкер, Патриция Хиллиард.

«ОШЕЛОМЛЯЙТЕ НОВОСТЯМИ», 1938 (Break the News) (фр. назв. «Fausses nouvelles»). По произведению Лоик ле Гурадик; сцен. — Джоффри Керр; опер. — Филипп Таннура; декор. — Лазарь Меерсон. В ролях — Морис Шевалье, Джек Бьюкенен, Гертруда Корда, Марграв, Джун Хант, Марта Лабарр, Чарлз Лефо, Рабб Уилтон, Джибб Мак Лафлин.

«ЧИСТЫЙ ВОЗДУХ», 1939 (фильм не закончен) (Air pur). Сцен. — Рене Клер и Жорж Неве; опер. — Мишель Кельбер. В ролях — Жан Меркантон, Элина Лабурдетт, Жанна Маркан. Поль Оливье, Раймон Корди, Жанна Пирсон. Ивонн Ледюк.

«НЬЮ-ОРЛЕАНСКИЙ ОГОНЕК», 1941 (The Flame of New-Orlean) (французское название «La belle ensorceleuse»). Сцен. — Норман Красна; опер. — Руди Мате; декор. — Джек Оттерсон; муз. — Фрэнк Скиннер. В ролях — Марлен Дитрих, Брюс Кабот, Миша Ауер, Роланд Янг, Энди Дивайн, Фрэнк Дженкс, Лора Хоуп, Крюс, Житта Альпар, Фрэнк Пангборн, Мельвиль Купер.

«Я ЖЕНИЛСЯ НА ВЕДЬМЕ», 1942 (I Married a Witch) (французское название «Ma femme est une sorcière»). По новелле Торна Смита; сцен. — Роберт Пирош, Марк Коннели, Тетцлаф; декор. — Жорж Соули; муз. — Рой Уэбб. В ролях — Фредерик Марч, Вероника Лейк, Роберт Бенчли, Сюзан Хэнуорд, Сесиль Келлауэй, Элизабет Паттерсон, Роберт Уоррик.

«ЭТО СЛУЧИЛОСЬ ЗАВТРА», 1944 (It Happened Tomorrow) (фр. назв. «C'est arrivé demain»). Сцен. — Рене Клер, Дадли Николс; опер. — Арчи Стоут и Шюфтан; декор. — Эрн Метцнер; муз. — Роберт Штольц. В ролях — Дик Поуэлл, Линда Дарнелл, Джек Оаки, Диг Рамнан, Эдгар Кеннеди.

«И ОТ НИХ НИКОГО НЕ ОСТАЛОСЬ», 1945 (And then there are none) (французское название «Dix petits indiens»). По роману Агаты Кристи; сцен. — Дадли Николе; опер. —

Люсьен Андрио; муз. — Чарлз Превин.  
В ролях — Барри Фитцджеральд, Уолтер Хастон, Луне Хэйуорд, Роланд Янг, Джюн Дюпрес, Миша Ауер, Кенни Леонард, Ричард Хайдн, Дж. Юдит Андерсон, сэр С. Обри Смит.

«МОЛЧАНИЕ — ЗОЛОТО», 1947 (Le Silence d'or). Сцен. — Рене Клер; опер. — Арман Тирап; декор. — Леон Барсак, де Гастин; муз. — Жорж Ван Парис. В ролях — Морис Шевалье, Франсуа Перье, Марсель Деррьерен, Дани Робен, Кристиан Сертиланж, Р. Пизани, Жан До-ран, Гастон Модо, Поль Оливье, Макс Дальбан, Раймон Корди, Армонтель, Поль Деманж, Лажарит.

«КРАСОТА ДЬЯВОЛА», 1950 (La Beauté du diable). Сцен., перелож. и диал. - Рене Клер, А. Салакру; опер. — Мишель Кельбер; декор. — Л. Барсак; муз. — Роман Влад. В ролях — Мишель Симон, Жерар Филип, Николь Бенар, Симона Валер, Раймон Корди, К. Нинки, Паоло Стоппа, Гастон Модо.

«НОЧНЫЕ КРАСАВИЦЫ», 1952 (Les Belles de nuit). Сцен., перелож. и диал. — Рене Клер; опер. — Арман Тирап; декор. — Л. Барсак; муз. — Ж.. Ван Парис. В ролях — Жерар Филип, Мартин Кароль, Джина Лоллобриджида, Магали Вандель, Раймон Бюссьер, Жан Паредде, Раймон Корди, Лажарриж.

«БОЛЬШИЕ МАНЕВРЫ», 1956 (Les Grandes manœuvres). Опер. — Робер Лефевр; декор. — Леон Барсак; костюмы — Розина Деламар; муз. — Жорж Ван Парис. В ролях — Мишель Морган, Жерар Филип, Жан Десай, Пьер Дюкс, Жак Фаббри, Жак Франсуа, Ив Робер, Брижитт Бардо, Лиз Деламар, Магали Ноэль, Симона Валер, Дани Каррель.

## Жан Ренуар

### Н Е М Ы Е Ф И Л Ь М Ы

«ДОЧЬ ВОДЫ», 1924 (La Fille de l'eau).  
Сцен. — П. Лестренгес; опер. — Ж. Башле; декор. — Ж. Ренуар.  
В ролях — Катрин Гесслинг, П. Филипп, П. Шампань, Х. Левингстон, М. Тузе.

«НАНА», 1926 (Nana).  
По роману Э. Золя; перелож. — П. Лестренгес; опер. — Ж. Башле и Корвен; декор. — Клод Отан-Лара; субтитры — м-м Леблон-Золя.

В ролях — Катрин Гесслинг, Жан Анжело, Вернер Краус, П. Шампань, П. Филипп, Р. Герен-Катлен. Ж. Форзан, А. Серф.

«ЧАРЛЬСТОН», 1927 (Charlston).  
Сцен. — П. Лестренгес; ассист. — А. Серф и Кл. Хейман. В ролях — Катрин Гесслинг, Джонни Хиггинс.

«МАРКИТТА», 1927 (Marquitta).  
Сцен. — П. Лестренгес; опер. — Ж. Башле; декор. — Гарнье. В ролях — Жан Анжело, Мари-Луиз Ириб, А. Дебен, Манчини.

«МАЛЕНЬКАЯ ПРОДАВЩИЦА СПИЧЕК», 1928 (La Petite marchande d'allumettes).  
По сказке Андерсена; в сотрудничестве с Жаном Тедеско; опер. — Ж. Башле; декор. — Эрик Аес. В ролях — Катрин Гесслинг, Жан Сторм, Рабинович.

«ЛОДЫРЬ», 1928 (Tire au Flanc).  
По водевилю Муези-Эона и Сильвана; перелож. - Ж. Ренуар и Кл. Хейман; опер. — Ж. Башле; декор. — Эрик Лес. В ролях — Ж. Помье, Мишель Симон, Ф. Удар, Жанна Элблинг.

«ТУРНИР», 1929 (Le Tournoi).  
По роману А. Дюпюи-Мазюэль; перелож. — Ж. Ренуар; опер. — Дефоссе и Люсьен.  
В ролях — Альдо Нади, Жакки Моннье, Манюэль Рааби, Э. Риверо, Бланш Берни, Сюзанн Депре, Ж. Мак, Вивиан Кларанс.

«КОЛОНИИ», 1929 (Le Bled).  
Сцен. — А. Дюпюи-Мазюэль и Жагер-Шмидт; технич. руков. — Мундвиллер; опер. — М. Люсьен и Моризе. В ролях — Жакки Монье, Диана Харт, Э. Риверо, Аркийер, Манюэль Рааби, Аиса.

### З В У К О В Ы Е Ф И Л Ь М Ы

«СЛАБИТЕЛЬНОЕ ДЛЯ БЭБИ», 1931 (On purge bébé). По пьесе Ж. Фейдо.  
Участ. — М. Симон, Лувиныи, Маргерит Пьерн. Фернандель, Николь Фернандес.

«СУКА», 1931 (La Chienne).  
По роману Ж. де ля Фушардьера; опер. — Т. Шпаркуль и Р. Юбер; декор. - Соньямилло.  
В ролях — М. Симон, Жанн Марез, Ж. Фламан, Магда Берюбе, Гайар и Герсе.

«НОЧЬ НА ПЕРЕКРЕСТКЕ», 1932 (*La Nuit au carrefour*).

По роману Жоржа Сименона; перелож. — Жан Ренуар; опер. — М. Люсьен и Асселен; декор. — В. Агет. В ролях — П. Ренуар, Уинна Уинфред, Ж. Курдриа, Ж. Тироф, Диньимон, Мартен, Герет, М. Дюран, Ж. Метри, М. Дальбан, Жанна Пирсон, Люси Балла.

«БУДЮ, СПАСЕННЫЙ ИЗ ВОДЫ», 1932 (*Boudu sauvé des eaux*).

По пьесе Рене Фошуа; перелож. — Ж. Ренуар; опер. — М. Люсьен и Асселен; декор. — Лоран и Кастанье. В ролях — М. Симон, Ш. Гранваль, Марселла Хайниа, Северин Лерезинская, Ж. Дасте, М. Дальбан, Ж. Гере, Ж. Беккер.

«ШОТАР И К°», 1933 (*Chotar et Co*).

По пьесе Роже Фердинана; опер. — Мундвиллер и Р. Рибо; декор. — Ж. Кастанье.

В ролях — Шарпен, Жанна Лори, Помье, Жанна Буатель, Диньимон, Сейнье.

«МАДАМ БОВАРИ», 1934 (*Madame Bovary*). По роману Гюстава Флобера; перелож. — Ж. Ренуар; опер. — Ж. Башле; декор. — Лурье; муз. — Д. Мильо. В ролях — Валентина Тессье, П. Ренуар, Макс Дирли, Д. Лекуртуа, Ф. Фабр, Алис Тиссо.

«ТОНИ», 1935 (*Tony*).

Сцен. — Ж. Ренуар и Карл Эйнштейн; опер. — Клод Ренуар. В ролях — Блаветт, Андреск, Жанна Элиа, Селиа Монтальбан.

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ ГОСПОДИНА ЛАНЖА», 1936 (*Le Crime de monsieur Lange*).

По сюжету Ж. Ренуара и Ж. Кастанье; сцен, и диал. — Жак Превер; опер. — Ж. Башле; декор. — Ж. Кастанье, Р. Жис; муз. — Ж. Винер; песни — Ж. Косма.

В ролях — Рене Лефевр, Жюль Берри, Флорель, Надя Сибирская, Сильвия Батай, Анри Гисоль, Морис Баке, М. Левек, О. Талазак, Ж. Дасте, М. Дюамель, Ж. Брунье.

«ЖИЗНЬ ПРИНАДЛЕЖИТ НАМ», 1936 (*La Vie est à nous*).

Пропагандистский фильм, создан группой кинематографистов коммунистов под руководством Жана Ренуара. В СССР — «Жизнь принадлежит нам».

«НА ДНЕ», 1936 (*Les Bas-fonds*). По пьесе М. Горького; перелож. — Ж. Ренуар, Ш. Спаак, Ж. Компанеэ и Э. Самиагин; диал. — Ш. Спаак; опер. — Ж. Башле; декор. — Лурье и Лоран.

В ролях — Ж. Габен, Л. Жуве, В. Соколов, Сюзи Прен, Жюни Астор, Ле Виган, Женен, Габриэлло.

«ЗАГОРОДНАЯ ПРОГУЛКА», 1936—1940 (*Une Partie de campagne*).

По новелле Мопассана; перелож. и монтаж — Маргерит Ренуар; опер. — Клод Ренуар, Бургуэн, Эли Лотар; муз. — Ж. Косма.

В ролях — Сильвия Батан, Жорж Дарну, Жанна Маркан, Габриэлло, Жак Борель, Поль Тан, Габриэль Фонтан, Ж. Ренуар, Маргерит Ренуар.

«ВЕЛИКАЯ ИЛЛЮЗИЯ». 1937 (*La Grande illusion*). Сцен, и диал. — Ш. Спаак; опер. — Клод Ренуар, Ш. Матра; декор. — Лурье; муз. — Ж. Косма.

В ролях — Жан Габен, Пьер Френе, Дита Парло, Эрик фон Штрогейм, Далио, Каретт, Модо, Пекле, Дасте.

«МАРСЕЛЬЕЗА», 1938 (*Marseillaise*).

Сцен. — Жан Ренуар, К. Кох и Н. Мартель-Дрейфус; опер. — Бургуэн, Дуарину; декор. — Л. Барсак, Ж. Вакевич; совр. муз. — Ж. Косма и Совеплан; театр теней — Лотте Райнигер. В ролях — Пьер Ренуар, Лиз Деламар, Л. Жуве, Акистапас, Э. Кларион, М. Эсканд, Андреск, Ардиссон, Ж. Л. Алибер, Ж. Пекле, Н. Сибирская, Э. Дельмон, Г. Модо, Каретт. В СССР — «Марсельеза».

«ЧЕЛОВЕК-ЗВЕРЬ», 1938 (*La Bête humaine*). По роману Эмиля Золя; перелож. и диал. — Ж. Ренуар; опер. — Курт Куран, Кл. Ренуар; декор. — Лурье; муз. — Ж. Косма. В ролях — Жан Габен, Симона Симон, Ф. Леду, Каретт, Бланшетт Брюнуа, Ж. Ландри, Берлиоз, Перес, Ж. Ренуар.

«ПРАВИЛА ИГРЫ», 1939 (*La Règle du jeu*). Сцен, и диал. — Ж. Ренуар и К. Кох; опер. — Ж. Башле; декор. — Э. Лурье и М. Дуй; муз. по произведениям Моцарта, Монсиньи и Сен-Санса — Р. Дезормье и Ж. Косма. В ролях — Далио, Нора Грегор, Ж. Ренуар, Р. Тутэн, Мила Парели, Полетт Дюбо, Каретт, Г. Модо, П. Манье, П. Най, Одетт Талазак, П. Франкёр, Клер Жерар, Лиз Элина.

«БОЛОТНАЯ ВОДА», 1941 (*Swamp Water*) (французское название «L'Etang tragique»).

По новелле В. Белла; сцен. — Дадли Николе; опер. — П. Марли; декор. — Т. Литтл; муз. — Баттольф. В ролях — Уолтер Хастон, У. Бреннан, Энн Бакстер, Дана Эндрьюс, Вирджиния Жильмор, Ж. Каррадайн, Мэри Хауард, Юджин Палетт.

«ЭТА ЗЕМЛЯ МОЯ», 1943 (*This Land is Mine*) (французское название «Vivre libre»).

Сцен. — Дадли Николе и Ж. Ренуар; опер. — Ф. Редмэн; декор. — А. С. д'Агостино и В. -Е. Келлер; муз. — Лотар Терл.

В ролях — Чарлз Лафтон, Морин О'Хара, Джордж Сандерс. Вальтер Слезак, Кент Смит, Уна О'Коннор, Филип Мериваль, Гарстон Холл, Джордж Кулурис, Нэнси Гейтс.

«ПРИВЕТ ФРАНЦИИ!», 1944 (Salute to France!), (фр. назв. «Salut à la France»). Производство ведомства военной информации. Муз. — Курт Вейль. В ролях — Ш. Дофен, Б. Мередит.

«ЧЕЛОВЕК С ЮГА», 1945 (The Southerner). По роману Жоржа Сессионса Перри «Держи осень в своих руках»; перелож. — Ж. Ренуар; опер. — Андрио; декор. — Э. Лурье; муз. — Вернер Янсен. В ролях — Захари Скотт, Бетти Филд, Беула Бонди, Перси Килбрайд, Ж. Кэррол Нэш, Джей Джилпин, Жан Вандербилт, Н. Ллойд.

«ДНЕВНИК ГОРНИЧНОЙ», 1946 (The Diary of a Chambermaid). По роману Октава Мирбо; сцен. — Б. Мередит и Ж. Ренуар; опер. — Андрио; декор. — Э. Лурье; муз. — М. Мишле. В ролях — Полетт Годард, Б. Мередит, Х. Хетфилд, Ф. Ледерер, А. Андерсон, Ж. Ренуар.

«ЖЕНЩИНА НА БЕРЕГУ», 1947 (The Woman on the Beach) (фр. назв. «La femme sur la plage»). По роману Митчела Уилсона; перелож. — Жан Ренуар, Ф. Дэвис; декор. — Р. Михаэль Хоган; опер. — Лео Тауер и Х. Уайлд; муз. — Г. Эйслер. В ролях — Джоан Беннет, Р. Райэн, Ч. Бикфорд, Нан Лесли, У. Сенд, Ирен Райэн.

«РЕКА», 1951 (The River). По роману Рамера Годдена; сцен. — Р. Годден и Ж. Ренуар; перелож. — Ж. Ренуар; опер, (цвет Техникolor) — Клод Ренуар; декор. — Э. Лурье и Б. Чандрагупта; музыка записана в Индии под руководством М-А. Парта Сарти. В ролях — С. Мукерджи, Патриция Уолтере, Радха, Адриенна Корри, Нора Куинберн, Эсмонд Найт, Артур Шилдс.

«ЗОЛОТАЯ КАРЕТА», 1953 (Le Carrosse d'or). По пьесе П. Мериме «Карета святых даров»; перелож. — Ж. Ренуар, Джек Кирклэнд, Э. Аванцо и Д. Маки; опер, (цвет Текникolor) — Клод Ренуар, А. Ронаид; декор. — М. Кьяри; муз. — Вивальди, перелож. — Д. Маринуцци. В ролях — Анна Маньяни, Дункан Ламонт, Пол Кэмпбелл, Джордж Хиггинс, Эдуарде Спадаро, Надя Фиорелли, Рикардо Риоли, Жан Дебюкур, Уильям Таббс и четыре брата Медини.

«ФРАНЦУЗСКИЙ КАНКАН», 1955 (French-Cancan). По сюжету Андре-Поля Антуана; перелож. и диал. — Жан Ренуар; опер, (цвет Текникolor) — М. Кельбер; декор. — Макс Луи; муз. — Ж. Ван Парис. В ролях — Жан Габен, Франсуаза Арнуль, Авария Феликс, Ж. - Р. Коссимон, Дора Долл, Жан Пареде, Мишель Филипп, Ж. -М. Теннберг, Валентина Тиссье.

«ЕЛЕНА И МУЖЧИНЫ», 1956 (Eléna et les hommes). Сцен., перелож. и диал. — Жан Ренуар; опер, (цвет Техникolor) — Клод Ренуар; декор. — Жан Андре; муз. — Ж. Ван Парис.

В ролях—Ингрид Бергман, Жан Маре, Мель Феррер, Жан Ришар, Магали Ноэль, Жак Жуанно, Лиз Бурден, Дора Долл, Жак Хиллинг, Рено Мари.

Ж а н Г р е м и й о н

КОРОТКОМЕТРАЖНЫЕ НЕМЫЕ  
ФИЛЬМЫ

«ШАРТР» (Chartres).

«РЕМОНТ ДОРОГ» (Revêtement des routes). «ПРОИЗВОДСТВО НИТОК» (La Fabrication du fil). «МАЛО-ПОМАЛУ» (Du Fil à l'aiguille). «ПИВО» (La Bière).

«ШАРИКОПОДШИПНИКИ» (Le Roulement à billes). «ДУ-ХИ» (Les Parfums).

«ПРОИЗВОДСТВО ЭЛЕКТРИЧЕСКИХ ЛАМПОЧЕК» (Etirage des ampoules électriques).

«ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ НА ЛИНИИ ПАРИЖ — ВЬЕР-ЗОН» (Electrification du Paris—Vierzon).

«ОВЕРНЬ» (L'Auvergne).

«РОЖДЕНИЕ АИСТОВ» (Naissance des cigognes). «МЕТАЛЛУРГИЧЕСКИЕ ЗАВОДЫ В МАРИНЕ И ОМЕКУРЕ» (Acieries de la Marine et d'Homecourt).

«ЖИЗНЬ ИТАЛЬЯНСКИХ РАБОЧИХ ВО ФРАНЦИИ» (Vie des travailleurs italiens en France).

«ПЛАВАНИЕ НА «АТЛАНТЕ» (La Croisiere de l'Atlante).

«МЕХАНИЧЕСКАЯ ФОТОГЕНИЯ» (Photogénie mécanique).

«БОБС» (Bobs). Опер. — Жорж Пернраль.

ПОЛНОМЕТРАЖНЫЕ НЕМЫЕ

ФИЛЬМЫ

«ПРОГУЛКА В ОТКРЫТОМ МОРЕ», 1926 (Tour au large). Опер. — Лесэн.

«ПОДТАСОВКА», 1927 (Maldonne).

Сцен. — А. Арну; опер. — Жорж Периналь и Кристиан Матра; декор. — Андре Барсак; муз. — Ж. Бриллиуен, Марсель Деланнуа. В ролях — Шарль Дюллен, Женика Атаназиу, Роже Карль, Аннабелла.

«СМОТРИТЕЛЬ МАЯКА», 1928 (Gardiens de phare).

Перелож. — Жак Фейдер; опер. — Жорж Периналь; ассист. и декор. — Андре Барсак. В ролях — Жаника Атаназиу.

### З В У К О В Ы Е    Ф И Л Ь М Ы

«МАЛЕНЬКАЯ ЛИЗА», 1929 (La petite Lise). Сцен. и диал. — Шарль Спаак; опер. — Ж. Башеле и Р. Кола; декор. — Г. де Гастин; муз. — Ролан Манюэль. В ролях — Надя Сибирская, Альковер, Жюльен Берто, Раймон Корди.

«МЕТИСКА ДАЙНА», 1930 (Dainah la métisse). По новелле Пьера Дай; перелож. и диал. — Шарль Спаак; опер. — Жорж Периналь. В ролях — Шарль Ванель, Хабиб Бенглиа, Лоренс Кларису.

«НА ОДНО СУ ЛЮБВИ», 1931 (Pour un sou d'amour). Сцен. и диал. — П. Модрю; опер. — Котре; декор. — д'Обонн; муз. — А. Шольнье.

«МАЛЕНЬКИЙ БАБУИН», 1932 (Le petit babouin). Сцен. и диал. — А. Микко; опер. — Рюди Мате; муз. — Ж. Гремийон.

«ГОНЗАГ», 1932 (Gonzague).

По пьесе Пьера Вебера; перелож. и диал. — Жан Гремийон; опер. — Н. Фаркаш; муз. — Жак Бриллиуен.

«ДОЛОРОЗА», 1934 (La Dolorosa).

Сцен., диал. и муз. — по комической опере Хосе Серрано; опер. — И. Монтеран и Хосе Мария Бельтран; декор. — Хосе Мария Торрес.

«КОРОЛЕВСКИЙ ВАЛЬС», 1936 (Valse Royale). Сцен. и диал.

— Анри Фальк; опер. — Константин Ирмен-Четт; декор. — Р. Херльт и В. Рёриг; муз. — Франк Делле. В ролях — Анри Гара, Рене Сен-Сир, Мила Парели.

«МУШИНЫЕ ЛАПКИ», 1936 (Les Pattes de mouche). По пьесе

Викторьена Сарду; перелож. — Жан Гремийон и Р. Витрак; диал. — Роже Витрак; опер. — Э. Доб; декор. — Герман и Бютов; муз. — Брюне.

В ролях — Рене Сен-Сир, Пьер Брассёр, Клод Май, Мила Парели.

«СЕРДЦЕЕД», 1937 (Gueule d'amour). По роману Андре Бёклера; перелож. и диал. — Ш. Спаак; опер. — Гунтер Риттау; муз. — Брюне. В ролях — Жан Габен, Мирей Бален, Рене Лефевр, Маргерит Деваль, А. Пупон, П. Малье, Жанна Маркан.

«СТРАННЫЙ ГОСПОДИН ВИКТОР», 1938 (L'Etrange mr. Victor).

Сцен. — Альбер Валентен; перелож. — Шарль Спаак, диал. — Шарль Спаак и Марсель Ашар; опер. — Вальтер Криен; декор. — Шиллер; муз. — Ролан Манюэль. В ролях — Ремю, Мадлен Рено, Пьер Бланшар, Вивиян Романс.

«БУКСИРЫ», 1939—1941 (Remorques).

По роману Роже Верселя; перелож. и диал. — Жак Превьер; опер. — А. Тирар; декор. — Траунер; муз. — Ролан Манюэль. В ролях — Жан Габен, Мишель Морган, Мадлен Рено, Фернан Леду.

«ЛЕТНИЙ СВЕТ», 1942 (Lumière d'été). Сцен. и диал. — Жак Превьер и Пьер Ларош; опер. — Лун Паж; декор. — Макс Дун; макеты — А. Траунер; муз. — Ролан Манюэль.

В ролях — Мадлен Рено, Поль Бернар, Пьер Брассёр, Мадлен Робинсон, Жорж Маршалль, Джен Маркан, Марсель Левеск.

«НЕБО ПРИНАДЛЕЖИТ ВАМ», 1943 (Le Ciel est à vous).

Сцен. — А. Валентен и Ш. Спаак; диал. — Ш. Спаак; опер. — Лун Паж; декор. — Макс Дуй; муз. — Р. Манюэль. В ролях — Мадлен Рено, Шарль Ванель, Жан Дебюкур.

«НА РАССВЕТЕ ШЕСТОГО ИЮНЯ», 1944—1945 (Le Six juin à l'aube).

Кинематографические материалы о высадке англо-американских войск в Нормандии; муз. и текст — Жан Гремийон; опер. — Лун Паж, Алэн Дуарину, Морис Пекё, Андре Бак.

«БЕЛЫЕ ЛАПКИ», 1949 (Pattes blanches). Сцен. — Ж. Ануйль и Ж. Б. Люк; диал. — Ж. Ануйль; опер. — Ф. Агостини; декор. — Л. Барсак; муз. — Эльза Варрэн.

В ролях — П. Бернар, Сюзи Делер, Ф. Леду, Арлетт Тома, Мишель Буке, Ж. Дебюкур, Бетти Досмонд, Сильвия.

«ПРЕЛЕСТИ СУЩЕСТВОВАНИЯ», 1950 (Les Charmes de l'existence).

Короткометражный фильм (600 метров); кинохроника о салонах живописи с 1860 по 1910 год, созданная в сотрудничестве с Пьером Кастром; опер. — М. Пеккё; текст и муз. — Жан Гремийон.



«СТРАННАЯ МАДАМ ИКС», 1951 (L'Etrange madame X... ). Сцен. — Марсель Моретт; перелож. — А. Валентен; диал. — П. Ларош; опер. — Л. Паж; декор. — Р. Дрюар. В ролях — Мишель Морган, Анри Видаль.

«ЛЮБОВЬ ЖЕНЩИНЫ», 1953 (L'Amour d'une femme). Сцен. — Жан Гремийон; перелож. — Рене Уилер, Жан Гремийон, Рене Фалле; диал. — Рене Уилер, Рене Фалле; опер. — Луи Паж; декор. — Робер Клавель; муз. — Эльза Баррэн. В ролях — Мишлин Прель, Массимо Джиротти, Габи Морлей, Каретт, Марк Кассо, Ролан Лезафр, Мариус Давид, Иветт Этьеван, Паоло Стоппа, Франс Асселен, Робер Нали, Анри Маршан. В СССР — «Любовь женщины».

### Марк Аллегре

«ПУТЕШЕСТВИЕ ПО КОНГО», 1926 (Voyage au Congo), Документальный полнометражный фильм о путешествии Андре Жида по Конго.

«МАМЗЕЛЬ НИТУШ», 1931 (Mam'zelle Nitouche). По оперетте Мейака, Милло, Эрве и Блюма. В ролях — Ремю, Жани Марес, Руссельер, Эдит Мера, Алерм, Алида Руфф.

«МАЛЕНЬКАЯ ШОКОЛАДНИЦА», 1932 (La Petite chocolatière). Сцен. — П. Горо; опер. — Ж. Периналь. В ролях — Ремю, Жаклин Франсель, Пьер Бертен, Мишель Верли, Симона Симон.

«ФАННИ», 1932 (Fanny). По пьесе Марселя Паньоля; муз. — В. Скотто. В ролях — Ремю, Шарпен. П. Френе, Оран Демази.

«ОЗЕРО ДАМ», 1934 (Lac aux dames). По роману Вики Баум; диал. — Колетт; опер. — Ж. Крюгер; декор. — Л. Меерсон; муз. — Ж. Орик. В ролях — Симона Симон, Ж. -П. Омон, М. Симон, Розина Деран.

«ОТЕЛЬ СВОБОДНОГО ОБМЕНА», 1934 (L'Hôtel du libre échange). По водевилю Ж. Фейдо и М. Девальера; перелож. и диал. — Ж. Превьер. В ролях — Фернандель, Алерм, Р. Корди, Ларкей, Пало, Сатурнен Фабр, Монна Лиз, М. Дельба, Р. Галле, М. Дюамель, Жинетт Леклерк.

«БЕЗ СЕМЬИ», 1934 (Sans famille). По роману Гектора Мало; декор. — Траунер и Жис.; муз. — Морис Ивен.

В ролях — Ванни Марку, Дорвиль, Берянжер, Робер Линан, Поль и Полетт Эламбер, Серж Гран, Мадлен Гитти.

«ЗУЗУ», 1934 (Zouzou).

Сцен. — Д. Аватино; перелож. — Карло Рим; опер. — М. Кельбер; декор. — Л. Меерсон; муз. — В. Скотто, Ван Парне, Аль Романс, В ролях — Жозефин Беккер, Жан Габен, Ларкей, Ила Меери, Пало, Иветт Лебон, Мадлен Гитти, М. Балле, Клер Жерар.

«ЧУДЕСНЫЕ ДНИ», 1935 (Les beaux jours). Сцен. — Ш. Спаак, Ж. Вио; опер. — М. Кельбер. В ролях — Симона Симон, Ж. -П. Омон, Р. Руло.

«ГЛАЗАМИ ЗАПАДА», 1936 (Sous les yeux d'Occident). Опер. — М. Кельбер; муз. — Ж. Орик. В ролях — П. Френе, Ж. -Л. Барро.

«КАПРИЗНЫЕ ЛЮБОВНИКИ», 1936 (Les Amants terribles). По пьесе Ноэля Коурда. В ролях — Габи Морлен, Мари Глори, Анри Гисоль, Андре Люге.

«ПРИКЛЮЧЕНИЕ В ПАРИЖЕ», 1936 (Aventure à Paris). Сцен. — Анри Фальк; диал. — Кл. -А. Пюже; опер. — М. Кельбер; декор. — Э. Лурье; муз. — В. Скотто. В ролях — Жюль Берри, Люсьен Бару, Даниэль Парола, Арлетти, Селлер, Жермен Оссе, Каретт, А. Жакен, Озанн.

«БУРЯ», 1937 (Orage). По пьесе «Яд» Бернштейна; перелож. и диал. — М. Ашар и Ж. Люстиг; муз. — Ж. Орик. В ролях — Шарль Буане, Мишель Морган, Ж.-Л. Барро.

«ПРОСТОФИЛЯ», 1937 (Gribouille). Сцен. и диал. — М. Ашар; опер. — М. Кельбер; муз. — М. Деланнуа. В ролях — Ремю, Мишель Морган, Жильбер Жиль, Жанна Прово, Жаклин Пако, Андрес, Каретт.

«ДАМА МАЛАККИ», 1937 (La Dame de Malacca). По роману Франсиз де Круазе; опер. — Ж. Крюгер; декор. — Ж. Краусс. В ролях — Эдвиж Фейер, Ж. Дебюкур, Бетти Досмонд, Ж. Уолл, Габриэль Дорзиа, Пьер-Ришар Вильям, Ж. Копо.

«АРТИСТИЧЕСКИЙ ВХОД», 1938 (Entrée des artistes). Сцен. — А. Жансон, А. Кайатт; диал. — А. Жансон; опер. — Ш. Матра; муз. — Ж. Орик. В ролях — Л. Жуве, Одетт Жуане, Клод Дофен, Жанин Дарсе, Бернар Блие, Дално, Каретт, А. Брюно.

«ПАРАД СЕМИ НОЧЕЙ», 1941 (Parade en sept nuits). Сцен. — Ашар, Р. Лефевр, Карло Рим; муз. — Л. Бейдтс. В ролях — Ж. Берри, Эльвира Попеску, Андре Лефор, Ремю, Габи Андре, Жан-Луи Барро, Маргерит Пьерри, Каррет.

«АРЛЕЗИАНКА», 1942 (L'Arlesienne).

По произведению Альфонса Доде; перелож. — Марсель Ашар; декор. — П. Бертран; муз. — Ж. Визе. В ролях — Ремю, Габи Морлей, Л. Журдан, Дельмон, Жизель Паскаль, Мопи, Шарпен.

«ПРЕКРАСНОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ», 1944 (La Belle aventure).

По пьесе Р. де Флер, Кайаве, Этьен Рей; перелож. — Ж. Неве и Б. Люк; опер. — Л. -А. Бюррель; муз. — Ж. Орик. В ролях — Клод Дофен, Мишлин Прель, Луи Журдан, Жизель Паскаль, Берт Боне.

«МАЛЮТКИ С НАБЕРЕЖНОЙ ЦВЕТОВ», 1944 (Les

Petites de Quai aux fleurs). Сцен. — Жан Оранш и Марсель Ашар. В ролях — Одетт Жуайе, Луи Журдан, Бернар Блие, А. Лефор, Жерар Филип, Даниэль Делорм, Колетт Ришар, Симона Сильвестр.

«ФЕЛИСИ НАНТЕЙ», 1945 (Félicie Nanteuil). По роману Анатоля Франса «Комическая история»; перелож. — Ш. де Пейре, Шапню и К. Александер; диал. — Марсель Ашар; опер. — Л. Паж; декор. — П. Бертран; муз. — Ж. Ибер. В ролях — Клод Дофен, Мишлин Прель, Луи Журдан, Лувины, Мади Берри, М. Мальвиль, Орваль.

«ЛЮНЕГАРД», 1946 (Lunegarde).

По роману Пьера Бенуа; перелож. и диал. — Ж. Вио; опер. — Ж. Крюгер; декор. — Л. Карре; муз. — П. Санкан. В ролях — Габи Морлей, Жан Тиссье, С. Фабр, Ж. Ландри, Рене Девиллер, Жизель Паскаль.

«ПЕТРИОС», 1946 (Pétrus).

По пьесе М. Ашара; перелож. — М. Риве и М. Аллегре; диал. — М. Ашар; опер. — М. Кельбер; декор. — М. Дун; муз. — Ж. Косма. В ролях — Фернандель, Симона Симон, П. Брассёр, Далио, А. Жаккен, Симона Сильвестр.

«БЛАНШ ФЬЮРИ», 1946 (Blanche Fury, Jusqu'à ce que mort s'en

suive). По роману Джозефа Ширинг; сцен. — Одри Линдоп и Сесиль Мак Дживерн; опер. — Д. Грин и Г. Ансворт; декор. — Г. Шингльтон; муз. — К. Паркер.

В ролях — Стюарт Грейнджер, Валери Хобсон, У. Фитцджералд, М. Гуг, Сюзанн Джиббс, Сибилла Биндер, М. Денхам.

«МАРИЯ ШАПДЕЛЕН», 1950 (Marie Chepdelaine). По роману Лун Энона; сцен. — М. Аллегре; диал. — Р. Вадим; опер. — А. Тирар; декор. — В. Ричарде; муз. — Г. Бернар.

В ролях — Мишель Морган, Кирон Мор, Франсуаз Розе, Джек Уотлинг, Филипп Лемэр, Нанси Прайс.

«С АНДРЕ ЖИДОМ», 1950 (Ave André Gide). Сцен. — Марк Аллегре и Доминик Друен; опер. — П. Пети и А. Дюметр; муз. Шопена в исполнении Аник Морис.

«ДЕВУШКА И ПРИЗРАК» 1952 (La Demoiselle et son revenant).

Сцен., перелож. и диал. — Гастон Бонёр и Филипп де Ротшильд; опер. — Л. -А. Бюрель; декор. — Жан Дуарину; муз. — Жерар Кальви. В ролях — Робер Дерн, Аник Морис, Феликс Удар, Анри Вильбер, Жан Ришар, Катрин Фонтеней, Армонтель, Морис Шульц, Джекки Жансель, Жермен Гренваль.

«ЖЮЛЬЕТТА», 1953 (Julietta).

По роману Луизы де Вильморен; перелож., диал.—Франсуаз Жиру; опер. — А. Алектан; декор. — Ж. д'Обонн; муз. — Ж. Бернар. В ролях — Дани Робен, Жан Марэ, Жанна Моро, Дениз Грей, Б. Ланкре, Николь Берже. В СССР — «Жюльетта».

«БУДУЩИЕ ЗВЕЗДЫ», 1954 (Futures Vedettes). По роману Вики Баум; перелож. — Марк Аллегре и Р. Вадим; диал. — Р. Вадим в сотрудничестве с Франс Рош; опер. — Р. Жиллар; декор. — Р. Негри; муз. — Ж. Винер. В ролях — Жан Марэ, Брижит Бардо, Изабель Пиа, Дениз Ноэль, Миша Ауер, Ив Робер, Анн Колетт, Одиль Роден.

«ЛЮБОВНИК ЛЕДИ ЧАТТЕРЛЕЙ», 1955 (L'Amant de lady Chatterley).

По роману Дж. -У. Лоуренса; перелож. — Джозеф Кессель и Марк Аллегре; диал. — Дж. - У. Лоуренс; опер. — Ж. Периналь; декор. — А. Траунер; муз. — Ж. Косма. В ролях — Даниэль Даррьё, Эрно Криза, Лео Женн, Берт Тиссан, Жанин Криспен, Жан Мюра, Жерар Сети, Жаклин Ноэль, Жан Мишо.

**Макс Офюльс**

#### КОРОТКОМЕТРАЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«АВЕ МАРИЯ ШУБЕРТА» (Ave Maria de Schubert). Опер. — Франк Планер.

«БЛЕСТЯЩИЙ ВАЛЬС ШОПЕНА» (Valse Brillante de Chopin). Исполнение — Бриаловский; опер. — Франк Планер

## ПОЛНОМЕТРАЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«ТОГДА УЖ ЛУЧШЕ РЫБИЙ ЖИР», 1930 (Dann schon lieber Lebertran).

Сцен. — Эрих Кестнер; перелож. — Эммерих Прессбургер; опер. — Эуген Шюфтан. В ролях — Кете Хаак, Хайнц Гюнсдорф, Пауль Кемп.

«ВЛЮБЛЕННАЯ ФИРМА», 1931 (Die Verliebte Firma). Сцен. — Г. Маришка; муз. — Гранихштедтен. В ролях — Густав Фрелих, Лиен Дрейерс, Анни Алерс, Губерт В. Майринк, Леонард Штеккель.

«СМЕЮЩИЕСЯ НАСЛЕДНИКИ», 1931 (Die lachenden Erben). Сцен. — Феликс Иоахимсон.

В ролях — Гайнц Рюман, Лиен Дрейерс, Макс Адальберт, Ида Вюст.

«ПРОДАННАЯ НЕВЕСТА», 1932 (La Fiancée vendue). По опере Б. Сметаны; сцен. — Курт Александер, Макс Офюльс; перелож. — Тео Маккебан.

В ролях — Дамила Новотна, Пауль Кемп, Домераф Фассрендер, Поль Валентен.

«МИМОЛЕТНОЕ УВЛЕЧЕНИЕ», 1932 (Lieblei) По пьесе Артура Шницлера; сцен. — Ганс Вильгельм, Курт Александер, Макс Офюльс; опер. — Франц Планер; муз. — Тео Маккебан.

В ролях — Пауль Хорбигер, Магда Шнайдер, Луизе Ульрих, Тео Густав Грюнденс, Ольга Чехова, Вилли Айхбергер, Вольфганг Либенайнер.

«СИНЬОРА ДЛЯ ВСЕХ», 1933 (La Signera di tutti). По роману Сальватора Готта; сцен. — Ганс Вильгельм, Курт Александер, Макс Офюльс; опер. — Убальдо Арата; муз. — Даниэль Амфитеатров; художн. — Джузеппе Каппони. В ролях — Иза Миранда, Мемо Ненасси, Нелли Конради.

«МИМОЛЕТНОЕ УВЛЕЧЕНИЕ», 1935 (Lieblei). Сцен. — Ганс Вильгельм, Курт Александер, Макс Офюльс; франц. диалог — А. Додре.

В ролях — Жорж Риго, Симона Элиар и артисты, игравшие в немецком варианте картины.

«КРАДУТ ЧЕЛОВЕКА», 1934 (On vole un homme). Сцен. — Андре Пюжоль; опер. — Р. Гиссар; муз. — Капер, Жюрман. В ролях — Анри Гара, Лили Дамита.

«ДЕНЕЖНЫЙ ПЕРЕПОЛОХ», 1934 (The Trouble with Money). Сцен. — Г. Шлее, Макс Офюльс; опер. — Эуген Шюфтан. В ролях — Г. Баубер, Рине Отте.

«БОЖЕСТВЕННАЯ». 1935 (Divine).

По сюжету Колетт; сцен. — Колетт, Макс Офюльс; опер. — Роже Юбер; муз. — Альберт Вольф.

В ролях — Симоне Беррио, Жорж Риго, Филипп Эриа, Катрин Фонте-ней, Иветт Лебон, Сильветт Филласье, Терез Дорни, Марсель Валле.

«НЕЖНЫЙ ВРАГ», 1936 (La Tendre ennemie). Сцен. — Андре-Поль Антуан, Курт Александер, Макс Офюльс; опер. — Эуген Шюфтан; муз. — Альберт Вольф. В ролях — Симона Беррио, Люсьен Нат, Марк Вальбель.

«ИОСИВАРА», 1937 (Yoshiwara).

Сцен. — Морис Декобра, Вольфганг Вильгельм; опер. — Эуген Шюфтан; муз. — П. Дессо.

В ролях — Сессю Хаякава, Пьер-Ришар Вильм, Минко Танака, Роланд Тутэн, Габриэлло.

«РОМАН ВЕРТЕРА», 1938 (Le Roman de Werther). По роману Гёте; перелож. — Ганс Вильгельм, Курт Александер, Макс Офюльс; диал. — Ф. Кроммелинк; опер. — Эуген Шюфтан; декор. — Э. Лурье и М. Дун; муз. — П. Дессо. В ролях — Пьер-Ришар Вильм, Анни Верней, Жан Галлан, Полетт Пакс, бр. Перье, Ж. Витрай, А. Гисоль.

«БЕЗ ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ», 1940 (Sans lendemain). Сцен. — Андре-Поль Антуан, Ганс Вильгельм, Курт Александер, Макс Офюльс; диал. — А. -П. Антуан; опер. — Эуген Шюфтан; декор. — Э. Лурье; муз. — Аллан Грай. В ролях — Эдвиж Фенер, Жорж Риго, Мишель Франсуа, П. Азане, Ж. Ланне, Габриэлло, Жана Маркан, Полин Картон, Д. Лекуртуа.

«ОТ МАЙЕРЛИНГА ДО САРАЕВА», 1940 (De Mayerling à Sarajevo).

Сцен. — Андре-Поль Антуан, Курт Александер, Макс Офюльс; опер. — Курт Курант; муз. — Оскар Штраус. В ролях — Эдвиж Фейер, Джон Лодж, Эме Кларион, Жан Дебюкур, Габриэль Дорзиа, Жан Вормс, Эмо.

«КРОВНАЯ МЕСТЬ», 1946 (Vendetta).

Фильм закончен Стюартом Хайзлером, Г. Хьюгсом, М. Феррером. Сцен. — Престон Старжес, Макс Офюльс; опер. — Франк Планер; муз. — У. Б. Хейманн. В ролях — Фант Думергю, Найджел Брюс.

«ИЗГНАННИК», 1948 (The Exile).

Сцен. — Дуглас Фербенкс младший, Макс Офюльс; опер. — Франк Планер; декор. — Руссель, А. Госсман; муз. — Франк Скиннер. В ролях — Дуглас Фербенкс младший, Мария Монте, Найджел Брюс, Поль Кроссе, А. Даниэль.

«ПИСЬМО НЕЗНАКОМКИ», 1948 (Letter from an unknown woman) (фр. назв. «Lettres d'une inconnue»). По новелле Стефана Цвейга; сцен. — Говард Кох, Макс Офюльс; опер. — Франк Планер; муз. — Даниэль Амфитеатров. В ролях — Джоан Фонтэйн, Луи Журдан, Мадри Кристианс, Марсель Журне, Арт Смит, Кароль Йорр.

«ДОБЫЧА», 1949 (Caught). Сцен. — Артур Лорентс; опер. — Ли Гармс; муз. — Фредерик Голландер. В ролях — Барбара Бель Геддс, Джеймс Мезон, Роберт Райэн, Франк Фюргесон, Курт Буа.

«БЕЗРАССУДНЫЙ МИГ», 1949 (The Reckless moment) (французское название «Les désespérés»). По новелле Элизабет Санксай Холдинг; сцен. — Генри Гарсон, Роберт У. Содерберг; опер. — Барнетт Гаффри; муз. — Ганс Залтер. В ролях — Джоан Беннет, Джеймс Мэйсон, Джеральдин Брукс, Генри О'Нейл, Шеперд Страдвик, Дэвид Бэр, Рой Роберте.

«КАРУСЕЛЬ», 1950 (La Ronde). По пьесе Артура Шницлера; перелож. и диал. — Жак Натансон; опер. — К. Матра; декор. — д'Обонн; костюмы — Анненков; муз. — Оскар Штраус. В ролях — Симона Симон, Симона Синьоре, Даниэль Даррьё, Одетт Жуайе, Иза Миранда, Антон Уолбрук, Серж Реджиани, Даниэль Желен, Фернан Граве, Жан-Луи Барро, Жерар Филип.

«ЗАБАВА», 1951 (Le Plaisir). По трем рассказам Мопассана: «Маска», «Дом Телье» и «Модель»; сцен. — Жак Натансон и Макс Офюльс; диал. — Жак Натансон; опер. — Кристиан Матра, Ф. Агостинн; декор. — Жан д'Обонн; костюмы — Анненков; муз. — Джо Хайос. В ролях — Даниэль Даррьё, Симона Симон, Габи Морлей, Мадлен Рено, Жинетт Леклерк, Полетт Дюбо, Жан Габен, Клод Дофен, Жан Галлан, Пьер Брассёр, Даниэль Желен, Жан Серве.

«МАДАМ ДЕ...», 1953 (Madame de...). По роману Луизы де Вильморен; перелож. — Марсель Ашар, Макс Офюльс, Аннет Вадеман; диал. — Марсель Ашар; опер. — Кристиан Матра; декор. — Жан д'Обонн; муз. — Оскар Штраус и Жорж Ван Пари. В ролях — Даниэль Даррьё, Шарль Буайе, Витторио Де Сика, Жан Дебюкур, Мирей Перей, Лео ди Лео, Поль Азане.

«ЛОЛА МОНТЕС, 1956 (Lola Montès). По роману Сесиль Сен-Лоран «Необыкновенная жизнь Лолы Монтес»; сцен. — Макс Офюльс; перелож. — Макс Офюльс и Аннет Вадеман; диал. — Жак Натансон;

опер. — Кристиан Матра; декор. — Жан д'Обонн; муз. — Жорж Орик. В ролях — Мартин Кароль, Петер Устинов, Антон Уолбрук, Иван Денн, Вилли Квадфрильд, Оскар Вернер, Анри Гисоль, Лиз Деламар, Беатрис Арнак, Полетт Дюбо, Елена Мансон, Жак Фене, Даниэль Мендай, Пираль.

## Кристиан-Жак

В периоде 1930 по 1938 год Кристиан-Жак поставил три короткометражных и 26 полнометражных фильмов; вот их список.

### КОРОТКОМЕТРАЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«ЧАСЫ», 1932 (La Montre).

«ОТВРАТИТЕЛЬНАЯ УГРОЗА», 1932 (Atroce menace).

«СКВЕРНАЯ ИСТОРИЯ», 1932 (Vilaine histoire).

### ПОЛНОМЕТРАЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«ЗОЛОТОЙ СОСУД», 1930 (Bidon d'or). «АДЕМАИ ФОНАРЩИК», 1933 (Adhèmai Lampiot). «АХИЛЛЕСОВА ПЯТА», 1933 (Le Tendron d'Achille). «ВСЕ ИДЕТ ХОРОШО», 1933 (Ça colle).

«ВЫНУЖДЕННОЕ МОЛЧАНИЕ», 1933 (Le Bœuf sur la langue).

«ПАПАША ЛАМПИОН», 1934 (Le Père Lampion).

«КУПЕ ДЛЯ ОДИНОКИХ ДАМ», 1934 (Compartiment de dames seules).

«СИГНАЛ ТРЕВОГИ» (La Sonnete d'alarme). «СЕМЬЯ ПОНБИКЕ», 1935 (La Famille Pont-Biquet). «ГОСПОДИН НИКТО», 1935 (M. Personne). «В КОГТЯХ», 1935 (Sous le griffe). «ОТЧАЯННЫЙ ЛЕОНС», 1935 (Sacré Léonce).

«УВЕСЕЛИТЕЛЬНАЯ ПРОГУЛКА», 1935 (Voyage d'agrément).

«АНТУАНЕТТУ НЕ ПРОВЕДЕШЬ», 1936 (On ne roule pas Antoinette).

«ДОМ НАПРОТИВ», 1936 (La Maison d'en face).



«РИГОЛЬБОШ», 1936 (Rigolboche). «ОДИН ИЗ ЛЕГИОНА», 1936 (Un de la légion). «ЛОВКАЧИ ИЗ ВТОРОГО ОКРУГА», 1936 (Les Dégradés de la II<sup>e</sup> ).

«ЖОЗЕТТ», 1936 (Josette).

«ФРАНСУА ПЕРВЫЙ», 1936 (François I<sup>er</sup> ).

«ШКОЛА ЖУРНАЛИСТОВ», 1936 (L'Ecole des journalistes).

«НОЧЬ В ВЕНЕЦИИ», 1937 (A Venise une nuit). «ЭРНЕСТ-БУНТАРЬ», 1937 (Ernest-le Rebelle).

«ЖЕМЧУЖИНЫ КОРОНЫ», 1937, в сотрудничестве с Саша Гитри (Les Perles de la couronne).

«ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЕ ПИРАТЫ», 1937 (Les Pirates du rail).

«ТАТУИРОВАННЫЙ РАФАЕЛЬ» (Raphaël le tatoué).

«БЕГЛЕЦЫ ИЗ СЕНТ-АЖИЛЯ», 1938 (Les Disparus de Saint-Agil). По роману П. Бери; перелож. — Ж. -А. Бланшон и Ж. Превек; диал. — Ж. Превек; опер. — Марсель Люсьен; муз. — Анри Верден. В ролях — Э. фон Штрогейм, М. Симон, А. Бернар, Ле Виган, Кларин, Женен, Серж Грав, Мулуджи, Клаудио.

«ВЕЛИКИЙ ПОРЫВ», 1938 (Le Grand élan). Сцен, и перелож. — Макс Кольпе. В ролях — Морис Баке, Ж. Тиссье, Макс Дирли, Шарпен.

«АД АНГЕЛОВ», 1939 (L'Enfer des anges). Сцен. — П. Вери; перелож. — П. Рамло и П. Бери; диал. — П. Ларош; опер. — О. Хеллер; декор. — Ж. -А. д'Обонн; муз. — А. Верден. В ролях — Луиз Карлетти, Мулуджи, Ж. Клаудио, Серж Грав, Сильвия Батай, Люсьен Галла, Ж. Тиссье, Брошар, Фреель, Дорвилль, Б. Блие.

«ПЕРВЫЙ БАЛ», 1941 (Premier bal). Сцен, и диал. — Шарль Спаак; опер. — Р. Юбер; декор. — Рене Рену; муз. — Ж. Ван Парне. В ролях — Мари Деа, Габи Сильвия, Раймон Руло, Фернан Леду, Франсуа Перье, Брошар, Габриэль Фонтан, Ш. Гранваль.

«УБИЙСТВО ПАПАШИ НОЭЛЯ», 1941 (L'Assassinat du père Noël). По роману П. Вери; перелож. и диалоги — Шарль Спаак; опер. — А. Тирар; декор. — Г. де Гасгин; муз. — А. Верден. В ролях — Гарри Баур, Рене Фор, Ле Виган, Ф. Леду, Брошар, Р. Руло, Мари-Элен Даесте, Пареде.

«ФАНТАСТИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ». 1942 (La Symphonie fantastique). Сцен. — Ж. -П. Фейдо и А. Легран; перелож. — Ш. Эксбрайя и А. дю Доньон; диал. — А. Легран; опер. — А. Тирар; декор. — А. Андреев; муз. — Г. Берлиоз. В ролях — Ж. -Л. Барро, Бернар Блие, Рене Сен-Сир, Лиз Деламар, Ж. Берри, Л. Сейнье, Л. Салу, Ж. Жиль, Ж. Берто, Армонтель, Ж. Даркант.

«КАРМЕН», 1943 (Carmen). По новелле Проспера Мериме и комической опере Мейяка и Галеви; перелож. — Кристиан-Жак и Ж. Вио; диал. — А. Жансон и Кл. -А. Пюже; опер. — М. Арата; декор. — Р. Жис; костюмы — М. Эскофье; муз. — Ж. Бизе. В ролях — Вивиан Романс, Жан Марэ, Л. Коедель, М. Морено, Б. Блие, Берто.

«БЕЗНАДЕЖНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ», 1943 (Voyage sans espoir). По теме Кролля и Кларен; сцен. — П. Мак Орлан; перелож. и диал. — М. -Ж. Соважон; опер. — Р. Ле Февр; декор. — Р. Жис; муз. — М. -П. Гилло. В ролях — Симон Ренан, Жан Марэ, П. Бернар, Л. Коедель, Ж. Брошар, Л. Салу, Ки Дуйен.

«ЧАРЫ», 1944 (Sortilèges). По роману Клода Бонкомпена «Кавалер де Риуклар»; перелож. и диал. — Ж. Превек; опер. — Л. Паж; декор. — Р. Жис; муз. — А. Верден. В ролях — Рене Фор, Мадлен Робинсон, Ф. Леду, Л. Коедель, Р. Пиго.

«ПЫШКА», 1945 (Boule de suif). По новелле Мопассана; сцен. — Луи д'Э; перелож. — А. Жансон и Кристиан-Жак; диал. — А. Жансон; опер. — К. Матра; декор. — Л. Барсак; муз. — М. -П. Гийо. В ролях — Мишлин Прель, Берт Бови, Сюзет Маис, Луи Салу, А. Адам, Брошар.

«ПРИВИДЕНИЕ», 1946 (Un Revenant). Сцен, и диал. — А. Жансон; перелож. — Анри Жансон, Кристиан-Жак, Л. Шаванс; опер. — Л. Паж; декор. — Марке; муз. — А. Онегер. В ролях — Л. Жуве, Габи Морлей, Франсуа Перье, Людмила Черина.

«ПАРМСКАЯ ОБИТЕЛЬ», 1948 (La Chartreuse de Parme). По роману Стендаля; перелож. — П. Вери, П. Жарри, Кристиан-Жак; диал. — П. Бери; опер. — Анкизе Брицци; декор. — д'Обонн; костюмы — Анненков; муз. — Ренцо Росселлини.

В ролях — Рене Фор, Мария Казарес, Жерар Филип, Л. Коедель, Л. Салу, Т. Карминатти, Л. Сенье, А. Сильвани, Мария Микки. В СССР — «Пармская обитель».

«ЧЕЛОВЕК ЛЮДЯМ», 1948 (D'Homme à hommes). Сцен. — Шарль Спаак и Кристиан-Жак; диал. — Ш. Спаак; опер. — К. Матра; декор. — Р. Жис; муз. — Ж. Косма. В ролях — Ж. -Л. Барро, Элен Пердриер, Б. Блие, Дени д' Эне, М. Эсканд, Ж. Дебюкур.

«СИНГОАЛЛА», 1950 (Singoalla). Сцен. — П. Бери; перелож. — П. Бери и Кристиан-Жак; диал. — П. Бери; опер. — К. Матра; декор. — Р. Жис; муз. — Уго Халвен. В ролях — Вивека Линдфорс, М. Оклер, Л. Сенье, Мари-Элен Дасте, Розена, Джони Камбот.

«ПОТЕРЯННЫЕ СУВЕНИРЫ», 1950 (Souvenirs perdus). Сцен. — Ж. и П. Превер, П. Вери, А. Жансон; перелож. — Ж. Компанец и Кристиан-Жак; диал. — Ж. Превер, А. Жансон, Б. Циммер; опер. — К. Матра; декор. — Р. Жис; муз. — Ж. Косма. В ролях — Эдвиж Фейер, Даниэль Делорм, Сюзи Делер, П. Френе, Жерар Филип, Пьер Брассёр, Франсуа Перье, Бернар Блие, Ив Монтан, А. Бернар.

«СИНЯЯ БОРОДА», 1951 (Barbe-bleue). Сцен. — А. -П. Антуан; перелож. — Кристиан-Жак; диал. — А. Жансон; опер. — К. Матра; декор. — Ж. Вакевич; муз. — Г. Кальви. В ролях — Пьер Брассёр, Сесиль Обри, Ж. Дебюкур, Р. Арну, Ж. Серна.

«ФАНФАН-ТЮЛЬПАН», 1952 (Fanfan-la Tulipe). Сцен. — Р. Уилер, Р. Фалле; перелож. — Кристиан-Жак, Анри Жансон, Р. Уилер; диал. — А. Жансон; опер. — К. Матра; декор. — Р. Жис; муз. — М. Тирье, Ж. Ван Парис. В ролях — Жерар Филип, Джина Лоллобриджида, Н. Рук-вер, О. Юссено, М. Эрран, Ж. -М. Теннберг, Жене-вьев Паж. В СССР — «Фанфан-Тюльпан».

«ВОСХИТИТЕЛЬНЫЕ СОЗДАНИЯ», 1952 (Adorables créatures). Сцен. — Шарль Спаак; перелож. — Кристиан-Жак; диал. — Ш. Спаак; опер. — Кристиан Матра; декор. — Р. Жис; муз. — Ж. Ван Парис. В ролях — Мартин Кароль, Даниэль Даррьё, Рене Фор, Эдвиж Фейер, Д. Желен, Антонелла Луальди, Марилен Бюфер, Л. Сенье.

«ЛУКРЕЦИЯ БОРДЖА», 1953 (Lucrece Borgia). Сцен, и перелож. — Ж. Сигур, Кристиан-Жак, Сесиль Сан-

Лоран; диал. — Ж. Сигур; опер. — Кристиан Матра; де кор. — Р. Жис; муз. — М. Тирье.

В ролях — Мартин Кароль, Педро Армендарнс, Массимо Серато, Ж. Ланн, Ш. Маркан.

«МАДАМ ДЮ БАРРИ», 1954 (Madame du Barry). Сцен. — А. Валентен; перелож. — А. Валентен, А. Жансон, Кристиан-Жак; диал. — А. Жансон; опер. — К. Матра; декор. — Р. Жис; муз. — Ж. Ван Парне. В ролях — Мартин Кароль, А. Люге, Д. Ивернель, Джанна-Мария Канале, Г. Дорзиа, Изабель Пиа.

«ЛИЗИСТРАТА» (новелла в фильме «Судьбы»), 1954 (Lysistrata, «Destinées»).

По произведению Аристофана; сцен. — Ж. Ферри и А. Жансон; опер. — К. Матра и Р. Машоки; декор. — Жан д'Обонн, О. Скотти; муз. — Р. Влад. В ролях — Мартин Кароль, Рааф Валлоне, Паоло Стоппа

«НАНА», 1955 (Nana). По роману Эмиля Золя; перелож. — Жан Ферри, Альбер Валентен, А. Жансон, Кристиан-Жак; диал. — Л. Жансон; опер. — К. Матра; декор. — Р. Жис; муз. — Ж. Ван Парис. В ролях — Мартин Кароль, Шарль Буане, Дора Долл, Ж. Кастело, Ж. Дебюкур.

«ЕСЛИ ПАРНИ ВСЕГО МИРА», 1955 (Si tous les gars du monde). Сцен. — Жак Реми; перелож. — А. -Ж. Клузо в сотрудничестве с Жаном Ферри, Джеронимо и Кристиан-Жаком; опер. — А. Тирар; декор. — Р. Жис; муз. — Ж. Ван Парис. В ролях — Андре Вальми, Жан Гаван, Марк Кассо, Дуду Бабе, Жорж Пужули, Жак Дери, Пьер Гута, Пьер Латур, Жак Саблон, Элен Пердриер, Ж. -Л. Тренти-ньян, Клод Сильвен, Жан Доран. В СССР — «Если парни всего мира... »

## Анри Декуэн

«ТОБОГАН», 1935 (Toboggan). Сцен. и диал. — А. Декуэн. В ролях — Г. Карпантье, Арлетт Маршал, П. Амно, Р. Корди.

«МОЯ МАЛЕНЬКАЯ МАМА», 1935 (Mademoiselle ma mère). По пьесе Луи Верней. В ролях, — Даниэль Даррьё, Алерм, Паскуали.

«СИНЕВА НЕБА», 1936 (Les Bleus du ciel). Сцен и диал. — А. Декуэн; муз. — Ж. Ван Парис. В ролях — Бланш Монтель, Альбер Прежан, Раймон Корди, Пало.

«ЗЛОУПОТРЕБЛЕНИЕ ДОВЕРИЕМ», 1937 (*Abus de confiance*). Сцен. и диал. — Пьер Вольф; перелож. — А. Декуэн. В ролях — Даниэль Даррьё, Шарль Ванель, Валентина Тессье.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ НА ЗАРЕ», 1938 (*Retour à l'aube*). По роману Викки Баум; перелож. — А. Декуэн; диал. — Пьер Вольф; муз. — Поль Мизраки. В ролях — Даниэль Даррьё, Пьер Дюке, Дюмениль, Раймон Корди, Леонс Корн, Деламар.

«БИЕНИЕ СЕРДЦА», 1939 (*Battement de coeur*). Сцен. — Жан Биллем и Макс Копле; диал. — М. Дюран; опер. — Р. Ле Февр; муз. — Поль Мизраки. В ролях — Даниэль Даррьё, Клод Дофен, Сатурнен Фабр, А. Люге, Ж. Тиссье, Каретт.

«ПЕРВОЕ СВИДАНИЕ», 1941 (*Premier rendez-vous*). Сцен. и диал. — М. Дюран; опер. — Р. Ле Февр; муз. — Р. Сильвиано. В ролях — Даниэль Даррьё, Луи Журдан, Ф. Леду, Ж. Тиссье.

«НЕЗНАКОМЦЫ В ДОМЕ», 1942 (*Les Inconnus dans la maison*). По роману Ж. Сименона; перелож. и диал. — Анри-Жорж Клузо; опер. — Ж. Крюгер; муз. — Р. Манюэль. В ролях — Ремю, Жюльетт Фабер, Андре Рейбаз, Ж. Тиссье, Ж. Боме, Мулуджи.

«БЛАГОДЕТЕЛЬ», 1942 (*Le Bienfaiteur*). Сцен. — Ашельбе; перелож. — А. Декуэн; диал. — И. Миранд; опер. — Ж. Крюгер; декор. — Пименов; муз. — Ж. Ван Парис. В ролях — Ремю, Сюзи Прен, Гранваль, Ларкей, Боме.

«ЧЕЛОВЕК ИЗ ЛОНДОНА», 1943 (*L'Homme de Londres*). По роману Ж. Сименона; перелож. — А. Декуэн; диал. — Ш. Эксбрайат; опер. — Коттере; декор. — Пименов; муз. — Ж. Ван Парис. В ролях — Ф. Леду, Ж. Берри, Брошар, Бланш Монтель, Мони Дальме, Сюзи Прен.

«Я С ТОБОЙ», 1943 (*Je suis avec toi*). Сцен. — Ф. Кроммелинк; перелож. — М. Риве; диал. — П. Бенар; муз. — Р. Сильвиано. В ролях — П. Френе, И. Прентан, Б. Блие.

«ДОЧЬ ДЬЯВОЛА», 1946 (*La Fille du diable*). Сцен. — Жоффе и Левит; перелож. — А. Декуэн; диал. — М. -Ж. Соважон; муз. — А. Дютийе. В ролях — П. Френе, Андре Клеман, Альбер Реми, Франсуа Патрис.

«НЕ ВИНОВЕН», 1947 (*Non coupable*). Сцен. и диал. — М. -Ж. Соважон; перелож. — А. Декуэн; опер. — Ж. Лемар; декор. — Э. Алекс; муз. — Марсель Стерм. В ролях — Мишель Симон, Ж. Хольт, Жорж Бреа, Жан Дебюкур.

«ВЛЮБЛЕННЫЕ С МОСТА СЕН-ЖАН», 1947 (*Les Amants du Pont Saint-Jean*). Сцен. — Ж. Оранш и Р. Уилер; диал. — Ж. Оранш; опер. — Ж. Лемар; декор. — Э. Алекс; муз. — Анри Верден. В ролях — Мишель Симон, Габи Морлен, Надин Алари, Франкер, Марк Кассо, Полин Картон.

«ВЛЮБЛЕННЫЕ ОДНИ НА СВЕТЕ», 1948 (*Les Amoureux sont seuls au monde*). Сцен. и диал. — А. Жансон; муз. — А. Соже. В ролях — Л. Жупе, Дани Робен, Рене Девиллер, Филипп Нико.

«МЕЖДУ ОДИННАДЦАТЬЮ И ПОЛНОЧЬЮ», 1949 (*Entre onze heures et minuit*). По роману Клода Люкселя; перелож. — М. Риве и А. Декуэн; диал. — Анри Жансон; опер. — Н. Хайер; декор. — Э. Алекс; муз. — А. Соге. В ролях — Л. Жуве, Мадлен Робинсон, Р. Арну, Ж. Мейер, Л. Лапара, Иветт Этъеван.

«НА БОЛЬШОМ БАЛКОНЕ», 1949 (*Au grand balcon*). Сцен. и диал. — Ж. Кессель; перелож. — Марсель Риве; опер. — Н. Хайер; декор. — Р. Рену; муз. — Ж. Косма. В ролях — П. Френе, Г. Маршалль, Ф. Удар, Жанин Криспен, Сюзанн Деелли, Р. Рену, Бервиль, А. Жакен, П. Азаис.

«ТРИ ТЕЛЕГРАММЫ», 1950 (*Trois télégrammes*). Сцен. — А. Жоффе; перелож. — А. Декуэн и А. Жоффе, диал. — А. Декуэн; опер. — Н. Хайер; декор. — А. Капелье; муз. — Жозеф Косма. В ролях — О. Юссено, Жерар Жерве, Пьеретт Симоне, А. Кремье, Ж. Таррид, А. Маршан.

«КЛАРА ИЗ МОНТАРЖИ», 1951 (*Clara de Montargis*). Сцен. перелож. и диал. — А. Декуэн; опер. — Клод Ренуар, декор. — Р. Рену; муз. — Р. Сильвиано. В ролях — Людмила Черина, М. Франсуа, Ж. Мартинелли, Ж. Мейер, Армонтель, Л. Сенье.

«ЖЕЛАНИЕ И ЛЮБОВЬ», 1951 (*Le Désir et l'amour*). По роману А. Бейли; диал. — А. Декуэн; опер. — М. Кельбер; декор. — Р. Рену; муз. — Р. Сильвиано. В ролях — Мартин Кароль, Франсуаз Арнауль, Паризис Антонио Вилар, Кармен Севилья, А. Прежан, Ж. Ландри.

«ПРАВДА О МАЛЮТКЕ ДОНЖ», 1951 (*La Vérité sur Bébé Donge*).



По роману Сименона; перелож. и диал. — М. Оберже; опер. — Л. -А. Бюрель; декор. — Ж. Дуарину; муз. — Ж. -Ж. Грюненвальд. В ролях — Даниэль Даррьё, Жан Габен, Ж. Кастело, Д. Лекуртуа, М. Андре, Кл. Жениа, Г. Дорзиа.

«ВЛЮБЛЕННЫЕ ИЗ ТОЛЕДО», 1953 (Les Amants de Toledo).

По новелле Стендаля «Сундук и привидение»; перелож. и диал. — Кл. Верморель; опер. — М. Кельбер; декор. — Л. Барсак; муз. — Ж. -Ж. Грюненвальд. В ролях — Алида Валли, Педро Армендарис, Франсуаз Арнуль, Ж. Ландри.

«ДОРТУАР ДЛЯ ДЕВУШЕК», 1953 (Le Dortoir des grandes).

По роману «18 привидений» С. -А. Стимена; перелож. — А. Декуэн и Фр. Шале; диал. — Ж. Натансон; опер. — Р. Ле Февр; декор. — Р. Рену; муз. — Ж. Ван Парис. В ролях — Жан Марэ, Франсуаз Арнуль, Дениз Грей, Жанна Моро.

«БИЛЕТ НА ПОСТОЙ» (новелла в фильме «Тайны алькова»), 1954 (Le Billet de logement — «Secrets d'alcôve»). Сцен., перелож. и диал. — Морис Оберже и А. Декуэн; муз. — Ж. Ван Парис. В ролях — Жанна Моро, Ришар Тодд.

«ИНТРИГАНКИ», 1954 (Les Intrigantes). Сцен. — Ж. Робер; перелож. и диал. — Ж. Робер и Фр. Буайе; опер. — М. Кельбер; декор. — Р. Рену; муз. — Ж. Ван Парис. В ролях — Р. Руло, Жанна Моро, Р. Пеллегрен, Эчика Шуро.

«ДОСТОЙНЫ БЫТЬ УБИТЫМИ», 1954 (Bonnes à tuer).

По роману Пата Мак Герра; перелож. и диал. — А. Декуэн, Ж. де Баронселли, Ж. - К. Эжер; опер. — Р. Ле Февр; декор. — Ж. д'Обонн; муз. — Р. Сильвиано. В ролях — Даниэль Даррьё, Коринн Кальве, Мишель Оклер, Мириам Петаччи, Лида Рокко, Р. Риссо.

«ОБЛАВА НА ТОРГОВЦЕВ НАРКОТИКАМИ», 1955 (Razzia sur la chnuf).

По роману Ле Бретона; перелож. — А. Декуэн и Морис Грифф; диал. — Огюст Ле Бретон; опер. — Пьер Монтазель; декор. — Р. Габютти. В ролях — Жан Габен, Магали Ноэль, Лида Кедрова, Жаклин Порель, Армонтель, Марсель Далио, Пьер Луи, Лино Вентура.

«ДЕЛО ОБ ОТРАВЛЕНИИ», 1955 (L'Affaire des poisons).

Сцен. — Альбер Валентен; перелож. — Жорж Неве, А. Декуэн и Альбер Валентен; диал. — Жорж Неве; опер. — Пьер Монтазель; декор. — Жан Д. Обонн; муз. — Рене Клерк. В ролях — Даниэль Даррьё, Вивиан Романс, Поль Мерисс, Морис Тейнак, Анн Вернон, Кристин Каррер, Пьер Монди, Рольдано Лупи, Симон Парис, Франсуа Патрис, Рено Мари.

«ФОЛИ-БЕРЖЕР», 1956 (Folies Bergère). Сцен. — Ж. Компанеец и Ж. Табе; диал. — А. Табе; опер. — П. Монтазель; декор. — Ж. Коломбье; хореография — Ролан Пети и Мари-Жо Вельдон; муз. — А. Кролла. В ролях — Эдди Константин, Зизи Жанмэр, Надя Грей, Ив Робер, П. Монди, Эдит Жорж, Серж Перро, Надин Таллье, Д. -Жефф Дэвис, Ж. Кастело.

«ВЗРЫВ НЕМИНУЕМ» (Le Feu aux poudres). Сцен. — Ж. Робер; перелож. — А. Декуэн; диал. — А. Симонен; опер. — П. Монтазель; декор. — Р. Рену; муз. — М. Жарре, Л. Гасте. В ролях — Р. Пеллегрен, Франсуаз Фабиан, Петер Ван Эйк, Шарль Ванель, А. Симонен, Дарио Морено, Март Меркадье.

## Марсель Паньоль

«МАРИУС», 1931<sup>1</sup> (Marius).

Режиссер — Александр Корда.

По комедии Марселя Паньоля; сцен. и диал. — Марсель Паньоль.

В ролях — Пьер Френе, Ремю, Оран Демазис, Шарпен, Р. Ваттье.

«ФАННИ», 1932 (Fanny). Режиссер — Марк Аллегре.

По комедии Марселя Паньоля; сцен. и диал. — Марсель Паньоль.

В ролях — Оран Демазис, Пьер Френе, Ремю, Шарпен Р. Ваттье.

«ТОПАЗ», 1932 (Topaze). Режиссер — Луи Ганье.

По комедии Марселя Паньоля; сцен. и диал. — Марсель Паньоль, Луи Ганье.

В ролях — Луи Жуве, Эдвиж Фейер, Жаклин Делюбак, Полей.

<sup>1</sup> Фильмы «Мариус», «Фанни» и «Топаз» поставлены не Паньодем, но мы включили их в эту фильмографию, так как они были созданы под руководством Паньоля специалистами, которые ограничились лишь «перенесением на пленку пьесы», согласно теории «кинематургии», созданной автором.

«ЦЕЗАРЬ», 1933 (César).

По комедии Марселя Паньоля; сцен. и диал. — Марсель Паньоль; оператор — Вилли; декор. — Б. -М. Брукен. В ролях — Ремю, Пьер Френе, Оран Демазис, Шарпен, Робер Ваттье.

«АНЖЕЛЬ», 1934 (Angèle).

По роману «Некто из Бомноня» Жана Жионо; сцен. — Марсель Паньоль; оператор — Вилли.

В ролях — Фернандель, Оран Демазис, Жан Серве, Анри Пупон, Дельмон.

«ЖОФРУА», 1934 (Jofroi).

По новелле Жана-Жионо; сцен. — Марсель Паньоль; муз. — Венсан Скотто. В ролях — Венсан Скотто, Анри Пупон.

«СИГАЛОН», 1935 (Cigalon).

Сцен. — Марсель Паньоль.

В ролях — Арноди, А. Пупон, Блаветт, Ж. Кастан, м-м Шабер, Алида Руффе.

«МЕРЛЮС», 1935 (Merlusse). Сцен. — Марсель Паньоль.

В ролях — А. Пупон, Релли, Жан Кастан.

«НОВЫЙ ПРИЛИВ ЗДОРОВЬЯ», 1937 (Regain). По роману Жана Жионо; сцен. — Марсель Паньоль; муз. — Артур Онеггер.

В ролях — Фернандель, Оран Демазис, Маргерит Морено, Габриэль Габрио, Ле Виган, Блаветт, А. Пупон, Милли Матис, Дельмон.

«ШПУНЦ», 1938 (Le Schpountz). Сцен.

— Марсель Паньоль.

В ролях — Фернандель, Оран Демазис, Шарпен, Анри Пупон, Л. Бельер.

«ЖЕНА БУЛОЧНИКА», 1938 (La Femme du boulanger). По произведению Жана Жионо «Синий Жан»; сцен. — Марсель Паньоль.

В ролях — Ремю, Жинетт Леклерк, Шарпен, Дельмон, Шарль Мулен, Робер Ваттье.

«ДОЧЬ ЗЕМЛЕКОПА», 1940 (La Fille du puisatier). Сцен. — Марсель Паньоль; опер. — Вилли; муз. — Венсан Скотто.

В ролях — Фернандель, Ремю, Жозетт Дэй, Лин Норо, Шарпен.

«НАИС», 1946 (Naïs). По роману Эмиля Золя; режиссер — Р. Лебурсье; диал. —

Марсель Паньоль; опер. — Сюен; декор. — Джордани; муз. — В. Скотто.

В ролях — Жаклин Паньоль, Фернандель, Р. Пеллегрен, А. Пупон, Ариус, Блаветт, Жермен Кержак.

«ПРЕКРАСНАЯ МЕЛЬНИЧИХА», 1948 (La Belle meunière).

Сцен. — Марсель Паньоль; опер. — Вилли; декор. — Робер Джордани; костюмы — Азаис, Буайе, Риччи; муз. — Франц Шуберт; оркестр Тонн Обена.

В ролях — Тино Росси, Жаклин Паньоль, Рауль Марко, Рафаэль Паторни, Терез Дорни, Сюзанн Депрс, Лилиа Ветти.

«ТОПАЗ», 1951 (Topaze).

По комедии Марселя Паньоля; сцен. — Марсель Паньоль; опер. — Филипп Агостини; декор. — Лоран; муз. — Раймон Легран.

В ролях — Фернандель, Элен Перднер, Пьер Ларкей, Жаклин Паньоль, Жак Кастело, Милли Матис, Ж. Морель.

«МАНОН С ИСТОЧНИКОВ», 1952 (Manon des sources). Сцен. —

Марсель Паньоль; перелож. и диал. — Марсель Паньоль; опер. — Вилли; декор. — Робер Джордани; муз. — Раймон Легран.

В ролях — Жаклин Паньоль, Раймон Пеллегрен, Марсель Жениа, А. Вильбер, Релли, Р. Ваттье, Жюльен, Кристиан Люд, Бервиль, Маффер, Сарвиль, Сарду, А. Пупон, Ариа, Даксели, Дельмон, Ардиссон.

«ПИСЬМА С МОЕЙ МЕЛЬНИЦЫ». 1954 (Lettres de mon moulin).

По трем новеллам из книги Альфонса Доде: «Эликсир предподобного отца Гоше», «Три малые мессы», «Тайна деда Корниля»; перелож. и диал. — Марсель Паньоль; опер. — Вилли; декор. — Робер Джордани, Мандару; муз. — Анри Томази. В ролях — Анри Вильбер, Релли, Робер Ваттье, Ариус, Пьеретт Брюно, Роже Крузе, Эдуар Дельмон, Сарвиль, Андре Бервиль, Сарду, Анри Кремье, Кристиан Люд, Даксилы.

## Марсель Карне

«НОЖАН, ВОСКРЕСНОЕ ЭЛЬДОРАДО», 1929 (Nogent, Eldorado du dimanche). Короткометражный фильм, поставленный с помощью Мишеля Санвуазена (550 метров).

«ЖЕННИ», 1936 (Jenny).

По роману Пьера Роше; сцен. — Жак Превер и Жак Констан; опер. — Роже Юбер; декор. — д'Обонн; муз. — Жозеф Косма и Лионель Казо.

В ролях — Франсуаз Розе, Альбер Прежан, Шарль Ванель, Жан-Луи Барро, Ролан Тутэн, Сильвия Батай, Лизетт Ланвен, Жозеф Косма.

«ЗАБАВНАЯ ДРАМА», 1937 (Drole de drame). По роману Сторера Клустона; сцен. и диалог — Жак Превер; опер. — Шюфтан; декор. — Траунер; муз. — Морис Жобер.

В ролях — Франсуаз Розе, Мишель Симон, Лун Жуве, Жан-Луи Барро, Жан-Пьер Омон, Надин Фогель, Анри Гисоль, Марсель Дюамель.

«НАБЕРЕЖНАЯ ТУМАНОВ», 1938 (Quai des brumes). По роману Пьера Мак Орлана; сцен. и диал. — Жак Превер; опер. — Шюфтан, Луи Паж; декор. — Траунер; муз. — Морис Жобер.

В ролях — Жан Габен, Мишель Морган, Мишель Симон Пьер Брассёр, Дельмон, Перес, Рене Женен.

«СЕВЕРНЫЙ ОТЕЛЬ», 1938 (Hôtel du Nord). По роману Эжен Даби; сцен. — Анри Жансон и Жан Оранш; диал. — Анри Жансон; опер. — Арман Тирар; декор. — Траунер; муз. — Морис Жобер. В ролях — Аннабелла, Арлетти, Жан-Пьер Омон, Луи Жуве, Андре Брюно, Жанна Маркан, Бернар Блие, Полетт Дюбо, Андрес, Франсуа Перье.

«ДЕНЬ НАЧИНАЕТСЯ», 1939 (Le Jour se lève). Сцен. — Жак Вио; перелож. и диал. — Жак Превер; опер. — Курт Куран, Филипп Агостини, Андре Бак; декор. — Траунер; муз. — Морис Жобер. В ролях — Жан Габен, Франсуаза Розе, Арлетти, Жюль Берри, Жаклин Лоран, Жак Боме, Бернар Блие, Рене Женан, Марсель Перес.

«ВЕЧЕРНИЕ ПОСЕТИТЕЛИ», 1942 (Les Visiteurs du soir). Сцен. и диал. — Жак Превер и Пьер Ларош; опер. — Роже Юбер; декор. — Жорж Вакевич и Траунер; муз. — Морис Тирье и Жозеф Косма. В ролях — Ален Кюни, Арлетти, Мария Деа, Марсель Эр-ран, Жюль Берри, Фернан Леду, Пьер Лабри, Роже Блен, Жан д'Ид, Габриэль Габрио.

«ДЕТИ РАЙКА», 1943—1945 (Les Enfants du paradis). Сцен. и диал. — Жак Превер; опер. — Роже Юбер; декор. — Л. Барсак, Р. Габутти, А. Траунер; муз. — Морис Тирье, Жозеф Косма. В ролях — Арлетти, Жан-Луи Барро, Пьер Брассёр, Мария Казарес, Марсель Эрран, Пьер Ренуар, Жанна Маркан, Марсель Перес, Жак Кастело, Робер Дери, Поль Франкер.

«ВРАТА НОЧИ», 1946 (Les Portes de la nuit). Сцен. и диал. — Жак Превер; перелож. — Превер и Карне; опер. — Филипп Агостини и А. Бак; декор. — Траунер; муз. — Жозеф Косма. В ролях — Пьер Брассёр, Ив Монтан, Натали Наттье, Жан Вилар, Серж Реджиаян, Сатурнен Фабр, Раймон Бюссьер, Дани Робен.

«МАРИЯ ИЗ ПОРТА», 1949 (La Marie du port). По новелле Сименона; сцен. — Луи Шаванс; перелож. — Шаванс и Карне; опер. — А. Алекан; декор. — А. Траунер; муз. — Жозеф Косма. В ролях — Жан Габен, Николь Курсель, Бланшетт Брюнуа, Клод Ромен, Луи Сенье.

«ЖЮЛЬЕТТА, ИЛИ КЛЮЧ К СНОВИДЕНИЯМ», 1951 (Juliette ou La Clè des songes). По пьесе Жоржа Неве; перелож. — Ж. Био и М. Карне; диал. — Ж. Неве; опер. — А. Алекан; декор. — А. Траунер и А. Капелье; муз. — Жозеф Косма. В ролях — Жерар Филип, Сюзанн Клутье, Ив Робер, Коссимон, Дельмон, Женен, Габриэль Фонтан, М. Дежан.

«ТЕРЕЗА РАКЕЛЬ», 1953 (Thérèse Raquin). По роману Э. Золя; перелож. — М. Карне и Ш. Спаак; диал. — Ш. Спаак; опер. — Роже Юбер; декор. — П. Бертран; муз. — М. Тирье. В ролях — Симона Синьоре, Раф Валлоне, Сильвия, Ролан Лезаффр, Ж. Дюби. В СССР — «Тереза Ракен».

«ВОЗДУХ ПАРИЖА», 1954 (L'Air de Paris). Сцен. — Жак Вио; перелож. и диал. — Жак Сигур и Марсель Карне; опер. — Роже Юбер; декор. — Поль Бертран; муз. — М. Тирье. В ролях — Жан Габен, Арлетти, Ролан Лезаффр, Мари Даемс, Жан Паредес, Симон Парис, Фолько Люлли, Аве Нинки, Мария-Пиа Казилио.

«СТРАНА, ОТКУДА Я РОДОМ», 1956 (Le Pays d'ou je viens). Сцен. — Ж. Эмманюэль; диал. — М. Ашар; перелож. — М. Карне, М. Ашар, Ж. Эмманюэль; опер. — Ф. Агостини; декор. — Ж. Дуарину; муз. — Ж. Беко. В ролях — Жильбер Беко, Франсуаз Арнуль, Мадлен Лебо, Клод Брассёр, Габриэлло, Габи Бассе, Э. Дрен.

## Анри-Жорж Клузо

«УБИЙЦА ЖИВЕТ В 21-м», 1942 (L'Assassin habite au 21).

По роману Стимэна; перелож. — С. -А. Стимэна; диал. — А. -Ж. Клузо; опер. — А. Тирар; декор. — А. Андреев; муз. — М. Ивен. В ролях — Пьер Френе, Сюзи Делер, Ж. Тиссье, Ларкей, Роквер, Бюссьер, Женен.

«ВОРОН», 1943 (Le Corbeau).

Сцен. — Луи Шаванс; перелож. и диал. — А. -Ж. Клузо и Л. Шаванс; опер. — Н. Хайе; декор. — А. Андреев; муз. — Тони Обен. В ролях — П. Френе, Жанетт Леклерк, Ларкей, Мишлин Франсе, Сильвия, Роквер, Р. Блен, Сенье, Пало, Ланкре, Брошар, Бальпетр, Бертен, Делетр, Лилиан Мень.

«НАБЕРЕЖНАЯ ЮВЕЛИРОВ», 1947 (Quai des orfèvres).

По роману С. -А. Стимэна «Необходимая оборона»; сцен., перелож. и диал. — А. -Ж. Клузо и Жан Ферри; опер. — А. Тирар; декор. — М. Дуи.

В ролях — Луи Жуве, Бернар Блие, Ларкей, Сюзи Делер, Симон Ренан, Клодин Дюпюи, Ш. Дюллен, Жильберт Жениа, П. Ларкей.

- «МАНОН», 1949 (Manon).

По роману «Манон Леско» Аббата Прево; перелож. и диал. — А. -Ж. Клузо и Ж. Ферри; опер. — А. Тирар; декор. — Макс Дуй; муз. — П. Мизраки.

В ролях — Сесиль Обри, Мишель Оклер, Серж Реджиани, Габриэль Дорзиа, Р. Суплекс.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ ЖАНА» (новелла из фильма «Возвращение к жизни»), 1949 (Retour de Jean — «Retour à la vie»).

Сцен. и диал. — А. -Ж. Клузо и Ж. Ферри; опер. — Н. Хайе; декор. — Макс Дуй; муз. — П. Мизраки. В ролях — Луи Жуве, Л. Лапара, Жо Дест, Ж. Брошар, Монетт Диней, Н. Роквер, М. Шутц.

«ПЛАТА ЗА СТРАХ», 1953 (Le Salaire de la peur). По роману Жоржа Арно; перелож. и диал. — А. -Ж. Клузо; опер. — А. Тирар; декор. — Рене Рену; муз. — Жорж Орик.

В ролях — Ив Монган, Шарль Ванель, Вера Клузо, Фолько Люлли, Питер Ван Эйк, Уильям Табб, П. Сента, Дарио Морено, Жо Дест. В СССР — «Плата за страх».

760

«ИСЧАДИЯ АДА», 1954 (Les Diaboliques). Сценарий по роману Т. Нарсежака и П. Буало «Та, которой не стало»; перелож. и диал. — А. -Ж. Клузо и Д. Джероними, в сотрудничестве с Рене Массоном и Фредериком Гренделем; опер. — А. Тирар; декор. — Леон Барсак; муз. — Жорж Ван Парис.

В ролях — Симона Синьоре, Вера Клузо, Поль Мёрисс, Шарль Ванель, Анри Кремье, Жан Брошар, Пьер Ларкей, Морис Серро.

«ТАЙНА ПИКАССО», 1956 (Le Mystère Picasso). Сцен. — А. -Ж. Клузо; опер. — Клод Ренуар; муз. -- Жорж Орик; монтаж — Анри Кольпи. В ролях — Пабло Пикассо.

## Клод Отан-Лара

### КОРОТКОМЕТРАЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«ПРОИСШЕСТВИЯ», авангардистский фильм, 1923 (Fait divers), «ВИТТЕЛЬ», докум., 1926 (Vittel).

«РАСКЛАДКА КОСТРА», 1927 (Construire un feu). По рассказу Джека Лондона «Костер». Первая постановка широкоэкранного фильма по методу «гипергонар» проф. Кретьена (демонстрировался в 1930 г.). В ролях — Жозе Давер.

### ФИЛЬМЫ СРЕДНЕГО МЕТРАЖА

«ЖАНДАРМ БЕЗ ЖАЛОСТИ», 1932 (Le Gendarme est sans pitié).

«СЕРЬЕЗНЫЙ КЛИЕНТ», 1932 (Un Client sérieux).

«ГОСПОДИН ГЕРЦОГ», 1932 (Monsieur le Duc).

«ГОСПОДИН, ПРИГЛАШЕННЫЙ К ОБЕДУ», 1932 (Invite monsieur a diner).

### ПОЛНОМЕТРАЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

Французские варианты американских фильмов:

«СПУСК», 1930 (La Pente). «ЧИСТОКРОВКА», 1930

(Pur-sang).

«ВОДОПРОВОДЧИК ВЛЮБЛЕН», 1930 (Le Plombier amoureux).

«БЭСТЕР ЖЕНИТСЯ», 1930 (Buster se marie). В ролях — Бэстер Китон, Франсуаз Розе.

761

«НЕПОЛНОЦЕННЫЙ АТЛЕТ», 1931 (L'Athlète incomplet). В ролях — Дуглас Фэрбенкс младший.

«ЛУК», 1935 (Ciboulette).

По оперетте Рейнальдо Хана; либретто Робера де Флера и Франсиса де Крауссе; перелож. — Клод Отан-Лара и Ж. Превер; диал. — Жак Превер; опер. — Курт Куран; декор. — Лазарь Меерсон; костюмы — Клод Отан-Лара. В ролях — Симона Беррио, Дранем, Терез Дорни, Робер Бурнье, Помье Урбан, Мадлен Гитти.

«МОЙ КОМПАНЬОН МАСТЕР ДЭВИС», 1936 (My Partner Master Davis).

По роману Дженао Прието «Мой компаньон М. Дэвис»; перелож. и диал. — Ж. Превер; второе перелож. — майор Мид. Фильм поставлен в Англии; на него, по свидетельству Ж. Кевалю, «Британский киноинститут» не имеет никакой документации.

«ДЕЛО ЛИОНСКОГО КУРЬЕРА», 1937 (L'Affaire du courrier de Lyon).

По пьесе Моро и Делакура; перелож. — Жан Оранш; диал. — Жак Превер; опер. — Мишель Кельбер; декор. — Жак Краусс; муз. — Луи Бейдтс.

В ролях — Пьер Бланшар, Дита Парло, Шарль Дюллен, Жак Копо; Дорвиль, Жан Тиссе.

«РУЧЕЕК», 1938 (Le Ruisseau).

По пьесе П. Вольфа; перелож. — Жан Оранш; диал. — Мишель Дюран; опер. — Мишель Кельбер; декор. — Жан Краусс; муз. — Тиарко Ришпен.

В ролях — Франсуаз Розе, Поль Камбо, Мишель Симон, Габи Сильвия.

«ФРИК-ФРАК», 1939 (Fric-Frac).

По пьесе Эдуарда Бурде; перелож. и диал. — Мишель Дюран; стихи — Жан Мане; опер. — Арман Тирар; декор. — Рене Рену; муз. — Оберфельд.

В ролях — Фернандель, Мишель Симон, Арлетти, Элен Робер, Марсель Балле.

(Последние три фильма, снятые под руководством Клода Отан-Лара, были подписаны Морисом Леманом.) Отан-Лара был упомянут в титрах как «технический консультант».

«БРАК ШИФФОН», 1941 (Le Mariage de Chiffon). По роману Жила; перелож. — Жан Оранш и Морис Блондо; диал. — Жан Оранш; опер. — Жан Инар; декор. — Жак Краусс; муз. — Жан Винер; костюмы — Клод Отан-Лара. В ролях — Одетт Жуайе, Андре Люге, Жак Дюмениль, Сюзанн Данте, Луи Сейнье, Ларкей, Жорж Витрай, Робер Ле Виган.

«ЛЮБОВНЫЕ ПИСЬМА», 1942 (Lettres d'amour). По оригинальной новелле Жана Оранш; перелож. — Жан

Оранш и Морис Блондо; диал. — Жан Оранш; опер. — Агостини; декор. — Дюмениль по макетам Краусса; костюмы — Кристиан Диор; муз. — Морис Ивен.

В ролях — Одетт Жуане, Франсуа Перье, Симона Ренан, Алерм, Карретт, Паредес, Робер Арну, Жан Дебюкур, Луи Салу, Робер Ваттье.

«НЕЖНАЯ», 1943 (Douce). По роману мадам Мишель Даве; перелож. и диал. — Жан Оранш и Пьер Бост; опер. — Агостини; декор. — Жак Краусс; костюмы — Клод Отан-Лара; муз. — Рене Клоерк. В ролях — Одетт Жуайе, Мадлен Робинсон, Маргерит Морено, Жан Дебюкур, Робер Пиго, Габриэль Фонтан, Жюльен Пароли, Франкёр, Поль Оэтли, Бевер, Фернан Бле, Флоранси, Мари-Хосе, Леоне Корн, Лисетт Дарсонваль.

«СИЛЬВИЯ И ПРИВИДЕНИЕ», 1946 (Sylvie et le fantôme).

По пьесе Альфреда Адама; перелож. и диал. — Жан Оранш; опер. — Агостини; декор. — Карре по макетам Краусса; костюмы — Клод Отан-Лара и Кристиан Диор; муз. — Рене Клоерк.

В ролях — Одетт Жуайе, Франсуа Перье, Луи Салу, Каретт, Ларкей, Пало, Жан Десай, Габриэль Фонтан.

«ДЬЯВОЛ ВО ПЛОТИ», 1947 (Le Diable au corps). По роману Раймона Радиге; перелож. и диал. — Жан Оранш и Пьер Бост; опер. — Мишель Кельбер; декор. — Макс Дун; костюмы — Моник Дюнан и Клод Отан-Лара; муз. — Рене Клоерк.

В ролях — Жерар Филип, Мишлин Прель, Жан Дебюкур, Дениз Грен, Жан Вара, Март Мелло, Лагрене, Жермен Ледуайан, Пало, Альбер Мишель, Мишель Франсуа.

«ЗАЙМИСЬ АМЕЛИЕЙ», 1949 (Occupe-toi d'Amélie). По пьесе Жоржа Фейдо; перелож. — Жан Оранш и Пьер Бост; опер. — А. Бак; декор. — М. Дуи. В ролях — Даниэль Даррьё, Луиз Конт, Жан Десайи, Бервиль, Армонтель, Каретт, Коко Аслан.

«КРАСНАЯ ТАВЕРНА», 1951 (L'Auberge rouge). Сцен. — Жан Оранш; перелож. и диал. — Жан Оранш, Пьер Бост, Клод Отан-Лара; опер. — Андре Бак; декор. — Макс Дун; муз. — Рене Клоерк. В ролях — Фернандель, Каретт, Аслан, Мари-Клер Олива, Коссимон, Нан Жермон, Дидье д'Ид, Франсуаз Розе, Люк Жермен.

«ГОРДОСТЬ» (новелла в фильме «Семь смертных грехов»), 1952 (L'Orgueil — «Sept péchés capitaux»). Сцен. — Жан Оранш, Пьер Бост, Клод Отан-Лара; опер. — А. Бак, декор. — Макс Дун; муз. — Р. Клоерк. В ролях — Мишель Морган, Франсуаз Розе, Жан Дебюкур Луи Сенье.

«ПРЯМАЯ ДОРОГА В РАЙ», 1953 (Le Bon dieu sans confession).

По роману Поля Виалара «Господин Дюпон умер»; перелож. — К. Отан-Лара, Гислен Обуэн и Роланд Лауденбах; диал. — Гислен Обуэн; опер. — А. Бак; декор. — М. Дуй; муз. — Рене Клоерк.

В ролях — Даниэль Даррьё, Анри Вильбер, Клод Лейду, Коко Аслан, Иван Десни.

«МОЛОДО — ЗЕЛЕНО», 1954 (Le Blé en herbe). По роману Коллетт; перелож. — Жан Оранш, П. Бост К. Отан-Лара; диал. — Жан Оранш, П. Бост, К. Отан-Лара; опер. — Р. Ле Февр; декор. — Макс Дун; муз. — Рене Клоерк.

В ролях — Николь Берже, П. -М. Бек, Эдвиж Фейер, Рене Деви-ллер, Л. де Фюне, Кл. Дешан.

«КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ», 1954 (Le Rouge et le noir). По роману Стендаля; перелож. и диал. — Жан Оранш и Пьер Бост; опер. — Мишель Кельбер; декор. — Макс Дун; муз. — Рене Клоерк.

В ролях — Жерар Филип, Даниэль Даррьё, Жан Мартинелли, Антонелла Луальди, Антуан Бальпетр, Андре Брюно, Жан Меркюр, Мирко Эллис, Анна-Мария Сандри. В СССР — «Красное и черное».

«МАРГАРИТА ИЗ НОЧНОГО КАБАЧКА», 1955 (Marguerite de la nuit).

По роману Пьера Мак Орлана; перелож. и диал. — Гислен Отан-Лара и Габриэль Арту; декор. — Макс Дун; опер. — Жак Натто; муз. — Рене Клоерк.

В ролях — Мишель Морган, Ив Монтан, Пало, Жан-Франсуа Кальве, Элен Тосси, Жаклин Шамбор, Сарду, Жак Кланси, Джоссе-лин, Клод Бертран, Жан Дебюкур.

«ЧЕРЕЗ ПАРИЖ», 1956 (La Traversée de Paris). По новелле Марселя Эйме; перелож. и диал. — Ж. Оранш и П. Бост; опер. — Натто; декор. — М. Дуй; муз. — Р. Клоерк. В ролях — Жан Габен, Бурвиль; Жаннетт Батти, Л. де Фюне, Анук Фержак, Монетт Динай.

### Жан Деланнуа

«НЕ УБИВАЙТЕ ДОЛЛИ», 1937 (Ne tuez pas Dolly).

«ПАРИЖ — ДОВИЛЛЬ», 1938 (Paris — Deauville). Сцен. — П. Бланшар.

В ролях — Андре Роанн, Арман Бернар, Маргернт Морено, Жермен Саблон, Тишадель, Моник Роллан.

«ЗОЛОТАЯ ВЕНЕРА», 1938 (La Vénus de l'or). Режиссер — Шарль Мере; сцен. — П. Сабатье; перелож. — Ж. -Л. Буке; опер. — Н. Айе; декор. — Р. Дюмениль. В ролях — Мирен Балин, Жак Коро, С. Фабр, Андре Гиз, Д. Лекуртуа.

«ЧЕРНЫЙ БРИЛЬЯНТ», 1940 (Diamant noir). В ролях — Луиз Карлетти.

«ЛИХОРАДКА», 1941 (Fièvres).

Сцен. — Шарль Мере; опер — П. Манье; декор. — П. Марке; муз. — А. Буртайр.

В ролях — Тино Росси, Мадлен Солонь, Жаклин Делюбак, Жинетт Леклерк, Лувиныи.

«УБИЙЦА БОИТСЯ НОЧИ», 1942 (L'Assassin a peur la nuit).

По роману Пьера Вери; диал. — Р. Витрак; опер. — П. Котере; декор. — Шапелье; муз. — Ж. Орик.

В ролях — Мирен Бален, Ж. Шеврие, Луиз Карлетти, А. Гисоль, Ж. Берри, Ж. Ланне, Ж. Жиль.

«МАКАО, АД ИГРОКОВ», 1939—1942 (Macao, l'enfer du feu).

По роману М. Декобра; перелож. и диал. — Р. Витрак; опер. — Н. Айе; декор. — Пименов; муз. — Ж. Орик. В ролях — С. Хайякава, П. Ренуар, А. Гисоль, Р. Тутэн, Мирен Бален, Лунз Карлетти, Ж. Ланне, Жеральд.

«ПОНКАРРАЛЬ, ПОЛКОВНИК ИМПЕРИИ», 1942 (Pontcarral).

По роману Альбернка Каюе; перелож. и диал. — Бернард Циммер; опер. — К. Матра; декор. — Пименов; костюмы — Анненков; муз. — Л. Бедейтс.

В ролях — Пьер Бланшар, Анни Дюко, Сюзи Каррье, Ж- Марша, Лувиныи, Шарлотт Лисе, Ш. Гранваль, Симона Валер, А. Риньо, М. Делетр, Л. Нат.

«ВЕЧНОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ», 1943 (L'Eternel retour). Сцен. и диал. — Жан Кокто; опер. — Роже Юбер; декор. — Вакевич; костюмы — Анненков; муз. — Жорж Орик. В ролях — Мадлен Солонь, Жан Марэ, Жан Мюра, Жюни Астор, Р. Тутэн, Ивонн де Брей. Жан д'Ид, Пиераль, Жанна Маркан, Александр Риньо.

«ГОРБУН», 1944 (Le Bossu).

По роману Поля Февала; перелож. и диал. — Б. Циммерман, опер. — К. Матра; декор. — Пименов и Р. Рену; костюмы — Анненков; муз. — С. Фовель.

В ролях — П. Бланшар, Ивонн Годе, П. Бернар, Ж. Марша, Л. Нат, Ж. Лувиныи, Р. Каччия, Р. Паторни, Элен Веркор, Ланне.

«ТЕНЕВАЯ СТОРОНА», 1945 (La Part de l'ombre). Сцен. и диал. — Шарль Спаак и Ж. Деланнуа; опер. — Р. Юбер; декор. — Пименов; муз. — Ж. Орик. В ролях — Эдвиг Фейер, Ж. -Л. Барро, Элен Веркор, И. Денио.

«ПАСТОРАЛЬНАЯ СИМФОНИЯ», 1946 (La Symphonie pastorale).

По роману Андре Жида; перелож. — Жан Оранш и Жан Деланнуа; диал. — Жан Оранш и Пьер Бост; опер. — Тирар; декор. — Р. Рену; костюмы — Анненков; муз. — Ж. Орик. В ролях — Мишель Морган, Пьер Бланшар, Лин Норо, Жан Десайи, Андре Клеман, Лувиныи, Розин Люге, Альбер Глаго.

«СТАВКИ СДЕЛАНЫ», 1947 (Les Jeux sont faits). Сцен. — Жан-Поль Сартр; перелож. — Ж. Деланнуа и П. Бост; диал. — Ж. -П. Сартр; опер. — К. Матра; декор. — С. Пименов; муз. — Ж. Орик.

В ролях — Мишлин Прель, М. Пальеро, Ф. Фабр, Ш. Дюлин, Маргерит Морено, Колеетт Рипер, П. Оливье, Мулуджи, Жеральд, Ж. Декомбль, Р. де Бюксеи, Ж. Эрвен.

«ГЛАЗАМИ ВОСПОМИНАНИЙ», 1948 (Aux yeux du souvenir).

Сцен. и диал. — А. Жансон и Ж. Неве; перелож. — Ж. Деланнуа; опер. — Р. Ле Февр; декор. — Р. Рену; муз. — Ж. Орик. В ролях — Мишель Морган, Жан Марэ, Ж. Шеврие, Р. Мюрзо, Колеетт Марс, Жаннетт Батти.

«ТАЙНА МАЙЕРЛИНГА», 1949 (Le Secret de Mayerling). Сцен. — Ж. Реми; диал. — Ф. Эриа; опер. — Р. Ле Февр. В ролях — Жан Марэ, Доминик Бланшар, Клод Фаррель, Ж. Дебюкур, Маргерит Жамуа, Сильвия Монфор, Ж. Дакмин.

«БОГ НУЖДАЕТСЯ В ЛЮДЯХ», 1950 (Dieu a besoin des hommes).

По роману А. Кефелека «Хозяин острова Сэн»; перелож. — Ж. Оранш и П. Бост; опер. — Р. Ле Февр; декор. — Р. Рену; муз. — Р. Клоерк.

В ролях — П. Френе, Андре Клеман, Мадлен Робинсон, Брошар, Д. Желен, Д. Ивернель, Ф. Рене, Ж. д'Ид, Сильвия, Р. Паторни.

«ДИКИЙ МАЛЬЧИК», 1951 (Le Garçon sauvage). По роману Эдуарда Пейссон; диал. — А. Жансон; опер. — Р. Ле Февр; муз. — П. Мизраки.

В ролях — Мадлен Робинсон, П. -М. Бек, Ф. Виллар, Женен, Вильбер, Бошан, Дора Долл, Дювалекс, Сарду.

«МИНУТА ОТКРОВЕННОСТИ», 1952 (La Minute de vérité).

Сцен. и перелож. — Жан Деланнуа, Анри Жансон, Роланд Лауденбах; диал. — Анри Жансон; опер. — Робер Ле

Февр; декор. — С. Пименов; муз. — Ж. Ван Парне. В ролях — Мишель Морган, Жан Габен, Даниэль Желен Леа Ди Лео, Дениз Клер, Симона Парис, Мари-Франс.

«ДОРОГА НАПОЛЕОНА», 1953 (La Route Napoléon). Сцен. — Р. Лауденбах, Ж. Деланнуа, А. Блонден; перелож. — Ж. Деланнуа; диал. — А. Блонден и Р. Лауденбах; опер. — Л. Бюрель; декор. — С. Пименов; муз. — П. Мизраки. В ролях — П. Френе, А. Вильбер, Кл. Лейду, Ариос, Амото Никола, Жермен де Франс.

«ЖАННА Д'АРК» (новелла в фильме «Судьбы»), 1954 (Jeanne d'Arc — «Destinées»).

Сцен. и диал. — Ж. Оранш и П. Бост; опер. — Р. Ле Февр; декор. — С. Пименов; муз. — Р. Влад. В ролях — Мишель Морган, Андре Клеман, Даниэль Ивернель, Р. Дальбан, М. Пикколи, Дора Долл, Ж. Фаббри.

«ПОСТЕЛЬ МАДАМ ДЕ ПОМПАДУР» (новелла из фильма «Секреты алькова»), 1954 (Le Lit de la Pompadour — «Sec. rets d'alcove»). Сцен. и диал. — Р. Лауденбах, А. Блонден, Ж. Деланнуа; диал. — А. Блонден; муз. — Ж. Ван Парне. В ролях — Мартин Кароль, Франсуа Перье, Бернар Блие

«ОДЕРЖИМОСТЬ», 1954 (Obsession).

По новелле Уильяма Айриш; перелож. и диал. — Р. Лауденбах, А. Блонден, Ж. Деланнуа; опер. — Пьер Монтанель; декор. — Р. Рену; муз. — Поль Мизраки. В ролях — Мишель Морган, Раф Валлоне, Жан Габен, Марта Меркандие, Робер Дальбан, Оливье Юссено.

«БРОДЯЧИЕ СОБАКИ БЕЗ ОШЕЙНИКОВ», 1955 (Chiens perdus sans collier).

По роману Жильбера Кесбронна; перелож. и диал. — Жан Оранш, Франсуа Буайе и Пьер Бост; опер. — Пьер Монтанель; декор. — Р. Рену; муз. — П. Мизраки. В ролях — Жан Габен, Анн Доа, Серж Лекуэнт, Жак Мульер, Джимми Урбен, Дора Долл, Жанна Маркан, Элен Госси, Жан д'Ид, Рене Пассер, Робер Дальбан, Жан Гавен.

«МАРИЯ АНТУАННЕТА», 1955 (Marie-Antoinette). Сцен. и перелож. — Б. Циммер и Жан Деланнуа в сотрудничестве с Филиппом Эрлангером; диал. — Б. Циммер; опер. — Пьер Монтанель; декор. — Р. Рену; муз. — Жак Симоно. В ролях — Мишель Морган, Ричард Тодд, Жак Морель, Жанна Буатель, Эме Кларин, Сюзи Каррьер, Марина Берти, Ги Трежан.

«СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ», 1956 (Notre-Dame de Paris).

По роману Виктора Гюго; перелож. — Жан Оранш, Жак Превьер; опер. — Мишель Кельбер; декор. — Р. Рену; костюмы — Бенда, Л. Зав; муз. — Ж. Орик.

В ролях — Джина Лоллобриджида, Антони Куин, Жан Дане, Ален Кюни, Робер Хирш, Даниэль Дюмон, Филипп Клей, Роже Блей, Марианне Освальд, Жан Тиссье, Дюфило, Пьераль, Ж. Хиллинг, М. Сарфати.

### Ив Аллегре

#### КОРОТКОМЕТРАЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«АРДЕШ», 1937 (L'Ardèche).

«ДЕВУШКИ ФРАНЦИИ», 1939 (Jeunes filles de France).

#### ПОЛНОМЕТРАЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«ТОТ, КТО ВЫИГРЫВАЕТ» (Le Gagnant). В ролях — Жинетт Леклерк, Сатурнен Фабр, Марсель Дюамель.

«ДВОЕ РОБКИХ», 1942 (Les Deux timides). По водевиллю Эжена Лабиша. В ролях — Пьер Брассёр, Клод Дофин, Жаклин Лорен.

«ВОЛШЕБНАЯ ШКАТУЛКА», 1944 (La Boite aux rêves). В ролях — Вивиан Романс, Франк Виллар.

«ДЕМОНЫ РАССВЕТА», 1946 (Les Démons de l'aube)" Сцен. — М. Оберже и Ж. Ферри; перелож. и диал. — М. Оберже; декор. — Вакевич; муз. — А. Оннегер. В ролях — Симона Синьоре, Жорж Маршал, Андре Вальми.

«ДЕДЕ ИЗ АНТВЕРПЕНА», 1948 (Dédée d'Anvers). По роману Ашельбе; перелож. — Ж. Сигур и И. Аллегре; диал. — Ж. Сигур; опер. — Ж. Бургуэн; декор. — Ж. Вакевич; муз. — Бесс. В ролях — Симона Синьоре, Бернар Блие, Далио, М. Пальеро, Жанна Маркан.

«ТАКОЙ ПРЕЛЕСТНЫЙ МАЛЕНЬКИЙ ПЛЯЖ», 1949 (Une si jolie petite plage). Сцен. — Ж. Сигур; опер. — А. Алекан. В ролях — Жерар Филип, Мадлен Робинсон, Ж. Сервэ, Жанна Маркан, Каретт.

«ПРОДЕЛКИ», 1950 (Manèges). Сцен., перелож. и диал. — Ж. Сигур, опер. — Ж. Бургуэн; декор. — А. Капелье по макетам А. Траунера. В ролях — Симона Синьоре, Бернар Блие, Жанна Маркан, Ф. Виллар.

«ЧУДЕСА БЫВАЮТ ТОЛЬКО РАЗ», 1951 (Les Miracles n'ont lieu qu'une fois).

Сцен., перелож. и диал. — Ж. Сигур; опер. — Ж. Иснар; декор. — А. Траулер; муз. — Л. Бейдтс. В ролях — Жан Марэ, Алида Валли, Марсель Арноль, Надя Флорелли, Кристин Шеснен.

«КОЖАНЫЙ НОС», 1951 (Nez-de-Cuir). По роману Жана де Ла Варенд; перелож. и диал. — Ж. Сигур; опер. — Р. Юбер; декор. — Ж. Вакевич; муз. — Ж. Орик. В ролях — Жан Марэ, Франсуаз Кристоф, Ж. Дебюкур, Валентин Тессье, Ивонн де Бран, Массимо Джиротти, Марсель Андре, Мариелла Лоти, Денис д'Инес, Иоланд Лаффон, Бернар Ноэль, Габриэль Гобен.

«СЛАСТОЛЮБИЕ» (новелла из фильма «Семь смертных грехов»), 1952 (La Luxure — «Sept péchés capitaux»). По новелле Барбери д'Оревилли «Прекраснейшая любовь Дон Жуана»; сцен, перелож. и диал. — Жан Оранш и Пьер Бост; опер. — Р. Юбер; декор. — А. Траунер; муз. — народная (диски).

В ролях — Винвиан Романс, Франк Виллар, Франсетт Вернилла.

«ОДЕРЖИМАЯ», 1952 (La Jeune folle). По новелле Катрин Бошан; сцен. — Ж. Сигур; перелож. и диал. — Ж. Сигур; опер. — Р. Юбер; декор. — А. Траунер; муз. — Поль Мизраки. В ролях — Даниэль Даррьё, Анри Видал, Жан Дебюкур, Габриэль Фонтан, Морис Роне, Никола Фогель.

«ГОРДЕЛИВЫЕ», 1953 (Les Orgueilleux). По роману «Тиф» Жана-Поля Сартра; сцен. - Жан Оранш и Ив Аллегре; диал. — Ж. Оранш и Клузо; опер. — Алекс Филиппе; декор. — А. Капелье; муз. — П. Мизраки. В ролях — Мишель Морган, Жерар Филип, К. Лопес Моктесума, В. -М. Мендоса, А. Тоффель, Мишель Корду.

«МАМЗЕЛЬ НИТУШ», 1954 (Mam'zelle Nitouche). По произведению Мейака, Милло, Эрве и Блюма; перелож. — Марсель Ашар, Жан Оранш и Ив Аллегре; диал. — Марсель Ашар; опер. — Арман Тирар; декор. — Жан д'Обонн; муз. — Ж. Ван Парис. В ролях — Фернандель, Пьер Анжели, Жан Дебюкур, Жорж Шамара, Нерио Бернарди, Элей Тосси, Паола Борбони, Франсуа Герен, Оливье Юссено, Жак Динам, Мишель Корду, Рене Девиллер.

«ОАЗИС», 1955 (Oasis). Сцен. — Жозеф и Жорж Кессель; опер. — Роже-Юбер;



декор. — М. Меллин, В. Англер, С. Куелль; муз. — Поль Мизраки.

В ролях — Мишель Морган, Пьер Брассёр, Корнель Боргерс, Грегуар Аслан, Жиль Галион, Жан Эбен, Карл Раддац, Макс Эллой, Флорелль,

«ЛУЧШАЯ ДОЛЯ», 1955 (La Meilleurs part). По роману Ф. Сэн-Жиль; сцен. и диал. — Ж. Сигур; опер. — Анри Алекан; декор. — А. Капелье; муз. — П. Мизраки. В ролях — Жерар Филип, Жерар Ури, Мишель Корду, Ж. -Ж. Леко, Умберто Спандаро, М. Зиани, Жак Муллере, Мишель Франсуа, Валерия Морикони, Оливье Юссено. В СССР — «Лучшие годы».

### Андре Кайатт

«ЛЖЕЛЮБОВНИЦА», 1942 (La Fausse maîtresse). По новелле О. Бальзака; перелож. — Андре Кайатта; диал. — М. Дюран; муз. — М. Ивен.

В ролях — Даниель Даррьё, Б. Ланкре, Ж. Дюмениль, Лиз Деламаар, Алерм, Моник Жойс, М. Дюран, Блаветт.

«ДАМСКОЕ СЧАСТЬЕ», 1943 (Au bonheur des dames). По роману Эмиля Золя; перелож. и диал. — М. Дюран; опер. — А. Тирар; декор. — А. Андреев. В ролях — Альбер Прежан, Мишель Симон, Бланшетт Брюнуа, Жюльетт Фабер, Сюзи Прен, Жаклин Готье, Сюзет Маис, Жан Тиссье.

«ПЬЕР И ЖАН», 1943 (Pierre et Jean).

По роману Мопассана; сцен. — Андре Кайатт; диал. — А. -П. Антуан; опер. — Ж. Бауэр; декор. — А. Андреев; муз. — Р. Дюма. В ролях — Рене Сен-Сир, Ноэль Рокевер, Ж. Дюмениль, Ж. Жиль, Б. Ланкре.

«ПОСЛЕДНЕЕ СУ», 1944—1946 (Le Dernier sou). Сцен. — Л. Шаванс, А. Кайатт. В ролях — Жинетт Леклерк, Ж. Жиль, Н. Рокевер.

«СЕРЕНАДА ОБЛАКАМ», 1945 (Sérénade aux nuages). Сцен. — Р. Потье и А. Кайатт; диал. — Ж. Натансон; муз. — Венсан Скотто. В ролях — Тино Росси, Жаклин Готье, Лувиный, Герини, Н. Рокевер, Пьер Ларкей.

«РОЖЕ-ЛЯ-ОНТ», 1946 (Roger la Honte). По роману Жюля Мари; перелож. и диал. — Андре Кайатт; опер. — А. Тирар; декор. — Р. Рену; муз. — Сильвиано.

В ролях — Л. Коэдель, Мария Казарес, П. Бернар, Л. Корн, Рене Девилер, Релли, Ж. Тиссье, Габриэлло, Дебюкур, Полетт Дюбос, Жозе Конрад.

«РЕВАНШ РОЖЕ-ЛЯ-ОНТА», 1946 (Roger la Honte). Опер. — А. Тирар; муз. — Сильвиано.

В ролях — Мария Казарес, Л. Коэдель, П. Бернар, Симона Валер, Л. Салу, Ж. Десайи, Ж. Тиссье.

«НЕИЗВЕСТНЫЙ ПЕВЕЦ», 1947 (Le Chanteur inconnu). Сцен. — А. Диаман-Берже; перелож. — Л. Шаванс; диал. — А. Табе; опер. — А. Томас, декор. — Барсак и Гарнье; муз. — Легран.

В ролях — Тино Росси, Р. Бюссьер, Мария Мобан, Лилия Ветти, Л. Нат, Шарль Дешан.

«РАСКРЫТЫЕ КАРТЫ», 1948 (Le Dessous des cartes). Сцен. — Андре Кайатт и Элен Мерсье; перелож. — Л. Шаванс и Ш. Спаак; диал. — Б. Циммер; опер. — А. Тирар; декор. — Р. Мулаер.

В ролях — Мадлен Солонь, Серж Реджиани, Э. Глори, П. Мёрисс, Жанин Дарсен, Р. Бланкар, Э. Дельмон.

«ЛЮБОВНИКИ ИЗ ВЕРОНЫ», 1949 (Les Amants de Vérone).

Сцен. — А. Кайатт; перелож. и диал. — Ж. Превер; опер. — А. Алекан; декор. — Р. Мулаер; муз. — Ж. Косма. В ролях — Анук Эмэ, Серж Реджиани, П. Брассёр, Л. Салу, Мартин Кароль, Марианне Освальд, Далио.

«ТЕТЯ ЭММА» (новелла из фильма «Возвращение к жизни»), 1949 (Tante Emma — «Retour à la vie»). Сцен. и диал. — Шарль Спаак; опер. — Рене Гаво. В ролях — Бернар Блие, Жанна Маркан, Элен Мансон, Нан Жермен, Л. Нат.

«ПРАВОСУДИЕ СВЕРШИЛОСЬ», 1950 (Justice est faite).

Сцен. — Андре Кайатт и Шарль Спаак; диал. — Ш. Спаак; опер. — Ж. Бургуан; декор. — Ж. Коломье. В ролях — Валентина Тессье, Клод Нолье, Жак Кастело, Марсель Перес, Р. Брюссьер, Гренье, Н. Роквер, Бальпетр, Ж. Дебюкур, Мишель Оклер.

«ВСЕ МЫ УБИЙЦЫ», 1952 (Nous sommes tous assassins).

Сцен. — Шарль Спаак и Андре Кайатт; диал. — Ш. Спаак; опер. — Жан Бургуа; декор. — Жак Коломье. В ролях — Мулуджи, Ж. Пужули, Клод Ленду, Поль Франкёр, А. Бальпетр, Р. Пеллегрен, Вердье, Ивонн де Брай, Лин Норо, Анук Фержак, Ж. Пьеррё.

«ПЕРЕД ПОТОПОМ», 1953 (Avant le déluge). Сцен. и диал. — Андре Кайатт, Ш. Спаак; диал. — Ш. Спаак; опер. — Жан Бургуан; декор. — Жак Коломье.

В ролях — Марина Влади, Жак Файе, Клеман Тьерри, Роже Коджо, Жак Шабассоль, Бернар Блие, Бальпетр, Иза Миранда, Лин Норо, Жак Кастело.

«ЧЕРНОЕ ДОСЬЕ», 1955 (Le Dossier noir). Сцен. — А. Кайатт и Ш. Спаак; диал. — Ш. Спаак; опер. — Жан Бургуан; декор. — Жак Коломбье; муз. — Луиги. В ролях — А. Бальпетр, Б. Блие, Нелли Боржо, Жан-Марс Бори, А. Кремье, Даниэль Делорм, Жак Дюби, Поль Франкёр, Леа Падовани, Ноэль Рокевер, мальчик — Кристиан Фуркад.

## Робер Брессон

«ГРЕШНЫЕ АНГЕЛЫ», 1943 (Les Anges du Péché.) Сцен. — Робер Брессон и Р. -П. Брукберггер; диал. — Жан Жироду; опер. — Филип Агостини; декор. — Рене Рену; муз. — Ж. -Ж. Грюненвальд. В ролях — Рене Фор, Жани Хольт, Иоланда Лаффон, Сильвия, Мари-Элен Дасте, Луи Сенье.

«ДАМЫ БУЛОНСКОГО ЛЕСА», 1945 (Les Dames du bois de Boulogne). По «Жаку фаталисту» Дидро; сцен. и диал. — Робер Брессон; диал. — Жан Кокто; опер. — Ф. Агостини; декор. — Макс Дуи; муз. — Ж. -Ж. Грюненвальд. В ролях — Мария Казарес, Поль Бернар, Элина Лабурдетт, Люсьенн Богаер, Жан Марша.

«ДНЕВНИК СЕЛЬСКОГО СВЯЩЕННИКА», 1951 (Journal d'un curé de campagne). По роману Бернано; сцен. и перелож. — Робер Брессон; опер. — Л. -А. Бюрель; муз. — Ж. -Ж. Грюненвальд. В ролях — Клод Лейду, Жан Ривьер, Жан Дане, Гибер, Бальпетр, Николь Ладмираль, Мартин Лемер, Николь Морей, Аркель.

«ПРИГОВОРЕННЫЙ К СМЕРТИ БЕЖАЛ... », 1956 «Un condamné à mort s'est échappé», или «L'Esprit souffle ou il veut»). По рассказу Андре Девиня; перелож. и диал. — Р. Брессон; опер. — Л. -А. Бюрель; декор. — П. Шарбонье; муз. по Моцарту. В ролях — учащиеся, рабочие, ремесленники.

## Жак Беккер

«ПОСЛЕДНИЙ КОЗЫРЬ», 1942 (Dernier Atout). Сцен. — Морис Оберже; перелож. — Лун Шаванс и Морис Оберже; диал. — П. Бост; опер. — Н. Ане, декор. — Макс Дун, муз. — Ж. Альфаро.

В ролях — Раймон Руло, Мирен Бален, П. Ренуар, Ж. Дебюкур, Ж. Роллен, Н. Роквер, Г. Модо, М. Баке, Р. Блен.

«ГУПИ-КРАСНЫЕ РУКИ», 1943 (Goupi mains rouges). По роману Пьера Вери; перелож. и диал. — Пьер Вери; опер. — Ж. Бургуэн; декор. — П. Марке. В ролях — Фернан Леду, Ж. Роллен, Бланшетт Брюнуа, Ле Виган, Р. Женен, М. Шутц, А. Реми, Жермен Кержан, Марсела Айниа.

«ДАМСКИЕ ТРЯПКИ», 1945 (Falbalas). Сцен. — М. Оберже; перелож. — М. Оберже, М. Грифф, Ж. Беккер; диал. — М. Оберже и Ж. Беккер; опер. — Н. Ане; декор. — М. Дуи; муз. — Ж. -Ж. Грюненвальд. В ролях — Раймон Руло, Мишлин Прель, Франсуаз Люгань, Жан Шеврие, Габриэль Дорзиа, Кристиан Барри, Жанна Фюзье-Жир.

«АНТУАН И АНТУАНЕТТА», 1947 (Antoine et Antou-nette).

Сцен. и диал. — Ж. Беккер, М. Грифф и Франсуаз Жиру; опер. — Пьер Монтазель; декор. — Р. -Жюль Гарнье; муз. — Ж. -Ж. Грюненвальд.

В ролях — Роже Пиго, Клер Маффей, Ноэль Рокевер, Аннет Пуавр, Жак Мейран, Жерар Ури, Эмиль Дрен, Полетт Ян, Пьер Трабо, Гастон Модо. В СССР — «Антуан и Антуанетта».

«СВИДАНИЕ В ИЮЛЕ», 1949 (Rendez-vous de Juillet).

Сцен. — Ж. Беккер и М. Грифф; перелож. и диал. — Ж. Беккер; опер. — Кл. Ренуар; декор. — Гарнье; муз. — Ж. Винер. В ролях — Николь Курсель, Брижитт Обер, Даниэль Желен, М. Роне, П. Трабо, Лун Сенье, Б. Лажарриж.

«ЭДУАРД И КАРОЛИНА», 1951 (Edouard et Caroline). Сцен. — Аннетт Вадеман и Ж. Беккер; диал. — А. Вадеман; опер. — Р. Ле Февр; декор. — Ж. Коломбье; муз. — Ж. -Ж. Грюненвальд.

В ролях — Анн Верной, Д. Желен, Ж. Франсуа, Элина Лабурдетт, Бетти Стокфилд, Ж. Галланд, Ж. Марса, Ж. Тулу.

«ЗОЛОТАЯ КАСКА», 1952 (Casque d'or). Сцен. — Ж. Беккер и Ж. Компанеец; перелож. и диал. — Ж. Беккер; опер. — Р. Ле Февр; декор. д'Обонн; муз. — Ж. Ван Парис.

В ролях — Симона Синьоре, Серж Реджиани, Клод Дофен, Раймон Бюссьер, Женева, Поль Азане, Г. Модо.

«УЛИЦА ЭСТРАПАД», 1953 (Rue de l'Estrapade). Сцен. — Аннетт Вадеман; перелож. и диал. — Ж. Беккер и А. Вадеман; опер. — Марсель Гриньон; декор. — Жан д'Обонн; муз. — Франсис Лемарк.

В ролях — Даниэль Желен, Анн Вернон, Луи Журдан, Анри Белли.

«НЕ ПРИКАСАЙТЕСЬ К ДОБЫЧЕ», 1953 (Touchez pas au Grisbi).

По роману Альбера Симонен; сцен., перелож. — Ж. Беккер, Морис Грифф, Альбер Симонен; диал. — Альбер Симонен; опер. — Пьер Монтазель; декор. — Жан д'Обонн; муз. — Жан Винер.

В ролях — Жан Габен, Жанна Моро, Дора Долл, Рене Дари, Мишель Журдан, Поль Франкёр, Марилин Бюфер, Делиз Скала, Габи Бассе, Дениз Клер, Даниэль Коши.

«АЛИ-БАБА И СОРОК РАЗБОЙНИКОВ», 1954 (Ali Baba et 40 voleurs).

Сцен. — Чезаре Дзаваттини; перелож. — Ж. Беккер, Марк Моретт, Морис Грифф; диал. — Андре Табе; опер. — Р. Ле Февр; декор. — Ж. Вакевич; муз. — Поль Мизраки. В ролях — Фернандель, Самия Гамаль, Анри Вильбер, Дитер Борше, Дельмон.

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ АРСЕНА ЛЮПЕНА», 1956 (Les Aventures d'Arsène Lupin).

По произведению Мориса Леблана; перелож. и диал. — Альбер Симонен; опер. — Э. Сешан; декор. — Р. Монделлини. В ролях — Робер Ламурё, Ж. Шамара, А. Роллан, Рено Мари, Югетт Юе, Лизелотте Пульвер, Сандра Мило, П. Стефен, Л. Ваннер.

### Жан Кокто

«КРОВЬ ПОЭТА» (Le Sang d'un poète). Опер. — Ж. Периналь; декор. — Ж. д'Обонн; муз. — Ж. Орик.

В ролях — Лее Миллер, Полин Картон, Одетт Талазак, Энрике Риверо, Ж. Десборд, Ф. Дишамп, Л. Жагер, Фераль Бенга, Барбетт.

«КРАСАВИЦА И ЧУДОВИЩЕ», 1946 (La Belle et la bête).

По сказке м-м Лепренс де Бомон; сцен. и диал. — Ж. Кокто; гехнич. консультант — Рене Клеман; опер. — А. Алекан; гл. художн. — Кристиан Берар; декор. — Р. Мулаер и Карре; костюмы — Эскофье и Кастилло; муз. — Ж. Орик. В ролях — Жан Марэ, Жозетт Дей, Мила Парели, Нан Жермон, Мишель Оклер, Марсель Андре, Р. Марко.

«ДВУГЛАВЫЙ ОРЕЛ», 1947 (L'Aigile à deux têtes). Гл. художн. — Кристиан Берар; технич. консультант —

А. Бромбергер; опер. — К. Матра; декор. — Вакевич; костюмы — Эскофье; муз. — Ж. Орик.

В ролях — Эдвиж Фейер, Жан Марэ, Ж. Дебюкур, Сильвия Монфор, Ж. Варенн, Ж. Кеан, Абдалла, Мазиль, Стирлинг, Ивонн де Брей.

«УЖАСНЫЕ РОДИТЕЛИ», 1949 (Les Parents terribles). Гл. художн. — Кристиан Берар; опер. — М. Кельбер; декор. — Ги де Гастин; муз. — Ж. Орик.

В ролях — Жозетт Дей, Жан Марэ, Ивонн де Брей, Марсель Андре, Габриэль Дорзиа.

«ОРФЕЙ», 1950 (Orphée).

Сцен., перелож. и диал. — Жан Кокто; опер. — Н. Хайе; декор. — Ж. д'Обонн; муз. — Жорж Орик. В ролях — Жан Марэ, Мария Казарес, Мари Деа, Франсуа Перье, Эд. Дермит, Ж. Варенн, А. Карнеж, Жюльетт Греко, Рене Козима, Р. Блин, А. Кремьё.

### Рене Клеман

Около тридцати короткометражных фильмов (как оператор или постановщик); среди них:

«НА ПОРОГЕ ИСЛАМА» (Au seuil de l'Islam).

«СОРТИРОВОЧНАЯ» (Le Triage). «РЕКА БЬЕВР» (La

Bièvre). «ПАРИЖ НОЧЬЮ» (Paris la nuit).

«ОТРАБАТЫВАЙ УДАР ЛЕВОЙ» (Soigne ton gauche). Совместно с Тати:

«БОЛЬШАЯ ПАСТОРАЛЬ», 1942 (La Grande pastorale). «ТЕ,

КОТОРЫЕ НА РЕЛЬСАХ», 1943 (Ceux du rail).

### ПОЛНОМЕТРАЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«БИТВА НА РЕЛЬСАХ», 1946 (La Bataille du rail). Сцен. — Рене Клеман; диал. — Колетт Одри; опер. — А. Алекан; муз. — И. Бодри.

В ролях — Доран, Десаньо, Кларье, Лерда, Тони Лорен, Полеон, Салино, Редок, Лозаш, Волль и железнодорожники Франции.

В СССР — «Битва на рельсах».

«ПРОКЛЯТЫЕ», 1947 (*Les Maudits*). По сюжету Жака Компанейца и В. Александрова; сцен. — Р. Клеман и Ж. Реми; диал. — А. Жансон; опер. — А. Алекан; декор. — П. Бертран; муз. — И. Бодрие. В ролях — Анри Видаль, П. Бернар, М. Далио, Ф. Джакетти, Жо Дест, Флоренс Марли, М. Оклер, Анн Кампион.

«ПО ТУ СТОРОНУ РЕШЕТКИ» («У стен Малапаги»), 1949 («*Audela des grilles*» — «*Le Atura di Malapaga*»). Сцен. — Чезаре Дзаваттини, Сузо Чекки д'Амико; перелож. и диал. — Ж. Оранш и П. Бост; опер. — Л. Паж; декор. — Р. Филиппоне; муз. — Р. Влад. В ролях — Ж. Габен, Иза Миранда, Вера Тальки, Андреа Кекки, Робер Дальбан. В СССР — «У стен Малапаги».

«СТЕКЛЯННЫЙ ЗАМОК», 1950 (*Le Château de verre*). По роману Вики Баум «Можно ли знать наврное?»; перелож. — П. Бост и Р. Клеман; диал. — П. Бост; опер. — Р. Ле Февр; декор. — Л. Барсак; муз. — Ив Бодрие. В ролях — Мишель Морган, Жан Марэ, Элина Лабурдетт, Жан Серве, Элиза Чегани.

«ЗАПРЕЩЕННЫЕ ИГРЫ», 1952 (*Jeux interdits*). По роману Франсуа Буайе; перелож. — Ж. Оранш, П. Бост и Р. Клеман; опер. — Р. Жиллар; декор. — П. Бертран; муз. — Нарциссо Иепес. В ролях — Брижитт Фоссей, Ж. Пужули, Л. Юбер, Сюзанн Курталь, Ж. Марин, Лоренс Бадик, А. Васлей, Амеде, Дениз Перрон, Л. Сентьев.

«ГОСПОДИН РИПУА», 1954 (*Monsieur Ripois*). По роману Луи Эмона «Господин Рипуа и Немезида»; сцен. — Р. Клеман и Хью Миллз; диал. — Р. Кено и Х. Миллз; опер. — О. Моррис; декор. — Р. Бринтон; муз. — Роман Влад. В ролях — Жерар Филип, Валери Хобсон, Джоан Гринвуд, Маргарет Джонсон, Наташа Перри, Жермен Монтеро.

«ЖЕРВЕЗА», 1956 (*Gervaise*). По роману Эмиля Золя «Западня»; перелож. и диал. — Ж. Оранш и П. Бост; опер. — Рене Жиллар; декор. — Поль Бертран; муз. — Жорж Орик. В ролях — Мария Шелл, Франсуа Перье, Сюзанн Делер, Матильда Казадезюс, Арман Местраль, Жак Харден, Ариан Лансель, Жак Хиллинг, Андре Васлей, Амеде, Жанн Хольт, Флорелль, Рашель Девирис.

«ПУСТАЯ ИДЕЯ» (называемый также «Неотразимый мятежник»), 1939 (*Une Idée à l'eau, L'Irrésistible rebelle*). В ролях — Сория, Андрес, Гастон Модо, Ж. Тиссье, Жанна Фюзье-Жир.

«В ЦЕНТРЕ БУРИ», 1945—1948 (*Au coeur de l'orage*). Монтаж сцен, снятых во время сражения у Веркора, и документов из синематеки союзников и немецкой. Дикторский текст Жан-Поля Ле Шануа; читают Жан Шеврие, Жан Дюран, Крпстиан Сертиланж, Юбнер, Саран, Кроннегер; опер. — Форестье, Вейль, Кутабль (Веркор), Барри, Бургуан, Лемарк, Муссель, Пердрикс, Шнейдер, Тике; муз. — Эльза Баррен и Тибор Харсани.

«ГОСПОДА ЛЮДОВИК», 1946 (*Messieurs Ludovic*). Сцен. — Пьер Сиз; перелож. и диал. — Ж. -П. Ле Шануа; опер. — Ж. Лемар; декор. — П. Бертран; муз. — Ж. Косма. В ролях — Одетт Жуайе, Бернар Блие, Жан Шеврие, Марсель Эрран, Жюль Берри, Каретт.

«ШКОЛА БЕЗДЕЛЬНИКОВ», 1949 (*L'Ecole buissonnière*). По произведению Элиз Фрейне; сцен., перелож. и диал. — Ж. -П. Ле Шануа; опер. — М. Фоссар, М. Пекё, А. Дюметр; декор. — Кл. Буксен; муз. — Ж. Косма. В ролях — Бернар Блие, Жюльетт Фабер, Дельмон, Пупон, Аквистапас, Алибер, Ариус, Моли, Данни Карон.

«ВОТ ОНА, КРАСАВИЦА», 1950 (*La Belle que voila*). По роману Вики Баум «Карьера Дорне Харт»; перелож. — Франсуа Жиру; диал. — Ж. -П. Ле Шануа; опер. — А. Тирар; декор. — М. Дун; муз. — Ж. Косма. В ролях — Мишель Морган, Анри Видаль, Бернар Ланкре, Жан Дебюкур, Жан д'Ид, Жерар Ури, Людмила Черина.

«АДРЕС НЕИЗВЕСТЕН», 1950 (*Sans laisser d'adresse*). Сцен. — Алекс Жоффе; перелож. — Ж. -П. Ле Шануа и Алекс Жоффе; диал. — Ж. -П. Ле Шануа; опер. — М. Фоссар; декор. — М. Дуи и С. Пименов; муз. — Ж. Косма. В ролях — Даниэль Делорм, Бернар Блие, Р. Трабо, Ж. Каретт, Арлетт Маршаль, София Леклер, Жерар Ури. В СССР — «Адрес неизвестен».

«БРАЧНОЕ АГЕНТСТВО», 1952 (*Agence matrimoniale*). Сцен. — Ф. Роше и Ж. Реми; перелож. и диал. — Ж. -П. Ле Шануа; опер. — М. Фоссар; декор. — М. Дуи. В ролях — Бернар Блие, Мишель Альфа, Каретт, Ж. -П. Гренье, Иоланд Лаффон, М. Барбюле, А. Мишель.



«ВОЛШЕБНАЯ ДЕРЕВНЯ», 1954 (*Le Village magique*). Сцен. и диал. — Ж. -П. Ле Шануа; опер. — Марк Фоссар; декор. — Раймон Габютти; муз. — Ж. Косма. В ролях — Робер Ламуре, Лючия Бозе, Карла Дель Поджо, Юдит Магр, Брижитт Элой, Кристиан Данкур, Жани Валльер, Рене Клермон.

«ПАПА, МАМА, СЛУЖАНКА И Я», 1954 (*Papa, maman, la bonne et moi*).

Сцен. — Пьер Вери, Марсель Эме и Жан-Поль Ле Шануа; перелож. — Пьер Вери и Ж. -П. Ле Шануа; диал. — Ж. -П. Ле Шануа; опер. — Марк Фоссар; декор. — Робер Кламель; муз. — Жорж Ван Парис. В ролях — Робер Ламурё, Габи Морлен, Фернан Леду, Николь Курсель, Жан Тиссье. В СССР — «Папа, мама, служанка и я».

«БЕГЛЕЦЫ», 1954 (*Les Evadés*).

Сцен. — Мишель Андре; перелож. и диал. — Мишель Андре и Ж. -П. Ле Шануа; опер. — Марк Фоссар. В ролях — Пьер Френе, Франсуа Перье, Мишель Андре. В СССР — «Беглецы».

«ПАПА, МАМА, МОЯ ЖЕНА И Я», 1955 (*Papa, maman, ma femme et moi*).

Сцен. — Марсель Эйме, Пьер Вери, Ж. -П. Ле Шануа; перелож. и диал. — Ж. -П. Ле Шануа; опер. — Марк Фоссар; декор. — Робер Кламель; муз. — Жорж Ван Парис. В ролях — Робер Ламурё, Габи Морлей, Фернан Леду, Николь Курсель, Элина. Лабурдетт, Луи де Фюне, Жан Тиссье, Робер Роллис, Габриэль Фонтан. В СССР — «Папа, мама, моя жена и я».

### Жак Тати

«ШКОЛА ПОЧТАЛЬОНОВ», 1946 (*L'Ecole des facteurs*).

Короткометражный фильм (500 метров). В гл. роли — Жак Тати.

«ПРАЗДНИЧНЫЙ ДЕНЬ», 1949 (*Jour de fête*). Сцен и диал. — Жак Тати и Рене Уилер в сотрудничестве с А. Марке; опер. — Жак Меркантон; декор. — Рене Мулаер; муз. — Жан Ятов в сотрудничестве с А. Марке. В ролях — Жак Тати, Ги Десомбль, Поль Франкёр, Санта Релли, Мэйн Балле, Рафаль, Бове Делькассон.

«КАНИКУЛЫ ГОСПОДИНА ЮЛО», 1953 (*Les Vacances de M. Hulot*)

Сцен., перелож. и диал. — Жак Тати и Анри Марке в сотрудничестве с Пьером Обером и Жаком Лагранжем; опер. — Жак Меркантон и Жан Муссель; декор. — Бриокур и Шмитт; муз. — Алэн Роман.

В ролях — Жак Тати, Луи Перро, Андре Дюбуа, Люсьен Фрежи, Рене Локур, Раймон Карль, Жорж Адлен, Натали Паско, Мишель Ролла, Валентина Камакс, Мартин Жерар, Сюзи Вилли, Мишель Брабо.

### Александр Астриук

«БАГРЯНЫЙ ЗАНАВЕС», 1952 (*Le Rideau cramoisi*). По новелле Барбея д'Оревили; опер. — Эжен Шюфтан; декор, и костюмы — Майо; муз. — Ж. -Ж. Грюненвальд. В ролях — Анук Эме, Жан-Клод Паскаль, М. Гарсия, Жеральд, Ив Фюре.

«ДУРНЫЕ ВСТРЕЧИ», 1955 (*Les Mauvaises rencontres*). По роману Сесиль-Сен-Лоран «Проклятая смесь»; сцен., перелож. и диал. — Александр Астриук и Ролан Лауденбах; опер. — Робер Ле Февр; декор. — Макс Дуи. В ролях — Жан-Клод Паскаль, Анук Эме, Филипп Лемер, Клод Дофен, Габи Сильвия, Ив Робер, Джани Эспозито.

### Альбер Ламорисс

«ДЖЕРБА», 1949 (*Djerba*).

«БИМ», 1950 (*Vim*).

Дикторский текст А. Ламорисс и Ж. Превьер; читает Жак Превьер; муз. — Игербухен; опер. — А. Костай и Ж. Табари.

«БЕЛАЯ ГРИВА», 1953 (*Crin Blanc*). Опер. — Э. Сешан; муз. — М. Ле Ру. В гл. роли — Алэн Эмери. В СССР — «Белая грива».

«КРАСНЫЙ ШАР», 1956 (*Le Ballon rouge*). Опер. — Э. Сешан; муз. — М. Ле Ру. В ролях — Паскаль Ламорисс.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

В развитии мирового киноискусства французская кинематография занимает такое значительное место, что трудно представить себе мало-мальски серьезную историческую работу или творческий обзор кинопродукции, где бы мы не встретили упоминания о мастерах французского «Авангарда», о творческих работах Р. Клера, Ж. Ренуара, М. Карне, о деятельности французских документалистов, объединенных в «группе тридцати».

Поэтому появление книги П. Лепроона можно только приветствовать. Она охватывает творческий путь 25 крупнейших режиссеров французского киноискусства и в общей сложности почти сорокалетний период его развития.

Книга эта является большой исследовательской работой, посильной только для человека, посвятившего большую часть своей жизни киноискусству. П. Лепроон является именно таким человеком. В подавляющем большинстве случаев он лично знал тех режиссеров, о творчестве которых пишет. Он имел возможность неоднократно встречаться и беседовать с ними, смотреть многие фильмы, в первоначальных редакциях, еще до выпуска их на экран и до разрешения цензуры, то есть видеть наиболее полное воплощение в фильме идей и мыслей их авторов.

П. Лепроон выступал в прессе с критическими статьями и полемизировал по волнующим его проблемам с историками и критиками кино. О нем можно сказать, что он буквально «варился» в котле кинематографических событий в течение ряда десятилетий. Обилие фактов, имевшихся в распоряжении автора, в сочетании с живой наблюдательностью очевидца-

современника позволяет П. Лепроону сказать что-нибудь новое почти о каждом, даже широко известном режиссере.

Особенно удачными в этом отношении нужно считать разделы, посвященные творчеству Р. Клера, М. Карне и М. Паньоля.

Автор анализирует их творчество в основном с правильных позиций, принимая за отправную точку исследования четко выраженный национальный характер созданных ими фильмов.

И действительно, те страницы, где говорится о фильмах «Под крышами Парижа», «Миллион», «Великая иллюзия». «Набережная туманов», «Топаз», «Письма с моей мельницы», написаны автором красочно, убедительно и с большой любовью.

Рядом с этими глубокими и содержательными биографиями значительно беднее выглядят разделы, посвященные таким режиссерам, как Ж. Деланнуа и Марк и Ив Аллегре. И это не потому, что творчество их в количественном отношении беднее, чем у других мастеров, но главным образом потому, что в их фильмах не чувствуется ярко выраженной творческой индивидуальности. Читая эти разделы, недоумеваешь, почему, собственно, П. Лепроон писал о тех мастерах, о которых ему, в сущности, нечего сказать. И в самом деле, что можно, например, сказать о фильме М. Аллегре «Жюльетта», который демонстрировался на наших советских экранах? Это типичный средний фильм, поставленный грамотным режиссером с участием крупных (Ж. Марэ), но далеко не лучших актеров французского кино. А если таких фильмов несколько? Можно ли ставить имя этого режиссера рядом с Р. Клером и М. Паньолем! Невольно возникает вопрос, по какому принципу сделал это автор?

Вызывает недоумение и отношение автора к некоторым другим режиссерам, и в частности к М. Офюльсу. Восторженный панегирик, посвященный ему в книге, вряд ли оправдан. Пестрый калейдоскоп фильмов, сделанных М. Офюльсом в разных странах мира, не оставил по себе заметного следа. На это обстоятельство автор указывает в самом начале его биографии. Что же касается последних трех картин М. Офюльса, которые восторженно хвалит П. Лепроон, то давайте посмотрим, стоят ли они этого.

В основу этих фильмов были положены произведения

А. Шницлера, А. де Вильморен и С. Сен-Лорана, творчество которых представляет собой четко выраженную декадентскую литературу, прославляющую утонченную жизнь аристократических салонов Вены и Парижа. Не случайно действие всех трех фильмов: «Карусель», «Мадам де...» и «Лоло Монте» — перенесено в элегантную Вену конца прошлого века.

Рафинированный эстетизм и желание укрыться в «башню из слоновой кости» — явление, далеко не новое во французской литературе. Но какой смысл его реставрации в кино? Кому может прийти в голову экранизировать стихи Верлена или Меларме в современной французской кинематографии?

Провал «Лолы Монте» у публики — лишнее свидетельство этого. Сам по себе провал фильма в прокате — еще не самое главное. Ведь, прочитав книгу П. Лепроона; можно не раз убедиться в том, как часто по-настоящему интересные произведения, открывающие новые горизонты в киноискусстве, терпели неудачи в прокате. Но применимо ли в данном случае это положение к фильму М. Офюльса? Думаю, что «Лоло Монте» никаких новых горизонтов в кинематографе не открывает: широкий экран и цвет еще не служат основанием, чтобы утверждать это.

Более того, можно полагать, что М. Офюльс просто реставрирует старые формалистские приемы, свойственные некоторым фильмам раннего «Авангарда», пытаясь выдать их за новые.

Так что же есть в этом великого, чтобы ставить М. Офюльса рядом с Р. Клером и Ж. Ренуаром?

Излишне восторженная оценка творчества М. Офюльса, подчеркнутое восхищение творчеством М. Л'Эрбье и желание автора рассматривать явления искусства только сквозь призму эстетических ощущений бросаются в глаза в процессе чтения книги. Это несколько настораживает читателя — и не без оснований.

С каких позиций рассматривает П. Лепроон явления искусства? — Вот вопрос, на который необходимо ответить!

Нельзя, конечно, требовать от человека, живущего в условиях капиталистической действительности, чтобы он к явлениям искусства обязательно подходил с позиции марксистского искусствознания. Но, когда автор имеет дело с таким массовым искусством, как кино, он не может не учитывать,

какую роль оно играет в общественной жизни страны, в какой мере участвуют его мастера в политической и экономической борьбе своего народа.

Живя, как П. Лепроон, во Франции в период между двумя войнами, а затем в годы второй мировой войны и в настоящее время в обстановке сложных политических взаимоотношений послевоенной Европы, любой буржуазный историк не может не принимать во внимание те политические события, которые происходят у него на глазах. Он не может укрыться в наш атомный век в таком хрупком сооружении, как «башня из слоновой кости». Ему надо ответить на вопрос, поставленный еще А. М. Горьким: «С кем вы, мастера культуры?» В противном случае многие по-настоящему значительные и новаторские фильмы могут оказаться вне поля зрения аполитичного историка и критика. Так, собственно, и получилось в работе П. Лепроона с некоторыми фильмами, занимающими ключевые позиции во французской кинематографии.

В качестве примера достаточно сослаться на фильм Ж. Ренуара «Жизнь принадлежит нам». Он был поставлен в обстановке бурных событий середины 30-х годов, когда трудящийся Франции боролся за создание Народного фронта. Эту постановку субсидировали Всеобщая конфедерация труда (которая в то время солидаризировалась с Народным фронтом) и газета «Юманите». Фильм снимался вне студий. В нем принимали участие многие крупные актеры французского кино, без всякой оплаты, просто из-за солидарности с идеями этой постановки.

Фильм «Жизнь принадлежит нам» не демонстрировался в широком прокате, ему чинились всяческие препятствия, но, несмотря на это, его увидели десятки тысяч трудящихся в рабочих клубах и сельских местностях страны.

П. Лепроон, вероятно, мог бы узнать много интересных подробностей, связанных с историей появления этого фильма, но, к сожалению, сообщая об этом беспрецедентном событии, он ограничился всего двумя строчками. А ведь если искать (как это делает автор) возможные истоки итальянского неореализма в киноискусстве других стран, то, пожалуй, ближе всего к ним стоит фильм «Жизнь принадлежит нам». Тут мы найдем четкий социальный фон и образы рабочих, крестьян и трудовой интеллигенции, новеллистическую форму построения и обличающий документализм фактов.



Могут сказать, что этот фильм в Италии, вероятнее всего, никто не видел. Возможно, это и так, но для историка и исследователя чрезвычайно важно указать, где впервые появились тенденции, близкие к понятию неореализма, и какая политическая обстановка сопутствовала этому событию.

А разве история создания фильма «Марсельеза» того же Ж. Ренуара не заслуживает более подробного изложения, чем это сделано у Лепроона? Ведь в процессе постановки этого фильма была сделана первая в истории мирового кино попытка создания кооператива зрителей. Не имея необходимых средств и не находя поддержки у предпринимателей, Ж. Ренуар с помощью газеты «Юманите» выпускает акции, стоимость которых равняется стоимости билета в кинотеатр. Будущие зрители фильма давали деньги в кредит режиссеру, который обязался после окончания фильма предоставить им возможность его посмотреть. Только благодаря поддержке французского народа этот фильм и был поставлен.

Обо всем этом в главе, посвященной Ж. Ренуару, не говорится ни слова.

Касаясь фильма «Марсельеза», П. Лепроон замечает, что эта работа страдает всеми недостатками политического фильма: не обладая достоинством произведений этого жанра, «она лишена горячей убежденности, дыхания эпоса, на протяжении стольких лет составлявших величие советского кино» (стр. 180).

Это признание достоинств многих выдающихся советских фильмов делает честь автору, но в то же время П. Лепроону хорошо известно, что появились они только в результате революционных преобразований, происшедших в пашей стране и способствовавших подъему творческой активности работников искусства.

Ж. Ренуар создавал свой фильм в совершенно иных социальных условиях, и тем не менее он сделал шаг, на который до него не решался ни один французский режиссер, а именно поставил на деньги народа фильм о Французской революции.

Кто знает, какие фильмы мог бы создать Ж. Ренуар на гребне революционного подъема широких народных масс? Может быть, в других условиях он и стал бы французским Пудовкиным!

П. Лепроон, как, впрочем, и многие другие историки на Западе, видит главное зло кинопроизводства в погоне предпринимателей за прибылью, что создает нетерпимые условия для подлинного творчества. В значительной мере это так, и если вспомнить некоторые творческие портреты, сделанные Лепрооном, то их смело можно назвать по этой причине трагическими.

Но только ли в этом главное зло капиталистической кинематографии? Только ли забота об извлечении прибыли является стимулом к постановке того или другого фильма?

Совершенно очевидно, что и предприниматель, вкладывающий деньги в постановку фильмов, и цензор, запрещающий демонстрацию того или иного прогрессивного фильма, сами по себе еще не являются главным злом на пути развития киноискусства. П. Лепроон, конечно, это знает, известен ему и адрес, по которому следует направлять свои горестные сожаления о неосуществленных дерзаниях. Это сама система капиталистического мира, это те реакционные круги, выразителями интересов которых являются и цензор, и предприниматель.

В истории кино найдется немало примеров, когда предприниматели шли на большие затраты и даже на риск понести убытки. Но, конечно, все это делалось отнюдь не в интересах народа и искусства.

Часто останавливаясь на сложностях, которые возникали для творческих работников кино в связи с финансированием производства кинокартин, и приводя примеры начатых и незавершенных постановок, П. Лепроон почему-то не считает нужным упоминать о фактах совершенно иного порядка. Одним из них является история создания «Наполеона» режиссером А. Гансом. Этот фильм, который был начат постановкой в 1924 г. и окончен в 1927 г., по своим затратам превосходил все, что знала до этого французская кинематография. А. Ганс получал почти неограниченные финансовые ассигнования и мог экспериментировать, как хотел, вплоть до введения тройного экрана.

На премьере этого фильма присутствовали все «сливки» французской буржуазии во главе с президентом. Но, несмотря на шумную рекламу, фильм в прокате буквально провалился. В чем же дело?

784

78  
5

Как известно, сценарий «Наполеона», написанный лично А. Гансом, отличался сознательным пренебрежением к историческим фактам. Для того чтобы заранее отместить упреки историков, А. Ганс во вступительных титрах фильма сделал знаменательную оговорку: «Наполеон, — как его увидел А. Ганс».

Эта оговорка накладывает большую ответственность на автора, ибо то его воле Наполеон, показанный в фильме, был не столько подлинной исторической личностью, сколько символом неограниченной власти. А отсюда уже недалеко до того, чтобы Наполеон стал прообразом диктатора, о котором мечтала тогда французская реакция.

Возможно, по этой причине на постановку фильма не жалели средств определенные финансовые круги.

Холодный прием, который был устроен этому фильму рядовыми зрителями, лишний раз подтверждал, что картина не отвечала желаниям и помыслам французского народа.

Нетрудно убедиться, что дальнейший «скорбный» путь А. Ганса во многом объяснялся неустойчивостью политических взглядов и шаткостью его убеждений. А. Ганс работал бок о бок с Ж. Ренуаром, Р. Клером, Ж. Гремийоном. В начале 30-х годов, когда все эти художники под влиянием роста политической активности? широких народных масс делают резкий поворот влево и в центр своего внимания ставят образ простого человека, А. Ганс обращается к теме Фламариона и создает фантастический фильм «Конец мира» (1930), в котором предвещает гибель человечества, а позднее, в 1934 г., в разгар борьбы французских демократических сил с фашистскими элементами, озвучивает и выпускает новую версию «Наполеона», сделанного им в 1927 г. Можно думать, что более «удачного» момента для этого не нашлось!

Характерно, что весь период 30-х годов, и особенно его первая половина, проходит под знаком консолидации прогрессивных элементов, во французской литературе, театре и кино. Победа Народного фронта в 1936 г. была высшей точкой подъема творческой активности многих деятелей искусства.

В самом деле, в 1931 г. Леон Муссиак, Луи Арагон, Поль Вайан Кутюрье основали ассоциацию революционных писателей и артистов. Организуется «Синеклуб», где широко показываются советские фильмы. Группа «Октябрь», объеди-

нившая многих творческих работников, укрепляет свои связи с рабочими клубами. В этой группе принимают активное участие М. Карне, Ж. Превер и многие другие киноработники. Наконец, в 1935 г. организуется объединение «Свободное кино», основной задачей которого было стремление противостоять коммерсантам-предпринимателям и помочь киноработникам делать фильмы, избегая контроля финансистов.

Все эти обстоятельства, естественно, не могли не оказать своего влияния на появление таких фильмов, как «Тони», «Преступление г-на Ланжа», «Жизнь принадлежит нам» и «Марсельеза» Ж. Ренуара, «Свободу вам» а «Последний миллиардер» Р. Клера, «Рыжик» и «Дружная компания» Ж. Дювивье, не говоря уже о фильмах Ж. Вито «По поводу Ниццы» или «Атланта».

Ж. Садуль совершенно справедливо называет этот период в развитии французского кино «Ренессансом», да и в работе П. Лепроона приводится высказывание Ж. Ренуара о том, что он тогда примыкал к «крайним левым».

Следовательно, именно это явление нужно было поставить в центре внимания и, если уж не в манере подачи материала, то хотя бы в конструкции книги, объединить в один комплекс имена тех, кто действительно был вершиной этого творческого подъема, а не помещать рядом с Ренуаром, Гремийоном и Клером в достаточной степени бесцветного Марка Аллегре или рафинированного эстета Макса Офюльса. Эти люди и в жизни и в творчестве находились совершенно на другом полюсе.

Как уже говорилось, П. Лепроон избегает проведения параллелей между явлениями искусства и событиями из сферы общественно-политической жизни своей страны, хотя зачастую такие параллели напрашиваются сами собой.

В самом деле, чем можно объяснить появление пессимистических настроений в творчестве ряда крупнейших французских режиссеров в 1937—1939 гг. ?

Почему, например, Ж. Ренуар, который в недавнем прошлом ставил такие фильмы, как «Преступление господина Ланжа», «Жизнь принадлежит нам» или «Марсельеза», ставит теперь суровый по своим краскам фильм «Человек-зверь» с сознательным подчеркиванием безнадежного отчаяния в положении его героев?

П. Лепроон пишет в своей книге, что героям этого фильма свойственна «пассивность жертв судьбы, от которой никуда не уйдешь».

Также высказывается Лепроон и о фильме Карне «Набережная туманов», где словами критика Реваля он говорит, что этот фильм — «одна из редких трагедий в кино». Даже Ж. Дювивье, один из самых жизнелюбивых режиссеров, ставит в эти годы горький и полный отчаяния фильм «Конец дня», посмотрев который, П. Лепроон имеет основания утверждать, что «характерной чертой творчества Дювивье является пессимизм».

Итак, «неумолимость рока, жесточенность судьбы, одиночество героев... отчаяние и пессимизм» — вот характерные черты кинопродукции конца 30-х годов. Обстоятельства, обусловившие все эти явления, не просто смена настроений, творческий каприз или, наконец, очередная мода. Значительно правильнее объяснить все эти явления крахом надежд части французской интеллигенции на радикальные социальные изменения в стране.

По мере того как буржуазные круги Франции постепенно ликвидировали все обещания, сделанные в период подъема общественных сил страны из страха перед народом, по мере того как увеличивалась угроза новой войны, а она буквально стучалась в двери Франции, оптимизм в искусстве уступал место пессимизму. Отсюда и «сила рока», и «безнадежность», и «обреченность героев».

В отличие от режиссеров, выпускавших коммерческую продукцию, которая и накануне второй мировой войны продолжала повторять заигранные мотивы развлекательных жанров, такие деятели интеллектуального фронта в киноискусстве, как Ж. Превер, Ш. Спаак, П. Ларош, Ж. Ренуар и М. Карне, не могли не реагировать в своем творчестве на мрачную атмосферу окружающей их предвоенной действительности.

Если исходить из довольно пессимистического утверждения автора о том, что кино «искусством... оказывается случайно и на него почти никто не смотрит как на искусство, с помощью которого можно выражать свои мысли и идеи» (стр. 315), то, конечно, можно говорить только о чисто эстетических проблемах, отбрасывая в сторону идейную значимость того или иного фильма. Но ведь это не так, и автор сам неоднократно подтверждает это обстоятельство, рассказывая о

работах М. Карне и некоторых других режиссеров в период оккупации.

П. Лепроон досконально анализирует «Вечерних посетителей» М. Карне или «Небо принадлежит вам» и «Летний свет» Ж. Гремийона, доказывая, что зрители оккупированной Франции отлично понимали даже самые незначительные намеки, имевшиеся в этих фильмах, авторы которых стремились внушить им веру в победу французского народа над силами оккупантов. Значит, «мысли и идеи» средствами киноискусства выражать можно. Тогда почему же автор не акцентирует внимание на тех явлениях, которые сопутствовали развитию прогрессивных идей в киноискусстве в послевоенный период? Ведь если говорить исторически точно, то главный нерв французского киноискусства бился в годы оккупации не в Париже и не в Ницце, а там, где находились подлинные патриоты, — в отрядах Сопротивления. Ведь именно тогда был создан подпольный комитет — «Освобождение кино», в котором активную роль играли Л. Дакен, Ж. Пенлеве, Ж. Гремийон, Р. Клеман и другие пожилые и молодые кинематографисты. Ведь именно из материалов, снятых киноработниками в отрядах Сопротивления. Жан-Поль Ле Шануа мог смонтировать в 1947 г. фильм «В центре бури», а Р. Клеман, изучая их, сделать в 1945 г. «Битву да рельсах».

Но перелистайте книгу П. Лепроона, и вы не найдете в ней вообще упоминания о Л. Дакене, фильмы которого были обращены к простому народу Франции. А разве «Родина» или «Рассвет» не заслуживают такого же, окажем, разбора, как «Ворон» А. Ж. Клузо? К тому же фильм «Рассвет» был удостоен почетного диплома на Международном фестивале в Марианских Лазнях в 1949 г. А разве не интересно было бы отметить в биографии Л. Дакена такой факт, как получение им Международной премии мира за фильм «Битва за жизнь», который показывает, как рядовой француз приходит к убеждению в необходимости борьбы за мир. Может быть, П. Лепроон не упомянул о фильмах Л. Дакена потому, что некоторые из них были запрещены французской цензурой? Нет, в книге есть упоминания о других фильмах, запрещенных к демонстрации. Правда, чаще всего они запрещались не по политическим соображениям, а главным образом по моральным или этическим причинам. Как видим, позиция, занятая автором, мешает ему быть объективным.

Касаясь трагических биографий французских кинорежиссеров, стоило бы более подробно остановиться на судьбе Ж. Гремийона, ныне уже покойного. Ведь ему, как и Л. Дакену, приходилось переживать горькие разочарования и творческие трагедии. Не потому, что их способности и таланты оказались не на высоте, а потому, что они боролись за право осуществить постановку таких фильмов, в которых поднимались острые политические проблемы. Ведь именно Гремийон пытался создать прогрессивную по своей идейной направленности кинотрилогию «Весна свободы» и фильм к столетию революции 1848 г. «Коммуна». Написанный им сценарий для этой трилогии был произведением высокого мастерства. Он был опубликован отдельной книгой. Его слушали в виде радиокомпозиции в 1948 г. и в концертном исполнении в 1949 г.

Каковы же причины, помешавшие осуществлению этой постановки?

П. Лепроон указывает на отказ Министерства просвещения Франции финансировать фильм. Но только ли это помешало Гремийону осуществить свой замысел? И опять приходится пожалеть, что П. Лепроон не рассказал о тех обстоятельствах, которые сопутствовали этому периоду.

В 1946 г. было подписано пресловутое соглашение между Блюмом и Бирнсом о привилегиях для американских фильмов на французских экранах. 52 процента экранного времени в прокате стали занимать американские фильмы. Положение настолько обострилось, что предприниматели прекращали постановку уже начатых фильмов. Даже крупные мастера оказались лицом к лицу с безработицей. В 1948 г. создается Политический комитет защиты французского кино, который вступает в активную борьбу, и только в 1950 г. соглашение Блюм—Бирнс было изменено парламентом.

В этот тяжелый для французской кинематографии период пышным цветом распускаются так называемые «черные фильмы», которые, подражая американским боевикам, сеяли ядовитые семена неверия в человека, подчеркивали господство самых низменных инстинктов. Отсюда понятно, почему благородные идеи, заложенные в произведениях Ж. Гремийона, не нашли своего воплощения на экране.

С другой стороны, упоминание о сложившейся тогда ситуации помогло бы читателям понять, почему возникли и появились некоторые фильмы «черной серии», созданные Клузо,

Активный протест кинороботников и французской общественности, приведший к ликвидации соглашения «Блюм—Бирнс» и организации фонда поощрения французской кинематографии, способствовал новому возрождению демократических тенденций в киноискусстве. Именно в этом следует искать истоки появления ряда фильмов о простых людях Франции, об их солидарности, о борьбе с угрозой новой войны. Это и «Адрес неизвестен», и «Антуан и Антуанетта», и «Если парни всего мира...», и ряд других.

В этой связи хочется привести штату из доклада М. Тореца на XII съезде Коммунистической партии Франции в апреле 1950 г.: «В наше время наиболее искренние и последовательные художники чувствуют необходимость в присоединении к идеологическим и политическим позициям рабочего класса. Это доказывает, что все достижения культуры теперь на стороне пролетариата».

И факты реальной действительности подтверждают это положение. После второй мировой войны во Франции произошла очень интересная перегруппировка сил на фронте киноискусства. На смену заслуженным мастерам приходят новые кадры. Среди них немало таких, кто начинал творческий путь будучи бойцами отрядов Сопротивления. Они как любители-хроникеры сняли немало документальных кадров, которые были потом использованы при создании фильмов о борьбе французского народа во время второй мировой войны.

Кто они — эти никому не известные люди? Многие из них — дети рабочих, представители трудовой интеллигенции. Они научились в годы Сопротивления чувствовать локоть друг друга. После войны многие из них работают в «короткометражном» кинематографе, а в 1953 году оформляются в «группу тридцати», объединяющую в основном кинодокументалистов. Вскоре состав этой группы значительно расширился, и члены ее выступают организованно, поддерживая друг друга.

Правда, далеко не все произведения «группы тридцати» попадают на широкий экран, но зато все чаще и чаще фильмы, созданные ее членами, удостоиваются премий на международных фестивалях.

Некоторые из режиссеров и операторов «группы тридцати» получили такое широкое признание, что автор этой книги нашел возможным включить творческий портрет Альбера Ла-

морисса в число крупнейших французских режиссеров. И действительно, его фильмы — «Белая грива» и особенно «Красный шар», премированный на фестивале в Каннах, — заслуживают быть особо отмеченными.

Вслед за А. Ламориссом можно упомянуть Алена Рене, который сделал документальные фильмы «Герника», «Статуи тоже умирают» и «Ночь и туман» (который демонстрировался в СССР). Последний фильм этого режиссера «Хиросима — любовь моя» поставлен как игровой, с участием актеров и вызвал широкую дискуссию во всем мире.

Из числа членов «группы тридцати» вышел и талантливый исследователь голубого континента, майор Ив Кусто, фильм которого «Мир тишины» также демонстрировался в СССР.

Но самое характерное для творческих работников французского кино, примыкающих к «группе тридцати», — это богатство и разнообразие тематики, пытливая наблюдательность и самая тесная связь с действительностью.

Жорж Люко в фильмах «Другая жатва» и «Люди Севера» показал труд шахтеров северного бассейна Франции и Эльзаса. Анри Фабиани в фильме «Большая ловля» рассказывает о тяжелом труде рыбаков. Жорж Рукье снял небольшие очерки о людях физического труда — «Бочар», «Каретник», «Медник». Робер Менегоз на материале забастовки докеров создал документальный очерк «Да здравствуют докеры!» и сделал интересный исторический документальный фильм о Парижской коммуне. Франсуа Рейхенбах сумел задокументировать на пленке поведение американских солдат в Европе и выпустил острый политический фильм «Морская пехота».

Это движение новых творческих сил оказалось настолько притягательным, что даже такой опытный мастер кино, как, например, Анри-Жорж Клузо, следуя по пути документалистов, создает фильм о творческом методе художника — «Тайна Пикассо», а братья Жак и Пьер Преверы выпускают как режиссеры поэтический фильм «Красавец Париж», в котором очень удачно сочетаются документальные кадры старой хроники с современными съемками.

Можно было бы еще очень многое рассказать о самых разнообразных сюжетах и интересных работах «группы тридцати», но даже из этого небольшого обзора нетрудно понять,

насколько изменилось теперь лицо французской кинематографии. Оно никогда в прошлом не было столь разнообразным.

А если к работам «группы тридцати» присоединить то явление в художественной кинематографии, которое известно под названием «Новой волны» и представляет собой не что иное, как новое пополнение рядов маститых режиссеров творческой молодежи, то станет очевидным, что сама жизнь вносит значительные поправки в книгу П. Лепроона. В ней представлен ряд мастеров кино, широко известных и во Франции, и за ее пределами, но она далеко не исчерпывает всех наиболее значительных явлений в современном киноискусстве Франции.

Будем надеяться, что П. Лепроон напишет книгу и о творческой молодежи, учтя, конечно, и атмосферу, которая способствует ее выдвиганию.

С. Комаров.

## КОММЕНТАРИИ

К стр. 9.

\* Жан Эпштейн (1897—1953) — один из представителей так называемого раннего «Авангарда», возникшего во французском киноискусстве после первой мировой войны как реакция на наблюдавшийся в те годы упадок французской кинематографии, выразившийся, в частности, в засилии на экранах страны американских фильмов, в рабском копировании иностранных образцов «коммерческими» режиссерами Ранний «Авангард», куда, помимо Ж. Эпштейна, входили Луи Деллюк, Абель Ганс, Марсель Л'Эрбье, Жермен Дюлак, Жак Фейдер, стремился продолжать реалистическую линию французского кино предшествующего периода, обращался к сюжетам, взятым из народной жизни, к экранизации французской классики, но в то же время, занимаясь разработкой специфических средств киновыразительности, нередко сползал к формотворчеству.

\* Жермен Дюлак (1882—1942) — первая французская женщина-кинорежиссер, представительница раннего «Авангарда». В своих фильмах «Загадочный Жео» (1917), «Души безумцев» (1918), «Испанский праздник» (1919) большое значение придавала тонкому воссозданию атмосферы действия, используя для этого эффекты освещения, выразительные ракурсы съемки, ритмичный монтаж.

\* Жак Фейдер (1888—1948) — французский режиссер, последовательно придерживался реалистического направления. Большое значение в становлении реализма во французском киноискусстве имели его фильмы «Кренкебиль» (1923), «Тереза Ракен» (1928) и «Новые господа» (1929) — сатирический памфлет на буржуазный парламентаризм.

\* Жан Виго (1904—1934) — французский кинорежиссер, создавший ряд социально острых правдивых фильмов: «По поводу Ниццы» (1929), «Ноль за поведение» (1932), «Аталанта» (1934).

К стр. 13.

\* Леоне Перре — французский кинорежиссер, работал большей частью в американских студиях Пате. Находился под

влиянием довоенной итальянской школы, для которой характерны салонные мелодрамы с участием кинозвезд. Много внимания уделял разработке монтажа, операторских приемов, эффектов освещения.

\* Альбер Капеллани — известный французский кинорежиссер. С 1908 года — художественный руководитель ССАЖЛ («Кинематографического общества авторов и литераторов»), привлекавшего для съемок крупных театральных актеров и экранизовавшего французскую литературную классику и произведения крупных современных авторов, что способствовало становлению кино как вида искусства.

\* Камиль де Морлон — французский кинорежиссер 1910-х годов. В период увлечения американскими образцами развивал национальные традиции французского кино.

\* «Фильм д'ар» («Художественный фильм») — основанное в 1907 году во Франции акционерное общество по выпуску фильмов, по своим установкам аналогичное ССАЖЛ. В 1908 году выпустило первый художественный фильм «Убийство герцога Гиза», который оказал большое влияние на развитие мирового киноискусства.

\* Луи Нальпа — директор-распорядитель «Фильм д'ар».

К стр. 14.

\* Гриффит Дэвид-Уарк (1875—1948) — крупный американский кинорежиссер и продюсер, многое сделал в разработке киноязыка (крупный план, параллельный монтаж). Наиболее известные его фильмы «Нетерпимость» (1916), включенный Международным жюри кинокритиков на Всемирной выставке в Брюсселе (1958) в число 12 лучших фильмов всех времен, и «Сломанные побеги» (1919; в СССР — «Сломанная лилия»).

К стр. 15.

\* Первая французская школа немого кино. Имеется в виду так называемый «Авангард» — сложное, организационно не оформленное направление во французском кино 20-х годов. «Авангардисты» в поисках специфики кинематографа активно отгораживались от театра и литературы, но испытывали влияния модных в то время течений в живописи, архитектуре, музыке (дадаизм, абстракционизм, сюрреализм), что в конечном счете вело к отрыву от жизни, к потере контакта с массовым зрителем.

\* Луи Деллюк (1890—1921) — талантливый французский кинокритик, писатель, сценарист и режиссер. Теоретик и глава раннего «Авангарда». Поставил фильмы: «Молчание» (1920), «Лихорадка» (1921), «Женщина ниоткуда» (1922), «Наводнение» (1924).

К стр. 16.

\* Жорж Мельес (1861—1938) — один из пионеров французского кинематографа. Начиная с 1896 г. поставил около четырехсот короткометражных фильмов. Наиболее интересны среди них феерии, волшебные киносказки для детей: «Путешествие на Луну» (1902), «Тысяча и одна ночь» (1905), «Золушка» (1906), «Мюнхаузен» (1911). Мельес разработал методы трюковой и комбинированной съемки, употребление наплывов, многократной экспозиции и т. д.

К стр. 19.

\* В 1960 году Абель Ганс закончил работу над новым монументальным фильмом о Наполеоне — «Аустерлиц».

К стр. 25.

\* Вальтер Руттман (1881—1942) — немецкий кинорежиссер-документалист, видный представитель абстракционизма в кино, сторонник «чистого» кино, строящегося по принципам музыки. В период фашизма ставил в Германии пропагандистские фильмы.

К стр. 26.

\* Для многих французских кинорежиссеров, как и для мастеров других видов искусства, весьма характерно обращение к традиционным темам и сюжетам при решении волнующих их проблем современности. Разумеется, при этом актуальные проблемы часто много теряют в своей конкретности.

К стр. 29.

\* Театр Сен-Порт-Мартен — один из так называемых театров Бульваров, сохранивших некоторые традиции народных ярмарочных театров XVII—XVIII вв. и, в частности, присущую французскому народному театру ироническую насмешливость, склонность к сатире.

К стр. 32.

\* Анаморфирование — метод, применяемый при съемке широкоэкранных фильмов. Изображение фиксируется на обычную 35-мм пленку, но с помощью специальной оптики «сжимается», а затем при проекции снова «развертывается».

\* Кретъен Анри (1879—1956) — французский физик-изобретатель. В 1927 году сконструировал гипергонар — специальный объектив для анаморфирования (сжатия) изображения при фиксировании его на пленке. В 1952 году его изобретение было приобретено президентом американской кинокомпании «XX век-Фокс» Спирсом Скурсом и легло в основу синемаскопа.

К стр. 37.

\* Мак Ларен — канадский режиссер-мультипликатор, создатель экспериментальных абстрактных фильмов.

К стр. 39.

\* Коллеж де Франс — одно из старейших высших учебных заведений во Франции, основано в Париже в 1530 году.

К стр. 44.

\* Лои Фюллер — известная танцовщица, предшественница Айседоры Дункан, стремилась обогатить искусство танца зрительными эффектами развевающихся покрывал и вуалей, гармонией переливов цветного освещения.

К стр. 46.

\* Мюзидора — популярная в 1910-е годы французская актриса, ставшая известной благодаря участию в многосерийном фильме Лун Феидада «Вампиры» (1915), рассказывавшем о невероятных приключениях бандитов и полицейских.

\* Габриэль Кочетт (1873—1951) — французская писательница, придерживавшаяся в своем творчестве традиций классиков реализма.

\* «Вероломство» (1915) — американский фильм (режиссер Сесиль Б. де Милль), объявленный во Франции некоторыми критиками-эстетамі эпохальным произведением за наличие в нем новых для того времени выразительных приемов («рембрантовское» освещение, контражуры и т. д.).

К стр. 51.

\* «Гражданин Кейн» (1941) — американский фильм режиссера Орсона Уэллеса, разоблачающий желтую прессу. На брюссельском конкурсе 1958 года включен в число 12 лучших фильмов мира всех времен.

\* Мейсонье Эрнест (1815—1891) — французский художник. В своих картинах, изображавших жанровые сценки, с большой точностью воссоздавал обстановку прошлых времен.

К стр. 54.

\* Мак Орлан Пьер (род. 1883) — французский писатель. На русский язык переведены его романы «Интернациональная Венера» (М., 1925), «Ночная Маргарита» (М., 1927), «Матросская песня» (М. — Л., 1928), «Париж в снегу» (М., 1928) и др.

\* Кавальканти Альберта (род. 1897) — бразильский режиссер; работал во Франции, Англии, Бразилии; сыграл большую роль в становлении школы английского документального фильма.



\* Гонкуровская премия — ежегодная премия за лучшее художественное произведение на французском языке; учреждена на средства Эдмона Гонкура после его смерти.

К стр. 55.

\* Леон Гомон (1865—1945) — один из старейших французских кинопредпринимателей. В 1905 году построил крупнейшую в то время студию, на которой в качестве режиссеров работали видные французские мастера Жассе, Фейад, Эмиль Коль, Жан Дюран. Начиная с 1910 года открывает филиалы своей фирмы в Англии, Германии, России.

\* Шарль Пате (род. 1864) — крупнейший французский кинопромышленник. Начиная с 1904 года открывает филиалы своего общества во всех странах мира и берет под монопольный контроль более 50 процентов кинопромышленности и прокатной сети. В начале тридцатых годов уходит от дел.

\* Люси Деларю-Мардрюс (род. 1880) — французская поэтесса и романистка, в своих произведениях говорит о пустоте мещанской жизни, о бесправии женщины в буржуазном обществе, ограничиваясь при этом сентиментальной критикой. На русский язык переведен ее роман «Такая девочка» (Л., 1928).

\* Шарль-Фердинанд Рамюз (род. 1878) — французский писатель, изображающий тяжелые условия жизни мелкой буржуазии, ремесленников, крестьян. Наряду с реалистическими картинами для его произведений характерно стремление к символизму, мистике и сфере подсознательного. На русский язык переведены его романы «Затравленный» (Л., 1927) и «Алина» (Л., 1928).

\* Андре Антуан (1858—1943) — выдающийся французский режиссер театра и кино. В 1887 году основал экспериментальный «Свободный театр», репертуар которого строился на актуальных произведениях, рассчитанных на широкие круги зрителей. Несмотря на некоторое увлечение Антуана натурализмом, его идеи (борьба с традиционными театральными условностями в игре актеров и в воспроизведении обстановки за психологически углубленное звучание пьесы) перекликаются с методом К. С. Станиславского. В 1897 году создал театр Антуана. В 1906—1913 годах руководит театром «Одеон». В 1914 году приходит в кино, где ставит фильмы: «Братья-корсиканцы» (1917), «Труженики моря» (1917), «Земля» (1921), «Арлезианка» (1922) и др.

К стр. 57.

\* Батай Анри (1872—1922) — французский драматург, автор ряда пьес на злободневные темы. На русский язык переведены «Мамаша Колибри» (1904), «Владение» (1920), «Нежность» (1921) и др.

\* Анри Бернштейн (род. 1876) — французский драматург. Герои его пьес обычно представители «высших слоев» Парижа — аристократы и финансисты, ведущие между собой борьбу. Некоторые его пьесы были поставлены в театрах дореволюционной России.

К стр. 58.

\* Маршал Лиоте — французский генеральный резидент в Марокко (1912—1925), вел колониальные войны с марокканскими племенами, боролся с национально-освободительным движением в стране.

\* Жак Древилль — французский кинорежиссер, известный советскому зрителю по совместной советско-французской картине «Нормандия — Неман».

\* Йорас Ивенс (род. 1898) — один из крупнейших кинодокументалистов. Поставленные им фильмы «Боринаж» (1928 — о жизни бельгийских шахтеров), «Зюйдерзее» (1933 — об инженерных работах, связанных с отвоением у моря земли), «Испанская земля» (1937 — о гражданской войне в Испании), «400 миллионов» (1939 — о японской интервенции в Китае), «Говорит Индонезия» (1949), «Мир победит» (1951, совместно с советским режиссером И. Пырьевым), «Песня рек» (1954) и другие остро ставят актуальные социальные проблемы. Совместно с известным французским киноактером Жераром Филипом поставил художественный фильм «Приключения Тили Уленшпигля» (1956), шедший на наших экранах.

К стр. 60.

\* Н. Н. Евреинов (1879—1953) — драматург и театральный критик эстетско-декадентского направления.

\* Аркан Салакру (род. 1899) — известный французский драматург. В ранний период своей деятельности отдал дань увлечению сюрреализмом. Впоследствии его пьесы, в которых разоблачается «добропорядочное» буржуазное общество, приобрели остро социальное звучание. На русском языке опубликована его пьеса «Архипелаг Ленуар» (М., 1960).

К стр. 63.

\* «Политый поливальщик» — один из самых первых фильмов, имевших сюжет. Выпущен в 1895 году Луи Люмьером. Вслед за ним было выпущено еще несколько вариантов «Политого поливальщика», снятого другими кинематографистами.

\* Макс Линдер (1893—1925) — популярнейший французский комедийный киноактер, создавший серию комических фильмов о Максе (1910-е годы), праздном богатом молодом буржуа, попадающем в забавные положения.

К стр. 66.

\* Анри Мюрже (1822—1861) — французский писатель, его «Сцены из жизни богемы» легли в основу оперы Дж. Пуччини «Богема».

\* Чинечитта — итальянский киногородок, где расположены съемочные студии.

\* Жюльен Грин (род. 1903) — французский романист. Его широко известный роман «Адриена Мезюра» (есть русский перевод) с глубоким психологизмом рассказывает о трагедии женщины, ставшей жертвой семейного деспотизма.

К стр. 67.

\* Доржелес Ролан (род. 1886) — французский писатель. Лучшее его произведение — антивоенный роман «Деревянные кресты» (1919) и другие переведены на русский язык.

К стр. 80.

\* Эпоха социализма 1936 года. Автор имеет в виду период победы Народного фронта во Франции. На парламентских выборах в апреле—мае 1936 года партии, поддерживавшие Народный фронт и выступавшие за сотрудничество с СССР, одержали решительную победу. Это время характерно усилением единства рабочего класса. Под давлением масс правительство Блюма было вынуждено издать декреты о повышении заработной платы, введении оплачиваемых отпусков, 40-часовой рабочей неделе и принять ряд мер в интересах крестьян, служащих, мелких торговцев; проведена частичная национализация промышленности.

\* Габен Жан (род. 1904) — один из крупнейших французских киноактеров. На советском экране с его участием шли фильмы: «У стен Малапаги», «Отверженные», «Сильные мира сего».

К стр. 81.

\* Карко Франсис (1886—1960) — французский романист, бытописатель парижского дна. На русский язык переведены «Банда», «Человек, которого выслеживают».

\* С участием Фернанделя (род. 1903) в СССР шли фильмы «Казимир» и «Закон есть закон».

К стр. 83.

\* В СССР с участием Мишеля Симона шли фильмы: «Господин Такси», «Скандал в Клошмерле».

\* Виктор Шестром (1879—1960) — выдающийся шведский режиссер кино немого периода. Для стиля его кинопроизведений характерны поэтичность в изображении картин природы, слитность пейзажа с переживаниями героев, глубокое национальное своеобразие, одухотворенность повествования, на-

веянная старинными скандинавскими легендами. В советском прокате в 20-е годы шли его фильмы «Берг Эйвинд и его жена», «Карин, Ингмарова дочь», «Сандомирский монастырь». В 1959 году во время Международного кинофестиваля в Москве был показан фильм шведского режиссера Ингмара Бергмана «Земляничная поляна», в котором Шестром играет главную роль.

К стр. 85.

\* Форд Джон — крупнейший американский режиссер. Одна из лучших его работ — экранизация романа Дж. Стейнбека «Гроздь гнева» (1940). В Советском Союзе демонстрировался его фильм «Ураган».

К стр. 101.

\* Радиге Раймон (1903—1923) — французский писатель, его роман «Дьявол во плоти», посвященный военной эпохе, рисует трагические переживания подрастающего поколения в тылу Франции.

К стр. 102.

\* Баррес Морис (1862—1923) — французский писатель, воинствующий апологет буржуазного национализма, идеолог империалистической реакции, выступал за ликвидацию республики и установление военной диктатуры. Воспевал первую мировую войну.

К стр. 104.

\* Я. А. Протазанов (1881—1945) — один из крупнейших кинорежиссеров русского дореволюционного и советского кино. Из эмиграции вернулся в 1924 году. Рене Клер в качестве актера снимался также в другом фильме Я. Протазанова «За ночь любви» (1921).

К стр. 105.

\* Жак де Баронселли (1881—1950) — французский кинорежиссер. В период немого кино близко стоял к раннему «авангарду». В звуковой период экранизировал «Кренкебиля» (1934), «Герцогиню де Ланже» (1942, по Бальзаку), «Парижские тайны» (1943).

К стр. 106.

\* Гастон Бати — один из крупнейших французских режиссеров, до 1943 г. руководил «Монпарнасом» — одним из театров Бульваров.

\* Жорж Питоев (1886—1939) — деятель театрального «авангарда».

\* Рольф де Маре — меценат, покровительствовавший театральному и кинематографическому искусству.

\* С. Я. Дягилев (1872—1929) — театральный деятель модернистского и эстетского направления. С 1909 года жил за границей.

К стр. 113.

\* Мак Сеннетт (род. 1884) — крупный американский кинематографист, руководивший выпуском комедийных экцентрических фильмов. Для стиля комедий Мак Синнетта наиболее характерны стремительные комические погони, всякого рода потасовки, головокружные прыжки, падения и т. п.

К стр. 114.

\* В СССР шли фильмы Жоржа Лакомба «Прелюдия славы» и «Призыв судьбы».

К стр. 115.

\* Жерар де Нерваль (1808—1855) — французский поэт и писатель, предшественник символистов.

К стр. 119.

\* Муне-Сюлли Жан (1841—1916) — один из крупнейших французских трагиков; выступал в классическом репертуаре (Шекспир, Расин, Корнель, Гюго).

\* Леон Пуарье (род. 1884) — крупный французский кинорежиссер, близкий к группе раннего «авангарда», к так называемому «киноимпрессионизму». Впервые пытался экранизировать поэтические произведения, в 1920 году предпринял своеобразный опыт по «экранизации» известной скульптуры Родена «Мыслитель».

К стр. 121.

\* Автор ошибается: Поль Оливье не играл в фильмах Клера, поставленных в Америке.

К стр. 122.

\* «Популизм» («народный стиль») — течение во французском кино 1910—1920 годов, близкое к натурализму. В фильмах, поставленных в «народном стиле», люди труда с их нищетой изображались поверхностно, с использованием условных конфликтов из салонных мелодрам.

К стр. 123.

\* Георг-Вильгельм Пабст (род. 1895) — крупный немецкий кинорежиссер. В его лучших произведениях сказывается стремление к «веризму», к объективности и правдивости. Это особенно заметно на фоне экспрессионизма, охватившего после первой мировой войны немецкую кинематографию. В «Безрадостной улице» (1925) реалистически показал социальные конфликты и бедствия простого народа в послевоенной Герма-

нии. В 1927 году поставил «Любовь Жанны Ней» по известному роману Ильи Эренбурга. В звуковом фильме «Западный фронт 1918 года» (1930) режиссер разоблачает ужасы мировой войны. Большое общественное звучание получили его фильмы «Трехгрошовая опера» (1931 г., по пьесе Б. Брехта) и «Солидарность» (1931). В фильме Пабста «Дон-Кихот» (1932) в главной роли снимался Ф. И. Шаляпин.

К стр. 135.

\* События 6 февраля 1934 года — имеется в виду предпринятая фашистскими группами попытка произвести путч в Париже

\* В этой явно пристрастной, необъективной оценке автором «Последнего миллиардера» — остроумной, политически острой сатиры на буржуазное общество, буржуазную пропаганду и буржуазный парламентаризм — отчетливо проявляются исходные позиции Лепроона, искусствоведа, тяготеющего к «чистому искусству» и стремящегося отгородиться от социальной проблематики. В своей оценке «Последнего миллиардера» он солидарен с откликами буржуазной прессы, весьма сухо встретившей фильм по выходе его на экран, что привело к невозможности для Клера поставить свой следующий фильм во Франции и заставило его уехать в Лондон. «Последний миллиардер» шел с огромным успехом в Советском Союзе и на Международном московском фестивале получил высокую оценку.

К стр. 136.

\* Александр Корда (1893—1957) — крупный английский кинопредприниматель и режиссер. В Советском Союзе шел его фильм «Леди Гамильтон».

К стр. 142.

\* Фарандола — национальный марсельский танец, особенно популярный на юге Франции; допускает большое разнообразие фигур.

К стр. 149.

\* В СССР с участием Жерара Филипа (1920—1960) шли фильмы: «Пармская обитель», «Красное и черное», «Фанфан-Тюльпан», «Большие маневры», «Приключения Тиля Уленшпигеля». В последнем фильме он выступал и в качестве режиссера (совместно с Йорисом Ивенсом).

К стр. 155.

\* Мишель Морган (род. 1920) — известная французская киноактриса. В СССР с ее участием шел фильм «Большие маневры» (во время недели французского фильма в 1955 г. ).

К стр. 168.

\* Иван Мозжухин (1890—1939) — один из крупных актеров русского дореволюционного кино.

К стр. 177.

\* Термин «поэтический реализм», часто употребляемый зарубежной кинокритикой (наряду с другим определением — «социальная фантастика»), оставляет в стороне вопрос об особенностях этого художественного метода, обусловленных социально-историческими причинами. Не ясно при таком чисто эстетическом подходе и место Карне и близко стоящих к нему мастеров французского кино в общем русле развития реалистического искусства. Метод Карне, в котором сочетается социально заостренное реалистическое изображение картин жизни с нереалистическими мотивами, удаляющимися от действительности, свидетельствует о стремлении художника к трезвой оценке вещей, которая, однако, не может быть до конца последовательной, приводящей к художественной полнокровности, из-за некоторой узости социального кругозора режиссера, что в условиях современности уже проявляется в определенном отходе от реализма.

\* «Черные фильмы» — распространившийся в начале 50-х годов в кинематографии Америки и Западной Европы своеобразный «жанр» кинофильмов, построенных в основном на стремлении вызвать у зрителя чисто физиологические реакции. Большинство таких картин раскрывает психопатологию различных видов преступлений, главным образом жестоких изощренных убийств, совершаемых под влиянием подсознательных импульсов.

К стр. 191.

\* Солонь — местность во Франции, на юге Парижского бассейна.

К стр. 193.

\* Экспериментальный центр Рима (Экспериментальный киноцентр) — высшее кинематографическое учебное заведение в Италии.

\* Висконти Лукина (род. 1906) — крупный итальянский режиссер театра и кино. В СССР шел его фильм «Самая красивая».

К стр. 195.

\* А. Сент-Экзюпери (1900—1944) — французский писатель, знакомый советскому читателю по романам «Ночной полет», «Земля людей» и сказке «Маленький принц». Участник движения Сопротивления.

К стр. 197.

\* Р. К. О. (Radio Keith Orpheum) — одно из пяти самых крупных кинопроизводственных объединений Голливуда наряду с «Парамаунтом», «Фоксом», МГМ («Метро Голдван-Мей-ер») и «Уорнер».

К стр. 202.

\* Роберт Дж. Флаэрти (1884—1951) — один из крупнейших кинодокументалистов, оказавший большое влияние на развитие документального кино. Его картины отличаются большой правдивостью и высокой поэтичностью. Среди них: «Нанук с Севера» (1922), «Моана» (1926), «Белые тени» (1928), «Земля» (1942), «Луизианская история» (1948).

К стр. 206.

\* Анна Маньяни — крупная итальянская киноактриса. В СССР с ее участием шли фильмы: «Рим — открытый город», «Мечты на дорогах», «Самая красивая».

К стр. 209.

\* Дзаваттини Чезаре (род. 1902) — прогрессивный итальянский сценарист и теоретик неореализма.

К стр. 212.

\* Эрх фон Штрогейм (1885—1957) — крупнейший киноактер и кинорежиссер. Родился в Австрии. Много лет работал в Голливуде. Его фильм «Алчность» (1923), саркастически разоблачающий власть денег, включен Международным жюри кинокритиков в число 12 лучших фильмов всех времен.

К стр. 219.

\* Буланже Жорж Эрнест (1837—1891) — французский генерал, политический авантюрист, стремившийся к установлению военной литературы; покончил жизнь самоубийством.

К стр. 220.

\* Жан Маре (род. 1913) — известный французский киноактер. В СССР с его участием шли фильмы: «Опасное сходство», «Жюльетта», «Разбитые мечты», «Призыв судьбы».

\* Феррер Мел — американский актер, знакомый советскому зрителю по фильмам «Война и мир» (Андрей Болконский) и «Лили».

К стр. 221.

\* Жан Гремийон умер в 1958 г.

К стр. 222.

\* Шартр — город на севере Франции, знаменит памятниками готической архитектуры XI—XII вв.

\* Фернан Леже (род. 1881) — французский живописец и график, в 20-е годы примыкал к кубизму. В фильмах, о которых идет речь, режиссеры, отказываясь от сюжета и актеров, пытались выразить «дух современности» с помощью монтажа деталей машин, движения линий и геометрических фигур.

К стр. 223.

\* Дюллен Шарль (1885—1949) — выдающийся французский актер и театральный режиссер, основатель театра «Ателье».

К стр. 229.

\* Пьер Брассёр (род. 1905) — известный французский актер театра и кино. Советскому зрителю знаком по фильмам «На окраинах Парижа» («В квартале Порт де Лиля»), «Без семьи».

К стр. 238.

\* Жак Дониоль-Валькроз (род. 1920) — французский критик и писатель, основатель и главный редактор теоретического киножурнала «Кайе дю Синема».

\* Жан Ануйль — французский драматург и режиссер театра «Вье Коломбье» («Старая голубятня»). Его пьеса «Жаворонок» шла на московской сцене во время гастролей театра в 1960 году.

К стр. 241.

\* В СССР с участием Массимо Джиротти шли фильмы: «Под небом Сицилии», «Рим в 11 часов», «Утраченные грезы», «Любовь женщины».

К стр. 243.

\* Бернар Палисси (1510—1589) — французский художник-керамист и естествоиспытатель.

К стр. 248.

\* Бернар Блие — известный французский киноактер. С его участием в СССР шли фильмы: «Адрес неизвестен», «Мари-Октябрь», «Школа бездельников», «Сильные мира сего», «Отверженные».

\* Даниэль Делорм играет роль Фантины в шедшем на наших экранах фильме Жан-Поля Ле Шануа «Отверженные».

К стр. 250.

\* Мишлин Прель играет главную роль в шедшем на наших экранах фильме «Любовь женщины».

К стр. 251.

\* П. Клодель (1868—1955) — один из крупнейших католических писателей, его произведениям присущи религиозный мистицизм и символизм.

К стр. 255.

\* Даниэль Дарье — известная французская киноактриса. В СССР с ее участием шли фильмы: «Опасное сходство», «Красное и черное», «Мари-Октябрь».

К стр. 259.

\* Хект Бен (род. 1893) — американский писатель и журналист, один из певцов «потерянного поколения»; на русский язык переведены его романы: «Гений наизнанку» (Л., 1927), «Грешник» (Л., 1927), «Эрин Дорн» (Л., 1928) и др.

К стр. 260.

\* Шницлер Артур (1862—1931) — австрийский драматург и прозаик, представитель импрессионизма, испытавший влияние З. Фрейда.

К стр. 265.

\* «Третий человек» (1949) — английский фильм режиссера Кэррола Рида, знакомого советскому зрителю по картине «Козленок за два гроша».

К стр. 268.

\* Виден Эжен (1824—1898) — французский художник, мастер пейзажа, с большим искусством воссоздающий прозрачный, светлый воздух, бегущие облака, подвижную поверхность моря, меняющееся освещение.

К стр. 271.

\* Монтес Лола (1823—1860-е гг.) — знаменитая испанская авантюристка, исполнительница фривольных танцев, любовница престарелого Людовика II Баварского.



К стр. 274.

\* «Олимпия» — немецкий документальный фильм, созданный в 1936—37 гг. нацистским режиссером Лени Рифеншталь (совместно с В. Руттманом). В фильме большое место занимает любование гармонически развитыми фигурами атлетов «арийского» происхождения.

К стр. 288.

\* Рене Фор играет роль Клелии Конти в шедшем у нас фильме «Пармская обитель».

К стр. 295.

\* Мария Казарес — известная французская актриса театра и кино. В СССР с ее участием шли фильмы: «Тень и свет», «Пармская обитель», а также спектакли гастролировавшего в Москве Национального Народного театра (ТНП).

К стр. 296.

\* Театры Гиньоль — французские кукольные театры, возникшие в конце XVIII в. на основе итальянского театра кукол. Но в данном случае имеется в виду так называемый «Гран-Гиньоль», созданный во второй половине XIX в. в Париже театр (не кукольный!), в котором ставятся скабрзные фарсы, пьески, насыщенные злодействами и ужасами.

К стр. 298.

\* Скрипт-герл (англ. script-girl) — член съемочной группы, в обязанности которого входит ведение протокола съемок. У нас эти функции выполняет ассистент режиссера.

К стр. 300.

\* Зорро — имеется в виду американский фильм «Знак Зорро» (1920), в котором главную роль играл очень популярный в то время киноактер Дуглас Фербенкс (1884—1939), создавший образ веселого, ловкого, энергичного человека, воплощавший представление об американском образе жизни.

\* Рио Джим — так называли во Франции другого популярного в то время американского киноактера Уильяма Харта (род. 1876), создавшего образ «властелина прерий», романтического бродяги, искателя приключений и счастья.

\* Картинки Эпиналя — серии лубочных картинок, в манере которых в ряде стран Европы в иллюстрированных журналах рисовались «рассказы без слов».

\* В СССР с участием Джинны Лоллобриджиды шли фильмы: «Любовный напиток», «Паяцы», «Молодой Карузо», «Фанфан-Тюльпан», «Хлеб, любовь и фантазия», «Собор Парижской богородицы».

К стр. 301.

\* То, что автор называет «дивертисментом», близко стоит к так называемому «чистому» кино, построенному по принципу «зрительной музыки», которую пропагандировали некоторые деятели «авангарда».

\* Сессиль Блаунт де Милль (1881—1959) — американский кинорежиссер. Выпустил около семидесяти фильмов. Для его творчества характерны грандиозные, пышные постановки.

К стр. 304.

\* Бунюэль Луис (род. 1900) — крупный режиссер, работал в Америке и Мексике. В период «авангарда» увлекся сюрреализмом («Андалузская собака», «Золотой век»). В дальнейшем его творчество приобретает социальное звучание. Лепроон имеет в виду фильм «Забвение», в котором рассказывается о преступной, разложившейся молодежи.

К стр. 309.

\* Кармине Галлоне (род. 1886) — один из старейших итальянских кинорежиссеров.

К стр. 323.

\* Алида Валли — известная итальянская киноактриса. В СССР с ее участием шли фильмы «Человек в коротких штанишках» и «Большая голубая дорога».

К стр. 325.

\* Хичкок Альфред (род. 1899) — известный английский режиссер детективных фильмов; работал в Англии и Америке. Характерный для его стиля фильм «Веревка» построен на мотивах преступления и психоанализа.

К стр. 332.

\* Улица Канебьер — большая красивая улица в Марселе, которой гордятся марсельцы. «Дети улицы Канебьер» — шутивно-ироническое название марсельцев.

К стр. 338.

\* Эмиль Яннингс — немецкий киноактер. Его исполнение отличалось подчеркнутой театральностью и грубостью.

\* В СССР шли художественные фильмы Андре Мишеля «Без семьи» и «Колдунья».

\* Фредерик Мистраль (1830—1914) — провансальский поэт, последователь Ламартина; для его произведений характерно неприятие буржуазной действительности, романтизация патриархальной старины.





К ст р. 358.

\* Лючано Эммер — итальянский режиссер, знакомый советскому зрителю по фильму «Девушки с площади Испании» (1952).

К стр. 360.

\* Фильм Жака Фейдера «Героическая кермесса» (1935) нельзя отнести к лучшим произведениям режиссера, ибо в нем по меньшей мере легкомысленно трактуются героические страницы истории борьбы народа Фландрии с испанскими захватчиками.

К стр. 369.

\* «Томас Гарднер» поставлен американским режиссером У. Хоуардом в 1933 году. В этом фильме жизнь героя показана такой, какой ее представляли себе два человека, следовавшие за его гробом в похоронном шествии.

К стр. 386.

\* Жан Вилар (род. 1912) — французский театральный актер и режиссер, основатель и руководитель Народного театра, развивающего лучшие традиции французского театрального реализма. Народный театр противостоит как академической строгости «Комеди Франсэз», так и коммерческому репертуару «театров Бульваров». В 1956 году театр Жана Вилара гастролировал в СССР.

К стр. 387.

\* Серж Реджиани — известный французский киноактер. С его участием в СССР шли фильмы «Мари-Октябрь», «Отверженные».

К стр. 392.

\* Кафка Франц (1883—1926) — немецкий писатель, его произведения проникнуты пессимизмом, мотивами беспредельного одиночества.

К стр. 393.

\* Прогрессивная кинокритика оценивает начало этой «второй карьеры» актера отрицательно, говоря об «обуржуазивании» героев Габена — прежде простых людей из народа, героев-бунтарей, а теперь приобретающих буржуазную «уравновешенность». К счастью, эта легенда не отражает действительности, доказательством чему служит хотя бы роль Жана Вальжана в последнем фильме Жан-Поля Ле Шануа «Отверженные».

\* В СССР с участием Николь Курсель шли фильмы: «Папа, мама, служанка и я», «Папа, мама, моя жена и я», «Колдунья».

К стр. 428.

\* Ригаден — популярный в 1910-е годы комический киноактер, выступавший в амплуа водевильного простака. Комедии с его участием были тяжеловесными и не отличались настоящей веселостью и остроумием.

К стр. 430.

\* Лоуренс Оливье — крупный английский актер и кинорежиссер, знакомый советскому зрителю по фильму «Леди Гамильтон». В 1960 г. во время недели английского фильма в Москве шел поставленный им фильм «Ричард I I», где он исполнял также главную роль.

К стр. 443.

\* Жорж Брак (род. 1882) — французский художник, оказавший большое влияние на развитие кубизма в живописи.

К стр. 449.

\* Фриц Ланг (род. 1890) — один из крупнейших немецких режиссеров кино немого периода. Для его фильмов: «Усталая смерть» (1921), «Нибелунги» (1922), «Доктор Мабузо-игрок» (1922), «Метрополис» (1926) и последующих, поставленных в Голливуде, характерны мотивы рока, преступления, пессимизм. В снятом им в 1926 году грандиозном по размаху постановки фильме «Метрополис» нарисована картина будущего общества, напоминающая роман Г. Уэллса «Машина времени».

К стр. 456.

\* Луи Дакэн (род. 1908) — крупный прогрессивный французский кинорежиссер. В своих произведениях смело поднимает острые социальные и политические вопросы современности. Его первый фильм «Мы мальчишки» (1941) был направлен против вишистов — предателей французского народа.

В 1945 году он экранизировал пьесу Викторена Сарду «Родина», шедшую в Советском Союзе под названием «Фландрия» (о борьбе фламандских патриотов с испанскими захватчиками). Простым людям Франции посвящены его фильмы: «Братья Бухенан» (1947), «Рассвет» (1949), «Хозяин после бога» (1950). За свою прогрессивную деятельность в искусстве и общественной жизни Дакэн подвергался травле со стороны реакционных кругов. Фильм «Милый друг» (1955) по роману Мопассана ему пришлось снимать в Австрии.

К стр. 461.

\* Бестер Китон (род. 1896) — известный американский комедийный киноактер. Сначала был одним из «партнеров»

известного американского комика Фатти (Роско Арбэкл), создавшего популярный в 1910-е годы образ грубого смешного толстяка. Затем выступал самостоятельно, добиваясь комических эффектов благодаря бесстрастности, которую сохранял в самых необычных ситуациях. Во Франции был известен под именем Малека.

К стр. 481.

\* «Короткая встреча» (1945) — фильм английского режиссера Дэвида Лина, известного в СССР по картине «Оливер Твист».

К стр. 482.

\* По мнению некоторых зарубежных критиков, человеческие достоинства и привлекательность Шарло (так во Франции называют образ, созданный Чаплином) связаны с тем, что он якобы не-бунтарь, не-борец. Автор считает, что, переходя к «бунтарству и дерзости», Шарло терпит и материальный и моральный крах, теряя свой прежний глубоко человеческий облик. Однако ссылка на неудачный фильм Чаплина «Мсье Верду» (1947) не более как натяжка, поскольку Верду — «бизнесмен»-преступник — не является органическим развитием образа Шарло, а сам фильм, в котором, как говорит Ж. Садуль, «горечь и одиночество... берут верх над гуманизмом», — кризисное явление в творчестве Чаплина, вызванное во многом атмосферой травли и преследований, которая окружала великого комика, жившего в то время в Америке.

К стр. 483.

\* «Калигаризм» — имеется в виду экспрессионистическое направление в немецком киноискусстве 20-х годов, нашедшее наиболее полное отражение в фильме режиссера Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920). Для фильмов этого направления характерны мистика, пессимизм, упадочные настроения, героями картин порой оказываются люди душевнобольные, раздавленные властью «рока».

К стр. 492.

\* Жак Копо (1879—1949) — один из ведущих деятелей французского театра.

К стр. 512.

\* Ардеш — департамент и река на юго-востоке Франции.

К стр. 532.

\* «Старое и новое» («Генеральная линия», 1929) — фильм крупнейшего советского режиссера С. Эйзенштейна о социалистической перестройке деревни.

\* «Земля жаждет» (1930) — фильм известного советского режиссера Ю. Райзмана о политическом и экономическом возрождении Туркмении в годы Советской власти, о росте самосознания народов бывшей окраины царской России.

К стр. 561.

\* Жан Жироду (1882—1944) — крупный французский кинодраматург и писатель. Его пьеса «Троянской войны не будет» шла на московской сцене во время гастролей театра «Старая голубятня» в 1960 году.

К стр. 584.

\* Здесь отчетливо сформулированы объективистские установки автора книги, нередко приводящие его к ошибочной оценке явлений киноискусства, к отграничению искусства от действительности, к абстрактно-эстетическому анализу, опирающемуся на очень зыбкие и субъективные теоретические основы.

К стр. 587.

\* Кинг Видор — известный американский кинорежиссер, знакомый советскому зрителю по двусерийному фильму «Война и мир», поставленному им совместно с итальянским режиссером Марио Сольдати.

К стр. 598.

\* Гаварни (1804—1866) — знаменитый французский литограф и рисовальщик, произведения которого отличаются большой живописностью и реалистической наблюдательностью. В отличие от О. Домье ему недостает силы и пафоса социального обличения.

К стр. 601.

\* Федерико Феллини (род. 1917) — один из крупнейших современных итальянских кинорежиссеров. Советский зритель знаком с его творчеством по фильмам «Дорога» (1954) и «Ночи Кабирии» (1957). В шедших на наших экранах картинах «Рим — открытый город», «Нет мира под оливами», «Дорога надежды» он выступает в качестве сценариста.

К стр. 604.

\* В 1959 году во время недели французского кино в Москве шел новый фильм Жака Беккера «Монпарнас, 19», рассказывающий о жизни известного французского художника Модильяни. В 1960 году Беккер умер.

К стр. 633.

\* «Микки» («Микки Маус») — серия рисованных фильмов, выпущенных в 1927—1928 годах крупнейшим американским

мультипликатором Уолтом Диснеем, известным в СССР по фильмам «Три поросенка», «Забавные пингвины», «Белоснежка и семь гномов», «Бэмби».

К стр. 637.

\* Ноэль-Ноэль (род. 1897) — один из старейших и популярнейших французских киноактеров. В СССР с его участием шел фильм «Здравствуй, доктор».

К стр. 638.

\* «Рим — открытый город» (1945) — один из первых фильмов, положивших начало итальянскому неореализму (режиссер Роберто Росселлини). Фильм шел на советских экранах.

К стр. 655.

\* Надар — французский писатель, карикатурист, воздухоплаватель и фотограф середины прошлого века.

К стр. 657.

\* Мария Шелл — известная немецкая киноактриса. В СССР с ее участием шли фильмы «Крысы» и «Роза Бервд».

К стр. 661.

\* Гарри Лэнгдон — американский комик периода немого кино, создал образ мрачного жестокого женоненавистника.

К с т р . 662.

\* Турнер Морис (род. 1878) — крупный французский режиссер, работал во Франции и Америке.

К стр. 662.

\* В действительности свой первый фильм «Время вишен» Ле Шануа поставил в 1938 году. Картина рассказывала о судьбах простых людей Франции, которые в годы первой мировой войны защищали независимость своей страны, потом трудились на фабриках и заводах, а став инвалидами, оказались без крова и куска хлеба. Фильм, снимавшийся на средства Народного фронта группой демократической киномолодежи и профсоюзных активистов под руководством Ле Шануа, призывал бороться за социальное обеспечение инвалидов. Для последующего творчества режиссера он сыграл большую роль: именно здесь впервые прозвучала та публицистичность, которая характерна для всех работ Ле Шануа (см. статью С. Гинзбурга в сборнике «Французское киноискусство», М., 1960).

К стр. 665.

\* «Спасение в последнюю минуту» — один из наиболее характерных для американских «ковбойских» фильмов прием: невинную жертву в самый последний момент выручают друзья.

К стр. 667.

\* Этот фильм, названный «Дело доктора Лорана», вышел на экраны в 1957 году.

К стр. 679.

\* Того — известный итальянский комедийный киноактер, знакомый советскому зрителю по фильмам «Полицейские и вооруженные», «Закон есть закон».

К стр. 681.

\* Он, — так называли во Франции популярного в 1910-е годы американского комедийного киноактера Гаролда Ллойда, создавшего образ «среднего американца», аналогичный образу, созданному во Франции Максом Линдером.

К стр. 682.

\* Дюфи Рауль (рол. 1880) — французский живописец и декоратор, близок к импрессионизму.

К стр. 696.

\* Андре Бретон (рол. 1896) — один из теоретиков сюрреализма.

К стр. 700.

\* Сен-Жермен де Пре — аристократический квартал Парижа.

К стр. 703.

\* В 1958 году А. Астрюк экранизировал роман Мопассана «Жизнь».

К стр. 711.

\* Здесь автор снова формулирует свою идею «киноискусство — дивертисмент» — идею уже не новую, восходящую ко временам французского «авангарда», в основе которой лежит «чистое кино» — настолько «самостоятельная» форма искусства, что связь ее с жизнью практически сводится на нет.