

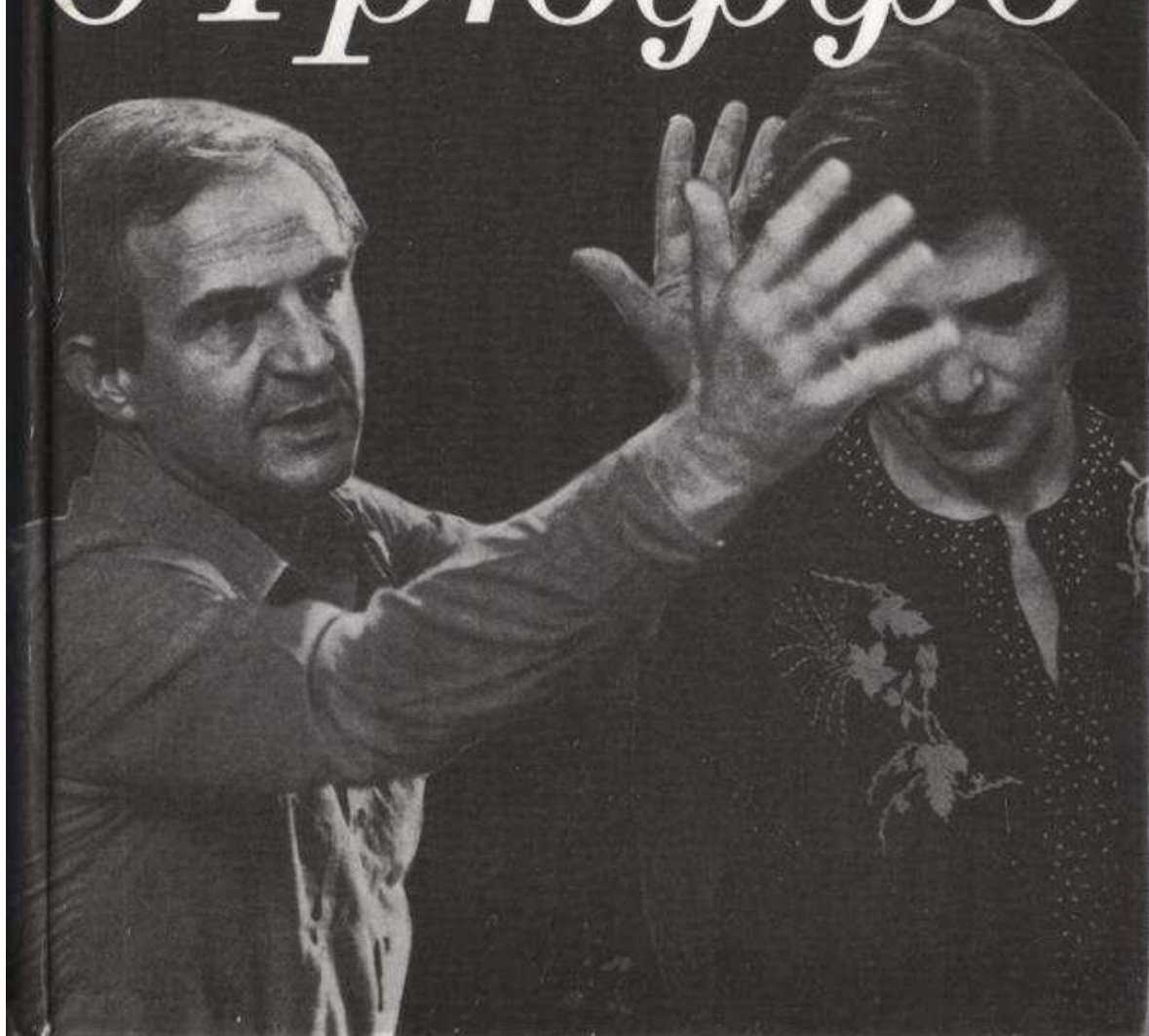
Трюффо

*ФИЛЬМЫ
МОЕЙ
ЖИЗНИ*



*Статьи
Интервью
Сценарии*

о Трюффо





— Pierre esquive ^{un mouvement de} ~~un mouvement de~~
 la main ~~et~~ et peut-être même
 un sourire
 — Françoise ~~sort~~ ~~la~~ ~~poche~~
~~de~~ ~~sa~~ ~~poche~~ ~~et~~ ~~en~~
 sort ^{de} ^{sa} ^{poche} ^{et} ^{en}
 retire les photos, qu'elle
 jette devant elle, ~~comme~~
 comme à la figure de Pierre, en vrac
 — Pierre voit les photos voler
 devant lui
 — Françoise ouvre son imperméable
 et sort le fusil
 — Pierre voit le fusil; il se
 lève
 — Françoise ~~tient~~, le fusil à la taille,

ББК 85.374(3)

T80

Составление и комментарий Н. Нусиновой
Вступительная статья К. Разлогова
Редактор З. Федотова

Трюффо Ф.
T80 Трюффо о Трюффо. Пер. с фр./Вступ. ст. К.Разлогова; коммент.
Н.Нусиновой, М.:Радуга, 1987.- 456 с.

Франсуа Трюффо (1932-1984) — известный французский кинорежиссер, сыгравший значительную роль и в киноведении. В молодости — кинокритик, в более зрелые года — автор многочисленных предисловий к книгам по кино, Трюффо сочетал в себе кинематографическую и литературную одаренность.

Сборник включает его статьи и высказывания по вопросам киноискусства, интервью, данные им журналистам, а также представляет самого Трюффо в качестве интервьюера во время бесед с одним из его любимых режиссеров А. Хичкоком. В сборнике опубликованы сценарии фильмов Трюффо: «Антуан и Колет» и «Американская ночь».

Книга иллюстрирована кадрами из фильмов Трюффо и фотографиями режиссера.

Рекомендуется широкому кругу читателей, интересующихся вопросами киноискусства.

© Вступительная статья, состав, комментарий, перевод на русский язык издательство «Радуга», 1987

4910020000-534

T — — — — — 87-87

030 (01)-87

ББК 85.374 (3)

АВТОПОРТРЕТ МАСТЕРА

Книги о мастерах современного западного искусства принято предварять размышлениями на тему о сложности, неоднозначности, противоречивости их личности и творчества. Со страниц этого издания перед читателем возникает образ совершенно иного плана — человека удивительно цельного, последовательного, человека одной идеи, которую он пронес через всю свою не очень долгую жизнь, — идеи любви к ближнему и служения искусству экрана, так как для Франсуа Трюффо жизнь и кино не только постоянно переплетались, но и составляли нерасторжимое единство. «Фильмы будущего будут сниматься под знаком любви», — утверждал он, тогда еще молодой критик, в 1957 году. Прошло всего несколько лет, и его имя стало своеобразным символом наиболее плодотворных и гуманистических тенденций в киноискусстве Франции. Безвременная кончина режиссера в 1984 году в возрасте 52 лет явилась большой потерей для мировой культуры.

Представляя советскому читателю Франсуа Трюффо в трех лицах — зрителя, критика и режиссера, — настоящий сборник в конечном итоге показывает нам личность цельную и, безусловно, гармоничную — явление в современном, разрываемом противоречиями мире весьма редкое и потому особенно ценное.

Конечно же, многие высказывания Франсуа Трюффо противоречат друг другу. Автор этого не скрывает, а, выступая как обычно от первого лица, подчеркивает и объясняет в основе своей изменившуюся позицию. Яркое свидетельство тому — переход от критики к созиданию, от оппозиции к общественному признанию, сопровождавшийся ломкой целого ряда устоявшихся представлений, которые сам Трюффо иронично прокомментировал на примере своего отношения к Каннскому кинофестивалю — Мекке «официального» киноискусства. Молодой критик Трюффо прославился своими нападками на сугубо конъюнктурный характер этого кинофорума. Раздражение дирекции кинофестиваля выразилось в том, что ему — представителю ведущего искусствоведческого еженедельника «Ар» — даже отказывали в аккредитации. И по иронии судьбы именно здесь получил признание его кинодебют — фильм «400 ударов», удостоенный специального приза жюри в 1959 году. Вспоминая об этом в изданной в 1975 году книге «Фильмы моей жизни», Трюффо пишет, что его, привыкшего сидеть в первом ряду партера, чрезвычайно раздражали поставленные на авансцену корзины с цветами, мешавшие читать субтитры иностранных фильмов. Когда же как гость фестиваля он оказался на почетном месте на балконе, то те же самые корзины уже представились вполне уместным украшением. В этом самокритичном комментарии, как в капле воды, проявились лучшие черты Трюффо — критика и режиссера: внимание к деталям, в которых проявляется сущность происходящих перемен, — деталям парадоксальным, запоминающимся и по-своему симптоматичным. Но в главном он остается верен себе, своей жизни и фильмам — своим и чужим, — оставившим неизгладимый отпечаток в его душе. Подобно тому как в каждом портрете талантливого мастера высвечивается личность не только портретируемого, но и его создателя, — в каждой рецензии или даже отдельном суждении Франсуа Трюффо всегда присутствует он сам — художник, продолжающий дело своих предшественников, соратник или оппонент современников.

Не менее важно понять и другое — в каждом своем произведении режиссер помнит о прошлом, ссылается на него, вырисовывает причудливые узоры по канве, прочерченной многие годы, а то и десятилетия тому назад. Как бы в противовес своему пристрастию к быту, ярко проявившемуся уже в первой полнометражной автобиографической по духу ленте «400 ударов» (1959), режиссер любил помещать своих персонажей и в «лабораторные» условия, вызывающие и выявляющие подлинные чувства. Причем, характерно, что и в сюжетах, взятых «прямо из жизни», и в весьма вольных экранизациях американских детективов, действие которых как правило переносилось во Францию, в полной мере проявилось дарование Трюффо — тонкого психолога и изощренного стилиста, творчески переосмысляющего опыт мирового кино. С этой точки зрения интересно сопоставить две известные советскому зрителю работы, завершившие его творческий путь, — «Соседка» (1981) и «Веселенькое воскресенье», (1983), где главные женские роли сыграла Фанни Ардан (ее партнерами были в первом случае Жерар Депардье, во втором Жан-Луи Трентиньян).

«Соседка» — предельно заземленная история возвышенной, роковой страсти, неизбежно ведущей возлюбленных к гибели. Взаимное влечение героев не только противостоит условностям, потому что у каждого есть своя семья, но и не приносит им счастья, ибо удовлетворение желаний

— мимолетно, а всепоглощающая страсть, не столько сыгранная, сколько переживаемая на экране Фанни Ардан, неукротима.

По контрасту с этим простым до обнаженности сюжетом, силой таланта актеров и режиссера приобретающим подлинно трагическое звучание, «Веселенькое воскресенье» — экранизация изданного и в русском переводе детективного романа Чарльза Уильямса — на первый, поверхностный взгляд приносит чувства людей в жертву условностям расследования.

Однако стилизованная черно-белая гамма, свидетельствующая об эстетических пристрастиях режиссера, в подражание французскому кино 50-х годов вынесла на первый план дуэт Жан-Луи Трентиньяна и Фанни Ардан, динамику чувств героев, не столько рождающихся, сколько проявляющихся на глазах у зрителя в ходе запутанной детективной интриги. Любовные сцены, неожиданно возникающие в момент высшего напряжения, когда, казалось бы, все помыслы героев должны быть направлены на собственное спасение, проникновение в характер не только центральных персонажей, но и тех, кто выступает на периферии сюжета, ломают традиционную конструкцию, свидетельствуя о верности Трюффо сформулированной им когда-то заповеди о том, что фильмы должны выражать одновременно представление о жизни и представление о кино, рассказывать о радости кино творчества или творческих муках, тех самых муках, которые придают лучшим фильмам режиссера подлинное идейно-художественное совершенство.

Приметы стилизации в картине «Веселенькое воскресенье» можно было бы счесть поверхностными, если бы не авторская интонация. Внимательному зрителю, каким, будем надеяться, станет и читатель этой книги, может раскрыться все богатство этого фильма, на первый взгляд построенного на стереотипах, а на самом деле пронизанного тоской по уходящему времени — времени, когда кино было черно-белым, когда начинающий, совсем еще молодой критик, Франсуа Трюффо смотрел американские картины не в излюбленном интеллектуалами оригинале с субтитрами, а во французском дубляже, в обычном дешевом кинотеатре, где постоянно «крутили» ленты такого же среднего качества, на столь же банальные и запутанные сюжеты. В «Веселеньком воскресенье» Трюффо стилизует условную интригу под безусловные воспоминания уверенной рукой профессионала. Мастером же он стал благодаря почти маниакальной любви к экрану, завораживающему окну в большой мир — единственной радости среди невзгод его неустроенной юности.

Детство Франсуа Трюффо (родился он в 1932 году в Париже) пришлось на тяжелые годы оккупации Франции. Отрочество будущего режиссера отмечено не только тяготами послевоенных лет, но и печатью семейных неурядиц, горечью одиночества и отсутствия взаимопонимания с окружающими, превратностями судьбы, которые станут своеобразным камертоном к пониманию человеческой природы в его фильмах, где каждый по-своему прав и все глубоко несчастны.

Становление характера и неистребимость творчества — две ведущие темы режиссера Трюффо, темы, которым он оставался верен на разных этапах своего пути в искусстве. Так, известный советскому зрителю фильм «Карманные деньги» (1976) построен на своеобразных вариациях на тему «400 ударов». Драматизм бесправия юных героев перед лицом взрослых, хаос зарождающихся чувств, найти выход которым в реальности невозможно, — об этом говорила и знаменитая короткометражка Трюффо, поставленная еще до «400 ударов», «Шпанята» (1958).

Глубоко закономерно также, что в своей исповедальной по сути картине «Американская ночь» (1973), — сценарий ее публикуется в этом сборнике, — режиссера Феррана, роль которого играет сам Трюффо, преследует назойливое видение — маленький мальчик с большой палкой в руках, направляющийся к зданию кинотеатра, чтобы снять с афиши фотографии любимого фильма «Гражданин Кейн». Это опять-таки тот самый обычный дешевый кинотеатр, где показывались и фильмы, подобные прототипам «Веселенького воскресенья», и неумирающая киноклассика.

Затянувшееся отрочество и муки взросления не случайно станут главной темой цикла фильмов, посвященного судьбе Антуана Дуанеля, в образе которого причудливо сочетается художественный вымысел с воспоминаниями режиссера о собственном детстве и чертами характера исполнителя этой роли, взрослеющего с каждым фильмом актера Жан-Пьера Лео. Новелла «Антуан и Колет» (1962, этот сценарий также публикуется в сборнике) — прямое продолжение «400 ударов» — носит, по признанию самого Трюффо, непосредственно автобиографический характер. В лентах «Украденные поцелуи» (1968) и «Семейный очаг» (1970) режиссер и актер Лео акцентируют не столько взросление Антуана, сколько его отказ от зрелости, неприспособленность к буржуазной жизни, разбросанность, приносящую несчастье окружающим. События здесь трактуются в печально-ироничном ключе, отмеченном стилистической

раскованностью. Глубоко закономерно, что в последнем фильме цикла — «Ускользящая любовь» (1979) — герой наконец-то обретает равновесие, спасение от внутреннего разлада в писательском труде. Эту эволюцию вымышленного персонажа, конечно, нельзя отождествлять с жизненной траекторией автора, но важность проявляющегося здесь мотива обретения себя в творчестве для самого Трюффо несомненна.

Любовь к искусству, в том числе и к искусству в себе, уважение к работе кинематографиста и глубокое понимание ее специфики характеризовали уже первые критические выступления автора, отмеченные юношеской бескомпромиссностью и иконоборческим темпераментом. 50-е годы, на которые пришлось формирование Трюффо как критика, были на Западе периодом становления кинематографической культуры, точнее — кинематографа как культуры, а не просто как предмета потребления — процесса, во Франции отмеченного в первую очередь влиянием просветительской деятельности Французской синемаатеки. Не будет преувеличением сказать, что Франсуа Трюффо стал одним из первых художников нового типа, воспитанных, если не исключительно, то преимущественно экраном, воспринимавшим историю кино не как устаревший реквизит, а как живое и развивающееся целое. Отсюда далеко не всем свойственное и сегодня уважение к кинематографии и высокие мерки, по которым оценивается настоящее экранного искусства, переживавшего в середине 50-х годов во Франции период одного из самых глубоких, не столько экономических, сколько творческих кризисов. Не случайно в противовес разоблачаемой «Одной тенденции французского кино» (1954, статья эта опубликована в русском переводе в сборнике «Франсуа Трюффо», Москва; 1985) автор восхваляет классиков прошлого и молодых режиссеров настоящего, порывающих со стереотипами «драматических комедий» в прорыве к лирическим откровениям или вечным истинам, причем крайности эти для Трюффо и в критике, и в творчестве в чем-то виделись тождественными.

Читатели смогут познакомиться с участием Франсуа Трюффо в зарождении, формировании и развитии французской «новой волны» — движения, поставившего своей целью обновление не только и не столько киноязыка, сколько проблематики искусства экрана, приближение его к жизни и к самым высоким культурным традициям. Группа молодых критиков, сплотившаяся вокруг журнала «Кайе дю синема», действительно способствовала, пусть недолговечному, но безусловному, творческому взлету французской киношколы, сделавшей Франсуа Трюффо одним из наиболее своеобразных выразителей именно национального характера в искусстве.

«Новая волна» как течение оказалась недолговечной. Уже к середине 60-х годов соратники Трюффо по журналу и первым экранным работам пошли разными путями. Здесь и кричащие противоречия в работах Жан-Люка Годара, неоднократно переходившего из крайности в крайность, и чрезвычайно неровное творчество Клода Шаброля, обретавшего подлинное вдохновение лишь при обращении к живительному источнику собственного прошлого — жизни французской провинции, которую ему удалось показать на экране, пожалуй, лучше, чем кому бы то ни было другому, и экспериментальность работ Жака Ривета, и морализирующий консерватизм Эрика Ромера, не случайно реализовавшийся в спокойной академичной эстетике, — все эти тенденции восходили к единому взрыву творческой энергии, первотолчок которому дал известный критик Андре Базен, открывший путь в критику и творчество далеко не только одному Франсуа Трюффо. Однако именно Трюффо удалось в наибольшей степени сохранить верность идеалам своей юности.

В конце 50-х годов во Франции траектория, казавшаяся ранее невозможной — от зрителя к критику и далее к режиссуре, — стала естественной и чуть ли не закономерной. Прорыв в современность как киноязыка, так и мыслей и чувств, стал одновременно и прорывом к зрителю, в профессиональный кинематограф.

«400 ударов» поразили зрителей вниманием к жизни как она есть, какой она чрезвычайно редко представляла в те годы с экрана. Свою вторую картину «Стреляйте в пианиста» (1960) Трюффо как бы в противовес строит по мотивам американского детектива, опять-таки перенося действие во Францию и обогащая его правдивостью интонаций и взаимоотношений между персонажами. Горьким лиризмом пронизано исполнение главной роли Шарлем Азнавуром, создающим по-своему трагический образ человека, потерянного в переплетении роковых обстоятельств и превратностей судьбы.

Этими двумя произведениями — «400 ударов» и «Стреляйте в пианиста» — открываются и две линии в творчестве Франсуа Трюффо: с одной стороны, своеобразная эстетизация повседневности, наиболее ярко проявившаяся в цикле фильмов об Антуане Дуанеле, с другой —

переосмысление традиционных форм, в первую очередь детектива, придание им неожиданной психологической и бытовой достоверности, которые идут как бы в противовес сложившейся специфике жанра. При этом режиссера и тут и там в первую очередь интересуют человеческие взаимоотношения, их сложности и парадоксы, не укладывающиеся в традиционную схему, противопоставляющую порок и добродетель, зло и добро, «черное» и «белое». В этом смысле он выступает и критиком традиционного кинематографа американского образца, где «плюс» и «минус» всегда категорически разведены на противоположные стороны сюжетного спектра.

Глубокое своеобразие человековедческой проблематики творчества Трюффо ярко проявилось в его следующей и, на мой взгляд, лучшей картине первого периода творчества — фильме «Жюль и Джим» (1962) — экранизации романа Анри-Пьера Роше, тонкой и грустной истории взаимоотношений двух друзей — француза и немца — и женщины, которую они оба любят, но не могут сохранить. В этом фильме сказалось пристрастие Трюффо к стилизации и тонкому воспроизведению примет жизни прошлых лет (в данном случае — первых двух десятилетий нынешнего столетия), что в какой-то степени предвещало возникшую пять лет спустя моду «ретро». В исключительном интересе к личной, интимной жизни персонажей, в которой и проявляются те глубинные коллизии, где каждый по-своему оказывается правым, Трюффо выступает наследником горячо любимых им французских режиссеров — Жана Виго и Жана Ренуара.

С другой стороны, внимание к достоверности каждой детали, к тонкому воспроизведению повседневного быта, ранее казавшегося недостойным внимания экрана, безусловно, восходит к итальянскому неореализму, в частности, к краткому опыту совместной работы с его классиком — режиссером Роберто Росселлини. Уже на этом этапе в 50-е — начало 60-х годов прочерчиваются линии традиции, которой Трюффо остается верным и в дальнейшем.

Если попытаться окинуть одним взглядом весь творческий путь режиссера, то первое, что в нем действительно поражает, — это последовательность его обращения к одним и тем же проблемам, мотивам, конфликтам, которые подчас предстают неразрешимыми. От любовного треугольника «Нежной кожи» (1964), трагически разрешающегося гибелью главного героя от руки ревнивой жены, до самоубийства любовников в уже упоминавшейся «Соседке» — всюду звучит ностальгия по сильным чувствам, несоразмерным бытовому окружению, которое именно в этих картинах воспроизводится во всей своей обыденности и именно здесь становится очевидным, что страсти не подвластны времени и пространству.

Те же аффекты, но в ином, исключительном контексте детективных сюжетов предстают перед зрителем в цикле экранизаций между уже упоминавшимися картинами «Стреляйте в пианиста» и «Веселенькое воскресенье». «Новобрачная была в черном» (1968) и «Сирена „Миссисипи“» (1969) — запутанные истории преступлений, обманов и роковых недоразумений, в изложении которых Трюффо проявляет себя более всего как тонкий стилист и знаток человеческих душ.

Те же души в обстоятельствах, отмеченных крайностями судьбы или крайностями страсти, предстают с экранов в картинах «История Адели Г.» (1975) — роковая неразделенная любовь дочери Виктора Гюго, доводящая ее до сумасшествия, — и «Дикий ребенок» (1970) — тяжелый путь приобщения к культуре ребенка, выросшего вне цивилизации, — реконструкциях подлинных событий, где мы вновь узнаем излюбленные темы режиссера. И в том и в другом случае он не случайно прибегает к стилизации под хронику, но в разных вариантах. Первый фильм — хроника субъективных ощущений героини, второй — достоверная экранизация научного трактата, где черно-белая гамма призвана придать изображению необходимый оттенок документальности, а использование приемов, характерных для немых фильмов и в дальнейшем вышедших из употребления, призвано как бы подчеркнуть дистанцию между днем нынешним и днем минувшим.

Так сливаются воедино две стороны творческого процесса — художественная и техническая, которые, как свидетельствуют материалы этого сборника, для Трюффо были в равной степени важны. Создание эффекта, поддержание интереса зрителя, выявление сути происходящего, одним словом, кинематографическая школа всегда не только интересовали, но и волновали его и как критика, и как практика. Отсюда пристальное внимание к приему, к детали на самых разных уровнях — от общего драматургического решения до того или иного аксессуара или нюанса актерского исполнения.

Профессиональный интерес Франсуа Трюффо к технологии кинотворчества наиболее ярко раскрылся в его книге «Кинематограф по Хичкоку» (первое французское издание — 1966 год, окончательный вариант — 1983 год и переводы на многие языки мира), в основу которой лег цикл многочасовых бесед двух крупнейших мастеров кино. Сразу отметим, что мы относимся к творчеству Альфреда Хичкока значительно более критически, чем его французский собеседник. В лентах английского режиссера, особенно сделанных в США, есть и элементы эстетизации насилия и произвольного нагнетания чувства страха, и неприемлемые для нас черты этического и религиозного консерватизма. Впрочем, и в работах самого Трюффо, как и в его высказываниях, много дискуссионного и вызывающего возражение. Однако это отнюдь не умаляет бесспорной ценности квалифицированного и тонкого анализа тайн и опасностей профессии кинорежиссера, путей преломления замысла на экране, позволяющего читателю, как свидетельствуют публикуемые ниже небольшие фрагменты из этой книги, проникнуть в творческую лабораторию не только Хичкока, но и самого Трюффо.

Так, мы понимаем, почему в его фильмах взаимопересечения между искусством и реальностью, жизнью действительной и жизнью экранной и сценической занимают привилегированное место. Творчество как высшая цель жизни — собственной и своих героев — противостояние искусства враждебным обстоятельствам, переплетение вымышленных и реальных чувств в кино и театре — тема и «Американской ночи» и «Последнего метро», где сила искусства открыто противопоставляется идеологии фашизма. Французский театр в годы оккупации, его жизнь и быт, драмы сценические и реальные пронизывают судьбы героев-актеров и вынужденного творить в подполье режиссера. Пронзительная чуткость к психологии людей, сложностям взаимоотношений — сценических, экранных, повседневных и исключительных — предопределяла внимание режиссера к актерам и проблемам их творчества. Фильмы Трюффо в целом — это своеобразная галерея блестящих исполнителей, нередко обязанных режиссеру своими лучшими ролями.

Мастерство режиссера в работе с актерами, умение раскрыть сильные стороны их дарования объясняются пристальным вниманием к индивидуальности людей, к личности другого человека. Вершиной в творчестве Жанны Моро стала роль Катрин в фильме «Жюль и Джим»; индивидуальность Жан-Поля Бельмондо неожиданными гранями предстала в «Сирене „Миссисипи“», где его партнершей была Катрин Денев, сыгравшая главную роль и в фильме «Последнее метро». Сильная индивидуальность Жерара Депардье, которого не случайно во Франции называют новым Жаном Габеном, по-своему раскрылась и в «Последнем метро», и в «Соседке». Наконец, заключительный этап творчества Франсуа Трюффо дал возможность раскрыться незаурядному и самобытному дарованию Фанни Ардан, быть может наиболее ярко сыгравшей подлинную страсть. Любовь к актерам, глубокое понимание специфики их труда как в глубинных психологических процессах, так и в случайных превратностях съемок составляют один из смысловых и эмоциональных центров фильма «Американская ночь».

Не случайно говорят, что режиссерское мастерство наиболее ярко проявляется в работе с непрофессиональными исполнителями, в первую очередь с детьми. Именно в этой сложнейшей сфере Трюффо также достигает бесспорного успеха, свидетельство чему и подросток Жан-Пьер Лео в «400 ударах», и Жан-Пьер Карголь — «Дикий ребенок», и маленькие герои «Карманных денег». Здесь опять-таки сказывается свойственная режиссеру любовь к человеческому в человеке, которое по-своему проявляется в любом возрасте. Именно это делает французского режиссера виднейшим представителем гуманистического киноискусства, не случайно вызывающего интерес и далеко за пределами его родины.

К сожалению, история западного кино не столько подтвердила, сколько опровергла прогноз Трюффо, что фильмы будущего будут сниматься под знаком любви. Ненависть разных родов и видов заняла на экранах значительно большее место, нежели любовь. В сложном контексте современного мира непреходящее значение творчества Франсуа Трюффо состоит в актуальности защиты ценностей культуры, причем культуры не только кинематографической, в противовес разного рода разрушительным тенденциям, которыми изобилует нынешний буржуазный экран.

Хотя сделанная режиссером в Англии в 1966 году картина «451° по Фаренгейту» (экранизация одноименного романа Рея Брэдбери, известного советскому читателю) не принадлежит к числу наиболее удавшихся его работ, тем не менее, само по себе обращение к теме сохранения культуры во враждебных обстоятельствах для него глубоко закономерно. Он не случайно ощущал себя как представитель классической культуры (для его поколения

классическими представали и литература и кинематограф). Поэтому он столь обостренно ощущал угрозу культуре и столь настойчиво доказывал ее неистребимость в условиях опасности, как в реальном мире (фашистская оккупация), так и в фантастическом мире будущего.

Творчество Трюффо свидетельствует поэтому не только о неизбежных потерях по сравнению с глобальными замыслами его юности, но и о его верности себе, следовании той эстетической культуре, которую молодой критик некогда приобрел в залах Французской синематеки, десятки раз пересматривая классические фильмы.

Плодотворность традиции поисков совершенства «золотой середины» — пожалуй, наиболее ценное, что сохраняется и поныне во французской киношколе, которой невзирая на яростные филиппики своей молодости Трюффо сохранял верность на протяжении всего творческого пути и которую достойно представлял на экранах мира.

Конечно, многие страницы сборника оставляют впечатление наивного идеализма, который при этом не теряет своей привлекательности. Творчество Трюффо уже принадлежит истории. В превратностях последней четверти века ему — одному из немногих — удалось сохранить чистоту и подлинность звучания гуманистических тенденций в искусстве.

Искренняя вера в возможности человека в сочетании с глубоким пониманием многих конфликтов и противоречий бытия делают творческое наследие этого художника безусловно ценным и интересным для нас. Парадоксально, что, охотно раскрывая свою творческую лабораторию на экране (это очевидно и по публикуемому сценарию «Американской ночи»), Франсуа Трюффо относительно менее подробно говорит о ней в своих интервью, где, вспоминая об опыте критика, опять-таки больше обращается к опыту других режиссеров. Это позволяет ему одновременно раскрыть универсальные закономерности творчества и их индивидуальное своеобразие, по-своему проявляющееся в каждом конкретном случае. Перед читателем сборника тут пройдет своеобразная панорама творческих портретов различных мастеров мирового кино, по отношению к которым и в зависимости от которых Трюффо пытается определить свое место в искусстве, а также его программные статьи по важным проблемам киноискусства и кинокритики.

В первом разделе сборника помещены статьи и рецензии, написанные в разное время и в совокупности своей составляющие как бы персональный Пантеон великих мастеров, сыгравших определяющую роль в становлении и развитии творческой индивидуальности Франсуа Трюффо. В итоге получается своеобразная история кино в миниатюре. Поэтому и материалы здесь расположены по хронологии создания анализируемых произведений, а не по времени публикаций, как правило случайно приуроченных к повторному выпуску фильмов на французские экраны, фестивальным ретроспективам или юбилейным датам. Особое место занимают критические статьи молодого Трюффо и его разновременные обращения к творчеству тех, кого он сам называл «приятелями по „новой волне“».

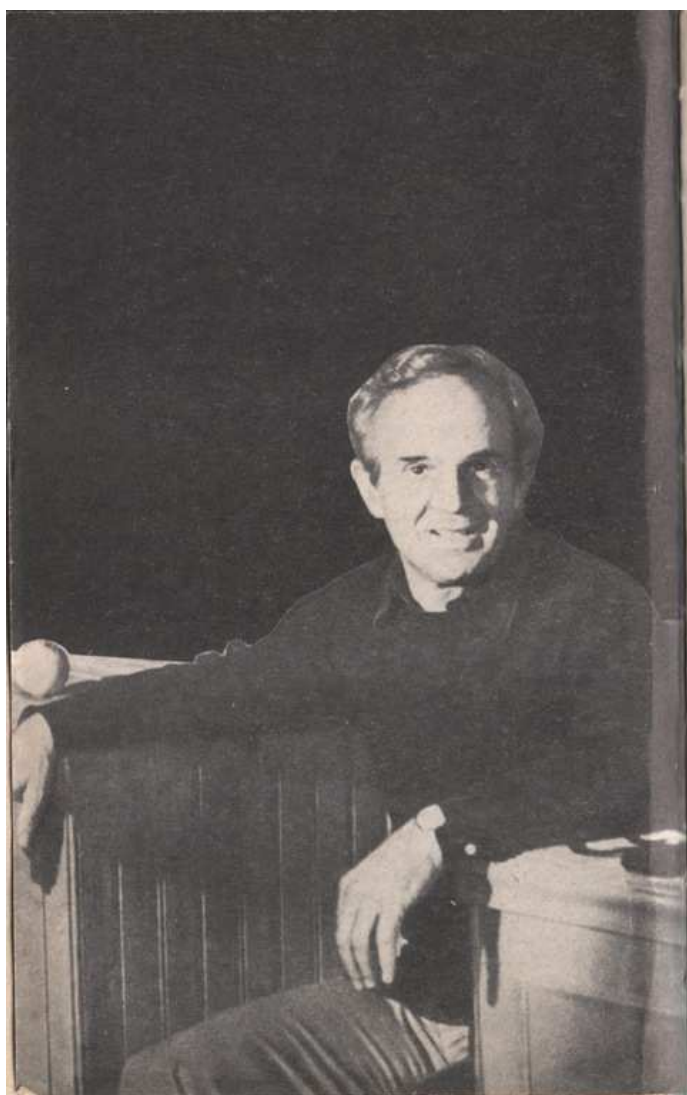
Второй раздел построен на нескольких интервью, посвященных общим вопросам киноискусства, профессии режиссера и собственным работам. Наконец, в третий раздел сборника включены, как уже говорилось, сценарии новеллы «Антуан и Колет» и «Американской ночи» с авторскими предисловиями к ним.

Комментарии и фильмографические сведения помогут читателю сориентироваться в разноплановых и многообразных материалах, составляющих значительную часть наследия Франсуа Трюффо, хотя, естественно, не исчерпывающих его. Настоящее издание не ставит своей целью фильм за фильмом охарактеризовать творческий путь режиссера, что сделано в советском сборнике «Франсуа Трюффо», изданном издательством «Искусство», или в недавно изданной во Франции книге «Трюффо о Трюффо». Здесь решается иная, пожалуй, более сложная задача — дать автопортрет мастера как зрителя, критика и режиссера, что позволяет раскрыть и особенности его дарования, и некоторые существенные черты развития современного киноискусства под страстным и пристрастным взглядом Франсуа Трюффо.

К. Разлогов

Издательство и авторский коллектив, работавший над этой книгой, выражают искреннюю благодарность французским кинематографистам и исследователям Фанни Ардан, Изабель Пастор,

Франсуа Альбера, Пьеру Бёшо, Филиппу Коллену и Бернару Эйзеншитцу, любезно предоставившим часть изобразительного материала, библиографических сведений и текстов Ф. Трюффо. В сборнике напечатаны последние переводы Изабеллы Германовны Эпштейн (1925-1986), по инициативе которой начиналось данное издание.



Статъи и рецензии



Трюффо о Трюффо

ТРЮФФО РАССКАЗЫВАЕТ О СЕБЕ

Вероятно, моя страсть к кинематографу была в значительной степени вызвана тем, что в ранней юности, во время оккупации (мне было 10 лет в 1942 году), меня не оставляло чувство неудовлетворенности жизнью. 42-й год стал важной вехой моей биографии — началом бесчисленных просмотров. С 10 до 19 лет я буквально бросался на фильмы, и с тех пор моя любовь к кино не ослабевала.

Синематека стала для нас настоящим пристанищем, родным домом. Там был маленький зал мест на пятьдесят, где обычно, особенно когда показывали популярные фильмы, мы растягивались прямо на полу перед первым рядом. [...] Я начал ходить на улицу Мессин году в 1947-м (а может, в 48-м), и здесь-то мы все и перезнакомились: Ж. Ривет, Жан-Люк, полька по имени Лилиан, Сюзанна Шифман и еще одна шведка — не помню, как ее звали. Этот дом на улице Мессин стал постоянным местом наших встреч. К моему удивлению, просмотры фильмов здесь заканчивались очень поздно, когда уже закрыто метро, так что нам приходилось возвращаться домой пешком. [...] Саму улицу Мессин я, пожалуй, так и не разглядел — все наше внимание занимал Фредерик Россиф, стоявший на контроле. Кстати, он был для нас весьма опасной личностью, потому что мы всеми силами пытались после каждого сеанса замешкаться в зале, чтобы лишний раз не платить. Звезда немого кино Мюзидора вместе с Лоттой Эйсер тоже всегда стояли в дверях. Но вот Мери Меерсон я почему-то не помню.

Сам основатель Французской синематеки был человек восхитительный, одновременно простой и экстравагантный, одержимый одной идеей.

Как все «маньяки», Анри Ланглуа делил мир, людей и события на две категории: полезное для синематеки и вредное. Даже если вы были знакомы с ним десять лет, он не тратил времени на расспросы о вашем здоровье или о семейной жизни, ибо сами эти понятия связывались для него исключительно с жизнеспособностью синематеки или же с «синематечной семьей». Он мог по-настоящему тепло относиться к вам, если вам удавалось на ходу подключиться к разговору с ним, вернее, к его монологу на одну тему — о заговоре, обстоятельства которого могли быть вам неизвестны, что его ничуть не смущало. [...] Мы привыкли слушать его, не понимая и не задавая вопросов, — так смотрит в музыкальную партитуру человек, не знающий сольфеджио, — и получали удовольствие от его параноидальной скороговорки и таинственного выражения лица, от души потешаясь над этим между собой. Однако в феврале 1968 года выяснилось, что все это было достаточно обоснованно. [...]

Как только правительство де Голля ополчилось против Анри Ланглуа и попыталось изгнать его из созданной им синематеки, тут же поднялась волна протеста, и на улицы Парижа высыпали возмущенные. По прошествии времени становится ясно, что по отношению к майским событиям 68-го года демонстрации в защиту Ланглуа были тем же, чем является по отношению к полнометражному фильму рекламный ролик, возвещающий о его скором выходе на экран.

Это сравнение абсолютно точно, поскольку в первой демонстрации 15 февраля 1968 года участвовали исключительно «дети синематеки», во всех же последующих демонстрациях — толпы протестующих пополнялись посторонними людьми. Среди них были студенты, маоисты или анархисты, некоторые из них впоследствии стали заметными фигурами. Их лидеры подходили к нам, делали замечания, критиковали нашу политическую непрофессиональность. [...]

Впрочем, Ланглуа не был более изощренным политиком, чем все мы, и, пока «детей синематеки» на парижских мостовых избивала полиция, Анри сидел у себя дома, на улице Газан, и раскидывал карты, чтобы узнать, каков шанс на победу, или же отправлялся к гадалкам, по его мнению, способным предсказать будущее синематеки.

И все же это не означает, что Ланглуа смирился. Если и был человек еще более непреклонный, решивший не уступить и поддерживавший Ланглуа в его непримиримости, то этим человеком оказалась Мери Меерсон. Давно предчувствуя приближение грозы, она разгадала маневры завистников Ланглуа, жаждущих заполучить его синематеку, и то, что произошло, не было для нее неожиданностью. Хотя Ланглуа с дьявольской хитростью умудрился не проронить ни слова за все время, пока продолжалось его дело, избегая каких бы то ни было заявлений в прессе или официальных демаршей, он прекрасно сумел возглавить и воодушевить спонтанно

сложившуюся группу своих единомышленников, которые предоставили себя в его распоряжение. Мы с молниеносной быстротой создали организацию под названием «Комитет защиты Французской синематеки». [...]

Борьба велась на всех фронтах — на улице, в кабинетах, по телефону. Наши статьи и сообщения наводнили газеты, вначале поддерживавшие нас, но затем все более и более запуганные правительством. Несколько сот режиссеров, активно участвовавших в этой борьбе, — от Чаплина до Куросавы, от Сатъяджита Рея до Росселлини — послали в «Кайе дю синема» телеграммы с угрозой забрать свои фильмы из синематеки, если в ней не будет Ланглуа. В результате, как об этом пишет в своей книге Ричард Рауд, правительство вынуждено было уступить, и не только по требованию любителей кино — немаловажную роль сыграла и поддержка влиятельных лиц, во главе с покровителем искусств Жаном Рибу. Как только Ланглуа был возвращен его пост, мы наконец вновь обрели сон и смогли вернуться к своим занятиям.

— Какие фильмы Вас сформировали?

— ...Быть может, оттого, что это был период оккупации и в прокате не шли американские фильмы, я формировался под влиянием «горсточки» французских лент. Я говорю «горсточка», потому что между 42-м и 44-м годами у нас было сделано не более 40–50 картин, наиболее значительная из которых, бесспорно, «Ворон». Возможно, это было связано также и с тем, что мне хотелось видеть на экране близкий к реальности мир. [...] Я предпочитал историческим лентам фильмы на современную тематику и особенно любил детективы и психологические драмы. [...] Позже, продолжая любить французское кино, я открыл для себя и американское. По правде говоря, в какой-то степени я отошел от своих былых пристрастий после встречи с Риветом. Ривет тогда был решительным противником французского кино, хотя сейчас, по-моему, он сам к нему обратился. Мне кажется, что теперь он любит такие фильмы, как, скажем, «Дети райка», хотя в свое время мы из-за них немножко поссорились.

Я очень любил два фильма, и они бесспорно оказали влияние на мои «400 ударов», — это «Ноль за поведение» Жана Виго и «Германия, год нулевой» Роберто Росселлини.

«400 ударов» — пожалуй, фильм росселлиниевского плана, ведь я два года вместе с Росселлини писал сценарии, и он мне как следует «вправил мозги». Сам он был ярким противником американских и голливудских фильмов и «завоذيлся» по этому поводу с полуоборота, а во мне он видел горячего поклонника американского кино. Росселлини, например, терпеть не мог, когда фильмы начинались с заставок перед титрами, ему это казалось вульгарным... И он был прав, ведь это равносильно тому, что, читая книгу, вы вдруг, где-нибудь на десятой странице, увидели бы: ««Галлимар» — ул. Себастьяна Батена...»

В фильме «400 ударов» многое от Росселлини, в том числе линейность построения и простота. Он объяснил мне, что, создав фильм, вполне достаточно попытаться сказать правду и потому не следует опасаться сходства с документалистикой. А ведь я решительно не приемлю документальное кино, для меня оно полная противоположность всему, что мне близко в искусстве. И тем не менее документальный ракурс не чужд моим художественным лентам, и в «400 ударах» это явственно ощущается. Работая над «Диким ребенком», я сознавал, что фильм этот подтверждает одну из идей Росселлини: незачем придумывать сюжеты, достаточно раскрыть книги. Но истории разных стран, народов, цивилизаций, и готовые сюжеты можно снимать на пленку. Кстати, Жан Грюо, помогавший мне в работе над «Диким ребенком», является в то же время сценаристом картины «Взятие власти Людовиком XIV».

— Кто Ваши любимые режиссеры?

— Во Франции — Эрик Ромер; в Италии — Феллини, Висконти; в Америке — Хичкок, Полянский; кроме того — Бунюэль, Бергман. Я люблю режиссеров, которые создают фильмы как роман, то есть сами сочиняют даже сюжет, их картины хочется посмотреть еще до выхода на экран, в них приятно узнавать черты, присущие более ранним лентам их создателей, а также находить нечто новое, свидетельствующее об изменениях в их жизни и во взглядах.

— Как на Вас повлиял Ренуар?

— Он повлиял на всех нас не только как кинематографист, но и в мировоззренческом плане: как философ, писатель, как человек большого ума. В каком-то смысле он был антиподом Хичкока, чьи фильмы — замкнутая система, а герои далеки от реальности, не похожи на тех людей, которых встречаешь на улице. Ленты Хичкока лишены психологизма. Ренуара интересуют живые люди. Философия Ренуара — терпимость, милосердие, желание понять окружающих...

— А в чем состояло влияние на Вас Хичкока?

— Он сделал меня смелее и придает мне мужества всякий раз, когда я о нем думаю. Он был очень дерзок в работе. Именно дерзок, ведь некоторые сюжеты с трудом поддаются переносу на экран. Вспоминая о нем, я чувствую, что могу попытаться, и думаю: а как бы он разрешил ту или иную проблему? И это помогает мне найти правильное решение, даже если в целом фильм и не «хичкоковский». О его влиянии говорят обычно только тогда, когда в фильме совершается какое-нибудь преступление или убийство. Я же более всего обязан ему своими фильмами «Дикий ребенок» и «Адель Г.». Он подсказывал мне звуковые решения, изобразительные приемы, движения камеры... Я даже не могу все это объяснить. Это какой-то энергетический заряд.

К тому же Хичкок формировался в эпоху немого кино. Режиссеры, начавшие работать после 1930 года, оказались в более невыгодном положении. У них нет такой силы, на пути им встречалось меньше трудностей, что отразилось и на их творчестве. Естественно, кинематографисты моего поколения восхищаются режиссерами немого кино.

— По-моему, влияние Любича и Жана Кокто ощущается в Ваших фильмах ничуть не меньше, чем влияние Ренуара и Хичкока?

— Да, да! Влияние Любича — результат наблюдений за его методом работы над сценариями. Он особенно заинтересовал меня в последние годы. Но Кокто — постоянный источник вдохновения. Это нечто глубинное, волновавшее меня уже в пятнадцать лет, что-то вроде неосознанных реминисценций.

...некоммуникабельность: это когда мы говорим на одном языке, но не понимаем друг друга. По-моему, с этим понятием перемудрили. Например, Антониони. Я часто говорю, что это единственный хороший режиссер, которого я не люблю.

ЧАРЛИ ЧАПЛИН, КТО ОН?

Чарли Чаплин — самый знаменитый в мире режиссер, но творчество его едва ли не стало самой таинственной страницей истории кино. По мере того как кончался срок проката его фильмов, Чаплин запрещал повторный их выпуск, раздраженный, надо признать, еще и наличием большого числа пиратских копий, которые стали появляться уже в самом начале его карьеры. Таким образом, выросли новые поколения зрителей, которые лишь понаслышке знали о таких картинах, как «Мальш», «Цирк», «Огни большого города», «Великий диктатор», «Месье Верду», «Огни рампы».

В 1970 году Чаплин вновь выпустил в прокат почти все свои фильмы, и это дало нам возможность поэтапно проследить за развитием его творческой мысли.

В период немого кино многие презирали кинематограф, в особенности писатели и интеллектуалы, считая его ярмарочным извлечением или второсортным искусством. Признавали только Чаплина. Такая точка зрения естественно вызывала возмущение тех, кто внимательно смотрел фильмы Гриффита, Штрогейма, Китона. Начались яростные споры на тему, является ли кино искусством? Эти разногласия в среде интеллектуалов ни в коей мере не касались публики, которая отнюдь не задавалась подобными вопросами. Благодаря зрительскому энтузиазму, масштабы которого сегодня трудно себе представить (его всемирная популярность в те годы сравнима лишь с культом Евы Перон в Аргентине), Чаплин к концу первой мировой войны стал самой известной фигурой в мире.

И этот факт восхищает меня теперь, когда прошло шестьдесят лет с тех пор, как Шарло появился на экране, потому что я вижу в этом определенную закономерность, великую и прекрасную по своей сути. С момента возникновения кинематографа в нем работали представители привилегированных слоев населения, хотя вплоть до 1920 года и речи не было о

том, чтобы считать кино искусством. Я не намерен придерживаться лозунга «Кино — это буржуазное искусство», ставшего популярным после мая 1968 года, но я хотел бы заметить, что люди, снимающие фильмы, значительно отличаются от тех, кто эти фильмы смотрит, не только в культурном отношении, но и с чисто житейской точки зрения.

Чарли, брошенный отцом-алкоголиком, первые годы жил в страхе, что его мать попадет в сумасшедший дом, а когда она туда попала, над ним нависла угроза в любой момент угодить в полицию. Девятилетний бродяга, слонявшийся вдоль Кеннингтон-роуд, принадлежал, как он сам пишет в своих мемуарах, к «...низшим слоям общества». Я привожу этот факт, который так часто упоминался и комментировался, что в конце концов потерял свою остроту, лишь для того, чтобы подчеркнуть, какие колоссальные силы таят в себе нищета и безысходность. И когда Чаплин в Кистоуне будет снимать фильмы с погонями, он побежит быстрее и дальше своих коллег из мюзик-холла, потому что он, если и не единственный кинематографист, снимавший фильмы о голоде, то единственный, кто испытал его сам. Именно это почувствуют зрители всего мира, когда в 1914 году на экранах появятся его картины.

Я не далек от мысли, что Чаплин, чья мать сошла с ума, был сам на грани безумия, от которого его спас унаследованный как раз от матери мимический дар. В последнее время стали гораздо серьезнее изучать проблему развития детей, выросших в одиночестве, в условиях моральных, физических или материальных лишений. Специалисты расценивают аутизм («уход в себя») как механизм защиты. В поступках и движениях Шарло все можно считать самозащитой. И когда Базен пишет, что Шарло не антисоциален, а асоциален и, более того, стремится стать членом общества, он описывает почти в тех же выражениях, что и Каннер, разницу между шизофреником и аутичным ребенком: «В то время как шизофреник пытается решить свои проблемы путем ухода из мира, частью которого он является, наши аутичные дети постепенно приходят к компромиссу: они осторожно, крадучись, вступают в тот самый мир, который изначально был им чужд».

Я проиллюстрирую примером один тип сдвига (слово «сдвиг» мы постоянно находим как у Андре Базена, так и у Бруно Беттельхейма, когда он описывает аутичных детей в «Пустой крепости»). Вот две цитаты о роли вещей в восприятии аутичных субъектов и чаплиновских героев: «Аутичный ребенок материальных предметов боится меньше, чем людей, он даже может взаимодействовать с ними, поскольку для него опасны люди, а не вещи. Однако использовать вещи он будет не по назначению» (Бруно Беттельхейм).

«Создается впечатление, что вещи оказываются полезными Шарло лишь вне того назначения, которое уготовило им общество. Самым ярким примером такого сдвига является знаменитый танец булочек, когда предметы явно подыгрывают герою, кружась в какой-то совершенно немислимой хореографии» (Андре Базен).

Говоря современным языком, Шарло изгой, он в своем роде изгой среди изгоев. Став самым знаменитым и самым богатым художником в мире, он чувствует себя вынужденным, в силу возраста или природной скромности, из соображений здравого смысла, наконец, расстаться с образом бродяги. В то же время он понимает, что роль человека «благополучного» ему не подходит. Он должен изменить свой миф, оставаясь мифом. И вот он готовится снять фильм о Наполеоне, о жизни Христа, но затем отказывается от своих замыслов и снимает «Диктатора», «Месье Верду» и «Короля в Нью-Йорке», выступив попутно в «Огнях рампы» в роли Кальверо — клоуна, опустившегося до такой степени, что он спрашивает своего импресарио: «А что, если мне работать под чужим именем?»

В течение пятидесяти лет Чарли Чаплин был ведущей фигурой в мировом кино, он оказал огромное влияние на его развитие. Созданный им образ легко угадывается в персонаже Жюльена Карета из «Правил игры», его Анри Верду четко просматривается в образе Арчибальда де ла Круса, а еврей-цирюльник в «Диктаторе» смотрит на свой горящий дом точно так же, как это сделает двадцать шесть лет спустя старый поляк в картине Милоша Формана «Горит, моя барышня».

Для творчества Чаплина характерны две основные темы: бродяги и самого знаменитого человека на свете. В первом случае он задается вопросом: существуют ли я? Во втором — делает попытку ответить на вопрос: кто я? В целом творчество Чарли Чаплина сконцентрировано вокруг важнейшей темы: темы человеческой личности.

АБЕЛЬ ГАНС. «НАПОЛЕОН»

На этот раз главный фильм недели — произведение двадцативосьмилетней давности. Не каждую неделю выпадает счастье писать рецензию на такой фильм, как «Наполеон». Даже не каждый месяц. И, увы, не каждый год. Вот почему немного странно и как-то нелепо писать о нем так, будто речь идет о фильме «текущего репертуара»: отмечая удавшееся и менее удавшееся, выискивая недостатки в произведении, о котором необходимо говорить как о цельном и недоступном для критики монолите. Ибо, подчеркиваю, о «Наполеоне» нужно говорить смиренно. Какой современный французский или иностранный фильм, встреченный единодушными восторгами прессы и публики, можно будет показать через 28 лет и услышать тот гром аплодисментов, которым зал, наполненный преимущественно критиками и кинематографистами, встретил вчера вечером «Наполеона» Ганса?

Впервые мысль о постановке «Наполеона» возникла у Ганса в 1921 году. Он только что закончил «Колесо» и приехал в Нью-Йорк на премьеру картины «Я обвиняю», которую Гриффит вскоре покажет всей Америке, пользуясь каналами фирмы «Юнайтед артистс», организованной им совместно с Чарли Чаплиной, Мэри Пикфорд и Дугласом Фэрбенксом. В 1923 году начался подготовительный период. В 1924 было создано общество «Наполеон». Торжественная премьера фильма состоялась в здании парижской «Опера», где был повешен «тройной» экран, 7 апреля 1927 года.

«Наполеон» потребовал от Ганса четырех лет работы, из которых три ушли на съемки. Прежде чем приступить к сценарию, Абель Ганс прочел более 300 книг: воспоминания Бонапарта, переписку, воззвания, произведения Тьера, Мишле, Фредерика Массона, Лякур-Гайе, Стендаля, Эли Фора, Шюэрманса, Олара, Луи Мадлена, Сореля, Артура Леви, Артура Шюке и других.

Фильм стоил 18 миллионов франков — по тем временам сумма неслыханная. Технический персонал включал 200 человек самых разных профессий: операторы, фотографы, архитекторы, художники, оформители, ассистенты, постановщики, электрики, пиротехники, оружейники, гримеры, консультанты и т.д. В фильме принимали участие 40 кинозвезд. В некоторых сценах число статистов доходило до 6 тысяч человек. Было построено — в павильоне и на натуре — 150 декораций; многие сцены снимались на натуре в Тулоне, на Корсике, в Италии, Сен-Клу, Бриенне, Мальмезоне и Париже. Фильм должен был состоять из трех частей: 1. Юность Бонапарта. 2. Бонапарт и террор. 3. Итальянская кампания. Но сняты были только первые две части. Во время подготовительного периода на складах в Бийянкуре хранилось множество разнообразного оружия, 8 тысяч костюмов, 4 тысячи ружей, палатки и знамена. В это же время декораторами был выстроен целый район Парижа XVIII столетия.

Для пробы на главную роль Абель Ганс пригласил: драматурга Рене Фошуа, писателя Пьера Бонарди, шансонье Жана Бастиа, двух актеров — ван Даэля (который в фильме играет Робеспьера) и Ивана Мозжухина. Последний — к его чести — отказался от роли, полагая, что Бонапарта может играть только француз. В конце концов на эту роль был утвержден Альбер Дьедонне, писатель, актер и режиссер, с которым Ганс был связан узами давней дружбы. Антонен Арто был выбран на роль Марата, который должен был погибнуть под ножом Эжени Бюффе — очаровательной Шарлотты Корде.

Начало картины было отснято в Бриенне 15 января 1925 года. Именно Абель Ганс первым использовал прием «субъективной камеры» весьма оригинальным образом. С помощью специальных приспособлений камеры крепились на лошадях. Их устанавливали и на санках, которые неслись с бешеной скоростью. Во время съемок конного сражения на Корсике группа недосчиталась двух человек. Приступив к съемкам знаменитой «снежной баталии» в Бриенне, когда Бонапарт-ребенок (Руденко) выказал свои недюжинные способности тактика, Ганс приказал установить над «полем битвы» специальную систему канатов и «пустил» по ним кинокамеры, траектория движения которых совпадала с полетом снежков.

На Корсике Дьедонне должен был по ходу сцены перепрыгнуть с лошади на барку. Но он промахнулся и упал в воду; как и Бонапарт, актер не умел плавать, и Ганс взревел: «Спасите Бонапарта!» Последние дни съемок на Корсике совпали с выборами, энтузиазм местных жителей был настолько велик, что бонапартисты полностью восторжествовали над республиканцами.

Для эпизода бури, когда Бонапарт в лодке сражается со стихиями с трехцветным флагом (заменяющим ему парус) в руках, в павильоне было «сооружено» Средиземное море. Камера уже

не могла повиноваться обычной команде «Мотор!» и включалась лишь после револьверных выстрелов, световых сигналов или воя сирены.

Хотя фильм был немой, Ганс выбрал на роль Дантона профессионального певца, который громко пел «Марсельезу» в Национальном собрании. Статисты должны были 12 раз подряд исполнить национальный гимн, В «Ле Ган» Эмиль Вюйермоз так описывал этот незабываемый съемочный день: «Непрофессиональные артисты отнеслись к своим ролям с чрезвычайной серьезностью. Костюмы передали им свою душу. Вездесущий Ганс — великолепный организатор — словно наэлектризовал человеческую массу... Все эти мужчины и женщины, повинувшись какому-то инстинкту, обрели доисторические ощущения и чувства... Режиссер управлял статистами так, как дирижер руководит оркестром... Когда Ганс просто поднялся на трибуну, чтобы дать чисто технические указания, его тихий и мягкий голос был встречен гулом восхищения тех покорившихся существ, которые целиком отдавали себя во власть вождя».

Только наблюдая режиссуру этой «малой» революции, можно было понять механизмы Великой. Если бы в этот день под началом Ганса находилось 10 тысяч статистов, опьяненных историей и жаждущих приказаний, режиссер мог бы послать их на приступ любой крепости и любого дворца — Бурбонского или Елисейского — и провозгласить себя диктатором.

Однажды Ганс был легко ранен в результате взрыва небольшого ящика с патронами, стоящего в углу павильона. Не произнеся ни слова, он доехал в такси до клиники и через неделю уже был на съемочной площадке, в то время как остальные пострадавшие еще залечивали свои раны.

Во время съемок взятия Тулона порт был закрыт, и над городом в течение нескольких часов реял английский флаг. Вечером санитарка сказала Гансу: «Сегодня у нас 42 раненых». И в ответ услышала: «Это хороший знак, ребята дерутся на славу, у фильма будет отличный темп!»

В одном эпизоде Бонапарт объезжал войска, которые должны были приветствовать его возгласом: «Да здравствует Бонапарт!». Но статисты кричали: «Да здравствует Ганс!»

Для съемок некоторых сцен не хватало необходимого числа статистов. Тогда ассистенты режиссера вышли на парижские улицы и начали «рекрутировать» безработных, студентов из Латинского квартала, а ночью — бездомных бродяг.

Известно, что в 1934 году Ганс озвучил свой фильм. Он доснял много новых сцен, а также планы с говорящими героями: Робеспьером, Сен-Жюстом и особенно Маратом (которого играл тот, кто должен был бы стать величайшим актером Франции, — Антонен Арто). Критики того времени предпочли изругать звуковую версию самыми последними словами, от чего я поостерегся бы, ведь без нее мы были бы лишены таких потрясающих сцен, как монолог Теруань де Мерикур (Сильви Ганс), всех планов с Антоненом Арто, Владимиром Соколовым и многими другими. Я даже думаю, что удивительное умение Ганса работать с актерами вызвало к жизни звуковой кинематограф — чтобы в нем обрести полную силу.

Создавая сценарий «Наполеона», Ганс впервые обнаружил, что обычный экран не соответствует размаху этого фильма. Тогда он изобрел «тройной» экран — некий гибрид широкого экрана и синерамы, который сейчас, 30 лет спустя, прибыл к нам из Америки. Осада Тулона и некоторые другие сцены снимались тремя камерами, давая зрителю возможность взглянуть на происходящее под углом в 100°. Иногда события, разворачивающиеся на боковых экранах, не совпадают с тем, что происходит на центральном, обрамляя его, комментируя и усиливая. В сценах ухода армии из Италии какие-нибудь десять планов создают впечатление объемности происходящего и его приближенности к нам — эффект, которого не могут достичь 12 или 15 широкоэкранных фильмов, вот уже полтора года идущих в Париже.

«Я снял «Наполеона», так как он был пароксизмом своей эпохи, которая сама была пароксизмом истории» (Абель Ганс).

И действительно, фильм являет собой гигантскую лирическую поэму, сгусток пароксизмов, сюиту оживших барельефов. На мой взгляд, только Гриффит в «Сиротках бури» и Жан Ренуар в «Марсельезе» добились столь же убедительного изображения террора на экране.

В «Наполеоне» каждая сцена кажется центральной, каждый план эмоционально заряжен до предела, каждый актер выкладывается весь, без остатка.

Абель Ганс, вопреки своему возрасту, остается самым юным французским кинорежиссером.

БЕЛИЗНА КАРЛА ДРЕЙЕРА

Когда я думаю о Карле Дрейере, в памяти сразу всплывают белые кадры, великолепные немые крупные планы из фильма «Страсти Жанны д'Арк», последовательная смена которых полностью соответствует сжатою диалогу между Жанной и ее судьями в Руане.

Затем перед глазами встают кадры «Вампира», белизна, окаймленная звуками, криками и в особенности душераздирающими стонами доктора (Ян Иеромнико), сгорбленная тень которого навсегда исчезает в клетки с мукой на безостановочно работающей мельнице, где уже никто никогда не придет ему на помощь.

Насколько скромна была камера Дрейера на съемках «Жанны д'Арк», настолько раскрепостилась она здесь и, уподобившись перу молодого писателя, стала, предугадывая или опережая, следить за движениями Вампира, крадущегося вдоль серых стен.

После трагического провала этих двух шедевров в прокате Карл Дрейер вынужден будет ждать одиннадцать лет, одиннадцать лет жизни, одиннадцать лет своей жизни, прежде чем вновь сможет сказать: «Мотор!» Он начнет снимать «День гнева», фильм о колдовстве и религии, как бы синтез двух предыдущих картин, ленту, в которой можно увидеть самую красивую в истории кино обнаженную натуру — наименее эротичную и наиболее «осязаемую», я имею в виду белое тело Марты Херлоф, старой женщины, сожженной на костре за колдовство.

Через десять лет после выхода фильма «День гнева», в конце лета 1956 года, фильм «Слово» произведет неизгладимое впечатление на зрителей и участников Биеннале в Лидо. Присуждение Золотого льва этой картине — самое справедливое награждение за всю историю Венецианского фестиваля. «Слово» — трагедия веры, или, точнее, метафизическая притча о заблуждениях, к которым приводит догматическое соперничество.

Герой картины Йоханнес — провидец, воображающий себя Иисусом Христом, — обретает духовную силу только после того, как осознает свою ошибку.

Каждый кадр «Слова» отличает формальная безупречность, достигающая высшего совершенства. Но мы знаем, что Дрейер не просто «живописец». Картина снята в очень медленном ритме, игра актеров величественна и строга, но и ритм, и игра полностью контролируются режиссером. Ни один квадратный сантиметр пленки не ускользнул от бдительного его ока. После Эйзенштейна Дрейер был, несомненно, самым требовательным к себе режиссером: картины его в законченном виде почти полностью соответствовали тому, что было им задумано.

Актеры «Слова» работают практически без мимики, их игра заключается лишь в том, что они так или иначе наклоняют голову и придерживаются с самого начала определенной манеры поведения, уже не отклоняясь от нее до конца. Основная часть действия разворачивается в гостиной богатого фермерского дома. Режиссура, включающая очень подвижные планы-эпизоды, впитала в себя опыт Альфреда Хичкока, в частности его фильма «Веревка». (Кстати, Дрейер в своих интервью неоднократно с восхищением говорил об авторе «Окна во двор».) В «Слове» опять-таки главенствует белый цвет, молочно-белый цвет, белизна залитых солнцем занавесок — такого белого цвета никто никогда не видел ни раньше, ни потом. И звук в «Слове» великолепен. В финале картины в центре экрана появляется гроб, в нем лежит героиня Ингер, которую Йоханнес — безумец, воображающий себя Христом, — обещал воскресить. Тишина в доме, погруженном в траур, нарушается лишь звуками шагов хозяина — характерным скрипом новых парадных ботинок.

Творческий путь Карла Дрейера был трудным, он мог позволить себе заниматься своим искусством лишь потому, что параллельно получал доходы от кинотеатра «Дагмар», которым руководил в Копенгагене. Этот художник, глубоко религиозный человек, влюбленный в кинематограф, всю свою жизнь лелеял две мечты, которые ему так и не суждено было осуществить: он хотел снять фильм «Иисус» о жизни Христа и работать в Голливуде, как его учитель Д. У. Гриффит.

Я встречался с Дрейером всего три раза, но я горжусь тем, что пишу эти строки, сидя в его кресле из дерева и кожи, в рабочем кресле, подаренном мне после его смерти. Карл Дрейер был небольшого роста и отличался мягкой манерой речи. Он был удивительно настойчив, внешне суров, но в действительности чуток и человечен. Вот его последний общественно значимый

поступок: за три недели до смерти он собрал восемь виднейших представителей датского кино и вместе с ними составил письмо, в котором выразил свой протест против изгнания Анри Ланглуа из Французской синемаатеки.

Карл Дрейер умер, он воссоединился с Гриффитом, Штрогеймом, Мурнау, Эйзенштейном, Любичем, с виднейшими представителями первого поколения кинорежиссеров, с теми, кому удалось сначала укротить тишину, а затем и слово. Нам еще многое предстоит узнать как о них, так и о близне Карла Дрейера.

1969

БУНЮЭЛЬ-«КОНСТРУКТОР»

Иногда я спрашиваю себя: действительно ли Ингмару Бергману жизнь представляется такой же безнадежной, какой он изображает ее в своих фильмах последнего десятилетия? В отличие от Ренуара Бергман, бесспорно, не облегчает своими фильмами наше существование. А между тем — не знаю, насколько это верно, — всегда кажется, что художник-оптимист значительнее и нужнее для своих современников, чем отчаявшийся нигилист (если, конечно, под оптимизмом подразумевать не прекраснодушие, а как бы преодоленный пессимизм).

Пожалуй, Луис Бунюэль занимает промежуточную позицию, где-то между Ренуаром и Бергманом. По-моему, он считает, что люди глупы, но жизнь забавна. Он говорит об этом мягко и не прямолинейно, но все-таки говорит, к тому же это вытекает из большинства его лент. Несмотря на свою неприязнь к пропаганде любого рода, Бунюэль все-таки снял одну из немногих в мире истинно антирасистских лент («Девушка», 1960, — его единственная англоязычная картина) — и только благодаря тому, что сумел чрезвычайно тонко лавировать между симпатичными и антипатичными персонажами, путать карты в своей психологической игре, при этом полностью сохраняя ясность и логику изложения.

Антипсихологизм бунюэлевского сценария зиждется на принципе контраста: перед нами чередование положительных и отрицательных, позитивных и негативных черт, логики и алогизма, что сказывается в его фильмах как на ситуациях, так в равной степени и на персонажах. По своему мировоззрению Бунюэль напоминает Штрогейма — та же антибуржуазность, тот же нонконформизм, но только Бунюэль легкомысленнее, анархичнее, он охотно подрывает общественные устои.

В мае 1968 года ситуация несколько усложнилась, но до этого времени содержание бунюэлевских лент полностью удовлетворяло требованиям политического кино, хотя Андре Базен после просмотра фильма «Забытые» справедливо отметил, что «Бунюэль перешел от революции к морализму». Бунюэль — веселый пессимист, он отнюдь не изверившийся художник, но большой скептик. Заметьте, он никогда не снимает фильмов «за» что-то, но всегда «против» чего-то, и среди его персонажей нет никого, кто мог бы быть назван положительным героем. Бунюэлевский скептицизм проявляется по отношению к людям, которые выполняют чересчур четкую социальную функцию, ко всем тем, чья жизнь подчинена идее. Подобно писателю XVIII века Бунюэль преподает нам урок сомнения, и по-моему, Жак Ривет справедливо сравнивает его с Дидро. В своей статье «О работе с Бунюэлем» Катрин Денев дает нам ценное свидетельство его душевного состояния в момент, когда он стоит за камерой: «Даже тогда, когда Бунюэль снимает печальную историю, он все равно рассматривает ее сквозь призму черного юмора. Он лукавый, веселый и большой шутник. Он часто развлекал нас на съемочной площадке. Все мы понимали, что образ дона Лопе (которого так блестяще сыграл Фернандо Рей) был, конечно, выстроен им как синтез всех мужских портретов из предыдущих фильмов, от «Арчибальда де ла Круса» до «Виридианы», как целое скопище жестоких, странных и зачастую интимных черт». Я и впрямь подозреваю, что, когда Бунюэль создает образ не какого-нибудь там героя-любовника, а зрелого мужчины, он шутки ради делает его носителем тех идей, которые ему самому кажутся исключительно глупыми, но уравнивает их истинными, глубокими и ясными своими собственными мыслями. Вот это слияние критических и автобиографических черт и составляет главный парадокс его творчества, удаляет его от дешевого психологизаторства и приближает к жизни.

В «Тристане» к дону Лопе приходят двое друзей, которые просят его стать свидетелем на дуэли; узнав, что предполагается драться до первого ранения, до первой капли крови, он выпроваживает пришедших со словами: «Господа, больше никогда не приглашайте меня на столь жалкое подобие дуэлей, где мало заботятся о чести».

Вот хороший пример того, как Бунюэль ломает принцип психологизма: если бы дон Лопе был полным идиотом (исходя из того, что сама идея дуэли уже идиотская), он бы так не реагировал; но в то же время жажда крови — это, по-видимому, всего лишь другая форма идиотизма, хотя, на фоне всеобщего обмельчания чувств, и более симпатичная нам в своем безумии. То усилие, которое прилагает Бунюэль, чтобы сломить первоначальный смысл, обойти, исказить его, часто приводит к тому, что великий конструктор становится импровизатором.

Отправляясь в Испанию на премьеру, я решил добраться до Толедо, где Бунюэль снимал «Тристану». Я знал, что он сожалеет о том, что не смог захватить из Франции несколько блоков сигарет «Житан» с фильтром, которые предпочитал испанскому табаку. С сигаретами меня приняли вдвое теплее на съемочной площадке, где как раз репетировали весьма интересную сцену.

По сценарию, глухонемой юноша, Сатурно, вьется вокруг Тристаны как мотылек у огня. Желание не покидает его и тогда, когда героине ампутировали ногу и она возвращается к дону Лопе. В какой-то момент Тристана и Сатурно встречаются в коридоре, обмениваются взглядами, и наконец Тристана проводит молодого человека к себе в спальню. Перед съемкой этой сцены Бунюэль немного нервничал, она казалась ему слишком грубой, слишком примитивной, одним словом, сделанной «в лоб», и он решил ее изменить. Вот что мы видим в фильме:

Сатурно в саду, он бродит под окном Тристаны и бросает в него мелкие камешки. Тристана раздевается в своей комнате, мы видим только ее нижнее белье, которое ложится на кровать рядом с отстегнутым протезом. Камера возвращается к Тристане. Она застегивает ночную рубашку и, опираясь на костыли, подходит к окну, привлеченная звуком барабанивших по стеклу камешков. Затем мы вновь видим юношу, который жестами просит ее снять рубашку. По реакции Сатурно, который отступает в глубь сада, не сводя глаз с окна, ясно, что Тристана выполнила его просьбу.

Пока я следил за съемкой этой сцены, мне вспомнилось интервью с Бунюэлем в 1953 году. Собственно, это было первое в моей жизни интервью, взятое у кинорежиссера. На вопрос вроде: «Нет ли у Вас «неосуществимого замысла?»», он ответил: «Отвечаю: нет, хотя могу рассказать Вам о фильме, о котором мечтаю, но который никогда не сниму. Идея его возникла под влиянием книг Фабра, персонажи фильма были бы столь же реалистичны, как и в прочих моих картинах, но только они обладали бы сходством с разными насекомыми: героиня вела бы себя как пчела, герой-любовник — как жук-скарабей, и так далее. Вы понимаете, почему подобный проект обречен?» Этот «фильм об инстинкте», который Бунюэль так и не снял, несмотря на то, что постоянно ходил вокруг да около, может стать хорошей подсказкой для тех, кто хочет понять, почему он заставляет своих персонажей столь необычно жить и двигаться. Вопреки распространенному среди читателей его таланта мнению Бунюэль пишет сценарий и подготавливается к съемкам очень ответственно, продуманно, ничего не принимая на веру. Как все крупнейшие кинематографисты, Бунюэль знает, что в первую очередь надо заботиться о том, чтобы «было интересно», и что вариантов решения бывает несколько, но лучший — только один.

Слишком многие комментаторы представляют Бунюэля погруженным в грезы поэтом, который руководствуется лишь капризами своей неумной фантазии. А на самом деле, он крупнейший сценарист, ас драматической «конструкции», как это превосходно доказала в вышеупомянутой статье Катрин Денев: «Бунюэль — это в первую очередь превосходный рассказчик, дьявольски ловкий сценарист, без конца улучшающий свой сценарий для того, чтобы сделать сюжет более интригующим, более захватывающим. Луис Бунюэль говорит порой, что он не думает о публике и делает фильмы для нескольких друзей, но, по-моему, своих друзей он считает чрезвычайно трудными и требовательными зрителями, чью благосклонность можно завоевать ценой столь огромных усилий, что попутно его успевают понять, полюбить и возвести на пьедестал киномены всего мира».

Чтобы подтвердить справедливость свидетельства актрисы, бывшей исполнительницей главных ролей в «Дневной красавице» и сразу вслед за этим в «Тристане», я позволю себе на ваших глазах проанализировать конструкцию гораздо более раннего фильма Бунюэля. Это «Преступная жизнь Арчибальда де ла Круса», снятая в Мексике в 1955 году. В те времена гениальность Бунюэля еще не была признана во всем мире, и мексиканская цензура, по всей

вероятности, должна была воспротивиться появлению на экране симпатичного и безнаказанного убийцы.

Фильм начинается с того, что герой, маленький мальчик, наводит музыкальную шкатулку, и его гувернантка тут же умирает у него на глазах. На самом деле ее убила шальная пуля революционера — на улице шла перестрелка. Затем мы видим Арчибальда уже тридцать лет спустя, в монастырской больнице, в обществе сестры милосердия, в тот самый момент, когда он делится с ней своими воспоминаниями о детстве. Он глядит на серпообразное лезвие опасной бритвы, и, по-видимому, ему приходит в голову мысль об убийстве, или, может быть, им овладевает смутное желание. Во всяком случае, монахиня вдруг, перепугавшись, убегает по коридору и кидается в шахту лифта, не заметив, что кабины на месте нет. Она падает с шестого этажа и разбивается. Во время следствия Арчибальд чистосердечно признает все свои мнимые преступления. Его рассказ отсылает нас к недавнему прошлому, к тому, что, по-видимому, произошло несколькими неделями раньше.

В одной антикварной лавке Арчибальд видит музыкальную шкатулку своего детства в тот самый момент, когда ее готовится приобрести одна любопытная пара. Это старичок с козлиной бородкой и молодая брюнетка, которая, как мы выясним позже, работает гидом. Арчибальду все же удается настоять на своем, он покупает и уносит музыкальную шкатулку, сказав, что она ему дорога как воспоминание о детстве. Позже он отправится к своей невесте и по пути повстречается с красивой, чувственной, истеричной женщиной. Я упоминаю всех этих проходных героев, поскольку мы с ними еще столкнемся на протяжении фильма. Все это — крючки тех многочисленных удочек, которые Бунюэль забрасывает одну за другой, по мере того как разворачивается его повествование. Если память меня не подводит — к сожалению, я не располагаю никакой документацией по поводу «Арчибальда де ла Круса», сценарий его не публиковался, — мы раньше героя узнаем, что его невеста — обманщица, во всяком случае, к превеликому горю своей матери, она оказывается любовницей женатого человека, архитектора. Причем выясняется это в тот самый день, когда Арчибальд обсуждает с невестой подробности их будущей свадьбы.

В следующий раз мы увидим Арчибальда в казино. За карточным столом сидит истеричная женщина, она сотрясается от приступов безудержного смеха — это та самая, с которой Арчибальд столкнулся днем, обменявшись многообещающим взглядом. Она пришла в казино вместе с мужчиной, по всей видимости, своим любовником, и, поскольку тот отказывается без конца снабжать ее новыми жетончиками для игры, она ведет себя безобразно, спорит, «мечет молнии», и наконец у них происходит окончательный разрыв. Во всяком случае, когда Арчибальд уходит из казино, красавица-истеричка, только что разбившая свою машину, просит отвезти ее домой.

И вот мы уже у нее, и в лучших традициях дешевой литературы, она стягивает с себя платье и возвращается в прозрачном дезабилье. Пока Арчибальд дожидается в ванной, у него мелькает мысль убить эту, одновременно влекущую и отталкивающую его, женщину. Воображаемое Арчибальдом убийство предстает перед нашими глазами, естественно, под аккомпанемент мелодии из музыкальной шкатулки. Но позже герой приходит в себя, возвращается к действительности, и в этот момент возвращается любовник истеричной красавицы. Арчибальд поспешно ретируется, а на следующий день полиция находит два окровавленных трупа. К этой трагедии страсти Арчибальд не имеет ни малейшего отношения: ужасные любовники не могли обойтись друг без друга, но, поскольку их совместная жизнь также оказалась невыносимой, они предпочли умереть вместе!

Затем Арчибальд приглашает свою невесту на ужин, но она отказывается — по-видимому, у нее есть более интересные занятия, например какая-нибудь прощальная встреча. Короче говоря, чтобы убить время, Арчибальд отправляется в маленькое кабаре и встречает там красивую брюнетку из антикварной лавки, ту, которая собиралась купить злосчастную музыкальную шкатулку. Вы, может быть, помните, что ни профессии эта молодая темноволосая женщина — гид, она водит группы американских туристов. Тут же крутится и бородатый старичок, в чьей компании мы встретили ее в первый раз. Мне кажется, она представляет его то как дядю, то как жениха, что, так же как и многое другое в этой истории, вполне вписывается в романтическую традицию. Арчибальд теряет женщину из виду, но она все же успевает бросить ему бумажку с адресом, по которому ее можно найти в любой день.

Назавтра, отправившись по этому адресу, Арчибальд оказывается перед магазином готового платья, он останавливается как вкопанный перед восковым манекеном, который весьма

точно копирует... ту самую темноволосую женщину, которая заинтересовала его! Удачно пускается по следу, быстро находит оригинал, то есть саму женщину, и приглашает ее к себе, в гончарную мастерскую, в следующую субботу. Я извиняюсь, что забыл упомянуть раньше о том, что Арчибальд, материально вполне обеспеченный человек, ради собственного удовольствия занимается керамикой. Наступает суббота. Арчибальд выстроил очаровательную мизансцену: он удобно усадил в кресло тот самый, купленный им, манекен. Затем он принимается ждать прихода женщины во плоти и крови, и вот уже она пришла, удивилась и развеселилась одновременно, а он не упустил возможности иронически пройти по поводу одеяний этих двух столь похожих дам, их исподнего и т.д. ... Но когда должно уже наконец нечто произойти между Арчибальдом и его посетительницей (сам факт, что я толком не помню, уголовные у него намерения или сексуальные, доказывает, что в данном случае это одно и то же), в этот самый момент раздается звонок и в дверь вваливается группа дураков туристов, на минутку покинутых гидом. Она здорово подшутила над Арчибальдом и ушла, оставив его в весьма дурном настроении. Однако в одиночестве он не бездействует: хватается за волосы, открывает заслонку разожженной гончарной печи, и мы становимся свидетелями единственного подробно описанного в фильме убийства. Перед нами, совсем как в песенке Шарля Трене «Королевская полька», в буквальном смысле слова тает восковая женщина, языки пламени не лижут, а скорее терзают ее, и это ужасное зрелище воскрешает в нашем сознании как печи фашистских крематориев, так и домашнюю печку Ландрю.

Следующая сцена — также у Арчибальда, к нему приходят невеста и будущая теща. Ему приходится в спешке запихивать под диван женскую туфлю (вернее, туфлю от манекена), случайно потерянную при переноске. ...Затем Арчибальд получает анонимное письмо, в котором ему сообщают о связи его невесты с архитектором. В тот же вечер он прячется в саду соперника и видит у него свою невесту. Между любовниками происходит сцена прощания, но подглядывающий в окно Арчибальд этого не понимает. Я смутно вспоминаю, в фильме, кажется, есть какая-то деталь, указывающая, что это письмо послал сам архитектор, надеясь разрушить брак, который может прекратить его связь.

Мы опять оказываемся свидетелями рождения нового преступного плана в сознании Арчибальда: он представляет себе, как он заставит невесту встать на колени, ну и так далее, а затем — музыка, и мы вновь возвращаемся к действительности.

Перед нами день свадьбы. Арчибальд и его нареченная, свежая, в белом платье, позируют перед фотографом. Тут Бунюэль использует тот же прием, что и Хичкок в фильме «Иностранец», — он намеренно путает зрителя, не давая ему понять, что перед ним: фотовспышка или выстрел, поскольку отвергнутый архитектор на глазах у Арчибальда убивает новобрачную.

Теперь действие переносится в сегодняшний день — предыдущие восемьдесят минут длилась ретроспекция, о чем мы уже совершенно забыли. Но вот мы опять видим полицейского комиссара, с которого начался фильм, он от души посмеялся над историей Арчибальда и, конечно, пришел к выводу, что никакого преступления им не совершено.

Арчибальд выходит из комиссариата, швыряет в озеро источник всех бед — музыкальную шкатулку — и идет по парку. Вот он увидел какое-то насекомое, помешкал — не раздавить ли его тростью, — но передумал, и тут навстречу ему, заливаясь смехом, идет молодая брюнетка, гид-манекен, и они удаляются вместе.

Я не знаю литературных источников «Арчибальда де ла Круса», но его кинематографические истоки достаточно ясны, это: «Тень сомнения» (1943) А. Хичкока — фильм об убийце вдов (Джозеф Коттен), строящийся вокруг одного музыкального лейтмотива «Веселой вдовы»; а кроме того, лента Престона Старджеса «Ваш не навеки» (1948), герой которой, дирижер (Рекс Харрисон), в то время как оркестр под его управлением исполняет симфонию, придумывает три разных способа убийства своей жены. Однако главный источник ленты Бунюэля — «Месье Верду» (1947) Чарли Чаплина. Та истеричная женщина, которая встречается Арчибальду, — это, вне всякого сомнения, близкая родственница необыкновенной Марты Рей (супруги Капитана — Бонёр), которую Верду — Бонёр так и не может убить.

Однако главным образом «Арчибальд» представляет интерес с другой точки зрения. Он поражает остроумием конструкции, смелостью в обращении со временем, мастерством киноповествования. Если вы прямо у выхода из кинотеатра начнете расспрашивать зрителей, только что просмотревших этот фильм (напомним, что полное его название довольно хитроумно:

«Преступная жизнь Арчибальда де ла Круса»), то все или почти все скажут, что они видели историю об одном симпатичном парне, который убивал женщин, а ведь это ложь, Арчибальд никого не убивал, он всего лишь пожелал смерти: а) своей гувернантке, когда был маленьким мальчиком, б) сиделке-монахине, в) истеричной красавице, г) темноволосой женщине-гиду, д) вероломной невесте. Четыре из этих пяти женщин по той или иной причине оказались мертвы, стоило Арчибальду высказать подобное пожелание.

Вначале эти смерти в форме видений (переброс действия в будущее) представляли перед нашими глазами еще до того, как они происходили на самом деле, а затем некоторые из них действительно наступали. Правда, на экране они появлялись уже в рассказе Арчибальда (то есть в ретроспекции).

Большинство сценаристов сделали бы «Арчибальда» фильмом из нескольких новелл, однако Бунюэль и Эдуардо Угарте сумели связать между собой отдельными нитями многочисленные эпизоды, практически в самом начале введя в сюжет все женские персонажи, с тем чтобы во второй части картины оставалось лишь деликатно расправиться с ними в определенном ритме: по десять минут на женщину.

Нельзя забывать о том, что «Арчибальд» относится к числу очень немногих, изысканно сконструированных фильмов, чьи сценарии пишутся со столь точным расчетом на эффект проекции пленки на экран, что чтение самого по себе такого сценария дает лишь очень слабое представление о будущем фильме, а часто даже откровенно сбивает с толку. Точно так же, как невозможно правильно пересказать «Арчибальда», выходя из зала, я уверен, мучительно было бы чтение его сценария. То же можно сказать и в отношении почти всех фильмов Любича, и особенно о его ленте «Быть или не быть». Если представить себе все сцены из этого фильма, одну за другой изложенные в литературной форме, — получилось бы нечто неприемлемое. Дело в том, что Любич и Бунюэль — короли незаметной ретроспекции, той самой ретроспекции, которая возникает в фильме, не только не разрывая развития сюжета, но, наоборот, укрепляя его в нужный момент. Однако столь же мастерски они владеют и искусством возвращения в сегодняшний день. Чтобы мы не подпрыгнули на месте, эти скачки как бы амортизируются крючками, загнутыми вперед и назад, причем получается такой рыболовный крючок из гэга: у Любича — комического, у Бунюэля — драматического.

Слишком многие сценарии мирового кино писались из расчета того литературного эффекта, который должны оценить в производственном отделе студии, это своего рода романы в картинках: их приятно читать, они многообещающе выглядят, и, вероятно, эти обещания будут исполнены, если режиссер и актеры окажутся на уровне их автора. Я отнюдь не собираюсь порочить линейные повествовательные структуры, одним из лучших образцов которых являются «Похитители велосипедов», но просто хочу отдельно отметить достоинства сценаристов, написавших «Большой сон», «К северу через северо-запад», «Небо может ждать» или «Арчибальда де ла Круса», поскольку логика кинематографа подчиняется особым законам, эти законы до сих пор еще недостаточно хорошо исследованы и сформулированы, и выявить их мы когда-нибудь сможем именно благодаря фильмам Бунюэля или произведениям других великих режиссеров-сценаристов.

1971

ПО ПОВОДУ ЖАНА ВИТО

Как-то раз, субботним вечером 1946 года, мне посчастливилось открыть для себя разом все картины Жана Вито. Благодаря киноклубу «Камера обскура», организованному Андре Базеном и другими сотрудниками «Ревю дю синема», я оказался на просмотре в Севр-Патэ. До этого я никогда не слышал даже имени Жана Вито, но его фильмы, весь просмотр которых занимает меньше 200 минут, покорили меня тотчас же. Хоть у меня тогда и не было привычки смотреть фильмы, снятые до 1942 года, я сразу же оценил «Ноль за поведение» и поначалу предпочитал его, возможно, из-за того, что идентифицировал себя с происходящим на экране. Позднее снова и снова пересматривая эти два фильма, я стал решительным поклонником «Аталанты» и никогда не забываю эту картину, отвечая на вопросы анкеты, типа: «Назовите 10 лучших фильмов мирового кинематографа».

В некотором отношении «Ноля за поведение» — более редкое явление, чем «Аталанта», поскольку посвященные детству шедевры литературы и кино можно пересчитать по пальцам. Они поражают нас вдвойне, так как к эстетическому восприятию прибавляется личностное, интимное, биографическое. Любой фильм о детях — это фильм об «эпохе», он возвращает нас к коротким штанишкам, школе, классной доске, к каникулам и к началу нашей жизни.

Как почти в каждом дебюте, в фильме «Ноля за поведение» есть доля эксперимента, проверки разного рода идей, а той или иной степени мотивированных сценарием и перенесенных на экран по принципу: «снимем-ка вот так, посмотрим, что выйдет». Я имею в виду, например, сцену праздника в школе, когда на трибуне, которая одновременно — и ярмарочный балаган, живые персонажи соседствуют с манекенами. Это могло бы оказаться и в фильмах Рене Клера того же периода — мысль, во всяком случае, не новая. Но одна такая теоретическая идея оборачивается в фильме девятью разными находками: превосходными, смешными, поэтичными или душераздирающими, наделенными огромной изобразительной силой и пока еще неравной степенью зрелости.

Чуть позже, работая над «Аталантой», Виго уже, без сомнения, извлек уроки из «Ноля за поведение», и на этот раз он достигает совершенства, создает шедевр. Он еще пользуется рапидом для поэтичности изображения, но уже отказывается от ускорения движения для достижения комического эффекта. Нет больше манекенов, он направляет свой объектив только на реальность, превращая ее в феерию. Снимая прозу, он без труда переводит ее в поэзию.

На самом поверхностном уровне можно сравнить блиц-карьеру Виго и Радиге. Оба они — безвременно ушедшие, молодые художники, оставившие после себя лишь по два произведения. У обоих откровенно автобиографический дебют, а следующая работа, на первый взгляд, достаточно далека от автора, поскольку основой для нее служит материал, не имеющий к нему прямого отношения. Однако нельзя недооценивать «Аталанту» только потому, что она снята по заказу. Ведь второй фильм почти всегда бывает заказным. Радиге написал «Бал графа д'Оржель» по заказу Кокто, а может, и по своему собственному. Второе по счету произведение имеет особое значение, поскольку оно открывает истинное лицо автора: кто он — творец одной вещи, талантливый дилетант или же настоящий художник; человек, которому просто повезло, или же — тот, кто будет двигаться вперед с единственной целью: работать лучше. Наконец, можно проследить идентичность путей Виго и Радиге, их эволюцию от реализма и бунтарства к прециозности и эстетизму, — то и другое в самом положительном смысле слова. Однако, как бы ни хотелось помечтать о великолепном фильме «Дьявол во плоти», который мог бы снять Виго, я не стану продолжать это сравнение писателя и режиссера. Отметим только, что в исследованиях творчества Жана Виго часто упоминались имена Алена-Фурнье, Рембо, Селина и всякий раз вполне обоснованно.

«Аталанта» обладает всеми достоинствами «Ноля за поведение», но к тому же еще и другими, такими, как мастерство, зрелость. Тут мирно соседствуют две главные тенденции кинематографа — реализм и художественное изображение действительности. В истории кино есть великие реалисты, такие, как Росселлини, или мастера преображения действительности, например, Эйзенштейн. Но немногие режиссеры пытались сочетать в своем творчестве обе тенденции, как будто они несовместимы. В «Аталанте» же, по-моему, одновременно присутствуют «На последнем дыхании» и «Белые ночи» — две совершенно разные картины, даже антиподы, но каждая в своем роде — совершенство. Первый фильм — это фрагменты истины, которые, сложившись в мозаику, превратились в современную волшебную сказку. Отправная точка второго — современная волшебная сказка, и через нее лежит путь к всеобъемлющей истине.

Наконец, мне кажется, что «Аталанту» часто недооценивают, видя в ней маленький, «частный» сюжет, противостоящий большому, «общечеловеческому» сюжету «Ноля за поведение».

В «Аталанте» рассматривается важная тема, не так часто попадающая в поле зрения кинематографа: начало совместной жизни молодой четы, трудности в приспособлении друг к другу, эйфория открывшейся им телесной близости (то, что Мопассан в «Натурщице» называет «грубая физическая страсть, которая весьма скоро угасает»), а затем первые столкновения, восстание, бегство, примирение и, наконец, приятие друг друга. Если взглянуть на сюжет «Аталанты» под таким углом зрения, он оказывается ничуть не мельче сюжета «Ноля за поведение».

Если мы обратимся к французскому кино начала звуковой эры, то увидим, что в 30-е годы рядом с гуманистом Жаном Ренуаром и с визионером Абелем Гансом, по сути дела, только и был один Жан Виго, хотя значение Марселя Паньоля и Саша Гитри незаслуженно принижается историками кино.

Конечно, Виго ближе всего к Ренуару, но он сохранил куда большую свежесть изображения и любовь к нему. Оба режиссера воспитывались в пансионе, в смешанной атмосфере достатка и бедности, аристократизма и простонародности, но сердце Ренуара никогда не обливалось кровью. Будучи сыном признанно гениального художника, Жан Ренуар столкнулся с одной проблемой: ничем не опорочить имени, полученного им от рождения. Известно, что до кино он занимался керамикой, от которой отказался, сочтя ее чересчур близкой к живописи. Жан Виго тоже был сыном человека знаменитого, но отвергаемого обществом, — Мигеля Альмерейды, революционера-анархиста, умершего в тюрьме при загадочных и темных обстоятельствах. Оказавшись сиротой, Жан Виго кочевал из пансиона в пансион под вымышленным именем и столько страдал, что его творчество, естественно, приобрело остроту. В замечательной книге, которую П.Э. Салес Гомес посвятил Жану Виго, мы воспринимаем каждую биографическую деталь как подтверждение того образа, который и возник в нашем сознании после просмотра его фильмов. Прадедущка режиссера Бонавентура де Виго был в 1882 году окружным судьей в Андорре. Сын Бонавентуры, Эжен, умер от туберкулеза в возрасте двадцати лет, дав жизнь Мигелю. Мать Мигеля, Эме Саллес, выйдя замуж вторично за Габриэля Обеза, из Сета, впоследствии сошла с ума, и в 1901 году ее поместили в психиатрическую лечебницу. Мальчиком Мигель возьмет фамилию Альмерейда, звучащую как имя испанского гранда. Он женится на Эмили JGiero, молодой анархистке, матери пятерых детей, рожденных от первого, свободного брака и умерших в раннем возрасте (один из них погиб, выпав из окна). В 1905 году у них родится сын Жан. Жан, который появится на свет для трудной и недолгой жизни, осиротеет и останется один-одинешенек на свете, получив в качестве наследства от своего прадедущки по отцовской линии только девиз; тот самый Жан Виго, странные, грустные, всегда острые, но теплые и задушевные фильмы которого окажутся точной иллюстрацией этого девиза: «Я защищаю слабейшего».

Слова девиза выражают основную точку соприкосновения между Виго и Ренуаром: их страстную любовь к Чаплину. Я не могу в доказательство сослаться на истории кино, поскольку их авторы не придают большого значения хронологии фильмов и влиянию режиссеров друг на друга. Но я всегда был убежден, что композиция «Ноля за поведение» (1932), принцип перемежения действия интертитрами, забавно комментирующими жизнь в дортуаре, в столовой и т.д., возникли под влиянием «Лодыря» Ренуара (1928), который, в свою очередь, непосредственно навеян Чаплином, в частности, фильмом «На плечо!» (1918). И точно так же трудно представить, что, приглашая Мишеля Симона на «Аталанту» (1933), Виго не ориентировался на тот образ, который Симон создал годом раньше для ренуаровского фильма «Будю, спасенный из вод».

Читая мемуары режиссеров немого кино, мы почти всегда узнаем, что в кинематограф они пришли по чистой случайности: приятель привел для участия в массовке, старый дедушка пригласил на экскурсию по студии. Ничего подобного с Жаном Виго. Он — один из первых режиссеров по призванию. Сначала зритель, потом киноман, Виго смотрит все больше и больше фильмов. Он организует кино клуб, чтобы иметь возможность лучшие картины отвезти в Ниццу, а вскоре у него появляется желание самому заняться кино. Он повсюду пишет письма, пытается устроиться ассистентом («Я готов убирать навоз за звездами»). Затем покупает камеру и самостоятельно финансирует свой первый короткометражный фильм «По поводу Ниццы».

В повествовании «Ноля за поведение» критика всегда отмечала лакуны, их принято связывать с поистине бесчеловечным темпом работы, который был задан его создателю. Однако мне кажется, что эти лакуны можно также объяснить лихорадочностью Жана Виго, который был вынужден спешить, чтобы успеть сказать главное, и тем особым состоянием, в которое впадает режиссер, еще не до конца верящий, что ему впервые улыбнулась удача: это было бы слишком прекрасно. Он снимает картину, не зная, увидит ли она свет. В бытность свою зрителем он не сомневался, что хорошо, а что плохо, но, оказавшись режиссером, внезапно растерялся. Ему кажется, что сделанное им слишком необычно, выходит за рамки общепринятого. Возможно, он мучается вопросом: а выйдет ли фильм на экран, узнав о строжайшем запрещении «Ноля за

поведение» цензурой¹. Виго, оправившись от первоначальной подавленности, мог увидеть в этом подтверждение собственных сомнений. Возможно, у него мелькает такая мысль: Я же прекрасно знал, что снял не настоящий фильм, не такой, как другие... И отголосок этого состояния послышится несколько позже, когда он будет представлять «Ноль за поведение» в Брюсселе.

Жан Виго сомневался в себе, но, едва отсняв пятьдесят метров пленки, он стал, сам того не ведая, великим режиссером, равным Ренуару и Гансу, а также Бунюэлю, дебютировавшему тогда же. По словам Виго, личность полностью формируется между 7 и 12 годами, и точно так же можно сказать, что режиссер всесторонне раскрывается на первых пятидесяти метрах пленки. Его дебют — это он сам. Ну а то, что он сделает впоследствии, — конечно, тоже он. Он постоянно будет снимать одно и то же, иногда лучше (шедевр), иногда хуже (промах). Весь Орсон Уэллс в первой части «Гражданина Кейна», весь Бунюэль — в «Андалузском псе», весь Годар — в «Кокетке» (16 мм), и весь Жан Виго — в ленте «По поводу Ниццы».

Как и другие художники, режиссеры стремятся к реализму или же к созданию своей собственной реальности. И обычно их мучает расхождение между целью и результатом их труда, между тем, как они ощущают жизнь и как им удастся ее воссоздать.

Я считаю, в этом отношении у Виго больше причин быть довольным собой, нежели у его собратьев. Он гораздо дальше них ушел в воссоздании различных сторон действительности: предметного мира, социальной среды, мира героев, чувств, а особенно — физической реальности.

Я даже думаю, что не будет преувеличением назвать кинематограф Виго «обонятельным». Эта мысль пришла мне в голову после того, как один журналист выдвинул против фильма, который я защищал, следующий весомый довод: «И еще от него пахнет портянками». Тогда я ничего не ответил, но впоследствии вспомнил эту фразу и подумал: вот аргумент, который могли бы использовать цензоры, запрещая «Ноль за поведение». Салес Гомес приводит в своей книге следующие цитаты из разгромных рецензий: «Это вода из биде» или «Фильм на грани скатологии». В статье о Виго Андре Базен нашел удачное выражение, он пишет о его «почти непристойной любви к плоти». Действительно, никто еще столь откровенно не показывал на экране человеческую кожу, плоть. За прошедшие тридцать лет мы не видели ничего, что могло бы сравниться в этом отношении с кадром жирной руки учителя на маленькой белой ручке ребенка из «Ноля за поведение»; или с объятиями Диты Парло и Жана Дае, которые собираются предаться любви; или, тем более, с той сценой, когда, после их расставания, параллельный монтаж показывает нам их обоих, мечущихся каждый в своей постели, его — на барже, ее — в гостиничном номере, обоих во власти любовного недуга. В сцене музыка Мориса Жобера имеет первостепенное значение, это чувственный и лирический кадр, который очень точно создает ощущение соития на расстоянии.

Будучи одновременно реалистом и мастером художественного преобразования действительности, Виго сумел благополучно избежать всех ловушек, которые встречались у него на пути. Он манипулировал со взрывоопасным материалом. Вспомним, например, кадр, где Дита Парло в подвенечном платье стоит в тумане на барже. Или, наоборот, сцену, где из стенового шкафа Жана Дае вываливается куча грязного белья. И каждый раз изысканность, тонкость, юмор, изящество, ум, интуиция и чувственность позволяли ему выйти из положения.

В чем же секрет Жана Виго? По всей вероятности, он жил интенсивнее, чем обычно живут люди. Работа в кино — дело неблагодарное, уж очень она раздробленна. Снимаешь пять-десять секунд картины — затем пауза на целый час. На съемочной площадке невозможно войти в раж, испытать чувство, которое знакомо многим писателям, например, Генри Миллеру. На двадцатой странице ими овладевает нечто, подобное лихорадке, это потрясающее чувство захватывает их, и тогда они, наверное, испытывают наивысшее блаженство.

Мне кажется, Виго постоянно работал в таком состоянии транса, не теряя при этом ясности ума. Известно, что во время съемок обеих картин он уже был болен и даже ставил некоторые сцены, лежа на походной кровати. Поэтому естественно возникает мысль о том, что он находился в лихорадке. Это весьма возможно и вполне правдоподобно. Ведь действительно, порой бываешь ярче, сильнее, собраннее, когда у тебя «жар». На совет одного из друзей поберечь себя, «позэкономить» силы, Виго ответил, что он чувствует — времени не хватит, и потому отдать нужно все и сейчас же. Как у нас любят повторять, сознание того, что он приговорен, что дни его сочтены и срок расплаты близок, стало для этого режиссера мощным творческим стимулом. Стоя

¹ Картина оставалась закрытой в течение двенадцати лет. — Прим. Ф. Трюффо.

за камерой, он, должно быть, находился в том самом состоянии духа, которое имел в виду Ингмар Бергман, говоря: «Каждую картину нужно снимать так, будто она последняя».

1967–1984

ЖАН РЕНУАР. «ВЕЛИКАЯ ИЛЛЮЗИЯ»

«Великая иллюзия» — это одна из самых известных и самых любимых зрителями кинолент. Успех к ней пришел сразу же, в 1937 году, но тем не менее, как вспоминает сам Ренуар, ни одна постановка не давалась ему с таким трудом. В своих мемуарах «Моя жизнь и мои фильмы» режиссер пишет: «История моих хлопот по розыску денег на съемку «Великой иллюзии» могла бы послужить сюжетом для фильма. Целых три года таскался я с рукописью сценария по кабинетам всех французских или зарубежных продюсеров, как традиционалистов, так и авангардистов. Без вмешательства Жана Габена никто из них не отважился бы на подобную авантюру. Очень часто он сопровождал меня в визитах к продюсерам. Наконец нашелся финансист, который, потрясенный внушавшей доверие солидностью Жана Габена, согласился стать продюсером фильма».

Если «Великая иллюзия» и не автобиографический фильм в полном смысле этого слова, он все-таки имеет некоторые точки соприкосновения с судьбой своего создателя. Ведь Жан Ренуар после ранения, полученного им в 1915 году в рядах альпийских стрелков, был переведен для продолжения службы в разведывательную эскадрилью. Однажды, выполняя боевое задание на старой машине марки «Кодрон», он подвергся нападению в воздухе. В самой критической ситуации его спасло вмешательство французского истребителя, пилотируемого старшиной Пенсаром. Восемнадцать лет спустя в городе Мартиге, на съемках «Тони», судьба неожиданно столкнула Ренуара с его спасителем. Неподалеку от съемочной площадки находился аэродром, и доносившийся оттуда шум портил фонограмму. Когда режиссер отправился к военному руководству с соответствующим ходатайством, его принял бывший старшина, а ныне генерал Пенсар: «У нас вошло в привычку вместе обедать всякий раз, как мы оказывались свободны. Во время этих обедов он рассказывал мне о своих военных приключениях. Семь раз его сбивали немцы. И каждый раз ему удавалось приземлиться живым и здоровым. Семь раз он бежал из плена. История его побегов показалась мне хорошей основой для приключенческого фильма. Я записал те подробности, какие счел наиболее характерными, и вложил листки с записями в свои бумаги, намереваясь когда-нибудь сделать по ним фильм».

С просьбой подготовить для него черновой вариант сценария будущего фильма режиссер обратился к Шарлю Спааку. Однако, по натуре своей не вынося бездействия, пока суд да дело, он снял «Преступление господина Ланжа», «Жизнь принадлежит нам», «Загородную прогулку» и «На дне». Последний из этих фильмов положил начало сотрудничеству Ренуара с Жаном Габеном, весьма важному для обоих, если вспомнить, что оно возобновится при постановке «Великой иллюзии», «Человека-зверя» и «Французского канкана».

Всеобщее недоумение вызвало название фильма, найденное Ренуаром уже после окончания съемок. А между тем достаточно вспомнить несколько финальных реплик, которыми обмениваются Марешаль (Ж. Габен) и Розенталь (М. Далио), перед тем как расстаться у заснеженной швейцарской границы:

М а р е ш а л ь: Хоть бы уже кончилась эта чертова война... надеюсь, что это последняя.

Р о з е н т а л ь: Не создавай себе иллюзий!

Таким образом, «Великая иллюзия» — это представление о том, что нынешняя война — последняя, но одновременно это еще и иллюзия жизни, та иллюзия своей значимости в мире, которой тешится каждый из нас. Мне кажется, что «Великая иллюзия» могла бы называться «Правила игры» (и наоборот), ибо, как и многие другие ленты Ренуара, эти два фильма косвенно соотносятся с высказыванием Паскаля, которое режиссер часто повторял: «Больше всего на свете человека интересует он сам».

Если не все удачно складывалось в творческой судьбе Ренуара, то объясняется это тем, что он всегда отдавал предпочтение персонажам, а не драматическим ситуациям. Однако в «Великой иллюзии», действие которой разворачивается в двух лагерях для военнопленных, столь любимая зрителем драматическая ситуация сложилась сама собой: все может случиться в подобном месте,

где даже мельчайшие повседневные события воспринимаются как острые перипетии. По той же причине публика приняла и оценила в «Великой иллюзии» те черты ренуаровского стиля, которые раньше вызывали у нее раздражение или даже полное неприятие: неожиданную смену тональности, банальность диалога, любовь к парадоксам, а главное — острое ощущение барочности обыденного, того, что Ренуар называл «феерией действительности». Вынужденное сосуществование бок о бок разных людей, основа военной жизни, а еще больше — тюремного заключения, позволяет выявить классовые, расовые различия, разницу в образе мыслей. Естественно, что Ренуар чувствует себя в этой обстановке как рыба в воде. Его излюбленная идея о том, что мир делится по горизонтали, а не по вертикали, то есть по принципу человеческого сходства, а не по национальному признаку, заявлена уже в самом начале фильма, когда Эрик фон Штрогейм говорит своему узнику Пьеру Френе: «Я знал одного де Бельдье, графа де Бельдье», на что Френе отвечает: «Это мой кузен». С этой минуты они уже сообщники, их отношения носят столь исключительный характер, что, даже если бы в фильме не было немецкой крестьянки (Дита Парло) и ее блиц-романа с Жаном Габеном, которого она укрывает у себя на ферме, можно было бы все же утверждать, что в «Великой иллюзии» есть любовная линия. На протяжении фильма Штрогейм — старый вояка, считающий свой пост коменданта крепости столь же унижительным, как должность сторожа в парке, — с горечью и презрением взирает на всех французских военнопленных, за исключением де Бельдье. Именно его он в какой-то момент просит дать честное слово, что в камере ничего не спрятано. Френе слово дает, хотя он только что собственноручно припрятал веревку, правда, за окном, спустив ее вдоль водосточной трубы. После этого он спрашивает у Рауффенштейна (Штрогейма): «Но почему Вы просите дать слово меня, а не других?», на что тот отвечает: «Ха! Слово какого-то Марешаля или Розенталя?» — «Оно стоит нашего». — «Ну, может быть».

По-видимому, в силу особых отношений, которые сложились у них со Штрогеймом из-за их аристократического происхождения, Френе и отказался бежать со своими друзьями, сославшись на то, что вдвоем у них больше шансов. Тем не менее он помог им в их попытке, подняв шум в назначенный для операции час. Эту сцену, где так восхитителен Френе, прекрасно описал Жан Кокто: «Вы увидите Френе, этакого отпрыска старинного рода, вспыльчивого и благородного. Чтобы прикрыть побег своих товарищей, он играет на флейте в белых перчатках, при свете прожекторов немецкой крепости, будто призрачный пастушок с картины Антуана Ватто». В этой же сцене мы увидим и потрясенного Штрогейма, который, чтобы никто больше их не понял, обращается к Френе по-английски, умоляя его сдаться до того момента, когда он, Штрогейм, вынужден будет стрелять. А позже, когда смертельно раненный его пулей Френе выпускает дух, Штрогейм ножницами срезает распустившуюся на подоконнике герань — единственный цветок в крепости. Вот любовная история, которая пунктиром проходит через всю «Великую иллюзию», параллельно с разворачивающейся перед нашими глазами хроникой взаимоотношений Жана Габена, Марселя Далио и Карета. Каждый из этих троих представляет характерный тип жителя Франции: выбившийся из народа инженер, еврей из богатой семьи и актер парижского театра. Конечно, мое описание достаточно упрощенно, в фильме же эти персонажи отнюдь не шаблонны и вполне реалистичны, как то и задумал Ренуар: «В «Великой иллюзии» я был еще очень озабочен реализмом. Я даже просил Габена надеть мою летнюю форму, оставшуюся после демобилизации». Однако в поисках истины Ренуар сумеет избежать штампов военного фильма.

Когда прямо перед побегом Жан Габен предлагает Пьеру Френе перейти на «ты», тот в ответ дает ему понять, что это абсолютно исключено: «Я на «Вы» с женой и с матерью». А немногим позже, в снегу, не терявший до сих пор мягкости и спокойствия Жан Габен вдруг бросается на Далио, который не может больше идти, и кричит ему в гневе: «Ты просто обуза для меня, виснешь как гирия! И вообще, я всю жизнь не выносил евреев, ясно тебе?» Верный своему методу, то есть в большей степени заботясь о морали, нежели о психологии, Жан Ренуар строит фильм по принципу взвешивания, он как бы постоянно подкидывает гири то на одну, то на другую чашу и все глубже обнажает перед нами человеческую суть своих персонажей, не прибегая при этом к документалистике — к этому «самому лживому жанру кино». Жан Ренуар этот метод изобрел, а Андре Базен сумел лучше всех понять и описать его: «Здесь следует говорить именно об изобретении, а не о простом документальном воспроизведении действительности. Точности деталей Ренуар всегда добивается в той же мере благодаря своей

фантазии, как и путем наблюдения над действительностью, из которой он всегда сумеет почерпнуть красноречивый, но при этом необычный факт».

«Великая иллюзия» — это еще и начало сотрудничества Жана Ренуара с Жюльеном Каретом, который станет в некотором роде Станарелем этого фильма. Созданный здесь образ получит свое развитие в «Марсельезе», в «Человеке-звере» (где он играет в паре с Габеном) и особенно в «Правилах игры» (там он в паре с Далио). Уже в том, как Ренуар использует Карета, его лукавство, живость, непоседливость и остроумие, нетрудно увидеть дань уважения актеру, восхищавшему Жана Ренуара всю жизнь: это Чарли Чаплин. Да, тот самый Шарло, который спасается от своих преследователей с помощью гениальных уловок и детских хитростей — например, спрятавшись за спину толстой женщины, которую, улучив удобный момент, он толкает на своего противника. Именно персонаж Карета, в сценарии именуемый просто «актер», позволяет Ренуару ввести в «Великую иллюзию» мотив театра, характерный для большинства его фильмов. Если предположить, что «Великая иллюзия» условно делится на три части, то совершенно очевидно, что центральная часть посвящена теме зрелища, спектакля, который готовят заключенные. Когда во время репетиции разносится весть о том, что немецкие войска взяли Дуомон, они поначалу собираются отменить свое представление. Но оно все же состоялось, и во время этой торжественной церемонии, на которой особенно отличился «актер», Жан Гибся просят минутку внимания и объявляет о том, что французы «отбили Дуомон». Тут начинается лучший эпизод фильма: переодетый «герл» английский солдат срывает с головы парик, наполовину распускает тесемки корсажа и запекает «Марсельезу». Габен за свою выходку отправляется в карцер, а когда он выйдет оттуда, то окажется, что теперь Дуомон «отбили» немцы. Такое переплетение общественно-исторических событий с фактами личной жизни прекрасно отражает дух времени, ощущение бесконечности этой войны.

В «Великой иллюзии» не найдешь ни одной реплики, ни одной детали, выдающей негативное, пренебрежительное отношение к Германии, сама по себе война показана здесь если не как изящное искусство, то по меньшей мере как спорт. В ответ на то, что один из персонажей извиняющимся тоном поясняет: «Теперь ведь война», де Бельдье говорит: «Конечно, но ведь и воевать можно вежливо». Через тридцать лет, в интервью Пенелопе Жиллиат из «Нью-Йоркера» Ренуар вынужден будет признаться: «Во время работы над «Великой иллюзией» я был против войны, но за униформу».

Короче говоря, Жан Ренуар — воплощение интеллектуальной свободы, сама терпимость, но тем не менее, и даже несмотря на свой огромный успех, «Великая иллюзия» немало пострадала от цензуры. Жюри Венецианского фестиваля 1937 года не решилось присудить фильму Гран-При (его получила «Бальная записная книжка» Дювивье) и избрало для него специальный утешительный приз. А еще через несколько месяцев Муссолини запретило показ этой картины в Италии, хотя даже Геббельс ограничился тем, что выкинул из прокатной копии сцены, свидетельствующие о щедрости еврея Далио. Во Франции же в 1946 году, при повторном выходе на экраны, фильм подвергся обвинению в антисемитизме со стороны одного журналиста, Жоржа Альтмана. Тогда, в первые послевоенные годы, по свету бродили сплошь некомплектные копии «Великой иллюзии», в каждой из них не хватало тех или иных сцен, и только в 1958 году Ренуару удалось полностью восстановить свою картину. Тем, кто так смело орудовал ножницами, в отличие от Андре Базена, не дано было понять, что «гениальность Ренуара в том-то и состоит, что, когда он защищает ту или иную нравственную или же социальную позицию, он никогда не делает это в ущерб герою, выражающему ошибочную точку зрения, он не позволяет себе даже скомпрометировать идеалы этого героя. И людям и идеям он предоставляет все шансы». В 1958 году по инициативе брюссельских кинематографистов в разных странах было проведено анкетирование на тему «Двенадцать лучших фильмов мира», и «Великая иллюзия» оказалась единственной французской картиной, фигурировавшей в финальном списке. После того как в 1942 году Жан Ренуар эмигрировал в Соединенные Штаты, «Великая иллюзия» стала для него лучшим паспортом, ценнейшей визитной карточкой, позволившей возобновить свою прерванную войной работу: «Хуго Батлеру (ему называли меня возможным постановщиком фильма) нравилась «Великая иллюзия», и он готов был принять мои предложения по доработке сценария. Ох уж эта «Великая иллюзия»! Вероятно, именно этот фильм создал мою репутацию. Но ему же я обязан множеством недоразумений. Если бы я согласился снимать подделки «Великой иллюзии», то, возможно, разбогател бы».

Всю жизнь Жана Ренуара интересовали в первую очередь не ситуации, а персонажи — вспомните тут один из ярмарочных аттракционов, «Комнату смеха», — персонажи, которые в поисках истины наталкиваются на стеклянный щит действительности. Ренуар выводит в своих фильмах не сами по себе идеи, но их носителей — женщин и мужчин. И какими бы ни были эти идеи, странными или нелепыми, он не предлагает нам принять их или рассортировать, но лишь призывает отнестись к ним с уважением.

Если человек несуразно пыжится, чтобы показать, сколь важное место в обществе он занимает, будь то «необходимый стране» политический деятель или же страдающий манией величия артист, он, естественно, не думает ни о кричащем в колыбели младенце, которым он был когда-то, ни о хрипящем на смертном ложе немощном старике, которым когда-нибудь станет. Можно с уверенностью сказать, что Жан Ренуар в своем кинематографическом творчестве никогда не забывает об этом беспомощном человеке, который ищет опору в «Великой иллюзии» общественной деятельности, о человеке, как он есть.

1974

ФРИЦ ЛАНГ В АМЕРИКЕ

Для тех, кто не разделяет восторгов молодого поколения киноманов перед американским кинематографом, следует заметить, что среди лучших голливудских лент — фильмы, созданные англичанином Хичкоком; греком Элиа Казаном, датчанином Серком, венгром Бенедекком, итальянцем Капра, русским Майлстоуном, венцами Преминджером, Ульмером, Циннеманом, Уайльдером, Штернбергом и Фрицем Лангом!

Как наша «Набережная туманов» и многие другие довоенные фильмы, картина 1936 года «Вы живете только один раз» строится на идее неизбежности, фатальности судьбы. В начале фильма Генри Фонда выходит из тюрьмы с твердым намерением никогда больше не вступать на путь преступления (он угнал несколько автомашин). Герой женится на секретарше своего адвоката, который находит ему работу водителя грузовика.

«Вы живете только один раз» — это повествование о неумолимом сцеплении случайностей; кажется, что все идет хорошо, но в действительности все очень плохо, и если Фонда, против своей воли, «срывается» и снова «падает», то это происходит вовсе не потому, что «коготок увяз — всей птичке пропасть», но потому, что общество постановило: если коготок увяз — птичка должна пропасть. Другими словами, «честные люди», упорно смотрящие на героя только как на бывшего вора, посылают его снова за решетку, сначала выгнав из отеля, а потом и с работы. Обвиненный в ограблении, которого он не совершал, и приговоренный к казни на электрическом стуле, он бежит из тюрьмы в тот самый момент, когда его невиновность наконец установлена; во время побега он убивает священника, преградившего ему путь, и бежит с женой в лес, где они вместе погибают от полицейских пуль.

Итак, это бунтарский и умный фильм, основной тезис которого: все «добропорядочные люди» — негодяи. И действительно, художник ставит своей важнейшей задачей доказать красоту того, что считается уродливым, и наоборот. Фриц Ланг на протяжении всего фильма подчеркивает низость «почтенных граждан» и благородство изгоев общества. Так, Эдди и Джоан, истратив все сбережения, заставляют владельца бензоколонки заправить их машину под дулом пистолета. Как только их машина отъезжает, тот немедленно звонит в полицию и заявляет, что у него к тому же ограблен сейф. Когда машина героев преодолевает первый полицейских кордон, пуля, пролетев рядом с Джоан, попадает в банку с концентрированным молоком; молоко — символ чистоты, и чистота героев на короткий момент защищает их.

Джоан рождает в лесу ребенка, но проблема имени новорожденного совершенно не волнует героев: «Мы будем звать его Малыш».

На всем этом, несомненно, лежит налет романтизма, но, хотя сюжет фильма и кажется сегодня отчасти устаревшим, сама картина производит впечатление только что снятой благодаря своей чистоте и строгости, своей поразительной откровенности, честности рассказа о насилии, удивительной даже для современного зрителя.

Счеты с обществом — старая тема Ланга. Главные герои его картин — всегда вне общества или на его «обочине». Так, уже герой фильма «М» («Убийца») показан жертвой. В 1933 году

Лангу приходится внезапно уехать из Германии, ставшей нацистским государством; с тех пор все его творчество (не исключая вестернов и триллеров) несет на себе следы этой травмы, и к теме преследования в его эмигрантских работах присовокупились тема мести. Многие голливудские фильмы Ланга следуют этой схеме: герой (полицейский, ученый, солдат или боец Сопротивления) участвует в борьбе за общее дело; смерть близкого человека (любимой женщины, ребенка) резко индивидуализирует конфликт, общее дело отходит на второй план, и вперед выдвигается мотив личной мести: «Охота на человека», «Плащ и кинжал», «Ранчо, пользующееся дурной славой», «Сильная жара» и т.д.

Фриц Ланг одержим темой линчевания, короткой расправы, ему присуще обостренное чувство справедливости; вот почему его творчество, в котором — фильм за фильмом — все большую победу одерживает пессимизм, стало за последние годы самым трагичным и горьким в истории кино. В этом причина зрительского неуспеха его последних картин. Героя-жертву сменяет герой-мститель, который сегодня уступил место просто грешному человеку. В последних лентах Ланга вообще нет вызывающих симпатию персонажей, все его теперешние герои — это проходимцы, ловкачи, карьеристы, порочные люди, для которых жизнь — борьба на скользком катке.

В фильме «Вне всякого обоснованного сомнения» Фриц Ланг, казалось бы, борется за сохранение смертной казни: герой фильма журналист (Дэна Эндрюс), чтобы успешно завершить кампанию, развернувшуюся в прессе за отмену смертной казни, идет на то, что его обвиняют в преступлении. Он дает обвинению все улики против себя, и ему выносят смертный приговор. Накануне казни его невиновность устанавливается, и журналиста освобождают. Но в разговоре с невестой он — одним намеком — выдает себя: она понимает, что герой действительно совершил убийство. Идея начать кампанию в прессе пришла ему в голову, чтобы отвести от себя подозрения и запутать следы. И невеста не колеблясь выдает его полиции. Разумеется, все кинокритики были возмущены этим нетривиальным сценарием, весьма заинтересовавшим человека, которого происходящее в мире — нацизм, война, массовая депортация, маккартизм — лишь укрепило в его бунтарстве, принявшем сейчас форму глубокого отвращения к жизни.

Используя «экстравагантные» сюжеты, которые ему предлагают, Ланг улучшает эти сюжеты, но не путем психологической разработки образов или придания событиям большей достоверности, а путем их развития в направлении, позволяющем режиссеру выразить все, что его мучает, и заставляет зрителя без труда его понимать. Посмотрев его, по существу, «заказной» фильм «Пока город спит», я узнаю о режиссере, о его мыслях и чувствах гораздо больше, чем о Рене Клемане после картины «Жервеза», весьма удачной и не лишенной достоинств, но в которой художник, кинозвезда и авторы диалогов играют не меньшую роль, чем сам режиссер.

«Пока город спит» рассказывает о повседневной жизни десяти сотрудников большой газеты. После внезапной смерти директора его сын, никчемный молодой сноб, решает предоставить этот пост тому из трех кандидатов, кто найдет убийцу молодых женщин. Ланг, отказывающийся в фильме от детективной интриги, показывает нам его еще до вводных титров — «убийца за работой». Больше всего в этом произведении Ланга поражает его отношение к персонажам — крайняя суровость, все они прокляты! Как далеки от сентиментальности любовные сцены в этой картине, сколько в них жесткости. Дэна Эндрюс и здесь играет журналиста, его герой предпочел отказаться от унижительного «соревнования». Но лучше ли он других? Отнюдь. Посмотрите, как разворачиваются его отношения с невестой (Салли Форест), которая озабочена лишь одним — сохранить невинность и удачно выйти замуж. Цели героя несколько иные, ему нужна любовница, и он избирает тактику скрытого «сексуального шантажа»: его ласки каждый раз становятся все более настойчивыми. Невеста не прочь ему кое-что разрешить, но «главное» — только после свадьбы! Эндрюс в конце концов уступит, основательно пофлиртовав с Идой Лупино, газетной сплетницей и «свободной женщиной», озабоченной лишь проблемой улучшения своего социального статуса. Что до жены патрона, то она считает своей обязанностью перед каждым свиданием с любовником нанести визит своей матери. Во время массажа она разговаривает с мужем, и, чтобы солгать ему, ей приходится надеть дымчатые очки.

Изобилие безжалостных деталей нужно Лангу вовсе не для сатирического или пародийного разоблачения своих героев; оно обусловлено пессимизмом режиссера. Из всех немецких художников, бежавших в 1932 году от нацизма, Ланг принадлежит к числу тех, кто никогда уже не сможет оправиться от этого, да и его новая родина — Америка, кажется, вызывает у него только отвращение.

Фриц Ланг не сомневается в том, что человек рождается злым. Удручающая грусть, пронизывающая его последние фильмы, напоминает «Ночь и туман» Алена Рене: «Вот и все, что оставлено нам, чтобы вообразить эту ночь, прерванную свистками и ловлей вшей, ночь, клацающую зубами. Нужно поскорее заснуть. Подъем с руганью и битьем, ты шевелишься, спросонья ищешь украденные ночью вещи...» В этом удивительном фильме Рене говорит еще и следующее: «Людям удастся даже организовать политически, вступить в борьбу с уголовниками за право внутреннего контроля над распорядком лагерной жизни». Один из крупнейших французских писателей и, во всяком случае, наш единственный моралист — Жан Жене — лучше кого бы то ни было объяснил реванш уголовников над «честными людьми»: «Газеты все еще публикуют фотографии трупов, унавоживающих поля, запутавшихся в колючей проволоке, загружаемых в крематорные печи; мы видим вырванные ногти, человеческую кожу, пошедшую на абажуры, — это гитлеровские преступления. Но ни один человек не подозревает о том, что издавна — и до сих пор — палачи терзают детей и взрослых во французских тюрьмах. И не так уж важно знать, кто виновен, а кто невинен в глазах сверхчеловеческого и просто человеческого правосудия. В глазах немцев все французы были виновны... Все эти замечательные люди (чьи имена сейчас выгравированы золотыми буквами на мраморных досках) аплодировали, когда мы шли в колонне с наручниками на запястьях и конвоирами по бокам» (из лекций для не вышедшей в эфир радиопередачи «Преступное дитя»).

Именно эту идею — никто не может судить другого, все виновны, все являются жертвами — стремится донести до зрителя гениальное в своей настойчивости творчество Ланга.

Каков его стиль? Достаточно одного слова для его определения — неумолимый. Каждый план, каждое движение камеры, каждое перемещение актера, каждый его жест — значительны и неподражаемы. Вам нужен пример? Вспомните тот план из фильма «Вы живете только один раз», где Фонда, получив свидание с женой, просит переправить ему в тюрьму оружие. Приглушив голос, усилив артикуляцию губ и плотно сжав челюсти, Фонда произносит фразу: «Достань мне пистолет», но мы слышим одни лишь согласные и видим невероятно напряженный взгляд.

Нужно смотреть или пересмотреть «Вы живете только один раз» (это важнейший фильм Ланга), а последние ленты режиссера — с оглядкой на этот фильм, ведь речь идет не только о гениальном художнике, но также об одном из самых одиноких и непонятых современных кинематографистов.

1958

ГОСПОДИ, БЛАГОСЛОВИ ДЖОНА ФОРДА!

Джон Форд был одним из самых знаменитых режиссеров мира, однако все в нем, и в его поведении и в его высказываниях, говорит о том, что он не искал славы и, может быть, так с ней до конца и не смирился. Этот человек, которого всегда представляют угрюмым, но в глубине души нежным, несомненно, гораздо больше походил на своих второстепенных персонажей (в роли которых обычно выступал Виктор Мак-Лаглен), чем на своих главных героев (которых играл Джон Уэйн).

Джон Форд принадлежал к числу тех художников, которые никогда не произносят слово «искусство», к числу тех поэтов, которые никогда не произносят слова «поэзия».

Мне нравится, что дня Джона Форда персонаж всегда первостепенен. В бытность мою журналистом я неоднократно подвергал критике его концепцию женского образа — она казалась мне пережитком XIX века. Но потом, став режиссером, я понял, что именно благодаря Джону Форду такая великолепная актриса, как Морин О'Хара, смогла сыграть несколько лучших женских ролей в истории американского кино в период между 1941 и 1957 годами.

Джон Форд мог бы получить, вместе с Говардом Хоуксом, приз за «невидимую режиссуру»: роль камеры в фильмах этих великих рассказчиков практически незаметна зрителю — мало съемок с движения (камера перемещается только вместе с персонажем), все строится в основном на неподвижных планах, снятых с точно рассчитанного расстояния. Такой стиль обеспечивает гибкую и плавную манеру повествования, которую можно сравнить с манерой Мопассана или Тургенева.

С восхитительной легкостью Джон Форд умел смешить публику, умел вызывать у нее слезы. Ему не удавалось только одно — навеять на нее скуку!

И поскольку Джон Форд верил в бога: God bless John Ford!²

1974

ГОВАРД ХОУКС. «ЛИЦО СО ШРАМОМ»

«Лицо со шрамом» нельзя считать фильмом непризнанным, он занимает достойное место в «историях кино». Однако его автор Говард Хоукс остается самым недооцененным из голливудских режиссеров. Нет, «Лицо» не было «счастливой случайностью». Его бесспорные достоинства не должны заставить нас забыть о более потаенной красоте «Большого сна», «Красной реки» или «Большого неба». «Лицо со шрамом», снятое в 1930 году, изобилует звуковыми находками. Это беллетризованный вариант истории Аль Капоне и его пособников.

Не забудем, что Говард Хоукс — моралист. Он не только не выказывает симпатии к персонажам, он их буквально обливает презрением. Для него Тони Кэмонт — тупица, дегенерат, и, работая с Полом Муни, он пытался сделать его похожим на обезьяну — у него полусогнутые руки, искаженное гримасой лицо. Позднее в постановке «Лица со шрамом» появится тема креста (он возникает на стенах, на дверях, создается с помощью освещения и т.д.). Эта навязчивая визуальная идея, как некий музыкальный мотив, служит «оркестровкой» к шраму Тони, знаком смерти. Смерть Бориса Карлофа в этом фильме — быть может, самый прекрасный кадр в истории кино. Для того чтобы во время игры в кегли кинуть шар, он сгибает колени, но подняться ему не суждено, потому что автоматная очередь прерывает его приседание. Камера вновь захватывает в поле зрения шар в тот момент, когда он сбивает все кегли, кроме одной. Она долго еще вращается вокруг своей оси, перед тем как упасть, подобно Борису Карлофу, которого Пол Муни, уничтожая соперничающую банду, убивает последним.

Это мало похоже на литературу, это, быть может, ближе к танцу, к поэзии, и, конечно же, это кино.

1954

ГОВАРД ХОУКС. «ДЖЕНТЛЬМЕНЫ ПРЕДПОЧИТАЮТ БЛОНДИНОК»

Вот уже две недели, как людям, для которых смотреть кино — работа или увлечение, есть о чем поговорить. Противники разбились на два лагеря. Одни считают, что цветной американский фильм Говарда Хоукса «Джентльмены предпочитают блондинок» относится к разряду интеллектуальных картин, другие причисляют его к картинам легким и безыдейным.

Для начала я напомним названия основных картин этого режиссера с безупречным прошлым и спорным настоящим: «Лицо со шрамом», «Только у ангелов есть крылья», «Сержант Йорк», «Воспитывая Бэби», «Я был невестой на войне», «Красная река», «Большое небо», «Обезьяны проделки». Говард Хоукс — единственный режиссер, с которым согласился работать Уильям Фолкнер. Его картины делятся на две группы: приключенческие фильмы и комедии. В одних воспевается человек, прославляется его ум, физическая и моральная сила. В других описывается вырождение и безволие того же человека в лоне современной цивилизации. Следовательно, Говард Хоукс своего рода моралист, и фильм «Джентльмены предпочитают блондинок» совсем не милая и циничная развлекательная лента, а суровое, злое произведение, умное и безжалостное.

Сюжет на первый взгляд может показаться банальным: блондинка Лорелея (Мэрилин Монро) и брюнетка Доротея (Джейн Рассел) идут по жизни, вовлекая в свою орбиту нескольких полных благоговейного восхищения миллиардеров. Лорелея больше всего на свете любит бриллианты, а Доротея — мужские мускулы. В результате различных перипетий обе они вступят в брак прямо на пароходе, который везет их в Америку, — одна выйдет замуж за туповатого миллиардера, другая — за служителя закона без гроша за душой, но с мужественной наружностью. На этом фильме особенно не посмеешься. И тут дело не в том, что плох сценарий

² Господи, благослови Джона Форда! (англ.)

или постановка слабая, напротив; но смех просто застревает в горле, веселье оборачивается неловкостью, вот тут-то и торжествует мнение о том, что это — «интеллектуальный фильм». В каждой своей картине, будь то драма, комедия, вестерн или детектив, Говард Хоукс всегда придерживался принципа «во всем идти до конца», поэтому многие сцены, которые поначалу могут показаться просто слащавыми, в своем логическом завершении становятся чудовищными.

И тогда Лорелея и Доротея перестают быть просто вымышленными персонажами, они становятся не просто символами — они выражают суть понятий: блондинка вообще и брюнетка вообще, алчность и сладострастие, страсть и холодность. Подлинные намерения авторов (Чарлза Ледерера, постоянного сценариста Хоукса, и самого Хоукса) лучше всего просматриваются в двух ключевых сценах, которые достигают такой степени экзальтации обобщения, что двух танцев и двух песен оказывается явно недостаточно, чтобы втиснуть их в конкретику сюжета. Это, во-первых, длинный эпизод в бассейне на корабле, где Джейн Рассел поет в окружении двадцати атлетов в плавках, протягивающих к ней, к Доротее, свои мускулистые руки и демонстрирующих свою физическую силу под предлогом занятий гимнастикой и т.д. Во-вторых, это сцена, где Мэрилин Монро поет «Бриллиант — лучший друг женщины» в окружении пяти юнцов в смокингах — у каждого в правой руке по бриллиантовому ожерелью, а в левой — по револьверу, из которого они застрелятся, когда Мэрилин Монро отхлещет их по щекам своим украшенным алмазами веером. Именно в этой сцене красный свет внезапно уступает место единственному прожектору, создающему «церковное» освещение, и все двадцать мужчин в экстазе тут же падают на колени. Значимой является также сцена, где Лорелея, которой только что подарили бриллиантовую тиару, прячет ее за спиной, держа ее горизонтально и как бы венчая тем самым свой главный козырь, или, вернее, свое орудие труда.

Смешение жанров, к которому прибегают многие современные художники в кино, никому так не удавалось, как Хоуксу. Прекрасным примером тому является небольшой комедийный эпизод, снятый по рассказу О'Генри, который кинокомпания «XX век Фокс» изъяла из проката, потому что никто на нем не смеялся. Сюжет и типичен для Хоукса, и богат возможностями — это тематика, которая всегда была ему дорога; ужасный ребенок и инфантильные взрослые. Похитители выкрадывают мальчишку, который оказывается настолько ужасным, что они тщетно предлагают его родителям деньги, чтобы те согласились взять его обратно.

В заключение отмечу, что смешное у Хоукса, какой бы ярлык на него ни вешали, всегда отличается новизной и оригинальностью, и в его основу заложено скорее прекрасное владение техникой абсурда, а не стремление преуспеть на коммерческой ниве. На этом фильме одни будут смеяться, другие скрежетать зубами, но скучать не будет никто.

1954

НЕПРЕВЗОЙДЕННЫЙ ЛЮБИЧ

Мне очень нравится какая-то особая яркость кадра в картинах довоенного периода. Персонажи — маленькие темные силуэты на экране — появляются на фоне монументальных декораций, раскрывая огромные, не соизмеримые с их ростом двери. Тогда еще не было кризиса с жильем, и парижские улицы весь год выглядели нарядно, как в день национального праздника, из-за развешанных повсюду объявлений: «Сдаются квартиры».

В то время декорациям придавалось чуть ли не большее значение, чем исполнителям главных ролей. Продюсер дорого платил за них, публика должна была обратить на них внимание, — «человек с сигарой» не хотел тратить деньги зря и, мне кажется, тут же выгнал бы режиссера, осмелившегося снять весь фильм на крупных планах.

В те времена камерой пользовались еще не очень умело, ее ставили слишком далеко от актеров. Сейчас, когда вообще не понятно, как снимать, ее стали совать им прямо под нос. Иначе говоря, от скромной несостоятельности перешли к несостоятельности с претензиями.

Это ностальгическое предисловие я позволил себе потому, что оно имеет непосредственное отношение к Любичу, который был твердо уверен, что лучше приятно проводить время в роскошном отеле, чем рыдать где-нибудь в чулане. И я чувствую, как говорил Андре Базен, что у меня не хватит времени быть лаконичным.

Как все мастера стилизации, Любич, сознательно или нет, использует повествовательную манеру, свойственную великим сказочникам. В фильме «Ангел» возникает мучительная и сложная

ситуация: во время обеда за одним столом оказываются Марлен Дитрих, Герберт Маршал, ее муж, и Мелвин Дуглас, ее случайный любовник, которого она не предполагала еще когда-либо встретить и которого ее муж пригласил на обед. Как это часто бывает у Любича, когда действие особенно накаляется, камера отступает, уводя нас туда, где мы сможем насладиться последствиями происходящего. Мы на кухне: дворецкий то появляется, то исчезает. Сначала он приносит тарелку Мадам: «Странно, Мадам не притронулась к отбивной». Затем тарелку гостя. «Надо же, он тоже». На сей раз отбивная разрезана на мелкие кусочки, но не тронута. Потом он приносит третью тарелку — пустую: «А вот Мсье отбивная, кажется, понравилась». Все, конечно, узнали героиню известной сказки в доме трех медведей: похлебка папы-медведя была слишком горячая, мамы-медведицы слишком холодная, а медвежонка — в самый раз. Есть ли в мире более необходимая литература?

Это первый общий принцип, который сближает манеру Любича с манерой Хичкока, а вторым, возможно, является их отношение к сценарию. Может показаться, что они рассказывают историю в картинках, более того — они сами будут настаивать на этом в своих интервью. Но это не так. Они обманывают нас — не потому, что любят выдумывать или относятся к нам без уважения. Они делают это ради простоты: действительность слишком сложна, и лучше уж тратить время на работу и самосовершенствование — ведь мы имеем дело с людьми, стремящимися к совершенству.

На самом деле, их основная цель сводится как раз к тому, чтобы историю не рассказывать, более того, чтобы найти способ не рассказать ее вообще. Конечно же, существует сценарий, сюжет которого можно изложить в нескольких строках. Обычно это обольщение мужчины женщиной, которой он на самом деле не нужен, или наоборот, либо искушение, призыв к наслаждению на один вечер, одним словом, тематика та же, что у Саша Гитри, но главное при этом — никогда не раскрывать сюжет прямолинейно. И если мы остаемся за дверью, когда все происходит в комнате, или в кухне, когда действие разворачивается в гостиной, или в гостиной, когда оно разворачивается на лестнице, или, наконец, в телефонной будке, когда надо быть в подвале, то все это просто-напросто значит, что Любич полтора месяца ломал себе голову, пока писал сценарий, чтобы в конце концов дать зрителю возможность воссоздать этот сценарий самостоятельно, вместе с ним, с Любичем, во время демонстрации фильма.

Режиссеры бывают двух типов (впрочем, художники и писатели тоже): одни продолжали бы работать, даже оказавшись на необитаемом острове, а другие не стали бы: зачем трудиться, если нет аудитории? Значит, не будь публики, не было бы и Любича, но ведь публика не находится вне его творчества, она вместе с ним, она является составной частью его фильмов. Звуковой ряд в картинах Любича состоит из диалогов, шумов, музыки и нашего смеха, а это самое важное, иначе не было бы его фильмов. Он позволяет себе пропускать огромные куски в сценарии только потому, что наш смех перекидывает мостик от одной сцены к другой. В сыре, изготовленном Любичем, каждая дырка гениальна.

Наконец-то термину «Мизансцена», который когда надо и не надо встречается в литературе, можно придать конкретное значение: это игра, в которую всегда играют трое, играют только во время демонстрации фильма. Кто же эти трое? Любич, фильм и публика. Это вам не ленты вроде «Доктора Живаго». И если вы скажете: «Я только что посмотрел фильм Любича и нашел в нем ненужный кадр», я вам не поверю. Его картины являются полной противоположностью всему расплывчатому, неопределенному, нечеткому, «непередаваемому», они не содержат никаких художественных излишеств, ничего, что было бы включено в фильм только потому, что «так надо». Нет, с самого начала до самого конца все без исключения в фильме значимо.

Читать сценарии Любича бесполезно, они также теряют всякий смысл после показа фильма: все происходит во время просмотра. Попробуйте как-нибудь через час после того, как вы посмотрели или пересмотрели в шестой раз «Быть или не быть?», пересказать его содержание, и вы увидите, что это абсолютно невозможно.

Мы, зрители, сидим в темноте, ситуация на экране предельно ясна и напряжена до такой степени, что в целях самоуспокоения мы пытаемся предугадать дальнейший ход событий, обращаясь, разумеется, к нашему зрительскому опыту. Но в том-то и дело, что Любич, наделенный, как и все гении, духом противоречия, проиграл в своем воображении все возможные варианты, чтобы выбрать именно тот, который никогда ранее не использовался, самый

немыслимый, поразительный, изысканный и совершенно неожиданный. Взрывы, да, взрывы смеха раздаются в зале, когда зритель наконец понимает «решение Любича». Смех поистине взрывается.

Описывая манеру работы Любича, можно было бы говорить о том, что он «ориентируется на зрителя», но такой установкой слишком часто пользуются, чтобы прикрыть несостоятельность самых плохих документальных фильмов и самых заумных игровых, так что оставим ее в стороне и поясним нашу мысль на более подходящем примере.

В фильме «Беспорядки в раю» Эдвард Эверетт Хортон очень подозрительно смотрит на Герберта Маршала. Ему кажется, что где-то он этого человека уже видел. Мы, зрители, знаем, что Герберт Маршал — вор, который в начале фильма оглушил и обокрал бедного Хортона в гостиничном номере в Венеции. Итак, нужно, чтобы в какой-то момент Хортон вспомнил об этом. Что же в такой ситуации мы, режиссеры, лентяи, обычно делаем? В девяти случаях из десяти показываем человека спящим в постели: вот среди ночи он внезапно просыпается и бьет себя по лбу со словами: «Вспомнил! Венеция! Ах, мерзавец!» Кто мерзавец? Тот, кого удовлетворяет такое тривиальное решение. Любич не таков, он будет трудиться в поте лица, стараться изо всех сил и умрет в результате на двадцать лет раньше, чем мог бы. А поступит Любич следующим образом. Он покажет, как Хортон курит, явно пытаюсь вспомнить, где он раньше встречал Герберта Маршала, вот он еще раз затягивается, потом в задумчивости тушит окурок о серебристую пепельницу в форме гондолы... Крупным планом пепельница-гондола, возврат на лицо, взгляд на пепельницу... гондола... Венеция! Боже! Хортон понял! Bravo! Теперь публика покатывается со смеху. А Любич, возможно, стоит здесь, в тени, в самой глубине зала, и следит за «своим зрителем», опасаясь малейшей задержки смеха, как Фредерик Марч в «Плане жизни», когда, подобно суфлеру, он смотрит на приближающегося к рампе Гамлета, готовясь на всякий случай шепнуть ему: «Быть или не быть?»

Я говорил о том, чему можно научиться, я говорил о таланте, я говорил о том, что в конечном счете можно купить, если дорого заплатить. Но есть нечто, чему нельзя научиться и чего нельзя купить, это обаяние и лукавство. Ах, лукавое обаяние Любича! Именно благодаря ему искусство режиссера можно считать непревзойденным по сей день.

1968

ИЗ КНИГИ «КИНЕМАТОГРАФ ПО ХИЧКОКУ». ВВЕДЕНИЕ

Все началось с падения в воду.

Зимой 1955 года Альфред Хичкок приехал работать в Жуенвиль на студию Сен-Морис, где он должен был заняться постсинхронизацией своего фильма «Поймать вора», натурные сцены для которого он снял на Лазурном берегу. Мы с моим другом Клодом Шабролем решили съездить к нему и взять интервью для «Кайе дю синема». Предстоящий разговор представлялся нам длинным, точным и содержательным, и мы одолжили магнитофон.

В том зале, где работал Хичкок, было очень темно, а на экране беспрерывно повторялась короткая закольцованная сцена, где Кэри Грант и Брижит Обер вели самоходную лодку. В темноте Шаброль и я представляемся Альфреду Хичкоку, который просит нас подождать его в студийном баре на противоположной стороне двора. Ослепляемые дневным светом, оживленно комментируя, как и пристало настоящим киноманам, кадры Хичкока, чьими первыми зрителями мы стали, мы выходим и направляемся прямо к бару, находящемуся метрах в пятнадцати. Не отдавая себе отчета, мы оба ступаем на кромку большого замерзшего водоема, того же серого цвета, что и асфальт двора. Лед сейчас же трещит, и мы в совершенном обалдении оказываемся по грудь в воде. Я спрашиваю у Шаброля: «А магнитофон?» Он медленно поднимает левую руку и вынимает из воды текущий ручьями магнитофон.

Ситуация была такой же безвыходной, как в фильме Хичкока; из-за очень плохого спуска мы не могли вылезти из водоема, не соскользнув в него вторично. И лишь рука помощи, протянутая прохожим, помогла нам наконец выбраться. Костюмерша, казалось, проявившая к нам сочувствие, ведет нас в артистические, чтобы мы могли высушить одежду. По дороге она говорит: «Бедняжки вы мои! Вы что, статисты «Потасовки среди мужчин»?» — «Нет, мадам, мы журналисты». — «В таком случае я не могу вами заниматься!»

Итак, несколько минут спустя, дрожащие и насквозь промокшие, мы вновь предстаем перед Альфредом Хичкоком. Взглянув на нас, он без лишних слов предложил нам встретиться вечером в отеле на Плаза-Атене.

Год спустя, когда он вернулся в Париж, он сразу же заметил нас с Шабролем в группе парижских журналистов и сказал: «Господа, я вспоминаю о вас всякий раз, когда вижу кубики льда в стакане виски».

А еще через несколько лет я узнал, что Хичкок приукрасил наше злоключение, добавив к нему конец на свой лад. Согласно версии, которую Хичкок рассказывал своим друзьям в Голливуде, после нашего падения в воду мы явились к нему: Шаброль — в сутане кюре, а я — в униформе полицейского.

Через десять лет после этого злоключения я испытал неотразимое желание расспросить Альфреда Хичкока, подобно тому как Эдип вопрошал оракула. Это было вызвано тем, что мой собственный опыт режиссуры заставлял меня все больше ценить тот вклад, который он внес в наше ремесло.

Если внимательно изучать эволюцию творчества Хичкока, от его английских немых фильмов до цветных голливудских, можно найти ответы на те вопросы, которые должен задавать себе всякий режиссер, в том числе на один из важнейших: как выразить свое «я» через изображение?

Я не являюсь автором книги «Кинематограф по Хичкоку», я всего лишь ее инициатор, или, точнее, «зачинщик». Поскольку в одно прекрасное утро (оно для меня было поистине прекрасным) Альфред Хичкок согласился на длинное пятидесятичасовое интервью, то с моей стороны это была чисто журналистская работа.

В письме господину Хичкоку я попросил его ответить на пятьсот вопросов, касающихся исключительно его работы, и расположил их в хронологическом порядке.

Я предложил затрагивать в разговоре конкретные моменты:

а) обстоятельства, связанные с рождением каждого фильма;

б) разработка и построение сценария;

в) проблемы режиссуры, специфические для каждого фильма;

г) его собственная оценка коммерческих и художественных результатов, достигнутых в каждом фильме в сравнении с первоначальным замыслом.

Хичкок согласился.

Последним препятствием оставалась проблема языка. Я обратился за помощью к моему другу Элен Скот из Французского кинобюро в Нью-Йорке. Американка, выросшая во Франции, в совершенстве владеющая кинематографической терминологией на двух языках и отличающаяся трезвостью суждений и редкими человеческими качествами, она оказалась идеальным помощником в работе.

13 августа, в день рождения Хичкока, мы приехали в Голливуд. Каждое утро Хичкок заезжал за нами в отель «Биверли-Хиллз» и отвозил нас в свой кабинет на студии «Юниверсал». У каждого из нас был пришпилен к одежде маленький микрофон, а в соседней комнате звукооператор записывал наши слова, и ежедневно мы без перерыва говорили с девяти утра до шести вечера. Этот словесный марафон продолжался за тем же столом и во время еды, которую нам подавали в кабинет.

Сначала Хичкок, находившийся в великолепной форме, как всегда в интервью, демонстрировал свое остроумие и любовь к забавным историям. Но уже на третий день в обстоятельном рассказе о собственной карьере, ее удачах и неудачах, сложностях, поисках, сомнениях, надеждах и усилиях обнаружилась его серьезность, искренность и настоящая самокритичность.

Постепенно я понял, что рассчитанная на публику уверенность в себе и циническая бравада уживались в нем с тем, что казалось мне его подлинной натурой, — уязвимостью, чувствительностью, эмоциональностью, глубоким физическим переживанием тех ощущений, которые он хотел передать зрителям.

Этот человек, лучше других запечатлевший на пленке чувство страха, сам был пуглив, и мне кажется, что успех его фильмов связан и с этой чертой характера. На протяжении всей своей карьеры Альфред Хичкок испытывал потребность защитить себя от актеров, продюсеров, технического персонала, тех, чьи малейшие просчеты или капризы могут нанести ущерб фильму в целом. И, возможно, для него лучшим способом защиты было стать таким режиссером, о работе с

которым мечтали бы все звезды, стать самому продюсером собственных фильмов и постичь техническую сторону лучше самих техников. Он должен был защитить себя еще и от публики. И Хичкок решил воздействовать на нее страхом, позволяя ей вновь пережить те острые ощущения, которые мы испытываем в детстве, прячась за старой мебелью тихого дома, в момент неожиданного прикосновения в игре в жмурки или ночью, когда забытая на ступе игрушка вдруг превращается в нечто загадочное и страшное.

Все это приводит нас в состояние саспенса, напряжения, которое кое-кто — не отрицая, что Хичкок владеет им в совершенстве, — считает низшей формой зрелища, в то время как оно само и есть зрелище.

Прежде всего, напряжение — это драматизация повествовательного материала фильма, а также наиболее интенсивная подача драматических ситуаций.

Например. Персонаж выходит из дому, берет такси и едет на вокзал, чтобы сесть в поезд. Обычная сцена из обычного фильма.

Если же, прежде чем сесть в такси, этот человек смотрит на часы и говорит: «Господи, какой ужас, вечно я опаздываю ни поезд», его поездка приобретает напряженность — каждый светофор, каждый перекресток, каждый полицейский, каждый дорожный знак, каждое нажатие на тормоз или переключение скорости будут усиливать эмоциональное качество сцены.

Самоочевидность и убеждающая сила изображения таковы, что зритель не скажет себе: «В сущности, не очень-то он спешит» или «Сядет на следующий поезд». Благодаря напряжению, созданному неистовостью изображения, никто не сможет сомневаться в важности происходящего.

Такая установка на драматизацию, разумеется, не может обойтись без авторского произвола, против которого иногда восстают неподдающиеся, обвиняющие Хичкока в неправдоподобии. Хичкок часто говорит, что ему плевать на правдоподобие, но в действительности он редко бывает неправдоподобен. Он строит интригу на основе невероятных совпадений, из которых вытекает «сильная» ситуация, в которой он нуждается. Затем он постепенно обогащает драму и завязывает ее узлы все крепче и крепче, добываясь максимальной интенсивности и правдоподобия прежде, чем прийти после пароксизма к очень быстрой развязке.

Обычно сцены наивысшего напряжения являются особыми моментами фильма и сохраняются в памяти. Но, анализируя фильмы Хичкока, понимаешь, что на протяжении всей своей карьеры он стремился создавать такие фильмы, где бы все моменты были особыми, фильмы, по его собственным словам, без дыр и пятен.

Это неистовое желание любой ценой удержать внимание зрителя, чтобы, как он сам признается, создать и сохранить эмоциональный отклик и через него напряжение, придает его фильмам специфический, неповторимый характер. Хичкок владеет вниманием зрителей не только в силовых точках сюжета, но также и в сценах экспозиции, связующих сценах, на протяжении всех обычно невыигрышных эпизодов.

Две сцены сильного саспенса никогда не будут связаны у него обычной сценой, потому что Хичкок ненавидит обычное. Маэстро саспенса является также мастером необычного. Например: человек, у которого неприятности с правосудием — но о котором мы знаем, что он невиновен, — идет к адвокату изложить ему свое дело. Ситуация вполне банальная. Но в интерпретации Хичкока адвокат с самого начала будет проявлять скептицизм, сдержанность и, возможно, как в фильме «Не тот человек», даже откажется взяться за дело, заявив своему будущему клиенту, что он в таких делах не мастак и вообще не уверен, тот ли он человек, который нужен...

Как видим, за этой ситуацией возникает чувство беспокойства, сомнения и неблагополучия, придающее ей неотвратимо драматический характер.

Вот еще одна иллюстрация того, как Хичкок расправляется с обыденностью: молодой человек представляет своей матери девушку, с которой недавно познакомился. Естественно, девушка очень хочет понравиться пожилой даме, возможно, ее будущей свекрови. Молодой человек чрезвычайно раскованно представляет матери краснеющую и сконфуженную девушку, робко выступающую вперед. Пожилая дама, чье выражение лица менялось, куда ее сын говорил (за кадром), представляя ей девушку, устремляет взгляд в лицо девушке, в ее глаза (любители кино знают этот чисто хичкоковский взгляд, направленный почти в объектив), девушка слегка отшатывается, что свидетельствует о ее растерянности; так Хичкок еще раз с помощью только взгляда передает нам образ одной из ужасающе властных матерей, который является его коньком.

С этого момента все «семейные» сцены фильма приобретают напряжение, спазматичность, конфликтность, интенсивность. Хичкок делает свои фильмы так, чтобы не допустить банальность на экран.

Искусство создавать напряжение — это одновременно и искусство «вовлечения» зрителя в фильм. В сфере зрелищности создание фильма не может быть игрой для двоих (режиссера и его фильма), это игра для троих (режиссера, его фильма и зрителей), и саспенс, словно белые камешки в сказке о Мальчике-с-пальчик или прогулка в сказке о Красной шапочке, становится в кино поэтическим средством, назначение которого — взволновать нас, заставить сильнее биться наше сердце. Упрекать Хичкока за создание атмосферы напряжения в его фильмах — значит обвинять его в том, что он является наименее скучным кинематографистом мира, это все равно, что осуждать любовника, доставляющего наслаждение своей возлюбленной, вместо того чтобы думать только о своем удовольствии. Кино, которое делает Хичкок, до такой степени концентрирует внимание публики на экране, что арабские зрители перестают лущить свои орешки, итальянцы забывают закурить сигарету, французы оказываются не в состоянии заигрывать с соседкой, шведы — заниматься любовью между рядами, греки... и т.д. Даже хулители Альфреда Хичкока признают за ним звание лучшего в мире профессионала, но понимают ли они, что выбор сценариев, их построение и все их содержание тесно связаны с такого рода профессионализмом и зависят от него? Все художники совершенно справедливо восстают против той тенденции в критике, которая отделяет форму от содержания. Такой подход не применим к Хичкоку. Дело в том, что, как прекрасно выразились Эрик Ромер и Клод Шаброль, Альфред Хичкок не является ни рассказчиком историй, ни эстетом, он — «один из самых великих за всю историю кино изобретателей формы. Лишь Мурнау и Эйзенштейн, возможно, в состоянии выдержать в этом плане сравнение с ним... Форма у него не приукрашивает содержание, она его создает». Кино — это искусство, которым особенно трудно овладеть в силу многообразия талантов — иногда противоречивых, — которых оно требует. Тот факт, что множество очень умных и художественно одаренных людей не справились с режиссурой, означает, что они не владели аналитическим и одновременно синтетическим подходом, позволяющим обходить многочисленные ловушки, расставляемые фрагментарностью кадров, съемки и монтажа. Действительно, самая большая опасность, подстерегающая режиссера, — это потерять контроль над фильмом по ходу работы над ним. И подобное случается гораздо чаще, чем это представляется.

Каждый план фильма длительностью от трех до десяти секунд — это информация, сообщаемая публике. Многие кинематографисты сообщают неясную, трудно воспринимаемую информацию — иногда в силу того, что их исходные намерения не были для них самих ясными и четкими, иногда даже четко поставленные задачи решаются неудачно. Может быть, вы спросите: «Так ли уж важна эта ясность?» Отвечу: она важнее всего. Например: «И тогда Балашов, понимая, что его надул Каррадин, пошел к Бенсону, чтобы предложить ему поговорить с Толмачевым и разделить добычу между собой, и т.д.». Подобного рода тирады можно часто услышать в кино, и они оставляют нас равнодушными, если вообще мы в них что-либо понимаем. Авторы фильма, безусловно, знают, что за люди стоят за этим именем, но мы-то не знаем, даже если нам трижды показали их физиономии на экране, не знаем этого просто в силу основного закона кинематографа: все, что говорится, а не показывается, не достигает зрителя.

Так вот, Хичкоку не свойственны такие приемы, поскольку он стремится все выразить с помощью изображения.

Можно подумать, что он достигает ясности путем упрощения, почти «детских» решений. Во всяком случае, его часто в этом упрекают. Упрекают несправедливо. Я же убежден, что Хичкок является единственным кинематографистом, способным снять и сделать зримыми мысли одного или нескольких персонажей, не прибегая к диалогу. И это дает мне основание видеть в нем реалиста.

Хичкок-реалист? В фильмах, как и в пьесах, лишь диалог выражает мысли персонажей, но мы-то хорошо знаем, что в жизни все обстоит иначе, в частности в сфере социальной жизни, которая связана со встречами лиц, недостаточно близких друг другу, во время коктейлей, светских раутов, семейных советов и т.д.

Оказавшись в качестве наблюдателя на подобной встрече, мы понимаем, что слова здесь мало значат, они лишь дань этикету и главное происходит помимо них — в мыслях приглашенных, мыслях, о которых мы можем судить по взглядам.

Предположим, меня пригласили на прием, и я как такой наблюдатель изучаю господина У, рассказывающего трем собеседникам о том, как он со своей женой провел отпуск в Шотландии. Внимательно следя за выражением его лица и направлением его взглядов, я обнаруживаю, что на самом деле его больше всего интересуют ножки мадам Х. Теперь я подхожу к мадам Х. Она говорит о трудностях, с которыми сталкиваются в школе ее двое детей, но ее холодный взгляд часто обращается к изящному силуэту юной мадемуазель Z.

Итак, сущность сцены, свидетелем которой я был, содержится не в диалоге, выдержанном в светских тонах и являющемся данью чистому этикету, но в мыслях персонажей:

а) во влечении господина У к мадам Х;

б) ревность мадам Х по отношению к мадемуазель Z.

От Голливуда до Чинечитта никто, кроме Хичкока, сегодня не в состоянии передать человеческую реальность этой сцены так, как я ее описал. А между тем на протяжении сорока лет творчества в каждый из своих фильмов он включает подобные сцены, основанные на принципе разрыва между изображением и диалогом, позволяющем одновременно снимать первую (очевидную) и вторую (тайную) ситуации, добиваясь чисто визуального драматического эффекта.

Таким образом, Альфред Хичкок является практически единственным режиссером, который непосредственно (то есть без помощи объяснительного диалога) передает такие чувства, как подозрение, ревность, желание, зависть. Все это приводит нас к следующему парадоксу: Альфред Хичкок, кинематографист, чья простота и ясность делают его доступным всем категориям публики, одновременно является художником, способным передавать самые тонкие нюансы отношений между людьми.

В Америке наиболее выдающиеся достижения в области режиссуры осуществлены между 1908 и 1930 годами по преимуществу Д.У. Гриффитом. Большинство мастеров немого кино, испытавшие влияние Гриффита, такие, как Штрогейм, Эйзенштейн, Мурнау, Любич, умерли; а те, что живы, уже не работают.

Американские кинематографисты, дебютировавшие после 1930 года, даже не предпринимали попыток освоить хотя бы десятую часть из того, что было достигнуто Гриффитом. Не будет преувеличением сказать, что с момента изобретения звука Голливуд не дал ни одного могучего кинематографического таланта, за исключением Орсона Уэллса.

Я искренне убежден в том, что, если бы завтра кино вновь лишилось фонограммы и стало Великим немым, каким оно было между 1895 и 1930 годами, большинство сегодняшних режиссеров было бы вынуждено сменить профессию. Вот почему если взглянуть на Голливуд 1966 года, то Говард Хоукс, Джон Форд и Альфред Хичкок предстают единственными хранителями секретов мастерства Гриффита. Но как не печалиться при мысли о том, что после их кончины ключи от этих секретов будут утеряны!

Некоторые американские интеллектуалы, как мне известно, выражают удивление по поводу того, что европейцы, и в частности французы, считают Хичкока автором в том смысле, в каком авторами считаются Жан Ренуар, Ингмар Бергман, Федерико Феллини, Луис Бунюэль или Жан-Люк Годар.

Имени Хичкока американские критики противопоставляют иные имена, завоевавшие престиж в Голливуде за последние двадцать лет. Чтобы не затевать полемики, я не буду здесь называть их, но отмечу, что именно в этом проявляется несогласие между нью-йоркской и парижской критикой. В самом деле, разве не являются простыми исполнителями эти великие голливудские деятели, пожинатели Оскаров, независимо от того, талантливы они или бездарны, по веянию моды переходящие от постановок фильма на библейский сюжет к психологическому вестерну, от военной фрески к комедии о разводе? Чем отличаются они от своих коллег по театру, если, едва закончив экранизацию пьесы Уильяма Инджа, приступают к экранизации большого романа Ирвина Шоу, одновременно обдумывая фильм по Теннесси Уильямсу?

Не испытывая настоящей потребности в соотнесении своей работы с собственными мыслями о жизни, людях, деньгах, любви, они становятся лишь специалистами шоу-бизнеса, простыми ремесленниками. Может быть, ремесленниками экстра-класса? Постоянство, с каким они используют лишь мизерную часть тех возможностей, которые предоставляют режиссеру голливудские киностудии, заставляет нас сомневаться и в этом. В чем же состоит их работа? Они размечают сцену, расставляют актеров в декорации и снимают всю сцену — то есть диалог — с шести-восьми точек зрения: анфас, в профиль, с высоты и т.д. Потом они прогоняют сцену еще

раз, на сей раз меняя оптику, и целиком снимают ее общим, потом средним и, наконец, крупным планами.

Разумеется, нет никаких оснований считать этих великих голливудских режиссеров самозванцами. Лучшие из них имеют своего конька, нечто, чем они владеют в совершенстве. Одни прекрасно работают со звездами, другие имеют особый нюх на таланты. Некоторые являются исключительно изобретательными сценаристами, иные прекрасно импровизируют. Кто-то замечательно ставит батальные сцены, кто-то отлично справляется с камерными комедиями.

С моей точки зрения, Хичкок всех их превосходит, поскольку он универсален. Он владеет не каким-то частным аспектом кинематографа, но является мастером в каждом кадре, каждом плане, каждой сцене. Он любит строить сценарий, но он любит и монтаж, съемку, звук. Он полон творческих идей по любому поводу и великолепен во всех сферах, в том числе и в рекламе, но об этом и так все знают!

Альфред Хичкок обладает своим собственным стилем потому, что он контролирует все элементы фильма, подчиняет своему замыслу все стадии его производства. Никто не будет оспаривать тот факт, что он относится к числу тех трех или четырех ныне работающих режиссеров, чей почерк определяется на основании нескольких минут просмотра любого из его фильмов.

Для проверки этого утверждения нет необходимости выбирать сцену высокого напряжения, хичкоковский стиль проявится даже в сцене беседы двух персонажей за счет драматического качества кадрирования, уникального способа сочленять взгляды, упрощать жесты, расставлять паузы в диалоге. Этот стиль проявится в искусстве порождать в зрителе ощущение, что один из персонажей доминирует над другим (или влюблен в него, или ревнует и т.д.), в искусстве создавать над диалогом точную драматическую атмосферу и вести нас от одного переживания к другому по своей собственной прихоти. Работа Хичкока кажется мне столь универсальной потому, что я ощущаю в ней поиск и находки, конкретность и абстрактность, глубокий драматизм и иногда чрезвычайно тонкий юмор. Его творчество носит одновременно и коммерческий, и экспериментальный характер, оно масштабно, как «Бен Гур» Уильяма Уайлера, и лично, как «Фейерверк» Кеннета Энджера.

Такой фильм, как «Психо», собравший толпы зрителей во всем мире, между тем по своей свободе и буйству чувств превосходит те небольшие 16-миллиметровые авангардистские фильмы, которые снимались некоторыми молодыми художниками и которые не были бы пропущены ни одной цензурой. Тот или иной макет из картины «К северу через северо-запад» или комбинированная съемка из «Птиц» имеют поэтические качества экспериментального кино, которое делают в кукольной мультипликации чех Иржи Трнка или канадец Норман Мак Ларен, с его короткими фильмами, нарисованными прямо на пленке.

«Головокружение», «К северу через северо-запад», «Психо» — вот три фильма, которым постоянно подражали в последнее время. Я убежден, что работа Хичкока уже давно оказывает влияние на большую часть мирового кино, в том числе и на тех кинематографистов, которые не любят в этом признаваться. Это влияние, прямое или подспудное, стилевое или тематическое, благотворное или дурное, отразилось на творчестве режиссеров, чрезвычайно не похожих друг на друга, как, например, Анри Верней («Мелодия из подвала»), Ален Рене («Мюриэль», «Война окончена»), Филип де Брока («Человек из Рио»), Орсон Уэллс («Чужестранец»), Винсент Миннелли («Встречное течение»), Анри-Жорж Клузо («Дьявольские лики»), Джек Ли Томпсон («Мыс страха»), Рене Клеман («На жгучем солнце», «День и час»), Марк Робсон («Приз»), Эдвард Дмитрык («Мираж»), Роберт Уайз («Дом на Телеграф-Хилл», «Наваждение»), Тед Тетзлаф («Окно»), Роберт Олдрич («Беби Джейн»), Акира Куросава («Между небом и адом»), Уильям Уайлер («Коллекционер»), Отто Преминджер («Банни Лейк отсутствует»), Роман Полянский («Отвращение»), Клод Отан-Лара («Убийца»), Ингмар Бергман («Тюрьма», «Жажда»), Уильям Кестл («Убийство» и др.), Клод Шаброль («Кузены», «Око дьявола», «Мари Шанталь против доктора Ка»), Ален Роб-Грийе («Бессмертная»), Поль Павио («Портрет-робот»), Ричард Куайн («Чужими встречаемся мы»), Анатолий Литвак («В пяти милях от полуночи») Стенли Донен («Шарада», «Арабеска»), Андре Дельво («Человек с бритой головой»), Франсуа Трюффо («451 по Фаренгейту»), не говоря уже о серии Джеймса Бонда, являющейся очевидной, грубой и неловкой, подделкой под творчество Хичкока, и в частности под фильм «К северу через северо-запад».

Тот факт, что столько кинематографистов, как очень талантливых, так и посредственных, внимательно изучают фильмы Хичкока, означает, что они видят в нем удивительного человека с

необыкновенной судьбой и относятся к его творчеству с восхищением или завистью, ревностью или благоговением, но никогда не относятся равнодушно.

Речь не идет о том, чтобы слепо восхищаться творчеством Альфреда Хичкока или провозглашать его совершенством, лишенным малейшего изъяна. Просто до сегодняшнего дня это творчество настолько недооценивалось, что прежде всего необходимо поставить его на подобающее ему место — одно из первых. А затем наступит черед и для критической дискуссии, тем более что сам художник, как будет видно из дальнейшего, не боится слишком сурово оценивать большую часть сделанного им.

Английские критики, в глубине души с трудом прощающие Хичкоку его добровольное изгнание, с полным основанием тридцать лет спустя все еще восхищаются юношеским неистовством картины «Леди исчезает». Но напрасны сожаления о том, что происходит. Это закономерно. Молодой Хичкок времен «Леди исчезает», жизнерадостный и пылкий, был бы неспособен передать переживания, испытываемые Джеймсом Стюартом в «Головокружении», произведении зрелого мастера, в этом лирическом комментарии о взаимоотношениях любви и смерти.

Один из англосаксонских критиков, Чарлз Хайэм, написал в журнале «Фильм куотерли», что Хичкок так и остался «шутником и изощренным, лукавым циником», он говорит о его «нарциссизме и холодности», о «беспоощадности его насмешки», никогда не являющейся «благородной насмешкой». Г-н Хайэм считает, что Хичкок испытывает «глубокое презрение к миру» и что его мастерство «наиболее полно проявляет себя, когда ему предоставляется случай для убийственного по своей сути наблюдения».

Я думаю, что г-н Хайэм отмечает важный момент, но что он идет по ложному пути, когда ставит под сомнение искренность и серьезность Альфреда Хичкока. Цинизм, вполне реальный у сильных людей, часто всего лишь маска у ранимых душ. За ним может скрываться глубокая сентиментальность, как у Эрика фон Штрогейма, или попросту пессимизм, как у Альфреда Хичкока.

Луи-Фердинанд Селин делил людей на две категории: эксгибиционистов и вуаеров. Очевидно, Альфред Хичкок принадлежит ко второй категории. Он не вмешивается в жизнь, он смотрит на нее. Когда Говард Хоукс снимал «Гатари!», он удовлетворял двойную страсть — к охоте и к кино. Альфред Хичкок чувствителен только к кинематографу, и он прекрасно выражает эту свою страсть в ответе на морализующую критику «Окна во двор»: «Ничто не могло помешать мне снять этот фильм, так как моя любовь к кино сильнее любой морали».

Кино Альфреда Хичкока не всегда воодушевляет, но всегда обогащает, хотя бы благодаря той ужасающей ясности, с которой он развенчивает оскорбления, наносимые человеком красоте и чистоте.

Если в эпоху Ингмара Бергмана мы признаем, что кино ничем не уступает литературе, то мне кажется, следует отнести Хичкока — хотя, впрочем, зачем его куда-либо относить? — к той же категории не знающих покоя художников, к которой мы относим Кафку, Достоевского, По.

Эта волнующие нас художники, разумеется, не могут облегчить нам жизнь, потому что им самим трудно жить, но их миссия — передать нам собственные терзания. И одним этим, вероятно, даже помимо их воли, они помогают нам лучше познавать самих себя, в чем и заключается основная цель любого произведения искусства.

1962

АЛЬФРЕД ХИЧКОК. «ОКНО ВО ДВОР»

Существует две категории режиссеров: те, которые принимают во внимание публику, когда задумывают и ставят фильмы, и те, которые не принимают ее во внимание. Для первых кино — это зрелище, для вторых — индивидуальный опыт. Нет никаких оснований предпочитать одних другим. Для Хичкока или Ренуара, как, впрочем, и почти для всех американских режиссеров, фильм не удался, если не пользовался успехом, то есть не нашел той публики, на которую он был ориентирован с момента выбора сюжета и до конца постановки. В то время как Брессон, Тати, Росселлини, Николас Рей снимают фильмы по-своему и требуют от публики, чтобы она приняла

их «правила игры», Ренуар, Клузо, Хичкок, Хоукс делают свои фильмы для публики, постоянно строя свою работу так, чтобы она заинтересовала будущих зрителей.

Будучи чрезвычайно умным человеком, Альфред Хичкок очень рано, с первых шагов в английском кино, приучил себя не упускать из виду все аспекты создания фильма. Он всегда старался привести свои вкусы в соответствие со вкусами публики, обращая особенное внимание на юмор в английский период своего творчества и на состояние саспенса в американский период. Точная дозировка саспенса и юмора превратила Хичкока в одного из самых коммерческих режиссеров мира (его фильмы постоянно приносят прибыль в четыре раза больше их стоимости), высочайшая требовательность к себе и своему искусству превратила его также в великого режиссера.

Краткий пересказ сюжета «Окна во двор», конечно, недостаточен для того, чтобы представить абсолютную новизну фильма, слишком сложного для изложения. Сломанная нога приковала фоторепортера Джеффри (Джеймс Стюарт) к креслу, и он следит из окна за жизнью своих соседей. Однажды он приходит к убеждению, что один из них убил свою вечно раздраженную, непривлекательную больную жену. Следствие, которое он ведет, будучи закованным в гипс, в какой-то мере и является сюжетом фильма. Но следовало бы также рассказать и об очаровательной молодой женщине (Грейс Келли), которая хотела бы выйти замуж за Джеффри, и о каждом из соседей, живущих напротив. Среди них бездетная чета, потрясенная смертью «отравленной» собачонки, девица с эксгибиционистскими наклонностями, одинокая дама и композитор-неудачник (которых к концу сблизит искушение свести счеты с жизнью, но, может быть, нее же они создадут семейный очаг), среди них молодожены, целыми днями занимающиеся любовью, и, наконец, убийца и его жертва.

Возможно, в таком пересказе сценарий кажется скорее ловко закрученным, чем глубоким, а между тем я убежден, что это чуть ли не самый важный из семнадцати фильмов, снятых Хичкоком в Голливуде, во всяком случае, эта та редкая работа, в которой нет ни малейшего просчета, слабости или уступки. Не вызывает сомнения, например, что в фильме нее крутится вокруг темы замужества. Улика, которую ищет Грейс Келли в квартире предполагаемого преступника, куда она проникла, — это обручальное кольцо убитой жены; Грейс Келли надевает его себе на палец в то время, как Джеймс Стюарт следит за ее движениями в бинокль. Но ничто в конце фильма не указывает на то, что они поженятся. «Окно во двор» не только пессимистический, но и жестокий фильм. Так, Стюарт наводит свой бинокль на соседей лишь в минуты их слабости, когда они смешны, карикатурны или просто отвратительны.

Построен фильм чрезвычайно музыкально, здесь сплетается и перекликается множество тем: тема брака, самоубийства, падения и смерти, — и все это омыто утонченной эротикой (озвучание поцелуев исключительно точно и реалистично). Бесстрастность Хичкока, его «объективность» — лишь видимость; за сценарной идеей, режиссурой, работой с актерами, деталями и прежде всего очень необычной интонацией, соединяющей реализм и поэзию, черный юмор и настоящую феерию, встает отмеченное мизантропией видение мира.

«Окно во двор» — это фильм о нескромности, о нарушенной и разрушенной интимности в самом шокирующем смысле слова, фильм невозможного счастья, фильм перебиваемого во дворе грязного белья, фильм нравственного одиночества, удивительная симфония повседневной жизни и помятых мечтаний.

В связи с Хичкоком часто говорили о садизме. Мне кажется, на самом деле все сложнее, и «Окно во двор» — первый фильм, где наш автор раскрывает себя. Для героя «Тени сомнения» мир был свиарником. Сегодня мне кажется, что за позицией персонажа стояла позиция самого Хичкока. Пусть меня не упрекают в недозволенном смешении автора и героев, ведь каждый план «Окна во двор» дышит искренностью, а общий тон, становящийся все серьезнее от фильма к фильму, противоречит зрелищной привлекательности, то есть духу коммерции. Да, речь идет о моральной позиции автора, взирающего на мир с крайней суровостью чувственного пуританина.

Альфред Хичкок за тридцать лет овладел таким мастерством кинематографического повествования, что уже давно перестал быть просто хорошим рассказчиком. Он страстно любит свою профессию и непрерывно снимает, к тому же он уже давно решил проблемы постановки, поэтому вынужден, дабы избежать скуки и повторений, придумывать для себя дополнительные трудности, ограничивать себя все более жесткими рамками. Отсюда в его новых фильмах увлекательные и всегда блестяще разрешаемые сложности.

В данном случае условием было снять фильм в одном месте действия, с одной точки зрения — с точки зрения Джеймса Стюарта. Мы видим лишь то, что он видит, оттуда, откуда он видит, и одновременно с ним. Все это могло бы вылиться в сухую и рациональную демонстрацию режиссерских возможностей, холодную виртуозность экзерсиса. Но перед нами завораживающее своей постоянной изобретательностью зрелище, приковывающее нас к стулу столь же надежно, как Джеймса Стюарта — его загипсованная нога.

И тем не менее, когда смотришь этот фильм, такой странный и такой новый, отчасти забываешь о его головокружительной виртуозности; каждый план здесь — триумфально выигранное пари; стремлением к обновлению отмечены также и движения камеры, комбинированные съемки, декорации и цвет (чего стоят хотя бы золотые очки убийцы, освещенные в темноте мерцающим светом сигареты!).

Тот, кто глубоко и верно понял «Окно во двор» (однократным просмотром тут не обойтись), может возмутиться и не принять правил игры, одним из которых является непривлекательность персонажей. Но так редко в фильме можно найти столь определенную идею мира, что нельзя не признать произведение Хичкока неоспоримой удачей.

Чтобы прояснить смысл «Окна во двор», я предлагаю следующую аллегория: двор — это мир, фоторепортер — это кинематографист, бинокль замещает камеру и оптику. Какова же во всем этом роль Хичкока? Он тот человек, объектом ненависти которого хотелось бы быть.

1954

ИЗ КНИГИ «КИНЕМАТОГРАФ ПО ХИЧКОКУ». «ОКНО ВО ДВОР».

Ф. Трюффо: Больше всего я люблю два ваших фильма: «Дурная слава» и «Окно во двор». Но я не смог раздобыть новеллу Корнела Вулрича, послужившую основой для «Окна во двор».

А. Хичкок: В ней речь шла о калеке, который не мог выйти из своей комнаты. Мне кажется, там еще был мужчина, который присматривал за ним, но не находился в комнате постоянно. В рассказе описывалось все то, что больной видел ИЗ своего окна, и то, каким образом его жизнь оказалась ПОД угрозой. Если мне не изменяет память, кульминацией рассказа был момент, когда убийца стрелял в героя с противоположной стороны двора, но калеке удалось схватить timer Бетховена и поставить его перед окном таким образом, что пуля попадала прямо в Бетховена.

Ф. Трюффо: Мне кажется, что первоначально Вас привлекла чисто техническая задача. Одна гигантская декорация и весь фильм, увиденный глазами одного персонажа.

А. Хичкок: Безусловно. Мне предоставлялась возможность сделать чисто кинематографический фильм. Прикованный к креслу человек, глядящий из окна, — одна часть фильма. Вторая часть показывает, что именно он видит, а третья — как он на увиденное реагирует. Это и есть чистейшее выражение идеи кинематографа.

Как Вы знаете, подобная проблема интересовала Пудовкина. В одной из своих книг об искусстве монтажа он описывает эксперимент, осуществленный его учителем Кулешовым. Вы видите крупный план русского актера Ивана Мозжухина. Сразу следом за ним план мертвого ребенка. Потом снова возврат к Мозжухину, и на его лице Вы прочитываете сострадание. Тогда Вы убираете мертвого ребенка, и на его место ставите тарелку супа, и вновь возвращаетесь к Мозжухину, который на сей раз выглядит голодным. Но в обоих случаях использовался один и тот же план Мозжухина, его лицо оставалось неизменным.

То же самое произойдет и с крупным планом Джеймса Стюарта, глядящего из окна на собачонку, спускаемую вниз в корзине. Потом Стюарт, мило улыбающийся. Но если собачонку заменить на полуголую девицу, разминающуюся у своего открытого окна, а от нее еще раз перейти к улыбающемуся Стюарту, то на сей раз он покажется грязным, старым пошляком.

Ф. Трюффо: Дело в том, что позиция Джеймса Стюарта сводится к чистейшему любопытству.

А. Хичкок: Он настоящий вуаер. Критик из «Лондон обсервер» мисс Лежен уже высказывала недовольство по этому поводу. Она писала о том, что «Окно во двор» ужасный фильм, так как его герой все время смотрит в окно. Но что собственно ужасного в этом? Конечно, он вуаер, но разве все мы не вуаеры?

Ф. Трюффо: Все мы вуаеры хотя бы тогда, когда смотрим в кино интимную драму. Кстати говоря, Джеймс Стюарт у своего окна — тот же кинозритель.

А. Хичкок: Держу пари, что девять человек из десяти, увидев женщину, раздевающуюся перед сном в противоположном окне, или даже мужчину, что-то прибирающего в комнате, останутся и будут наблюдать. Ни один не отвернется и не скажет; «Это не мое дело». Они могли бы закрыть ставни, но они этого никогда не сделают — они стоят и смотрят.

Ф. Трюффо: Изначально Вас интересовала лишь техническая сторона, но мне кажется, что, работая над сценарием, Вы сделали эту историю более значительной. В конце концов то, что мы видим на противоположной стороне двора, превратилось в образ мира. До какой степени сознательно это произошло?

А. Хичкок: Здесь представлены все виды человеческого поведения — настоящий каталог. Без этого фильм был бы очень скучным. То, что Вы видите в окнах, — это набор маленьких историй, которые, как Вы выразились, отражают целый мир.

Ф. Трюффо: И общим во всех этих историях является любовь. Проблема Джеймса Стюарта заключается в том, что он не хочет жениться на Грейс Келли, а на противоположной стене он видит сплошные иллюстрации на тему любви и брака. Тут живут одинокая женщина без мужа и любовника, новобрачные, с утра до вечера занимающиеся любовью, спивающийся холостяк-музыкант, танцовщица, к которой липнут мужчины, бездетная пара, сделавшая собачонку предметом своей любви, но главное — супружеская пара, ссоры супругов становятся все более невыносимыми, куда жена таинственно не исчезает.

А. Хичкок: Здесь та же симметрия, что и в «Тени сомнения». На одной стороне двора имеется пара Стюарт-Колли, где он неподвижен из-за своей ноги в гипсе, в то время как она свободно передвигается. На другой стороне — женщина, прикованная к постели, в то время как ее муж все время приходит и уходит.

Но есть нечто, что отравило мне всю работу над «Окном ко двор», — это музыка. Вы знаете Франца Уоксмена?

Ф. Трюффо: Он когда-то писал музыку для фильмов с Хамфри Богартом?

А. Хичкок: Да, но он еще написал музыку и для «Ребекки». Как Вы помните, один из персонажей, живущих во дворе, был музыкантом. Так вот, я хотел показать, как сочиняется популярная песня, провести через весь фильм ее постепенное развитие, с тем чтобы в финальной сцене она звучала с пластинки в сопровождении оркестра. Но сделать так, как я хотел, не удалось, и я был этим совершенно убит.

Ф. Трюффо: Тем не менее существенная часть этого смысла сохранилась в фильме. Слушая законченную композитором музыку, одинокая женщина отказывается от самоубийства, и мне кажется, что именно в этот момент, благодаря музыке, Джеймс Стюарт понимает, что он любит Грейс Келли. Очень сильна та сцена, где показывается реакция бездетной пары на смерть их собачки. Женщина издает вопль, все соседи подходят к окнам, женщина рыдает и кричит: «Мы соседи, мы должны больше любить друг друга» и т.д.). Это сознательно преувеличенная реакция... Я думаю, что она была задумана так, как если бы речь шла о смерти ребенка?

А. Хичкок: Разумеется. Собачка была их единственным ребенком. В конце сцены Вы замечаете, что все подошли к окнам и смотрят во двор, кроме вероятного убийцы, курящего в темноте.

Ф. Трюффо: Это также единственная сцена в фильме, где происходит смена точки зрения. Мы покидаем квартиру Стюарта, и камера располагается во дворе, снятом с разных ракурсов. Сцена становится всецело объективной.

А. Хичкок: Да, Вы правы. Такая сцена единственная.

Ф. Трюффо: По этому поводу мне приходит на ум нечто, что, вероятно, является правилом в Вашей работе. Вы показываете всю декорацию целиком лишь в самый драматический момент сцены. В «Деле Парадайн», когда униженный Грегори Пек уходит, мы видим его издалека, и впервые весь суд предстает нашему взору, хотя мы и провели в нем пятьдесят минут. В «Окне во двор» Вы показали весь двор только тогда, когда женщина кричит после смерти своей собаки и все жильцы подходят к окнам, чтобы посмотреть, что происходит.

А. Хичкок: Безусловно. Масштаб изображения используется в драматических целях, а не просто для того, чтобы показать место действия.

Однажды я снимал телеспектакль, и там была сцена, где герой приходил в полицейский участок, чтобы сдаться. Крупным планом я снял, как герой входит, за ним закрывается дверь и он

направляется к столу. Но я не снял всей декорации. Меня спросили: «Вы что же, не будете снимать всей комнаты, чтобы люди поняли, что мы находимся в полицейском участке?»

Я ответил: «Чего ради? На рукаве сержанта в правом углу кадра три нашивки, и этого достаточно, чтобы понять, где мы находимся. Зачем нам транжирить общий план, который может пригодиться в драматический момент?»

Ф. Трюффо: Интересна эта идея транжирства и сохранения изображений «в резерве». И еще одно, когда в конце «Окна во двор» убийца входит в комнату и говорит Джеймсу Стюарту: «Чего Вы от меня хотите?», тот не находит ответа, потому что его действия не имели оправдания, им руководило чистое любопытство.

А. Хичкок: Верно. И он заслуживает того, что с ним произошло.

Ф. Трюффо: Но он будет защищаться, ослепляя убийцу магниевыми вспышками в лицо.

А. Хичкок: Эта фотовспышка отсылает нас к механике «Тайного агента». Если помните, в Швейцарии были Альпы, озера и шоколад. Здесь у нас фотограф, который использует свой фотоаппарат, чтобы подглядывать за тем, что происходит во дворе. Когда он будет вынужден защищаться, он также использует свое фотооборудование — магниевые кубики. Я превратил в правило принцип использования элементов, которые связаны с персонажем или местом действия. Если я не использую их максимально, мне кажется, что я что-то упустил.

Ф. Трюффо: С этой точки зрения экспозиция фильма великолепна. Мы начинаем с сонного двора, потом переходим на покрытое потом лицо Джеймса Стюарта, затем на его ногу в гипсе и стол, где лежат разбитый фотоаппарат и стопка журналов, а затем на стену, где висят фотографии переворачивающихся гоночных автомобилей. Благодаря первому движению камеры мы узнаем, где мы находимся, кто этот человек, какова его профессия и что с ним произошло.

А. Хичкок: Речь идет просто об использовании кинематографических средств в чисто сюжетных целях. Это гораздо интереснее, чем возможный диалог со Стюартом: «Как вы сломали ногу?» — «Когда я фотографировал автогонки, от одного из автомобилей оторвалось колесо и врезалось в меня». Сцена была бы банальной. Я считаю, что сценарист совершает смертный грех, когда, столкнувшись с трудностями, говорит: «Это мы объясним в диалоге». Диалог должен быть просто звуком среди прочих звуков, исходящим из уст персонажей, чьи глаза рассказывают нам историю в визуальном ключе.

Ф. Трюффо: Я также заметил, что часто у Вас нет никаких прелюдий к любовным сценам. Вот, скажем, Джеймс Стюарт дома один, вдруг в кадр входит лицо Грейс Келли, и начинаются поцелуи. Чем Вы это объясните?

А. Хичкок: Дело в том, что я хочу сразу же перейти к важному моменту, не тратя времени впустую. Здесь поцелуй неожиданный. В ином случае может быть поцелуй саспенса, и тогда все будет иначе.

Ф. Трюффо: В лентах «Окно во двор» и «Поймать вора» поцелуй дан ненатурально, он обработан. Не сам поцелуй, но сближение лиц. Оно идет рывками, как если бы в лаборатории Вы удвоили каждый второй кадр.

А. Хичкок: Не совсем так. Я добился этих пульсаций, сотрясая рукой камеру или толкая тележку с камерой то вперед, то назад, делая и то и другое. Я собирался снять в «Птицах» одну сцену, которую так и не снял. Это была любовная сцена, где две отделенные друг от друга головы постепенно сближаются. Я хотел попытаться дать очень быстрые панорамные движения от одного лица к другому, как бы хлеща камерой из стороны в сторону, от головы к голове, пока они не сблизятся, и тогда размах движения камеры уменьшился бы до того, что оно превратилось бы в легкую вибрацию. Когда-нибудь я это сделаю!

Ф. Трюффо: «Окно во двор» и, возможно, «Дурная слава» со всех точек зрения ваши лучшие сценарии — с точки зрения построения, цельности, богатства деталей.

А. Хичкок: В то время я ощущал настоящий творческий подъем, порох был сухим. Радиодраматург Джон Майкл Хайес написал диалоги. Не была решена тема убийства, и я использовал две новые истории из английских газет. Одна была делом Патрика Мэгона, а другая — делом доктора Криппена. В деле Мэгона мужчина убил девушку в бунгало на южном побережье Англии. Он разрезал тело и выкинул его по частям из окна поезда. Но он не знал, что делать с головой, — так у меня возникла идея поисков головы жертвы в фильме «Окно во двор». Патрик Мэгон засунул голову в камин и зажег огонь. И тогда произошло то, что может показаться совершенно ирреальным, но это случилось в действительности. Все произошло словно в театре. Как только он положил голову в огонь, разразилась гроза с громом и молниями. Каким-то

образом, вероятно из-за огня, глаза открылись и, казалось, уставились на Мэгона. С криком он выскочил на пляж в разгар грозы и вернулся назад лишь несколько часов спустя. За это время голова сгорела.

Через несколько лет один из четырех ведущих инспекторов Скотланд-Ярда побывал у меня. Он вел следствие после ареста Мэгона, и он сказал мне, что поиски головы были для них трудной задачей. Находили различные следы, но голову найти не могли. Он знал, что голова была сожжена, но ему нужны были сведения о том, когда голова была положена в огонь и сколько времени потребовалось на ее сожжение. И тогда он пошел к мяснику, купил баранью голову и сжег ее в том же камине.

Как видите, во всех делах, связанных с расчленением тела, самой большой проблемой для полиции является обнаружение головы.

Теперь о докторе Криппене, который жил в Лондоне. Он убил свою жену и разрезал ее на части. Когда люди заметили, что его жена исчезла, он дал привычное объяснение: «Она уехала в Калифорнию». Но Криппен совершил грубейшую ошибку, которая привела к его разоблачению. Он разрешил своей секретарше надеть кое-какие украшения своей жены. Начались пересуды соседей. Делом заинтересовался Скотланд-Ярд, и инспектор Дью снял допрос с Криппена. Последний дал чрезвычайно убедительное объяснение отсутствию своей жены. С особой настойчивостью он утверждал, что она уехала жить в Калифорнию. Инспектор Дью уже почти оставил это дело, но однажды он зашел к Криппену из-за каких-то формальностей, а тот удрал с секретаршей. Разумеется, начался большой переполох, и описание исчезнувшей пары разослали по всем кораблям. В то время на кораблях как раз начинали использовать радиосвязь.

Теперь, если позволите, перенесемся на борт парохода «Монтроз», идущего из Антверпена в Монреаль. Послушайте версию капитана судна, касающуюся событий, развернувшихся на борту.

Среди своих пассажиров капитан заметил мистера Робинсона и его молодого сына. Отец был исключительно привязан к сыну. Будучи вуаером, я должен был бы снять его в «Окне во двор» — капитан обратил внимание на то, что мистер Робинсон набил купленную им шляпу бумагой, чтобы она не сваливалась с головы, а также на то, что брюки мальчика были подогнаны под талию английской булавкой. Согласно полученному им описанию, доктор Криппен носил зубной протез, а на носу у него были следы от очков в золотой оправе. Капитан заметил у мистера Робинсона такие следы. Однажды капитан пригласил мистера Робинсона на ужин и рассказал ему анекдот, чтобы он расхохотался, и капитан обнаружил, что у него действительно фальшивые зубы.

После этого капитан передал на землю, что, по его мнению, разыскиваемая пара находится на его корабле. В тот момент, когда послание передавалось, доктор Криппен случайно проходил мимо радиорубки и, услышав стук телеграфного ключа, сказал капитану: «Не правда ли, беспроводный телеграф — изумительное изобретение?»

Когда инспектор Дью получил сообщение, он сел на быстроходное судно Канадской тихоокеанской компании и прибыл на Сент-Лоуренс-ривер в место, называемое Фазер-Пойнт. Он поднялся на борт «Монтроза» и подошел к мистеру Робинсону со словами: «Доброе утро, доктор Криппен». Он привез их в Лондон. Криппен был повешен, а девушка оправдана.

Ф. Трюффо: Так, значит, история с драгоценностями легла в основу сцены с Грейс Келли?

А. Хичкок: Да, в основу сцены с обручальным кольцом. Если бы жена действительно уехала в поездку, она бы взяла обручальное кольцо с собой.

Ф. Трюффо: Поистине замечательна в фильме эта интересная идея. Грейс Келли хочет выйти замуж за Джеймса Стюарта, а он этого не хочет. Она проникает в квартиру убийцы, чтобы отыскать против него улики, и находит обручальное кольцо его жены. Она надевает это кольцо на палец и прячет руку за спину, чтобы с противоположной стороны двора Стюарт увидел кольцо в бинокль. Для Грейс Келли это как бы двойная победа; она успешно завершает следствие и добьется желанного брака. Обручальное кольцо уже у нее на пальце.

А. Хичкок: Совершенно точно. Это был иронический штрих.

Ф. Трюффо: Когда я первый раз увидел «Окно во двор», я, будучи журналистом, написал, что это очень черный, очень пессимистический и даже злой фильм. Сегодня он вовсе мне таким не кажется, и я даже ощущаю известную доброту в том взгляде на мир, который он предлагает. Джеймс Стюарт видит в окне вовсе не ужасы, но зрелище человеческих слабостей. Согласны ли Вы со мной?

А. Хичкок: Абсолютно.

АЛЬФРЕД ХИЧКОК. «НЕ ТОТ ЧЕЛОВЕК»

Два с половиной года назад мой друг Клод Шаброль и я познакомились с Альфредом Хичкоком, упав в замерзший водоем на студии Сен-Морис прямо на глазах «маэстро ужаса», наблюдавшего за нами сначала язвительно, а затем сочувственно.

Несколько часов спустя, вымокшие, мы вновь явились к нему с новым магнитофоном, поскольку предыдущий в прямом смысле слова потонул и навсегда вышел из строя.

Состоялся допрос с пристрастием: мы хотели заставить Хичкока признать, что его нынешние американские фильмы были лучше старых английских! Добиться этого оказалось не слишком трудно: «В Лондоне некоторые журналисты жаждут услышать, что все поступающее из Америки — плохо. В Лондоне настроены страшно антиамерикански; не знаю почему, но это факт». Поскольку Хичкок заговорил с нами об идеальном фильме, какой ему хотелось бы снять для собственного удовольствия, чтобы смотреть на него как на произведение живописи на стене гостиной, мы уцепились за этот сюжет.

« — Этот идеальный фильм был бы ближе к «Я исповедуюсь» или к «Леди исчезает»?

— Конечно, к «Я исповедуюсь»!

— «Я исповедуюсь»?

— Ну, разумеется, я, например, думаю об идее одного фильма, которая мне очень нравится. Два года назад один музыкант из нью-йоркского Сторк-клуба возвращался домой. И возле дома, около двух часов ночи, его окликают двое, а потом таскают за собой по разным местам, вроде салунов, показывают его людям и спрашивают: «Это тот человек? Это тот человек?» Короче, его арестовывают, обвиняя в грабежах. Хотя он совершенно невиновен, он должен предстать перед судом и все такое, его жена, в конце концов, сходит с ума: ее поместили в клинику, где она, вероятно, находится и поныне. На суде присутствовал один присяжный, совершенно убежденный в виновности обвиняемого; и в то время, как адвокат допрашивает одного из свидетелей обвинения, этот присяжный встал и сказал: «Господин судья, неужели так уж необходимо, чтобы мы все это выслушивали?» Мелкое нарушение ритуала, но процесс откладывается, в ожидании нового суда арестовывают настоящего виновного, который во всем признается. Я думаю, что, постоянно показывая события с точки зрения невиновного человека, рассказывая о том, что должен он был пережить, рискуя головой за другого, можно сделать интересный фильм. Тем более что все ведут себя с ним очень дружелюбно, любезно; он говорит: «Я невиновен», а ему отвечают: «Ну конечно, разумеется». Настоящий кошмар. Я хотел бы сделать фильм из этого эпизода уголовной хроники. Это было бы очень интересно. Видите ли, в подобных фильмах невиновный всегда находится в тюрьме и никогда не появляется на экране. Вечно какой-нибудь репортер или детектив стараются вызволить его из темницы; никогда не снимают фильмы с точки зрения обвиняемого. Именно это я и хотел бы сделать».

Год назад из американских газет мы узнали, что Хичкок ставит фильм под названием «Не тот человек», нетрудно догадаться, что речь идет именно об этом эпизоде уголовной хроники,

Никогда еще Хичкок не был в такой степени самим собой, как в этом фильме, который между тем рискует разочаровать любителей саспенса и английского юмора, столь мало в нем саспенса и юмора — английского или какого-либо иного. «Не тот человек» — это самый чистый фильм Хичкока со времен «Спасательной шлюпки», это жаркое без подливки, факт из хроники без всяких примесей и, как сказал бы Брессон, «без украшений», Хичкок не безумец, и если «Не тот человек» — его первый после «Я исповедуюсь» черно-белый фильм, скромно снятый на улицах, в метро, в подлинных местах действия, то это означает, что он понимал, что снимает трудную и относительно менее коммерческую ленту, чем предыдущие. По окончании работы Хичкок несомненно испытывал беспокойство, так как он отказался от своего обычного появления в фильме и предстал в виде силуэта еще до титров, чтобы предупредить нас, что на сей раз речь идет об ином произведении, основанном на подлинных фактах.

Нельзя не сравнить фильм «Не тот человек» с фильмом Робера Брессона «Приговоренный к смерти бежал», и было бы глупо обратить это сравнение против Хичкока, в чьем фильме достаточно благородства, чтобы им не спекулировать. Сопоставление этих двух фильмов тем более увлекательно, что позволяет увидеть их по-новому.

Исходный момент одинаков: скрупулезное воссоздание факта из газетной хроники, в котором сохранена лишь верность событийной канве, поскольку фильм Брессона в действительности так же далек от рассказа майора Девиньи, как фильм Хичкока — от происшествия, рассказанного в «Лайф». Я хочу сказать, что для Хичкока, как и для Брессона, реальность была лишь предлогом, трамплином в иную реальность, ту единственную, которая их интересует.

Поскольку мы пока обсуждаем общность двух фильмов, отметим, что перед лицом одинаковой проблемы, хотя и предполагающей различные решения, Брессон и Хичкок оказались во многом близки. Например, в области актерской игры. Так же как Летеррье в фильме Робера Брессона, Генри Фонда бесстрастен, последовательно неэкспрессивен, почти неподвижен. Фонда здесь — лишь воплощение взгляда, а большая, чем у приговоренного к смерти, подавленность и униженность определяется тем, что он не является политическим заключенным, который знает, что с ним солидарна половина человечества, мыслящего, как и он; тем, что в глазах людей он просто уголовник, против которого все улики, и по ходу фильма у него все меньше шансов доказать свою невиновность. Никогда еще Фонда не был так прекрасен, величествен и благороден, как в этом фильме, где между тем он лишь демонстрирует свое лицо честного человека, едва озаряемое грустным и ясным до прозрачности взглядом, и больше не делает ничего.

И другой общий и самый поразительный момент заключается в том, что Хичкок сделал невозможной идентификацию зрителей с героем драмы, ограничив их ролью свидетелей; мы постоянно находимся рядом с Фондой, в его камере, у него дома, в машине и на улице, но мы никогда не занимаем его места, и это — новация в творчестве Хичкока, поскольку в предшествующих фильмах в основе саспенса как раз лежала идентификация.

Хичкок — режиссер, более других думающий о постоянном обновлении, — на сей раз захотел, чтобы публика испытала эмоциональный шок иного рода и, разумеется, менее привычный, нежели знаменитая и традиционная «дрожь». И последняя общая черта: Хичкок и Брессон построили свои фильмы на одном из тех совпадений, которые вызывают ярость у добросовестных сценаристов; лейтенант Фонтен чудом бежит из тюрьмы, идиотское вмешательство безжалостного присяжного спасает Генри Фонду; к этому подлинному чуду Хичкок добавил еще одно, собственного изготовления и безусловно шокирующее моих коллег: Генри Фонда (в фильме он по национальности итальянец и носит имя Балестеро) находится в безвыходном положении: он ждет второго процесса, но ему не удалось найти ни одного доказательства своей невиновности; его жена находится в лечебнице, и его мать говорит ему: «Ты должен молиться».

И тогда Фонда начинает молиться перед образом Иисуса Христа: «Господи, только чудо может меня спасти». Крупный план скованного Христа, наплыв и план улицы, по которой к нам приближается человек, отдаленно похожий на Фонду, приближается, покуда не выходит на крупный план так, что лицо его сливается с лицом героя. Этот план безусловно самый прекрасный в творчестве Хичкока, концентрирует в себе все его мотивы: перенос вины, тему двойника, легко различимую, начиная с первых английских фильмов и вплоть до самых последних, очищаемую, обогащенную, углубляемую от фильма к фильму. В этом утверждении веры в Провидение — в творчестве Хичкока дух тоже дышит, где хочет, — сходство фильмов достигает высшей точки и прекращается.

У Брессона происходит диалог между душой и вещами. Но Хичкок человечней, его всегда преследует тема невиновности и вины, его действительно волнует судебная ошибка. Девизом к картине «Не тот человек» Хичкок мог бы взять следующее высказывание из «Мыслей» Паскаля: «Справедливость и истина — это два настолько тончайших острия, что наши инструменты слишком тупы, чтобы точно коснуться их. Даже когда эти инструменты к ним приближаются, они скрывают собой острие и тычутся мимо, скорее в ложь, чем в правду».

Хичкок предлагает нам фильм о функции обвинения, о его роли, об обвиняемом человеке, о ненадежности людских свидетельств и правосудия; документальность этого фильма — лишь видимость, а в своем пессимизме и скептицизме, мне кажется, Он ближе к «Ночи и туману», чем к фильмам Каната. Как бы то ни было, это, вероятно, его лучший фильм, и Хичкок максимально далеко продвинулся здесь по тому пути, который он очень давно для себя избрал.

ИЗ КНИГИ «КИНЕМАТОГРАФ ПО ХИЧКОКУ».
«НЕ ТОТ ЧЕЛОВЕК».

Трюффо: Потом Вы сняли фильм «Не тот человек», сюжет которого чрезвычайно близок фактам газетной хроники...

Хичкок: Сценарий основывался на рассказе, который я прочитал в журнале «Лайф». Это случилось, мне кажется, в 1952 году. [...]

Я подумал, что эта история может превратиться в интересный фильм, если показать все события с точки зрения невинно осужденного, представить его страдания как результат преступления, совершенного другим. Процесс становится еще более ужасным из-за того, что, когда подсудимый уверяет всех в своей невиновности, окружающие чрезвычайно любезно отвечают ему: «Ну конечно же!»

Трюффо: Я понимаю, что привлекло Вас в этом сюжете: живая и конкретная иллюстрация к вашей излюбленной теме — человек, обвиняемый в преступлении, совершенном другим, со всеми подозрениями, логически падающими на него в результате игры обстоятельств повседневной жизни.

Мне интересно узнать, до какой степени Ваш фильм следует жизненной правде, иначе говоря, где и почему вы были вынуждены отойти от фактов?

Хичкок: Это хороший вопрос. Во время съемок этого фильма я многому научился. Для достижения достоверности все было скрупулезно реконструировано с помощью тех самых людей, которые участвовали в настоящей драме. Мы даже использовали некоторых из них в отдельных эпизодах и, где было возможно, снимали относительно неизвестных актеров. Съемки проводились на местах реальных событий. В тюрьме мы наблюдали за жизнью заключенных, видели, как они переносят свое постельное белье и одежду, потом мы нашли пустую камеру и заставили Фонду исполнять все тюремные ритуалы точно так же, как это делали заключенные. Мы использовали ту самую психиатрическую лечебницу, куда попала жена обвиняемого, и попросили играть в фильме подлинных врачей.

Но вот пример того, чему можно научиться, снимая фильм, в котором все сцены являются реконструкцией реальности. В финале фильма настоящего преступника арестовывают благодаря мужеству хозяйки магазина деликатесов в тот момент, когда он пытался его ограбить. Я хотел снять эту сцену следующим образом: человек входит в магазин, вынимает пистолет и требует содержимое кассы. Женщина должна была каким-то образом нажать на сигнал тревоги, или должна была начаться борьба или что-то в этом роде, чтобы в результате вора схватили. Но вот что случилось в действительности — и именно так все и происходит в фильме; человек зашел в магазин и попросил у хозяйки несколько сосисок и несколько ломтиков ветчины. Когда она проходила мимо него, чтобы зайти за прилавок, он нацелил на нее сквозь карман свой пистолет. Женщина держала в руке большой нож, чтобы резать ветчину. Не теряя самообладания, она приставила острие ножа к его животу и, покуда он замер в растерянности, дважды стукнула ногой об пол. Встревоженный, мужчина сказал ей: «Спокойно, миссис». Но женщина оставалась на удивление спокойной, она не пошевелилась и не проронила ни звука. Грабитель был настолько ошеломлен ее хладнокровием, что не мог ничего предпринять. Неожиданно муж хозяйки, вызванный ударами в пол, появляется из подвала, хватается за плечи и швыряет его в угол магазина на полки с едой, в то время как хозяйка вызывает полицию. Перепуганный вор начинает канючить: «Отпустите меня, меня ждут жена и дети». Мне очень понравилась эта фраза, никогда в жизни не придет в голову написать такое в сценарии, а если и придет, то не хватит смелости.

Трюффо: Да, но я думаю, что в иные моменты Вы были вынуждены драматизировать реальную историю?

Хичкок: Конечно, и в этом была вся проблема. Я, например, постарался драматизировать обнаружение подлинного преступника. Мы показали, как Генри Фонда молится перед образом, а затем наплывом перешли к настоящему грабителю и «наложили» его лицо на лицо Фонды.

А потом, в отличие от таких картин, как «Бумеранг» или «Северная сторона, 777», где все показано глазами следователя, человека, который работает на свободе, чтобы вызволить из тюрьмы невинного, мой фильм показывает все так, как это видит сам заключенный. В самом начале его арестовывают и сажают в машину между двумя полицейскими, возникает крупный план его лица, а когда он смотрит налево, мы видим, с его точки зрения, массивный профиль его

стража. Потом он поворачивается направо, и мы видим другого стража, прикуривающего сигару; он смотрит прямо перед собой и видит в зеркале наблюдающего за ним водителя. Машина трогается, и он оглядывается на свой дом. На углу квартала находится бар, куда он обычно ходил, перед баром играют девочки. Когда они проезжают мимо стоящей машины, женщина в ней настраивает радио. Во внешнем мире все происходит, как обычно, словно ничего особенного не случилось, только он находится в автомобиле и лишен свободы.

Вся постановка носит субъективный характер. Например, ему надевают наручники, чтобы связать его с конвоиром. Во время переезда из полицейского участка в тюрьму его охраняют разные люди, но ему стыдно, он не поднимает головы, глядя все время себе на ноги, а потому мы ни разу не видим сопровождающих его полицейских. Время от времени один из наручников открывается и видно новое запястье. Точно так же во время всего переезда мы видим только ноги стражей, пол и нижнюю часть дверей.

Трюффо: Я высоко оценил все это, но мне кажется, что с течением времени Вы уже не испытываете полного удовлетворения конечным результатом. Считаете ли Вы, что «Не тот человек» удачный фильм?

Хичкок: Да, мое стремление точно следовать подлинной истории привело к нескольким провалам в конструкции фильма. Первый провал — это долгий перерыв в истории героя, возникший потому, что мне хотелось показать, как его жена постепенно сходит с ума. Поэтому, когда мы подходим к суду, драматическое напряжение уже утрачено. Потом, суд кончился слишком резко, как это и произошло в жизни. Возможно, я был слишком захвачен идеей подлинности, чтобы позволить себе необходимое отступление в трактовке драмы.

Трюффо: Я считаю, что Ваш стиль, достигший совершенства в сфере вымысла, неизбежно вступает в противоречие с эстетикой чистой документальности. Это противоречие ощущается на протяжении всего фильма. Вы стилизовали лица, взгляды и жесты, реальность же никогда не бывает стилизованной. Вы драматизировали реальные события, и это отняло у них всю подлинность. Не думаете ли Вы, что в этом и заключаются противоречия картины «Не тот человек»?

Хичкок: Но Вы должны помнить, что «Не тот человек» был сделан как коммерческий фильм.

Трюффо: Конечно. Но я не далек от мысли, что этот фильм был бы более коммерческим, если бы его поставил кто-нибудь другой, может быть, менее талантливый и менее точный и совершенно не осведомленный в законах зрительского восприятия. Это был бы совсем другой фильм, сделанный в совершенно нейтральном стиле и похожий на документальное кино. Надеюсь, я не очень Вас этим огорчаю?

Хичкок: Вовсе нет. Не то чтобы я с Вами не согласен, но я просто чувствую, в этом трудно разобраться. Вы считаете, что, рассказывая историю по-настоящему большого человеческого значения, следовало бы снимать ее без актеров.

Трюффо: Необязательно. Генри Фонда был превосходен, очень нейтральный и такой же достоверный, как любой человек с улицы. Речь идет о постановке фильма. Вы пытаетесь вызвать у публики идентификацию с Генри Фондой, но когда он входит в камеру, вы показываете, как стены кружатся перед объективом: это нереалистичский прием; если бы мы видели только, как Фонда садится на табурет, мне кажется, мы бы верили в это больше.

Хичкок: Может быть, но не было бы ли это скучно?

Трюффо: Честно говоря, я так не считаю, ведь речь идет о происшествии, имеющем собственную силу. Его, может быть, можно было бы снять более нейтрально, с высоты человеческого роста, как документальный фильм, как хронику?

Хичкок: Мне кажется, Вы хотите, чтобы я начал работать в некоммерческом кино.

Трюффо: Конечно, нет. Извините меня за настойчивость. Вам прекрасно удалось ввести в «Окно во двор» детали из «дела Криппена» и из «дела Патрика Мэгона», но я искренне считаю, что стопроцентно документальный материал не для Вас.

Хичкок: Ну что ж, скажите прямо, что это был фильм не для меня. В это время промышленность переживала кризис, а поскольку я много работал с «Уорнер бразерс», я сделал этот фильм для них, не требуя для себя оплаты. Это была их собственность.

Трюффо: Заметьте, моя критика этого фильма, который я очень люблю, основывается на Вашей собственной точке зрения, ведь Вы убедили меня, что лучшие фильмы Хичкока те, которые пользовались максимальным успехом. Так и должно быть: Вы работаете таким образом, что

реакция публики входит составной частью в Ваши фильмы. Многие сцены из ленты «Не тот человек» я очень люблю, в частности, вторую сцену в адвокатской конторе, когда защитник говорит с супругами. В первой сцене у адвоката Генри Фонда был подавлен, а Вера Майлс была очень оживленной, даже болтливой. Чувствовалось, что ее возбуждение раздражало адвоката. Во второй сцене Генри Фонда защищается более энергично, чем в первый раз, адвокат настроен более оптимистически, но Вера Майлс на этот раз совершенно погасла. Она не слышит то, что ей говорят. Генри Фонда не замечает в ней изменений, так как видит свою жену ежедневно, но на лице адвоката, сидящего за письменным столом, прочитываются сначала удивление, а потом беспокойство. Он встает, обходит комнату, проходит за спиной Фонды и Веры Майлс, и на его лице легко прочитывается ход его мыслей: у него нет сомнений, жена его клиента сходит с ума, и мы думаем: и верно, адвокат прав, она сходит с ума. Все это становится понятным в то время, как в диалоге нет ничего тревожного. Вот великолепная сцена чистого кино, совершенно хичкоковская сцена — но все это настоящий кинематограф вымысла, не имеющий никакого отношения к ситуации точно воспроизведенного факта.

Хичкок: Да, Вы правы. Поместим «Не тот человек» в разряд хичкоковских неудач.

Трюффо: Нет, не думаю... Я бы хотел, чтобы Вы защищали фильм...

Хичкок: Это невозможно, я не чувствую в себе достаточных сил для этого. Но я придумал начало фильма из-за собственного страха перед полицией. Мне также нравился эпизод, где во время молитвы Фонды обнаруживается реальный преступник. Да, мне нравилось это совпадение по иронии судьбы.

1962

ОРСОН УЭЛЛС. «ГРАЖДАНИН КЕЙН», ХРУПКИЙ ГИГАНТ

Снятый в Голливуде в августе–октябре 1940 года и на следующий год показанный в США, «Гражданин Кейн» появился на французских экранах лишь 6 лет спустя — из-за второй мировой войны. Для парижских киноманов моего поколения появление «Гражданина Кейна» на афишах кинотеатров в начале июля 1946 года было поистине грандиозным событием. Освобождение Франции означало для нас еще и открытие американского кинематографа и предание анафеме одного за другим тех французских режиссеров, которыми мы восхищались во время войны. Чем сильнее мы любили американских актеров, тем меньше нам нравились французские; долой Пьера Френе, Жана Маре, Раймю, Арлетти, Эдвиж Фейер; да здравствуют Кэри Грант, Хамфри Богарт, Джеймс Стюарт, Гари Купер, Спенсер Треси, Лорин Бэкол, Джин Тирни, Ингрид Бергман, Джоан Беннет.

Единственным оправданием столь радикального изменения взглядов служило, пожалуй, то, что французские киножурналы (особенно «Экран франсе») занимали в то время позицию корпоративного антиамериканизма, вызывая у нас возмущение. В период оккупации на немецкие фильмы (весьма посредственные) никто не ходил, англосаксонский кинематограф был запрещен, зато французское кино процветало: фильмы окупались в национальном прокате, залы почти никогда не пустовали. Но заключенные после освобождения Франции политические соглашения, известные под названием «Блюм-Бирнз», допускали весьма широкое представительство американской кинопродукции на наших экранах; сборы от французских фильмов резко снизились, и нередко по улицам Парижа двигались процессии французских кинозвезд и кинорежиссеров, требовавших сокращения числа картин, импортируемых из США.

Ведомые жаждой нового и романтического, тягой к чужестранному, но также, конечно, духом противоречия и любовью ко всему живому, мы решили восхищаться абсолютно всем, что создавалось в Голливуде. Вот при каких обстоятельствах мы впервые услышали летом 1946 года имя Орсона Уэллса. Уверен, что его редкое имя (Орсон для французского уха звучит как *ourson* — медвежонок) придавало ему еще больше очарования. Тогда же мы узнали, что этот 30-летний «медвежонок» еще в 26 лет снял «Гражданина Кейна» (в этом же возрасте Эйзенштейн сделал «Броненосец «Потемкин»).

Французские критики осыпали фильм Уэллса похвалами («почва» была подготовлена статьей Сартра, уже посмотревшего его в США), но многие из них запутались, пересказывая

сюжет; дело дошло до того, что в разных газетах по-разному толковался смысл слова «Rosebud»³, некоторые считали, что это название стеклянного шара со снежными хлопьями, который падает из рук умирающего Кейна. Так было до тех пор, пока Андре Базен и Дени Марион не провели специального «расследования» и не убедили американскую прокатную фирму РКО сделать дополнительный субтитр «Rosebud» на том кадре, где мы видим сгорающие санки Кейна-ребенка.

Эта путаница входила, однако, в намерения Уэллса, ведь снежные хлопья падают на домик маленького героя, и, кроме того, Кейн дважды произносит слово «Rosebud» в связи со стеклянным шаром: перед смертью, роняя его, и еще раньше, когда он сжимает шар в руке в эпизоде ухода от него второй жены, Сюзен Александер.

Столь же магическим, как «Rosebud», казалось нам имя Xanadu («Ксанаду»), — ведь мы, во Франции, не имели ни малейшего представления о поэме Колриджа «Кубла Хан» («Kubla Khan»), цитируемой в фильме. Но для наших «французских» ушей поэтический текст сливался с политическим комментарием кинохроники:

В стране Ксанад благословенной
Дворец поставил Кубла Хан,
Где Альф бежит, поток священный,
Сквозь мглу пещер гигантских, пенный,
Впадает в сонный океан.
На десять миль оградой стен и башен
Оазис плодородный окружен,
Садами и ручьями он украшен⁴.

Логично предположить, что имя Кейн происходит от имени героя поэмы Колриджа, так же, как Аркадин — от Ирины Аркадиной, героини чеховской «Чайки».

Фильм Уэллса можно было увидеть лишь в оригинальном варианте (по-английски), что сильно охладило наш проголливудский фанатизм и превратило нас в более требовательных киноманов. Бесспорно, именно этот фильм вызвал к жизни самую многочисленную плеяду режиссеров во всех странах мира. Это мое предположение может показаться парадоксальным, если вспомнить, что картину Уэллса чаще всего называют (и совершенно справедливо) «неподражаемой», а ее влияние (хотя и угадываемое в таких лентах, как «Босоногая графиня» Манкевича, «Дурные встречи» Астриюка, «Лола Монтез» Макса Офюльса, «Восемь с половиной» Феллини) сказалось на развитии мирового кинематографа весьма опосредованно и, во всяком случае, непросто. Голливудская продукция, которой мы так восхищались, конечно, нас «соблазняла», она казалась нам неподражаемой, можно было смотреть и пересматривать картины «Дурная слава», «Большой сон», «Леди Ева», «Улица Скарлет», но ничто в них не предвещало нам, что когда-нибудь мы сами станем кинорежиссерами. Они заставили нас понять, что если кинематограф — это страна, то Голливуд бесспорно ее столица. Именно своей двойственностью — причастностью к Голливуду и борьбой с ним — так взволновал нас «Гражданин Кейн», но еще — своей юношеской дерзостью и, наконец, «европейским» духом Орсона Уэллса, который так сильно чувствуется в этом фильме. Виной тому, как я думаю, были не столько его поездки за рубеж, сколько весьма раннее и очень глубокое знакомство с Шекспиром, приведшее Уэллса к антиманихейскому взгляду на мир, заставляющее его с таким наслаждением переворачивать наши привычные представления о герое, о добре и зле. Здесь я должен сделать признание самоучки: в 1946 году мне было 14 лет, учебу я уже бросил, и именно благодаря Орсону Уэллсу я открыл для себя Шекспира, подобно тому, как моя любовь к музыке Бернарда Хермана дала мне возможность познакомиться с творчеством Стравинского.

Гений Орсона Уэллса именно благодаря его юности и романтизму казался нам ближе, чем мастерство более известных американских режиссеров. Когда в одной из сцен «Гражданина Кейна» Эверет Слоан, играющий роль Беркштейна, рассказывает о том, что однажды, в 1896 году, переплывая на пароме Гудзонов залив, он увидел на встречном пароме девушку в белом платье с зонтом в руках и что, хотя он видел ее всего лишь несколько секунд, он вспоминал о ней каждый месяц на протяжении всей своей жизни, — так вот, за этой поистине чеховской сценой мы с

³ «Розовый бутон» (англ.)

⁴ Перевод К. Бальмонта.

восхищением увидели не великого режиссера, а нового друга, сообщника, близкого нам сердцем и душой.

Мы были беспредельно преданы этому фильму, потому что он сам был беспределен — с его психологизмом, социальным анализом, поэтичностью, драматизмом, комизмом, барочностью. «Гражданин Кейн» — это одновременно «демонстрация» воли к власти и насмешка над ней, гимн юности и размышление о старости, эссе о тщете человеческого честолюбия и поэма о дряхлости и упадке; и за всем этим стоит осмысление одиночества, свойственного всем исключительным существам, будь то монстры, гении или гениальные монстры.

«Гражданин Кейн» — одновременно дебют, с характерным для эксперимента переизбытком разнородных элементов, а также по своему глобальному изображению мира — фильм-завещание.

Лишь много лет спустя после первого шока, испытанного мной в июле 1946 года, я понял, что такое «Гражданин Кейн» и в чем состоит его уникальность: это первый фильм, поставленный знаменитым человеком. Чаплин был неизвестным мимом-эмигрантом, когда он дебютировал в Голливуде; Ренуар в глазах своих будущих коллег был лишь сыном своего отца, балующимся кинематографом и тратящим попусту семейный капитал, когда он снимал картину «Нана»; Хичкок перед тем, как он сделал «Шантаж», был рисовальщиком титров. Орсон Уэллс, еще до начала работы над «Кейном», был известен всей Америке — и не только благодаря своей радиопостановке о марсианах. Он уже был знаменит, и все ждали, каким будет его следующий шаг; корпоративные голливудские газеты писали с иронией: «Тише! Работает гений». Обычно режиссер становится известен только после нескольких хороших картин; стать знаменитым в 25 лет — редкость, но еще большая редкость получить в такой ситуации право на постановку фильма. По этой причине «Гражданин Кейн» — первый фильм, избравший своей главной темой... сам феномен знаменитости. И, наконец, именно легендарно «ранний» гений Уэллса позволил ему так правдиво и достоверно воссоздать всю жизнь своего героя — от детства до смерти... В отличие от пугливого дебютанта, стремящегося первым фильмом обеспечить себе место в киноиндустрии и поэтому претендующего лишь на «добротность», Орсон Уэллс, сделавший себе достаточно громкое имя до прихода в кинематограф, поставил своей целью снять фильм с большой буквы, который вобрал бы в себя все достигнутое в кино и превзошел будущее этого искусства. Как мы видим сегодня, это «безумное пари» режиссер выиграл.

В связи с Уэллсом велось много споров по вопросам технического порядка. Научился ли он ремеслу за несколько недель до начала съемок, посмотрел ли большое число фильмов в голливудских просмотровых залах? Но все это лжепроблемы. Голливуд кишит режиссерами, снявшими более 40 картин и не умеющими хорошо и изящно смонтировать два плана — таковы, например, Дэниел Ман или Дэлберт Ман... Для того чтобы сделать хороший фильм, режиссеру нужны ум, впечатлительность, интуиция и несколько «кинематографических идей». У Орсона Уэллса их было столько, что он мог ими торговать. На вопрос Тэтчера: «Именно так вы намерены руководить газетой?» — молодой Кейн отвечает: «У меня нет никакого опыта в издании газет, мистер Тэтчер. Я просто использую идеи, которые приходят мне в голову».

Пересматривая сегодня «Кейна», я заметил, что знаю его наизусть, но скорее как пластинку, чем как фильм: я не всегда точно знал, какой кадр возникнет сейчас на экране, но о звуке мог сказать это безошибочно, будь то тембр голоса того или иного персонажа, которому предстояло подать реплику, или музыкальная перебивка, отделяющая одну сцену от другой (до «Гражданина Кейна» никто в Голливуде не умел правильно использовать киномузыку). С этой точки зрения, «Гражданин Кейн» — первый (и единственный) великий «радиофонический» фильм. Каждый эпизод содержит своеобразную звуковую «идею», сообщающую ему неповторимый колорит: дождь, барабанивший по стеклянной крыше кабаре «El Rancho» (где ведущий расследование журналист встречается с опустившейся певичкой из Атлантик-Сити), эхо в мраморном зале библиотеки, продуманная полифония голосов во всех многофигурных сценах, и т.д. Многие режиссеры осознали необходимость следовать совету Огюста Ренуара: нужно во что бы то ни стало наполнить изображение. Орсон Уэллс — один из немногих, кто понял необходимость во что бы то ни стало «наполнить» звуковую дорожку фильма.

Перед тем как остановить свой выбор на сценарии «Кейна», Орсон Уэллс работал над экранизацией повести Джозефа Конрада «Сердце тьмы». В этом фильме роль рассказчика должна была выполнять субъективная камера. От этой режиссерской «идеи» тянется ниточка к «Гражданину Кейну», где ведущий расследование репортер Томсон снят — на протяжении всего

фильма — со спины: так Уэллс упраздняет классический монтаж и, в частности, знаменитую «восьмерку». Сюжет движется здесь наподобие журналистского репортажа, и, описывая визуальную сторону картины, можно в той же мере говорить о «сверстанности» фильма, что и о его «поставленности». Четвертая часть всех планов фильма создана с помощью комбинированных съемок: манипуляции с кинолентой превращают картину в нечто, напоминающее мультипликацию. Сколько планов, построенных по законам глубинной композиции (начиная с того, где мы видим стакан с ядом в комнате Сьюзен), сняты с помощью маски и контрмаски, этих кинематографических эквивалентов фотомонтажа, неизменного спутника всех газетных сенсаций? «Гражданина Кейна» можно поэтому рассматривать как «фильм-манипуляцию» в отличие от следующего произведения Уэллса, «Великолепных Амберсонов», «романтического» фильма, сознательно снятого режиссером как полная противоположность его дебюту: длинные сцены, главенствующая роль персонажей (а не камеры), «растяжка» экранного времени, и т.д.

В «Амберсонах» сюжет, растянутый на 25 лет, «рассказан» всего в двухстах планах (против 562 планов «Гражданина Кейна»), как будто второй фильм снят уже другим режиссером, яростно ненавидящим первого и желающим преподать ему жестокий урок скромности. В Уэллсе художник уживается с критиком, он очень «порывист», но потом способен сурово осудить свои порывы. Отсюда все возрастающая — от фильма к фильму — роль стадии монтажа. Многие последние фильмы Уэллса кажутся снятыми эксгибиционистом и смонтированными цензором.

Вернемся к «Гражданину Кейну», который, как кажется, создан в порыве фантастической режиссерской гордыни, наперекор всем «законам» кинематографа, в том числе и оптическим: ведь здесь Уэллс с помощью спецэффектов (один удачнее другого) довел пластику своей картины до уровня американских комиксов, в которых фантазия художника позволяет крупный план героя совместить на одном рисунке с изображением в полный рост его собеседника, а на «третьем» плане изобразить еще с десяток человек, у которых рисунок их галстука столь же отчетливо виден читателю, как и бородавка на лице героя. Именно это ни с чем не сравнимое и никогда более не повторявшееся чудо совершается на наших глазах пятьдесят раз кряду и придает фильму ту визуальную стилизованность и «идеализацию», о которых никто не помышлял в кинематографе, пожалуй, после фильмов Мурнау «Последний человек» и «Восход солнца». Великие мастера кинопластики — Мурнау, Ланг, Эйзенштейн, Дрейер, Хичкок — сделали свои первые фильмы в эпоху Великого Немого, поэтому не будет преувеличением почтить в лице Орсона Уэллса единственного великого визионера, рожденного эпохой звукового кино.

Автором очень хорошей сцены из вестерна с одинаковым успехом может быть Джон Форд, Рауль Уолш, Уильям Уэллман или Майкл Кертиц, стиль же Уэллса (как и Хичкока) опознается уже по первому эпизоду картины. Визуальная манера произведений Уэллса уникальна и неподражаема, кроме всего прочего, еще и потому, что он, как и Чаплин, организует фильм вокруг физического присутствия автора-актера, все время находящегося в центре экрана. Это Орсон Уэллс, как вездеход, перемещается из кадра в кадр, это Орсон Уэллс гонит звуковую «бурю», чтобы внезапно оборвать ее и заговорить самому глубоким низким голосом, это Орсон Уэллс бросает реплики поверх голов своих партнеров по эпизоду, как будто он снисходит до диалога лишь с облаками (влияние Шекспира), это Орсон Уэллс — вопреки всем писаным и неписанным правилам — освобождает камеру от «горизонтальной блокады», и внезапно оптические законы начинают «колебаться» вместе с почвой, по которой герой большими шагами движется к объективу.

Орсон Уэллс с полным правом мог бы назвать все кинофильмы вялыми, статичными и невыразительными, ведь его картины невероятно динамичны, они разворачиваются перед нами как музыкальное произведение.

Пересмотрев сегодня «Кейна», можно сделать еще одно неожиданное открытие: фильм, казавшийся в свое время неслыханно дорогим суперколоссом, на самом деле в буквальном смысле «собран по кусочкам», «смастерен» из материалов, оказавшихся в тот момент под рукой у режиссера. Здесь очень мало статистов, но много архивных кадров; много разнообразной мебели, но много и обычных задников и очень много крупных планов звончков, цимбал, различных «планов-врезок»: бесчисленных газетных заголовков, аксессуаров, фотографий, миниатюр; в картине много наплывов. «Кейн», без сомнения, был если и не бедным, то, во всяком случае, скромным фильмом, который «стал» дорогим и даже роскошным лишь на монтажном столе и в тонстудии благодаря поистине магическому использованию всех элементов картины и, главным

образом, благодаря тому, что мощь изобразительного ряда подкреплена и еще усилена самой изобретательной в истории кинематографа звуковой дорожкой.

*
* *

Когда я смотрел «Гражданина Кейна» подростком-киноманом, меня переполняло восхищение главным героем картины, который ослеплял своим могуществом и величием, я одинаково поклонялся Орсону Уэллсу и Чарлзу Фостеру Кейну, я был уверен, что фильм воспекает честолюбие и силу. Потом, много раз пересматривая фильм уже кинокритиком (т.е. таким человеком, который в большей степени склонен анализировать свое эстетическое наслаждение), я открыл для себя в «Кейне» критические элементы, его памфлетность; я понял, что зритель должен испытывать симпатию к Джедедии Лиланду (его роль играл Джозеф Коттен), что фильм высмеивает любой социальный успех. Сегодня, став кинорежиссером, я пересмотрел «Кейна», наверное, в 30-й раз, и меня больше всего поразило в нем соседство волшебной сказки и назидательной притчи.

Мне трудно сказать, является ли творчество Уэллса пуританским, ведь точное значение этого слова в Америке мне неизвестно, но целомудрие Уэллса всегда меня поражало. «Падение» Кейна вызвано скандалом, возникшим на сексуальной почве: «Кандидат Кейн найден в любовном гнездышке с певичкой». Но совершенно очевидно, что отношения Кейна со Сьюзен чисто покровительственные, отеческие: это защита и опека. Причем эта «связь» (если ее можно так назвать) имеет в фильме самое прямое отношение к детству Кейна и теме «семьи». Ведь именно возвратившись из паломничества в отчий дом (куда он ездил посмотреть старую мебель и поискать в сарае санки с изображением розового бутона), он знакомится со Сьюзен: она выходит из аптеки, держась за щеку (у нее болят зубы), в тот самый момент, когда его окатывает грязью проезжающая машина. Заметим, что позже Кейн дважды произнесет загадочное «Rosebud»: умирая, но также и в тот момент, когда Сьюзен его бросает. В этом эпизоде он разбивает все вещи в своей комнате: сцена описывалась бесчисленное множество раз, но заметил ли кто-нибудь, что гнев Кейна стихает только после того, как он берет в руки стеклянный шар? Совершенно очевидно, что «Rosebud», уже прочно связанный с «отрывом» от материнского лона, отныне будет также связан с поступком Сьюзен. Некоторые уходы равносильны смерти.

Уже в «Гражданине Кейне», но с еще большей силой в последующих картинах Орсона Уэллса выражено его чрезвычайно личное, открытое и благородное видение мира. Никакой вульгарности или пошлости вы не найдете в этом сатирическом фильме, который весь проникнут твердой, но отнюдь не косной, антибуржуазной моралью, четко определяющей этику поведения, сферу дозволенного и недопустимого.

Все фильмы Уэллса проникнуты либерализмом, утверждением того, что консерватизм — это ошибка; стоящие в центре его жестоких притч хрупкие гиганты приходят к выводу, что ничего нельзя сохранить: будь то юность, могущество или любовь. Чарлз Фостер Кейн, Джордж Майнефер Амберсон, Майкл О'Хара, Грегори Аркадин вынуждены, в конце концов, признать, что жизнь состоит из утрат.

1967

ОРСОН УЭЛЛС. «ПЕЧАТЬ ЗЛА»

Даже если убрать из титров имя Орсона Уэллса, все равно, с первого же кадра (на котором и идут титры), становится ясно, что фильм сделан «гражданином Кейном».

Картина начинается с того, что какой-то человек кладет в багажник машины бомбу с часовым механизмом. В этот автомобиль садится парочка, и он трогается с места, а камера, установленная на движущемся кране, неотрывно (вся сцена снята одним планом) следит за маршрутом белой машины, то обгоняя ее, то отставая — и так вплоть до самого момента взрыва.

Изображение в фильме сильно деформировано, так как Уэллс систематически использует здесь широкоугольный объектив, позволяющий достичь большей (по сравнению с обычной) четкости второго плана. Этим достигается эффект поэтизации реальности: зрителю кажется, что

человек, идущий к камере, преодолевает пятью шагами расстояние в 10 метров. И действительно, перед нами абсолютно феерический фильм, персонажи которого надели сапоги-скороходы или «плывут» по невидимым эскалаторам.

Существует кинематограф бездарностей, которые к тому же всегда еще и циники, — «Мост через реку Квай», «Молодые львы»; это блефующее кино, стремящееся польстить зрителю, который, выйдя из кинотеатра, «должен» почувствовать, что стал лучше и умнее. Но существует также сокровенный и гордый кинематограф, творимый несколькими бескомпромиссными, искренними и умными художниками, предпочитающими волновать и будить, а не успокаивать и убаюкивать. После таких фильмов, как «Ночь и туман» Алена Рене, чувствуешь, что стал не «лучше», а хуже. После «Белых ночей» и «Печати зла» чувствуешь себя поглупевшим, но зато переполненным поэзией и подлинным искусством. Эти фильмы вызывают к совести кинематографа и заставляют нас устыдиться снисходительности, проявленной нами по отношению к поделкам, в которых так мало таланта и так много штампов.

Подумаешь! — скажете мне вы, — сколько шума из-за проходного детективного фильма, его сценарий и диалоги Уэллс написал за неделю, а монтаж даже не смог проконтролировать до конца (и поэтому в фильме мы видим с десяток «разъяснительных» планов, снятых вопреки воле Уэллса другим режиссером). Одним словом, это заказной фильм, которого он так и не увидел в законченном виде и от которого с яростью отрекается!

Все это я знаю, но знаю также и то, что раб, в один прекрасный вечер разбивающий свои оковы, лучше того, кто не осознает своих цепей. Вот почему «Печать зла» — самый свободный фильм, какой только можно увидеть. В картине «Тихоокеанская плотина» Рене Клеман был полновластным владыкой: он сам ее монтировал, сам выбирал музыку, озвучивал, делал сотни сокращений. И несмотря на это, Клеман — раб, а Орсон Уэллс — трубадур. От всей души рекомендую вам смотреть фильмы трубадуров.

Орсон Уэллс экранизировал ничтожный детективный роман (опубликованный во Франции под заглавием «Невезение»), до предела упростив интригу и сведя ее к своему излюбленному сюжету: изображению парадоксального монстра (его роль всегда играет сам режиссер), ради которого создается самая простая мораль, утверждающая абсолют и чистоту абсолютного. Орсон Уэллс, этот капризный гений, везде соблюдает личный интерес и прямо говорит нам следующее: прошу прощения за то, что я негодяй; моей вины нет в том, что я гений; я умираю, любите меня.

Как и в «Гражданине Кейне», «Чужестранце», «Амберсонах», «Мистере Аркадине», здесь вступают в противоборство два главных персонажа: монстр и симпатичный молодой герой. Цель режиссера состоит в том, чтобы, делая монстра все более... чудовищным, а молодого героя все более симпатичным, в конце концов заставить зрителя, образно говоря, «пролить слезу» над трупом величественного монстра; мир не терпит и не переносит исключений, но исключение (пусть даже разрушительное) является последним прибежищем чистоты. [...]

В «Печати зла» Орсон Уэллс избрал для себя роль жестокого и алчного полицейского, короля уголовной полиции, человека с очень хорошей репутацией. Поскольку его профессиональными действиями движет одна лишь интуиция, он находит убийцу, не прибегая к поиску доказательств. Но судебный аппарат, состоящий из одних посредственностей, не может без улик вынести обвинительный приговор. Вот почему инспектор Квинлен (Орсон Уэллс) постепенно привык к фабрикованию лжеулик и вымогательству лжесвидетельств: ведь восторжествовать должна его точка зрения, восторжествовать должна справедливость.

После взрыва автомобиля в расследование вмешивается американский полицейский (Чарльтон Хестон), оказавшийся в городе во время своего свадебного путешествия. Привычный ход следствия «ломается», и между двумя полицейскими завязывается ожесточенная борьба: Чарльтон Хестон находит улики, изобличающие Орсона Уэллса, который фабрикует улики против Хестона. Весьма скоро (после совершенно умопомрачительного эпизода, который убеждает нас в том, что лучше Орсона Уэллса никто не смог бы экранизировать романы Сада) жену Чарльтона Хестона находят в номере отеля обнаженной и потерявшей сознание от сильной дозы наркотиков. Именно на нее падает подозрение в убийстве Акира Тамирова, которое на самом деле совершил инспектор Квинлен (О. Уэллс), чьей демонической «режиссуре» наивно ассистировал убитый.

Как и в «Мистере Аркадине», симпатичный герой вынужден совершить низость, чтобы погубить монстра: Чарльтон Хестон записывает на магнитофон несколько решающих фраз, которых оказывается достаточно для доказательства виновности Уэллса. Смысл фильма сконцентрирован в этом эпилоге: слежка и посредственность одерживают верх над интуицией и

абсолютной справедливостью. Мир чудовищно относителен, приблизителен, нечестен в осуществлении своей морали, грязен в осуществлении справедливости.

Я употребил несколько раз слово «монстр», для того чтобы лучше передать феерический характер этого фильма, да и вообще творчества Уэллса. Все режиссеры, не являющиеся «поэтами», возмещают эту нехватку психологизмом, и коммерческий успех «психологических» лент, казалось бы, свидетельствует в их пользу. «Всякое великое искусство — абстрактно», — сказал Жан Ренуар. Но абстрактность не достигается с помощью психологии. С другой стороны, абстрактность всегда — рано или поздно — приводит к морали, единственной морали, которая для нас важна, то есть к той, которая постоянно — вновь и вновь — творится художниками.

Все это очень близко тому, что хочет сказать Орсон Уэллс: удел посредственности — доказательства, а другим достаточно интуиции. Вот где кроется причина великого недоразумения, и если бы руководству Каннского кинофестиваля хватило мудрости включить в конкурсную программу «Печать зла», а не «Долгое жаркое лето» Мартина Рита (где Уэллс выступает лишь в качестве актера), хватило бы мудрости жюри увидеть в фильме Уэллса всю мудрость мира?

«Печать зла» будит нас и напоминает о том, что среди первооткрывателей кинематографа были Мельес и Фейяд. Этот магический фильм воскрешает в нашей памяти волшебные сказки («Красавица и чудовище», «Мальчик с пальчик») и басни Лафонтена. Этот фильм в какой-то степени унижает нас, ведь он сделан человеком, гораздо более сообразительным и умным, чем мы; режиссером, который бросает в лицо зрителям новый восхитительный кадр, не обращая никакого внимания на то, что они еще зачарованы и ослеплены предыдущим. Отсюда — быстрота, стремительность, головокружение и хмель.

Тот, у кого достанет вкуса, интуиции и чуткости, не сможет не признать, что это великое и прекрасное искусство. Если наши собраты по критическому цеху вздумают придрататься к фильму, который является «искусством в чистом виде» и ничем иным, то мы окажемся свидетелями гротескного зрелища лилипутов, критикующих Гулливера.

1958

ЖАН КОКТО. «ЗАВЕЩАНИЕ ОРФЕЯ»

Нужно ли еще доказывать значение Жана Кокто — кинематографиста? Прежде всего я хотел бы рассказать о его отношении к работе других и к публике.

Его услужливая готовность подписать любое прошение, манифест, составлять предисловия, введения и даже рекламные объявления для первого попавшегося спектакля или другого произведения поражала и часто шокировала. А мне кажется, что это прежде всего проявление скромности. Гордец, тот стремится подать себя как редкость: он мало куда ходит, мало показывается на людях, мало рискует и сосредоточен лишь на собственном существовании.

Кокто же был повсюду; все его интересовало, он помогал всем и во всем. Можно подумать, что это снижает цену его суждений? Я так не считаю, потому что его рекламы, устные или письменные, обладали поэтической точностью. Это было более, чем описание, — настоящая антропометрическая карточка произведения или художника, которого он решил поддержать.

Кокто очень хорошо знал, что среди людей, которые приходили выпрашивать его помощи, были и лжеталанты. Но я уверен, что втайне он думал: «Самый посредственный артист стоит лучшего из зрителей». Поскольку он сам постоянно выставлял себя на людской суд, он всегда принимал сторону тех, кто этому суду подвергается.

Жану Кокто был присущ цинизм особого свойства, замешанный на великодушии. Художник до кончиков волос, до краешков манжет своих засученных рукавов, он, казалось, считал, что безоговорочная помощь другим художникам — его жизненное кредо. В чем же тут цинизм? — В необычайном, хотя и не высказанном, презрении Кокто к публике и к критике, то есть ко всему залу, ко всем зрителям, ко всем тем, кто, сидя перед сценой или экраном, судит, ничем не рискуя, тех смельчаков, которые перед ними неистовствуют.

Будучи любезным со всеми, он ожидал того же по отношению к себе, и малейшая критика его уязвляла: «Я не прошу их быть искренними, я прошу их быть вежливыми».

Последний фильм Жана Кокто, «Завещание Орфея», критики, серьезно «обработанные» автором и его друзьями или просто благожелательно настроенные, встретили с единодушным одобрением, но они были столь же единодушно неискренни — это факт.

А коммерческая его судьба была такой, какой она могла бы быть после полного «разноса», словно публика сумела прочесть между строк.

В этом случае отказ зрителей принять «Завещание Орфея» можно было бы воспринимать как коллективную месть человеку, который в отличие от бизнесменов зрелищ считал, что публика всегда ошибается. Но здесь публика, действительно, ошибалась. «Завещание Орфея» — фильм, достойный восхищения, иначе говоря, восхитительный.

«Завещание Орфея» стало как бы вариацией «Крови поэта», вариацией, снятой тридцать лет спустя, таким же эссе о поэтическом творчестве, только вновь пересмотренным и исправленным. Совершенно бесспорно, что самая прекрасная сцена «Завещания», самая «удачная» — встреча поэта с Эдипом (Жан Маре).

Но я предпочитаю остановиться на трех коротких сценах, следующих одна за другой в последние пятнадцать минут фильма. Они показывают, что Жан Кокто, как все великие кинематографисты, в совершенстве владел приемами постановки. Это давало ему творческое удовлетворение, без которого нет хорошего фильма. Режиссура в подобных случаях подвергает критике сценарий, а монтаж выполняет ту же роль по отношению к ней самой.

Первый пример: «Встреча с самим собой»

«Я встречаю персонаж, который повторяет меня, и этот персонаж смотрит на меня только тогда, когда я поворачиваюсь спиной. Я жалею моему приемному сыну, а тот посмеивается надо мной.

Сежест: Вы кричали на каждом углу, что, если бы Вы его встретили, Вы даже не подали бы ему руки.

Поэт: Он меня ненавидит.

Сежест: У него нет причин Вас любить. Его достаточно оскорбляли и мутузили вместо Вас...

Поэт: Я его убью».

Эта прекрасная сцена встречи поэта с его двойником, говоря словами самого Кокто, — «стержень» фильма, его «хребет». Натурные съемки предполагалось сперва производить на кольцевой дороге Вилльфранша. Но в связи с погодой они были перенесены под своды улицы Обскюр в том же городе.

Перед нами одна из тех сцен, придумывать которые, наверное, было упоительно. Идея — сильная и красивая. Появится ли она за год, полгода или за неделю до того, как оператор дотронется до камеры, но она приносит большое удовлетворение еще до начала съемок.

Потом в конкретной реальности и повседневности съемочной работы ее воплощение оказывается малоприятным. Надо таким образом расчленив сцену, чтобы сохранить четкость замысла. Его не должны разрушить ни остановки персонажей при ходьбе, ни направление их взглядов, ни остановка камеры при съемке с наезда. Жану Кокто приходилось меняться одеждой со своим дублером-двойником (в данном случае это был инженер-метеоролог мсье Белей). Короче говоря, работа одновременно кропотливая и неблагодарная.

Во время съемок подобной сцены не должно быть никакой импровизации, ни малейших случайностей. Речь идет лишь о том, чтобы снять восемь или десять намеченных планов наиболее ясным и четким образом.

Здесь мы сталкиваемся с действенным кинематографом, с кинематографом хичкоковского типа. Он безукоризненно воплощает зрительные идеи, в основе которых — цепочка заранее продуманных и будто бы нарисованных образов.

Действительно, легко представляешь себе Хичкока, снимающего эту сцену «Встречи с двойником», к примеру, по какому-нибудь сценарию шпионского фильма, строящемуся на истории двойников.

Таким образом, наибольшей удачей Кокто была не съемка, а момент рождения идеи: «Вот, я сниму сцену, где поэт встречается самого себя».

В литературном отношении эта идея не представляет никакого интереса. Пластически, да. Кстати, она напоминает полотна Дали. Но прежде всего — это большая кинематографическая

идея. Ее воплощение на экране воссоздает радость той минуты, когда рождается замысел, а ее красота компенсирует неблагоприятность съемочного периода.

Второй пример: «Влюбленные интеллектуалы»

«Поэт и Сежест даны полукрупным планом. Мы видим то же, что и они: обнявшихся молодых влюбленных. Каждый записывает свои впечатления в тетрадочку за спиной другого».

Еще одна прекрасная идея, которая не покажется интересной, если ее передать на словах. В отличие от предыдущей, ее увлекательно разрабатывать, потому что в процессе съемки она может улучшиться в десять раз. Во-первых, важен выбор пары, который придаст замыслу особую сочность, затем — расстановка обоих актеров и, наконец, их мимика, жесты и детали, придающие сцене юмор. Легкость прочтения здесь также чрезвычайно важна, но теперь она достигается не столько связью планов между собой, сколько построением каждого из них. Ясность и точность этого замысла проверяются тут же, на съемочной площадке, а не на следующей неделе за монтажным столом.

Вот еще одна пластическая идея, но на сей раз она уже не связана с живописью. Живостью штриха и сатиричностью взгляда она напоминает юмористический рисунок. Франк Татлин в период расцвета своего таланта был асом такого «ликующего» киноискусства, в первую очередь кинематографа ренуаровского. В кино такого типа первая репетиция не дает ясности. После пятой все как бы уточняется, совершенствуется и в то же время приобретает насыщенность. Вся группа включается в работу режиссера, участвует в ней и понимает ее. Воцаряется атмосфера импровизации, ансамбль стремится к наиболее жизненному, наиболее живому воплощению.

Третий пример: «Смерть поэта»

«Минерва отказалась от воскрешенного поэтом цветка ибикуса, который он ей дарит. Поэт отступает: «Я прошу прощения... Я прошу прощения». Только он отошел, как Минерва поднимает свое копьё и бросает его. План идущего поэта. Копьё вонзается ему в спину, между лопаток.

Анфас. Копьё пронзает тело поэта и выходит из груди. Он прижимает к этому месту руки и падает на колени, потом опускается на бок, бормоча: «Какой ужас... Какой ужас... Какой ужас...» Идея этой сцены задается всем контекстом фильма и потому не может обсуждаться вне его. В конце «Завещания Орфея» должна была еще раз пролиться кровь поэта.

Невыигрышная для съемок сцена, самая трудная в фильме.

Прежде всего немаловажным делом было найти костюм Минервы. Его подсказали резиновые костюмы водолазов. Потом — трюк с копьём. Это бумажный дротик весом в 60 граммов. Он состоит из двух трубок, входящих одна в другую таким образом, чтобы, достигнув цели, то есть спины Жана Кокто, он сокращался на сорок сантиметров. Кокто был защищен куском фанеры, спрятанным под курткой. Копьё бросал его изобретатель, мсье Дюрен.

Съемка затягивается до бесконечности, свехурочные, волнения, нервная обстановка в группе. В конце такой работы намеченные кадры удаются, но настоящего удовлетворения нет. Режиссер, как и все свидетели съемки, не может забыть технологии трюков. Поэтому он мучается или во всяком случае сомневается: «пройдет» ли это или покажется смешным?

И в конечном итоге гениальной находкой этой сцены становится звук. Страшный шум самолета будет сопровождать метание дротика, и поэт оторвется от земли под оглушительный, нечеловеческий рев, который все мы слышали в аэропортах.

Я не думаю, что идея этого озвучивания пришла уже после удара копьём. Наоборот, Кокто, как и все великие кинематографисты, всегда знал, что идеи сами по себе ничего не значат. Их надо еще уметь подать, иногда «представить», постоянно думая о публике. Поэтому как раз перед тем, как поэт проникает в зал Минервы, слышится голос стюардессы: «Просим вас пристегнуть привязные ремни и потушить сигареты». Таким образом, «авиационный» образ уже присутствует, ощущается нами, позволю себе сказать, что он «витает в воздухе».

Поскольку уж речь зашла о творческом удовлетворении, которое получаешь на съемках, то вот как раз в этой сцене смерти поэта Жан Кокто мог испытать настоящее режиссерское счастье, когда видел в монтажной полет копьё под аккомпанемент громового шума. Результат соединения звука и изображения должен был рассеять всякие сомнения относительно эмоционального воздействия сцены. Жан Кокто, вероятно, был доволен — мог быть доволен, должен был быть доволен и, я думаю, был доволен.

ЖАК ТАТИ. «МОЙ ДЯДЯ»

Нам так часто говорят, что в кино главное — это деньги, что в этом должна быть какая-то доля истины. Но на самом деле дороже всего время. «Подорожали» съемочные дни кинозвезд, по часам оплачивается технический персонал, а потребность в нем все возрастает. Баснословно дорого стоит аренда павильона. Поэтому случай и играет такую важную роль в кинематографе, благоприятствуя способным людям и не благоприятствуя всем остальным.

Как бы то ни было, некоторые режиссеры не хотят зависеть от случая. Они хотят осуществлять полный контроль над фильмом, управлять всем процессом от А до Я, иметь возможность переснять неполучившийся эпизод или неудачную сцену, двадцать раз все перекраивать на монтажном столе... Выход у них только один — не торопиться, никуда не спешить, работать столько времени, сколько необходимо. Но как? Снижая стоимость съемочного дня, делая его в двадцать, в тридцать раз дешевле за счет отказа от использования звезд и кинопавильонов.

Только два режиссера последовательно проводят политику «полного контроля» — это Робер Брессон и Жак Тати. Именно поэтому при нынешних условиях, при том, как теперь снимают фильмы — наудачу, случайно, чудом, приблизительно, путано и странно, — любое произведение Тати или Брессона будет заведомо гениально, хотя бы в силу особой властности, с которой с первого по последний кадр проступает единая, абсолютная воля, та, которая в принципе должна была бы отличать любое произведение, претендующее на звание художественного.

Поэтому фильм «Мой дядя» можно рассматривать только в сравнении с другими картинами Тати. Надо признать, что «Мой дядя» в Каннах не оправдал ожиданий многих зрителей: до просмотра это был самый вероятный претендент на главный приз — после просмотра он стал одним из возможных претендентов на главный приз.

Юмор Тати очень специфичен и узок, возможно потому, что Тати намеренно ограничивает себя комизмом подсмотренных ситуаций, не считая находок, построенных на чистом бурлеске. Но даже в рамках такого узкого комизма Тати вводит второе ограничение, исключая все неправдоподобное. Более того, он ничего не сообщает нам о характере своих персонажей, то есть сознательно отказывается от их обрисовки, от проникновения в человека, поскольку у него нет классической раскадровки, нет драматического построения сцен, у него нет и психологической разработки характеров. Его комизм построен только на событиях повседневной жизни, пусть слегка видоизмененных, но всегда правдоподобных.

Поначалу это делалось, по всей видимости, бессознательно, интуитивно. Из трех гэгов Тати всегда выбирал наименее надуманный, самый правдоподобный, но снимал все три. Теперь его отвращение к чистому фантазированию, его пристрастие к «настоящему», наиболее достоверному, превратилось в систему, которую, как и любую другую систему, можно анализировать и критиковать. Фильм «Каникулы господина Юло» одним очень понравился, другие не приняли его совсем, но придаться к этой совершенной, логически стройной, целостной картине, к этой прекрасной, безупречной конструкции было невозможно. Но в фильме «Мой дядя» уже нет той гармонии, зрелище не так завораживает. Один эпизод приводит в восторг, другой причиняет боль, повторы раздражают. С нетерпением ждешь, когда же, наконец, действие перенесется с завода Арпель обратно в Сэн-Мор,ловишь себя на том, что уже сам не знаешь, к чему бы придаться.

Тати в своей картине (как Чарли Чаплин в «Новых временах» или Рене Клер в фильме «Свободу нам!») делится с нами своими очень общими «мировоззренческими» идеями. Его фильм — о современности, хотя именно ее-то нам и не показывают: в нем противопоставляются две эпохи — та, что была двадцать лет назад, и та, что будет через двадцать лет. Часть «Сэн-Мор» действительно удалась: жизнь улицы, рынок, деш — все это выглядит очень мило, красиво, радует глаз. Что касается его прогноза на будущее, то дом семьи Арпель, завод порой показаны навязчиво, возникает чувство неловкости, что явно вызвано излишней детальностью. Декорации, хотя и являются только фоном, тем не менее мешают зрителю. Сверхсовременная кухня первый раз кажется смешной, второй раз уже смешной не кажется, а в третий раз воспринимается как вовсе не смешная. Тати не допускает никаких пропусков, что приводит к перегрузке картины мелкими деталями и мешает восприятию фильма. Так, металлическая рыба, которая

автоматически плюется водой каждый раз, когда кто-то входит, если только это не сам Арпель, становится откровенно лишней в последней трети фильма, когда принцип уже понят и все ресурсы трюка исчерпаны. Но Тати не может убрать эту рыбу из интерьера или отказаться от ее использования, потому что это было бы нелогично. Ее следовало бы незаметно скрыть, но это невозможно при его технике режиссуры: он признает только длинные статичные планы, точка зрения камеры соответствует взгляду персонажа, он не приемлет крупных планов, потому что «в жизни людям под нос не лезут», и т. д.

Так и стук каблучков мадам Арпель поначалу забавляет, а к концу уже почти раздражает. Дело не в том, что Тати не хватает гэгов и он вынужден дергать все время за одни и те же ниточки: просто такова его эстетическая программа, такова его безумная логика, которая приводит к совершенно извращенному, почти маниакальному взгляду на мир. Чем больше он пытается приблизиться к реальности, тем дальше он от нее отходит, так как в жизни логики нет (в жизни к звукам привыкаешь и перестаешь их замечать). В результате он воссоздает на экране безумный, кошмарный, навязчивый мир, который скорее парализует смех, чем вызывает его.

Я был бы очень огорчен, если бы все, сказанное мною, показалось мелочной придиркой, потому что я требователен к Тати в той же степени, в какой я восхищаюсь им и его фильмом «Моя дядя». И именно потому, что он настоящий художник, хотелось бы, чтобы его картины можно было принимать полностью, и именно потому, что фильм его слишком удался, мы холодеем от ужаса, глядя на эти документальные зарисовки из нашего завтрашнего дня.

Тати, как и Брессон, во время съемок создает свой кинематограф: он не принимает чужих схем.

1958

МАКС ОФЮЛЬС. «ЛОЛА МОНТЕС»

Подходящий к концу кинематографический сезон обещает быть самым плодотворным и вдохновляющим с 1946 года. Открывшись «Дорогой» Феллини, он завершается апофеозом благодаря «Лоле Монтес» Макса Офюльса.

Этот фильм, похожий на свою героиню, имя которой он носит, может вызвать скандал и разжечь страсти. Ну что ж, нужно будет бороться, мы будем бороться, нужно будет спорить, мы поспорим!

Вот то кино, которое действительно нужно защищать сегодня, в 1955 году. Кино авторское и одновременно зрелищное. Кинематограф режиссерских идей, где каждый образ искрится выдумкой. Кино, не заимствующее открытия предвоенной эпохи, а взламывающее слишком долго заколоченные двери.

Но сдержим наш энтузиазм, будем действовать по порядку и попробуем остаться объективными, даже не испытывая к этому большого желания.

Пренебрегающее хронологией событий повествование заставляет вспомнить о «Гражданине Кейне», только тут мы имеем дело с широким экраном, возможности которого, похоже, впервые использованы во всей полноте. Вместо того чтобы попросту подчинить своих актеров бесчеловечным требованиям широкого экрана, Макс Офюльс как бы укрощает изображение: делит его, дробит, сжимает, растягивает в зависимости от того, что требуется для его потрясающих мизансцен.

Структура произведения отличается в равной степени новизной и смелостью. Рассеянный или пришедший на середине картины зритель рискует быть сбитым с толку. Тем хуже для него. Существуют фильмы, которые нужно смотреть с неослабным вниманием: «Лола Монтес» принадлежит к их числу.

В конце своей бурной жизни Лола Монтес играет и мимически изображает в американском цирке свои «Страсти» — то есть несколько эпизодов удивительной «любвонной Голгофы», Атмосфера цирка напоминает бред или ночной кошмар. В трех эпизодах режиссер заставляет нас покинуть цирк: конец связи с Францем Листом, юность Лолы и ее роман с королем Баварии, как раз перед поступлением в цирк. Четвертый эпизод биографии — ее цирковая жизнь, где Питер Устинов исполняет обязанности шталмейстера, палача и последнего любовника.

В действительности настоящая Лола Монтеc, авантюристка и куртизанка английского происхождения, несмотря на свой испанский псевдоним, была ангажирована в американский цирк, чтобы стать звездой представления, рассказывающего о ее жизни. Вместо того чтобы вместить в двухчасовой фильм сюжет, который вполне оправдал бы создание шестнадцати серий, Макс Офюльс предпочел ограничиться цирковым представлением, прерываемым воспоминаниями Лолы. Питер Устинов, шталмейстер-биограф, ведет этот спектакль с бестактностью, вульгарностью и бессознательной жестокостью, которые царят в подобного рода телепередачах. И если крупный актер внушает нам большее доверие, чем ведущие телепрограмм, то потому только, что искусство имитирует жизнь... немножко ее приукрашивая!

Макс Офюльс снял фильм о ничтожности любого успеха, о шумных карьерах и спекуляции на скандале. Лола Монтеc (эта тема часто всплывает в фильме) не умеет петь, не умеет танцевать, просто она нравится, она провоцирует, вызывает скандал. Шталмейстер нас убеждает, что она роковая женщина и что если она столько путешествовала, то это потому, что «роковые женщины не знают постоянства». Три экскурса в прошлое Лолы: ее детство, ее свадьба с пьяным подонком (Иван Десны), ее интрижка с напыщенным дураком (Франц Лист) и ее артистические неудачи — противоречат торжественным репликам шталмейстера. Лола всего лишь женщина, как и все остальные, уязвимая и неудовлетворенная, которая делала «то, что женщины, выйдя из дома, мечтают, но не осмеливаются сделать». Именно за-за того, что героиня прожила свою жизнь в бешеном ритме, она после восхитительной остановки в Баварии у анахронического короля (Антон Уолбрук) умирает теперь каждый вечер в этом американском цирке, изображая свои страдания. Макс Офюльс не забыл о том, что сто лет назад требовалось много недель на то, чтобы пересечь страну, вот почему самые существенные сцены фильма происходят в колясках на дорогах Европы. В конце этой жизни «на износ» Лола истощена, преждевременно состарилась. «Я ее осмотрел, — говорит врач, — сердце слабое, а боль в горле — это может быть и совсем серьезно».

В фильме множество подобных высказываний из сферы физического, чувственного, телесного: «Жизнь для меня движение». Однажды вечером король Баварии ее спрашивает: «Вам не хотелось бы остановиться, отдохнуть, немножко сосредоточиться?»

Конструкция «Лолы Монтеc» крайне строга, и, если она оказалась непонятной для некоторых зрителей, то лишь потому, что вот уже пятьдесят лет в большинстве фильмов повествование ведется одинаково инфантильно. И в этом отношении «Лола Монтеc» напоминает не только «Гражданина Кейна», но также и «Босоногую графиню», «Дурные встречи» и все картины, где хронология приносится в жертву поэзии.

В этой картине мы скорее рассматриваем портрет женщины, чем следим за развитием истории. Образ так полон, так богат, что невозможно все увидеть сразу. Но таков и был авторский замысел — порой даже до нас одновременно доносится несколько диалогов. Совершенно очевидно, что Офюльса куда меньше интересуют наиболее острые моменты интриги, чем то, что разворачивается вокруг них.

Текст, который доносится до нас обрывками — то, что нам удастся расслышать, позволяет нам восстановить и остальное, — мудро лаконичен. Персонажи не облачают ситуации в красивые формулировки, и если они страдают, это мы видим, но об этом они не говорят. Вот он, самый точный и умный диалог, который мы не слышали во французском фильме со времен «Ноля за поведение» Жана Виго, диалог строго утилитарный, типа: передай мне соль — вот — спасибо. И, однако, какой юмор в каждой реплике! Единственный персонаж говорит громкие фразы и тщится быть красноречивым — его играет Питер Устинов. Но и он с трудом подыскивает слова, сбивается, начинает сначала, — опять-таки как в жизни. Если бы Макс Офюльс был итальянцем, он мог бы сказать: «Я снял неореалистический фильм», ибо совершенно очевидно, что здесь мы имеем дело с качественно новым реализмом, хотя именно своей поэзией фильм пленяет нас в первую очередь.

«Лола Монтеc» снята в трех версиях, в ней заняты актеры всех национальностей: Питер Устинов — русско-английского происхождения, Антон Уолбрук — англо-австрийского, Оскар Вернер — австриец. Во французской версии — собственно, единственной, которая интересует нас, — все актеры говорят по-французски с более или менее ощутимым акцентом. Чтобы представить себе звуковую дорожку этого фильма, прибавьте, что порой в ней слышны одновременно обрывки двух или трех разговоров, перешептывание, а отдельные фразы теряются, совсем как в жизни, — при первом просмотре одной пятой не разобрать.

Поскольку диалоги в фильме восхитили и заинтересовали меня, я раздобыл сценарий, решив сравнить его с окончательным звуковым решением. Диалог в режиссерской разработке был хорошим, но диалог, который звучит в фильме, просто потрясает по той простой причине, что актеры смогли произнести его в точности по тексту, а отчасти еще и за счет изменений, которые были внесены прямо на съемочной площадке. Например, фраза из монтажного листа «Хищник, в сто раз кровожаднее тех, которым вы только что аплодировали в нашем зверинце» в фильме произносится по гениальной оплошности Питера Устинова так: «Хищник, в сто раз кровожаднее тех, что в нашем зверинце». Все реплики танцмейстера в цирке заменены на съемках вскриками и ворчанием, производящими гораздо больший эффект.

В окончательном варианте монтажа Макс Офюльс смело оставил подпорченные дубли, предпочитая их снятым безукоризненно. И потому в фильме есть кадр, когда хлыст Питера Устинова захлестывает бахромой одной из частей декорации. Или, например, король Баварии в театре: «Я шел к вам, мадам... Нет, так не пройдешь...» Он огибает декорацию и начинает снова: «Я шел к вам, мадам... чтобы избавить вас от беспокойства...» Великолепная идея с «так не пройдешь» наверняка происходит от ошибки Антона Уолбрука, не туда шагнувшего во время съемок этого плана.

В постоянной и счастливой импровизации, цель которой — стремление к максимальной жизненной правде, Макс Офюльс следует за Жаном Ренуаром, за его «Преступлением господина Ланжа».

В приеме двойного и тройного смещения, который постоянно используется в «Лоле» — в «зазоре» между личностью актеров и их дикцией, между дикцией и текстом, — заключено особое очарование, сходное с тем, которым наделены запинки Маргаритиса в «Аталанте». «Лола Монтес» первый косноязычный фильм, где красота слова всякий раз одерживает верх над значением фразы (чего стоит сладострастная бархатистость, которой Уолбрук наделяет слово аудиенция). Мне вновь вспоминается Жан Виго из-за их общего с Офюльсом пристрастия к версифицированному тексту.

Между крошечным стихотворением из «Атланты»:

Ах, ножи столовые
Блещут, как вода,
Не ржавеют, новые
Навсегда —

и этим, продекламированным Питером Устиновым:

В Рагузе
в платье кружевном
войти нельзя
в господин дом —

раздваивается мое сердце.

«Лола Монтес» — своеобразный фильм-рекордсмен: это лучший французский фильм года, лучшая широкоэкранная картина на сегодняшний день. В этом фильме Макс Офюльс показал себя лучшим на сегодняшний день французским кинорежиссером — как в плане владения техническими средствами, так и в отношении работы с актерами. Впервые игра Мартин Кароль вполне удовлетворительна, Питер Устинов — прекрасен так же, как прекрасен Оскар Вернер, а Антон Уолбрук и Иван Десны просто великолепны.

Решительно Макс Офюльс — кинематографист XIX века. Ни на минуту у вас не появляется ощущения, что вы смотрите исторический фильм, — ощущаешь себя просто человеком 1850 года, так же как когда читаешь Бальзака. Этот новый портрет женщины в произведении Офюльса как бы синтезирует все предыдущие, и Лола Монтес совмещает в себе любовные переживания героинь фильмов «Без завтра», «Письма незнакомки» и «Мадам де ...».

Вероятно, не очень красиво защищать фильм, который любишь, нападая на те, которые тебе не нравятся. И все же я не могу не прийти к мысли, что если публика не принимает «Лолу Монтес», то только потому, что ее совершенно не научили смотреть действительно оригинальные и поэтические ленты. Ведь «лучшие» французские фильмы, то есть «Красное и черное» Клода

Отан-Лара, «Дьявольские лики» Клузо и «Большие маневры» Рене Клера, были сделаны в расчете на то, чтобы ей угодить, слегка потеревить ее и польстить ей.

Панегирик в адрес фильма, который в упоении пересматривался пять раз за одну только неделю, не должен выглядеть завершенным. Я кончу тем, что подчеркну красоту последнего кадра: Лола в зверинце протягивает сквозь прутья вольера руку для поцелуя. Камера отъезжает назад, зрители цирка оказываются внизу экрана, так что мы, зрители фильма, как бы смешиваемся с ними. В первый раз выход из зала осуществляется через экран. Весь фильм таким образом пристраивается «под крылышко» к Пиранделло, как, впрочем, и все творчество Макса Офюльса.

«Лола Монтес» похожа на новогоднюю коробку шоколадных конфет. Поднимаешь крышку — и достаешь оттуда поэму, стоимостью в шестьсот семьдесят миллионов.

1955

РОБЕРТО РОССЕЛЛИНИ ПРЕДПОЧИТАЕТ ЖИЗНЬ

Когда я в 1955 году в Париже познакомился с Росселлини, он был абсолютно обескуражен: только что закончив в Германии «Страх» по Стефану Цвейгу, он всерьез задумывался над тем, чтобы оставить кино; все его картины после «Любви» были неудачными и в коммерческом отношении, и в оценке итальянской критики.

Восхищение, с которым молодые французские критики встречали его последние картины — в особенности самые «проклятые»: «Франциск, менестрель божий», «Стромболи», «Путешествие в Италию», — ему тогда очень помогло. То, что группа молодых журналистов, намеревавшихся стать режиссерами, выбрала именно его в качестве кинематографического наставника, вывело Росселлини из состояния одиночества и пробудило свойственный ему огромный энтузиазм.

Именно в это время Росселлини предложил мне с ним работать; я согласился и, не прекращая журналистскую деятельность, был его ассистентом в течение трех лет, за которые он не отснял ни метра пленки! Но дел хватало, и я многому у него учился.

После какого-нибудь разговора ему в голову приходила идея фильма. Он звонил мне: «Начинаем через месяц». И сразу надо было покупать все книги, связанные с сюжетом, собирать документацию, находить самых различных людей, надо было «шевелиться».

Как-то утром он мне звонит. Накануне вечером в баре кто-то рассказал ему о театральных зловключениях Жоржа и Людмилы Питоевых; придя в восторг, он хочет начать «именно этот» фильм через несколько недель. Он сразу ставит себя на место героя, собирается показать Питоева во всех возможных ситуациях: когда Людмила ждет ребенка, он придумывает для нее роль беременной женщины, самостоятельно подвешивает занавес за час до «генералки», дает крупную роль гардеробщице, на него нападает критика за приглашение актеров, говорящих с акцентом, у него неприятности с деньгами, долги, гастроли и т.д.

Через месяц Росселлини забывает о Питоевых, какой-то продюсер приглашает его в Лиссабон для обсуждения проекта фильма по «Мертвой королеве». Он отправляется на день к Чарли Чаплину в Веве и назначает мне встречу в Лионе; мы едем на машине марки «феррари» до Лиссабона; он сидит день и ночь за рулем; чтобы не дать ему уснуть, я должен беспрестанно что-то рассказывать. Как только он чувствует, что я засыпаю, он протягивает мне какой-то таинственный флакон.

Рыбакам Эсториля недостает подлинности, они как будто разыгрывают спектакль для туристов, одна из их лодок даже носит имя Линды Дарнел. Роберто не нравится в Португалии. Мы возвращаемся через юг Испании, через Кастилию. Руль «феррари» отказывает на полной скорости. В маленькой деревеньке рабочим удается за одну ночь изготовить деталь, благодаря которой мы едем дальше. Роберто трогают талант, мужество и добросовестность механиков гаража — он решает вернуться в Кастилию снимать «Кармен». Мы возвращаемся в Париж, и он начинает переговоры с прокатчиками. На концерте испанского балета он замечает маленькую черненькую пятнадцатилетнюю танцовщицу — идеальную Кармен. Прокатчики даже во Франции не доверяют Роберто и его импровизациям и требуют раскадровку. Из трех экземпляров дешевого издания «Кармен» Проспера Мериме, с помощью ножниц и большого количества клейкой ленты, за три

дня я «создаю» расклейку (в прямом и переносном смысле) «Кармен», естественно, верную букве оригинала!

Но прокатчикам нужна звезда, предлагают Марину Влади — пшеничную блондинку, однако к тому времени Роберто уже передумал. [...]

*
* *

Когда Роберто Росселлини пишет сценарий, проблемы сюжета для него не существует — достаточно исходной точки. Если дан персонаж соответствующего вероисповедания, вкусов, национальности, рода деятельности, то у него могут быть только вполне определенные потребности, желания и пути их удовлетворения. Достаточно расхождения между потребностями, желаниями и возможностями, чтобы возник конфликт, который будет естественно развиваться, учитывая историческую, этническую, социальную, географическую среду, на которой он произрастает. Никаких проблем и относительно конца фильма — он будет продиктован оптимистической или пессимистической суммой всех элементов конфликта. В сущности, Росселлини хочет вновь обрести человека, которого благодаря искусным вымыслам мы потеряли из виду, хочет найти его первоначально с помощью чисто документального подхода, а затем ввести в самый простой сюжет, рассказанный самым простым способом.

В 1958 году Росселлини прекрасно понимал, что его фильмы не похожи на другие, но он здраво рассудил, что меняться следует другим, дабы походить на него. Например, он говорил: «Кинопромышленность Америки основывается на продаже аппаратуры и на демонстрации фильмов; голливудские фильмы обходятся слишком дорого для рентабельности, и делается это намеренно, чтобы не дать развиваться независимому кинопроизводству. Следовательно, в Европе подражать американским фильмам — безумие; если киноленты действительно слишком дорого обходятся для того, чтобы их можно было свободно задумывать и ставить, перестанем делать фильмы, а ограничимся их схемами, эскизами».

Именно так Росселлини стал, по выражению Жака Фло, «отцом французской «новой волны». Действительно, каждый раз, приезжая в Париж, он встречался с нами, смотрел наши любительские фильмы, читал наши первые сценарии. Все те новые имена, которые в 1959 году удивляли продюсеров, обнаруживавших их каждую неделю в рубрике проектов новых фильмов, были уже давно известны Росселлини: Руш, Рейшенбех, Годар, Ромер, Ривет, Орель. Действительно, Росселлини был первым читателем сценариев «Красавчика Сержа», «400 ударов». Это он после просмотра «Мастеров — безумцев» вдохновил Жана Руша на постановку фильма «Я — негр».

Повлиял ли на меня Росселлини? Да. Его строгость, серьезность, логика лишили меня частично слепого энтузиазма по отношению к американскому кино. Росселлини ненавидит ловко придуманные титры, предшествующие им прологи, ретроспекции и вообще любую декоративность, не подчиненную идее фильма или характерам персонажей.

Именно ему я благодарен за то, что в некоторых из моих фильмов сделана попытка просто и честно, почти документально проследить за одним персонажем. Не считая Виго, Росселлини был единственным режиссером, снимавшим подростков без сентиментальности, и фильм «400 ударов» многим обязан его картине «Германия, год нулевой».

Карьеру Росселлини, на мой взгляд, усложнило обращение к зрителю «на равных», поскольку человек он исключительный и исключительно умный и живой; вот почему он никогда не задерживается, не объясняет, не развивает, не варьирует, а очень быстро одну за другой бросает мысли. Жак Ривет мог бы сказать о нем: «Он не доказывает, а показывает». Быстрота мысли, логика, удивительная способность к ассимиляции заставляют его обгонять, а иногда и сбивать со следа зрителей. Эта способность к ассимиляции, жажда охватить общие черты современности легко прослеживаются при простом перечислении его картин: «Рим — открытый город» рассказывает о целом городе, «Пайза» — обо всей Италии с юга до севера, «Германия, год нулевой» — о великой побежденной и разрушенной стране, «Европа 51» — о нашем континенте, восстановленном материально, но не морально.

Последнее великое кинематографическое приключение Росселлини было обусловлено его открытием Индии.

За полгода он увидел там все, что только можно, и вернулся с «Индией» — удивительно простым и умным фильмом, совсем не похожим на подборку пейзажей и событий. Это глобальный взгляд на мир, медитация о жизни, о природе, о животных. Эта его картина не связана определенной датой и местом, это свободная поэма вне времени и вне пространства, которую можно сравнить с размышлениями об абсолютном счастье во «Франциске, менестреле божьем».

Я понимаю, что скажу сейчас нечто чрезвычайно опасное, но это правда: Росселлини вовсе не любит кино, как, впрочем, и искусство вообще. Он предпочитает жизнь, предпочитает человека. Он не увлекается романами, зато всю свою жизнь собирает материалы; ночи напролет он читает исторические, социологические, научные сочинения. Он любит приобретать все новые и новые знания и поэтому все больше сил отдает фильмам, посвященным пропаганде культуры.

По правде сказать, Росселлини не «активист» и не честолюбец; он человек любопытный, собирающий информацию, человек, интересующийся другими куда больше, чем самим собой.

Можно задать себе вопрос, почему он стал режиссером, как пришел в кино; в кино он пришел случайно или, скорее, из-за любви. Он был влюблен в девушку, которую заметили продюсеры и заключили с ней договор. Роберто просто из ревности сопровождал ее на студию, и, поскольку денег на производство фильма не хватало, а он все время тут же болтался без дела, да еще у него была своя машина, его попросили ежедневно привозить из дома на студию исполнителя главной роли Жана-Пьера Омона.

Росселлини начинал с документальных фильмов о рыбах, и, вероятно, только любовь к Маньяни заставила его смириться с работой в игровом кино. К этому его побуждал и катализатор — Италия военного времени. В сущности — и единственный недавний успех Росселлини «Генерал делла Ровере» это подтвердил — стиль Росселлини принимается широким зрителем и критикой только тогда, когда он связан с войной, поскольку «кинохроника» приучила нас к этой грубой и жестокой реальности.

Неужели мы, любящие Росселлини и восхищающиеся им, ошибаемся, полагая, что он прав, когда снимает семейные бои, францисканские прыжки и бенгальских обезьян точно так же, как уличные драки, как любую хронику, как хронику всех времен?

В последний раз я виделся с Росселлини в связи с тем, что он дал мне прочесть сто страниц сценария «Железо». На его основе он собирается поставить пятичасовой фильм для школьников, трехчасовой для телевидения и полуторачасовой для кинотеатров.

Читать это было чрезвычайно интересно, и наверняка получится прекрасно, но я задал себе вопрос: позволят ли ему когда-нибудь, невзирая ни на что, осуществить его грандиозные планы — фильм о Бразилии, экранизацию «Диалогов» Платона и «Смерть Сократа»?

1963

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ. «НОЧИ КАБИРИИ»

«Ночи Ка бирки» это не только фильм, которого на фестивале ждали с наибольшим нетерпением; не было ни одной картины, которая вызвала бы столько дискуссий. До трех часов ночи во всех барах вблизи фестивального дворца шли ожесточенные споры вокруг образа, созданного Джульеттой Мазиной. Очень жаль, что многие участники фестиваля, продюсеры, прокатчики, технические сотрудники, актеры, критики, считают, что картины можно легко улучшать путем «отрицательного» вмешательства, вырезая из них те или иные куски. После каждого показанного здесь фильма раздаются возгласы: «Неплохо, но полчаса можно было бы вырезать». А иногда даже: «Дайте мне ножницы, и я спасу этот фильм!»

Взяв ножницы в руки, каждый обнаруживает в себе гягу к режиссуре, и это вызывает во мне чувство глубокого возмущения. Конечно, в фильме Феллини есть слабые места, но человек, любящий кино, извлечет гораздо больше удовольствия и пользы из «лишнего» получаса «Кабирии», чем из двух показанных здесь английских картин.

Я считаю, что фильмы надо или полностью принимать, или не принимать вовсе. Мысль, интонация, стиль, дыхание куда важнее, чем мелочный подсчет хороших сцен и сцен неудавшихся. Возможно, «Ночи Кабирии» самый неровный фильм Феллини, но его сильные эпизоды достигают таких невиданных доселе высот, что для меня — это его лучшая лента.

Феллини серьезно рисковал, делая свой фильм «многожанровым», отказавшись с самого начала от единой манеры повествования, во имя эксперимента в различных, достаточно сложных для художника областях. Сколько здоровья в этом человеке, с какой легкостью он выстраивает сцены, какое спокойное мастерство и какое веселое воображение!

Джульетта Мазина исполняет роль Кабирии, забавной римской проститутки, наивной и доверчивой. Жизнь играет с ней недобрые шутки, она измучена, но всегда искренна. Феллиниевская Кабирия логически дополняет Джельсомину из «Дороги», но роль выстраивается и играет на сей раз в чисто чаплиновской манере.

Образ Кабирии вызовет безумное раздражение у всех, кто ждет от кино чего-то иного, кроме сильных и не вполне обычных переживаний. И тем не менее даже если Джульетта Мазина начнет со временем раздражать публику, все равно ее личность войдет в историю кино, как личность Джеймса Дина или Робера ле Вигана. Я люблю Феллини и, поскольку Джульетта Мазина вдохновляет Феллини, я люблю и Джульетту Мазину. В «Ночах Кабирии» комизм подсмотренных ситуаций постоянно осложняется барочными выдумками режиссера. Я не очень люблю комизм подсмотренного, и в «Кабирии» меня больше всего трогает то, как решается конец каждого эпизода, когда события начинают развиваться с головокружительной быстротой и забавное вдруг оборачивается трагедией. В этом смысле финал картины (после того как Кабирия выходит замуж за странного, тихого Франсуа Перье) — необыкновенно мощный, сильный и захватывающий, в самом благородном смысле этого слова.

1957

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ. «8 1/2»

Медики приходят в ужас от фильмов о медицине, фильмы об авиации раздражают летчиков, но Федерико Феллини все-таки удалось полностью удовлетворить тех, кто работает в кино, своим фильмом «8 S ». Это картина о том, сколь мучительно режиссер вынашивает свой замысел, перед тем как приступить к съемкам.

Феллини показывает, что режиссер — это прежде всего человек, к которому с утра до ночи пристают с вопросами, причем с такими, что он не может, не хочет или не знает, как на них ответить. Его голова полна самых разнообразных идей, впечатлений, ощущений, зыбких желаний, а от него требуют определенности, конкретных имен, цифр, названий мест и точных дат.

Пусть им восхищаются во всем мире, но в голосе его родственницы: «Алло! Как поживаешь, прохвост?» — все равно звучит скепсис, от которого его буквально передергивает. Единственный способ ей отомстить — это силой вовлечь ее в свои эротические видения, например в гарем. Там, среди прочих, она встретится с прекрасной незнакомкой, которую мы, зрители, уже заметили у телефона в холле гостиницы, но могли бы поклясться, что Гвидо-Мастроянни ее там не видел! Все мучения, которые накануне съемки подрывают силы режиссера, тщательно перечислены в этой хронике. Она с такой же тщательностью воссоздает процесс подготовки фильма, с какой в картине «Потасовка среди мужчин» показана подготовка к ограблению.

Актрисы немедленно требуют подробностей, чтобы «вжиться в образ», художник в нетерпении: «Куда девать камин?»; соавтор сценария велеречив и высокопарен, но ухо держит остро; продюсер по-отечески терпелив и так доверяет Гвидо, что тому становится совсем жутко.

У режиссеров, пробовавших свои силы на актерском поприще, начинавших как сценаристы или умеющих рисовать, так же как у актеров, пришедших в кино из цирка, есть, как правило, «дополнительный багаж». Феллини был актером, сценаристом, циркачом, художником. И фильм его столь же прост, прекрасен и честен, к нему так же нечего прибавить и от него так же нечего отнять, как от той картины, которую хочет снять Гвидо в «8 S ».

1963

Известно, что Иигмар Бергман, которому в этом году исполняется 40 лет, — сын пастора. Прежде чем стать кинорежиссером, он написал несколько романов и пьес, был — и остается — руководителем театральной труппы, сыгравшей в Стокгольме произведения Ануя, Камю и некоторые шедевры классического репертуара.

Эта бурная деятельность не помешала Бергману снять 19 фильмов за 13 лет, причем наше изумление станет поистине безграничным, когда мы узнаем, что он является «единоличным» автором этих картин: сценария, диалогов, постановки. Во французском прокате было только 6 его картин: «Вечный мираж», «Лето с Моникой», «Улыбки летней ночи», «Вечер шутов», «Седьмая печать» и «Летняя игра». Благодаря тем наградам, которые Бергман на протяжении последних трех лет регулярно получал на кинофестивалях, благодаря также все возрастающему успеху его картин в некоммерческом прокате, многие его произведения вскоре впервые появятся на французском экране. На мой взгляд, прием, оказанный в свое время «Улыбкам летней ночи», ожидает сейчас такие фильмы, как «Урок любви» (поразительная комедия в духе Любича), «Женщины ждут» и «Женские грезы» (тоже комедия, но с привкусом горечи). Два других фильма, более серьезные, но неравноценные, могут претендовать на прокатную карьеру «Вечера шутов». Это «Тюрьма» — картина, рассказывающая о кинорежиссере, которому его школьный учитель математики предлагает снять фильм об аде, — и, конечно же, «Жажда», где шведская супружеская пара, путешествуя по разоренной послевоенной Германии, приходит к осознанию глубокого семейного кризиса.

В Швеции Ингмара Бергмана считают сегодня крупнейшим национальным режиссером, но так было не всегда. Его первую встречу с кинематографом можно датировать 1944 годом, когда он написал для режиссера Шеберга (известного у нас по фильму «Фрекен Юлия») сценарий картины «Травля». Речь здесь шла о травле, которой подвергает своих учеников преподаватель латыни по имени Калигула (чуть раньше Бергман поставил в театре одноименную пьесу Камю!). А уже в следующем году Бергман дебютировал как кинорежиссер фильмом «Кризис», где описывались мучения девушки, за которую ожесточенно борются ее приемная и настоящая мать. Потом последовали картины «Дождь идет над нашей любовью», «Портовый город» и т.д.

Первые фильмы Бергмана поражали своим пессимизмом и бунтарским духом: почти везде речь шла о подростках, убегающих в поисках счастья из дома и вступающих тем самым в конфликт с буржуазным обществом. Критика встретила эти ленты весьма холодно, к ним относились с опаской и раздражением.

Лишь в 1948 году Бергману удалось угодить критике фильмом «Музыка во тьме». Герой — пианист, ослепший во время службы в армии; вернувшись домой, он начинает страдать от услужливости и предупредительности окружающих до тех пор, пока не получает пощечину от своего менее удачливого в любви соперника. Этот удар вызывает у пианиста бурную радость: наконец кто-то отнесся к нему как к нормальному человеку.

Бергман уже стал довольно известным режиссером, когда в 1951 году в шведской кинопромышленности разразился страшный кризис: не было сделано ни одной художественной картины, и Бергману пришлось снять 9 роликов, воспевающих достоинства шведской марки мыла.

Но уже в следующем году он снова на съемочной площадке и ставит один из лучших своих фильмов — «Женщины ждут», в котором чувствуется влияние «Письма к трем женам» Джозефа Манкевича. Впрочем, на всем творчестве Бергмана лежит печать киноманства. В возрасте 10 лет он проводил все свое время, возясь с маленьким проекционным аппаратом, который показывал одни и те же картины. В «Тюрьме» Бергман с любовью вспоминает этот эпизод своего детства: герой на чердаке смотрит старинный комедийный фильм, где человека в ночной рубашке преследует полицейский. Сейчас Бергман располагает собственной «синематекой», насчитывающей около 150 художественных фильмов, переведенных на 16-миллиметровую пленку и демонстрирующихся время от времени для актеров и сотрудников режиссера.

Ингмар Бергман посмотрел немало американских лент, и знакомство с Хичкоком не прошло для него даром. Трудно не вспомнить о «Подозрении» или «Богатых и странных», когда видишь в «Жажде» очень длинную сцену разговора героев, развивающуюся благодаря почти незаметным, но абсолютно правдивым жестам и, особенно, очень сложной и точно выверенной игре взглядов. Кстати, именно после 1948 года — года «Веревки» — Ингмар Бергман отказывается от монтажа коротких планов и снимает важные сцены длинными планами, которые предоставляют камере и актерам большую свободу передвижений.

Но в отличие, например, от Хуана Бардема, каждый новый фильм которого сделан под влиянием какого-либо известного режиссера и которому так и не удалось создать ничего настоящего личного и живого, Ингмар Бергман великолепно усвоил все то, что его восхищает: классический театр, творчество Кокто, Ануя, Хичкока.

Подобно фильмам Офюльса и Ренуара, все творения Бергмана посвящены женщинам, но если близость Офюльсу чувствуется здесь сильнее, то лишь потому, что автор «Вечера шутов» столь же охотно, как создатель «Лолы Монтез», принимает сторону женских, а не мужских персонажей, смотрит на мир их глазами. Другими словами, Ренуар предлагает нам смотреть на своих героинь глазами их партнеров-мужчин, тогда как Офюльс и Бергман тяготеют к обратному. Особенно сильно это чувствуется в «Улыбках летней ночи», где мужские персонажи кажутся чрезвычайно стилизованными и тонко проработаны только женские роли.

Один шведский журналист написал: «Бергман понимает толк в женщинах», и режиссер ответил ему: «Все женщины производят на меня сильное впечатление: старые, молодые, высокие, маленькие, толстые, худые, уродливые, красивые, прелестные, очаровательные, дурнушки, живые или мертвые. Еще я люблю коров, мартышек, свиноматок, сучек, кобыл, курочек, гусынь, индюшек, гиппопотамах и мышек. Но больше всего я ценю женщин двух типов — диких зверей и опасных рептилий. Есть женщины, которых я терпеть не могу. Я предпочел бы убить одну или двух из них или быть убитым ими. Мир женщин — это мой универсум. Мне в нем приходится несладко, но ведь ни один мужчина не может похвастаться тем, что во всем здесь разобрался».

О Бергмане пишется множество статей, каждый год все больше и больше, — и это хорошо. Те из них, которые не заканчиваются тирадой о глубоком пессимизме бергмановского творчества, завершаются утверждением о его оптимизме: все может показаться правдой, когда в слишком общих категориях рассуждают о тех творениях, которые автор — из любви к истине — не захотел ограничить какой-либо одной тенденцией. Фраза, звучащая в фильме «Улыбки летней ночи», великолепно выражает бергмановскую философию открытой и незащитной доброжелательности: «Никого невозможно уберечь ни от какого страдания, и от этого чувствуешь ужасную усталость».

В своих первых фильмах Бергман ставил социальные вопросы, в творчестве следующего периода доминирует проблематика индивидуального бытия, чистая интроспекция; с недавних пор (после «Вечера шутов» и «Седьмой печати») на первый план вышли интересы морального и метафизического порядка. Благодаря свободе, предоставленной режиссеру шведскими продюсерами, Ингмару Бергману удалось за 12 лет создать столько же фильмов, сколько Альфред Хичкок и Жан Ренуар смогли снять за 30.

В творчестве Бергмана много поэзии, но она не бросается в глаза, ибо главным для режиссера остается, скорее, поиск правды, все более плодотворный в каждом новом фильме. Исключительного успеха Бергман достиг в работе с актерами. Главные роли в его фильмах почти всегда исполняют пять или шесть актеров, к которым он нежно привязан и которых ему удается «преобразить» до неузнаваемости в разных картинах, где актер подчас играет диаметрально противоположные роли. Он нашел Маргит Карлквист на трикотажной фабрике, а Харриет Андерсон — в провинциальном ревю, где она пела в плотно облегающем черном платье.

Когда Бергман приступает к съемкам очередного фильма, у него, по словам очевидца, нет написанного сценария, и он не всегда точно представляет себе конец будущей картины. Возможно, так оно и есть. И у зрителя бергмановских (равно как и ренуаровских) фильмов возникает впечатление присутствия на съемках, иллюзия наблюдения за процессом создания фильма и даже соучастия в этом процессе.

Лучшее доказательство победы Бергмана-художника я вижу в той неутомимой мощи, с которой его воображение рождает персонажей, говорящих на столь знакомом нам языке о самых серьезных вещах. Бергман любит цитировать фразу О'Нила, которая по праву могла бы принадлежать ему самому: «Драматическое искусство, не сосредоточенное на отношениях человека и Бога, лишено всякого интереса». В этом высказывании сконцентрирована вся суть «Седьмой печати», которой я, однако, предпочитаю картину «На пороге жизни». Первый фильм — медитация о смерти, второй — о рождении. Впрочем, это одно и то же, ведь в обоих случаях речь идет о жизни.

Действие второго фильма происходит в родильном доме и длится 24 часа. Лучшее всего дух сценария и фильма выразила соавтор Бергмана Улла Исакссон:

«Жизнь, рождение, смерть — тайны, в силу которых некоторые призываются к рождению, а другие осуждаются на смерть».

Мы можем осаждать небо или науку вопросами — все ответы сводятся к одному. А жизнь все равно идет вперед, вознаграждая живущих тоской или счастьем.

Именно та, которая жаждет ласки и тепла (и не получит их), осуждена на бесплодие. Именно переполненная жизнью вынуждена будет лишиться ребенка, которого она так страстно ждала. Именно молоденькая и неопытная женщина призвана, вопреки ее воле, стать роженицей.

Жизнь вознаграждает их всех, не задавая лишних вопросов, но и не давая ответов: она неумолимо следует своим путем — к новым рождениям, к новым человеческим жизням.

Вопросы задают одни лишь люди».

В отличие от «Седьмой печати», вдохновленной средневековыми витражами и изобилующей пластическими находками, фильм «На пороге жизни» сделан с предельной простотой: режиссура здесь как бы «умирает» в небольшом актерском ансамбле, подобно тому, как Ингмар Бергман «умер» в сценарии Уллы Исакссон.

Ева Дальбек, Ингрид Тулин и особенно Биби Андерсон поражают точностью и эмоциональностью актерского рисунка. В фильме, все элементы которого подчинены строгой чистоте, нет никакой музыки. Больше всего в последних фильмах Бергмана поражает их глубочайшая серьезность, их «насушность». Все родившиеся на свет и продолжающие жить способны понять и оценить его творчество. Ингмар Бергман, как мне представляется, обращается ко всем зрителям всех стран со своими фильмами, чья простота не перестает нас изумлять.

1958

ИНГМАР БЕРГМАН. «ШЕПОТЫ И КРИК»

Фильм начинается так же, как «Три сестры» Чехова, заканчивается, как «Вишневый сад», середина напоминает пьесы Стриндберга. Речь идет о «Шепотах и крике», последней картине Ингмара Бергмана, с триумфом прошедшей по экранам Лондона и Нью-Йорка, а недавно ставшей одной из главных сенсаций Каннского кинофестиваля. Этот фильм, единодушно расцененный как шедевр, должен «примирить» Ингмара Бергмана с широкой публикой, снобистски отворачивавшейся от его произведений со времен «Молчания» (1963) — его последнего фильма, имевшего прокатный успех.

Однако в истории послевоенного кинематографа трудно найти столь цельного и верного себе художника, как Бергман. С 1945 года по 1972 он снял 33 фильма. Международную известность принесла ему шестнадцатая по счету картина «Улыбки летней ночи», показанная на Каннском фестивале в 1956 году.

Десятью годами ранее первая продемонстрированная во Франции картина Бергмана была замечена одним-единственным критиком — Андре Базеном, поздравившим молодого шведского режиссера, сумевшего создать «мир потрясающей кинематографической чистоты» (рецензия на «Вечный мираж» напечатана в сентябре 1947 года в «Экран франсе»).

Начиная с 1957 года во Франции вышли (в порядке, определяемом не датой выпуска фильма, но прихотью прокатчиков) почти все фильмы Бергмана. Перечислим лишь самые знаменитые: «Вечер шутов», «Седьмая печать», «Земляничная поляна», «Девичий источник», «Лето с Моникой», «Персона», «Ритуал». Скажем несколько слов о последнем фильме.

Недавно эту необыкновенную картину, которую Бергман 5 лет назад снял для шведского телевидения, показывали в Париже. Зал «Студио Галанд» не очень велик, но и 80 зрителей, ежедневно приходивших в кинотеатр, не хватило для возмещения расходов, связанных с прокатом. Как это ни глупо, но «Ритуал» исчез с афиш в тот самый день, когда Бергман приехал в Канны, где его ждали целых 15 лет. «Изъятие» этого фильма из парижского проката можно сопоставить с исчезновением с витрин книжных магазинов произведений автора, получившего в тот же день Гонкуровскую премию. Что за безобразие! И в значительной степени в нем повинны парижские кинокритики. В «Ритуале» (где глубоко упрямая жестокость доведена до предела) изображено убийство тремя актерами судьбы, т.е. критика, и — как ни странно — пресса постаралась умолчать об этой картине.

Бергман — упорный и бескомпромиссный режиссер, щедро отдающий свою жизнь в равной мере театру и кино. Чувствуется, что он бывает счастлив, только работая со своими постоянными актрисами, так что далек еще тот день, когда мы увидим бергмановский фильм без

женских персонажей. Бергман чужд феминизма, но ему органически присуще женское начало: в его фильмах женщины показаны не с мужской точки зрения, но — с глубочайшей симпатией и пониманием. Женские роли отличаются здесь предельной нюансировкой, а мужские — намеренной стилизацией.

В отличие от почти всех современных кинематографистов, втискивающих в полуторачасовой фильм события, требующие как минимум 4 часов экранного времени, Бергман работает в жанре новеллы: мало персонажей, мало действия, скромные декорации, ограниченное время; так каждый его фильм (как интересно было бы посмотреть многие из них подряд на протяжении одной недели!) становится картиной с выставки, причем у Бергмана есть свои «периоды». Его теперешнему периоду более подходит название «физического», чем метафизического. И странное название его последнего фильма кажется нам абсолютно убедительным, когда мы выходим из зала, пронзенные криками и шепотами этой картины.

На мой взгляд, она учит нас трем вещам: раскрепощению диалога, радикальному «очищению» изображения, абсолютной важности, придаваемой здесь человеческому лицу.

Раскрепощение диалога. Текст фильма — не «хорошая литература», но просто искренняя и предельно честная речь, доверительная и исповедальная. Этому нас мог бы научить Жан Ренуар, но — как ни странно — данный урок ведется для нас на иностранном и кинематографически девственном языке (но от этого урок лишь выигрывает в доходчивости); и так обстоят дела со времен картины «Летняя игра», фильма наших каникул, нашей юности, наших первых любовных увлечений. Во время последнего бергмановского фильма все наши органы чувств «работают» на пределе: уши вслушиваются в шведскую речь, звучащую для нас как музыка или как некая звуковая палитра, и одновременно глаза должны успеть прочесть текст французских субтитров (весьма упрощенный и огрубленный по сравнению с оригиналом). Все, кто не поленился сравнить мексиканские или испанские картины Бунюэля с фильмами, снятыми им во Франции, имеют возможность поразмыслить над феноменом подобной ущербной коммуникации.

Очищение кадра. Одни режиссеры допускают в свой кадр случайность (будь то солнце, пешеходы или велосипедисты): Росселлини, Лелуш, Хьюстон; другие контролируют каждый квадратный сантиметр кадра: Эйзенштейн, Ланг, Хичкок. Бергман начинал как режиссер первой группы, но потом он покинул этот «стан»: в его последних картинах вы не увидите случайных прохожих, ненужного элемента декорации, неожиданно влетевшей в кадр птицы. На белом полотне экрана — лишь то, на появление чего Бергман (подобно всем подлинным режиссерам, противник «живописности») соизволил дать свое согласие.

Человеческое лицо! До Бергмана никто не приближался к нему на такое расстояние. В его последних фильмах остались лишь говорящие рты, вслушивающиеся уши, глаза, выражающие голод, любопытство или панику.

Вслушайтесь в любовный шепот Макса фон Сюдова, обращенный к Лив Ульман в фильме «Час волка» (1967). Вслушайтесь в слова ненависти, которыми ранят друг друга герои снятой через три года картины «Страсть» (их играют те же актеры), и вы поймете, что среди всех современных режиссеров Бергман — самый беспощадный к себе автобиограф.

Его самый «проклятый» фильм называется «Не говоря уже обо всех этих женщинах», и это название прозвучит иронично, если вспомнить, что величайшей заслугой художественной деятельности Бергмана было открытие актерской гениальности в каждой из женщин, выбравших эту сложнейшую профессию. Их имена: Май-Брит Нильсон, Харриет Андерсон, Ева Дальбек, Гуннель Линдблом, Ингрид Тулин, Биби Андерсон, Лив Ульман. Это не «кошечки», не «тихони», не «девчонки», это женщины, настоящие женщины. Бергман запечатлевает на киноплёнке взгляд этих непреклонных и страдающих женщин, — взгляд, чья напряженность растет из фильма в фильм: так рождаются произведения, простые «как ясный день». Но для всех ли он так прост?

1973

РОБЕР БРЕССОН. «ПРИГОВОРЕННЫЙ К СМЕРТИ БЕЖАЛ»

(Статья первая)

«Приговоренный к смерти бежал» — фильм настолько важный, что в течение ближайших недель нам предстоит пересмотреть его не раз. Я отнюдь не надеюсь, что в этих заметках, впопыхах нацарапанных после первого же просмотра, мне удастся сколько-нибудь полно охарактеризовать столь значительное произведение.

Для меня «Приговоренный к смерти бежал» — не просто лучшая картина Брессона, но самый значительный французский фильм последнего десятилетия. (Прежде чем написать эту фразу, я не поленился выписать на отдельном листке названия всех послевоенных лент Ренуара, Офюльса, Кокто, Тати, Ганса, Астриюка, Беккера, Клузо, Клемана и Клера.)

Я сожалею, что написал несколько месяцев назад в «Кайе дю синема» следующее: «Теории Брессона восхитительны, но столь своеобразны, что годятся лишь для него одного. Появление в будущем «школы» Брессона заставит содрогнуться самых оптимистичных наблюдателей. Столь теоретическая, математическая, музыкальная и, главное, аскетическая концепция кинематографа никогда не станет тенденцией». Сегодня я отказываюсь от этих трех фраз, поскольку «Приговоренный», как мне кажется, сводит на нет определенное число идей и принципов, предшествующих созданию фильма — от написания сценария до режиссуры и работы с актерами.

Во многих современных фильмах можно без труда обнаружить так называемую «ударную» сцену. Это значит, что режиссер — в одной или двух сценах своего фильма — был «в ударе» И постарался превзойти самого себя. В этом отношении «Приговоренный к смерти бежал» — фильм уроженца Оверни, рожденный упорством и повествующий о человеческом упорстве, — является первой «ударной» лентой от первого до последнего кадра. Посмотрим, чем же эта картина отличается от обычной кинопродукции.

Часто цитируемое суждение Робера Брессона гласит: «Кино — это внутреннее движение». Но не сказана ли эта фраза (которую слишком поспешно постарались выдать за творческое кредо режиссера) для того, чтобы — не без тайного удовольствия — направить теоретиков по ложному следу? Ведь все комментаторы немедленно решили, что речь идет о внутренней жизни персонажей, их душ; но не имел ли в виду Брессон внутреннее движение фильма, его ритм? Жан Ренуар любит повторять, что кино — более таинственное искусство, чем живопись, и что фильм снимается всего для трех человек; у Брессона во всем мире не найдется и трех зрителей, для которых его фильмы вообще не обладали бы никакой загадочностью. Только некомпетентный газетный критик мог написать о «слабой актерской игре» в связи с «Дневником сельского священника». Актерская игра у Брессона не может быть описана в категориях «подлинности» или «лживости». Она всегда подразумевает у него изытость из времени, из динамики, мучительность бытия, возвышенность и чистоту страдания. В этом смысле Брессон — алхимик «наоборот»: он исходит из движения для того, чтобы достичь неподвижности, его сито пропускает золото, отсеивая песок.

Для Брессона как старые, так и новые фильмы являют нам лишь искаженный образ театра, игра актеров в этих картинах — по существу, эксгибиционизм, и через 20 лет зрители пойдут на сегодняшние фильмы только для того, чтобы посмотреть, «как тогда играли актеры». Действительно, все знают, что Брессон работает со своими актерами, заставляя их отказаться от «драматизма», забыть о «ремесле», играть без акцентов. Известно также и то, что он достигает этого, убивая в них всякое проявление своеволия, изнуряя бесчисленными репетициями и дублями, воздействуя на них почти гипнотически.

В своем третьем фильме («Дневник сельского священника») Брессон впервые отказался от профессиональных (даже никому не известных) актеров, к которым он утратил всякий интерес, и отобрал по внешним (но также и «духовным») признакам людей, никогда не соприкасавшихся с кинематографом и потому полностью освобожденных от «груза профессии». Если бы для Брессона речь шла только о том, чтобы убить в своем исполнителе «актера», который живет в каждом из нас, и поставить перед камерой людей, просто проговаривающих намеренно обесцвеченный текст, то его усилия носили бы чисто экспериментальный характер; но он идет гораздо дальше: очистив своего «актера» от всего, что имеет хоть какое-то отношение к театру, Брессон создает вместе с ним абсолютно правдивый персонаж, каждый взгляд, жест и слово (произнесенное абсолютно с той же интонацией, что и другие) которого полны глубочайшего значения. Так создается форма, которая творит фильм.

В этой работе нет места для психологии и поэзии, она направлена на достижение некой гармонии определенных элементов, чье «столкновение» создает неисчерпаемое богатство

взаимосвязей: звука и актерской игры, взглядов и шумов, декораций и освещения, закадрового комментария и музыки. Целое явит собой фильм Брессона, т.е. некое чудо, которое не поддается анализу и должно вызвать у зрителя совершенно новые, более глубокие и чистые переживания.

Понятно, что между Брессоном (движущимся в направлении, прямо противоположном тому, которым следуют его коллеги) и публикой воздвигнута «стена» из тех фильмов, которые стремятся вызвать у зрителя переживания другими, менее «благородными» (т.е. театральными) средствами. Для Брессона, как и для Ренуара, Росселлини, Хичкока и Орсона Уэллса, кинематограф — это, конечно, зрелище, но автор «Дневника сельского священника» настаивает на специфичности этого зрелища, чьи законы должны быть изобретены, а не скопированы у других, уже существующих искусств.

«Приговоренный к смерти бежал» — это подробнейший рассказ о побеге из тюрьмы: речь, по существу, идет о тщательной реконструкции реального побега, совершенного 13 лет назад одним из руководителей движения Сопротивления — Девины, который во время съемок постоянно помогал Брессону, просившему показать исполнителю заглавной роли, как в камере держат ложку, как пишут на стенах, как спят.

Речь не идет о «киноповести» или «драме», но просто о таком описании побега, которое состоит в скрупулезном воссоздании именно тех жестов, благодаря которым он стал возможен. Весь фильм состоит из крупных планов предметов и крупных планов человека, манипулирующего этими предметами.

«Приговоренный», поначалу представлявшийся весьма рискованным предприятием, оказался произведением волнующим и оригинальным, благодаря гениальной одержимости и упорству Робера Брессона, который сумел противостоять всем существующим формам киномышления и достичь неизвестной ранее истины нового реализма.

Драматическое напряжение (а оно есть в фильме) создано вполне естественно, не за счет специального растягивания экранного времени, но, скорее, путем его «выпаривания». Благодаря чрезвычайно коротким планам и стремительному темпу эпизодов, у зрителя ни разу не возникает ощущения, что ему показывают «выбранные сцены» из жизни героя; мы живем вместе с Фонтеном в его камере на протяжении не 90 минут фильма, но реальных двух месяцев, а это потрясает!

Чрезвычайно лаконичный текст картины построен как чередование внутреннего монолога героя (когда он один) и необходимых реплик диалога; переход от одного места действия к другому сопровождается музыкой Моцарта. Звуки обладают в фильме галлюцинаторной реалистичностью: шум поезда, запирающие тюремные засовы, шаги и т.д.

К этому надо прибавить, что «Приговоренный к смерти бежал» — это первый абсолютно цельный фильм Брессона, без единого неудачного плана, во всем, как мне кажется, отвечающий авторским намерениям. Специфически брессоновский стиль игры всех «актеров» (в том числе и второго плана), правдивая искусственность, оказывающаяся более истинной, чем правдоподобный реализм, доведены здесь до совершенства.

Этим фильмом Брессон стяжал аплодисменты тех самых зрителей, которые 11 лет назад освистали «Дам Булонского леса».

1956

РОБЕР БРЕССОН. «ПРИГОВОРЕННЫЙ К СМЕРТИ БЕЖАЛ»⁵

(Статья вторая)

Именно потому, что картина «Приговоренный к смерти бежал» по своему художественному решению в корне отличается от известных режиссерских стилей, она, на мой взгляд, получит более верную оценку у тех зрителей, которые ходят в кино нерегулярно, примерно раз в месяц, а не у тех, которые, не являясь киноманами, усердно смотрят все подряд и часто не способны воспринимать ничего, кроме динамичных американских картин.

⁵ Эта статья написана через три недели после предыдущей. — Прим. автора.

Когда смотришь фильм Брессона первый раз, поражает разрыв между его произведением и тем, каким оно могло бы стать или каким оно было бы в постановке другого режиссера. Поначалу замечаешь одни пустоты, возникает желание переделать раскадровку и доснять какие-то планы, чтобы фильм стал, наконец, похож на «то, что принято делать в кино».

Действительно, все обратили внимание на отсутствие общих планов, из чего мы так и не узнаем, что именно видел Фонтен из окошка или с крыши тюрьмы. Поэтому после первого просмотра удивление, скорее всего, возьмет верх над восхищением и, как правильно отметил Андре Базен, гораздо легче сказать, чего в этом фильме нет, чем объяснить, что он из себя представляет.

Значит, нужно еще раз пересмотреть «Приговоренного», чтобы в полной мере оценить его достоинства. При повторном просмотре ничто уже не мешает нам успевать, не отставая ни на шаг, за невероятно стремительной поступью фильма, идти по свежим еще следам Летеррье или Брессона (теперь уже трудно сказать, кого именно).

Картина Брессона в основе своей музыкальна, ритм — ее главное достоинство. Каждый фильм начинается в какой-то точке, чтобы прийти в конце к другой. На этом пути одни начинают петлять, другие с готовностью останавливаются, чтобы насладиться приятной сценой, некоторым не хватает самой малости, чтобы дойти до конца, а Брессон следует по очень прямой дороге, уходит в ночь под мерное постукивание дворников, наплывами стирающих с экрана дождь кадров в конце каждой сцены. Это один из тех фильмов, в которых нет ни одного лишнего плана, ни одного эпизода, который можно было бы передвинуть или сократить, короче, это полная противоположность фильму, сделанному на монтажном столе.

«Приговоренный» — фильм раскрепощенный, в нем нет жесткой системы, но в то же время он необычайно точен и строг. • Брессон ограничил себя только одним — единством места и действия, он не стремился к тому, чтобы зритель отождествил себя с Летеррье, — напротив, он сделал так, чтобы это стало невозможным. Мы рядом с Летеррье, мы вместе с ним, но видим мы не все, что видит он (в наше поле зрения попадает только то, что имеет непосредственное отношение к сюжету, то есть к побегу), и никогда не видим больше, чем он.

Здесь следует отметить, что Брессон сводит на нет законы классической раскадровки, когда взгляд обретает значение только в сочетании со следующим кадром, показывающим то, на что этот взгляд обращен. Такая раскадровка сближала кинематограф с драматическим искусством. В результате получалось что-то вроде «сфотографированного» театра. Брессон ломает традиции, и, если в «Приговоренном» крупные планы рук и предметов все же сменяются крупными планами лица, чередование их определяется не драматургией сцены, а заранее предопределенной «гармонией тела и духа», устанавливающей неуловимые связи между визуальными и звуковыми элементами, при том, что каждый такой кадр, будь то рука или взгляд, сохраняет свою автономию.

Таким образом, между традиционной режиссурой и мизансценой Брессона такая же разница, как между диалогом и внутренним монологом.

И не смелость замысла (один человек в тюремной камере в течение восьмидесяти минут) должна вызывать у нас восхищение в картине Брессона: это не такая уж сложная задача, как кажется поначалу. Можете не сомневаться, что на этом материале многие режиссеры, например, Клузо, Дассен, Беккер и другие, сняли бы фильм в десять раз более захватывающий и «человечный», чем тот, который снял Брессон. Важно другое. Эмоция, даже если испытать ее дано одному зрителю из двадцати, будет по природе своей более редкой, а, следовательно, более возвышенной, и ни в коей мере не умаляя благородства темы, она придает ей величие, которого в ней изначально не было.

Лучшие эпизоды фильма в течение нескольких мгновений как бы соперничают с музыкой Моцарта, хотя первые аккорды «Мессы до минор» в данном случае вовсе не олицетворяют собой идею свободы, как ошибочно утверждают некоторые, — они призваны придать ежедневному опорожнению ведер с нечистотами литургический характер.

Я не думаю, что Фонтен очень симпатичный персонаж в представлении Брессона; не отвага наводит его на мысль о побеге, а скука и безделье, тюрьма создана для того, чтобы из нее бежать, и нашему герою это удастся только благодаря счастливой случайности. Лейтенант Фонтен, о котором мы так больше ничего и не узнаем, показан нам в тот период своей жизни, когда он был особенно интересен и удачлив. Свой поступок он комментирует с некоторой отстраненностью, подобно докладчику, который в зале Плейель комментирует заснятый им в экспедиции немой фильм: «Четвертого вечером мы вышли из лагеря...» и т.д.

Большой заслугой Робера Брессона является созданная им теория актерской игры. Совершенно очевидно, что игра Джеймса Дина или той же Анны Маньяни, которая так трогает нас сегодня, через несколько лет будет вызывать только смех, подобно тому, как в наши дни смешна игра Пьера Ришара-Вильма, а вот игра Лэйдю в «Дневнике сельского священника» или Летеррье в «Приговоренном» будет оцениваться со временем все выше и выше, так как время — не будет забывать об этом — всегда работает на Брессона.

Именно в «Приговоренном» брессоновская работа с актерами дала наилучшие результаты. Это уже не приглушенный голос кюре из Амбрикура, и не источающий доброту взгляд «пленника страстей Христовых», а четкая сухая речь лейтенанта Фонтена, его «насыщенный», прямой взгляд хищной птицы. Как ястреб бросится он на часового, выбранного им в качестве жертвы. Здесь игра Летеррье ничем не уступает игре Лэйдю: «Говорите так, будто вы разговариваете сами с собой», — просит Брессон, все усилия которого направлены на то, чтобы запечатлеть лицо человека, вернее, его значительность.

«Художник в неоплатном долгу перед человеческим лицом, и, если ему не удастся передать его изначальную красоту и благородство, он должен по крайней мере попытаться скрыть все то, что в нем есть наносного и глупого. Возможно, в этом мире нет ни одного пустого, неумного создания — подобное впечатление человек производит лишь оттого, что ему плохо и он не нашел еще себе места на земле».

Это замечательное высказывание Джозефа фон Штернберга можно с полным правом отнести к фильму «Приговоренный к смерти бежал».

Мне по-прежнему кажется, что как французские, так и иностранные режиссеры не смогут ничего перенять из кинематографа Брессона, но благодаря такому фильму, как этот, мы лучше осознаем «ограниченность» другого, не брессоновского кино. Посмотрев «Приговоренного», мы готовы стать слишком требовательными и строгими по отношению к жестокости Клузо, остроумию Рене Клера, дотошности Рене Клемана... Мы явно на пороге открытия в киноискусстве, и это новое витает вокруг фильма «Приговоренный к смерти бежал».

1956

МОЛОДОЙ ПОЛЕМИСТ

СЕМЬ СМЕРТНЫХ ГРЕХОВ КИНОКРИТИКИ

Рекламно-финансовая структура и престиж кинозвезд обладают в кинематографе таким весом, что даже едино-душное неприятие критики не способно воспрепятствовать триумфальному шествию плохого фильма с большим бюджетом.

Критика оказывается эффективной лишь тогда, когда она направлена против амбициозных поделок, в которых не участвуют крупные звезды.

Приведу два нехарактерных и противоположных примера: фильмы "Живой хлеб" и "Дорога". Обе эти картины своей прокатной судьбой обязаны критикам. Первая была единодушно отвергнута ими и потому снята с проката. Ее режиссер, Жан Муссель, не надеется получить следующую постановку. Что же до "Дороги", которая, как известно, побила все рекорды посещаемости и окупится раз в 10, а то и в 15, то без поддержки критиков она не продержалась бы на экранах больше трех недель.

Поскольку критики оказывают реальное воздействие на судьбу фильмов примерно в одном случае из двадцати, было бы естественно ожидать от них максимальной свободы, а следовательно, и точности суждений. Однако легко убедиться, что это отнюдь не так, и вот почему.

НЕЗНАНИЕ ИСТОРИИ

1. Критик пребывает в счастливом неведении всего, что касается истории кино. Это легко понять на примере "ри-мейков". Если официально объявлено, что готовится новая версия старого фильма, то критик (чтобы показаться знающим) напишет, что старый фильм воссоздан кадр за кадром, чего, кстати, никогда не бывает. Если же римейк не анонсирован, критик его не заметит.

(Например: "Узники топей" Негулеско были римейком "Стоячей воды" Жана Ренуара, "Сломанное копьё" Дмитрыка — римейком "Дома для посторонних" Манкевича.) К тому же в процессе работы критик часто заглядывает в истории кино, а поскольку они кишат ошибками, то он эти ошибки переписывает. В прошлом месяце мои многочисленные собраты, в том числе Жан Дютур ("Каррефур") и Франсуа Нуррисье ("Н.Н.Р.Ф."), приписали Роберто Росселлини "Вулкан" Дитерле, почерпнув эту ложную информацию из "Истории кино" Жоржа Садуля. А если критик автоматически повторяет чужие ошибки, нетрудно догадаться, что он с той же легкостью перенимает и чужие оценки, которые порой стоят не больше, чем сопровождающие их фактические сведения. Кстати, ведь именно Жорж Садуль ("Ле Леттр франсез") назвал крупного оператора Роберта Беркса автором пьесы «В случае убийства набирайте "М"».

2. Кинокритику неведома не только история изучаемого им искусства, но также и его техника. Многие ли знают, что такое "стык по оси взгляда" или "панорама с движения"? Конечно, никто и не ждет от критиков особенной компетентности в этой области, но к чему же в таком случае притворяться знатоками? Вот несколько примеров: Жорж Шаран-соль ("Ле Нувель литтерер") удивлялся, что фильм "Джентльмены предпочитают блондинок" демонстрируется на обычном экране, в то время как, по его мнению, это широкоэкранный фильм. Мой просвещенный собрат должен был бы знать, что этот фильм: а) снят до изобретения широкого экрана; б) и будь он снят как широкоэкранный - его нельзя было бы демонстрировать иначе.

В "Веревке" Хичкока — всего пять монтажных планов, зато в его фильме «В случае убийства набирайте "М"» их примерно четыреста, что не помешало Луи Шове ("Фигаро") написать следующее: «"В случае убийства набирайте "М" — пьеса с детективным сюжетом, которая при переносе на экран так же, как и "Веревка", была кинематографически решена одним планом или что-то около того». Другой недавний перл Луи Шове я показывал многим моим коллегам, но поскольку никто не смог мне объяснить, что тут имеется в виду, полагаюсь на прозорливость читателя: "Скажу также, что режиссер, которому безразлично чистое (?) кино, вероятно, лучше подготовил бы и более активно использовал сцены, вызывающие чувство страха. Не искажая ощущения подлинности происходящего, он просто по-другому расположил бы осветительные приборы (?)".

Быть может, Луи Шове путает режиссера со старшим электриком?

БАЛЬЗАК ПРОТИВ ФРИЗОН-РОША

3. Критик органически лишен фантазии, иначе он снимал бы фильмы, вместо того чтобы их обсуждать. А потому он откровенно презирает эту способность в других. Сколько раз из-под его пера появлялось нечто вроде: "Кроме коротенькой сцены с ловлей тунца, в этом фильме нет ничего интe-ресного" или "Автору стоило бы отказаться от сюжета и сделать просто документальный фильм о бабочках". Иначе говоря, Фризон-Рош одерживает победу над Бальзаком, а Норбер Кастере - над Стендалем. Жан-Жак Готье — чемпион критики подобного рода.

4. В кинокритике невозможно "сделать карьеру", рано или поздно не столкнувшись с Деланнуа, Декуэном, Кайатом или Ле Шануа, в то время как Манкевич, Хичкок, Преминд-жер или Хоукс от нас в тысячах километров. Это порождает более или менее сознательный шовинизм.

Андре Ланг ("Франс-суар") — хоть и не самый лучший критик, зато самый что ни на есть "истый патриот". Читая его статьи, постепенно замечаешь, что ничто французское ему безразлично. Вот несколько примеров: "Волшебный городок" - "Этот волшебный палаточный городок, залитый солнцем и пропитанный морским воздухом..."; "Оазис" - "Фильм радует глаз"; "Порт желаний" - "Богатый, взрывчатый фильм..."; "Остановка в Орли" — "Ловко и умно выстроенная комедия..."; "Беглецы" — "Фильм, не оставляющий равнодушным, творческая удача, бесспорный Гран-при французского кино..."; "Будущие звезды" — "Блестящий и остроумно решенный сюжет".

Может показаться, что, склоняя читателей "Франс-суар" к просмотру всех этих фильмов, Андре Ланг грешит лишь излишней снисходительностью, однако вот что он пишет о "Босоногой графине" — американской ленте, вызывающей у зрителей если не восторг, то острый интерес: "Этот фильм еще глупей, чем его название". Заявление неубедительное и безапелляционное.

Можно подумать, что "Облава на торговцев наркотиками", которой так восхищался Андре Ланг, — бог весть какое умное название. А что тогда сказать о пьесе "Хрупкость"?

ПОЛИТИКА АВТОРСТВА

5. Критик авторитарен и нагл. По выходе на экраны "Потасовки среди мужчин" Роже Режан хотел посоветовать Дассену вырезать четверть часа из сцены с "ограблением на научной основе". А что осталось бы от "Золотой кареты", если бы каждый из этих господ имел возможность выбросить из нее сцену, которая ему приглянулась не по душе, или кадр, который показался неинтересным?

Кинокритика руководствуется предубеждениями (если это фильм такого-то — никто уже не признает его шедевром) и штампами: "протестантская строгость Жана Деланнуа" или "Фернандель — трагический актер...".

Если критика в целом действует по "закону чередования", что нашло свое выражение в формуле Жироду: "Произведений нет, есть лишь авторы", то для кинокритики — наоборот, авторов нет, а фильмы — как майонез у хозяйки, то удачный, то нет. Тот же "закон чередования", но в модификации.

В результате критики систематически хвалят каждый второй фильм Ренуара."

6. Критик, незнакомец с историей кино и кинотехникой, не разбирающийся в принципах сценарного мастерства, способен лишь на самые поверхностные, амбициозные и необязательные суждения.

Критики оценивают фильм, исходя из авторского "замысла". Но незнание истории кино и кинотехники, так же, как обстоятельств работы над сценарием и съемочного процесса, приводят к тому, что они (критики) не способны этот замысел разгадать, если только он не совсем очевиден, скажем, не заявлен непосредственно в тексте афиши, вывешенной у входа в зал. И тут уж предрассудки и неграмотность выступают в паре. На самом деле критики оценивают "собственный" замысел тех фильмов, в суть которых они проникнуть не в состоянии.

РАЗВАЛ КРИТИКИ

7. Кинематограф, как, впрочем, и все искусства, становится чересчур сложным для умов, которые еще в 1925 году выдали лучшее, на что они способны.

Было бы не удивительно, если бы в скором времени мы оказались свидетелями полного развала критики. Жак Лемар-шан признался, что он ничего не понял в пьесе "Хозяин и служанка". Андре Бийи признал свою растерянность перед «Воротами "Дофин"», а М. Эмиль Энрио на прошлой неделе поведал читателям "Монд", что, прочитав два раза подряд текст "Смотрящего", он оказался не в состоянии пересказать его сюжет. Скоро ли мы дождемся подобной искренности от наших собратьев по кинокритике?

Кто из них признается, что он не все понял в "Босоногой графине"?

При современном положении вещей нет оснований сетовать по поводу беспомощности кинокритики, противопоставляя ее критике театральной. Ведь, выйдя из зала, кинокритик и сам не знает, что думать по поводу только что увиденного, и выпрашивает мнение своих собратьев: среди них восторжествует первый, кто сумеет здраво высказаться, найти изящную "формулировку".

Немного ловкости, и умный критик, желающий "протолкнуть" "трудный" фильм, добьется этого, работая над рецензией как бы вместе со своими собратьями. Ведь в том, что выйдет из-под их пера, он узнает собственную систему доказательств, поданную в адаптированной или "переосмысленной" форме. Такой прием был недавно использован для защиты одной великолепной картины, название которой я скрою.

Забавное дело, любопытная профессия. Но, говоря по чести: "Не придавайте критике слишком большого значения!"

АСФИКСИЯ КИНОКРИТИКИ. ВСЕ МЫ ОБРЕЧЕНЫ

Кинокритика — это не профессия и даже не ремесло, а всего лишь средство к существованию. Я никогда не слышал, чтобы какой-нибудь мальчик заявил: "Вырасту — стану критиком". В критику приходят по чистой случайности, те, кто не смог сделать карьеру в области литературы, преподавания, рекламы или же — автогенной сварки. Занятие критикой считается приемлемым лишь как нечто временное, промежуточное. Идеально в этом случае писать только о своих любимых режиссерах и фильмах, как это делал мудрый Александр Астрюк, выжидая, пока он сможет заняться режиссурой.

Впрочем, в настоящий момент во Франции и нет настоящих кинокритиков: Франсуа Винней, Жан Дютур и Клод Мориак — в первую очередь писатели, Жорж Садуль — историк, Р.-М. Арло — публицист, Адо Киру — ассистент режиссера, Франс Рош, Дониоль-Валькроз, Андре Ланг — сценаристы. Исключение — Андре Базен, наш лучший и, надо признать, единственный компетентный критик.

Было бы неестественно подходить с одними и теми же мерками ко всем фильмам подряд и писать о «Саборе Парижской богородицы» так же, как о фильме "Приговоренный к смерти бежал". Даже единодушно отрицательная оценка критики не может воспрепятствовать успеху первого фильма, зато критика весьма эффективно влияет на экранную судьбу второго. Поэтому я считаю, что имеет смысл рецензировать только произведения, обладающие реальной художественной ценностью. Понятно, что подобная дискриминация может повлечь за собой известную неловкость, но тут самое мудрое было бы предоставить самому автору право еще до выхода картины на экран решить, хочет ли он подвергнуть ее суду критики. Пан или пропал!

И если появилась "асфиксия критики", то она вызвана огромным количеством лент, которые на самом деле никакой критике не подлежат. По-настоящему в девяти случаях из десяти следовало бы, набравшись мужества, написать: "Поскольку господин такой-то художником не является, то и фильм его произведением искусства считать нельзя". А мы вместо этого толчем воду в ступе, рассуждая о сценарии, музыке, актерах и всяких мелочах.

К нашему счастью, в подавляющем большинстве случаев анализируемые нами фильмы сняты людьми, которые нас глупее и не больше нашего причастны к режиссуре. Стоит же нам оказаться перед человеком, который достоин называться творцом, художником, перед человеком со вкусом, тонким, глубоким и образованным — как оказывается, что мы только и можем, что крутиться вокруг да около его картины, словно мотыльки перед лампочкой. Так же как и все мои французские собратья, я дал весьма приблизительный, неточный, смутный и легковесный анализ дрейеровского "Слова"; "Приговоренный к смерти бежал" я разобрал лишь в чисто техническом аспекте, оставив сценарий в тени. Однако мне кажется, что попытки объяснить его с помощью таких ассоциаций, как "Фабрицио в башне Фарнезе", что делает, в частности, Симон Дюбрей, — не что иное, как очковтирательство.

Как бы то ни было, я считаю, что, хотя мы и должны относиться скромно и уважительно к таким произведениям, которые превосходят нас по своему уровню, компенсируя многократными просмотрами собственную несостоятельность, мы должны взять за принцип высокую требовательность. И дело не в том, чтобы громить чисто коммерческую продукцию, — куда важнее, по-моему, разоблачить пошлость, глупость и духовную скудость тех лент, в которых более или менее грубо делается попытка "заморочить голову" зрителю. Критик в принципе должен быть своего рода "посредником" между режиссером и зрителем, объясняя второму намерения первого, а первому — сообщая о реакции второго и реально помогая обоим лучше разобраться в ситуации. Для этого нужно уметь самому проникнуть в существо дела, увидеть за фильмом человека, за дебютантом — художника, что не всегда легко. Трех французским критикам, защищавшим фильм "И бог создал женщину...", не придется торжествовать по выходе третьего фильма Вадима "Ювелиры лунного света".

К тому же требуется если не мужество, то во всяком случае некоторая более или менее сознательная дерзость для того, чтобы не оставить камня на камне от фильма режиссера, с которым ты хорошо знаком и не раз вместе обедал. Но поскольку после двух лет работы оказываешься знаком со слишком большим количеством людей этой профессии, приходится выбирать между подлостью и хамством. Я выбрал хамство.

На ближайшее время могу предсказать полный крах кинокритики, связанный просто-напросто с тем, что фильмы станут чересчур умными для тех полуинтеллектуалов, чей чисто профессиональный подход к кинематографу убивает всякую свежесть взгляда, всякую способность адекватно воспринимать увиденное, всякую чувствительность. И тогда высшим судьей станет публика с присущей ей трезвостью суждений, любопытством и фантазией. И это будет прекрасно!

1957

ЛОЖНАЯ ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ ПАРАЛИЗУЕТ ПРОИЗВОДСТВО: "КИНО — ЭТО ИСКУССТВО ИЛИ ИНДУСТРИЯ?" - НИ ТО, НИ ДРУГОЕ, НО ИНДУСТРИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Главный редактор интереснейшего корпоративного журнала "Франс фильм интернасьональ"⁶ Жак Бови писал в последней передовице: «Мы слышим от своих друзей из кино клубов и от критиков: "К чему нам фильм-товар? Значение имеет только искусство". Однако мы ведь не говорим: "На что нам фильмы-шедевры!", а во всеуслышанье заявляем: "В первую очередь нужно сохранить киноиндустрию, потому что ее процветание — залог всего остального"». А еще несколькими строками ниже Андре Базен, Р.-М. Арло, Симон Дюбрей, Роже Тайер, Луи Шове и Ваш покорный слуга охарактеризованы как "всем известные враги кинозрелища как народного развлечения..."

И ведь Жак Бови — не единственный, кто придерживается подобной точки зрения. Довольно часто французские продюсеры и прокатчики обвиняли меня в том, что я систематически поношу национальную продукцию. На самом же деле я просто не позволяю себе проявлять особую снисходительность к фильмам, герои которых говорят на языке моей 153 страны, потому что считаю, что ни один критик не имеет права хулить "Босоногую графиню" и восхвалять "Собор Парижской богородицы", пользуясь тем, что Голливуд далеко, а Бийанкур очень близко.

ЭСТЕТИКА КОММЕРЧЕСКОГО КИНО

Все же не следует думать, будто коммерция, индустрия, цифры не беспокоят критика, любителя кино, киномана. Клод Отан-Лара был бы немало удивлен, узнав, что вот уже три месяца я лихорадочно, словно игрок на скачках, роюсь в еженедельных статистических таблицах прибыли от фильмов, которые идут в Париже первым экраном, — все жду, когда же его прекрасный фильм "Через Париж" сможет обогнать "Жервезу", достоинств которой я отнюдь не отрицаю⁷.

"Кинематограф — это еще и индустрия". Такой фразой Андре Мальро закончил свой "Эскиз психологии кино". Вообще-то, я не думаю, что лучший метод подхода к данной проблеме - извечное противопоставление искусства и денег, эстетики и индустрии, художественности и коммерции. Все это — выдуманные оппозиции. Так было бы слишком просто. На самом же деле взаимоотношения между киноискусством и киноиндустрией столь же разнообразны, противоречивы, путаны, чудесны и эфемерны, как любовные отношения.

Продюсер говорит режиссеру: "Сделай мне замечательный фильм", а режиссер ему отвечает: "Да, он будет очень кассовый". Тут-то между ними и устанавливаются тонкие взаимоотношения двух расчетливых любовников, каждый из которых считает, что он избрал правильный тон для того, чтобы соблазнить другого. Жан Ренуар предложил довольно удачное определение столь таинственного понятия, как "коммерческий фильм": "В устах продюсеров слово "коммерческий" в первую очередь предполагает определенную эстетику; с их точки зрения, "Улисс" — это коммерческая лента, хотя она и не принесла им ни гроша, а "Дорога" — это антикоммерческое кино, несмотря на огромную прибыль". Несколько примеров из кинематографа последних лет великолепно иллюстрируют мысль Ренуара: поскольку "Через Париж"

⁶ Журнал, выходящий в Париже дважды в месяц. - Прим. автора.

⁷ Теперь это уже произошло! — Прим. автора.

представляет собой, по существу, лишь длиннейший диалог на тему о морали, который ведут между собой двое героев на фоне ночного пейзажа, коммерческая судьба этого фильма внушала большие опасения. "Тиль Уленшпигель" же, наоборот, хотя и обошелся в четыре-пять раз дороже, зато и предлагал публике все то, от чего она обычно приходит в восторг: приключения, стычки, богатую массовку, колониальную экзотику, незамысловатую, для всех приемлемую идею. Однако "Через Париж", пройдя в столице первым экраном, собрал 146 миллионов зрителей, в то время как "Тиль" — всего лишь сорок четыре миллиона!

И точно так же "Приговоренный к смерти бежал" Робера Брессона, режиссера признанно некоммерческого, — фильм черно-белый, без кинозвезд, свободный от канонов — тихо-спокойно обогнал в прокате "Страну, откуда я родом", цветную ленту Марселя Карне с участием Жильбера Беко, Франсуазы Арнуль, эклектичную, тошнотворную, состоящую из сплошных уступок поделку.

РЕЖИССЕРЫ

Те, кто открыто заявляет: "Плевать мне на качество, хочу быть "кассовым", чтобы иметь возможность продолжать снимать, чтобы мои фильмы обеспечивали жизнеспособность киноиндустрии и верный кусок хлеба моему техническому персоналу", — безнадежные неудачники, ремесленники при кинокамере, которые лгут самим себе, притворяясь, что думают, будто художественные достоинства и рентабельность несовместимы друг с другом. Они решительно забывают о том, что Хичкок, Рене Клеман, Рене Клер, Отан-Лара, Ж.-И. Кусто в 1956 году⁸ дали возможность своему техперсоналу, актерам, продюсерам и прокатчикам заработать больше, чем за всю предыдущую жизнь.

Среди режиссеров, которым небезразлично качество создаваемых ими фильмов, есть люди, озабоченные судьбой киноиндустрии и не интересующиеся ею. Первые стремятся привести свои творческие устремления в соответствие со вкусами публики, необходимость создания кассовых лент превращается у них в своего рода *очередной вопрос эстетики*⁹, вторые снимают фильмы в соответствии с собственными представлениями, уповая лишь на то, что публика согла- 155 сится принять их правила игры¹⁰.

По-моему, хорошо, когда режиссер небескорыстен, — оплачивая его труд от процентов со сбора, продюсер может добиться от него чуда; в то же время нужно, как известно, чертовски презирать деньги, чтобы беззастенчиво разбазаривать чужие средства¹¹.

А впрочем, бывают ли художники, действительно безразличные к коммерческой судьбе своих произведений? Не думаю. Скорее, можно говорить о существовании режиссеров, принципиально ориентирующихся на коммерческий спрос: либо они не любят чересчур рисковать, либо же их темперамент совпадает с темпераментом публики. Тут нельзя не сказать о том, какое мужество требуется порой режиссеру, чтобы отказаться от заранее гарантированного успеха и пойти на сознательный риск: так, после "Потасовки" Жюль Дассен мог с полной гарантией успеха снимать любой, черт знает какой, фильм о шпионах, а он вместо этого вместе со своим сопродюсером предпринял самый что ни на есть дерзкий шаг: постановку ленты "Христа распинают вновь". Bravo!

ПРОДЮСЕРЫ

⁸ Действительно, "За шиворот", "Жервеза", "Большие маневры", "Человек, который знал слишком много", "Через Париж" и "В мире безмолвия" входят в десятку фильмов, сделавших за истекший год наибольшие сборы во Франции. - *Прим. автора.*

⁹ Если мне нравится снимать сцену, значит, публике понравится ее смотреть" (Отто Преминджер); "Кинематограф - это масса пустых кресел, которые надо заполнить" {Альфред Хичкок). - *Прим. автора.*

¹⁰ Если бы я добавил лишний десяток деталей, в моих фильмах все стало бы ясным, но я этого не хочу. Нет ничего проще, чем снимать крупные планы. Я вообще не делаю крупных планов, чтобы не было искушения вставить их в окончательный монтаж" (Роберто Росселлини). - *Прим. автора.*

¹¹ В Америке Олдрич, Преминджер, Хоукс, Чаплин и Хичкок являются продюсерами своих собственных фильмов. Они столь же хорошие финансисты, как и художники. Во Франции сам себя финансирует Клузо. Целый ряд лучших французских режиссеров намереваются основать собственную производственную фирму. - *Прим. автора.*

В этой статье речь идет скорее не о хороших или плохих режиссерах, а о хороших или плохих продюсерах. "Через Париж", "Приговоренный к смерти бежал", "И бог создал 156 женщину...", "Жервеза" — все эти фильмы имели хороших продюсеров, ибо их коммерческая судьба вполне соответствует их художественной ценности и создается впечатление, будто на их производство было затрачено больше денег, чем на самом деле.

"Человек и ребенок", "Фея, не похожая на других" и "Тиль Уленшпигель" — результат плохой работы продюсеров. Первый из них обязан своим успехом лишь Константину, второй — картине "Красный шар", которая демонстрируется с ним в одной программе, а третий — просто скверная поделка. Эти три картины, так же, как и многие другие, "Оноре из Марселя", "Новобрачная была слишком хороша", "Женский клуб", в идейном, производственном и постановочном отношении делались столь бездумно, их постановщики до такой степени не сумели выигрышно представить декорации, актеров, костюмы и т.д., что создается ощущение, будто на них затрачено втрое или вчетверо меньше средств, чем на самом деле.

"Кровь в голову" может служить удачным примером плохого фильма, сделанного хорошим продюсером. Несмотря на свой сногшибательный успех — два с лишним миллиона франков за семь недель показа в крупных парижских кинотеатрах, "Собор Парижской богородицы" обошелся бы дешевле и принес еще больше прибыли, в нем было бы больше темперамента, эмоции, здоровья, молодости и жара, если бы его снял Дбель Ганс, быстрее и нервнее.

Если фильм "триумфально шествует" — продюсер задирает нос, если фильм "проваливается" — он во всем винит режиссера и кричит, что его обокрали. А ведь он сам читал режиссерский сценарий и отсматривал материал. Быть может, кое-кто из продюсеров просто-напросто не слишком хорошо знает свое дело?

Если вы внимательно следили за творчеством того или иного режиссера и знаете, какими были сборы от его "хорошо" или "плохо" прошедших в прокате лент, вам будет нетрудно составить о нем достаточно правильное представление и предсказать судьбу картины, которую он еще только снимает или даже не начал снимать, ознакомившись всего-навсего со сценарием, с распределением ролей и с несколькими фотограммами.

Однако я не могу позволить себе заниматься предсказаниями подобного рода с тех пор, как продюсер "Ночной Маргариты" выразил свое возмущение по поводу моих высказываний о неизбежности коммерческого провала 157 этого фильма за три недели до его выхода на экраны.

Конечно, случается всякое: успех фильма "Неприятности с Гарри" (полгода продержавшегося в Монте-Карло в кинотеатре первого экрана) необъясним, точно так же, как и провал "Спасательной шлюпки" того же Хичкока, который в соседнем же кинозале исчез с афиши уже через три недели.

ДЕЛО "ЛОЛЫ МОНТЕС"

Кажется, в Ассамблее собираются рассматривать закон о защите авторских прав кинематографистов. Ведь Макс Офюльс так и не смог помешать продюсерам изуродовать "Лолу Монтеc". "Вам фильм не удался, но мы его исправим!" - услышал Офюльс через несколько дней после выхода "Лолы Монтеc" от своего продюсера, который непосредственно перед этим кричал, что создан шедевр. Но поскольку я знаю "Лолу Монтеc" наизусть и к тому же у меня есть экземпляр режиссерского сценария, я могу утверждать, что фильм снят в полном соответствии с режиссерской разработкой, одобренной этими господами еще до начала съемок. Следует ли из этого, что продюсер "Лолы Монтеc" не умеет читать? Кстати, это вполне возможно.

Напомню, что, работая с продюсерами, которые знают свое дело, Макс Офюльс в Германии, Америке, Италии, Голландии и Франции поставил ряд лент, которые их просто обогатили. ("Карусель", наиболее близкий "Лоле Монтеc" по духу и по замыслу фильм, принес целое состояние деятелям кино из разных стран мира.) Так что не постановщика "Лолы Монтеc" следует впредь остерегаться, а продюсера этой пре-красной картины.

Каждая страница режиссерского сценария разделена на две колонки: слева находится описание всей технической стороны будущего фильма, перемещения персонажей, движения камеры и т.д. Справа — диалог. Поскольку значительное число продюсеров ничего не понимают в

технике и не способны "зрительно" представить себе режиссерский сценарий, они читают только правую колонку, то есть одни диалоги, как будто бы перед ними пьеса. А между тем главное, то, что дает реальное представление о будущем фильме, записано как раз слева. Пользуясь этим, так и не прирученный Гол-158 ливудом Фриц Ланг взял себе за правило помещать в левую колонку оскорбления в адрес продюсера. Если тот возвращал ему сценарий со сладкой улыбкой, это означало, что продюсер в очередной раз никуда не годен, а Фриц Ланг принимал это к сведению, с тем чтобы впоследствии делать все, что ему заблагорассудится.

БАШМАЧНИК И ФИНАНСИСТ

Инстинкт, интуиция и профессиональное чутье, которых не хватает многим продюсерам, подменяются у них безотчетной, слепой и опасной, как расизм, подозрительностью, они не читают вовсе или читают невнимательно режиссерский сценарий, но зато они остерегаются. Плохой продюсер знает одно: в его епархию внедряются сомнительные типы, которые надеются "втихую" творить искусство. Необходимо себя от них обезопасить, но как? — а так: когда длинноволосый сценарист закончит первый вариант сценария, надо будет подключить к работе второго, лысого сценариста, затем — третьего, подстриженного ежиком, а потом четвертого — бородача. Из столкновения столь противоположных индивидуальностей родится фильм, соответствующий тайным пожеланиям масс; лишенный возможности петь, башмачник умолкнет, а финансист сможет лечь на свои ослиные уши и уснуть крепким сном, который должен был бы ему дорого стоить.

Успех фильма "Приговоренный к смерти бежал", — бесспорно, заслуга одного Робера Брессона. Другой фильм, который хорошо идет в прокате, — это "Оноре из Марселя", первая постановка Мориса Регаме, с участием Фернанделя. Но если бы Морису Регаме пришлось снимать такой фильм, как Брессону, — по тому же сценарию, с теми же актерами, с той же сметой, — он сделал бы совершенно "провальную" картину и никогда в жизни больше не получил бы ни одной постановки.

Быть может, выход из создавшегося положения именно в том, чтобы обязать молодых режиссеров в качестве первой постановки брать картину типа "Приговоренный к смерти бежал" — с неизвестными актерами, без эротики, без насилия, со средним бюджетом. Тот, кто с честью выдержит это испытание, тем самым докажет, что ему можно поручить более дорогостоящую постановку.

В сущности, ведь нет никакого кризиса и никаких серьезных проблем. Режиссеры — это художники, а следовательно — 159 но, индивидуалисты. Всякий раз мы имеем дело с частным случаем, но, как бы там ни было, французское кино вполне хорошо себя чувствует.

Даже если проблема и есть, я не тот человек, который способен подсказать выход из положения. В данном же случае я лишь попытался не совсем традиционно взглянуть на старую тему: искусство и деньги. Каждый фильм делается башмачником и финансистом. Первый должен уметь петь, а второй — суметь заставить спеть первого!

1957

НА ГРЕБНЕ "НОВОЙ ВОЛНЫ". ПРОДОЛЖЕНИЕ РАССКАЗА

Взгляд в прошлое

1945—1950 годы стали для меня периодом внутреннего кризиса. Я ушел в армию, завербовался на три года, то есть добровольно отказался от кино. Уже привыкнув смотреть по 10—15 картин в неделю, я на полтора года полностью лишился просмотров. По возвращении из армии меня к ним уже и не тянуло. Я подсчитал, что посмотрел к этому моменту приблизительно 2000 фильмов, и решил, что даром потерял время. Отныне главным для меня стали книги!

— При каких обстоятельствах Вы вернулись в кино?

— Базен вытащил меня из армии так же, как несколькими годами раньше он освободил несовершеннолетних правонарушителей из Вильжуив. Рядом с ним я вновь погрузился в кинематографическую атмосферу.

Базен был не просто кинокритик, а, скорее, "кинописатель", для него важнее было описать фильм, чем вынести ему приговор. Его статьи о творчестве Брессона, Чаплина, Росселлини, Бунюэля, Штрогейма, Феллини, так же как небольшая, но чрезвычайно значительная книга об Орсоне Уэллсе, были переведены во всем мире. Смерть помешала ему осуществить два самых интересных своих замысла — закончить монографию о Жане Ренуаре и снять короткометражный фильм о римских соборах.

Базен был редактором "Экран франсе", "Эспри", "Паризьен либере", "Телерамы" (которая называлась в те времена "Радио-синема-телевизион") и "Обсерватера". Он оказал сильнейшее влияние на режиссеров "новой волны", в первую очередь тех, которые работали под его началом в журнале "Кайе дю синема" и лишь приступали к съемкам первого фильма, когда Базен скончался после десяти лет болезни.

С того дня как он предложил мне первую в моей жизни интересную, то есть связанную с кино работу (это было в 1948 г., для общества "Травай э культюр", где в то время сотрудничал он сам), он стал в каком-то смысле моим приемным отцом. Могу даже сказать, что я обязан ему всем счастьем в жизни. Базен научил меня писать, он отредактировал и опубликовал мои первые статьи в "Кайе дю синема", он шаг за шагом приближал меня к режиссуре. Накануне его смерти (11 ноября 1958 г.) я приступил к съемкам моего первого фильма "400 ударов". Он успел познакомиться лишь со сценарием этой картины, которая, естественно, посвящена его памяти. За несколько часов до смерти он, быть может, уже в десятый раз посмотрел по телевидению "Преступление господина Ланжа" и тут же написал несколько страниц, составивших одну из лучших глав его посмертно вышедшей монографии "Жан Ренуар".

Доброта Андре Базена была легендарной, поистине, это был человек "до первородного греха", его честность и благородство общеизвестны, но поражало то, что эти качества проявлялись им ежечасно, не только по отношению к друзьям, но и при всякой случайной встрече. Даже чересчур ревностный полицейский, любитель составить протокол по любому поводу, был очарован и убежден Базеном после пятиминутной вежливой беседы. Его умение говорить, аргументировать свои доводы всегда приводило к триумфу разумного начала.

Огромное сердце и слабое здоровье, не умалявшее ни его жизнерадостности, ни блеска — Базен был воплощением деятельности и логики, человеком с ясной головой, прекрасным диалектиком. Уже в своих первых статьях, появившихся в студенческих газетах в 1943 году, в то время, когда он возглавлял кино клуб при Доме литераторов, Базен призывает к более ответственному и серьезному кинематографу: "Пусть нам не говорят, что нужно кино на все вкусы, пока что оно не может удовлетворить ничьим вкусам. Кризис кинематографа в куда меньшей степени касается эстетической, чем интеллектуальной стороны. В первую очередь кинопроизводство страдает от глупости, и причем, столь вопиющей, что всякая эстетическая полемика отодвигается на задний план".

В начале своей деятельности Базен находился под сильнейшим влиянием Жан-Поля Сартра, и, как заметил по его поводу П. А. Тушар, он проявлял "неправдоподобную виртуозность в анализе". Все отмечали его педагогический дар, Базен был и по сей день, бесспорно, остается кинокритиком, которого чаще всех остальных переводят и издают за рубежом.

*

* *

Я снова принялся ходить в кино, потому что Базен писал статьи, и разговор вертелся вокруг этого. К тому же я вновь встретился со своими друзьями — Риветом, Годаром и другими. Работа в "Кайе дю синема" и в газете "Ар" стала важным этапом моей жизни.

[...] Я работал в газете "Ар", но статьи свои не подписывал — так было принято. Нас было четверо или пятеро: Поль Гимар, Антуан Блонден... Я не уверен, но кажется, даже Борис Виан писал анонимные статьи... У них был забавный способ освещать все новинки экрана. Если, например, на неделе выходило двенадцать новых фильмов, то появлялось двенадцать

критических статей, причем все неподписанные, но при этом все своеобразные и часто дерзкие. Затем там сменилось руководство: пришел Жак Лоран со своим другом Жаном Орелем. И я, сам не знаю почему — со мной это вообще бывает, — вдруг сказал себе: "Нечего мне больше делать в этой газете!" И носа туда больше не показывал, думал, меня выставят... на что я им нужен! Потом, когда я уже работал над короткометражкой, мне позвонил Орель и сказал, что нам обоим места хватит. Это было очень мило с его стороны. В это время мы уже стали подписывать статьи, и наша киностраничка начала приобретать известность. Дело пошло на лад, о газете заговорили. Правда, мы с Орелем просто задыхались от работы: выбирали лучшие картины, фильмы- декларации, создавали кинозвездочек... Сколько было задумано в те времена! А вот мысль о том, чтобы снимать самим, как-то не приходила нам в голову. И вдруг Ривет снял "Ход конем". Мы же — скажем так: колебались. Ривет был больше всех уверен в своем желании делать кино. Рене снимал короткометражки, ну, конечно, работал Астрюк... но никто в нашей компании не был убежден, что сможет стать режиссером, а я уж и подавно! Время от времени Ривет собирал нас и говорил: "Ну что, давайте снимать! Давайте писать сценарии!"

— Ривет в значительной степени сформировал Вас как кинематографиста.

— Потому что он был настоящий "террорист"! Он высказывал свое мнение по любому поводу так категорично, что не согласиться с ним было просто невозможно. Теперь он очень переменялся, ему интересно буквально все, любые кинематографические формы. Сейчас от него редко услышишь дурной отзыв о каком-нибудь фильме, а в те времена у него была явная склонность к фанатизму и к давлению на окружающих, даже больше, чем у Ромера, который, если уж речь зашла о лидерстве, все-таки был вождем нашей группы. Ромер пользовался огромным авторитетом, но он не был киноманом. Он обладал фантастической памятью, и ему не нужно было пересматривать фильмы. Он вообще не интересовался кинопотокотом, смотрел мало картин и только по одному разу, но при этом прекрасно помнил их и очень глубоко понимал. Он инстинктивно чувствовал, что может его заинтересовать. Из всех нас один Ромер за свою жизнь посмотрел минимальное количество плохих фильмов просто потому, что он не ходил их смотреть! Ривет же все смотрел и всем интересовался, именно он обратил наше внимание на громкие теперь имена: Николас Рей, Ричард Брукс, Преминджер [...].

— С 1950 по 1955 год французское кино представляло собой всего лишь фотокопию, искусственное продолжение своих лучших достижений 40-х годов. Ощущение беспросветности и жестокости мира, поначалу бывшее вполне искренним, впоследствии превратилось в штамп. Сделать фильм с несчастливым концом стало чуть ли не вопросом престижа... И, естественно, это заставило нас обратиться к американскому кино, которое тогда подвергалось нападкам критиков значительно чаще, чем теперь, — в те времена критики были смелее. В сущности, мы просто не могли устоять перед извечным соблазном: противопоставить два разных явления вместо того, чтобы разделить их и описать каждое в отдельности. Тогда считалось: если любишь американское кино, то не можешь любить французское, любишь Куросаву - значит, нельзя любить Мидзогути, выбирай — одно, либо другое!

...У "новой волны" не было эстетической программы, она была просто попыткой кинематографистов хоть отчасти вернуть себе независимость, потерянную году в 1924 перед приходом звука, когда фильмы стали слишком дорого обходиться, в 1960 году снимать кино значило для нас подражать Гриффиту, работавшему под калифорнийским солнцем еще до возникновения Голливуда. В то время режиссеры были очень молоды, и просто поразительно, что Хичкок, Чаплин, Кинг Видор, Уолш, Форд, Капра сделали свой первый фильм до двадцати пяти лет. Кинорежиссура была профессией мальчишек, собственно, такой она и должна оставаться [...].

Быть режиссером "новой волны" означало на первых порах всего лишь одно: до 35 лет снять свой первый и достаточно личностный по содержанию фильм. Ну, если исходить из этого, то "новая волна" была сказочно богата, сдержала все свои обещания, да еще породила подобные же движения в других странах, на что мы и надеяться не смели.

"Новая волна" возникла в 1959 году, а уже с конца 60-х ее начали презирать: она пользовалась престижем только один год. Переход от хвалы к поношениям был отмечен выходом фильма Дени де ля Пательера и Мишеля Одиара "Улица Прэри", который рекламировался как "антинововолновская картина": «Жал Габен сводит счеты с "новой волной"». Тут-то и началась полоса демагогии. Те самые журналисты, которые прежде поддерживали нас, теперь угождали публике желанными для нее штампами. Вот и все. До выхода на экран "Улицы Прэри" Годар,

Рене, Маль, я и другие постоянно заявляли в интервью: никакой "новой волны" не существует, само это название — полная чепуха. Но нам пришлось изменить позицию, и с тех пор я постоянно подчеркиваю свою причастность этому движению.

ГОД 1958 — 1961 ПРЕДДВЕРИЕ И ИТОГИ

1958: Молодые кинематографисты должны решительно отойти от "старого кино", отказаться от пятидесятиmillionных фильмов, по-обезьяньи подражающих роскоши и глупости "суперколоссов". Однако это отнюдь не значит, что мы собираемся в жалких декорациях снимать фильмы "черной серии", вполонину сокращая количество гангстеров и полицейских и "для компенсации" удваивая число револьверов.

Нужно снимать что-то новое и по-другому. Необходимо оставить слишком дорогие павильоны... и выйти на залитые солнцем пляжи, где ни один кинематографист (кроме Вадима) до сих пор не осмелился поставить камеру. Солнце обходится дешевле "юпитеров" и многочисленных электротехников. Нужно снимать на улицах и даже в квартирах; и не размазывать, как в фильмах Клузо, искусственную грязь по декорациям, где орудуют злобные шпионы, а предлагать зрителю более содержательные истории, разворачивающиеся на фоне настоящих замызганных стен. Если молодой режиссер снимает любовную сцену, отнюдь не обязательно заставлять актеров повторять глупейшие диалоги Шарля Спаака, ему полезнее вспомнить свой вчерашний разговор с женой или — а почему бы и нет — позволить самим актерам найти соответствующие слова, те, которые сказали бы они в жизни.

[...] Молодой кинематографист должен быть уверен, что ему не нужно бороться ни с продюсером, ни со зрителем, но нужно их убедить, поразить, очаровать, одним словом "овладеть ими". Он должен быть крайне честлюбив и абсолютно искренен, чтобы энтузиазм съемок передался зрителю. Следует исходить из того, что любой априорный тезис отличается почти всегда сухостью и пресностью изложения и только любовь к тому, что снимаешь, — в какой-то степени залог будущей любви зрителя к фильму.

Но разве все это не очевидно?

1961: В наши дни в газетах пишут, будто "новая волна" уже кончилась. Что Вы думаете по этому поводу?

— Все не так просто. Во-первых, следует, наконец, уточнить, что "новая волна" — это не движение, не школа, не группа, а всего лишь количественная категория, изобретенная прессой для того, чтобы объединить 50 новых имен, в течение двух лет появившихся в той профессиональной среде, где прежде никогда не возникало более трех-четырех имен в год...

Конечно, я понимаю, что сейчас мы переживаем кризис, трудный момент, и нам надо что-то делать. Я думаю, это связано с одним парадоксом: главным, к чему стремилось "новое кино", было достижение независимости по отношению к кинопромышленности. Прежде фильмы получались безликими в силу ряда причин: привлечение иностранных актеров, избыток сценаристов, контроль прокатчиков, раздутые съемочные группы, большие финансовые затраты. Мы решили, что нужно все упростить, чтобы работать свободно и снимать бедные фильмы с простыми сюжетами. Эти фильмы объединяло лишь то, что они отрицали: отказ от массовки, от театральной интриги, от больших декораций, от "поясняющих" сцен. Зачастую в них было всего три-четыре героя и очень мало действия... К сожалению, в своей линейности эти картины примыкали к одному литературному жанру, который страшно раздражает в наши дни и критиков и зрительскую элиту. Условно его можно определить как "сагановщину": спортивные машины, шотландский виски, мимолетная любовь и т.д. Намеренная легковесность этих лент порой несправедливо, а порой и обоснованно расценивается как фривольность.

Недоразумение возникает из-за того, что достоинства нового кино — его легкость, грациозность, чистота, стремительность — идут рука об руку с его недостатками — с фривольностью, с наивностью, с беззаботностью.

Что же в результате? Все эти фильмы, как плохие, так и хорошие, наносят друг другу вред, у любого критика имеется свой список удачных и неудачных "новых" лент, но каждый такой список не похож на другие [...].

Подводя итоги, можно сказать, что в среднем фильм "новой волны", как правило, обладает следующими недостатками:

сходством с телепередачей, отбивающим всякое желание выйти из дома, чтобы его увидеть на большом экране;

отсутствием "лихо закрученной", а затем столь же лихо "раскрученной" интриги, что делает его похожим на растянутую короткометражку;

ориентацией лишь на часть зрительской аудитории. Зритель, случайно вошедший в зал, поймет этот фильм иначе, чем человек, прочитавший все посвященные ему статьи и интервью;

неумением скомпенсировать ограниченность средств особенно серьезным отношением к тому, что не требует затрат;

претензиями на создание зрелища при пренебрежении законами зрелищности.

Я считаю, что в кино существуют два направления: "линия Люмьера" и "линия Деллюка".

Люмьер изобрел кинематограф, чтобы запечатлеть на пленке природу человеческих поступков ("Политый поливальщик"). Деллюк, писатель и критик, решил использовать это изобретение для фиксации идей или мыслей, имеющих второй, неочевидный смысл, а затем, вероятно, обратить его к другим искусствам.

Что же из этого? С одной стороны, в истории кино выделилась "линия Люмьера": Гриффит, Чаплин, Штрогейм, Флаэрти, Ганс, Виго, Ренуар, Росселлини (а из тех, кто к нам ближе, Годар), а с другой — "линия Деллюка": Эпштейн, Д'Эрбье, Фейдер, Гремийон, Хьюстон, Бардем, Астрик, Антониони (а ближе к нам — Ален Рене). Для первых кинематограф — это зрелище, дня вторых — язык. Критике всегда была ближе линия Деллюка, что естественно, поскольку Деллюк — ее родоначальник.

[...] Я имею в виду, что первые с невинной непосредственностью фиксируют или воссоздают прибытие поездов на вокзалы, или завтраки младенцев, или политых поливальщиков, а вторые более сосредоточены, интеллектуальны и снимают нравственные конфликты между персонажами, которые, как правило, не смотрят друг другу в глаза. Конечно, я упрощаю, но в целом это недалеко от истины. Хотите — проверьте.

[...] Разумеется, со временем подобное разделение становится все менее правомочным, поскольку такие люди, как

Аньес Варда, Дониоль-Валькрос, Шаброль, ведут как бы двойную линию: Люмьер—Деллюк. Но раз уж фильмы "новой волны" постоянно обвиняют в литературщине, мне кажется правомочным выделить в их потоке две довольно занятные тенденции:

а) тенденция Саган: стремление к максимальной откровенности в любовных отношениях и в вопросах секса; автопортреты художников и интеллигенции; образованные, обеспеченные, совершенно холодные герои и т.д. Несколько примеров: "Кузены", "Вода во рту", "Перемена", "Удары судьбы", "Добыча для тени", "Взрослые", "Мертвый сезон любви", "Девушка с золотыми глазами", "Сегодня вечером или никогда"...

б) тенденция Кено: стремление к обыденной речи, неожиданные и эксцентричные отношения между героями — как правило, простыми людьми и чудаками, склонность к смешению жанров и к смене тона, тяга к сентиментальности, окрашенной как в черный, так и в розовый цвета. Несколько примеров: "Зази в метро", "Пара" (а как же иначе!), а так же — "Милашки", "Стреляйте в пианиста", "Лола", "Женщина есть женщина", "Прощай, Филиппина" (на экраны не вышел).

— А как быть с Рене?

— Тем-то он и силен, что не подпадает ни под какие классификационные схемы. Но все-таки можно себе представить, что существует некая третья тенденция, которую мы, не слишком ломая себе голову, назовем «Фильмы издательства "Минюи"». Кинематографические аналоги "нового романа" соседствуют здесь с лентами, претендующими на социологизм, "документами" и "свидетельствами": "Короткая коса", "Хиросима, любовь моя", "Письмо из Сибири", "Модерато кантабиле", "Человеческая пирамида", "Столь долгое отсутствие", "В прошлом году в Мариенбаде" и два не вышедших на экраны фильма: "Хроника одного лета" и "Время гетто".

Однако, повторяю, эта классификация весьма произвольна. Хотя, быть может, она и позволяет нам более ясно представить себе причины, по которым новое кино вызывает раздражение у целого ряда своих противников, и все же это своего рода игра. В действительности, в каждой категории, в каждом жанре, в каждой тенденции есть и хорошие и плохие фильмы.

ПО ПРОШЕСТВИИ ЛЕТ

— ...Можно с уверенностью сказать, что в те времена всех вас, от Ривета, Шаброля и до Годара, связывало тесное сотрудничество... Как мне кажется, в наши дни ситуация несколько изменилась?

— Ну, не знаю. Тогда мы были молоды, только начинали работать, и вокруг нас возникла совершенно особая атмосфера. Интересно, всегда ли она сопутствует молодежи в ее начинаниях. Когда люди уже чего-то добиваются в жизни, отношения у них, как правило, становятся сложнее. Поистине точно сказано: "В искусстве, как при кораблекрушении, каждый за себя". И это нормально. Когда Ромер снимал "Колено Клер", я ему был не нужен. Одно дело художественное содружество, что бывает редко, а другое — материальная помощь, которую оказывают человеку, уважая его замысел или желая поддержать. Тогда это называется копродукцией. Иногда я участвую в ней, так же, как Ромер или Шаброль. По старой привычке раньше я довольно часто советовался с Риветом и после съемок, например, когда я работал над фильмом "Новобрачная была в черном". Позднее я уже не обсуждал с ним отснятые куски, потому что мы принципиально по-разному подходили к материалу.

Годар теперь снимает по-другому. Он считает, что после майских событий работать как прежде нельзя, и злится на всех, кто продолжает делать кино по-старому, Я же свой выбор сделал и твердо решил: я хочу снимать нормальные фильмы — в этом моя жизнь.

...Как-то раз я сказал Годару: "Если бы мы с тобой пошли в игорный дом, я бы спросил: "Как надо играть? Каковы правила?", а ты бы сказал: "А почему так? Надо по-другому." Я — игрок, уважающий правила игры. Годар же всегда стремится эти правила изменить, но, изменив их, уже не хочет играть. В его фильмах нет ни начала, ни конца, ни середины. Это набор интуитивных ощущений. Но иногда в результате получается чудо, так, например, было с "Китайкой".

[...] Возвращаясь к Вашему вопросу, добавлю: с годами люди расходятся все больше, хотя поначалу кажется, что все они единомышленники. Поэтому я считаю, что серьезно писать о фильмах "новой волны" можно только в тематическом аспекте. Во всяком случае, я все больше чувствую, как мы отдаляемся друг от друга, и, может быть, это происходит именно оттого, что мы продолжаем друг на друга ориентироваться, в то время как действуем порой от противоположного. Таков закон жизни!

АЛЕН РЕНЕ. "НОЧЬ И ТУМАН"

Исходя из подлинных документов — фрагментов хроники, фотографий, архивных материалов, — связывая их между собой кадрами, отснятыми в прошлом году, Аллен Рене преподает нам урок истории, вероятно, жестокий, но заслуженный.

Об этом фильме практически невозможно говорить в терминах кинокритики. Речь идет не о документе, не об обвинительной речи, не о поэме, а о размышлении над важнейшей проблемой XX века.

Действительно, в фильме "Ночь и туман" проблема ссылки и концентрационных лагерей рассматривается с безупречной тактичностью и спокойной строгостью, что делает это произведение великолепным и "не подвластным критике", если и не бесспорным.

Вся сила этого цветного фильма, начинающегося кадрами проросшей у подножья башен травы, заключена в интонации ужасающей нежности, найденной и сохраненной Алленом Рене и Жаном Кейролем (автором дикторского текста). "Ночь и туман" — это вопрос, обращенный ко всем нам: быть может, мы все виновны в этом или можем оказаться виновными, хотя бы как соучастники?

Работа Рене, сочетающего цветной репортаж с историческими черно-белыми документами, состояла в том, чтобы лишить эти документы мрачной театральности, пугающей живописности, заставить нас, зрителей, воспринимать все разумом, а не нервами. Посмотрев на этих странных тридцатикилограммовых каторжников, мы понимаем, что "Ночь и туман" противостоит фильмам, после просмотра которых, как принято говорить, человек становится лучше.

Пока камера Алена Рене касается выросшей травы и "посещает" пустынные лагеря, Жан Кейроль информирует нас о концентрационном ритуале и задает вопрос: "Не зря ли мы притворяемся, что все это принадлежит только одной эпохе и одной стране, и отказываемся посмотреть вокруг и услышать нескончаемые вопли?"

На всех студиях мира каждый день снимаются километры пленки, но на один вечер мы должны забыть о том, что мы критики или зрители. Этот фильм обращен непосредственно к человеку, который должен широко раскрыть глаза и спросить самого себя. "Ночь и туман" на несколько часов стирает из нашей памяти воспоминания обо всех фильмах: видишь только этот. Когда включается свет, не хватает смелости аплодировать, перед лицом такого произведения человек немеет, подавленный значением и абсолютной необходимостью этой тысячи метров пленки.

1955

ГОЖЕ ВАДИМ. "И БОГ СОЗДАЛ ЖЕНЩИНУ..."

Весь Париж видел этот фильм, весь Париж только о нем и говорит. Одни жалуются: "Там и неприличного-то ничего нет!", другие шокированы: "Это непристойно!" Фильм, к которому мы так настороженно отнеслись из-за совершенно неоправданной рекламной шумихи, устроенной цензурой, на самом деле оказался тонким и умным произведением. В нем нет даже намека на пошлость. Он типичен для нашего поколения в силу своей аморальности (отвергается общепринятое представление о морали, но не предлагается никакого другого взамен) и своего пуританства (аморальность эта осознается и вызывает беспокойство авторов). Он нисколько не скабретен, его отличает трезвость взгляда и большая честность.

Многие фильмы строятся на сексе, ибо до сих пор никто не изобрел более действенного способа загнать публику в зал. У входа в кинотеатры расклеиваются "завлекательные" афиши и фотографии, сулящие зрителю золотые горы, а точнее, юную плоть, молодые тела — обычно женские. Надо отметить, что женская половина зрительного зала отнюдь не равнодушна к привлекательности мужского тела: трудно вспомнить фильм, где Герберт Маршал, Джеймс Дин или Курд Юргенс не показывались хотя бы на мгновение с обнаженным торсом (а Пьер Френе обязательно хоть раз появится на экране в обтягивающем свитере с высоким воротом).

Но как только молодое тело появляется на экране, в зале раздаются смешки, хихиканье и прочие звуки, издаваемые издавшим виды зрителем, который втайне пришел сюда за острыми ощущениями, но ни в коем случае не может допустить, чтобы его застали врасплох, и от волнения у него перехватило дыхание, уж лучше он сам посмеется над дураком автором.

Не желая быть осмеянными, многие режиссеры отказываются от эротических сцен, хотя их необходимость часто продиктована сценарием. Тяжело слышать, как публика смеется над смелой сценой, которая была задумана как сцена сильная и серьезная. Французские режиссеры пытаются отыграться, вводя эротику в диалог. И многие наши ленты, со свойственной им скабретностью, невероятно пошлые, сделанные исключительно "на публику", расцениваются часто как тонкие сатирические комедии.

Разные поколения по-разному относятся к вопросам эротики и нравов, поэтому, хотя круг зрителей этого фильма достаточно широк, только молодежь окажется на стороне Вадима, который с тех же позиций, что и она, судит о жизни.

История, рассказанная Вадимом в фильме, - всего лишь повод (впрочем, и в истории этой нет ничего особенного). Его основная цель — показать нам женщину, которую он хорошо знает, свою жену, дать нам возможность оценить все стороны ее натуры. Эксгибиционистка, не вполне отдающая себе в этом отчет, нудистка по темпераменту, Джульетта, женщина-ребенок, вернее, женщина-младенец, гуляет по пляжу в лучах средиземноморского солнца, с развевающимися на морском ветру волосами, постоянно вызывая в мужчинах желания — порою смутные, порою вполне определенные, иногда возвышенные, иногда низменные. Она славная девушка, только ее любят или слишком сильно, или недостаточно, а она хочет одного — любить по-настоящему, полюбить раз и навсегда, и это ей удается.

Что касается скандала, потому что скандал все-таки действительно разразился, то он вызван необычной откровенностью сценария. Есть много способов завлечь зрителя, а затем дать ему возможность уйти со спокойной совестью. Леонид Моги, например, снимает фильмы о

"клинических случаях", Кайат — об "уголовной хронике", а Ральф Хабиб использует "социальные сюжеты". Достаточно показать статиста в белом халате у входа в больницу, и приличия будут соблюдены. Цензоры, отличающиеся беспробудным кретинизмом, в таких случаях тоже бывают довольны. Вадим не захотел пользоваться никакими ханжескими приемами. Он сделал ставку на реализм, на саму жизнь, без всякого цинизма и вызова, и выиграл благодаря обилию и качеству своих идей, благодаря своей неистощимой выдумке.

Конечно, фильм далек от совершенства; сценарий можно было сделать лучше, убрать лишние афоризмы, выдержать ритм, поработать с актерами. Но в фильме удалась по-настоящему роль Брижит Бардо. Бардо великолепна, впервые на экране она может остаться сама собой: нужно видеть, как сильно у нее дрожат губы после четырех пощечин Трентиньяна. Ею руководят с такой любовью — она как маленький зверек в руках режиссера. Так когда-то Жан Ренуар работал с Катрин Хеслинг в фильме "Нана".

В фильме нет никакой пошлости, вкус его создателей безупречен. Операторская работа Тирара превосходна, равно как и декорации Жана Андре. Курд Юргенс лишний раз подтвердил, что он входит в четверку худших актеров мира, а Кристиан Маркан стал играть немного лучше.

"И бог создал женщину..." очень интимный фильм, это фильм-дневник, он знакомит нас с новым французским режиссером, более самобытным, чем Буарон, Буассоль, Карбон- но и Жоффе, и не менее способным.

1957

КЛОД ШАБРОЛЬ. "КРАСАВЧИК СЕРЖ"

Лучшим из внеконкурсных фильмов был, по общему признанию, "Красавчик Серж" Клода Шаброля, на конкурс он будет представлен в Брюсселе, потому что здесь, в последний момент, его отклонили официальные "покровители" картины "Живая вода". Клод Шаброль является одновременно продюсером, сценаристом, автором диалогов и режиссером этого фильма. Его картина начинается как психологическая драма и кончается метафизикой. Это что-то вроде пашечной партии, разыгранной двумя молодыми людьми: Жерар Блен исходно играет черными, а Жан-Клод Бриали — белыми. В момент встречи героев на экране оказывается, что тот, кто играл белыми, играет теперь уже черными и наоборот, и в результате партия заканчивается вничью. При такой интерпретации может показаться, что картина несколько схематична, но это не так. "Красавчик Серж" впечатляет правдивостью показа деревенской жизни (действие разворачивается в Сардене, в Крезе) и характеров. Образ Сержа можно считать лучшей работой Жерара Блева, а Жан-Клод Бриали, выступая в очень трудной роли, показывает нам всю глубину своего драматического дарования. С технической точки зрения фильм снят мастерски. Создается ощущение, что Шаброль уже лет десять занимается режиссурой, однако это его первое соприкосновение с кинокамерой. Наконец-то появился необычный и смелый фильм, который поднимет на новый уровень национальную кинопродукцию 1958 года.

1958

ЛУИ МАЛЬ. "ЛЮБОВНИКИ"

"Любовники" — картина захватывающая. Это не шедевр в силу некоторой неровности режиссуры, но фильм исключительно раскованный, умный, сделанный с большим тактом и безупречным вкусом. События развиваются очень естественно, "изнутри", с непосредственностью, свойственной старым фильмам Ренуара. Возникает ощущение, что сам открываешь дня себя происходящее, одновременно с режиссером, а не после него и не по его воле.

Любовь — самая распространенная тема, особенно в кино, где ее плотская сторона неразрывно связана с эмоциональным аспектом. Луи Маль осуществил замысел, который все режиссеры вынашивают в душе и мечтают воплотить на экране: он во всех подробностях воссоздал историю любви с первого взгляда, пламенное "соприкосновение двух тел", которое лишь гораздо позже окажется "игрой двух воображений".

"Любовники" превосходят по уровню мастерства не только "Лифт на эшафот", но и такие картины, как "И бог создал женщину...", "Красавчик Серж", "Спиной к стене". Это лучший фильм, созданный режиссером, которому "нет еще тридцати".

Половой акт не может быть показан в кино, потому что разрыв между абстрактным и конкретным будет слишком велик, то есть вдохновившую режиссера идею в этом случае невозможно передать через данный конкретный образ. Это будет выглядеть уродливо, равно как и чрезмерно, хотя не более и не менее уродливо и чрезмерно, чем слезы, которые проливает мальчик, глядя на валяющийся на тротуаре лопнувший красный шарик. Но цензура будет начеку только в первом, а не во втором случае потому, что она плохо организована и осуществляют ее люди, не признающие эстетической морали, она здесь — первостепенна.

Режиссеру интересно показать как можно правдивее то, что происходит до и после любви, тогда, когда именно человеческое, духовное, заполняет все существо партнеров, предстающих перед нами в полном созвучии тел и душ. В течение многих лет эта правда во французском кино не показывалась, ее подменяли игривыми намеками и низменной пошлостью, которые до сих пор гарантируют успех нашему бульварному театру. Фильм "И бог создал женщину..." следовало взять под защиту именно потому, что это была первая реальная попытка правдиво показать любовь на экране. Но главным недостатком первого фильма Вадима (теперь это стало очевидно, поскольку в фильме Маля его нет) было то, что в нем показ чувственной стороны любви иногда подменялся скрытой эротикой, а раз скрытой, значит, уже менее "чистой": маленькие трусики, подобранные с расчетом на камеру позы, промокшее в море платье, агрессивная асоциальность героини и т.д. Луи Малю, правда, не без участия Луизы де Вильморен, удалось создать исключительно простой, почти банальный фильм, целомудренный в полном смысле слова и с моральной точки зрения безупречный.

В течение всей второй половины картины, которая по отношению к идее любви выполняет ту же роль, что ограбление в фильме "Потасовка среди мужчин" выполняет по отношению к идее кражи, Жанна Моро появляется то в ночной рубашке, то совершенно обнаженная, ничем не прикрытая, но ее всегда снимают без всяких побочных эффектов, таких, как, например, подсветка сзади, которая подчеркивает силуэт Мартин Кароль, хотим мы того или нет, в каждом фильме с ее участием.

"Любовники" — это дерзость робкого человека, фильм свежий, естественный, без ухищрений и искусственности. В отличие от картин Вадима, эта лента не претендует на показ современной жизни, она никак не характеризует именно наше время, потому что любовь — чувство вечное, и в данном случае героиня скорее женщина вообще, а не современная женщина, и в этом она схожа с героинями Флобера и Жироду. Да, "Любовники", возможно, первый фильм, снятый в манере Жироду.

1958

ЖАК РИВЕТ. "ПАРИЖ ПРИНАДЛЕЖИТ НАМ"

Каждый месяц сообщают об агонии "новой волны". Однако если в 1960 году было выпущено 24 "первых фильма", то в 1961 году это число достигнет 32 и еще вырастет в 1962. Жак Розье, Жан-Луи Ришар, Эрик Ромер, Марсель Блюваль, Ален Кавалье, Андре Версини, Бернар Зиммер, Лола Кейжель, Жабли, Жак Эрто — эти имена молодых кинематографистов, заканчивающих свой первый фильм, станут вам известны в течение первого полугодия будущего года. До конца года к ним добавятся и новые: Ален Роб-Грийе, Марсель Офюльс, Франсис Бланш, Франсуа Бийеду, Поль Жегоф, Жан-Франсуа Одюра, Жан Эрман, Серж Бургиньон и многие другие.

Но среди них надо особо выделить Жака Ривета. Для каждого члена нашего коллектива, или, если хотите, нашей "мафии", выход его первого фильма "Париж принадлежит нам" — настоящее событие.

Съемки картины начались три с половиной года назад в начале лета 1958 года. Сценарий был закончен за несколько месяцев до этого, однако ни один продюсер им не заинтересовался; тогда Жак Ривет решил броситься в воду: он занял 80 тысяч франков в кассе "Кайе дю синема", на эти деньги можно было купить за наличный расчет несколько коробок пленки. Камера и

лабораторная обработка — в кредит, технические сотрудники и актеры — "полноправные совладельцы".

Дело казалось проигранным заранее и все же не было совсем безумным. Двумя годами ранее Ривет снял в квартире Клыда Шаброля за стоимость пленки двадцатиминутный фильм "Ход конем", сразу по окончании съемок продюсер Пьер Бронберже посмотрел материал, взял финансирование на себя и обеспечил возможность закончить картину. Потом этот фильм был показан во всем мире.

Каждый из нас подумал: если бы "Ход конем" длился на час больше, он стал бы вполне приличным "большим фильмом", обошедшимся в десять раз дешевле средней французской картины.

Пример ленты "Ход конем" заставил меня решиться снять фильм "Шпанята", затем Клод Шаброль попытал счастья полнометражным "Красавчиком Сержем", а более маститым авторам короткометражек Алену Рене и Жоржу Франжо были предложены первые крупные проекты. Началось.

Да, тогда это и началось, и обязаны мы этим были Жаку Ривету, ибо он был более нас всех полон решимости перейти к действию. Он приехал из провинции — еще одна черта, сближающая его с Бальзаком, — привезя с собой в чемодане маленький 16-миллиметровый фильм "Во всех концах". В Париже он поставил два других — "Кадриль", где играл, в частности, Жан-Люк Годар, и "Дивертисмент". Под его влиянием я в свою очередь снял в квартире Дониоль-Валькроза фильм-набросок, не представлявший интереса даже по тем временам, — "Визит". Из дружбы и для самоусовершенствования Ривет согласился быть оператором этой ленты. Мы все восхищались Эдуаром Молинару, которому удалось запродать свои 16-миллиметровые поделки, и Александром Астрыком, отказавшимся показывать свои. Однако королем 16-миллиметров оставался вне конкуренции Эрик Ромер; оба фильма Ромера, "Береника" по Эдгару По и "Крейцера соната", снятые на 16-миллиметровой пленке и озвученные с помощью магнитофона, были великолепны. Я их смотрел часто и достаточно недавно, чтобы иметь право утверждать: они вполне выдерживают сравнение с лучшими профессиональными (35 мм) картинами последних пяти лет.

15-минутный 16-миллиметровый фильм стоит от 30 до 40 тысяч франков, и я никогда не мог понять, почему продюсеры, когда они сомневаются в достоинствах кандидата, не поручают ему снять тот или иной эпизод на 16-миллиметровой пленке... Я очень часто отправляю заниматься такими съемками слишком настойчивых кандидатов в стажеры, которые жаждут "тихо сидеть в уголке, никому не мешать и учиться", ибо, самостоятельно снимая и монтируя 16-миллиметровый фильм, можно научиться более важным вещам, нежели работая стажером или ассистентом.

Из всей нашей группы фанатиков Ривет был самым одержимым. В первый день показа "Золотой кареты" он сидел в кинотеатре с 14 часов до полуночи, что само по себе может служить примером. Это не мешало ему при других обстоятельствах узнавать цены обработки пленки или проката съемочной аппаратуры.

Как-то раз ему пришла в голову великолепная мысль — создать "Ассоциацию кинематографистов". Средний французский фильм стоил 100 миллионов; мы чувствовали, что можем снять фильм в пять раз дешевле, и решили обратиться к продюсерам с предложением финансировать сразу пять фильмов. Ален Рене (ему эта мысль понравилась) должен был снять первый — по "Ударам судьбы" Вайана, его ассистентом будет Ривет. Александр Астрык снимет второй, его ассистентом буду я, Жак Ривет снимет третий, я — четвертый, и тд.

Но повторяю, что инициатива принадлежала Ривету, он старался, работал и заставлял работать нас. Под его руководством скоро появился толстый оригинальный сценарий — "Четыре четверга"¹². Жан-Клод Бриали должен был играть героя, он был нашим другом, нашей надеждой; он никогда раньше не снимался и не играл, однако в девять вечера, при мысли о театральном занавесе, поднимавшемся перед другими актерами, на него находил невероятный трагикомический бред, свидетельствующий о гениальности.

Сценарий "Четыре четверга", тщательно обработанный до конца Жаком Риветом, Клодом Шабролем, Шарлем Бичем и мной, все еще лежит в шкафах продюсеров.

Наша ошибка заключалась в предположении, что продюсеры заинтересованы в создании дешевых лент, в то время как в большинстве случаев, поскольку они являются простыми

¹² По четвергам во французских школах нет занятий. — *Прим. перев.*

посредниками между банками и прокатчиками, их доля оказывается пропорциональной стоимости фильма. Так что и здесь нас приняли с симпатией и даже весело, но тем не менее: "дверь можете не закрывать, об этом позаботятся!"

С июля 1958 года главной проблемой Жака Ривета, снимавшего "Париж принадлежит нам", были деньги — как найти каждое воскресенье небольшую сумму, чтобы можно было продолжить работу в понедельник. И что это была за работа! Фильм-поток, в котором было 30 персонажей, 30 мест съемок, ночные сцены и съемки на рассвете, причем все это без секретариата, без директора картины, без машины, без статьи "прочие расходы", в разгар отпускного сезона!

Когда Клод Шаброль без перерыва начал съемки "Кузнов", несколько коробок пленки перекочевали к Ривету. Спустя три месяца "Париж принадлежит нам" еще не был завершен, а я уже начал "400 ударов". Ривет закончил съемки одновременно со мной, но без озвучания. Из-за серьезных долгов не было возможности продолжить озвучание и монтаж, даже в кредит.

В 1959 году во время Каннского фестиваля мы с Клодом Шабролем решили стать постфактум копродюсерами фильма "Париж принадлежит нам". Монтаж, дубляж, озвучание, картина уже несколько месяцев как закончена и будет показана во Франции в так называемых кинотеатрах искусства и эксперимента. В ближайшее время она выпускается в Германии, Бельгии и Канаде.

Жак Ривет среди нас был самым большим киноманом, его фильм доказывает, что он также и самый лучший кинематографист. Если не считать условий съемок, из всех фильмов, возникших в коллективе "Кайе дю синема", "Париж принадлежит нам" наиболее "поставленный", это фильм, где технические трудности не спрятаны, а одна за другой преодолены с горделивым упорством, постоянной честностью и ловкостью опытного водителя.

Хотя Жак Ривет мало писал, точность его оценок повлияла на всю молодую критику, и, хотя он мало снимал, фильм, начатый в 1958 году, представляется сегодня эталоном наших поисков.

По словам Пеги, которые напоминают нам в начале своего фильма Ривет, Париж не принадлежит никому, однако кино принадлежит всем.

1961

ЖАН-ЛЮК ГОДАР. "ЖИТЬ СВОЕЙ ЖИЗНЬЮ"

Пусть каждый живет своей жизнью, лишь бы жизнь шла вперед. "Новая волна"? Знаем, знаем: Пьер хорошо отзывается о Жорже, который бредит Жюльеном, который опекает Пополя, который финансирует Марсея, которого так хвалил Клод!

Так вот! Сегодня я восхваляю Жан-Люка Годара, который, как и я, ставит фильмы, только делает это в два раза чаще. Будучи кинокритиком, я более всего стремился писать убедительно, возможно потому, что, не зная подлинных проблем режиссера, я бессознательно пытался убедить в первую очередь самого себя в том, что что-то хорошо, а что-то плохо.

Но я никогда не пытался передать в своих статьях "физическую" радость и "физическую" боль, которую вызывают некоторые эпизоды фильмов "На последнем дыхании" и "Жить своей жизнью" тем, кто этого не испытывал.

Полная условность, которая, преднамеренно или нет, определяет стиль некоторых режиссеров, весьма заманчива, но вызывает некоторый дискомфорт. Суровая реальность покоряет на какой-то момент, но может, в конечном итоге, оставить нас неудовлетворенными. А такой фильм, как "Жить своей жизнью", переносит нас то в область предельно абстрактного, то в предельную конкретику жизни, и именно это колебание и порождает эмоциональный отклик у зрителя.

Интересен и увлекателен только тот кинематограф, который нас трогает, независимо от того, какими именно средствами вызваны эмоции: они могут возникнуть в результате "научного" подхода к режиссуре, как у Хичкока и Брессона, или как следствие заразительной эмоциональности художника, как у Росселлини и Годара.

Есть картины, которыми восхищаешься, но которые в то же время вызывают чувство бессилия: как можно этим заниматься после него и т.д. Но это не самые лучшие фильмы, так как

лучшие раскрывают перед нами новые горизонты, кажется, что именно вместе с ними начинается или вновь рождается кинематограф. "Жить своей жизнью" относится к числу последних.

1962

ЖАК РОЗЬЕ. "ПРОЩАЙ, ФИЛИППИНА"

Вы когда-нибудь слышали, чтобы режиссер заявил: меня интересует только фальшивое, в этом фильме я пытался выразить самым неискренним образом самые неподлинные чувства... и т.п.?

Нет, все стремятся к подлинности, все хотят говорить правду, и девять десятых споров, сталкивающихся защитников и оппонентов того или иного фильма, вертятся вокруг утверждений: "Это правда", или "Это происходит именно так", или "Что Вы об этом знаете, Вы этого никогда не видели", или, наконец, "Вы не имеете права об этом говорить, поскольку никогда там не были".

Молодежь интересует всех, все ею занимаются, у каждого о ней свое мнение. Любой сценарист вам скажет, что самые сложные диалоги — те, которые обращены к детям или подросткам, так как в этой области приблизительность граничит со святотатством. Чем старше человек, тем ему труднее написать верный портрет молодежи. Из этого положения можно выйти с помощью стилизации, как Ренуар в "Пришпиленном капрале" или Кастеллани в "Ромео и Джульетте", но в таком случае надо отказаться от глобальной истины, на которую претендовали Андре Кайат в фильме "Перед потоком", Марсель Карне в "Обманщиках" и Клузо в "Истине". Эти три картины пользовались успехом у родителей, но молодые зрители в ней себя, конечно, не узнавали.

"Новая волна" должна была существовать хотя бы для того, чтобы снимать пятнадцати- и двадцатилетних героев с дистанции в десять лет — промежуток времени, позволяющий сохранить объективность взгляда и не утратить верной интонации, которая является самоцелью, как в некоторых романах Раймона Кено.

Первый фильм Жака Розье "Прощай, Филиппина" — наиболее очевидная удача этого нового кино; его спонтанность и непосредственность ощущается лишь сильнее оттого, что это результат длительной и тщательной работы. Есть нечто гениальное в равновесии между незначительностью заснятых событий и той напряженной реальностью, ощущение которой делает эти события в наших глазах столь важными и интересными.

Это фильм о развлечениях, о "кадреже" и "балдеже" как времяпрепровождении героев. Бытовые зарисовки нанизаны на примитивнейшую канву с помощью блистательной импровизации, в результате чего найдена удивительная точность интонации, отражающая истинно средиземноморскую радость бытия. Почему средиземноморскую? Мы, молодые французские кинематографисты, не можем не чувствовать себя печально-нордическими, когда смотрим такие фильмы, как "Королева пчел" Марко Феррери и "Обгон" Дино Ризи, фильмы, настолько живые, что, невзирая на их печальный конец, после просмотра возникает непреодолимое желание запеть под дождем. Благодаря Жаку Розье во французском кино наконец-то появился итальянский темперамент. Действительно, "Прощай, Фил ил пина" не имеет ничего общего ни с одним французским фильмом, но вполне выдерживает сравнение с лучшими картинами Ренато Кастеллани, в особенности, с незабываемыми "Двумя грошами надежды", которые вызывали в нас страсти, показывая мелочи повседневной жизни.

Таков закон кино нормального и кино чрезмерного. Нормальное кино, кино Луи Люмьера, будит эмоции, используя минимум средств. Кино чрезмерное, дабы прикрыть недостаток таланта, вынуждено прибегать к жестоким форсированным дракам, эротическим сценам, театральным диалогам.

В фильме "Прощай, Филиппина" вы не найдете ни одного изысканного кадра, ни одной операторской хитрости, но здесь нет также ни одной неточности и ни одного грубого эффекта. Вы не обнаружите и ни одного "поэтического момента", ибо весь фильм от начала до конца — непрерывная поэма. Поэзия этого произведения, наверное, не просматривалась в отснятом материале, ибо она рождается благодаря совокупности идеально точных согласований между изображениями и словами, шумами, музыкой.

Использование звука здесь может служить примером. "Прощай, Филиппина" прежде всего — фильм чувств и персонажей. И трогает он нас не потому, что это персонажи "из народа" и чувства их просты, а потому, что все это снято умно, с любовью, с огромной скрупулезностью и деликатностью.

Даже в абсолютно удачном фильме всегда есть моменты настолько совершенные, что они возвышаются над остальными. Таким моментом в фильме "Прощай, Филиппина" является сцена с осами на пляже. Можно сказать, что кинематографист, снявший такую сцену, далеко пойдет.

1963

АЛЕН РЕНЕ. "МЮРИЭЛЬ"

Альфред Хичкок очень обрадовался, когда узнал, что его фотография в натуральную величину промелькнула в фильме "В прошлом году в Мариенбаде" (она была выставлена на фанерном щите перед лифтом в гостинице). Узнав, как называется новый фильм Рене, "Хич" попросил меня рассказать ее создателю историю настоящей Мюриэль:

"Два человека идут по улице и вдруг в канаве видят руку. "Но это же Мюриэль!" - восклицает один из них, на что другой, пожав плечами, возражает: "А ты откуда знаешь?" Чуть дальше они находят ногу, и первый снова узнает Мюриэль, в то время как второй по-прежнему ему не верит. Не верит он и тогда, когда чуть дальше они находят вторую ногу. Наконец они поворачивают за угол и рядом с канавой находят голову. "Ну что я тебе говорил! — восклицает первый. — Теперь-то ты видишь, что это Мюриэль!" Второму уже возразить нечего, он подбегает к голове, берет ее, прижимает к груди и восклицает: "В чем дело, Мюриэль? Тебя кто-нибудь обидел?"

Механизм отсылок может работать по-разному. Присутствие Хичкока в "Мюриэль" значительно более ощутимо: нам не просто показывают его изображение (в сопровождении соответствующего по духу гэгга), речь идет уже не только о многочисленных намеках и ссылках. В этом фильме мы чувствуем его "глубинное" влияние на самых разных уровнях, и именно поэтому можно считать, что в фильме "Мюриэль" (который обладает множеством достоинств кроме этого) Рене нашел наилучший способ отдать дань "мастеру саспенса".

По отношению к "Мюриэль" критика была очень строга, но в то же время она оказалась безоружна и несправедлива. Из всех французских режиссеров Алена Рене отличает самый высокий профессионализм, кроме того, что само по себе редкость, он, вне всякого сомнения, настоящий художник. Можно по-разному строить сценарий, по-разному снимать. Совершенно очевидно, что Рене представляет себе все возможные варианты, делает выбор и уверенной рукой ведет фильм от начала до конца, в отличие от многих, кто, полагаясь на случай, строит картину как попало и кое-как снимает нечто неопределенное.

Я уже три раза смотрел "Мюриэль" и не могу сказать, чтобы фильм мне безоговорочно нравился. Может быть даже, каждый раз меня привлекают в нем разные вещи, но я уверен, что буду его пересматривать, и не один раз. Возможно, критики по-своему правы, проявляя высокую требовательность к человеку такого уровня, как Рене, уважаемому и признанному во всем мире художнику. Но только пулеметные очереди, направленные на "Мюриэль", редко попадают в цель и бьют все больше мимо.

Недавно я собирался со всей строгостью проанализировать сценарии двух вышедших на экран французских фильмов, чтобы выявить всю небрежность их построения, но неделю назад я сам приступил к работе над новой картиной и преисполнился смирения. Каждый день приходишь с десятью идеями в голове, реализуешь только три, от остальных отказываешься и при этом считаешь, что "легко отделался". Надеешься снять фильм, а на самом деле латаешь, мастеришь, кромсаешь. Надеешься, что фильм покатится, как поезд по рельсам, а его куда-то все время уносит, будто корабль течением, и надо постоянно выравнивать курс.

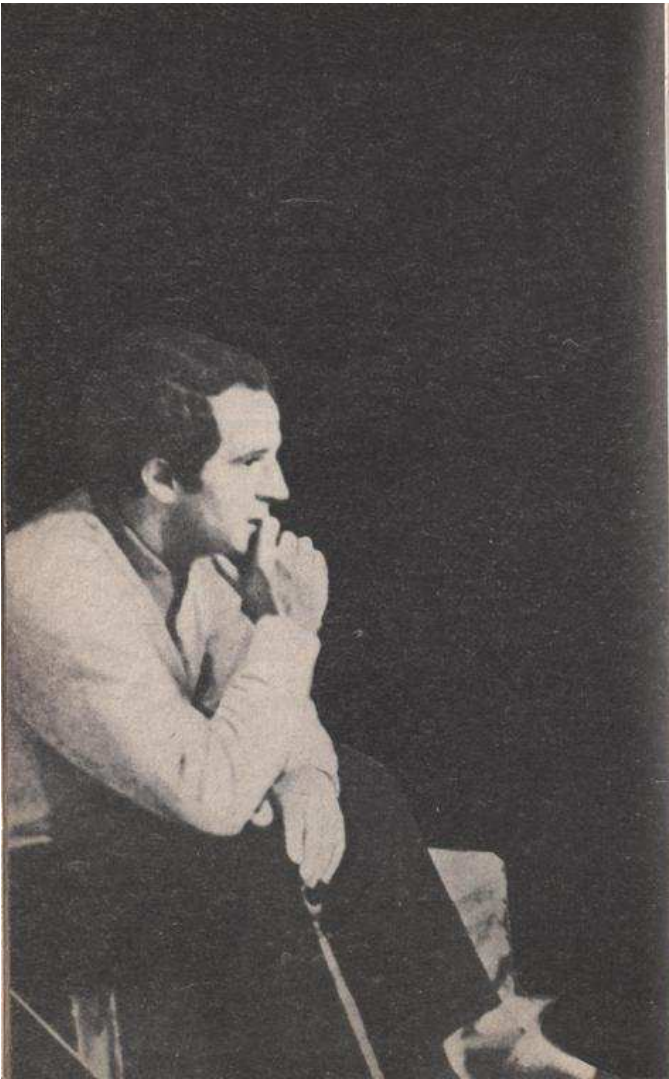
Кинокритика, как и сам кинематограф, переживает кризис. В том, что критики не могут прийти к согласию по поводу оценки "продукции", нет, пожалуй, ничего удивительного, но то, что они теперь уже не в состоянии описать ее, вызывает недоумение.

Как может Жорж Шарансоль на шестой странице "Нувель литерер" рецензировать диссертацию о Малларме, а на двенадцатой писать, что он ничего не понял в "Мюриэль"?

"Мюриэль" исключительно простой фильм. Это история, для пяти-семи действующих лиц, любое высказывание которых начинается со слова "Я". В "Мюриэль" Рене разрабатывает ту же тему, что Ренуар в "Правилах игры" и Шаброль в "Милашках": все мы суетимся в ожидании смерти.

1964

Интервью



Троффо о Троффо



ЧТО ТАКОЕ КИНО?

Мне кажется, что фильм будущего будет еще более личным, чем роман, интимным и автобиографическим, как исповедь или дневник. Молодые кинематографисты заговорят от своего имени и расскажут о том, что с ними произошло: быть может, об их первой или последней любви, о пути к осознанию важных политических проблем, о путешествии, болезни, военной службе, женитьбе, о недавних каникулах, и почти наверняка это понравится зрителям, как все истинное и новое.

... Постановщиками фильмов будущего будут не чиновники при кинокамере, а художники, для которых съемка — великолепное и восхитительное приключение. Фильм будущего будет похож на своего автора, и число зрителей станет пропорциональным количеству друзей кинематографиста.

Фильмы будущего будут сниматься под знаком любви.

1957

Для меня кино — искусство прозаическое. Абсолютно. Надо снимать прекрасное, но как бы ненароком, просто так. Таково мое убеждение, и потому для меня совершенно неприемлемо все, что делает Антониони. Поэзия буквально выводит меня из состояния равновесия, и если я получаю письма со стихами, то сразу отправляю их в мусорный ящик. Я люблю поэтическую прозу: Кокто, Одиберти, Жене и Кено, но именно прозу. Я люблю кинематограф за его прозаизм, за то, что это искусство намека, оно неоткровенно и таит от нас не меньше, чем показывает. Общая черта моих любимых режиссеров, то, что объединяет их, — это скромность; Бунюэль, который отказывается от дублей, Уэллс, укорачивающий "красивые" планы вплоть до того, что не успеваешь их разобрать, Бергман и Годар, чья поспешность в работе продиктована именно стремлением избежать значительности, Ромер, подражающий документальному кино, Хичкок, скрывающий свою глубокую эмоциональность за внешним корыстолюбием, Ренуар, который якобы действует исключительно по воле случая, — все они инстинктивно отказываются от поэтической позы [...].

Я считаю, что любой фильм с самого начала выдвигает определенную систему принципов как формального, так и этического свойства, и мы руководствуемся ими на всем протяжении съемок. Столь же предопределено может быть и актерское исполнение: известно, например, что тот или иной актер за весь фильм ни разу не улыбнется (Монтгомери Клифт в фильме "Я исповедуюсь"), что он не снимает шляпу ни в постели, ни даже в ванной (Мишель Пикколи в "Презрении"), возможно и то, что мы никогда не увидим, как герой ходит или сидит... То же и в отношении съемки: не будет ни единого движения камеры (Эйзенштейн), ни одной "восьмерки" ("Гражданин Кейн"), будет шестьдесят планов-эпизодов, снятых с движения ("Долгий путь") и т. д.

1967

"Кино показывает смерть за работой" — это высказывание Кокто уже приелось, и тем не менее оно справедливо. В фильме "Париж 1900 г." Николь Ведрес есть один план, который каждый раз меня потрясает: там снят человек, изобретший летательный аппарат. Он готовится к прыжку со второго этажа Эйфелевой башни. Внизу ждут представители кинохроники. Он мешкает какое-то время, а затем бросается в пустоту и разбивается насмерть. Совершенно ясно, что, не будь здесь камеры, он не прыгнул бы, отложил испытание. Это одна из первых жертв кино. Можно сказать, что кино убивает.

1978

Театр — это почти религиозное действо, о кинематографе этого не скажешь. Может быть, потому, что фильм снимается по частям, по кусочкам, за день — две-три минуты полезного времени, в конечном счете он существует практически благодаря монтажному столу.

1984

ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА

Фильмы Ива Аллегре, Клода Отан-Лара, Марселя Карне, Андре Каната и Рене Клемана — это прежде всего фильмы Шарля Спаака, Жака Сигура, Жана Оранша и Пьера Боста. А ведь "кинематограф сценаристов" приговорен самой историей и неизбежно исчезнет.

1955

Даже если бы "Али Баба и сорок разбойников" был совершенно неудачным фильмом, я все равно стал бы защищать его во имя "политики авторства", которую мы проводим вместе с моими собратьями по критике. Отталкиваясь от изящной формулы Жироду: "Произведений нет, есть лишь авторы", мы стремимся опрокинуть дорогой старшему поколению постулат о том, что фильмы, как майонез у хозяйки, то получают, то нет.

Руководствуясь этой логикой, наши старшие коллеги с присущей им важностью рассуждают о "старческом бессилии", то есть о деградации, Абея Ганса, Фрица Ланга, Хичкока, Хоукса, Росселлини и даже Жана Ренуара в голливудский период.

Несмотря на то, что сценарий "Али Бабы" не лишен дробности, так как создавался двенадцатью сценаристами, из которых все, кроме Беккера, были лишними, это все-таки фильм автора, причем автора настоящего, наделенного удивительным мастерством: автора кино. Так техническое совершенство "Али Бабы" подтверждает обоснованность нашей политики, "политики авторства".

1955

Сегодня я, пожалуй, отрекаюсь от бескомпромиссной "политики авторства", к которой как критик был причастен. Имеет значение только режиссер, даже если он не написал ни строчки сценария. Картина получается похожей на него. Это все равно что его температура или отпечатки пальцев. Фильм может в большей или меньшей степени напоминать своего постановщика, но именно его и никого другого.

1955

Кстати, все мои любимые режиссеры в то же время и сценаристы своих картин, ибо что такое в сущности постановка? Это множество решений, принимаемых во время подготовки, съемок и завершающей стадии работы над фильмом. По-моему, из-за того, что постановщик постоянно сталкивается с проблемой выбора: сценария, актеров, сотрудников, мест и углов съемки, объективов, дублей, шумов, музыки, даже лакун, - он все время должен что-то решать. И общее направление, в русле которого осуществляются эти тысячи решений, принятых в течение шести, девяти, двенадцати, шестнадцати месяцев работы, и называется "кинопостановкой". Вот почему "частичные" постановщики, связанные с работой над фильмом лишь на каком-то определенном этапе, даже если талантливы, все равно интересуют меня меньше, чем Бергман, Бунюэль, Хичкок или Уэллс, в чьих картинах отражена их человеческая суть.

1967

Будучи критиком, я совершенно отчетливо ощущал, что существует целая пропасть между моим представлением о кино и фильмами, которые снимают режиссеры. Теперь же я знаю: любой фильм — по-своему абстракция, эксперимент, независимо от того, имеет ли он связный сюжет, как "Психо", или даже не претендует на это, как, например, "Мариенбад".

В данный момент меня больше всего интересует вопрос: следует ли, делая фильм, притворяться, что рассказываешь историю, все нити которой ты держишь в руках, которая должна одинаково пониматься и режиссером, и зрителями и быть для них одинаково интересной. Или наоборот, следует признать, что ты выбрасываешь на кинорынок лишь "черновик" задуманной картины и надеешься, что он хоть немного продвинет нас вперед в овладении чудовищно трудным искусством, искусством, требующим контроля над множеством самых разнообразных элементов?

1961

Что-то от критика осталось во мне до сих пор. Например, мне кажется, что, закончив сценарий, я ясно вижу если не его недостатки, то по крайней мере таящиеся в нем опасности, штампы, условности. Это помогает мне во время съемок обратить особое внимание на наиболее "опасные" моменты.

Причем каждый раз — опасности новые. В фильме "400 ударов" трудно было найти верный тон, чтобы выразить поэзию детства. В "Пианисте" надо было суметь показать человека, чей престиж неколебим, который привык выходить победителем из всех ситуаций. В картине "Жюль и Джим" важно было не допустить, чтобы героиня превратилась в этакую очаровательную гадину, которой все дозволено. Во время съемок я ни на минуту не забывал об опасностях и тратил немало усилий на то, чтобы их избежать.

Мне кажется, в результате все три фильма оказались печальнее, чем я предполагал. Дело в том, что серьезность тона открывает большие возможности. Чем серьезнее фильм, тем он правдивей. Прочитав, например, первоначальный вариант сценария "400 ударов", с изумлением обнаруживаешь, что в нем использована структура комедии. В "Пианисте" была опасность сделать героя чересчур трогательным, и я настолько подчеркнул его страшный эгоизм художника, его желание отгородиться от мира, его трусость, что он стал отнюдь не привлекательным, а желчным, почти антипатичным. Вероятно, это и стало одной из причин его коммерческого провала. То же самое чуть было не случилось в фильме "Жюль и Джим": чтобы не вызывать излишнюю симпатию к героине Жанны Моро, я сделал ее чересчур жесткой.

В общем, я всегда импровизировал, стараясь исключить опасности, таящиеся в завершеном мною сценарии. Вот что во мне осталось от критика [...].

Существует мнение, что фильмы Трюффо не имеют якобы ни малейшего отношения к его статьям. Это в высшей степени несправедливо. Например, общеизвестно, что я часто сокращаю свои фильмы прямо перед премьерой и даже между первым и вторым экраном. Так вот, в свое время, прежде чем отнести законченную статью в "Ар", я иногда сокращал* ее на треть, потому что маниакально боялся наскучить читателю. Иногда я даже доходил до того, что заменял длинные слова на короткие. Вначале я писал нервно, быстро, а потом сокращал каждую третью фразу, чтобы сделать статью динамичнее, чтобы заставить ее прочитать.

Я всегда писал, думая о режиссере. Мне хотелось задеть его (правда, иногда это получалось довольно грубо), но в первую очередь мне хотелось его убедить. Я говорил себе: вот это слово звучит убедительнее, чем то. В какой-то степени я работал менее продуктивно в последний год своей журналистской деятельности, потому что всякий раз я сравнивал существующую постановку с воображаемым сценарием. [...]

Став кинематографистом, я по-другому оцениваю фильмы. Если бы мне пришлось заняться критикой, я писал бы иначе, но не из-за этого. Кинематограф, который я восхвалял и к которому призывал, стал действительностью. Теперь я вижу и его недостатки, ведь недостатки неизбежны. И поэтому я чувствую себя неловко, когда цитируют некоторые из моих прежних высказываний. Во время одного из фестивалей, придя в восторг после просмотра фильма "И бог создал

женщину... ", я писал на страницах "Ар" о том, что в фильмах теперь не нужно рассказывать придуманных историй, достаточно рассказать о своей первой любви, выйти на пляж и т. д. Теперь все это превратилось в банальность, и мне неприятно, когда подобные "истины" приводятся при оценке современного кино. Наоборот, с тех пор так безжалостно обходились со сценарием, что теперь мне более всего хотелось бы увидеть на экране хорошо рассказанную историю. Из этого не следует, что надо просто вернуться к кинематографу прошлого.

1962

Создается впечатление, что современный критик порой сам не понимает, понравилась ему картина или нет. В значительной степени это связано с тем, что французские фильмы становятся все более утонченными. Критику свойственно желание помочь режиссеру, но все-таки никто не может отстоять за одну неделю два "трудных" фильма, что и приводит иногда к противоречиям. Если бы, например, Рене оказался на год в простое, то те самые критики, которые разгромили "Мюриэль", в один голос закричали бы, что это настоящий скандал и что продюсеры - мужланы. И тем не менее должен признать, что на месте критика в наши дни я чувствовал бы себя ужасно. Уже в последний год службы в "Ар" мне довольно часто бывало не по себе.

1963

Когда мы начали писать о кино, нам пришлось научиться лучше смотреть фильмы, потому что взгляд кинолюбителя чем-то напоминает мне взгляд наркомана — в нем сквозит одержимость, но не хватает трезвости. Во всяком случае, лично я наизусть знал некоторые фильмы, но в то же время был не в состоянии связно пересказать их сюжет — я воспринимал их исключительно на слух, помнил все музыкальные партии... Начало критической деятельности стало для меня и началом сценарной. С этого момента мне пришлось заботиться о читателе, излагать сюжет, и всякий раз, когда я оказывался перед листом белой бумаги и должен был реконструировать труд создателей фильма, мне приходилось совершать огромное усилие, чтобы разобраться, в чем слабость той или иной картины или, наоборот, за счет чего она так "крепко сколочена".

1974

В бытность мою критиком я считал, что фильм удался, если он одновременно выражает "идею мира" и "идею кино": "Правила игры" и "Гражданин Кейн" полностью удовлетворяли этому требованию. Теперь, когда я смотрю картину, мне нужно ощущать в ней либо радость, либо муку кинотворчества.

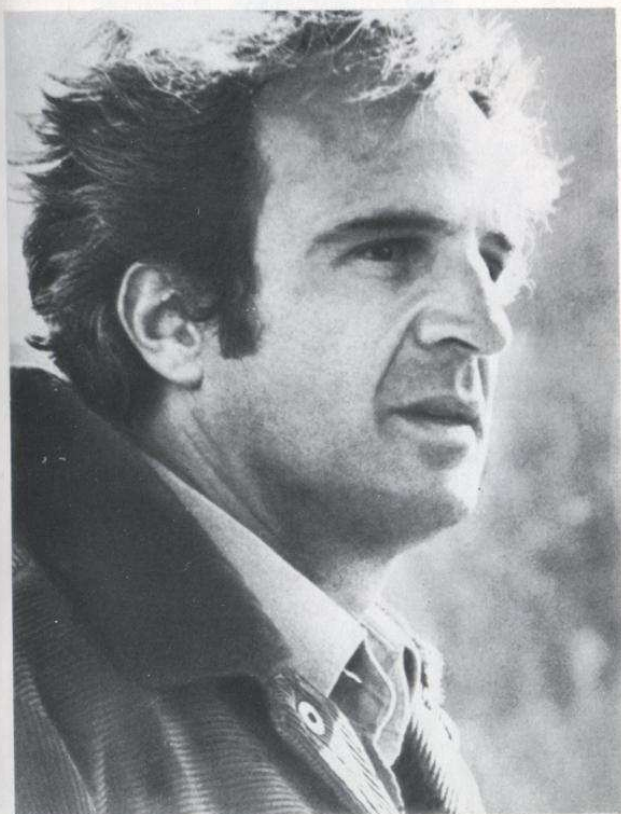
1975

О САМОМ СЕБЕ

Мои фильмы — это цирковые представления, по крайней мере такими я хотел бы их видеть.

Если угодно — это кинематограф компромисса в том смысле, что я ни на минуту не забываю о публике. Но все-таки это и не конъюнктурное кино — я ни за что не вставлю в фильм комический гэг, если он не рассмешил меня самого, и никогда не использую трагедийный прием, если он оставил меня равнодушным. Однако по большому счету мне не нравится ни одна из моих картин, и всегда кажется, что упущено нечто существенное. Трудно сделать хорошее цирковое представление!

1961



Ф. Трюффо и
Ж. Ренуар.



Ф. Трюффо и
А. Хичкок



Ф. Трюффо и
Ж. Кокто (во время
съемок "Завещания
Орфея").



Справа — налево:
Ф. Трюффо, Ж.-Л.
Годар, К. Т. Дрейер,
Р. Клеман и
А.-Ж. Клузо. Фото
1964 года.

Режиссеры "Новой
волны" на Каннском
фестивале 1959 г.
На переднем плане
слева Ф. Трюффо, на

заднем плане слева —
направо: Кл. Шаброль,
Ж. Дониоль-Валькроз,
Ж.-Л. Годар, Ж. Розье,
Р. Вадим и др.





"400 ударов".
А. Дуанель (Ж.-П.
Лео) и его друг Рене
Бижей (П. Оффэй).



Антуан пытается
украсть пишущую
машинку.

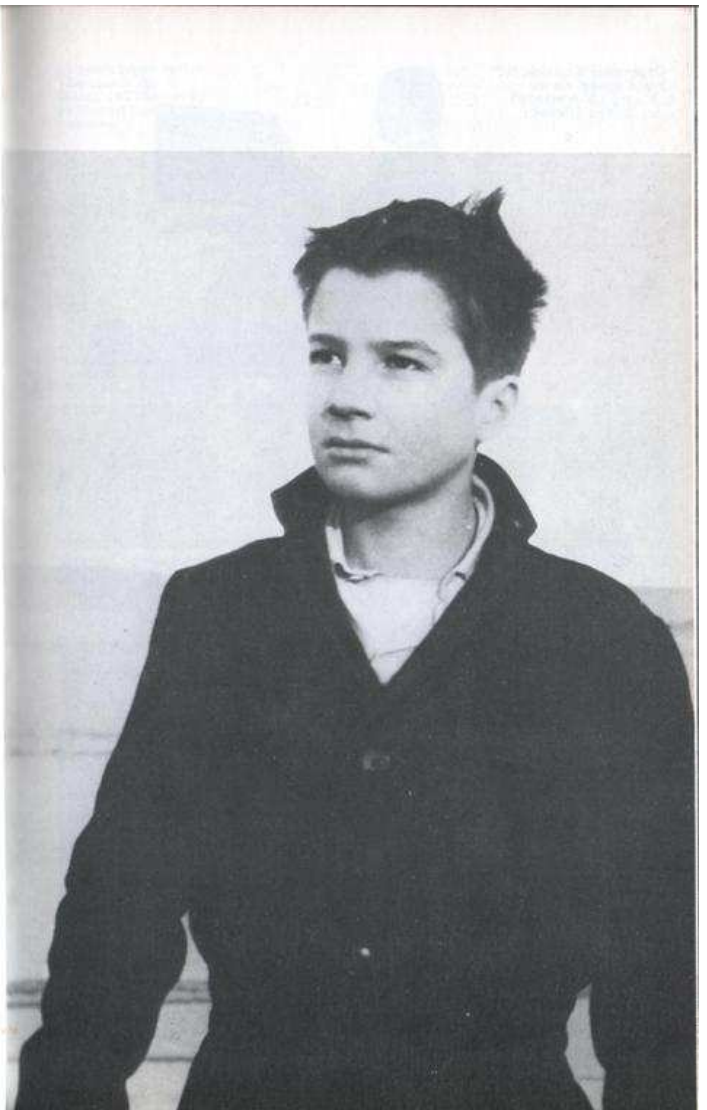


Триумф "400 ударов" на Канском фестивале 1959 года.

Ж.-П. Лео чествуют Ф. Трюффо и Ж. Кокто. В кадре также Э. Дж. Робинсон, К. Морье (исполняла в фильме роль матери) и А. Реми (исполнял роль отца).



Бегство Антуана к морю.



"Стреляйте в пианиста!"
а) Э. Сарони, он же
Ч. Колер (Ш. Азнавур)
и М. Дюбуа (Лена);



б) гангстеры Эрнет
(Буланже Д.) и
Момо (К. Мансар);
в) Чарли Колер за
роялем.



"Жюль и Джим".
Катрин (Ж. Моро),
Жюль (О. Вернер)
и Джим (А. Сер).



"Антуан и Коlette",
новелла Ф. Трюффо
из фильма "Любовь
в 20 лет".
Антуан Дуанель
(Ж.-П. Лео) и Коlette
(М.-Ф. Пизье).





"Нежная кожа"
а) Пьер Лашене
(Ж. Дезайо) и
Николь (Ф. Дорлеак);



б) Франка
(Н. Бенедетти)
и Пьер Лашене.



"451° по Фаренгейту"
а) Монтаг (О. Вернер)
и его жена Линда
(Д. Кристи);



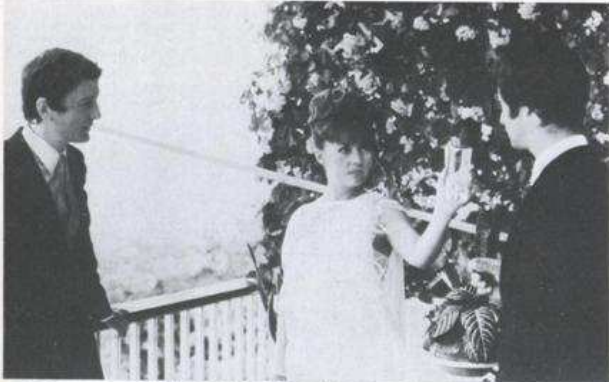
б) капитан
пожарников
(С. Кьюстик) и
Монтаг;
в) пожарные жгут
книги; г) "люди-
книги"; Монтаг и
Кларисса (Д.Кристи).



Ф. Трюффо с женой
М. Моргенштерн и
дочерьми Евой и
Лаурой.



"Новобрачная была
в черном" а) Близ
(К. Риш), Жюли
Колер (Ж. Моро)
и Корей
(Ж.-К. Бриали);



б) Жюли Колер;

в) Жанна Моро в
рекламном фото к
фильму.



"Украденные поцелуи"
а) Агуйан Дуанель
(Ж.-П. Лео) и
Кристина (К. Жад) ;



б) Фабиан Табар
(Д. Сейриг) .



"Сирена "Миссисипи".
Марион (К. Денев)
и Луи Маз (Ж.-П.
Бельмондо) .



"Дикий ребенок"
а) Виктор-дикарь
из Авейрона
(Ж.-П. Карголь);

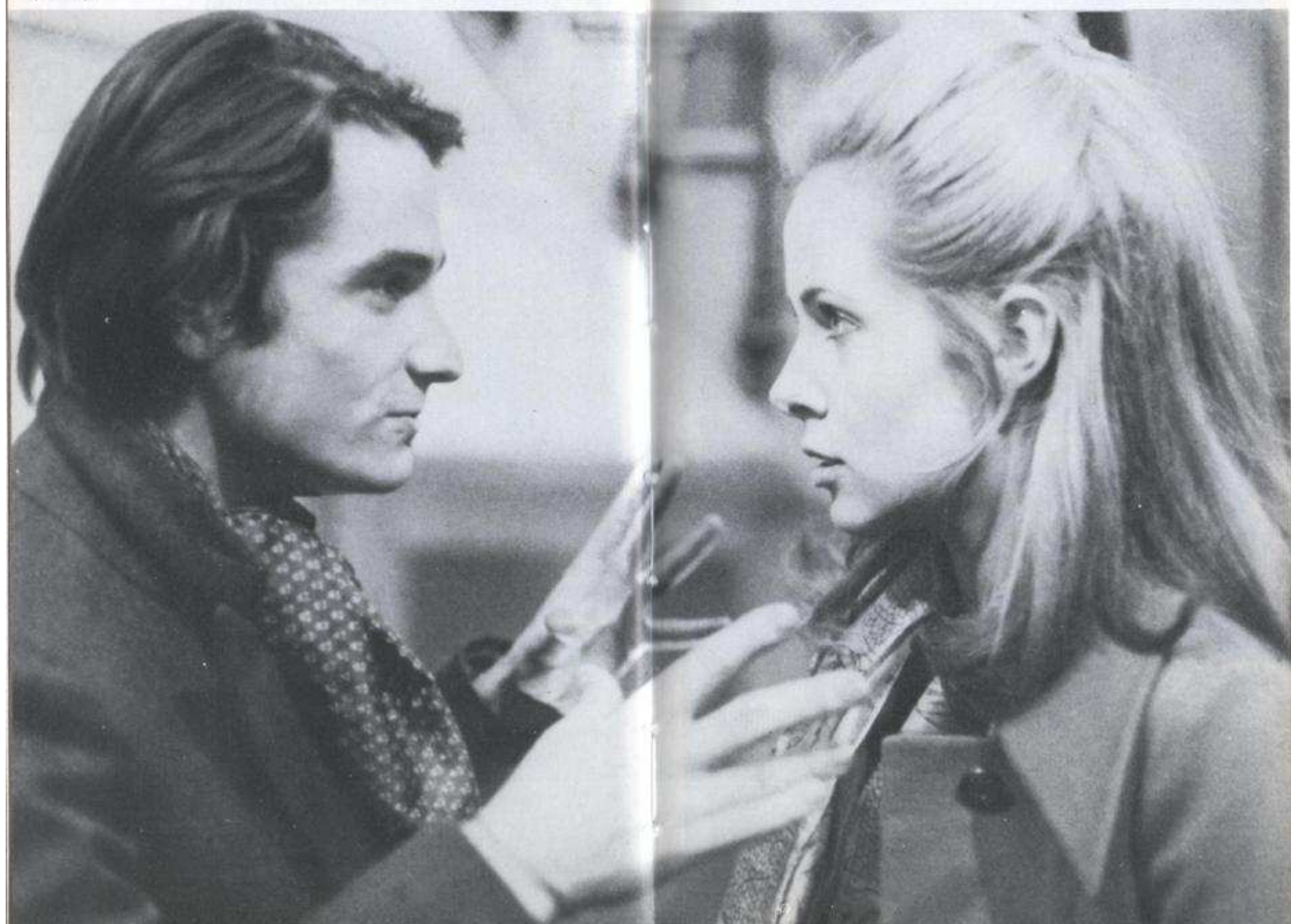


б) доктор Жан Игар
(Ф. Трюффо) и
Виктор;



в) Ф. Трюффо,
М. Бербер,
А. Лангла и
Ж.-П. Карголь.

"Семейный очаг".
Антуан Дуанель
(Ж.-П. Лео) и
Кристина
(К. Жад).





"Две англичанки и
Континент". Мюриэль
Браун (С. Тендеттер),
Клод Рок по
прозвищу Континент
(Ж.-П. Лео) и Эн
Браун (К. Мэркхем).



"Такая красotka,
как я" а) Камилла
Блис (Б. Лафон)
и крестолюв Артур
(Ш. Деннер);



б) Камилла Блис.





"Американская
ночь" а) Жюли
Бейкер-Нельсон, она
же Памела (Ж. Биссе)
и Ферран, режиссер
(Ф. Грюффо);

б) Альфонс
(Ж.-П. Лео)
и Ферран;



в) мальчик из
сновидения (К. Векс);

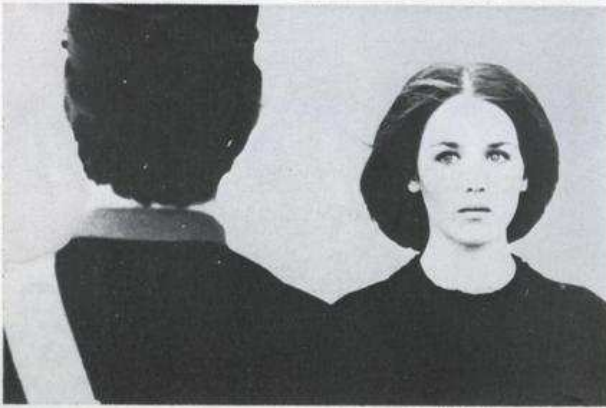


г) Ферран
репетирует с Жюли и
Альфонсом.





"История Адель Г.",
Адель Гуго
(И. Аджани) и
офицер (Ф. Трюффо).



"Карманные деньги".





"Ускользающая любовь". Антуан Дуанель (Ж.-П. Лео) и Сабина (Дороте).

"Мужчина, который любил женщин". Бертран Моран (Ш. Денгер) и одна из любимых им женщин.



"Зеленая комната"
а) Жюльен Давен (Ф. Трюффо) на похоронах жены своего друга Ж. Маэ (Ж.-П. Мулен, справа в кадре);



б) Сесилия Мандель (Н. Бей);



в) Жюльен Давен.

"Последнее метро"
а) Марион Штайнер
(К. Денев);



б) Марион Штайнер
и ее муж Лукас
(Хайнц Беннигт);



в) Марион Штайнер
и Бернар Гранже
(Ж. Декардьё);

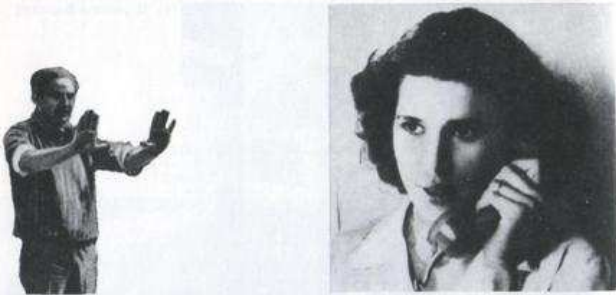


г) Марион и Бернар;



д) Марион в гестапо.





"Соседка". Матильда
Бошар (Ф. Ардан)
и Бернар Кудрей
(Ж. Депардьё).





"Веселенькое
воскресенье" а) и в)
Жюльен Версель
(Ж.-Л. Трентиньян)
и Барбара Бекер (Ф. Ардан);
б) Барбара Бекер;



г) Барбара собирает
сведения о жене
Жюльена;

д) "Веселенькое
воскресенье" —
финальный кадр.



Я способен любить очень разные и даже чуждые мне фильмы, но когда я за камерой, я действую с позиций реализма, отталкиваясь от конкретной действительности [...].

Я стараюсь быть объективным и потому показываю жизнь во всей ее многогранности. Следует постоянно мысленно ставить себя на место другого человека, потому что у каждого своя правда... Впрочем, я ясно вижу и опасности подобного "объективизма". Но, как и Моравиа, считаю, что художник должен жить в ситуации парадокса. По-моему, любой человек может и даже должен судить других, художник же -никогда.

1962

Я высоко ценю "показную скромность": весьма полезно казаться таким же, как все; никогда не надо выделяться чем-то внешним, броским. Я выбрал название "400 ударов"¹³, потому что в нем был оттенок банальности. Пока я снимал фильм, провинциальные газеты писали: "Господин Франсуа Трюффо, разнесший в пух и прах всю французскую кинематографию, снимает фильм, само название которого уже не нуждается в комментариях".

1962

Одни всегда удовлетворены своей работой, другие находятся в состоянии внутренней борьбы. Я предпочитаю последних. Они снимают вопреки сценарию и монтируют вопреки съемке. Надо уметь вызвать слезы у окружающих, а не умиляться самому.

1963

Я являюсь полной противоположностью режиссеру-авангардисту. У меня ностальгический склад характера. Мыслями я всегда обращен к прошлому. Новых веяний не улавливаю. Следую только собственным ощущениям [...].

Нужно ли снимать фильмы о самом себе? Отвечу на это словами Дали: "Не стремись быть современным, потому что, к сожалению, ты им будешь в любом случае, что бы ты ни делал". Можно сказать то же самое, заменив слово "современный" на "искренний" или "автобиографичный".

1968

Не хочу дурно говорить об интеллектуалах, но я ставлю фильмы для обычного зрителя и предпочитаю, чтобы истории, которые я рассказываю, были понятны всем: Меня очень бы огорчило, если бы мою картину поняли всего каких-нибудь десять человек и, выходя из зала, они вынуждены были бы растолковывать ее смысл остальным. Я люблю простые, незамысловатые истории. В моих фильмах даже присутствует элемент мелодрамы. Вы скажете себе: "Удобная позиция", но ведь можно это трактовать и иначе: "Мужественная позиция", потому что в наши дни у людей жуткий страх перед мелодрамой, никто сегодня не отважится признать, что любит Диккенса или "Отверженных".

1974

¹³ К сожалению, у нас сложилась традиция дословного перевода названия этого фильма. Используемая Трюффо расхожая французская идиома "faire ses quatre cents coups" примерно аналогична русскому выражению "пройти через огонь, воду и медные трубы". - Прим. перев.

Когда что-нибудь у меня не клеится на съемках, при монтаже или на любой другой стадии работы, я говорю: "Какая-то документалистика прет". Зрителям, любящим документальные ленты, понять меня нелегко. Но, по-моему, в этих лентах есть нечто, противоположанное художественному кино. Я в полной мере ощутил это в молодости, еще до того как начал снимать "большие фильмы". Я видел в документалистике полную противоположность всему, что привлекало меня в кинематографе. Не затрагивая эмоции, она давала лишь голую информацию, точные факты, например по поводу сбора апельсинов в Тунисе. Короче говоря, я вырос в ненависти к документальному кино. Наверное, я один из немногих кинематографистов во Франции, всегда отказывавшийся делать портреты актрис, снимать Олимпийские игры или бутылочки с кефиром, хотя как раз последнее мне нравится. Я каждый раз говорю: "Нет, мое призвание — художественный фильм!" Я должен рассказывать выдуманные истории, красиво лгать. И чтобы победить в себе документалиста, я часто вспоминаю о Любиче, который был чрезвычайно изобретателен в этом отношении. Например, вам надо показать, как один герой идет к другому. Он поднимается по лестнице, подходит к двери, звонит — ему открывают. Вот вам и документальный фильм. Но если он звонит, ему не открывают, он спускается и внизу встречает своего приятеля — ситуация уже становится эмоционально насыщенной. Кинематограф должен показывать жизнь более интенсивной, чем она есть. И чем больше времени в фильмах занимают паузы, тем больше возможностей использовать повествовательность, - а это противоречит моде. Дух противоречия — хороший стимул в работе!

1977

СЦЕНАРИЙ

Я с большим недоверием отношусь к вымыслу. Поскольку ничего сверхъестественного я придумать не в состоянии, мне часто приходится обращаться к экранизации литературных произведений. Иначе я каждый год снимал бы новые "400 ударов" или картины, в которых ничего не происходит, вроде новеллы из фильма "Любовь в двадцать лет".

1963

По окончании работы над фильмом я уже не помню, что в нем придумано мной, а что взято из книги. Но сняв шесть картин, я начинаю осознавать, что меня всегда привлекает рассказ о человеческой слабости. И я автоматически отвергаю героину, абстракцию и всякую дань моде.

1968

Я очень требовательно отношусь к лексике своих героев. Мне хочется, чтобы они изъяснялись моим языком. Их речь близка к разговорной, но без жаргона.

1970

Делать экранизации в конечном итоге сложнее, чем писать оригинальные сценарии.

[...] Уже с опозданием я понял, что лучше смог выразить себя в картинах "400 ударов", "Украденные поцелуи" или "Американская ночь", чем в «Сирене "Миссисипи"», в "Двух англичанках и Континенте" или в фильме "Новобрачная была в черном". В экранизациях всегда есть что-то таинственное — кажется, например, что действие происходит в несуществующей стране или же разворачивается как-то странно. Часто я делаю переложения произведений американских авторов, но мне не хочется полностью переносить действие во Францию, и я создаю своего рода воображаемую страну. Кроме того, из книги достаточно произвольно выбрасывается ряд сцен, а те, что остаются, всегда так или иначе связаны с теми, которые выпали, и появляется непоясненность. Я знаю, что у зрителей создается ясное представление о картинах, которые я

сделал сам от начала и до конца, в то же время мои экранизации повергают их в растерянность. Поэтому я собираюсь впредь работать по оригинальным сценариям.

1974

Существует два типа фильмов. Одни задумываешь лишь в самом общем виде, быстро набрасываешь сценарий и, случается, диалоги сочиняешь уже в ходе съемок — по воскресеньям на неделю вперед. Так я обычно снимал "Дуанелей". Но есть у меня другие картины, например "История Адели Г." или "Зеленая комната". Я считаю их своим творческим экспериментом, они сделаны более тонко в сюжетном отношении. Сценарии для них я писал как правило совместно с Жаном Грюо [...].

С "Зеленой комнатой" сложность состояла в том, чтобы отснять девяносто минут, избежав однообразных дублей, при том что в сюжете ситуации постоянно повторялись. Но самым главным было для меня — не вырезать готовых сцен. Для так называемой драматической комедии можно отснять ряд сцен, а затем выбросить их при монтаже, но в чистой драме почему-то это всегда будет чувствоваться, оттого я и заставил свою ассистентку тщательно отхронометрировать сценарий "Дикого ребенка" и "Адели Г."

1978

Вначале появляется общий замысел сценария: возникает желание снять фильм с определенными персонажами, его действие должно разворачиваться в определенной обстановке, среди людей определенной профессии. Потом я начинаю все чаще возвращаться к этому, делать заметки, складывать их в папку с условным названием. И вот наступает день, когда мысль о картине преследует меня уже столь настойчиво, что я вынужден раскрыть эту папку. Вместе с С. Шифман мы начинаем придумывать сюжет и смотрим, складывается ли он. Окончательное решение снимать фильм я принимаю только тогда, когда мне абсолютно ясны его последние пятнадцать минут. Меня всегда страшит финал. Я знаю, что довольно легко снять всю картину — первые четверть часа или полчаса, но очень трудно добиться удачного конца...

По ходу съемок иногда приходится менять сценарий. Особенно часто я сталкивался с этим, когда снимал "Карманные деньги". Сценарий "Адели Г." практически не менялся, потому что, проработав над ним четыре года, я добился его сжатости, отточенности. Но в "Карманных деньгах" диалог импровизированный, так что пришлось вносить массу изменений.

1984

Я никогда не выбирал для экранизации произведений, к которым я равнодушен. Наоборот, я всегда был движим большой любовью. В Голливуде для экранизации выбирают книгу по чисто сюжетному принципу, сюжет сохраняется, а все остальное заменяют. Меня в первую очередь интересует стиль книги. Я стремлюсь воссоздать его в кино. Может быть, иногда я даже чересчур точно следую за оригиналом.

1984

АКТЕР

Я очень люблю Мишеля Буарона, Аннет Вадман и Шарля Буайе, считаю вполне сносным Анри Видаля, но тем не менее вполне отдаю себе отчет в том, что фильм "Парижанка" ничего нового французскому кино не даст, не откроет никакой истины; в памяти останутся лишь красивые костюмы, униформы, вечерние платья, роскошный бал и, по всей вероятности, прекрасные, ласкающие взор декорации. Я буду очень рад, если Брижит Бардо, благодаря своей органичности, чуждости актерскому кривлянию и конформизму, сумеет ввести в этот камерный

концерт несколько чужеродных нот; если благодаря ей некоторые заранее написанные слова будут искажены, несколько интонаций приобретут дисгармоничный глухой оттенок, если будут нарушены тональное единство и целостность произведения. Вот тогда я буду вполне доволен этим фильмом, потому что по крайней мере в нем появится для меня хоть что-то неожиданное и время от времени блеснет мгновение истины. Пусть это будет сущий пустяк: какой-нибудь жест или взгляд, брошенный украдкой, или особое ударение. Ведь, скажите мне на милость, в чем интерес правильного актерского чтения, если текст фальшив? Вслед за Ренуаром я предпочитаю слушать неверную интерпретацию точного текста и упорно продолжаю надеяться, что вместе с Франсуазой Розе и Эдвиж Фейер исчезнет и стиль исполнения, остававшийся характерным для французского кино с момента изобретения звука: дрожание век, многозначительные взгляды, нюансированная и томная дикция, нарочитость мимики, символизирующей глубокое понимание текста, богатого подтекстом!

1957

Я не особенно верю в успех фильмов с несколькими звездами. Мне нравится работать с известным актером, но в окружении неизвестных исполнителей. Вместе с Жанной Моро в "Жюле и Джиме" должны были сниматься новые лица, чтобы публика шла на фильм, а не на актерское состязание.

1962

Я все чаще подбираю актеров в театре. По телевизору можно увидеть красивую девушку, но иногда, когда вызываешь ее на пробы, оказывается, что она дурно сложена. Я люблю незаметно наблюдать за актерами. Я их "отсеиваю", а они об этом не знают. Поэтому, когда я приглашаю кого-нибудь попробоваться, мой выбор уже практически сделан.

... В Соединенных Штатах принято собирать актеров за несколько дней до съемок, чтобы они читали вслух сценарий. Работая таким образом, я не смог бы написать ни одной реплики. Ведь я привык писать диалоги постепенно, по ходу дела... И еще мне кажется страшно неприличным заставлять актеров репетировать с той же искренностью и убежденностью, с какой они играют. Мне просто не по себе, когда я вижу, как актер плачет на репетиции.

1968

К каждому актеру следует найти свой подход. Одному приходится подробно растолковывать, как пошевелить рукой, как поднять ногу, как вздохнуть, а другим достаточно объяснить суть сцены, и можно отойти в сторону. Тут трудно делать обобщения.

1973

Пожалуй, для меня важно лично знать актера. Тогда я могу для него писать. Хотя настоящему актеру узнаешь за монтажным столом, когда пристально следишь за ним и видишь его сильные и слабые стороны, и если случится вместе работать еще раз, можно лучше продумать его роль, зная, в чем он особенно силен. Например, в "Американской ночи" есть эпизод, где Жан-Пьер Лео звонит доктору Нельсону, мужу Жаклин Биссе, только что покинувшей его после ночи любви. Для незнакомого актера я никогда бы не написал этой сцены. Однако она настолько естественна для образа, созданного Жан-Пьером Лео, не только в этом, но и в других фильмах, и в какой-то степени даже для его человеческой индивидуальности, что эта сцена как-то сама возникла передо мной, и я тут же, хохоча, записал ее. Нет сомнения, что для тех, кого знаешь, и для тех, кого не знаешь, пишешь совершенно разные вещи.

1974

Случалось, что лицо актрисы вдохновляло меня на создание фильма. Так, например, "Жюль и Джим" посвящается Жанне Моро. Но все-таки, по-моему, главное в фильме — сюжет. И приглашая сниматься крупную кинозвезду, берешь на себя дополнительную ответственность. Я до сих пор не могу простить себе той медвежьей услуги, которую я оказал Катрин Денёв и Жан-Полу Бельмондо, предложив им работать в «Сирене "Миссисипи"», где оба они выступали в чуждых себе ролях. Это отнюдь не пошло на пользу их карьере.

1978

ПЕРСОНАЖ

Я заметил, что всегда отказывался от сценариев, где герой — сильная личность, и выбирал те, где участвует нежный, легко ранимый персонаж. Наверное, в этом сказалось влияние Жана Ренуара, и это мешает мне снимать фильмы по американским образцам.

1963

Я не могу подчинять фильм ни идее, ни герою. Мне не свойственно делать предварительные наброски, и характеры, которые я создаю, не имеют пути становления. Я заставляю своих героев спонтанно действовать перед камерой и определяю их реакции в соответствии с собственным ощущением от их игры. Во время съемок я никогда не задумываюсь о том, трусливы они или мужественны, обаятельны или антипатичны. Потом я могу сказать себе: "Смотри-ка, а ведь девочка чище, чем он. Антуан с начала до конца вел себя дурно. Так почему же хочется его оправдать?.. Конечно же, благодаря тому, что всего сильнее, благодаря его обаянию. Этого у Антуана Дуанеля не отнять".

1970

Когда снимаешь фильм, создается иллюзия, что ты можешь контролировать события, сталкивать между собой разных персонажей, словом, "творить" жизнь. Такое ощущение власти мне приятно, потому что оно вполне невинно и миролюбиво в своей основе. Нечто подобное происходит с героем "Зеленой комнаты". У него безумное желание контролировать происходящее. Отсюда и его отторжение от живых, способность устанавливать с мертвыми особые, причем столь же многообразные, как и с живыми, отношения. Обычно ведь смерть все стирает, мертвых перестаешь обожать или ненавидеть.

1978

РЕМЕСЛО РЕЖИССЕРА

Мои режиссерские решения всегда абсолютно эмпиричны. Если у меня и есть особый стиль, то тот же самый, что у большинства режиссеров, которые одновременно и продюсеры своих фильмов, стиль, определяемый стремлением к экономии средств. Например: если актеры прекрасно ведут диалог — не ломай себе голову, давай план-эпизод. Если их силы неравны, один лучше, другой хуже — восьмерка. Если актер плох и он один в кадре - нужен ряд очень коротких планов с чрезвычайно подвижной камерой и темный фон. Если в сцене насилие — значит, требуется быстрая смена планов. Именно такого принципа придерживаются Сэмюэль Фуллер, Отто Преминджер и все режиссеры, которые не желают попусту тратить время, избегают путаницы и хаоса, часто сопутствующих киносъемке.

Применив стоп-кадр в фильме "Жюль и Джим", я заметил, что от этого быстро устаешь и это становится чисто формальным приемом. Поскольку стоп-кадры воспринимались подобным же образом и в ряде моих последующих лент, я решил больше не использовать их в зрелищных целях. Теперь это для меня чисто драматургическое средство, и эффективно оно лишь тогда, когда стоп-кадры настолько коротки, что зритель их не замечает. Вы, вероятно, знаете, что изображение воспринимается нами, начиная с... ну скажем, необходимо хотя бы восемь кадров, чтобы увидеть отдельный план в кино... И уже в "Нежной коже" я стал делать остановки только на восемь кадров вместо тридцати— тридцати пяти, как в "Жюле и Джиме". Теперь меня привлекают невидимые глазу трюки.

1965

В Аннеси, когда зрителям были показаны подряд все мои фильмы, они отметили в них на первый взгляд незаметные стилистические константы. Ведь не случайно все мои колебания перед съемками обычно связаны именно со стилистическим решением фильма. Правда, постоянные мотивы моих картин не бросаются в глаза: герой, например, никогда не говорит того, что он думает, я избегаю прямолинейности. Мне кажется, у меня никто ни разу не сказал: "Я вас люблю". Для меня такое невозможно. Эта фраза прозвучит только в фильме "Новобрачная была в черном", но там она необходима для развития сюжета.

Обстоятельства из фильма в фильм могут меняться, но мне кажется, что сущность моих героев, их представления о жизни остаются неизменными [...].

Меня очень соблазняют лакуны, но манипулировать ими нелегко. Нарушать же пространственно-временные связи в фильме я вряд ли рискну в ближайшее время. Жанна Моро говорила мне, что, если бы ей пришлось поставить фильм, ей хотелось бы включить туда сцены, происходящие в одном и том же месте, но в разное время: она считает, что место, куда возвращаешься вновь, никогда не бывает похоже на то, чем оно было в первый раз. Это правильная мысль, но, по-моему, она невыразима в кино, где с трудом передается даже самый элементарный порядок вещей. Слишком часто, помимо нашей воли, возникает путаница. Достаточно снять дом один раз на солнце, а второй — в тени, чтобы зрители его уже не узнали. То, что в жизни неясно и неопределенно, в кинематографе воспринимается как авторский произвол и может быть "принято" зрителем только в том случае, если он совершенно зачарован фильмом. Но все-таки я согласен с мнением Ромера, что существует реальность предметного мира, посягать на которую бесполезно [...].

Меня весьма беспокоит проблема связности повествования, мне необходима четкая сквозная линия сюжета. Импровизация допустима лишь в определенных пределах. Обычно это бывает посреди съемки, когда я вдруг по-новому вижу фильм, когда я пытаюсь подчеркнуть тот или иной приобретающий особое значение аспект. Иногда нужно какую-то сцену изменить или несколько сцен объединить в одну, кое-что вырезать и т. д. Итальянцы, наоборот, предпочитают обходиться без сценария. Годар тоже. В его фильмах каждый отдельно взятый момент обладает огромной внутренней силой, и эти отдельные моменты связываются между собой в единое целое. Правда, при подобном решении в середине картины может образоваться лакуна, что иногда и происходит. Лично я предпочитаю развитие фильма "по восходящей", и именно это я ценю у Хичкока и в зрелищном искусстве вообще, ибо вслед за Феллини и Уэллсом считаю, что режиссерская профессия неотрывна от культуры зрелищ.

1967

Композицию кадра и движение камеры я ищу непосредственно на съемочной площадке... всегда... соотнося их с декорациями, со всей сценой, с актерской игрой. Бывает, что я репетирую эпизод, который собирался склеивать из многих монтажных кусков, но "ведут" меня актеры (то, какая вокруг них создается атмосфера и дают ли они возможность уложить материал в один план),

и в конце концов я снимаю без склеек. Правда, делаю все-таки по несколько дублей, ведь я же помешан на диалогах.

1970

Некоторые режиссеры уже в момент съемки зрительно представляют себе весь фильм от начала до конца. Что касается меня, то часть эпизодов я себе представляю, а часть нет. Пожалуй, я отталкиваюсь в своей работе от следующего соображения: фрагменты, которые явственно представляешь себе, часто впоследствии разочаровывают, в то время как куски, о которых ты и приблизительно не мог сказать, на что они будут похожи, часто получаются превосходными.

Во всяком случае, я не делаю предварительной раскадровки, потому что, только наблюдая за тем, как актеры ведут сцену, я могу решить, дать один долгий план или несколько коротких. Надо очень серьезно продумать свое режиссерское решение, чтобы представлять себе технику съемки еще до начала съемочного периода. Иногда такое случается и в моей практике. В данный момент мне не приходит в голову конкретный пример, но в каждой картине я по крайней мере один раз использую заранее придуманный эффект [...].

Монтаж для меня очень важен. Он настолько радикально изменил некоторые мои фильмы, что порой мне казалось, будто я спасся от неминуемой катастрофы. Некоторые вещи проясняются для меня только за монтажным столом, вот почему, скажем, в "Американской ночи" я зачастую долго медлил с решениями [...].

Если бы я писал романы, в них были бы "знаки препинания" и деление на главы. В этом отношении я придерживаюсь вполне традиционных взглядов. Фильм из современной жизни меня несколько не шокирует, если в нем, например, переход от одного дня к другому осуществляется через монтажный стык, обозначающий смену дня, но фильм на историческую тему, сделанный ультрасовременно, меня смущает и отталкивает. Мне необходимо, чтобы тема ночи завершалась затемнением и было оправданным наступление нового дня в следующей сцене. И пусть зрители в зале не гадают, прошло пять минут или "это уже завтра". Мне хочется, чтобы информация подобного рода прочитывалась однозначно, и во время монтажа или микширования я не забываю об этом...

1974

Работа камеры должна быть незаметной, как в фильмах Джона Форда и Говарда Хоукса. У Хичкока иначе. И я склоняюсь к хичкоковской модели; у него камера время от времени рассказывает собственную историю. Я не стопроцентно за "невидимую" камеру, но для любовных сцен предпочитаю ее, поскольку в этом случае важнее всего сделать акцент на персонажах.

1984

ЗВУК

Первое, что привлекло меня в кинематографе, были диалоги, я их учил наизусть. Я в совершенстве знал текст "Ворона", все диалоги Превера и Ренуара. Только позже от Ривета услышал о "мизансцене". Я как алкоголик упивался фильмом, пока не запоминал его звуковую дорожку, музыку и реплики героев. Вот почему я никогда не поддерживаю противников дубляжа. Я могу Вам привести в пример фильм "Джонни Гитар", сыгравший в моей жизни огромную роль, быть может, даже большую, чем в жизни своего автора Николаса Рея. Ну так вот, я пожалуй, предпочитаю дублированный вариант этого фильма оригинальному, признаюсь даже, что в "Пианисте" кое-что сделано мной под влиянием интонации дубляжа "Джонни Гитара".

1967

С музыкой я работаю вполне традиционно. В наши дни она исчезает из кино — и хорошо. По-моему, если кинематографист может обойтись без музыки, это говорит о его высоком уровне. Бунюэль, Брессон, Ромер, Бергман — вот четыре режиссера, в фильмах которых нет или почти нет музыки. Мне это не удается, потому что сюжеты моих картин разворачиваются на очень протяженном отрезке времени. Мне кажется, без музыки можно снять только очень камерную, очень короткую историю. Я всегда использую музыку, чтобы показать переход от одного временного пласта к другому. В "Американской ночи" я давал под музыкальное сопровождение только сцены съемок, потому что истинный сюжет этого фильма — труд кинематографистов, и чтобы он выглядел как сама жизнь, а не как монотонный рассказ о ней, ему надо было придать большую интенсивность и напряжение. Мысль о том, что силы черпаешь в работе, главная в этом фильме. И я просил Дельрю сочинить музыку в стиле Вивальди, возвышающую и одновременно легкую и будоражащую.

В других фильмах назначение музыки было иным: например, для картины "Такая красotka, как я" мне потребовалась музыка, как в картинах Хичкока, усиливающая действие, срочно призывающая на помощь, способная заставить нас немедленно отправиться туда, где что-то должно произойти. Дельрю трудно было добиться такого несвойственного ему сугубо утилитарного использования музыки, однако ему это удалось и получилось превосходно.

1974

ЦВЕТ

Цветом приходится заниматься много. В эпоху черно-белого кино хлопот у меня было куда меньше, потому что все выглядело одинаково красиво. Можно было особенно не заботиться о декорации, а просто решить: "Это мы снимем в гостинице" — да так и сделать. Но теперь приходится считаться с тем, что цвет вносит в фильм непредусмотренную, неожиданную, разнообразную и сугубо реалистическую информацию. Кроме того, я совершенно не сомневаюсь, что после просмотра цветного фильма вы впоследствии будете вспоминать цвета, а не сюжет, что в принципе ненормально. Вместо того чтобы сказать: "Там был один парень, который посадил вертолет в поле", вы скажете: "Там был красный вертолет, который приземлился на зеленое поле". А если цвет вертолета и поля был случайным, это очень неприятно, потому что он только отвлек вас от главного. Тут следует искать какой-то выход. Уже четыре года назад я принял для себя несколько решений, например никогда не снимать небо. Для меня небо — пустое пространство, оно кажется эффектным во время съемок, но во время проекции зрители видят всего лишь киноэкран. Так что это бессмысленное использование пространства, разрушающее драматизм действия. Странно, что данной проблемой как-то мало занимались, ведь на самом деле цвет превращает почти все фильмы в документальные; черно-белое кино трансформировало реальность, а цветное почти копирует ее. Цветные фильмы менее интересны в сюжетном отношении, цветные комедии не столь смешны, а драмы не столь драматичны. Солнце плохо получается в кино, потому я избегаю его снимать, как и небо, и предпочитаю, наоборот, густые, темные тона. Мне иногда кажется, что исторический фильм не следует снимать на натуре, лучше ограничиться интерьером. Иначе может получиться, как в "Леопарде" Висконти: пока герои находятся в четырех стенах — все в порядке, но как только они выбираются из них — тут же чувствуешь себя в 1970 году, только юпитеров не хватает, хотя и они вполне ощутимы. Короче говоря, вы вдруг отчетливо понимаете, что перед вами сцена из фильма. Безусловно, в цветных лентах есть что-то непостижимое, не поддающееся контролю. Думаю, в будущем об этом еще немало поспорят.

1974

Я считаю, что цвет почти так же навредил кинематографу, как и телевидение. В кино следует бороться с гиперреализмом, иначе не получится искусства. На заре "новой волны", чтобы выжить, нам приходилось делать все как можно проще: мы обращались к немому кино, а потом озвучивали наши ленты. На последующем этапе мы пришли к синхронной записи звука, затем

добавился цвет, но мы забыли проанализировать этот феномен. С того времени, когда фильм стал цветным, когда его стали снимать на улице, в нем появились солнце и тень, и шум мотороллеров стал перекрывать диалоги, — кино перестало быть кино! Это не искусство, а тоска. Черно-белый кадр практически никогда не был некрасивым, даже если фильм не претендовал на художественные достоинства. Теперь же уродство в кино преобладает. Восемь картин из десяти смотреть так же скучно, как, скажем, наблюдать за уличной пробкой.

Сам я снимаю в цвете лишь потому, что не могу иначе. Предполагается, что любой фильм рано или поздно пойдет по телевидению, а телевидение покупает только цветные ленты.

1978

Все понимают разницу между немым и звуковым кино. Приход цвета в кино, мне кажется, произвел такую же революцию, как и приход звука, только революцию, никем не признанную. С наступлением звуковой эры в кино перестали снимать многих крупных кинозвезд, например Джона Гилберта, который из-за этого покончил с собой. И точно так же я мог бы назвать актрис эпохи черно-белого кино, которые были отвергнуты с появлением цвета, но только ни они сами, ни люди из их окружения не увидели связи между этими двумя событиями [...].

Как раз в тот момент, когда я осознал, насколько меня раздражает цветное кино, мне довелось пересмотреть черно-белые картины Брессона, и у меня появились новые основания восхищаться ими. Какие же конкретно? Вы, наверное, замечали, сидя в кинозале, что внезапная смена на экране долгой ночной сцены — сценой дневной, производит шоковое впечатление. Зал вдруг заливается светом, и вы начинаете замечать своих соседей. Хорошо! А теперь вспомните, что "Приговоренный к смерти бежал" или "Жанна д'Арк" — это от начала до конца серые по колориту фильмы, они не вызывают зрительного шока, они практически одноцветны, но при этом — сущее чародейство. Вот мы и вернулись к тому, с чего начался наш разговор: лучшие фильмы в истории кино, быть может, наиболее "однородны": однолинейны, одноцветны, однозвучны. Далее: "Золотая карета" - фильм цветной, но тем не менее — мой любимый фильм, я видел его, наверное, раз тридцать, и все тридцать раз моя память отторгала один раздражающий меня кадр: карета, удаляющаяся под солнцем в облаке пыли, а в верхней части экрана — голубое небо. Этот разрушающий всю систему изображений и убивающий единство фильма план был снят на студии, но во дворе студии. Я уже и сам начинал разбираться, в чем тут дело, но к тому же в этот момент мне попались под руку "Мемуары" де Кирико, где говорится, что нет ничего абсурднее театральных представлений под открытым небом, поскольку в этом ощущается какая-то невероятная смесь правды и фальши. Теперь я понимаю, почему меня всегда разочаровывали цветные фильмы Висконти, особенно моменты, когда персонажи в них переходят из интерьера на натуру, и почему "Чувству" и "Людвигу" я всегда предпочитал "Белые ночи" (фильм, снятый в павильоне и немислимый в цвете), "Туманные звезды Большой Медведицы" и "Рокко".

... В чем же разница между черно-белым и цветным кино? Вы поймете ее, сравнив два варианта "Большого сна" и "Носферату" - поистине есть от чего пасть духом. Об этом до сих пор никто не говорил, но я убежден, что за два десятилетия накопилось немало цветных фильмов, которые не произвели на нас никакого впечатления, но которые были бы достойны восхищения, будь они черно-белыми.

1979

ШИРОКИЙ ЭКРАН

Серьезная ошибка наших журналистов — и не следует искать иную причину разочарования некоторых из них — состоит в том, что они рекламировали широкоэкранный кино, исходя из эффекта объемности, в действительности не существующего, и, более того, совершенно нам ненужного.

С появлением широкого экрана кинематограф вновь открывает для себя возможность использования принципа барельефа, наиболее приспособленного к ведению рассказа вида скульптуры. Принцип барельефа переносится в кино, глубина преобладает над объемностью,

поскольку объемность, в чем мы могли убедиться на примере последних стереоскопических лент, просмотренных сквозь поляроидные очки, создает эффект, противоположный искомому, и не может предложить нам ничего, кроме искаженного и абсолютно ирреалистического взгляда на мир. Тезис Андре Базена "экран это маска" (так же как афоризм Сартра: "говорить это значит обходить слова молчанием") не перестает быть справедливым с возникновением широкого экрана; кинематограф остается окном в мир, но при этом разве современная архитектура не отказалась от окна-вертикали, предпочтя ему окно-стену, застекленный проем продолговатой формы (билдинги; Ле Корбюзье; "Веревка" и т. д.)? Тут уместно напомнить, что кино — искусство, связанное со зрением, а человеческое зрение — панорамно, и глаза у нас расположены один подле другого, а не один над другим, так что поле нашего зрения расширяется по горизонтали, но не по вертикали [...].

Подождем, пока съемки широкоэкранной картины не станут столь же естественными, как съемки обычного плоскостного черно-белого фильма, и пока режиссеры не обретут ту свободу, которой они пользуются обычно. По-видимому, широкий экран — это не только коммерческая революция, но еще и эстетическая эволюция. Если признать, что любое техническое усовершенствование должно повышать степень действенности кинематографа за счет усиления его реалистичности, то изобретение широкого экрана — самое важное техническое достижение кино после прихода звука.

Начинается эпоха широкого видения. Мы обратимся к киноискусству, и оно "наполнит наш взор".

1953

ЗРИТЕЛЬ

Дойдя до конечной стадии монтажа, я внимательно слежу за реакцией впервые видящего фильм технического персонала, шумовика, инженера, композитора, звукооператора. Я часто учитываю их замечания, если им что-то не совсем ясно и т. д. В общем, я легко поддаюсь влияниям и не стыжусь этого.

1962

Что касается меня, я всегда думаю о зрителе и считаю фильм неудавшимся, если он не пользовался успехом. Но при этом я никогда не соглашусь, что "Лола Монте" — фильм плохой или что Брессон сделал неудачную картину, поскольку она провалилась в прокате. Это моя личная точка зрения, и разумеется, не все должны ее разделять...

У меня не хватило бы энтузиазма делать картину для самого себя. Я не стал бы снимать фильмы, если бы их не смотрели. Мне это необходимо как мощный стимул. Я должен создавать зрелище, спектакль. Я не мог бы написать роман — это для меня чересчур абстрактно.

Мне нужна работа, по возможности коллективная, происходящая на глазах у судьи—зрителя [...].

Но я также не мог бы снимать фильм, если бы мне автоматически гарантировали его успех. В сущности, мои фильмы — пари. А съемки — попытка это пари выиграть [...].

Я уверен, что иногда нужно насильственно воздействовать на зрителей. Безусловно, очень важно нравиться публике, но думаю, что в самом замысле фильма должно предусматриваться намеренное воздействие на них. Надо пытаться заставить людей иначе смотреть на вещи, к которым они относятся с предубеждением: заставить их принять героя, которого они осуждают или не желают видеть. На этом можно построить картину. Используя, например, криминальный сюжет, показать воочию, что такое брак, супружеская любовь, адюльтер.

1962

Причины успеха или провала фильма всегда остаются тайной. Иногда говорят, что такой-то фильм зрителям не понравился, — это неверно, им просто не захотелось на него пойти.

Привлекательность и развлекательность вечно путают. Я уверен, что многие из фильмов, пользовавшихся большим коммерческим успехом, тем не менее никому не понравились.

1967

Я восхищаюсь всеми кинематографистами, которые работали в расчете на публику, будь то театральные актеры, драматурги или режиссеры, лучший среди которых О. Уэллс. Больше всего они боялись наскучить зрителю. Я тоже об этом забочусь, потому что и сам легко поддаюсь скуке. Если предоставляется возможность в течение двух часов до отказа заполнять экран чем-то интересным, надо этим воспользоваться. Мне кажется, моя задача устраивать хепенинги в кино. Надо быть интересным. Это актерская заповедь, но она в той же мере действительна и для режиссера.

1970

Я люблю чередовать веселое с грустным. Многие считают, что кино не должно "давить" на сознание зрителей, а должно лишь вступать с ними в диалог. Я не разделяю этого мнения: диалог предполагает равноправие сторон, а между тем, кто делает фильм, и тем, кто его смотрит, равенства быть не может. Поэтому я убежден в том, что режиссер управляет зрительской реакцией.

1974

Меня чрезвычайно интересует проблема воздействия повторов на эмоциональное восприятие зрителя. Двадцать или тридцать лет тому назад такой вопрос не вставал, потому что магия зрелища была органически присуща кинематографу. Теперь она утрачена им по вине телевидения. В былые времена главным было — развлечь зрителя разнообразием ситуаций, декораций, персонажей. В наши дни из-за усталости и отупения, которые наступают после вечера, проведенного перед телевизором, приходится действовать наоборот. Чтобы вернуть кинематографу его магию, можно с самой же первой части заявить цветовое решение фильма и дальше завоевать зрителя, не развлекая его, а, наоборот, привлекая, концентрируя его внимание...

Подобная концентрация сродни навязчивой идее, незримо доминирующей в ряде лент. А когда создается циклическая конструкция в духе "Болеро" Равеля, хочется видеть за ней движение к некоей цели, даже если эта цель и не будет достигнута. Упорство — уже само по себе зрелище, но только "внутреннее".

1978

ИНТЕРВЬЮ С КИНОКРИТИКОМ ПЬЕРОМ БИЙАРОМ

Б и й а р: Как приходит к Вам вдохновение, что является толчком к замыслу?

Трюффо: Всякий раз бывает по-разному. Но каждая из моих картин рождается в итоге размышлений о других кинолентах, в том числе и о моих собственных. "Нежную кожу", свой четвертый по счету фильм, я посвятил теме разрыва супружества. Этот замысел появился у меня два или три года назад, причем он шел от образа, которого в конце концов в самом фильме не оказалось. Так случается нередко. Я подумал, что было бы интересно показать в такси любовников, которым предстоит расстаться. Я представлял себе весьма бурную сцену, объятия, звук страстных поцелуев. Это и послужило толчком к решению всего фильма. Тема тайных любовных отношений, казалось мне, может быть удачно передана сценой в такси. Ситуация была бы менее интересной, если бы мужчина находился за рулем; пара должна была сидеть в глубине машины и самозабвенно целоваться. Атмосфера тайны и звук поцелуев должны были пробуждать спонтанное и живое представление о плотской любви. Впоследствии эта картина неоднократно возникала передо мной, постепенно выстроился целый сценарий, но в результате соответствующей сцены в фильме нет, потому что мы с Жан-Луи Ришаром не смогли ввести такси в развитие сюжета. И тем не менее именно эта сцена в такси послужила исходным моментом фильма "Нежная кожа".

Б и й а р: Значит, Вы исходили не из кинематографических соображений?

Трюффо: Нет. Мы шли от жизни. Лишь позднее размышление обрело кинематографическую форму. В фильмах, где речь идет о супружеском разрыве, жертвой всегда оказывается законная жена. Я хотел этому воспротивиться. Часто мои размышления обусловлены тем, что я начинал свой путь как критик, они представляют собой своеобразную реакцию на нечто уже виденное и породившее во мне несогласие. Часто я отталкиваюсь от чисто зрительного момента, иногда даже от какого-то одного образа. Так, например, было с фильмом "Стреляйте в пианиста". Основой фильма послужил взятый из романа Дэвида Гудиса образ идущей под уклон заснеженной улицы, по которой бесшумно скользит автомобиль. Мне захотелось непременно увидеть на экране образ машины, в тишине скользящей по снегу; все остальное присовокупилось позднее. У Гудиса есть еще и другой роман, который мне хотелось бы экранизировать из-за одной лишь фразы. Он называется "Грабитель". В нем есть потрясающая реплика. Парнишку, сбежавшего из исправительной колонии, укрывает один старик; и вот мальчик рассказывает: «Я спросил старика о его профессии, и он ответил: "Я проникаю в дома, я - взломщик"».

Здесь поразительное соответствие между детективной литературой и сказкой; нечто похожее имело место в картине "Стреляйте в пианиста".

Б и й а р: Из четырех Ваших фильмов два созданы по Вашим сценариям: "400 ударов" и "Нежная кожа", два представляют собой экранизации: "Стреляйте в пианиста" и "Жюль и Джим". Есть ли между этими работами коренное различие? Считаете ли Вы фильмы, снятые по оригинальным сценариям, более личностными, чем экранизации, более связанными с вашей глубинной сутью, или различие между ними — чисто внешнее, и Вы в полной мере выражаете себя в экранизациях?

Трюффо: Да, конечно, различие между ними чисто внешнее. Мне нетрудно написать собственный сценарий, если у меня уже есть какие-то соображения, как это делать. Разработка собственного сценария связана для меня с меньшими трудностями, нежели экранизация книги. Зато на съемках — все наоборот. Во всяком случае, на съемках сталкиваешься с трудностями иного порядка. Наибольших усилий стоила экранизация "Жюля и Джима".

Б и й а р: Сценарий потребовал больше работы, чем съемки?

Трюффо: О, да, куда больше, он давался гораздо труднее, чем сценарий "400 ударов". С разработкой сценария "Стреляйте в пианиста" все шло как-то проще, но мне кажется, я работал над ним несколько небрежно; если б я серьезнее отнесся к этой работе, мне было бы труднее. Напротив, сценарий "400 ударов" и "Нежной кожи" писать было легко, ведь создавая оригинальный текст, наслаждаешься полной свободой, все зависит от точности исходной идеи. Если тема выбрана, то несложно придумать начальную сцену и от нее вести дальше сюжетную линию. Будучи единственным автором сюжета, испытываешь порой чувство неуверенности, ставишь под сомнение сам выбор темы, в остальном работа продвигается быстрее. Но я не смог бы снимать только фильмы по оригинальным сюжетам, ибо я слишком большой реалист. Я не могу придумать ничего исключительного, мне не хватает смелости. Я не отваживаюсь ввести в

действие револьвер или ружье, самоубийство или смерть; когда я пишу сценарий один или вместе с другом, я не выхожу за пределы повседневной среды. Но я охотно представляю себе в кино вещи исключительные, охотно выношу их на экран, если они встречаются в готовом произведении. Так произошло с "Жюлем и Джимом". Придумать такие эпизоды, как автомашина в воде или крематорий, сам бы я не осмелился.

Б и й а р: То есть Вы находите в литературе вещи, которые Вам близки, но которых Вы сами не хотели бы писать.

Трюффо: Написать которые у меня не хватило бы смелости, из-за ощущения, что...

Б и й а р: ... что они могут показаться неправдоподобными?

Трюффо: Да. Когда придумываешь вещи, далекие от повседневности, возможно все. Сценарий "Нежной кожи" я решил написать в тот день, когда прочитал в газете поразившую меня историю. В разделе "Разное" я обнаружил сообщение, настолько меня взволновавшее, что я преисполнился решимости. Я сказал себе: "Вот эта история мне нравится, она прекрасна, мы ее снимем"; но если бы я не прочел о ней в газете, я не решился бы придумать ничего подобного. Будь ее автором Жан-Луи Ришар, написавший сценарий вместе со мной, я наверняка сказал бы: "Нет, не пойдет". Мне необходимо, чтобы необычные события находили свое подтверждение в реальности или хотя бы в литературном вымысле, но вымысле, достойном восхищения, как, например, "Жюль и Джим".

Б и й а р: Всегда ли Вы привлекали соавторов для написания оригинального сценария или обработки романов?

Трюффо: Да, всегда.

Б и й а р: Это были Марсель Мусси или Жан-Луи Ришар. Есть ли у вас внутренняя потребность в соавторе и если да, то почему?

Трюффо: Мне это необходимо, ибо я придаю большое значение дискуссии. В процессе обсуждения можно значительно улучшить исходный замысел. Допустим, я предлагаю идею, которая мне кажется интересной. Моему коллеге она не по душе. Он видит в ней определенные недостатки и высказывает свои соображения. Они кажутся мне убедительными, и я говорю: "Согласен". И тогда мы принимаемся вдвоем за "спасение" идеи, пытаюсь сохранить все, чем она богата. Это замечательная, увлекательная работа. Я не намерен в будущем работать иначе. Я нуждаюсь в соавторе, который разделял бы мои взгляды и с которым мы понимали бы друг друга с полуслова.

Б и й а р: Между соавторами должно существовать интеллектуальное согласие?

Трюффо: Да. Но многое зависит и от материала. В принципе было бы хорошо привлекать нового сценариста для работы над фильмом каждого жанра, но я думаю, мы хорошо сработались с Жан-Луи Ришаром после трех сценариев и можем продолжать трудиться вместе. Мы совместно подготовили экранизацию романа "451 по Фаренгейту" Рея Брэдбери, написали сценарий о Мата Хари, который он будет снимать сам, и, наконец, "Нежную кожу". Наша совместная работа всегда отличалась слаженностью.

Б и й а р: Вы не находите, что подобный коллективный труд ограничивает Ваши индивидуальные возможности самовыражения?

Трюффо: В общем, нет. Но даже, если это случается, для меня важнее всего фильм. Я делаю все, что возможно, в интересах фильма, даже не считаясь с тем, что я не единственный автор. Мы работаем в сфере зрелища. Режиссура сама по себе крайне индивидуалистическое средство выражения; к чему же усиливать одиночество режиссера? Я никогда не сержусь, если актер просит меня изменить какую-то фразу. Я не боюсь потерять авторитет или испортить репутацию, мне важен лишь конечный результат.

Б и й а р: Беря за основу фильма роман, как это было с "Жюлем и Джимом", со "Стреляйте в пианиста", с "451 по Фаренгейту", Вы используете его лишь как предлог для воплощения Ваших собственных творческих идей или, наоборот, интерес к произведению вызывает у Вас желание выразить его через зрительные образы?

Трюффо: Всякий раз - по-разному. Роман "Стреляйте в пианиста" я решил экранизировать не из-за его сюжета или героев, а из-за отдельных образов: заснеженный дом, скользящий по снегу автомобиль, маленькое бистро, старое пианино. В "Жюле и Джиме" меня тронул прежде всего стиль Анри-Пьера Роше, поэтому в фильме особенно важна та часть, где читают вслух. Задача состояла в том, чтобы найти изобразительный эквивалент этого стиля и, кроме того, не исказить суть морали или, если угодно, личности Роше. Мне чрезвычайно понравилось его видение людей

и мира и показалось, что оно было бы столь же впечатляющим в фильме, если бы удалось передать его точно так, как в книге. Что касается фильма "451° по Фаренгейту", здесь все было иначе. Меня увлекла сама идея книги, еще до того, как я ее прочел, и мне захотелось ее экранизировать. Мне сказали: "Речь идет о таком обществе, где запрещено читать; книги подлежат сожжению, но некоторые люди заучивают книги наизусть, чтобы спасти их". Эта идея показалась мне замечательной.

Б и й а р: Когда Вы пишете сценарий или обрабатываете текст для экранизации, что для Вас особенно важно, отдаете ли Вы предпочтение чему-то определенному, например, самой истории, персонажам, атмосфере или драматургическому развитию действия?

Трюффо: Мне интересно все, абсолютно все. Особенно персонажи, потому что в моих фильмах нет места нереальным или умозрительным образам. Для меня важно, чтобы персонажи были правдивы; во всяком случае, они должны быть живыми.

Б и й а р: Отождествляете ли Вы себя со своими персонажами?

Трюффо: Полностью. По мере написания сценария каждая сцена нами проигрывается. Чаще всего это происходит в каких-нибудь гостиничных номерах. В ходе работы мы забавляемся таким образом. Но если слишком много уделяешь внимания персонажам, может случиться, что ситуации утратят четкость из-за чрезмерной нюансировки. Тут заложена дилемма "ситуация — персонаж". У Хичкока она всегда разрешается в пользу ситуации, за счет персонажей, и это — единственное, в чем можно упрекнуть его фильмы. В картинах Хичкока ситуации настолько насыщены, настолько напряжены, что его персонажам недостает жизненности. Я тоже страдаю от этой дилеммы, но в обратном плане. Моим ситуациям зачастую слишком не хватает напряженности. Но я стараюсь использовать в каждом фильме новый прием. В фильме "451 по Фаренгейту" несколькими очень насыщенными ситуациями я обязан роману. При экранизациях важно каждое привходящее обстоятельство. А всего важнее не упускать из поля зрения основную идею, ради которой была выбрана книга. Нужно относиться к материалу с определенной установкой, стойко ее придерживаться. Такая предварительная установка служит путеводной нитью для каждого фильма, для каждого произведения. Она может возникнуть при написании сценария или на съемках. Во всяком фильме я чувствую, была ли она у режиссера. Иногда я замечаю, как среди работы он меняет свое отношение к материалу, что в принципе губительно для фильма. И наоборот, полезно постоянство. Идея фильма может быть самой странной, но если последовательно придерживаться ее на протяжении всей работы, именно исходная идея и верность ей определяют в конечном счете стиль фильма. Это одинаково правомочно как в нравственном, так и в эстетическом отношениях. В "400 ударах" она выражалась в нейтральности позиции; мне следовало придерживаться документальности стиля, сохранять холодность, остерегаться всякой эмоциональности, ибо материал фильма сам по себе был достаточно эмоционален. В картине "Стреляйте в пианиста" важно было ни в коем случае не идти навстречу зрительским ожиданиям. Зрителю кажется, что умрет один персонаж, а умирает другой и т. д....

Б и й а р: То, что казалось трагичным, оборачивается бурлеском?

Трюффо: Именно. Всякий раз, когда получалась банальность, надо было "свернуть в сторону".

"Жюль и Джим" — фильм, работая над которым я думал о публике: я не знал, какова будет реакция зрителей на ту или иную сцену, как встретят они грусть того или иного персонажа — быть может, смехом? В этом случае следовало вопреки всему сцену снять, но немедленно перебить смех репликой или мыслью, серьезность которой самоочевидна.

Б и й а р: Думаете ли Вы о зрителе, когда пишете сценарий?

Трюффо: Да, постоянно. Иногда нам нравится какая-то идея, но мы чувствуем, что публика ее не воспримет, тогда приходится что-то делать, чтобы публика ее приняла. Об этом думать необходимо. Я больше не верю в прежде полюбившуюся мне идею — ее высказал однажды в интервью со мной Преминджер, и с тех пор ее повторяют многие кинематографисты, — будто с публикой нет проблем: "Если мне что-то нравится, я знаю — публике понравится тоже". Неверно. Все не так просто; я пришел даже к противоположному убеждению: если художнику идея нравится, то она по некоей внутренней логике не понравится публике. Почему? Потому, что художник стоит вне общества и обращается к обществу извне. Его задача — добиться признания собственной личности и не опускаться до банальности зрителей; да, надо называть вещи своими именами. В настоящее время я много думаю о работе, направленной на утверждение личности. Она сводится к воздействию на зрителей силой убеждения, а каждый фильм — соревнование с

ними. Я чувствую это всякий раз, когда смотрю какую-нибудь из своих картин при публике. Я ощущаю, как одна идея наталкивается на неприятие, другая получает признание, следующая вновь наталкивается на неприятие, и так далее... Даже в таком всеми принятом фильме, как "400 ударов", замечаешь на публичном просмотре сцены, глубоко шокирующие зрителей, тогда как иные эпизоды вызывают одобрение. Мне очень по душе такого рода состязание, хотя оно требует большой расчетливости и хитрости; я считаю, что в этом и заключается часть нашей работы. Жан Ренуар сказал как-то: "Люди боятся правды". Он прав, и я полагаю, людей надо заставлять видеть правду.

Б и й а р: Используете ли Вы в сценариях или фильмах собственные наблюдения? Занимаетесь ли Вы и в жизни поисками того, что могло бы представлять для Вас профессиональный интерес: "Вот это — неплохо, это я мог бы использовать", или же идеи рождаются спонтанно?

Трюффо: В этом и заключается самое интересное в работе с соавтором сценария; важнее того, что потом возникает на экране, оказываются мелочи, которые мы поверяем друг другу в ходе работы: "Однажды со мной случилось вот что; я встретил человека, который рассказал мне следующее..." Из восьми часов работы продуктивны только два, а на протяжении остальных шести часов мы делимся наблюдениями, что, несомненно, крайне существенно для фильма.

Б и й а р: При окончательной разработке сценария излагаете ли Вы все события вплоть до малейших деталей или оставляете место для импровизации?

Трюффо: На первых порах я оставлял для импровизации большое место; но со временем оно все уменьшалось, потому что я старался написанные сцены сразу представить себе визуально. Я заранее знаю, с какими трудностями та или иная сцена при съемке будет связана, поэтому предпочитаю упростить ее заранее на бумаге. Мне кажется, то, что я пишу, все больше и больше походит на готовый фильм. Простор для импровизации ограничивается диалогом, который я пишу каждодневно во время съемок.

Б и й а р: Представляете ли Вы себе фильм зрительно в процессе написания сценария?

Трюффо: Да, только определенную его часть. Зрительно я представляю себе примерно тридцать процентов фильма, не более. Я говорю себе: "Многое зависит от места, где мы будем снимать. Остается надеяться, что нам повезет". Но нередко случается, что сцены, которые мысленно виделись совершенно четко, особенно разочаровывают потому, что в нашем представлении они слишком идеализировались; и наоборот, сцены, о которых не имелось ни малейшего представления, получаются поразительно удачными. Иными словами: сцены, казавшиеся нетрудными, вызывают разочарование, а те, которые заставляли нас поломать голову, получаются вполне удовлетворительно.

Б и й а р: Имеет ли для Вас значение при написании сценария распределение ролей, выбор актеров? Думаете ли Вы об этом заранее?

Т р ю ф ф о: О да, конечно! Для "Нежной кожи" я сначала пригласил Жана Дезайи, затем обеих актрис, и лишь после этого мы написали сценарий. Между прочим, степень импровизации на съемках почти всегда зависит от реакции исполнителей.

Б и й а р: С какими проблемами Вы сталкиваетесь в отношении с продюсером? Случалось ли Вам снять фильм лишь благодаря тому, что Вы сами были собственным продюсером? Возникали ли у Вас в отношениях с продюсерами трудности чисто финансового характера, или Вам приходилось перерабатывать свой материал?

Трюффо: До сих пор я почти не сталкивался с трудностями такого рода, и только в связи с фильмом "4510 по Фаренгейту" я получил такой решительный отказ, что мне пришлось на время отложить этот замысел и снять в промежутке "Нежную кожу". Я стараюсь предъявлять сценарии, когда уже не остается времени подвергать их сомнению. В этом есть и свои отрицательные стороны. Я прихожу к прокатчикам с уже завершенным сценарием и приблизительным распределением ролей, так что никаких споров быть не может. Подчас это раздражает прокатчиков и копродюсеров. Но я требую от них только денег, а не мнений!

Б и й а р: В этом преимущество Вашей свободы, но оно может стать и недостатком, если возникнет необходимость убеждать продюсера.

Трюффо: Именно. Неприятности возникали чаще всего при совместных постановках. После того как сценарий был завершен, выяснилось, что нет роли для итальянского исполнителя или исполнительницы; так было с "Жюлем и Джимом", а недавно — с "Нежной кожей". Я не мог поручить ни одну из главных ролей итальянцу, а второстепенные роли были слишком

незначительны, так что в последний момент совместная постановка сорвалась. В такого рода ситуациях я, как продюсер, вынужден рисковать еще больше. Работать с "полной гарантией" невозможно; приходится брать кредиты, и поэтому я обязан иметь успех; моя маленькая фирма "Фильм дю Каросс" не располагает такими средствами, чтобы выстоять в случае полного провала.

Б и й а р: Не хотели бы Вы остановиться еще на каком-либо важном моменте, связанном с подготовительной стадией работы над фильмом?

Трюффо: Я глубоко убежден, что кино — искусство простое. Я наложил для себя самого строжайший запрет на все те стилистические ухищрения, которые интересны в литературе, но кино наносят, по-моему, вред. Например, в последние годы кинокритика все чаще писала о многозначности. Так вот, я считаю, что слово "многозначность" может звучать похвалой, когда речь идет о романе, а для фильма оно не служит комплиментом. В фильме идеи должны быть тщательно упорядочены, классифицированы, причем это необходимо делать на каждом этапе работы. Иногда при монтаже я обнаруживаю, что сцена лишена ясности, и вдруг осознаю, что в ней заложены три идеи, вместо одной-единственной. Например, я снял в лифте мужчину, который смотрит на женщину; но я снял также, как мужчина всматривается в номера этажей на внутренней стенке лифта. А на монтажном столе я вижу, что разнонаправленные взгляды мужчины порождают путаницу и нужно ограничиться одной идеей: мужчина смотрит на женщину либо нет. Поэтому я выбрасываю кадры, где он всматривается в номера этажей, ибо они второстепенны и мешают пониманию главной мысли. Думается, надо работать в этом направлении, стремиться к упрощению, ограждать публику от смешения двух мест действия, двух актеров, двух действий, чтобы публика не сочла, будто сцена, происходящая сегодня, происходит завтра. Нельзя поддаваться искушению умышленно путать такие вещи. Мне кажется также, что, подобно другим драматическим видам искусства, кино руководствуется правилами, которые не изменятся и через пятьсот лет. Перед нами искусство длительности и поступательного развития действия; в этом отношении кино не имеет ничего общего, например, с живописью или литературой, где позволен возврат в прошлое. Возможно, кинематографом правят в большей мере законы музыкальные.

Б и й а р: Практически Вы снимали примерно по одному фильму в год, и так на протяжении четырех или пяти лет...

Трюффо: Да, точнее — один фильм каждые восемнадцать месяцев.

Б и й а р: Полагаете ли Вы, что можно, подобно некоторым режиссерам, делать по два или три фильма в год, без труда переходить от одной картины к другой? Представляется ли Вам вообще совместимым с творческой работой быстрый рабочий ритм некоторых режиссеров, объясняемый высоким профессионализмом?

Трюффо: Это дело сугубо индивидуальное. Приведу в пример Луиса Бунюэля; он только что за восемь недель снял "Дневник горничной". На монтаж ему потребуется только три недели, так как он записывал звук синхронно и делал лишь по одному дублю каждого кадра. Сценарий он пишет от двадцати до тридцати дней, в зависимости от возможностей своего соавтора. Таким образом, Бунюэль может или мог бы снимать по три фильма в год, не изменяя самому себе и ничем не поступаясь. Я же, наоборот, должен долго обдумывать сюжет, делать множество заметок; я снимаю без звука, потому мне нужно время для подготовки, озвучания и монтажа, что мне не позволяет снимать больше одного фильма в год.

Б и й а р: Не можем ли мы теперь перейти к производственной стадии? Что значит для Вас постановка фильма?

Трюффо: Я не могу сформулировать определение.

Бийар: Когда мы обсуждали работу над сценарием, мы говорили о персонажах и ситуациях. Существуют ли эти персонажи и ситуации вне постановки или они обретают жизнь только через постановку?

Трюффо: Нет, все это существует уже заранее. Можно взять прекрасную книгу и потом сделать из нее очень плохой фильм. Сценарий должен обогатиться, наполниться жизнью. Кинопостановка в первую очередь требует логики. Когда фильм мне не нравится, это чаще всего связано с его недостаточной логической выстроенностью. Слабости киноленты проистекают, как правило, из расхождения между предметом и стилем. Кинорежиссура требует логики и чутья. Если сценарий написан правильно и в нем есть силовые линии, а у режиссера — точные решения, то в конечном итоге проблем не будет. Естественно, всякую задачу можно решать по-разному. В комнате с четырьмя стенами для камеры существуют различные положения; если ее положение определено, остается еще выбор оптики, не говоря уже о всех возможных движениях камеры;

однако если есть точное представление о тех эффектах, которые желательно достичь, для режиссуры и работы с актерами остается немного проблем.

Б и й а р: Из этого следует, что, в противовес распространенному мнению, движение камеры — в большей степени подсказывается логикой, чем моралью?

Трюффо: И моралью тоже. Движение камеры может оказаться непристойным. Это ощущаешь, глядя некоторые авангардистские или любительские фильмы. Аморально без особого основания слишком долго показывать крупным планом глаза человека. Это серьезная ошибка. Джозеф фон Штернберг прекрасно сказал о достоинстве человеческого лица и необходимости проявлять к нему больше уважения. Штернберг собственно руководствовался другой, но тоже прекрасной мыслью. По его словам, съемка крупным планом настолько увеличивает на экране лицо, что его следует снимать как пейзаж. Но и независимо от этого в режиссуре существует критерий нравственности. Слишком приближенные крупные планы, которые часто видишь на телеэкране, свидетельствуют о дурном вкусе и выглядят бесстыдством. Существует вид режиссуры, который я никогда не мог понять, однако некоторые практикуют его очень ловко. Он основан на использовании движений камеры при неподвижности исполнителей, что совершенно противоположно обычно применяемому принципу сопровождения актера камерой. Мне чужд такой метод и непонятна его логика; я не знаю, почему камера приближается, почему отъезжает.

Б и й а р: Следовательно, по-Вашему, камера должна следовать за показываемым объектом?

Трюффо: Камера изменяет свое местоположение вместе с персонажами в зависимости от того, что важно показать, одно лицо или весь силуэт. Для меня крайне важно соблюдать постоянство расстояния от камеры до объекта и постоянство размера изображения до тех пор, пока это эмоционально воздействует; ибо при внезапном наезде или отъезде напряжение спадает. Все это очень простые вещи. Главное — не утратить ощущения жизнерадостности! При правильной работе часто удается сделать связный, логичный сценарий. Но порой эти качества не переходят в фильм, и происходит сдвиг между написанным и произнесенным текстами, некое смещение в ирреальность. С этим надо бороться. Фильму можно придать иное направление, либо изменив текст, либо постаравшись помочь актерам найти верный тон. При всем при этом для меня важнейшим - хотя и не единственным - критерием является жизненность. Есть кинематографисты, ищущие чего-то иного; они не заботятся об этом и тем не менее делают очень хорошие фильмы. Однако для меня под влиянием Жана Ренуара жизненность стала существенным фактором. Я полагаю также, что стремление к жизненности есть нечто специфически французское. Американскому кинематографисту оно тоже свойственно, но совершенно иначе: ему не чужда театральность. И нередко в американских фильмах высмеивается логика и жизнеподобие, что совсем не в духе французов.

Б и й а р: Американские кинематографисты с большей легкостью отходят от сферы повседневной жизни.

Трюффо: Да, но в то же время они умеют придать изображаемому на экране ощущение подлинности. Во Франции этого сделать не удастся. Если бы во французском кино появилась такая личность, как Хамфри Богарт, он показался бы страшно далеким от жизни! Во Франции лучше придерживаться реализма.

Б и й а р: Вносите ли Вы во время съемок изменения по отношению к тому, что было первоначально предусмотрено в сценарии?

Трюффо: Когда как. В трех первых фильмах я многое изменил, в "Нежной коже" — сравнительно мало. Но я считаю, что сценарии моих первых картин были недостаточно разработаны. "400 ударов" нельзя было снимать без изменений, равно как и "Стреляйте в пианиста" и "Жюль и Джим". Здесь импровизация на съемочной площадке была необходима.

Б и й а р: Не совершалась ли она под давлением извне?

Трюффо: Нет. Когда действующие лица начинают жить собственной жизнью, вдруг замечаешь, что фильм обретает непредусмотренное направление. Приходится это чем-то возмещать. Я часто компенсирую одно другим. В фильме все должно быть сбалансированно. Если эпизод может показаться двусмысленным, следует придать ему больше торжественности; а эпизоду, кающемуся слишком торжественным, добавить парочку гэгов и так далее... В "Нежной коже" я решил подобные проблемы еще на стадии сценария. Импровизировать пришлось только актрисе, игравшей роль стюардессы. Я выбрал для героини эту профессию лишь потому, что мне хотелось снимать в обстановке воздушного полета; но в сценарии роль стюардессы была

недостаточно проработана, ей не доставало подлинности. Я неохотно дал прочитать сценарий молодой актрисе, которая должна была сыграть стюардессу, — опасался, как бы она не разочаровалась; я обещал ей, что мы еще поработаем вместе над ролью, разоведем ее, сделаем более жизненной. Мы не добавили ни единого эпизода, а лишь слегка изменили концовки сцен, кое-где добавили фразу или взгляд, и, по-моему, в результате персонаж стал интересным.

Б и й а р: Вы, кажется, до сих пор всегда снимали в реальной обстановке, на натуре. Вероятно, в павильоне Вы работали считанные часы?

Трюффо: Ни одной минуты. Я вообще не снимал в павильоне.

Б и й а р: Что это — вопрос принципа, экономии или эстетики?

Трюффо: Это не принцип. Тут дело скорее в экономии и в эстетике; чтобы создать в павильоне аналог того, что я до сих пор находил в естественной обстановке, пришлось бы потратить суммы, превышающие смету французского фильма. Даже если потратить весь студийный бюджет, не получится того эффекта, которого мы добились в "Жюле и Джиме" съемками в подлинном шале. Не говоря уже о том, что нельзя было бы перейти в пределах одного кадра снаружи — внутрь, с первого этажа — на второй, шале, сооруженное в павильоне, лишило бы нас всяких случайностей и неожиданных эффектов, например, эпизода в тумане. На днях нам позвонили по телефону из кинокомпании Берта Ланкастера, который сейчас снимает фильм "Поезд", чтобы узнать, как мы сделали туман в "Жюле и Джиме"!

Б и й а р: Вы ответили, что тумана нужно просто дожидаться?

Трюффо: Да, мы посоветовали им поехать в Эльзас. Конечно, это все случайное везение, но случайности такого рода надо заслужить. Что же касается павильона, то он идеально используется в таких фильмах, как "Последний человек" или "Восход солнца" Мурнау, где есть центральная площадь города с тысячами статистов, трамваями, полицейскими, небоскребами, в которых светятся окна. Павильон интересен тогда, когда он может действительно соперничать с реальностью.

Б и й а р: Как Вы работаете со съемочной группой, с техническим персоналом? В какой мере это творческое сотрудничество, в какой — отношения, построенные на субординации?

Трюффо: Главный мой помощник, конечно, соавтор сценария, с ним сотрудничаешь с самого начала.

Б и й а р: А позднее, когда начинаются съемки?

Трюффо: Второй по значимости — оператор.

Б и й а р: Художник-декоратор...

Трюффо: Его у меня не было!

Б и й а р: Монтажер...

Трюффо: Мое отношение к членам съемочной группы отражено во вступительных титрах к моим фильмам: я никогда не указываю в них гримеров или художников по костюмам, а упоминаю только тех, чье участие было действительно творческим. Это соавтор сценария, оператор, монтажер и композитор. Вот, пожалуй, и все. Остальных я считаю техническим персоналом.

Б и й а р: В чем практически выражается участие четырех названных Вами человек в создании фильма?

Трюффо: Оператор моих фильмов — Рауль Кутар; он отвечает также за построение кадров, поэтому его работа — особенно важна для меня. У меня еще нет достаточного опыта, чтобы, не взглянув в видоискатель, потребовать ту или иную оптику или заранее знать, что именно можно будет увидеть при данной оптике. Тут мой опыт пока еще очень ограничен, и мнение Кутара для меня чрезвычайно важно. Если мое пожелание неосуществимо, он предлагает мне решение, близкое к тому, что я изначально задумал. В результате работы над "Нежной кожей" я начал более или менее разбираться в проблемах освещения, однако это новый для меня аспект; я заинтересовался им лишь в последнее время.

Б и й а р: Так что, выбор освещения для Вас — главное в съемках?

Трюффо: Я не перфекционист. При съемке многих кадров я даже не заглядываю в видоискатель. Для какой-то части фильма — примерно для тридцати процентов — у меня есть точное представление об изображении; а для остальной существенны прежде всего идеи, и я не всегда контролирую выполнение в деталях.

Б и й а р: При съемках многое зависит от актеров. Как Вы представляете себе отношения с ними — как властелина с рабами?

Трюффо: О, нет, вовсе нет. Я желаю истинно дружеских отношений с актерами и сожалею, если они складываются иначе. Когда актер мне симпатичен, я невольно стараюсь сделать по-человечески лучше его героя. Мне хочется чтобы симпатия, которую я испытываю к исполнителю, перешла в фильм. Во всяком случае, создаваемый им образ от этого выигрывает. А когда актера недолюбливаешь, возникает побуждение сделать несимпатичным и его персонаж. Так у меня получилось с учителем в "400 ударах". У меня не сложились отношения с исполнителем этой роли, и в конечном итоге персонаж мне не удался; он получился утрированно злобным. И наоборот, актер Альбер Реми, исполнитель роли отца, настолько приятен в общении, что я не смог заставить его играть несимпатичного человека. Поэтому я постарался придать характеру его героя черты Альбера Реми. В отличие от моего друга Шаброля, который охотно берет на роли ограниченных персонажей ограниченных актеров, я считаю, что интеллект—никогда не помеха. Прежде чем распределить роли, я стараюсь подолгу беседовать с актерами, потому что убежден: умный человек исполнит роль дурака с таким обаянием и самоотдачей, что его персонаж станет от этого интересней.

Бийар: Могут ли отношения с актерами повлиять на Вашу собственную концепцию персонажа? Или главное для Вас - совершенствование режиссуры?

Трюффо: Во всяком случае, они делают режиссуру более жизненной. Все, что способствует появлению симпатии, согласованности и взаимопонимания, обогащает фильм, делает его лучше.

Бийар: Вы никогда не работали с непрофессиональными исполнителями?

Трюффо: В картине "Стреляйте в пианиста" играл отличный актер-любитель, романист Даниэль Буланже. А в "Жюле и Джиме" роль Альберта, третьего мужчины, исполнял художник Бассяк, он же сочинил для фильма песню "Вихрь".

Бийар: Привлекает ли Вас работа с непрофессионалами?

Трюффо: Я побаиваюсь этого и всегда стараюсь понять, требует ли та или иная роль профессионального исполнителя, ибо в принципе профессионал сыграет лучше. Если не удастся найти среди профессиональных актеров никого, кто обладал бы нужной внешностью, тогда, если роль нетрудно сыграть, приходится приглашать типажно подходящего непрофессионала. Все это должно быть тщательно продумано еще до начала съемок.

Бийар: Объясняете ли Вы актерам их роли? Стараетесь ли Вы подготовить актера к соответствующей сцене и как Вы это делаете?

Трюффо: Я не расположен к объяснениям. Я стараюсь создать благоприятную для работы атмосферу, но неохотно разъясняю причины своих требований. В моем последнем фильме есть фраза, которую актриса не хотела произносить; она видела, как я легко изменял текст и импровизировал, и решила, что может обойтись без нее. Однако тут я заявил: "В этом фильме есть десяток фраз, которым я действительно придаю значение. Данная фраза — одна из них". Актриса промолвила: "Ах, так!" — и все сказала как надо. Ей надо было, лежа с мужем в постели, сказать ему: "Прокказник", и актриса боялась выглядеть глупо. Сперва у нее плохо получалось, но в конце концов я добился от нее правильной интонации.

Бийар: Делаете ли Вы пробы? Стремитесь ли заранее завязать отношения между актерами?

Трюффо: Нет, нет. Я опасаясь момента, когда они встречаются; стараюсь не присутствовать при их знакомстве. У меня легко складываются отношения с людьми, но только при индивидуальном общении, в группе я чувствую себя неловко. Вы скажете, что при моей профессии это серьезная помеха, но на съемках я чувствую себя иначе — там ведь идет работа. Однако, и во время съемок я ухитряюсь говорить с каждым актером в отдельности, никогда не даю указаний громким голосом. Никогда! Так лучше и для актеров.

Бийар: Много ли дублей одной и той же сцены Вы делаете?

Трюффо: Слишком много! Я твердо решил сократить число дублей, и все же мне это не удается. Я работаю недостаточно методично. Первые съемки — фактически пробы. То ли мне недостает авторитета, то ли это вина моих ассистентов, но на пробах мне не удается создать спокойную, деловую обстановку, кроме того, по ходу дела у меня иногда меняется точка зрения, поэтому первые съемки в целом оказываются неудовлетворительными. Но с четвертого дубля воцаряется нужная атмосфера и сосредоточенность. Поэтому на съемках "Нежной кожи" я снова израсходовал тридцать тысяч метров пленки. Мне всегда требуется от тридцати до сорока тысяч метров. (Нормальная длина игрового фильма две-три тысячи метров. — Прим. издателя.)

Бийар: Но такой расход пленки Вам не кажется неизбежным?

Трюффо: Все зависит от условий съемок. Убежден, что в павильоне, с помощью строгого первого ассистента и дисциплинированной съемочной группы, я мог бы обойтись менее чем двадцатью тысячами метров. Но во время съемок главное — это чаще всего проблема внутренней сконцентрированности — я имею в виду необходимость постоянно держать в поле зрения как вопросы сиюминутные, так и проблемы фильма в целом, частности и общее. Есть крупные режиссеры, которые растворяются в частностях и совершенно теряют из вида фильм как целое; им может удаваться каждый кадр, может быть, даже каждая сцена, но едва ли весь фильм. Вот в чем трудность. Задача режиссера — научиться мыслить аналитически и одновременно синтетически.

Б и й а р: Проявленный материал Вы просматриваете в тот же вечер. Считаете ли Вы это целесообразным? Помогает ли Вам такой просмотр убедиться в своей правоте или ошибках?

Трюффо: Он побуждает меня продолжать двигаться по намеченному пути и укрепляет меня в моих позициях. Да, отсмотр свежего материала весьма важен.

Б и й а р: Действительно ли съемки требуют такого напряжения, как утверждают некоторые? Что это для Вас: эйфория или каторжный труд?

Трюффо: Работа над фильмом "Нежная кожа" была особенно напряженной, потому что приходилось каждый день снимать в новом месте. Атмосфера шале, где мы снимали "Жюля и Джима", очень стимулировала нашу работу, приводила нас в состояние эйфории. Я всегда беспокоюсь, как бы не заболели актеры, как бы не застопорился фильм, уверенно чувствую себя лишь по завершении съемок. Люблю работу по озвучанию и монтаж, поскольку изобразительный материал — все же наиболее существенный в фильме — пострадать уже не может и есть достаточно времени для поправок. Мне не хотелось бы оказаться автором незавершенного фильма; вот чего я боюсь на съемках!

Б и й а р: Болеете ли Вы когда-нибудь в это время?

Трюффо: Нет, потому что твердо намерен не болеть; но я пугаюсь, когда вижу, что, выходя на улицу по вечерам, актеры недостаточно тепло одеваются, и ругаю их, пытаюсь удержать; вот почему лучше всего снимать в экспедиции — тогда актеры не наделают глупостей и не перенапрягутся.

Б и й а р: Вы — просто насадка!

Трюффо: О, да! Я слежу за тем, что они едят, и это, естественно, их сердит. Просто растрачиваешь нервы, работая с актерами, которые сами не понимают, что им полезно. А какво снимать детей — ужас! Дети могут подраться и подбить друг другу глаз. Подумать страшно.

Б и й а р: Не возникает ли проблема дисциплины в работе с другими членами съемочной группы? Укладываетесь ли Вы в график работы и бюджет?

Трюффо: Нет, не совсем укладываюсь. Я предпочел бы иметь рядом с собой более квалифицированный персонал, а то приходится терять слишком много времени. Быть собственным продюсером плохо в том отношении, что невозможно со всей настойчивостью протестовать против расточительства и потери времени. Впрочем, для меня в работе очень важна точная ориентация во времени. Некоторые фильмы специально снимают длиннее, чем надо — на полчаса или даже на час, — с тем, чтобы вырезать длинноты при монтаже. Помимо пустой траты средств, неизбежной при таком подходе, от этого страдает весь фильм. В ходе съемок важно знать, на сколько времени рассчитан фильм — на полтора, два часа или на два часа двадцать минут, — и, исходя из этого, правильно настроиться. Какие-то вещи лучше опустить или сократить еще до начала съемок — вот один из важнейших аспектов нашей работы. Поэтому мне всегда смешно, когда фильмы сравнивают с романами. У романа нет таких жестких правил, как у фильма. Я не берусь, например, сказать, какая романистка лучше — Франсуаза Саган или Симона де Бовуар. Представим себе, будто каждая из них сняла фильм. Франсуаза Саган несомненно сделала бы киноленту на час двадцать минут; а Симона де Бовуар не смогла бы рассказать какую бы то ни было историю — пусть даже ту же самую, что Саган, — менее чем за три часа. Потом Симоне де Бовуар пришлось бы при монтаже сокращать материал на час. Я заведомо предпочитаю картину Саган, хотя фильм де Бовуар был бы более глубоким. Следовательно, в кинематографе царят свои законы, как в поэзии, музыке, драматическом театре или на эстраде.

Б и й а р: Приходилось ли Вам снимать несколькими камерами одновременно, а если нет, то собираетесь ли Вы испробовать этот прием?

Трюффо: Я уже неоднократно прибежал к нему в картинах "Стреляйте в пианиста" и "Жюль и Джим". Двумя камерами я снимаю всякий раз, когда актерам нужно сыграть сцену целиком, а мне хочется эту сцену потом раздробить; когда диалоги актеров накладываются один на другой;

когда сцена должна быть особенно бурной, стремительной или эмоциональной. Я избегаю таких телевизионных приемов, как, например, съемка одновременно общим и более крупным планом, с их последующей комбинацией, ибо ничто так не нарушает целостности эмоций, как изменение кадра. Следует избегать внезапного отъезда камеры в захватывающий момент фильма, его можно использовать лишь для достижения сознательного эффекта — при завершении сцены или для того чтобы подчеркнуть заключительное слово. Одиберти поразил меня в этом смысле одним своим замечанием, и он был совершенно прав. Речь шла о мотиве заснеженного дома в фильме "Стреляйте в пианиста". Одиберти посмотрел фильм, и ему сразу бросилось в глаза, что два практически одинаковых кадра снятого с улицы дома повторялись с интервалом в три минуты. Он сказал мне: "Надо убрать первый кадр". Это было настолько очевидно, что на следующее утро я пошел на копирфабрику и вырезал соответствующие кадры из уже готовых копий.

Бийар: Случается ли Вам изменять при перезаписи диалоги, записанные во время съемки?

Трюффо: Во всяком случае, не в такой мере, как это делают итальянцы, которые при съемках могут произносить совершенно произвольные тексты. Я пользуюсь этим приемом от случая к случаю, когда актеры стоят спиной к камере, а мне надо несколько изменить текст, что-то добавить, вырезать, ввести или углубить молчание; но это касается лишь совсем незначительных изменений.

Бийар: Снимаете ли Вы по отдельности каждую сцену, предусмотренную в сценарии, или снимаете очень длинные планы, которые потом при монтаже разрезаете на несколько кусков?

Трюффо: Сейчас мне пришлось делать именно так. Я охотно отказался бы от этого, но иначе потерял бы очень много времени. Чтобы снять "Нежную кожу" сразу, как мне хотелось ее смонтировать, понадобилось бы шестнадцать недель вместо девяти. Поэтому я был вынужден снимать очень длинными планами, решив из каждого из них сделать три; фактически я разрезал их в пяти местах.

Бийар: Считаете ли Вы, что фильм практически готов к моменту окончания съемок или же впереди еще большая творческая работа?

Трюффо: Монтаж для меня очень важен, ибо мои фильмы сняты не настолько профессионально, чтобы я мог сказать: вот планы на четыре секунды, вот на семь секунд, а те — на две секунды, их нужно только подклеить друг к другу, и фильм готов. Дело обстоит иначе. В процессе съемок я действую все более точно, все больше размышляю над монтажным решением; и хотя я заранее продумываю сочетание кадров, это ничуть не умаляет важности монтажа, наоборот.

Бийар: Такой подход вызван Вашей возросшей требовательностью к ритму?

Трюффо: Да. К тому же, думая о монтаже еще во время съемок, я подразделяю сцены на все большее число кадров; поэтому в процессе монтажа у меня возникает меньше сомнений, приходится искать меньше решений, делать меньше перестановок. Но при этом требуется соединять друг с другом больше кадров, больше беспокоиться о том, как их выстроить, чтобы они звучали музыкально. "Шпанята" представляют собой пример фильма, всем обязанного монтажу, потому что я снимал его без сценария, используя в качестве основы только новеллу Мориса Понса. Я снимал все, что день за днем приходило мне в голову, зачастую это были маленькие сценки, не имевшие никакого отношения к основной теме. Я толком не знал, что делаю, и старался лишь, чтобы не получилось затянато и плохо. Я дорожил быстрым ритмом, но фактически фильм был создан монтажом, лишь на этой стадии был решен вопрос о чередовании кадров. Как и всем фильмам-первенцам, "Шпанятам", естественно, недоставало отснятого материала. В фильме "400 ударов" сценарий и, во всяком случае, режиссерская разработка были точнее, съемки прошли легко, монтаж был несложным, но и не очень интересным. И только работая над картиной "Стреляйте в пианиста", я впервые действительно заинтересовался монтажом, потому что здесь важную роль играла импровизация. Когда после съемок фильм "собрали" воедино, создалось впечатление, будто его нельзя показывать из-за слишком рубленого сюжета, что особенно бросалось в глаза по сравнению с простой линейной историей, рассказанной в "400 ударах". Я провел несколько месяцев за монтажом фильма "Стреляйте в пианиста" и впервые по-настоящему понял, какая это захватывающая работа. И тогда я начал обращаться с материалом более свободно. В это время я находился под влиянием картины "На последнем дыхании", которая была завершена всего несколько месяцев назад и вольный монтаж которой произвел чуть ли не революцию в кино. В "Жюле и Джиме" монтаж тоже играл важную роль, ибо многие сцены были импровизированными и я мог вставить их по желанию в любое место. Для съемок в шале я придумал много мелких сценок и вместе со своей помощницей сортировал их на "счастливые" и

"несчастливые". В "Жюле и Джиме" монтаж заключался в создании некоего равновесия: вопрос состоял в том, будет ли данный кусок фильма звучать лучше после "счастливой" или "несчастливой" сцены? Тут работа была увлекательной по-иному.

Бийар: Получили ли Ваши творческие методы дальнейшее развитие во время работы над "Нежной кожей"?

Трюффо: Да, прежде — даже в "Жюле и Джиме" — единицей моих фильмов являлась сцена. Я довольно точно охватывал мысленным взором каждую отдельную сцену, на которую приходилось весьма немного кадров; задача состояла в том, чтобы избежать расхождений в тональности от одной сцены к другой. Наоборот, в "Нежной коже" единицей стал кадр. Впервые я начал прерывать съемки сцены с наступлением вечера, чего никогда прежде не делал. Я обсуждал этот вопрос с Годаром, который сказал, что и он никогда принципиально не делал ничего подобного. Однако в "Нежной коже" я со спокойным сердцем придерживался такого метода. В фильме есть сцены, съемки которых занимали до четырех дней. Раньше я не отважился бы на такое. Работа над этой картиной превратилась в интереснейший монтажный эксперимент, при котором все зависело от взглядов персонажей; мало-помалу мы открывали для себя новые принципы монтажа. Чтобы возбудить любопытство, первый взгляд персонажа на определенный предмет должен быть довольно долгим, последующие могут стать короче. Этот первый долгий взгляд призван будоражить любопытство, указывать на то, что рассматривает исполнитель. Можно было бы предположить, что кадр, в котором показан рассматриваемый предмет, должен быть самым длинным. Отнюдь нет — важнее оказывается предшествующий взгляд. В "Нежной коже" я впервые заинтересовался закадровым диалогом. Во многих фильмах такой диалог вставляется совершенно механически, почти бездумно. Принцип состоит в том, чтобы сперва показывать тех, кто говорит, а потом — тех, кто отвечает. Тонкость заключена в создании некоего равновесия, причем вставлять можно фразы, которые звучат за кадром. Нередко это происходит чисто случайно. Но если вдуматься, слова, сказанные вне изображения, придают фразе как бы дополнительный смысл, что необходимо использовать драматургически. Я впервые заинтересовался этим и точно чувствую в каждой сцене, какого исполнителя можно видеть только говорящим, а какого — еще и слушающим.

Бийар: Пытаетесь ли Вы добиваться при помощи монтажа каких-то специальных эффектов? Играет ли в Ваших фильмах монтаж драматическую роль? Есть ли ситуации, которые при монтаже изменились?

Трюффо: Да, я вношу драматизм, растягивая или уплотняя сцену. Делать это очень интересно. Я с восхищением обнаруживаю, какие иллюзии можно создавать таким образом. Возьмем, например, сцену в лифте из "Нежной кожи". Мужчина и женщина смотрят друг на друга в движущемся лифте: в действительности подъем длится около пятнадцати секунд, а на экране — в пять раз дольше. Позднее мужчина спускается уже один и оказывается внизу через пятнадцать секунд, ибо снят одним кадром и потому имеет реальную длительность. Это доказывает, что кино может по желанию манипулировать временем.

Бийар: Согласуется ли это с Вашим ощущением реальности?

Трюффо: Да, ведь реальность именно такова. В жизни бывают мгновения, которые тянутся бесконечно долго, их длительность становится просто ощутимой. Это, например, когда влюбляешься. Только запечатлеть в кино действия в их реальной протяженности неинтересно. Тот факт, что фильм требует фрагментации изображения и пространства, означает, что и ощущение времени и пространства не может оставаться неизменным. Реализм в кино не имеет ничего общего с реальностью вещей. Драки в фильмах получаются зачастую плохо не потому, что слаба была режиссура или противники не лупили друг друга кулаками по-настоящему, а потому, что камера стояла слишком далеко, тела были видны целиком, были неуклюжи и это производило неприятное впечатление. Если взять телеобъектив и снять крупные планы, то покажется, будто находишься в гуще происходящего. И без единого удара по физиономии можно добиться впечатления крайней жестокости. Очень интересно открывать для себя подобные эффекты; они заметны уже при съемках, но там все совершается слишком быстро, поэтому за монтажным столом следует углубиться в происходящее, понять, что же действительно надо было сделать. Хочу по этому поводу заметить: если режиссер делает успехи от фильма к фильму, причиной тому опыт, накопленный не столько при съемках, сколько при монтаже предыдущих картин.

Бийар: Часто ли Вы прибегаете к комбинированным досъемкам на стадии монтажа?

Трюффо: Главным образом лишь тогда, когда надо наверстать упущенное, когда я слишком поздно замечаю, что же надо было сделать раньше, что я сделал плохо или не сделал вовсе. Тогда я по классическому рецепту вношу поправки при помощи замедленной съемки или рирпроекции — это делалось во все времена и является совершенно нормальным.

Бийар: Значит, Вы используете комбинированные съемки не столько как выразительное средство, сколько для изменения того, что охотнее всего Вы бы сняли иначе?

Трюффо: Именно. Как выразительное средство я часто применял комбинированные съемки в фильме "Жюль и Джим"; вместо укрупнения использовал каше и изолировал часть кадра, окружая ее чернотой. Иногда я использовал стоп-кадры, но больше этого делать не стану, ибо таким образом можно просто заново изобрести фотографию. Надо быть очень осторожным и остерегаться декоративности; важно лишь передать эмоцию. В "Нежной коже" все же есть стоп-кадры, но они не бросаются в глаза, и в данный момент для меня это важнее всего. Например, если взгляд не слишком долгий и пристальный, я задерживаю его на восемь кадров, всего лишь на восемь, что составляет треть секунды. И хотя за лицом исполнителя фон остается неподвижным, зритель этого не ощущает. Трюк не замечен и улучшает повествовательную манеру картины.

При монтаже надо следить за единством эмоции, иногда обнаруживаешь, что ты совершил ошибку и эмоция местами не последовательна из-за того, что материал снимался кусками и не подряд. Тогда необходимо внести поправки, выровнять, заполнить пробелы. В фильме "400 ударов" всякий раз, когда мальчика не было на экране, возникал перелом настроения. Если в сцене участвовали только взрослые и мальчик на три минуты исчезал из Поля зрения, эмоция была разрушена, этот кусок приходилось вырезать. Несколько подобных сцен я все же оставил в фильме, что, несомненно, было серьезной ошибкой; так случается или может случиться всякий раз, когда на экране возникает главный герой, который привлекал наше внимание с самого начала картины. Упускать этот персонаж из вида рискованно; однако порой это можно сделать и сохранить все же известную долю эмоции, например, если сцена затрагивает главного героя, если о нем идет речь. В этом случае, когда главный герой появляется в следующей сцене, оказывается, что его престиж возрос. Такую ситуацию можно предпочесть прекрасной сцене с участием главного героя. Нечто подобное имело место в "Жюле и Джиме". Я обнаружил, что должен убрать Жанну Моро с экрана, что ей не следует ехать на вокзал, когда Джим возвращается из Парижа после долгого отсутствия. По сценарию Катрин приезжала на вокзал, надувшись; Жюль и Джим стояли, разговаривая, чуть поодаль, и Джим размышлял над возможной причиной ее плохого настроения. Я решил, что добьюсь чего-то, что очень нужно и чего недостает в сценарии, если удалю Катрин из этой сцены и заставлю Жюля сказать, будто она уехала неизвестно куда и вообще неизвестно, вернется ли; оба должны были говорить только о ней. Таким образом становилось явным, что чувства Жюля к Катрин сильнее чувств Джима. В конце разговора Джим готов был от всего отказаться и вернуться в Париж. В этот момент вдруг снова появилась Катрин. Такое произвольное исчезновение и внезапное появление значительно улучшало роль Жанны Моро и способствовало обновлению эмоции. В "Нежной коже" имелась только одна сцена без участия Дезайи. Пришлось выкинуть и ее, иначе нельзя было; он должен был находиться на экране на протяжении всего фильма. Я вырезал эту сцену, на которую никто бы не обратил внимания.

Бийар: Если я правильно Вас понял, у Вас нет на этот счет изначальной позиции. А лежат ли в основе Вашей работы какие-либо теории?

Трюффо: Ну, конечно! Всякий раз, когда я нахожу способ исправить ошибку, мне хочется сказать: "Я открыл закон", хотя это вовсе необязательно закон.

Бийар: Не создает ли трудностей при монтаже необходимость уложиться в обычную продолжительность фильма, то есть ограничиться полутора часами?

Трюффо: Завершая работу над "Жюлем и Джимом", я испытывал неуверенность, мне не хотелось выходить за рамки полутора часов, и я говорил себе, что лучше заставить зрителей скучать полтора часа, чем целых два. Однако фильм вполне заслуживал добрых двух часов, и я уверен, он не стал бы скучнее, а мне это дало бы возможность не торопиться и не комкать материал. С "Нежной кожей" я иду на риск; фильм длится ровно два часа. По отношению к зрителю это рискованно, ибо я очень хорошо знаю, сколь быстро он устает. На протяжении трех четвертей часа все дозволено; в первые сорок пять минут можно пренебречь действием и делать все, что вздумается; люди терпеливо ждут, задаваясь вопросом — а что же произойдет; но после третьей четверти часа они становятся требовательнее. Тут уж надо решиться и рассказать им

какую-то историю, для чего есть энное число возможностей. Естественно, бывают фильмы, которые длятся три часа и не вызывают скуки, но когда ты лишь в начале пути и знаешь, что еще полностью не владеешь своим ремеслом, лучше быть скромным. Трудный для восприятия и непривычный фильм было бы глупо делать продолжительнее часа двадцати минут; никогда не следует рисковать сразу во всем. Если хочешь сделать что-то новое, делай это по возможности короче, во всяком случае, не длиннее, чем люди привыкли, то есть час двадцать пять — час тридцать минут. Я ощущал это на некоторых фильмах и полагаю, что одна из главных ошибок "новой волны" в том и заключалась, что ее участники не осознавали этого. Их фильмы снимались очень быстро, изобиловали слишком длинными кадрами, чрезмерным множеством сцен и были недостаточно урезаны при монтаже. Причиной тому недостаток профессионального опыта в работе над сценарием и постановкой. Чтобы это сгладить, следовало позднее больше поработать над монтажом и привести фильм в соответствие с привычными нормами. Режиссеру необходимо умение правильно оценивать свой материал, а поскольку редко все получается удачно, надо быть готовым приносить жертву ножницам.

Существует двоякий подход к монтажу. Те кинематографисты, которые превыше всего ставят исходную идею, не расстаются даже с малоудавшейся сценой, ибо при этом им пришлось бы выбросить какой-то персонаж или оставить недостаточно проясненной какую-то характерную черту или аспект сюжета. Тот, кто так рассуждает, мыслит абстрактно и больше всего дорожит своим замыслом. И наоборот, есть режиссеры, согласные в случае необходимости изменить при монтаже даже саму тему. Орсон Уэллс был готов рассказать совершенно другую историю, переиначить весь свой монтаж, если считал, что так будет лучше. Того же принципа придерживается и Годар. [...]

Б и й а р: Случалось ли Вам, принявшись за монтаж, обнаружить расхождение между отснятым материалом и тем, что Вы написали в сценарии? Не становилась ли вдруг очевидной правда, о которой Вы, собственно, и не думали?

Трюффо: Да, это может произойти благодаря таланту актеров.

Б и й а р: Работа над "Нежной кожей" завершается. Вы внесли изменения там, где считали их необходимыми, исполнители кое-где переставили акценты — и в результате получился ли фильм таким, как Вы хотели?

Трюффо: Пожалуй, да! Хотя сначала я был убежден в обратном. Когда я работал над "Шпанятами", меня потрясла разница между моими идеями и тем, что я увидел в конце концов на экране. Я решил тогда, будто фильмы полностью изменяются в процессе работы, и мне показалось, что "Шпа-нята" — фильм о марсианах, что ничего столь нереального никто прежде не видел. В конце концов я понял свою ошибку: фильм получился такой же, как другие, но создателю собственная картина всегда представляется чем-то крайне нереальным. После "400 ударов" меня особенно поразило, что, посмотрев фильм, зрители говорили о нем так же и теми же словами, как и я сам, размышляя о сюжете. Я задумал "снять фильм об одиночестве ребенка, о юности, ни грустный, ни веселый". И после просмотра зрители сказали: "Это не весело и не грустно, одиночество ребенка и т. д.". Значит, суть, ради которой фильм был сделан, сохранилась. Поэтому я больше не ломаю себе над этим голову.

Иногда в процессе съемок меня одолевало сомнение по поводу выбора темы: "Ни один человек этим не заинтересуется, я сошел с ума, взявшись за такую тему, надо было выбирать другой сюжет". Подобные мысли преследовали меня и во время монтажа фильмов "400 ударов" и "Стреляйте в пианиста"; теперь этого уже не случается, потому что я начинаю яснее представлять себе жизненный путь режиссера и говорю: "Мне предстоит снять тридцать фильмов, данный фильм - один из них, и он должен стать именно таким, каким я его задумал". Несмотря на все трудности работы над "Нежной кожей", я никогда не сожалел о выборе сюжета; я просто видел, как он развивался в процессе работы, как вновь всплывали некоторые исходные представления. Прежде чем взяться за написание сценария, я много раздумывал о Пьере Жакку. К моменту завершения сценария мы потеряли его из вида. Но во время съемок я заметил, что Пьер Жакку вернулся и что импровизация Жана Дезайи была направлена на создание образа именно такого человека, как он: выходца из среды крупной буржуазии, очень нервного, постоянно напряженного, чрезмерно впечатлительного.

Б и й а р: Прежде чем переходить к монтажу, нам, вероятно, следовало поговорить об озвучании?

Трюффо: Тому, кто одновременно снимает изображение и записывает звук, не понять, как можно снимать фильм немым и лишь потом записывать звук.

Б и й а р: Этого не понимаю и я. По-моему, в "Жюле и Джиме" звук подчас кажется плоским.

Трюффо: Это связано не с постсинхронизацией, а с тем, что нам часто приходилось все начинать сначала на разных студиях... Если работать без остановки и начинать озвучание задолго до обеденного перерыва, никто ничего не заметит. Я недолюбливаю синхронный звук. Недавно я пересмотрел в зале синематеки "Человека-зверя". Записанный синхронно звук был великолепен, но на протяжении всего фильма я видел на стенах тень от подвешенного микрофона — вот уж поистине вода на мою мельницу! Сам по себе этот факт удивителен, ведь фильм сделан высокопрофессионально! Мне не по себе, когда в кадре что-то движется вверх лиц. Я сразу замечаю подобные вещи, даже если это просто тень на стене. У меня такого быть не должно. Поэтому я всегда снимал без звука. К тому же во время съемок я очень нервничаю, боюсь не успеть сделать все, что нужно. Мне не терпится закончить съемку, и промедления, связанные с записью звука, для меня невыносимы. Что бы ни говорили, звукозапись требует много времени.

Б и й а р: Какие проблемы возникают у Вас при озвучании; например, в связи с необходимостью привести актеров в соответствующее душевное состояние?

Трюффо: Никаких особых проблем нет. С актерами, за некоторым исключением, трудностей не бывает. Эмоциональная насыщенность сцены не всегда напрямую зависит от искренности актеров. Австриец Оскар Вернер, растрогавший зрителей "Жюля и Джима", не понимал и четверти текста своей роли, так как едва знал французский язык. С озвучанием он справился уже лучше. Оно состоялось спустя три месяца, и тогда смысл слов стал ему уже более понятен, чем во время съемок. То, что он сумел вложить в фильм, свидетельствует о его высоком профессионализме актера, которому часто приходилось играть на сцене; но к внутреннему переживанию это имеет мало отношения. Звучит разочаровывающе, знаю, — но так оно и есть. Постсинхронизация становится недостатком только при работе с детьми или любителями, но не с такими актерами, как Жанна Моро, Азнавур, Оскар Вернер или Франсуаза Дорлеак. Зато как приятно заниматься озвучанием: работа идет спокойно, с фильмом ничего не может случиться, негатив хранится в надежном месте, чувствуешь себя раскованно, смотришь одно кольцо за другим; по-настоящему узнаешь свой фильм кадр за кадром. При синхронной записи звука такое невозможно. Благодаря озвучанию заучиваешь фильм просто наизусть. Это очень увлекательно, потому что тут-то и рождаются монтажные идеи; только теперь видишь, что из определенного кадра надо кое-что вырезать, поскольку камера или актер сделали нежелательное движение. Идеи рождаются легче, а главное — актеры под рукой. Чтобы справиться с трудностями, надо обращаться к каждой из них в отдельности. Я заметил, что всякий раз, когда я портил что-либо в каком-нибудь фильме, причина заключалась в том, что мне приходилось решать одновременно множество проблем. Когда предстоит сложное движение камеры, а в это время актер не справляется с текстом, говоришь себе: "Если я заставлю его повторить сначала, камера наверняка пройдет мимо; правда, движение камеры ничего особенного не дало, зато актер по крайней мере хорошо произнес свой текст", — и тут опускаются руки, от чего-то надо отказываться. Так, во всяком случае, происходит у меня в силу моего темперамента; я - фаталист и боюсь иначе вообще не справиться. Преимущество последующего озвучания в том, что проблему звука можно временно исключить, заведомо зная, что ею можно будет заняться позднее. Тогда уж можно будет "позабавиться", заставляя актеров говорить громче или тише.

Б и й а р: Не думаете ли Вы, что при микшировании шумов неизбежны потери?

Трюффо: Нет, при записи звука на натуре все шумы преувеличены, приходится записывать их вместе, даже те, которые не хотелось бы слышать. Интереснее манипулировать фонограммой: в данной сцене вовсе не будет слышен шум шагов, а в другой — одни только шаги. Большое удовольствие подбирать шумы, например, для сцены, где люди, выпивая, чокаются, смеются, слушают пластинку. Если все это записывать синхронно, образуется реалистическое шумовое "месиво", но реализм такого рода неинтересен, лишен драматизма, поскольку прослушивается все. Иногда шаги слышны лишь из-за потрескивания пола; задача, однако, в том, чтобы использовать шумы там, где надо, и опускать их там, где они не нужны. На самом деле, мне хотелось бы иметь запись каждого шума в отдельности.

Б и й а р: Как Вы записываете шумы?

Трюффо: Я работаю три дня подряд в тонстудии со специалистом-шумовиком, кроме того, приглашаю звукооператора, который записывает определенные шумы на натуре. Но и здесь задача состоит не в иллюстрации видимого на экране, а в том, чтобы акцентировать действие или выделить что-то особенно. Должно быть слышно лишь то, что надо слышать. Тиканье будильника можно сделать преувеличенно громким, чтобы указать время. В ходе остальной части сцены этот шум опускается за ненадобностью. С шумами надо играть. В "Нежной коже" женщина говорит мужу: "Я немного побуду у Франки, ей не по себе. Мне тревожно; надеюсь, она не натворит глупостей". Тут сценарная уловка, которая должна ввести зрителя в заблуждение. Поскольку люди всегда хотят угадать, что произойдет дальше, я даю им повод думать, что Франка, быть может, хочет наложить на себя руки. В диалог обеспокоенной женщины с мужем я ввел звук сирены кареты "скорой помощи". Тем самым подчеркивается намек, гипотеза самоубийства. Естественно, все зависит от установки регулятора звука при микшировании, в результате получается грубо или изящно. Сирена должна звучать достаточно громко, чтобы зрители обратили на нее внимание, но не настолько, чтобы они заподозрили нарочитость. Это — захватывающая работа, ничего подобного которой нет ни в одном другом искусстве.

Б и й а р: Поговорим теперь о музыке...

Трюффо: В кино к музыке почти всегда относятся пренебрежительно. Это нечто вопиющее, и те немногие режиссеры, которые занимаются данной проблемой, составляют исключение. Продюсеры никогда не понимали, что по окончании съемок работа над фильмом продолжается. Я вспоминаю Пьера Бронберже, который сорок лет знаком с нашей профессией и тем не менее считает всех монтажеров лентяями. Он непременно хочет выпустить фильм на экран через неделю после съемок. А с отснятым материалом приходится работать по крайней мере столько же времени, сколько уходит на съемки. На монтаж тратишь минимум три месяца. Прежде всего нужно вчерне смонтировать изобразительный ряд, подложив некоторые шумы и диалоги. Затем — провести повторный монтаж, уже со звуком. Потом надо поработать с музыкантами и записать музыку. После этого следует еще раз просмотреть все начисто. Но так никогда не бывает. Музыку записывают за несколько дней до перезаписи, и потом ее можно лишь подложить. За две недели до этого композитору сообщают продолжительность отдельных сцен и два-три раза показывают ему фильм, не слишком прислушиваясь к его мнению. Композитор должен был бы иметь возможность сказать: "Мне хотелось бы, чтобы этот кадр был подлиннее". Специалисты идут в этом вопросе еще дальше. Морис Ле Ру считает, что композитор должен принимать участие в съемках и даже оценивать голоса актеров при подборе исполнителей. Но это уже крайность!

Б и й а р: А как обстоит дело у Вас? Насколько я знаю, Жорж Дельрю писал музыку ко всем Вашим картинам.

Трюффо: Работая над фильмом "400 ударов", я совершил глупость, обратившись к Жану Константену, сочинителю популярных песенок. Все говорили: "В "400 ударах" прекрасная музыка", но специалисты, и в первую очередь музыканты, возмущались, имея полное на то основание. Когда я просматриваю эту картину, мне слышны все фальшивые звуки, все нелепости. Музыка написана небрежно, халтурно и зачастую портит изображение. Кража пишущей машинки совершается на фоне совершенно неподходящих звуков джаза. Почти во всяком фильме джаз неуместен, ибо искажает течение времени. Убежден, что всякая музыка, написанная импровизационно, без знакомства с изображением, лишь вредна и должна быть отвергнута, за исключением поверхностных лент типа "Кто знает?". Всякий раз, когда в фильме, обращенном к чувствам зрителя, звучит джаз, я замечаю, как снижается его эмоциональное воздействие. Впрочем, в такого рода лентах нередко случается, что режиссер слишком поздно замечает свою ошибку и выбрасывает самые неподходящие места уже во время перезаписи. Так было в картине "Мелодии из подвала". Я точно подметил, что вся сцена с блистательным номером Алена Делона в вентиляционной шахте явно должна была идти на музыкальном фоне. По-видимому, музыка была плохой (композитора звали Мишель Мань!), и я обратил внимание на то, что режиссер вдруг оборвал ее, ибо она снимала чувство страха за Алена Делона и зритель переставал интересоваться его героем и сопереживать. Музыка никогда не должна иллюстрировать изображение, а лишь усиливать его и поддерживать. По-моему, давний спор о том, должна ли музыка подчеркивать действие или звучать контрапунктом, устарел и обходит суть проблемы.

Жорж Дельрю — человек очень интересный; из композиторов он лучше всех чувствует кино. Он — один из немногих, кто глубоко понимает, что режиссер хочет сказать своим фильмом. Я ему очень признателен, ибо когда мы делали "Стреляйте в пианиста", все композиторы,

просмотрев картину, от нее отказались. Материал казался неблагодарным. А Жорж Дельрю первым понял, о чем, собственно, шла речь: он заметил намек на американские фильмы и догадался, что никакой пародии тут нет, а есть, скорее, подражание, в котором за трогательными сценами следуют сцены иронические. В большой спешке он написал музыку, которую я считаю превосходной. Я чувствовал себя в долгу перед ним и предложил ему уже на более приемлемых началах фильм "Жюль и Джим", над которым он тоже очень хорошо поработал. Сейчас он закончил музыку к "Нежной коже".

Б и й а р: У Вас есть определенные музыкальные идеи; Вы разбираетесь в музыке и знаете точно, какую музыку хотите для своих фильмов?

Трюффо: Некоторые представления у меня есть, но я не знаток музыки. Часто бывает трудно объяснить композитору, чего же ты собственно хочешь. Иногда я говорю Дельрю: "Здесь следовало бы играть в верхней части клавиатуры". Порой я привожу примеры или сравнения из литературы. В интересах режиссера не менять композитора с каждым последующим фильмом, поскольку со временем взаимопонимание улучшается. Глупо каждый раз начинать все сначала.

Если сцена слаба или плохо сыграна, ее и музыка не спасет. Я пробовал - и всякий раз терпел неудачу. Композитор чувствует себя увереннее, если эпизод удался. В "Нежной коже" есть длинная любовная сцена: выход из ресторана, прогулка по городу на рассвете, возвращение в отель, лифт, коридор, спальня. Эти кадры нереальны, как во сне, поскольку влюбленные грезят наяву. Я попросил Дельрю вводить здесь на каждом новом плане дополнительный инструмент.

От фильма к фильму у меня возникают все более точные музыкальные идеи. Я интересуюсь музыкой и все больше думаю о ней уже во время съемок, что придает мне смелость делать сцены более продолжительными, меньше их комкать; при этом я говорю себе: "Дельрю сделает все как следует". В работе над "Жюлем и Джимом" ему пришлось решать еще одну неблагодарную задачу, поскольку фрагменты без диалога заполнял закадровый комментарий; фонограмма была настолько забита словами, что порой становилось просто обидно. Например, было замечательно снято с вертолета шале; на этом плане музыка могла бы в самом деле раскрыться шире. Но, к сожалению, я вынужден был вставить еще один важный комментарий и поэтому отказался от музыки.

Бийар: Нельзя ли в фильме полностью обойтись без музыки?

Трюффо: Разумеется, можно, но все должно быть предусмотрено заранее. Однако я ощущал бы какую-то пустоту, потому что для меня сильные кинематографические эмоции в большей или меньшей степени связаны с музыкой. Музыка к фильму я запоминаю легко, даже если слышал ее лишь однажды; то же относится и к диалогу и даже к манере произносить отдельные фразы. Без музыки мне чего-то не доставало бы в фильме. В списке моих любимых картин немного нашлось бы лент без музыки, потому что я, вероятно, не очень охотно стал бы их пересматривать. Бунюэль сейчас отказывается от музыки, что соответствует антиэстетизму его фильмов; они представляют собой кинематографическое доказательство, иллюстрацию ожесточенно продуманной до конца идеи.

Бийар: Практически без музыки работает Бергман.

Трюффо: Верно, меня часто угнетает у Бергмана доведенный до абсурда отказ от звука. Подчас он заходит в этом направлении очень далеко: в "Жажде" или в "Тюрьме" нет, по-моему, даже шумов. Не знаю, прав ли он; во всяком случае, на меня это производит странное впечатление. Зато я высоко ценю его картину "К радости", которая еще не шла во Франции и в основу которой положена "Ода к радости" Бетховена. Роль музыки в этом фильме весьма значительна; она сливается воедино с повествованием о скрипаче и оказывает сильное эмоциональное воздействие.

Бийар: Что происходит, когда готова первая копия фильма? Испытываете ли Вы облегчение, волнение или просто думаете о чем-то другом?

Трюффо: Фильм начинает мне нравиться благодаря музыке. На стадии монтажа я его просто ненавижу. Подобное чувство овладевает всеми; все удручены, у меня часто вспыхивают бурные сцены с монтажерами или с продюсером, все друг на друга злятся. После первого просмотра воцаряется атмосфера безутешности. Затем наступает бурный прилив сил: сглаживаются ошибки, приходят необходимые решения, кажется, будто фильм с каждым днем становится лучше. Волнующий момент — монтаж музыки; музыка внезапно "облекает" или "обживает" фильм, который мы знали наизусть и который нас раздражал. Во время записи я пару раз прослушиваю музыку, к вечеру знаю ее наизусть и перед сном напеваю про себя. Монтировать

музыку, подкладывая ее под изображение — работа, которая приносит удовлетворение и даже пьянит; после нее с большей радостью пересматриваешь фильм. Поэтому в своих картинах особенно любишь куски с музыкой, ждешь их с нетерпением и считаешь, что именно они делают фильм живым и человеческим. Нужно большое мужество, чтобы отказаться от музыки.

Перезапись шумов тоже радует, ибо в этот момент наводится последний лоск; а затем наступает депрессия, которую разделяют и актеры. Работа завершена, но остается чувство горечи.

Мои слова могут неприятно поразить, но я должен признаться, что испытываешь сожаление, передавая фильм в руки тех, кто не работал над ним. Не знаю почему, но это так. Даже если после первых просмотров получаешь много комплиментов, все же чувствуешь, будто похвала не вполне соразмерна приложенным стараниям. Нет ощущения, будто потратил время даром, но кажется, что положено слишком много сил на пустяки. Возникает очень сильное искушение, знакомое продюсерам, актерам и всем причастным к работе, — фильм вовсе не показывать и по возможности припрятать. Чувство странное и необъяснимое, но я часто его испытываю. Серж Зильберман, продюсер "Дневника горничной" Бунюэля, буквально заболел на просмотрах, не хотел показывать этот фильм, хотя работа Бунюэля его восхищала. Когда картина завершена, чувствуешь себя опустошенным, выпотрошенным, никчемным. Остаются какие-то мелочи на копирфабрике, какие-то поправки в заглавных титрах, но по сути все сделано. Тогда лучше всего — уехать подальше.

Б и й а р: А когда Вы читаете потом критические статьи, радуют они Вас или нервируют?

Трюффо: Критические статьи задевают меня меньше, чем других режиссеров, я ведь знаю, как они пишутся. Радуюсь похвале, но вполне могу перенести и обратное. Помню, когда вышла на экраны картина "Стреляйте в пианиста", я уехал из Парижа. Мне не хотелось при сем присутствовать, но по пути на юг Франции я покупал газеты. "Фигаро" опубликовала разносную статью, что показалось мне вполне нормальным. Было очевидно, что фильм мог вызвать интерес лишь у узкого круга зрителей, и газете, выходящей таким большим тиражом, незачем было его хвалить. Надо сказать, что спустя год после выхода фильма я редко помню, кто был его поклонником, а кто не принял совсем, во всяком случае аргументы "за" или "против" я забываю. Запоминаю лишь оригинальные или наиболее содержательные точки зрения. Мне довелось читать весьма едкую, но забавную статью о "Жюле и Джиме", утверждавшую, что истинный сюжет фильма составляла история двух детей, влюбленных в свою мать. Я призадумался, так как в этом была доля правды. Статья носила психоаналитический характер, ее автор смотрел на меня как бы свысока, и завершалась она словами: "Фильм сделан пятилетним поэтом и, следовательно, иным быть не мог".

Других рецензий не помню, знаю только, что в целом они были положительными. Конечно, если бы возникли неприятности или мой фильм разгромили в прессе, я не был бы так спокоен, но ведь в сущности критика — это еще далеко не все. Быть может, я не принимаю ее близко к сердцу потому, что знаю, как пишутся критические статьи.

Б и й а р: Давайте перейдем к великим мастерам. На кого из них Вы ориентируетесь? Я полагаю, прежде всего — на Ренуара?

Трюффо: Да, на Ренуара. В его фильмах заложено стремление к жизненности, но при этом он любит все из ряда вон выходящее. Ренуар сумел разрешить те проблемы, которые встают перед людьми, приверженными реализму и в то же время имеющими тягу ко всему, что необычно. У Ренуара я научился искать простые и надежные решения. Вспомните "Тони", в основе которого — случай из деревенской жизни. Это социальный, бытовой фильм и в то же время фильм очень необычный, со всякими странностями: перевозка трупа в тележке, револьвер, кошелек на шее, двоюродный брат героини, который спит на улице и похищает чужой мотоцикл. Я прекрасно чувствую, что происходило в душе Ренуара, когда он снимал этот фильм. Ренуар — кинематографист, который мне наиболее понятен, мотивы его действий мне близки. Мне ясны его мысли при выборе сюжета, при съемках и монтаже. Я неоднократно пересматривал фильмы Ренуара, хорошо его знаю и очень многому у него научился.

Затем Росселлини, с которым я вместе немного работал.

Б и й а р: Прежде чем перейти к Росселлини... Мы с Вами говорили как-то о реализме, и Вы употребили слово "французский" в поразившем меня смысле. Вы сказали приблизительно так: "Кроме того, я считаю это типично французским", видимо, в противовес американскому кино. Можно ли утверждать, что Ренуар представляется Вам сугубо "французским" и что Вы сами пытаетесь делать истинно национальные фильмы?

Т р ю ф ф о: Я думаю, французы лишены эпического дара. В этом наше отличие от американцев, даже противоположность им. Французский художник склонен к скепсису, к сомнению, потому его творчество тонко нюансировано; ему чужды упоение и чрезмерность чувств. Так что бессмысленно подражать американским фильмам, которыми мы восхищаемся. Я убежден, что во французском кино не может быть "героя"; делались попытки его создать, но они малоубедительны. Геройство и престиж — темы сугубо голливудские. Творчество французского режиссера полемично по своей природе; зачастую оно с большей или меньшей силой подвергает сомнению существующий строй; его работа основана на критике и наблюдении. Дух скептицизма присущ также испанцу Бунюэлю, чье творчество отмечено специфически французскими чертами. Его фильмы заставляют вспомнить философские притчи, творения Дидро и Вольтера. Впрочем, Бунюэль — единственный режиссер, опрокидывающий все теории по поводу того, может ли фильм выражать идею или нет. И он — единственный, чьи фильмы что-то доказывают и не кажутся при этом идиотскими... Здесь есть тайна, в которой интересно было бы разобраться. Бунюэль стоит несколько в стороне от Ренуара. Бунюэль острее Ренуара, но у него меньше художественности, и в этом он ближе к Росселлини; ему всегда не терпится поскорее завершить фильм. Бунюэлю и Росселлини неведома любовь к съемкам.

Итак, после Ренуара наиболее значительно для меня — влияние Росселлини. В нем меня восхищает склонность к логике, простоте, неприятие эстетизации. Хотя некоторые элементы эстетства в моих фильмах чувствуются, хотя мне и нравится изощренность стиля, что не вяжется с методом Росселлини. Фильм "400 ударов" многим обязан его влиянию. Без Росселлини я не смог бы написать такую простую и непосредственную историю. Несомненно ему я обязан стремлением рассказать то, что мне особенно близко, со времен работы с Росселлини я знаю, что сценарий писать легко, если точно понимаешь, что ты хочешь сказать.

Затем — влияние Хичкока, усилившееся с тех пор, как я начал снимать фильмы. Меня восхищают ответы Хичкока на вопрос: как быть понятным; его способность все упрощать, как бы разлагать трудности на составные части с тем, чтобы преодолеть каждую в отдельности; его обостренная способность к стилизации изображения. Показывать надо один-единственный предмет, все лишнее следует убирать. Манера Хичкока зачастую противоположна манере Ренуара; мне же грезится синтез обоих.

На съемках Ренуар безоговорочно идет во всем навстречу актерам. Если они предпочитают сидеть на лестнице — пусть себе сидят, хотят грызть яблоко — сколько угодно; такие поблажки улучшают атмосферу на съемочной площадке. Актеры входят в форму, они должны хорошо себя чувствовать, чтобы сыграть сцену по возможности правдиво.

У Хичкока все иначе. Предположим, надо перенести на экран точно ограниченный отрезок пространства, вокруг сто сорок человек из техперсонала, есть лестница, три окна, операторский кран, осветительные приборы; но публика увидит только тот отрезок, который нужен Хичкоку для определенного ряда кадров. Чтобы придать изображению наивысшую интенсивность, он может потребовать от исполнителя мужской роли, чтобы тот скорчился на табурете, а девушку, которая его целует, подвесить за ноги к потолку павильона или сделать еще что-нибудь подобное. Кто-то этим недоволен? Какое Хичкоку дело! Важно лишь то, что будет потом видно в кадре. Зримый эффект, нередко заранее нарисованный на бумаге, должен быть достигнут любой ценой.

Такой метод работы, естественно, противоположен методам Ренуара, но гораздо логичнее, ибо зрители увидят потом в кино лишь маленький прямоугольник; и Хичкок с таким старанием выстраивает избранное им пространство, что вопреки полной неестественности на съемках впоследствии ему удастся произвести невероятное впечатление на зрителей всего мира.

Так, например, в постановке любовных сцен Хичкок словно насмехается над всякой логикой. Они черпают выразительность в шумовых эффектах, утрированном звуке поцелуев. Эти поцелуи целомудренны, не имеют ничего общего с тем, как целуются в жизни, и тем не менее полны чувственности. В фильме "К северу через северо-запад" есть сцена поцелуя в поезде с участием Кэри Гранта и Евы-Мари Сент; во время этого поцелуя Хичкок заставил актеров четырежды повернуться вокруг своей оси на фоне стены купе. Если представить себе эту сцену такой, какой ее увидел бы с расстояния нескольких метров человек, присутствовавший на съемках, можно было бы сказать: "Ничего не выйдет, то, что Хичкок заставляет исполнителей делать, — абсурдно"; тем не менее результат — запечатленный на пленке и превратившийся в зрительный образ отрезок пространства — свидетельствует о правоте режиссера.

На съемках чувственности нет и в помине, а на экране она ощутима гораздо сильнее, чем если бы актерам было сказано: "Давайте, целуйтесь, смущаться нечего". То же самое относится к дракам или сценам жестокости в его фильмах. Я поражаюсь смелости Хичкока, ибо надо быть именно смелым, чтобы во время съемок идти вперед, не оглядываясь в страхе на действительность. Вероятно, все присутствующие на съемках бывают недовольны или относятся к происходящему с иронией; наверное, на площадке не всегда наилучшая атмосфера. Но как замечательно с такой точностью знать: а) чего хочешь достичь, б) как этого достичь, знать, что ты прав, и иметь силы настоять на своем.

Возьмем, например, необычно длинную сцену концерта в Альберт-холле из фильма "Человек, который знал слишком много". Камера все ближе наезжает на музыкантов: весь хор одет в белое, музыканты — в черном, видны и слушатели. Внезапно певцы одновременно переворачивают страницу в своих партитурах. При помощи целого ряда изобразительных уловок Хичкок умудряется на одной только музыке, безо всякого диалога, построить десятиминутную сцену; на всем ее протяжении мы напряженно ожидаем выстрела из револьвера, который раздастся только в конце. Камера наезжает все ближе и ближе. На экране очень крупно показана партитура дирижера. Чтобы кадр не произвел впечатления вставки, сделанной задним числом, видна, вопреки всякому правдоподобию, тень движущегося дирижера. Для получения этого эффекта Хичкоку, вероятно, пришлось раз в тридцать укрупнить нотный лист; затем лист, по видимому, наклеили на стену и осветили дирижера особо сильными прожекторами, чтобы его тень ясно выделялась на фоне укрупненной партитуры. Спустя несколько секунд камера возвращается к партитуре и еще больше углубляется в детали: она выхватывает начало нотной линии и движется вдоль нее. Кадр просто поразительный, ибо в это мгновение все получает новый импульс: сам фильм, камера, действие, музыка. В этом эффекте нет ничего произвольного, ибо мы знаем, что первому удару цимбал, отмеченному в партитуре, будет соответствовать револьверный выстрел, который должен убить посла. В сцене концерта в Альберт-холле Хичкок чувствует себя как паша в своем гареме — тут он полновластный владыка.

Идеальным прообразом такого рода фильмов являются "комиксы". Я готов согласиться с хулителями Хичкока и признать, что его фильмы похожи на "комиксы", но ведь "комиксы" сами по себе - совершенство; когда смотришь знаменитую страницу газеты "Франс суар", их так и хочется перенести на экран.

Кино — отчасти искусство изобразительное, но не думаю, что оно могло бы конкурировать с живописью. На мой взгляд, совершенно неинтересно стилизовать на экране картины Вермеера, как это делал Фейдер. Скорее кино должно подражать стилю популярных рисованных серий. Это удастся некоторым японским фильмам, например: ночная сцена, поблескивает море, в нем отражается луна, а мимо проходит женщина в белом одеянии и т. д. Нечто подобное есть и в картине "Птицы". В идеальном случае надо было бы снимать днем то, что пригрезилось ночью, а ведь грезятся идеальные вещи, скажем луна, увиденная ночью; вообще все, что снится, бросает вызов законам оптики и возможностям киноматериала.

Хичкок любит не только кино, но и саму киноленту, каждый ее кадр; для него не существует никаких трудностей со съемкой. К началу съемок у него готовы тысяча двести рисунков, которые предстоит очень точно перенести на экран, каким угодно образом. В ход идут любые оптические уловки. Такое кино, по-моему, всеобъемлюще — экспериментально, как четырехминутные фильмы Мак Ларена или опыты Трнки, и в то же время универсально, как "Бен Гур". В творчестве Хичкока сочетается абстрактное с конкретным, в нем есть буквально все. Этим оно и прекрасно.

Б и й а р: Слушая Вас, хорошо понимаешь, что именно Вы любите в творчестве Хичкока; не так понятно, в чем его влияние на Вас. Вы восхищаетесь им, верно, но...

Трюффо: Как же, ведь...

Б и й а р: В чем сказалося на Вас влияние Хичкока?

Трюффо: Я тоже хочу властвовать над зрителями, что, по-моему, важно. Будучи журналистом, я читал свои статьи вслух перед сдачей в редакцию и вычеркивал отдельные фразы, говоря: "Стоп, здесь заскучают. Как обстоит дело с ритмом?"... Мне было очень важно, чтобы то, что я пишу, реально воздействовало на читателя. Мне случалось заменять длинные слова короткими, чтобы сделать статью более компактной. Меня огорчает, когда на просмотре фильма, моего или чужого, зрители покашливают, зевают или говорят: "Можно было сократить на полчаса, я скучал от сих до сих пор".

Мастерство Хичкока, которого мне очень хотелось бы достичь, заключается в умении сделать фильм увлекательным, вне зависимости от темы или принципов ее разработки; фильм должен захватывать зрителя от начала до конца, и если напряжение спадает, то потому только, что так предусмотрел режиссер, а не потому, что публика заскучала. В каждом фильме есть удавшаяся сцена; радуешься ей и говоришь: "С этой сценой мне повезло". Но потом, просматривая фильм в кинотеатре, замечаешь, что сцена-то действительно удалась, однако на следующей люди начинают кашлять и зевать. Уж если их тянет зевать, я предпочел бы знать об этом заранее... Быть может, их следовало заставить в данный момент смеяться, но это должно быть запланировано наперед.

По существу все зависит от дарования, либо оно есть, либо его нет. Если оно есть и об этом знаешь, можно делать интересные фильмы, и все становится легко. Надо лишь каждый год снимать интересный фильм. И все же должна быть определенная цель, надо стремиться привлечь кого-то на свою сторону, не друзей, нет; они знают, чего ты хочешь. Значит, дело в том, чтобы завоевать публику, сделать своими друзьями тех, кто ими еще не является. И нельзя стоять на месте, надо совершенствоваться. Ведь существует опасность скатиться в трясины массовой продукции и цинизма. Между тем необходимо все лучше овладевать своим ремеслом, добиваться понимания, признания своих идей и — я не стыжусь это сказать — стремиться оказывать большее воздействие на зрителей. Таким образом можно прийти к тому, чтобы на экране оставалось лишь то, что хочется показать.

В таком понимании работа в кино уже не игра для двоих участников - режиссер и фильм, а, как бильярд, для троих - фильм, режиссер, публика. Яркий пример подобной игры — "Психо", картина, цель которой - завладеть публикой. "Психо" столь же абстрактен, как "Ритметика" Мак Ларена. Как же удастся нагонять на людей такой всеобъемлющий страх? Когда беседуешь с Хичкоком о "Психо", он все осознает с поразительной ясностью; по его мнению, персонажи не представляют ни малейшего интереса, не имеют прошлого, ничем не примечательны; небывалый доселе успех фильма зависит исключительно от владения кинокамерой. И это я говорю о далеко не самом интересном из его фильмов, о фильме, действительно не имеющем никакого значения и представляющем собой не более как хорошо сделанную вещь. Хичкок не поживает на лаврах; решив какую-то проблему, он пробует силы на чем-то более трудном. Испокон века считалось, например, что всякое зрелище подчиняется старому закону развития действия по нарастающей, и потому наиболее сильные эффекты должны возникать в конце. Хичкок же осмелился дать в "Психо" самую зверскую сцену с убийством в начале, рассчитывая настолько потрясти публику, что в дальнейшем подобной жестокости не потребуется. При следующем убийстве достаточно одних намеков, ибо само воспоминание о первом испуге вновь должно вызвать страх. Он шел на большой риск. "Психо" пробовали скопировать четыре или пять раз, но, судя по фильмам "Бэби Джейн", "Параноик", "Матемпсихоз", не всегда можно повторить успех! Неудавшиеся подражания показывают, как трудно было сделать "Психо". Однако я больше люблю другие работы Хичкока, где затронуты серьезные темы. По-моему, прекрасен фильм "Окно во двор", который говорит о жизни вообще, об одиночестве и любви.

Я уверен, Хичкок в наши дни влияет на кинематограф всего мира, или хотя бы на значительную его часть; влияет на кинематографистов самых различных направлений, в том числе на многих, кто в этом не признается. Его влияние может сказываться открыто, как, например, в картине "Мелодии из подвала", в серии о Джеймсе Бонде и в "Шараде", или же оно проявляется более тонко, как в "Мюриэль", — но повсеместно режиссеры очень пристально следят за тем, что делает Хичкок. Это человек совершенно особенный и в своей карьере, и в творчестве, на него ориентируются, в него всматриваются, его исследуют с восхищением или завистью, ревностью или пользой для себя.

Б и й а р: Следовательно, главными образцами для Вас послужили Ренуар, Россellini и Хичкок?

Трюффо: Да, так оно и есть, хотя вполне можно допустить, что между собой они не очень ладят. Ценю я и Говарда Хоукса, Ингмара Бергмана, Луиса Бунюэля, Орсона Уэллса, Робера Брессона, каждого за свои особенности, за свои "сильные" стороны.

Б и й а р: Сказываются ли на Вашей концепции и на Вашем методе создания фильмов явления художественного и эстетического плана, лежащие за пределами кинематографа? Я имею, например, в виду "новый роман", творчество Пикассо и т. д...

Трюффо: Ни в коей мере, моя работа соотносится только с моими же предшествующими фильмами. Каждый фильм представляет собой реакцию на предыдущий и обусловлен желанием

взяться за что-то новое. Например, формально может показаться, что сюжет "Жюль и Джима" заимствован из книги. Однако не стоит торопиться с выводами, этот фильм требует дистанции в несколько лет... Персонажи находятся далеко от камеры; от публики не требуется соучастия; от нее ждут улыбки, а не стремления действительно "проникнуть" в фильм. Иначе обстоит дело с "Нежной кожей"; здесь я пытаюсь вызвать сопереживание зрителя, и фильм гораздо печальнее, чем "Жюль и Джим". "Нежная кожа" - как бы ответ на эту картину. Точно так же "400 ударов" были реакцией на картину "Бродячие собаки без ошейников". Кажется, будто "Жюль и Джим" сделан кем-то другим, а я вступаю с ним в полемику: "Нет, неверно, любовь гораздо печальнее, чем показано в этом фильме".

"Нежная кожа" — картина настолько реалистичная, что возникала опасность превратить ее в описание мытарств; одна из задач при съемках заключалась в том, чтобы этого избежать. Думается, в фильме нет в конечном счете ничего отталкивающего, ибо сцены, показывающие любовь мужчины к девушке, получились очень лиричными, почти как во сне, что не умаляет их реализма; ведь, влюбившись, теряешь, например, чувство времени, и все совершается словно в полусне.

Теперь я спешу снять "451° по Фаренгейту" — фильм-антитезу картине "Нежная кожа"... Режиссер всегда боится замахнуться на что-то непосильное. Например, во Франции некоторые постановщики, обладающие чувством реализма и способностью делать простые вещи, стремятся испробовать свои силы в поэтической фантастике; в девяносто девяти случаях из ста они терпят неудачу; я имею в виду такие картины, как "Жюльетта, или Ключ к сновидениям", "Ночная Маргарита" или "Красота дьявола".

Но в то же время, если постоянно сомневаться и отваживаться лишь на то, что удастся наверняка, не получится ничего, кроме топтания на месте. Я думаю, надо уметь находить середину. Дело в ясном понимании, в необходимости точно соразмерять свои замыслы и возможности и в том, чтобы, не будучи самонадеянным, все же идти вперед. Последнее совершенно необходимо, ибо в творческой профессии не двигаться вперед значит отступить. Но опережать следует только самого себя, а не других.

В газете иногда читаешь: "Такой-то в третий раз выпустил в свет произведение на фривольную тему; повседневная действительность ему совершенно безразлична" — что ж, тут важно не сдаваться, ибо выбор каждого следующего фильма надо решать только наедине с самим собой. Ничего, совершенно ничего не надо делать для других. Кинематографисту важно не показать войну в Алжире, а сделать фильм.

Б и й а р: Ну а тот, кто мыслит политически? Можно же захотеть сделать фильм о политике.

Трюффо: Конечно, но надо делать его лишь тогда, когда действительно очень захочется, а не из чувства долга. В этом плане надо держаться очень твердо; ошибка современной критики в том, что она делает режиссеру упреки нравственного порядка или с гражданских позиций, исходя из сложившейся ситуации, вместо того чтобы рассматривать фильм, как таковой. Нельзя требовать, чтобы все работало в одном ключе. Алжирский фильм "Оливы правосудия" был нужен и правилен потому, что его автор провел в Алжире все свое детство. Также нужен был фильм "Загон" режиссера Гатти о насильственном переселении людей. Все это прекрасно, но только как результат внутренней потребности художника. Не думаю, что бывают случаи, когда люди работают по принуждению и тем не менее достигают хорошего результата.

Б и й а р: До сих пор мы не произносили слова "цензура", но ведь таковая существует. Она может останавливать, налагать ограничения.

Трюффо: Да, разумеется.

Б и й а р: В сфере политической или сексуальной? Каков Ваш личный опыт?..

Трюффо: У меня нет никаких иллюзий; знаю, что "Нежную кожу" запретят для зрителей до восемнадцати лет. Если бы мне пришлось работать с продюсером, он заставил бы смягчить некоторые сцены, и после определенных поправок весь фильм выглядел бы, вероятно, иначе. Во Франции в этом отношении худо; по статистике большинство зрителей составляет молодежь в возрасте от шестнадцати лет до двадцати одного года. Фильмы, запрещенные для зрителей до восемнадцати лет, подвергаются в провинции бойкоту. Они идут в кинотеатрах в течение недели, а в пятницу их выбрасывают из программы, отдавая предпочтение фильмам для "семейной" аудитории. Такая ситуация возмутительна и, по сути, несправедлива, если вспомнить, что сам я начал ходить в кино с четырнадцати лет и именно тогда смотрел ленты, ныне разрешенные только для зрителей не моложе восемнадцати, и захотел быть режиссером. Глупо, что Радиге,

написавший в пятнадцать лет "Дьявола во плоти", должен был бы дожидаться, когда ему исполнится восемнадцать, чтобы увидеть свой роман на экране! Цензура— это камень преткновения для французского кино, без нее оно стало бы более зрелым. Конечно, есть кинематографисты, которым чуждо всякое чувство ответственности и которые только и знают себе посмеиваться; но все же надо было бы дать людям какую-то свободу.

Б и й а р: Считаете ли Вы, что Ваши фильмы и кино вообще выражают дух эпохи, общества? Согласны ли с тем, что ленты среднего уровня, в первую очередь неангажированное кино ценно как документ? Выражают ли они какую-либо идею, будь то сознательно или бессознательно?

Трюффо: Я знаю, что Ренуар и Росселлини, не сговариваясь, в один голос сказали о "400 ударах": "Вот портрет нынешнего французского общества". Они сочли фильм очень французским и расценили его как документ о жизни и воспитании во Франции, о ее школах и о том, как французские родители растят своих детей. Может быть, это и верно по отношению к "400 ударам", но получилось так совершенно непреднамеренно. Зато "Стреляйте в пианиста" был умышленно вынесен за рамки реальности, действие его должно было развиваться в воображаемой стране, о чем, однако, в тексте не упоминалось. Перенесение действия в воображаемую страну с условным названием часто чревато последствиями. Здесь же, по существу, речь шла о городе вообще, о снеге вообще; у персонажей были некие средневропейские имена; ничто и никто не ассоциировались с конкретным местом. В этой картине у нас возникали американские мотивы в среде парижского предместья — настоящий винегрет. Думаю, "Жюль и Джим" имеет значение только для эпохи, в которой развивается действие, хотя и в наши дни женский вопрос весьма популярен, что, возможно, способствовало успеху фильма. Но во всяком случае, честолюбивых стремлений в этом плане у меня не было. Моим фильмам чужд какой бы то ни было этикет, они не носят авангардистского характера. Быть может, стыдно занимать серединную позицию, но меня это ничуть не заботит. Убежденные сторонники авангарда считают мои фильмы чересчур традиционными, а традиционно мыслящие люди считают их слишком оригинальными. Сам я скептически отношусь к тому, что называется "ни то ни се", но, видно, именно такова моя судьба. "Нежная кожа" еще усугубит недоразумения.

Б и й а р: Из-за ее темы?

Трюффо: Естественно. Будут, конечно, говорить, что она банальна. Мне же она казалась иногда слишком оригинальной. Глядя на некоторые эпизоды, я думал, что все неправдоподобно, что это история сумасшедшего, но с другой стороны...

Б и й а р: Можете ли Вы дать оценку нынешней ситуации и развитию французского кино? Чтобы ограничить вопрос, скажем: можно ли подвести итог течению, в котором Вы активно участвовали и которое известно под названием "новая волна"?

Трюффо: Попробуем. Я, правда, больше верю в индивидуальность, нежели в коллективные выступления. Что тогда произошло? Из небытия выдвинулось несколько блестящих личностей, и они стали активно работающими режиссерами. Кое-кому не повезло: первый фильм имел определенные достоинства, но не получил того признания публики, которое позволило бы работать дальше; этим людям суждено было страдать от несправедливости, у них не было возможности попытаться счастья во второй раз. Затем — ряд интересных фильмов-дебютов, которые, однако, еще не составляли начала карьеры. Я не видел второго фильма Гатти, но у меня возникает вопрос: не окажутся ли такие люди, как Гатти или постановщик алжирского фильма Пеллегри, — художниками сугубо автобиографического плана, то есть авторами одного-единственного произведения, как это случалось в истории романа. Во всяком случае, можно сказать, что "новая волна" позволила некоторым некинематографистам приобрести интересный опыт. Должны же существовать люди, создавшие один-единственный фильм, так же, как существуют авторы одной-единственной книги.

Не знаю, вызывает ли разочарование соотношение удачных и неудачных фильмов. Но взгляд, брошенный назад на эйфорию 1960 года, весьма разочаровывает, ведь тогда рассчитывали на появление многих хороших кинематографистов и многих интересных лент. И тут мы возвращаемся в конечном счете к проблемам, о которых уже шла речь: фильм сделать легко или трудно в зависимости от того, как на это посмотреть. Многие из фильмов "новой волны" были задуманы и сняты в атмосфере полной свободы, а свобода не всегда способствует творчеству кинематографиста. Значимость многих американских деятелей кино с годами возрастала, и некоторых из них подстегивали именно трудности, возникавшие при работе в больших

кинокомпаниях. Режиссеру приходится управлять таким множеством деталей, что в конечном счете нужно обладать очень многими способностями, чтобы сделать фильм, довести его от первоначальной идеи до экрана кинотеатра. Подчас на этом пути дает себя знать несправедливость, когда кто-то прекрасно справляется с самым существенным, но лишен второстепенных данных, которые необходимы, чтобы превратить фильм в связное целое, пригодное для демонстрации. По сравнению с литературой и другими искусствами ситуация в кино весьма сурова. Например, крайне деморализует мысль о том, что нужно быть чистосердечным и одновременно коварно интриговать; как тут найти среднюю линию? Одного простосердечия явно недостаточно; не думаю, чтобы таможенник Руссо мог создавать фильмы.

Б и й а р: Представляете ли Вы себе, над чем Вам хотелось бы поработать помимо "451° по Фаренгейту"? Намечено ли уже какое-то направление Вашего дальнейшего пути, есть ли темы, персонажи, конкретные сюжеты, привлекающие Вас? Могли бы Вы вкратце обрисовать их? Будут ли Ваши следующие четыре фильма касаться темы любви?

Трюффо: Думаю, что о любви мне предстоит сделать еще многое, ибо эта тема неисчерпаема. Снимая "Нежную кожу", я часто говорил себе, что фильм выглядел бы совсем иначе, будь девушка на три года моложе. А если бы мужчине было на пять лет больше, получился бы другой фильм. Я охотно экранизировал бы "Лолиту", ибо в этом романе, несомненно, максимальная мыслимая разница в возрасте героя и героини, что для меня интересно. Редко случается, чтобы, прочитав — даже в журнале — какую-нибудь любовную историю, я не попытался бы представить себе, какой из нее можно было бы сделать фильм. Я себе прекрасно представляю следующий случай из английской жизни. Девушка вышла замуж за очень симпатичного человека, но, когда он знакомит ее со своим отцом, она влюбляется, бросает мужа и уходит со свекром. По-моему, снять такое трио фантастически интересно. Я даже имею в виду определенных актеров. Великолепен был бы здесь Клод Доффен; я отчетливо вижу фильм на эту тему. История страшная. Роль молодого человека ни в коем случае не должна выглядеть смешной. Несомненно многие зрители охотно посмеялись бы над молодым человеком, но это недопустимо. Любовь с первого взгляда между юной девушкой и человеком, который годится ей в отцы, — история действительно захватывающая. Но это — не Лолита, здесь тема иная. Я думаю, о любви можно сделать еще много фильмов. Цензура, естественно, — это большая помеха в работе, однако тут намечаются изменения к лучшему. Снимая фильм о любви, испытываешь много сомнений при сценах в постели или откровенно рискованных эпизодах. Постановка подобных сцен крайне трудна; у меня всегда портится настроение, и я удручен при мысли о разнице между настоящей жизнью и теми обрывками ее, которые мы показываем. Мне ненавистна необходимость обходить физическую сторону любви, ведь в конечном счете этот аспект очень важен. Нельзя же круглый год снимать "Принцессу Киевскую" или "Короткую встречу"; такие истории мне не интересны, если я не имею права коснуться физического аспекта. В этой сфере кино ковыляет вслед за литературой, но и здесь постепенно грядут перемены. То, что однажды было сделано, в дальнейшем становится возможным; значит, есть движение вперед. Всякий раз, когда я вижу в кино чуть более смелую, чем принято, любовную сцену, я испытываю чувство солидарности с режиссером. У меня возникает искушение — словно речь идет о продвижении войск союзников в Нормандии — передвинуть флажок на карте и сказать: "В таком-то году такой-то кинематографист первым показал такую-то сцену". Я восхищаюсь, например, фильмом "Королева пчел" не столько за его кинематографические качества, сколько за то, что он первым показал важные аспекты телесной любви. Ему удалось обойти цензуру, поскольку персонажи фильма были женаты, но он тем не менее очень смел; я думаю, каждый режиссер, интересующийся этой проблемой и снимающий фильмы о любви, должен попытаться прорвать вражеские линии. Вадим внес настоящий вклад в этом отношении, во всяком случае в картине "И бог создал женщину...", где происходят очень интересные вещи. Вадим в фильме "И бог создал женщину...", режиссер Ингмар Бергман в "Молчании" и я сам в "Жюле и Джиме" — все мы выиграли маленькие битвы. [...]

Я не знаю, что буду делать в будущем. Очень хотелось бы снять костюмный фильм с Жанной Моро и Жаном Маре; идея пришла мне от образа: мужчина в сапогах поднимается по лестнице, усталой красной дорожкой. Затем контраст между грубостью, дикой необузданностью мужчины и нежным интерьером жилища женщины, с вышивками и кружевами. Мне хотелось бы снять фильм в цвете с обоими актерами. Я люблю картины с детьми. Даже если в фильме с юным персонажем ничего не происходит, он в десять раз увлекательнее такого же

фильма со взрослым человеком в главной роли; это я понял, снимая "Любовь в двадцать лет" с Жан-Пьером Лео. Когда что-то случается с молодым человеком, ситуация волнует нас особенно; можно постичь много нового, работая с группами детей или с одним ребенком в отдельности.

А в общем я редко знаю заранее, что буду делать. У меня впереди всегда только один проект, этим я и ограничиваюсь.

1964

БЕСЕДА ФРАНСУА ТРЮФФО С КИНОКРИТИКАМИ
СЕРЖЕМ ДАНЕЕМ, ЖАНОМ НАРБОНИ,
СЕРЖЕМ ТУБИАНА

НЕДОВЕРИЕ К ИНТЕРВЬЮ

"Кайе": С каким чувством Вы приступаете к этой беседе? Мы предложили Вам провести ее около двух лет назад, но Вас словно что-то удерживало. Что же?

Трюффо: Давайте начнем, имея, однако, в виду, что беседу нашу, быть может, не опубликуют. Я отношусь к такого рода разговорам сдержанно, ибо чем больше работаю, тем меньше могу что-либо сказать о своей работе. Сейчас в самом разгаре монтаж фильма "Последнее метро", и я озабочен лишь сочетанием кадров, проблемой ритма, подбором планов, ролью музыки; и если разговор пойдет о чем-либо ином, мне придется притворяться заинтересованным.

Прежде интервью брали гораздо реже. Я написал книгу бесед с Хичкоком, желая показать американским журналистам, что этот знаменитый человек, недооцененный ими, был в Голливуде самым компетентным. Ныне в интервью заключается некий элемент рекламы, от которого мне очень не по себе. Конечная цель — продать товар, отсюда фразы типа этой: "Видите ли, перед вами не только история человека, больного раком, но и истинная песнь любви". Такой рекламы я стыжусь.

В конечном счете, я счастлив в кино потому, что оно дает мне возможность использовать время наилучшим образом. Писать сценарий трудно, но это этап не мучительный — если в какой-то день работается плохо, рвешь исписанные странички и на завтра начинаешь сначала; весь убыток — стоимость бумаги. Подготовительный период удручает меня тем, что, отвечая на все задаваемые вопросы, я кажусь сам себе маньяком, к которому относятся с подчеркнутым сочувствием. Важнейший этап — съемки; тут все происходит слишком быстро, но зато напряженно, эмоционально, постоянно находишься в действии, как бы там ни получалось. Наконец, словно некое облегчение, начинается монтаж: даже если актерам суждено умереть, все нужные кадры уже отсняты. При монтаже фильму больше нельзя повредить, зато есть время поэкспериментировать, поправить.

Выход картины на экран для меня мучителен, особенно из-за рекламы. Лучше всего — оказаться на это время вне Парижа. Я сохранил приятные воспоминания о выходе фильма "История Адели Г.", ибо уехал тогда в Америку. Молодой исполнительнице главной роли был дорог этот фильм, и я не сомневался, что она сумеет достойно его представить. Больше всего я опасаясь вопроса: "Как Вы определяете свое место в кино?" Мне кажется неприличным самому себя оценивать, в этом есть нечто противоестественное. И потом, приходится лгать, делая вид, будто достиг на экране всего, чего хотелось, тогда как в действительности ты сам себе лучший критик, во всяком случае, наиболее строгий.

Посредством интервью авторы пытаются в той или иной мере создать лестное о себе представление, что смехотворно. Когда я делал первые шаги в кино, мне, вероятно, нужно было признание, но теперь мое единственное желание — чтобы фильмы окупались, чтобы копии истрепались и я получил бы возможность продолжать работу. Добавлю, что я не уверен в том, что могу высказать что-либо новое; мои взгляды на кино меняются мало, я боюсь повториться. Вот уже десять лет, как в каждом интервью я говорю о фильме "Джонни дали винтовку", который поражает и соблазняет меня.

Вероятно, наиболее сильное впечатление производит то, что довелось увидеть прежде, чем ты стал кинематографистом. Порой я говорю себе, что для художника было бы логично ничего не одобрять в работе других. Если вы просто читатель или зритель, книга или фильм могут вам

нравиться на сто процентов, потому что вас более волнуют намерения автора, нежели их воплощение. Если же вы сами — практик, то в исполнении другого всегда найдется деталь, различие, расхождение, мешающее безусловному признанию. Я очень высоко ставлю Чаплина, он для меня интереснее, чем сам Иисус Христос, но мне случается придирается к "Графине из Гонконга". Поэтому я полагаю, что, оценивая чужую работу, надо было бы абстрагироваться, принимать систему, выбранную другим, стараться следовать его правилам игры и высказывать замечания лишь о том, что представляется удачным.

"Кайе": В конечном счете Вы требуете соблюдения своего рода профессиональной этики. Человек занимается своим делом, тратит свое время, и говорить об этом нечего, да и нескромно. Но не являетесь ли Вы одним из немногих, кто может так говорить, ибо все меньше людей, для которых кино — это профессия, то есть нечто такое, чем занимаются десять, двадцать лет, делая ежегодно по фильму, как, например, американцы? Ведь если кино - не профессия, тогда каждый фильм становится чуть ли не ловким фокусом, при котором ставят на карту свою судьбу; нечто подобное происходит сейчас во Франции.

Трюффо: Да. Если чувствуешь себя непонятым или отвергнутым, тогда беседа дает возможность объясниться, рождает надежду добиться понимания.

КАРЬЕРА

"Кайе": В наши дни кинематографисты стараются вложить в фильм все, не будучи уверенны, что потом им вновь удастся снимать; в результате получаются излишне насыщенные, как бы раздутые фильмы. А потом начинаются разговоры из-за отсутствия уверенности в том, что можно будет регулярно заниматься своей профессией. К Вам это не относится. Хотелось бы расспросить Вас, как Вы делаете "карьеру", или — если Вы считаете это выражение неприемлемым — как Вы обеспечиваете себе отсутствие простоев?

Трюффо: Слово "карьера" меня не шокирует, ни само понятие, ни то, что оно обозначает. Оно менее претенциозно, чем слово "творчество". Как бы то ни было, если что-то делаешь, живешь этим и хочешь продолжать - ты делаешь "карьеру". Я не хочу работать ни над чем, кроме фильмов. Если б я ослеп, я постарался бы продолжать, сотрудничая в создании сценариев.

Нападки на бедную французскую кинопромышленность, которую называют "доходным кино", по-моему, бьют мимо цели, ведь продюсеры один за другим терпят банкротство. Порой продюсеров попрекают тем, что они думают лишь о прибыли, порой над ними насмеваются, если они несут убытки. В Америке все гораздо проще: хорош тот фильм, который принес доходы, плох тот, на котором пришлось потерять деньги, - расчет тот же, что и в спортивных состязаниях. В Голливуде не тратят времени на эстетические дискуссии!

"К а й е": Фактически очень мало режиссеров Вашего поколения, в особенности среди более молодых, кому удастся в течение достаточно долгого времени снимать ежегодно по фильму и считать то, чем они занимаются, своей профессией.

Трюффо: Да, я думаю, мне помог вначале случай. Мой тесть, управляющий компанией "Косинор", стал продюсером моего первого фильма "400 ударов". Он посоветовал мне основать собственную производственную фирму, если я хочу сохранить свободу действий. И я организовал "Фильм дю каросс"¹⁴ — в память о "Золотой карете", — и по счастью, и ныне, двадцать лет спустя, эта маленькая компания все еще существует. Так все и началось с того первого фильма, который принес мне много денег; я лишь не мог предугадать, как мое поведение изменится под влиянием профессии. Всю свою юность я прогуливал уроки в школе, чтобы ходить в кино. Но с тех пор, как я стал владельцем компании "Фильм дю каросс" и конторы, я не мог пропустить ни одного рабочего дня. Даже когда на экран выходит новый фильм Бергмана или Феллини, я дожидаюсь семи часов вечера, чтобы пойти в кино, вероятно, из чувства ответственности перед теми, кто работает со мной.

Словом, если берешь на себя обязательства — их надо выполнять, тем более что я — не один. Вместе с Жаном Грюо, Сюзанной Шифман и другими сценаристами мы разрабатываем сценарий. Марсель Бербер, который с самого начала ведет дела фирмы "Фильм дю каросс", и мой агент Жерар Лебовиси определяют бюджет, изыскивают возможности финансирования и

¹⁴ Carosse – карета (франц.). – Прим. перев.

составляют договора, защищающие интересы фильма, — на этом этапе я всемерно опираюсь на их помощь; отныне игра состоит в том, чтобы делать то, что мне хочется, стараясь не тратить зря деньги финансистов. Без такой организации и такого окружения я, вероятно, не стал бы сохранять "Фильм дю каросс" и начал работать с продюсерами.

Продюсером моего второго фильма "Стреляйте в пианиста" был Пьер Бронберже, купивший короткометражку "Шпанята". Он отказался от "400 ударов", но ему понравился роман Дэвида Гудиса. Сначала картина "Стреляйте в пианиста" потерпела провал, подтвердив мнение прессы, поносившей "новую волну": "Им удастся первый фильм, потому что они рассказывают о своей жизни, а на втором они разбивают себе лбы из-за отсутствия профессионализма".

Этот ушат ледяной воды сделал очень тревожной атмосферу съемок картины "Жюль и Джим". Я смог сделать фильм лишь благодаря тому, что Жанна Моро поверила мне на честное слово; у нас не было прокатчика, — моего тестя не было уже в живых, — и только по завершении работы мы обрели уверенность в судьбе картины: она понравилась прокатной фирме "Сирицки", которая согласилась выпустить его на экраны. Фильм повсюду прошел хорошо, и у меня возникло впечатление, что я стал профессионалом.

Но едва Рей Брэдбери уступил мне права на экранизацию романа "451° по Фаренгейту", как я убедился в том, что никогда не найду во Франции средств для финансирования фильма. Американский продюсер Льюис Аллен обратился ко мне с предложением снять "День саранчи" по роману Натаниэля Уэста; а я выдвинул взамен идею "451° по Фаренгейту". Он согласился при условии, что фильм будет снят в Англии, на английском языке.

"Кайе": Сейчас складывается впечатление, будто с годами Вы выработали весьма продуманную систему чередования замыслов. Глядя на последовательный ряд Ваших фильмов, кажется, будто Вы знаете, что такой-то замысел связан с риском, а другие не вызовут осложнений. Вы проводите линию, несколько напоминающую политику издателя, который публикует "трудное" эссе, зная, что оно пройдет за счет чего-то другого.

Трюффо: Моя единственная тактика чередования замыслов состоит в том, чтобы после каждого дорогого фильма снимать картину с очень малым бюджетом и тем самым не дать завлечь себя на путь эскалации, ведущей к серьезным уступкам, мании величия или к безработице. Вернувшись из Англии, я был полон решимости работать на два фронта, делать предпочтительно фильмы на французском языке и готовить одновременно несколько проектов. Снимая в начале 1968 года "Украденные поцелуи", я уже готовил «Сирену "Миссисипи"» и "Дикого ребенка". Деятели компании "Юнайтед артисте" замысел "Дикого ребенка" не нравились главным образом потому, что я хотел снять черно-белый фильм. В конце концов они сказали: «Согласны на "Дикого ребенка", но постановка будет осуществляться вкупе с «Сиреной "Миссисипи"», так мы сможем покрыть убытки от одного фильма за счет доходов от другого». Я согласился, и произошла немыслимая вещь, доказывающая, что никогда нельзя загадывать: при бюджете в 750 миллионов «Сирена "Миссисипи"» потерпела убытков на 350 миллионов, а "Дикий ребенок", который стоил чуть меньше 200 миллионов, заработал 400!

По правде говоря, надо было бы вести речь не только об удачах и провалах, но также и о кажущемся успехе и кажущемся провале. Никогда не следует судить по количеству зрителей парижской премьеры, ибо по всей Франции это число может быть умножено в шесть раз, а один и тот же фильм можно продать в пятьдесят разных стран мира [...].

ИДЕЯ КОМПРОМИССА

"К а й е": Складывается впечатление, будто мы являемся свидетелями полной и довольно опасной победы "политики авторства". Эта победа была одержана людьми, которые с первого же своего фильма либо сразу после него становятся в позу "авторов", но вот уже несколько лет на фоне разговоров о кризисе кино пробивается мысль, возвращающая нас к тому, что существование продюсера само по себе не так уж плохо. Не может же быть равновесия между этими двумя ситуациями, или, если угодно, компромисса?

Трюффо: По-моему, Хичкок был в своих высказываниях наиболее честным режиссером, даже если его мысль следует читать между строк. Когда мы с Шабролем впервые спрашивали его, он говорил о компромиссе, и нас смутило, почему говорит о компромиссе человек, которому мы

пришли высказать свое восхищение? То же случилось, когда Базен расспрашивал его на Лазурном берегу во время съемок картины "Поймать вора". В итоге, поскольку даты этих бесед примерно совпадали, выяснилось, что они происходили вскоре после съемок фильма "Я исповедуюсь", фильма, концепция которого значительно ухудшилась, если сравнить первый вариант сценария с завершённым фильмом. В одной из двух недавно опубликованных книг о Монтьере Клиффе автор утверждает, будто в первом сценарии фильма "Я исповедуюсь" дело доходило до казни патера Логана, признанного виновным в убийстве.

Как и почему Хичкока заставили пойти на такую серьёзную уступку, не знаю. Быть может, из-за давления религиозного порядка, поскольку фильм снимали в действующих церквях Квебека, быть может, по настоянию руководителей фирмы "Уорнер бразерс".

Во всяком случае, замысел фильма "Я исповедуюсь" пострадал, и Хичкоку пришлось снять финал в жанре полицейской ленты, что действительно слабее фильма в целом. Эта история показывает, насколько Хичкок был искренен в нашем первом интервью, а также свидетельствует о том, в какой мере ему пришлось бороться, чтобы создать такие шедевры, как "Окно во двор" или "К северу через северо-запад". Однако идея компромисса не слишком подходит к Хичкоку, ибо чаще всего ему удавалось установить соответствие между тем, что он мог, и тем, чего хотел. Когда же мы его поддразнивали, говоря: "А по сути дела, будь Вам предоставлена полная свобода, что бы Вы сделали?", он принимался описывать не какой-то авангардистский фильм, а фильм Хичкока, только с чуть более явной жестокостью. Мне думается, он был поражен дерзостями Штрогейма. Позднее он восхищался фильмом "Тристана", и я могу себе представить, как он сожалел, что не может себе позволить наделить прекрасную блондинку деревянной ногой. Впрочем, он отыгрывался на очках.

Рано или поздно будет отмечено, что все творчество Ренуара чувственно, тогда как все творчество Хичкока пронизано сексуальностью.

"К а й е": Возвращаясь к теме заказного кино, я хотел бы сказать, что у меня нет впечатления, будто Вас вынуждали изменять в каком-нибудь из Ваших фильмов целую сцену, либо нечто важное.

Трюффо: Нет, я свободен в своих фильмах, хотя иногда сам себя сдерживаю; я налагал на себя ограничения в фильмах "Новобрачная была в черном", "Семейный очаг" и "Ускользящая любовь". Анри Ланглуа, которому понравились "Украденные поцелуи", сказал мне: "Теперь пора женить Жан-Пьера и Клод Жад", но, в конце концов, в этом не было, пожалуй, столь срочной необходимости! Что касается "Ускользящей любви", то, снимая этот фильм, я знал, что делаю глупость. Я уподобился канатоходцу без каната [...].

"КАЙЕ ДЮ СИНЕМА" И ВЫ

"Кайе": Как объяснить молчание, возникшее между Вами и журналом "Кайе дю синема"?

Трюффо: Вспоминается замечание, брошенное Ланглуа: «Вы все сошли с ума — Ромер, Ривет и Вы сами, — как можно было бросить "Кайе"». Я удивился и подумал, что он путает синематеку и журнал. Журнал принадлежит тем, кто пишет, а не тем, кто снимает фильмы, — это логично. Я отошел от работы в "Кайе" с того дня, как снял свой первый фильм: у меня действительно было чувство, будто я перешел в другой лагерь. Я хорошо понимаю Кокто, неотступно бичевавшего судей — всех, кто позволяет себе судить. Он предпочитал стоять на стороне тех, кто идет на риск. Помнится, однажды в воскресенье в гостях у Базена я придумал систему решетки с оценками фильмов в виде звездочек, которую Дониоль окрестил "Совет Десяти", но с того момента, как я отснял первые три метра пленки, я стал противником столь поспешного способа вынесения приговора: оценивать чужую работу крестиками, цифрами, кружочками и нулями — что за наглость! Я солидарен с Дюрас или Зиди, когда их оскорбляют из принципа, судя их работу не по исполнению, а по их намерениям. Двадцать лет назад меня поразило заявление Жюльет Греко в журнале "Парископ": "У нас с мадемуазель Сильви Вартан совершенно разные профессии". Такое утверждение показалось мне предельно смехотворным, тем более со стороны человека с положением по отношению к начинающей актрисе. Я считаю, нельзя нападать на людей, которые моложе нас, по очень простой причине. Оглядываясь назад, мы, как правило, бываем невысокого мнения о себе, какими мы были пять или десять лет назад, считая,

что стали теперь лучше, мудрее, сознательнее. Поэтому надо признавать за младшим собратом по меньшей мере то же право на ошибку, ту же возможность совершенствоваться. Все оказывается значительно сложнее потому, что, следуя логике, мы не должны нападать и на людей старше себя, которым осталось меньше жить. Не меньше, чем высказывание Жюльет Греко, меня поразила мысль Бернаноса в "Дневнике сельского священника": "Я понял, юность благословенна, она воплощает риск, который сам по себе есть благословение". Эта замечательная фраза подействовала на меня, я проникся ею, в ней есть волшебство и истина; я помню о ней, даже когда решаю производственные вопросы. Например, мне всегда неприятно приносить убытки тем, кто меня финансирует, но, когда дело касается финансистов моложе меня, сама мысль об их возможных убытках по моей вине становится невыносимой, ибо мне кажется, что я их обжулил. Вскоре у меня возникнут в этой связи трудности, потому что все больше приходится работать с людьми моложе меня!

Тем более не рекомендуется критиковать людей своего поколения, ибо тут возникает иное препятствие — понятие удачи. Критиковать кого-то, кому повезло меньше, бесчестно; критиковать того, кому больше повезло, это зависть — единственный действительно смертный грех. Что касается людей одного поколения, занимающихся одинаковой деятельностью, то здесь возникает образ заключительной сцены из "Франциск, менестрель божий" Росселлини: монахи решили расстаться; они выходят в поле и начинают все быстрее кружиться вокруг самих себя, пока не падают в опьянении на землю; тогда они поднимаются и уходят каждый в том направлении, в каком по воле случая он упал. Что касается меня, то я еще часто беседую с Риветом (он помогал мне с композицией фильма "Новобрачная была в черном"); постоянно общаюсь с Жаном Орелем, Клодом Берри, Марселем Офюльсом, Клодом Миллером, Пьером Кастам или Рене, мы беседуем при каждой встрече [...].

АКТЕРСКИЙ ОПЫТ

"К а й е": В связи с опытом актерской работы в фильме "Тесные контакты третьей степени" хотелось бы знать, что Вы восприняли как намечающуюся перемену, как мутацию в кино Соединенных Штатов?

Трюффо: Я не силен в футурологии. Но склонен думать, что современное американское кино, несмотря на его жизнеспособность и фантастические сборы, несколько хуже европейского кино в целом. Когда Голливуд создаст фильм, подобный "Замужеству Марии Браун", я пойду смотреть его трижды. Содержание американских фильмов стало менее условным, чем прежде, но, поскольку их антиусловность фальшива, все испытывают ностальгию по условности. Когда зрители видят старый фильм компании "Уорнер бразерс", который стремительно разворачивается — с фальшивыми персонажами, в фальшивых ситуациях, но в ритме грома небесного, — все говорят: "Почему теперь больше не делают таких фильмов?", не отдавая себе отчета в том, что отвергли бы тот же фильм, будь он снят сегодня, фильм, чарующий их потому, что длительность истекшего времени убивает критическое отношение. То же можно сказать и об умерших актерах. "Почему нет больше таких актеров, как Марсель Эрран, Луи Салу, Жюль Берри?" Да как же, есть они — Патрик Дева-эр, Мишель Серро, Шарль Деннер, — но они не поражают, потому что живы, потому что их можно легко увидеть по телевидению.

Возвращаясь к нынешнему американскому кино, я сказал бы, что от некоторых фильмов создается впечатление, будто они возникли в результате многочисленных заседаний административных советов; смотришь и ощущаешь разного рода вмешательства, не всегда непременно идущие на благо фильму. Иногда я думаю, что значение, придаваемое призу "Оскар", губительно сказывается на некоторых произведениях. Представьте, второстепенный персонаж — скажем, почтальон, приносящий телеграмму, — начинает вдруг подчеркнуто "играть". Зрители говорят: "Заметили ли Вы, как тщательно отработана мельчайшая роль?", а я не могу удержаться от мысли, что продюсер потребовал включить сцену с этой ролью, чтобы получить "Оскара" за "лучшую второстепенную роль".

"Кайе": В прошлом году в Америке у меня сложилось впечатление, что там проявляют мало интереса к европейскому кино, а тот небольшой интерес, который есть, почти полностью удовлетворяется Вашими фильмами, дающими общее представление о Франции. Сознаете ли Вы это и как к этому относитесь?

Трюффо: Нет, нет и нет. Вы не заставите меня сказать, будто я один, единственный, а все остальные - ничтожества! Я принадлежу к тем пятнадцати кинематографистам, чьи фильмы довольно регулярно демонстрируются за пределами Франции, разумеется с субтитрами. Полагаю, в Америке очень хорошо воспринимают Ромера, а также Шаброля. Ни один из моих восемнадцати фильмов, взятый в отдельности, не давал таких сборов, как картины "Мужчина и женщина", "Дзета" или "Кузен и кузина". Дело лишь в определенной регулярности. Но почему важнее быть показанным в Америке, чем в четырех странах Скандинавии, где любят кино? А Япония? А Испания? Повсюду есть любители кино, и если сюжет фильма истинно французский, а не исключительно парижский, его всюду поймут.

ПРИЧАСТНОСТЬ

"Кайе": Очень любопытна сама идея сопричастности. В передаче "Кинематографисты нашего времени" опрашивающих больше всего поражала тенденция рассматривать Вас в некотором роде изолированно, тогда как сами Вы отстаиваете свою причастность к кинематографу своего времени.

Трюффо: Да, я претендую на это. Я не снимал бы фильмы, будь я единственным во Франции, кто этим занимается. Критиковать общество — одно, но считать, будто не принадлежишь к нему, - другое, это сущее ребячество. Очень модная ныне тема ухода из общества хороша для юношей, страдавших в детстве от чрезмерной опеки; в самой этой теме есть доля снобизма. Начиная с "400 ударов" вплоть до "Дикого ребенка" я показываю персонажей, жаждущих "интегрироваться", сделаться составной частью общества. В юности я ухаживал за девушками, которые твердили лозунг Андре Жида "Семьи, я вас ненавижу", что меня смешило, ибо в десяти случаях из десяти родители их были очаровательны, и я бывал счастлив, когда меня приглашали в гости. В серии об Антуане Дуанеле я именно это и показываю.

Честно говоря, обычно признание получают идеи, которые нас устраивают, которые уравнивают удары судьбы, и от нас самих зависит умение увидеть искренность, скрывающуюся за идеями противоположными, признаваемыми людьми с иными биографиями. Я очень люблю Чаплина именно за то, что он самый великий из всех, кто разрабатывал эту тему.

Люди, у которых берут интервью, порой словно переживают кризис личности, что побуждает их противопоставлять себя окружающим: я не из тех, кто ставит свою камеру на землю... и утверждает: я единственный, кто умеет разбирать фотоэлемент... я - единственный из лауреатов Гонкуровской премии, работавший на заводе... На днях в передаче, которую ведет Жак Шансель, один романист сказал: "Я, несомненно, первый из французов, кто читал Пруста в сверхзвуковом самолете". Что за безумие эта безмерная потребность провозглашать свою уникальность; она происходит, вероятно, от воспитания, от школьного деления по успеваемости, от соперничества между "братьями".

Когда я снимался у Спилберга в окрестностях Бомбея, я впервые в жизни встретил людей, индусов, которые рассматривают себя не как личности, даже не как пшеничные зерна среди прочих зерен, а просто как пыль. Один очень старый индус — случайный статист — спросил, когда же фильм выйдет на экраны, и потом покачал головой, давая понять, как нечто совершенно естественное и не имеющее значения, что он к тому времени умрет.

"Кайе": Когда рассматриваешь персонажей Ваших последних фильмов, создается впечатление, будто извне они воспринимаются не как люди обособленные; они кажутся равноправными членами общества или способными стать таковыми, но при этом в них есть какая-то потаенная внутренняя отчужденность. То есть, войдя в общество, они совершают поступки все же ненормальные по отношению к нему, у них есть какая-то навязчивая идея, изолирующая их. Это — не отстраненность, а своего рода безумное стремление оказаться вовне.

Трюффо: Мне думается, в своих первых фильмах я старался убеждать. Я показывал так называемые "предосудительные" формы поведения, желая заставить их принять. Затем, не знаю только, в какой момент, меня заинтересовали люди экзальтированные, подвижные навязчивой идеей, и по-прежнему я стремился вызвать к ним любовь. По существу, я задаю себе вопрос, не состоит ли противопоставление европейского кино американскому в следующем: для американских кинематографистов режиссура подразумевает усиление сценарной основы, а для европейцев — противоборство с ней. Если эта идея верна в целом или хотя бы отчасти, то у нас

режиссура есть занятие неизменно парадоксальное. Даже в литературном плане всякий хороший рассказ парадоксален: персонаж, которого считали таким, оказался сяким, иначе спрашивается, чем рассказ интересен? В чем же тогда состоит альтернатива для европейского режиссера? Либо вы имеете дело с банальной повседневной историей и в процессе постановки выявляете ее неожиданный аспект, либо у вас есть исключительная история и вы пытаетесь придать ей нормальный вид. Какой бы ни была эта теория, я почти уверен, что некоторые мои друзья ее отвергнут. Например, Александр Астрюк, Робер Энрико или Коста-Гаврас — все они сторонники "акцентирующей" сценарий режиссуры. Стоило бы расспросить по этому поводу Ривета...

Простите, Вы интересовались, что я думаю о долгом молчании, которое мы с журналом "Кайе дю синема" хранили по отношению друг к другу на протяжении двенадцати лет, и Вам могло показаться, будто я не хочу отвечать. После того как в 1968 году Вы опубликовали одну передовицу [...], несколько номеров подряд я смотрел только фотографии, затем не стало и фотографий, а сами тексты читать было трудно, для меня практически невозможно, поскольку я не знаком с терминологией. Я говорю без малейшей иронии. Я не считаю школы тюрьмами и очень сожалею, что не получил образования, которое позволило бы мне читать, например, "Флобера" Сартра. Словом, я знал, что Вы призываете создавать фильмы нового рода, а мои работы Вам будут подходить все меньше и меньше. К тому же согласно традиции ежемесячные журналы призваны обсуждать фильмы, которыми пренебрегала широкая пресса, а с моими фильмами это случается, откровенно говоря, редко. Мне очень понравилась лента "Гипотеза похищенной картины", которую я пошел посмотреть благодаря тому, что о ней писали в "Кайе". Я уже говорил Вам, что, на мой взгляд, кинематографисты должны по-настоящему сражаться не с критиками и не с кинопромышленностью, а с равнодушием публики. В результате я не знаю, был ли, например, опубликован в "Кайе дю синема" комментарий по поводу "Дикого ребенка", и полагаю, что он едва ли мог быть благосклонным. Я ощутил некоторую горечь и одиночество единственный раз после выхода в свет фильма "Две англичанки", ибо, несмотря на его недостатки, я его любил и чувствовал, что он всеми отвергнут. Но это неважно.

Затем в "Кайе" перешли от политики к семиотике. Я чувствую, что это что-то интересное. Я не провел бы пять месяцев за монтажом "Последнего метро", если бы не знал, что изображение создает определенный эффект и что этот эффект можно усиливать или изменять, так или иначе манипулируя материалом. От распределения света внутри кадра, от неожиданного построения кадра, от соотношения двух планов рождаются законы, которые никогда не были сформулированы, которые обнаруживаешь за монтажным столом, чтобы их тут же забыть и вновь открыть при монтаже следующего фильма. Все это - целина, ибо те, кто ее исследует, не обладают интеллектуальным багажом, чтобы об этом говорить, а те, кто таким багажом обладает, не имеют опыта работы за монтажным столом.

И, наконец, мне приходилось ругать "Кайе дю синема" потому, что я знал, какой известностью пользовался во всем мире Андре Базен, и говорил себе: "Сознают ли те, кто все это пишет, что никто не сможет перевести "Кайе" на иностранный язык?" Вы можете мне возразить, что в каждой стране должно найтись несколько человек, способных понять ваш журнал...

"К а й е": В прошлом году в Америке я вел курс семиотики и столкнулся со своеобразной, очень серьезной, очень американской карикатурой на то, как мы думали и писали в 1970—1975 годы; мне было трудно говорить с ними просто и без обиняков. Я считаю, Вы отвечаете совершенно по-американски, говоря: истолкование моих фильмов меня не интересует.

Трюффо: Истолкование моих фильмов интересует меня позднее, когда я смотрю на них как бы со стороны. Например, завершив озвучание, я смотрю фильм целиком несколько отстраненным взглядом, и он мне кажется странным; порой я спрашиваю себя, что подумал бы о нем психоаналитик, но в глубине души я предпочитаю не знать этого. Самый чудовищный пример — финал картины "400 ударов"; если бы я знал, что ребенок, выбегающий на берег моря, будет истолковываться в связи с образом матери¹⁵, уверяю Вас, я бы снял его иначе, я нашел бы другой путь. Автор, пишущий эссе, никогда не бывает слишком интеллектуален, а автор рассказов ограничен определенными рамками. Я полагаю, работая в области художественного кино, лучше оставаться наивным.

¹⁵ Французское "la mer" - "море" и "la mère" - "мать" произносятся одинаково. — Прим. перев.

КРИТИКА

"К а й е": Что же Вас интересует в статьях, посвященных Вашим фильмам? Есть три возможные позиции: либо чисто рекламная точка зрения, то есть "я доволен, что о моем фильме говорят хорошо" или "я недоволен, что о нем говорят плохо"; либо надежда прочитать разъяснение того, что Вы сами знаете досконально; либо, наконец, желание увидеть, как выявляется то, что Вы в самом себе даже не подозревали...

Трюффо: Если подходить к фильму как к своему детищу, он, несомненно, нуждается в ласке, то есть в благосклонных критических статьях, однако критика представляет собой лишь часть целого комплекса явлений, сопровождающего выход фильма. В идеальном случае необходимо хорошее название, хорошая афиша, великолепный рекламный ролик, единодушные критики и пасмурная погода в субботнее утро, чтобы удержать зрителей в городе. Если вдобавок и фильм хорош, то все это может помочь делу.

Говоря серьезно, мне случалось признавать, что отрицательная критическая статья Филиппа Коллена или Полины Кель вызывает более глубокие мысли, нежели хвалебная критика Икса или Игрека. В начале пути, быть может, нуждаешься в том, чтобы тебя оценили, но с годами предпочитаешь, чтобы тебя любили. Что касается отрицательных статей, то я усматриваю большую разницу между "Увы, это плохо" или "Черт побери, это плохо", она очень хорошо прочитывается между строк...

Существует прекрасный (хотя и труднодоступный) способ сохранить душевное спокойствие и не нервничать в момент выхода фильма на экран; надо снимать две картины подряд и выпускать их с интервалом в четыре месяца. В тот момент, когда я выпустил "Историю Адели Г.", завершились съемки и картины "Карманные деньги", и между обоими фильмами существовал такой контраст, что я не волновался; один из них - кромешная ночь, другой — сияние дня, один — воплощение одиночества, другой — единодушия, один - выражение страдания, другой - оптимизма, в одном чувствуется напряжение, другой — сделан с улыбкой. [...]

ОККУПАЦИЯ

"К а й е": Возвращаясь к тому, что Вы говорили о мемуарах актеров и актрис, объясните, почему, в частности, Вам представляется наиболее интересным период оккупации.

Трюффо: Действительно, всякий раз, открывая современную книгу мемуаров, я обращаюсь сразу же к главе о периоде оккупации, ибо она дает мне представление об авторе, его искренности, его складе ума. Из актерских автобиографий наиболее честная книга Жана Маре. Есть и другие интересные книги, но в них часто повторяются одни и те же неправдоподобные вещи. Директора и директрисы театров всегда утверждают: "Немецкие офицеры бывали во всех театрах, кроме моего". В действительности немцы ходили во все театры, отдавая предпочтение "Комеди Франсез".

На протяжении нескольких лет я отталкивал мысль о фильме из времен оккупации, потому что робел от ленты Марселя Офюльса "Печаль и жалость". Вот, на мой взгляд, единственный фильм с прустовским ароматом, возникающим благодаря убедительному сопоставлению различных персонажей в различные периоды их жизни, равновесию мыслей и ощущений [...]. В 1968 году фильм "Печаль и жалость" сопоставлял прошлое с настоящим, сегодня фильм в целом поднимает пласты прошлого, и он дает, оказывается, столь же ценные сведения о состоянии умов в 1968 году, как и о периоде оккупации.

Поэтому мне потребовалось некоторое время, чтобы взяться за более скромную задачу, хронику жизни одного парижского театра с 1942 по 1944 год. "Последнее метро" — не тот откровенный фильм об оккупации, который я мог бы сделать и, может быть, сделаю когда-нибудь; это была бы история маленького мальчика, который обнаруживает обман взрослых. Мне было восемь лет в начале войны, двенадцать - в конце ее, и в промежутке я открыл для себя мир, точное отражение которого я нашел только в "Вороне" Клузо, мир взрослых, раскрывшийся передо мной в юности как средоточие гнилости и безнаказанности.

"Кайе": В то же время, если рассматривать в совокупности все Ваше творчество, не похоже, чтобы Вы склонялись к тому же выводу, к которому приходит Хичкок в фильме "Тень сомнения": весь мир - свинарник.

Трюффо: Нет, нет, я не пуританин. Хичкок отошел от мира и взглянул на него с необычной строгостью. Когда я говорю, что он исповедовал кино подобно религии, это не интерпретация, а сущая правда. В нашей книге Хичкок сам несколько раз употребил выражение: "Когда тяжелые двери киностудии закрылись за мной..." Согласен с Вами, Хичкок сам говорит устами Джозефа Коттена во многих местах "Тени сомнения". Хичкок, такой, каким он был в жизни, представляется мне и в фильме "Дурная слава", когда Клод Рейнс среди ночи стучится в дверь спальни своей матери и говорит ей, как провинившийся мальчишка: "Матушка, я женился на американской шпионке". Хичкок вновь проглядывает в сцене фильма "Я исповедуюсь", где ризничий говорит своей жене Альме, изображенной сущим ангелом: "Мы — иностранцы, мы нашли в этой стране работу, постараемся оставаться незаметными..." Способный к известной жестокости в своих высказываниях Хичкок видится мне и за образом судьи Чарлза Лаутона, который, вернувшись домой, садится обедать с женой. Жена умоляет его о снисхождении к Алиде Валли, убийце, совершившей прелюбодеяние: "Нет, эта женщина, Парадайн, должна быть повешена!" — отвечает он.

Иными словами, меня интересует не столько ритуальное появление Хичкока в мимолетных кадрах — "виньетках", сколько те моменты, где, на мой взгляд, проскальзывают его личные эмоции, его сдержанная жестокость, единственное в своем роде смешение любовных сцен со сценами убийства. Интересные режиссеры прячутся за разными персонажами. Что касается Хичкока, то, я чувствую, он нарочно заставляет зрителя отождествлять себя с соблазнительным молодым героем, тогда как сам он, Хичкок, никогда почти не отождествлял себя с героем, а чаще всего со вторым персонажем, с человеком поруганным, Клодом Рейнсом, Джеймсом Мейсоном, с ужасающим человеком Чарлзом Лаутоном, с отвергнутым человеком, с тем, кто не имеет права любить, или, наконец, с человеком, который наблюдает, не принимая участия. И ему приходилось работать, чтобы вести публику за собой; он знал правила игры, знал, что публика согласна отождествлять себя лишь со своим несколько улучшенным изображением, поэтому он налагал на себя тяжелейшие ограничения, и, мне кажется, именно из такого самопринуждения рождаются многие прекрасные моменты его работы. Ему необходимо было неотступно следовать своему девизу: "Чем больше удался злодей, тем удачнее фильм".

СМЕЛЕЙ, СМЕЛЕЙ

"К а й е": Нет ли недоразумения или противоречия в Ваших фильмах, которые публика и критики склонны считать более оптимистичными, чем они есть? Нам, однако, кажется, что в Ваших фильмах всегда сквозит мысль о смерти; это по крайней мере весьма явственно ощущается в последних картинах.

Трюффо: Нет, я оптимист, во всяком случае, я люблю жизнь, что, вероятно, заметно в моих фильмах и что должно раздражать тех, кто не любит жизнь, а еще более тех, кто притворяется, будто не любит ее. Среди них Сартр — это единственное, что смущает меня в Сартре, который был так честен; он давал повод думать, будто не любит жизнь, тогда как все знавшие его говорят как раз обратное. В своем последнем интервью, месяца за два до смерти, он сказал примерно так: "Мне осталось прожить пять лет, думаю, даже десять..." В том же интервью он впервые говорил о надежде...

Словом, я часто приглашаю друзей посмотреть фильм "Джонни дали винтовку", и, когда они выходят после просмотра бледные и удрученные, я говорю им: "Как, Вы не почувствовали, насколько этот фильм пробуждает энтузиазм?"

На мой взгляд, это не просто антимилитаристская лента, ее антивоенная направленность в основном проявляется в финале, в кадрах заключительных титров. У Джонни нет ни рук, ни ног, ни лица, только грудь, голова, живот, нижняя часть тела; таким мог бы быть человек, выживший после чудовищной автомобильной катастрофы, происшедшей на шоссе в уик-энд. Следовательно, речь идет о чрезвычайном случае выживания. По мнению врачей, у Джонни сохранились лишь произвольные двигательные реакции. Однако сознание у него существует, оно позволяет ему оценивать благоприятные или неблагоприятные изменения в условиях его содержания в больнице. Он реагирует на луч солнца, дошедший до него, ласка сиделки доставляет ему удовольствие, и он находит способ выразить это своеобразной азбукой морзе, шевеля маской, заменяющей ему лицо. Конечно, он — человек пропащий, но меня восхищает это стремление к общению любой ценой.

Мне бы хотелось сделать такой фильм самому, ибо, в конце концов, речь здесь идет о самом главном. Очень мало кинолент, в которых рассказывалось бы о теле человека, мало фильмов, которые говорили бы, как важно быть здоровым, как драгоценна жизнь.

У меня всегда вызывает недоумение образ режиссера в смокинге, представляющего на Каннском фестивале фильм, герой которого вонзает себе нож в живот за пятнадцать секунд до слова "конец". Когда я снимаю фильм с Жан-Пьером Лео, я говорю ему, как только он появляется утром: "Ну что, сегодня — смелей, смелей, а?" В 50-е годы был хороший чехословацкий мультфильм "Человек с пружинкой"... В своих "Мемуарах" Чаплин замечательно резюмирует свою работу: "Надо поставить персонаж в трудное положение и вызволить его".

"Кайе": "Вызволить" означает, по-Вашему, закончить хэппи-эндом?

Трюффо: По-моему, последняя часть фильма "История Адели Г." представляет собой счастливый конец: Адель проходит мимо лейтенанта Пэнсона, не узнавая его, следовательно, она избавилась от любви, груз которой стал невыносимым. Я полагаю, лучшими, самыми спокойными в жизни Адели были последние сорок лет, проведенные ею в психиатрической больнице в Сен-Мадэ. Герой картины "Зеленая комната" Жюльен Давен любит своих покойников безо всякой печали; он проявляет волнение, подобное чувствам библиофила или филателиста. И здесь смерть означает счастливый конец: в часовне оставалось свободное место для одной свечи. Давен понимает, что это должна быть его свеча!

Рабочие на съемочной площадке прозвали фильм "Человек, влюбленный в пламя свечи".

Совершенно очевидно, что эти фильмы разработаны как камерная музыка, в них есть элегичность, они стремятся к визуальному единству, они направлены против идеи разнообразия.

"К а й е": Как Вы понимаете "разнообразие"?

Трюффо: Кино всегда жило идеей разнообразия. После любовной сцены — погоня, после погони — дуэль, падение в воду, нашествие слонов, фейерверк. Чтобы вызвать у зрителя физическое потрясение, его надо увлекать в разные места; эффектные номера следовали один за другим вплоть до прихода звука в кино и даже после этого... Можно также говорить о разнообразии стилей, разнообразии мест, персонажей, ситуаций. Во Франции первым стал бороться с этим Брессон, который был даже против разнообразия освещения. "Приговоренный к смерти бежал" выдержан весь, с начала до конца, в сером цвете, подобно тому как фильм "Слово" — весь в белом. Брессон сказал однажды: "Я обнажаю нити".

В некоторых фильмах кажется, будто сценарист и режиссер произвольно решили заставить нас переходить из одного места в другое. Ссора четы начинается на кухне, продолжается на лестнице, затем на автостоянке и в машине... Почему бы не снять все на кухне? Или дело в недоверии к сценарию? К диалогу? К актерам? К постановке? Я считаю, что единству эмоциональному должно соответствовать визуальное единство.

"Кайе": Именно поэтому Вы любите и продолжаете любить Бергмана?

Трюффо: Да, Бергмана, а также Брессона и Паньоля. Можно же любить детей, не согласных друг с другом, почему бы нет? Те, кто умаляет значение Бергмана — словно случайно с тех пор, как он пользуется успехом, — должны были бы посмотреть, как он добивается молчания публики, снимая долгие минуты безмолвия. Обратили ли Вы внимание на то, что фильмы Бергмана и Брессона идут на телевидении успешнее фильмов Хичкока? Хичкоку нужен гул публики, заполнившей зал. И, наконец, поскольку телевидение ежевечерне предлагает нам нагромождение изображений и звуков, смешение всех стилей, я считаю, что по контрасту с этим в наших интересах соблюдать в кинофильмах единство и простоту.

"К а й е": Не так давно Полянский говорил нам, что, для того чтобы выстоять в борьбе с телевидением, фильмы надо "делать богаче, крупнее, больше, чем в жизни, делать то, чего телевидение не может дать, — добиваться большей зрелищности". Вы же предлагаете иной прием борьбы с телевидением. Ваше определение совпадает с мнением Ривета, который сказал о фильмах Росселлини, таких, как "Человеческий голос", что они сами по себе и есть телевидение, своего рода микроскоп. Вы усматриваете средство борьбы с телевидением в том, что иные считали именно свойством телевидения: единство, сжатость, уплотненность. Видели ли Вы интересный в этом отношении последний фильм Сэмюэля Фуллера? Чувствуется, что он вынужден перемещать свой отряд солдат с места на место, но камера сосредоточена в основном на самой группе людей.

Трюффо: Я не согласен с Полянским; по-моему, лучшие из его фильмов именно те, где действие разыгрывается в одном месте: "Нож в воде", "Ребенок Розмари", "Что".

Мне понравился фильм "Большой краснокожий", но более сильное воспоминание сохранилось от картины "Стальной шлем", где Фуллер создал целую драму, используя шлем американского пехотинца и кучку песка. Творить, почти не располагая средствами, не значит создавать произведение искусства, но это способ, дающий иногда хорошие результаты, например фильмы от "Похитителей велосипедов" вплоть до "Мадам де...", включая и такие фильмы, как "Куколка" или "Спасательная шляпка". Вся история кино — долгая схватка с длительностью фильма, или, если угодно, борьба между вместилищем и содержимым. Вот уже пятьдесят лет кинематографисты упражняются в том, чтобы втиснуть один литр сценария в бутылку-фильм объемом в три четверти литра.

"Кайе": Будучи киноманом, предпочитаете ли Вы обращать свой взгляд в сторону старого кино, кино классического, или Вы стоите на позиции человека, который стремится выискивать новые таланты, ревностно следя за всем новым, происходящим в сегодняшней жизни?

Трюффо: Конечно, влияние старых кинолент сказывается на вдохновении. На протяжении уже двадцати лет я нахожусь в основном под впечатлением фильмов, снятых чуть ли не кинолюбителями вне Голливуда, таких, как "Убийцы медового месяца", "Джонни дали винтовку", "Билли Бадд", "Пальцы"; традиционные американские фильмы кажутся по сравнению с ними более слабыми, менее изобретательными. Ну как снять "триллер", не то чтобы превосходящий, а хотя бы равный "Большому сну", — это невозможно.

Картина "Стреляйте в пианиста" - моя попытка сделать фильм, который выглядел бы не французским и не американским; и все началось с выбора на роли Азнавура и его армянских собратьев. Я мало знаком с творчеством Фасбиндера, но мне показалось, будто в "Замужестве Марии Браун" режиссер преодолел опасность сделать фильм киномана. И хотя здесь можно усмотреть множество перекрещивающихся влияний, от "Презрения" Годара до Дугласа Сёрка, включая Брехта и Ведекinda, перед нами настоящая и романтическая история, разного рода конфликты между персонажами, представленными с истинным благородством. Другое достоинство фильма, сближающее его с фильмом Висконти "Туманные звезды Большой Медведицы" и даже с Мурнау, — равенство во взгляде на мужчин и женщин, — явление весьма редкое. Фасбиндер любит мужчин наравне с женщинами, для него не существует дискриминации тел; обнаженность солдата-негра, явно полнотелого, но не тучного, равнозначна красоте нагой колдуньи в фильме "День гнева".

"Кайе": Один из аспектов Вашего творчества состоит в том, что создается впечатление, будто прежде Ваше кино опиралось на Вашу деятельность критика, киномана, но по мере продвижения вперед кажется, что все это отпало, словно первая ступень ракеты, и ныне мы имеем дело с машиной, существующей автономно, даже с формальной точки зрения.

Трюффо: Ну вот и вырвалось слово творчество. Действительно, я не сталкиваюсь с проблемой поиска сюжетов. У меня больше замыслов, нежели времени, чтобы делать фильмы. Мне по-прежнему нечего сказать, но есть еще что показать, например матерей, включая мою собственную. Вначале меня привлекали дети, потому что я настрадался, будучи единственным ребенком; мне очень полюбились пятеро малышей. В ту пору я хотел сделать в манере "Пайзы" фильм из пяти новелл, посвященный детству; но в конечном счете, не будучи удовлетворен "Шпанятами", предпочел расширить историю "Бегство Антуана" и сделать из нее "400 ударов". Спустя пятнадцать лет я соединил и перемешал оставшиеся истории и снял "Карманные деньги". Любовь к детям была для меня спасительной, она позволила избежать опасности подражания тем режиссерам, которыми я восхищался...

Но, помимо детей, есть еще женщины и, наконец, любовь, которая появляется в картине "Стреляйте в пианиста". После "Жюля и Джима" каждый из моих фильмов предпринимался с мыслью опровергнуть или дополнить одну из предыдущих работ; это привело к созданию циклов и групп и происходило не всегда сознательно с моей стороны, за исключением, разумеется, того, что касается Антуана Дуанеля. "Две англичанки" представляют собой ответ "Жюлю и Джиму", который мне казался недостаточно живым. "Зеленая комната" продолжает "Историю Адели Г." — по-моему, недостаточно животрепещущий фильм. Стремление продолжать работу возникает из неудовлетворенности, из уверенности, что потерпел неудачу. Словом, все абсолютно относительно.

Наступает момент, после трех или четырех фильмов, когда влияния уже не играют большой роли, за исключением очень давних, предшествовавших первым шагам. Собственный опыт приводит нас к установлению совершенно сумасбродных законов, не имеющих никакой ценности для других; однако их соблюдение помогает и одновременно сдерживает, тем более что многие так и остаются несформулированными. Работаем мы с Сюзанной Шифман над сценарием, придумываем сцену, ведем диалог, проигрывая обе роли, потом Сюзанна говорит: "Я сейчас напечатаю", и я вижу, как она пишет: "Лестничная площадка. Интерьер. День". Я спрашиваю: "Откуда ты знаешь, что все происходит на лестничной площадке?" Она отвечает: "Ты всегда снимаешь такого рода сцены на лестничной площадке".

В конечном счете то, что делаешь, есть отражение себя самого, менее удачное, если перестараться, более привлекательное — если повезет. Я бунтовал против Базена, когда он говорил: "В таком-то фильме майонез не получился". Я возражал ему: "В конце концов, фильм - не майонез!" Сегодня я думаю так же, как Базен.

СЛУЧАЙНОСТИ

"Кайе": А если "не получается", от чего это зависит? Верите ли Вы в удачу?

Трюффо: Я думаю, первостепенное значение имеет распределение ролей. Замените Марлона Брандо и Софию Лорен двумя подходящими актерами, и "Графиня из Гонконга" окажется шедевром. Актер, даже очень хороший, не всегда может скрыть свое социальное лицо, особенно если предыдущие роли закрепили его в этом положении. Марлон Брандо — актер антисоциальный, типичный представитель богемы, сторонящийся общества, дикарь по натуре — он не может играть посла, который будет обесчещен, если на корабле в его каюте обнаружат спрятанную шлюху. Читая жизнь Чаплина, рассказанную его старшим сыном Чарлзом Чаплином-младшим, вы видите, что история эта была написана примерно в 1936 году и предназначалась для Полет Годцар и Гарри Купера, идеальных исполнителей. [...]

ГРУЗ ПРОШЛОГО

"Кайе": Представители "новой волны" составили первое поколение кинематографистов-киноманов, которым приходилось прежде писать о фильмах, которые посмотрели много кинолент и ссылались на своих предшественников как на образцы. Прошло около двадцати лет, было создано еще больше фильмов, и кино утвердило свою принадлежность к миру культуры. Все просмотреть уже трудно, поэтому возникают одновременно два феномена: культура становится все богаче, но она все менее и менее жизненна. Зачастую для кинематографистов нашего поколения, от 30 до 35 лет, увиденные фильмы оказываются грузом, слишком тяжело давящим. Не считаете ли Вы, что из-за этого культурного груза и убеждения, что золотой век остался позади, может утратиться то несколько наивное отношение к профессии кинематографиста, которое и Вам самому уже почти не свойственно?

Трюффо: И вправду, золотой век остался позади. С каждым десятилетием становится все труднее снимать. Почему самые великие режиссеры - те, кто начинал между 1920 и 1930 годами? Каким бы ни было наше мнение о "Графине из Гонконга", "Эшнапурском тигре", "Пришпиленном капрале", "Тихом человеке", "Красной линии 7000", когда мы смотрим эти фильмы, мы абсолютно уверены, что ни один из них не мог бы быть снят (именно так, как он снят) кем-либо из режиссеров, дебютировавших после 1930 года. Феномен следовало бы проанализировать, но это нелегко. Можно подумать, будто все эти режиссеры, начинавшие за десять-пятнадцать лет до появления в кино звука, сумели в период немого кино разрешить проблемы настолько трудные, что их уже ничто не могло испугать; они были уверены, что всегда смогут твердо стоять на ногах. В фильмах Форда и Хоукса поражает отсутствие сомнений и тревоги.

О режиссерах немого периода кино мало сказать, что они умели вести рассказ чисто изобразительными средствами; следовало бы указать на все те случаи, когда, столкнувшись с какой-либо проблемой, они находили возможность разрешить ее самым радикальным образом.

Любой режиссер звукового кино, доведись ему снимать "Эшнапурского тигра", сказал бы себе: "Хорошо, я выйду из положения, используя крупные планы и движения камеры, чтобы не

казаться смешным". А Фриц Ланг, полностью приемля наивность сценария, строит сцены на общих планах, и результат никогда не бывает смешон. В "Графине из Гонконга" поражает устройство декораций, позволяющее не потерять ни одной лишней секунды, а также очень дробное фронтальное построение фильма, как в ранних лентах Чаплина 1913 года. Перемещения аппарата при съемке неподвижных планов совершаются по горизонтали и вертикали, но никогда не по диагонали, что гениально по своей простоте, точности и динамизму. В работе режиссеров, начинавших в период немого кино, есть некий решающий аспект, непоправимо утраченный впоследствии.

"К а й е": Несмотря на отсутствие полемичности в Ваших работах последних лет, Вы играете важную роль в киноведении. Вы поддерживаете немеркнущую память о кинематографистах, которые произвели на Вас наиболее сильное впечатление, таких, как Хичкок, Ренуар, а в последнее время Любич. Как это перекликается с Вашим творчеством? Нет ли здесь связи с "Зеленой комнатой"?

Трюффо: Да, конечно. Во время войны я покупал возле лица Жюль-Ферри открытки с изображениями Мюссе, Виньи, Шатобриана, Гюго, Бальзака и в зависимости от того, что читал, прищипливал тот или иной портрет в стенном книжном шкафчике. Сартр говорил, что никем не восхищается, а только уважает. Саша Гитри охотно проповедовал культ людей, ушедших из жизни, но при жизни вызывавших восхищение. Меня искренне огорчает, что романы Жана Ренуара имеют незначительный успех. Жаль, что столько юношей, жаждущих снимать фильмы, не читали воспоминаний Штернберга, Капры. Я часто думаю, что кинолюбители — не столь уж безупречные зрители по сравнению с прочими людьми. Они интересуются тем или иным кинематографистом лишь потому, что его творчество злободневно. Они не свободны от снобизма, причудей и неблагодарности. Посмотрев пять раз "Гражданина Кейна" из-за его увлекательности и лишь один раз "Великолепных Амберсонов" из-за их меланхоличности, киноман руководствуется теми же критериями, что и обычный зритель. В конечном счете я предпочитаю обычного зрителя, который не интересуется именем режиссера, а принимает решение в зависимости от названия фильма, от главных исполнителей и привлекательности рекламных фото, выставленных перед кинотеатром

"ХОЧУ БЫТЬ АВТОРОМ"

"К а й е": От будущих кинематографистов, о которых Вы говорите, часто можно слышать: "Хочу быть автором", тогда как прежде говорили: "Хочу сделать кино своей профессией".

Трюффо: Что значит "Хочу быть автором"? Автором, который не читает и не пишет? Слова ничего больше не значат, во всяком случае, некоторые. А иные даже вредны. Слово "коммерческий" почти всегда влечет за собой пустую дискуссию: ведь в истории кино самым коммерческим режиссером был и самый великий - Чарли Чаплин. Выдуманное тридцать лет назад выражение "работа с актерами" утратило смысл. По-моему, проще сказать о фильме, что он хорошо или плохо сыгран. Выражение "авторское кино" тоже теперь бессмысленно. Созданный журналом "Кайе дю синема", этот термин искажается, когда его пускает в ход пресса, не имеющая позиции.

Я не усматриваю никакой несовместимости между словами "автор" и "ремесло". Автор должен иметь возможность писать не только для себя самого, но и для других. Не знаю, почитают ли в журнале "Кайе дю синема" Бертрана Блие, но позвольте сказать Вам, что, на мой взгляд, в его творчестве идеально. Лет пятнадцать назад он снял шпионский фильм, который не имел предполагаемого успеха. Тогда он написал сценарий одного из лучших фильмов Логнера "Пусть играет, это вальс". Поскольку этого оказалось недостаточно, чтобы вернуться к режиссуре, он написал роман "Вальсирующие", который стал бестселлером. Когда продюсеры захотели купить права на экранизацию его романа, Блие сказал: "Простите, но я — режиссер и хочу сам сделать фильм". Продолжение вам известно. Блие понял, что не должен выступать просителем, а должен сам что-то предложить. В противовес такому поведению находятся люди, которые говорят: "Я не напишу ни строчки, пока не получу чека". Они полагают, что все еще живут в предвоенные годы [...].

НЕИСЧЕРПАЕМЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ

"Кайе": Можно ли сказать, что в Ваших фильмах есть автобиографический пласт?

Трюффо: Пласт не автобиографический, а в значительной мере биографический. Всякий раз, когда ощущается необходимость, тут же возникает воспоминание, которое подталкивает развитие сцены: "Помню одного типа, который..." или "Однажды на улице я видел..." В картине "Такая красotka, как я" есть сцена, где Шарль Деннер ведет Бернадет Лафон к адвокату. Он остается ждать внизу на улице, и тут, чтобы не останавливать сцену, надо было найти что-то, созвучное характеру персонажа Шарля Деннера, католика и пуританина, занимающегося уничтожением крыс. Внезапно в памяти всплыло одно событие, происшедшее в 1945 году. Однажды, возвращаясь из школы и проходя через двор вокзала Сен-Лазар, я увидел кюре, на чем свет стоит ругавшего киоскершу, которая вывесила для обозрения первый послевоенный порнографический журнал "Париж—Голливуд". Гнев кюре не знал границ, лицо его побагровело; некоторые из прохожих поддерживали кюре, но большинство хохотали. Я и воссоздал эту сцену, она очень отвечала характеру Деннера: "И Вы считаете это нормальным, мадам? А я вот нормальным это не считаю!"

К счастью, кладезь воспоминаний неисчерпаем. Они возникают в нужный момент, когда это необходимо. Оказывается, с годами воспоминаний всплывает все больше, и они все более связаны с временами юности. С этой точки зрения замечателен последний роман Ренуара "Женевьева". Ренуар уже почти не мог говорить; чтобы понять его, приходилось наклоняться к нему поближе, и тем не менее он ежедневно по два часа диктовал роман, изобилующий точными подробностями жизни в Каннах в начале века.

Разумеется, прежде чем приняться за оригинальный сценарий, переживаешь несколько тревожных недель... пресловутый страх перед пресловутой белой страницей. Велико искушение взять и экранизировать книгу. Как раз перед началом работы над "Последним метро" мне предложили интересный роман, выпущенный "Эдисон дю сэй", где речь идет о двух современных актерах, играющих в авангардистских пьесах. Практически это был готовый сценарий, которым наверняка воспользуются кинематографисты; впору было сразу приниматься за работу. Я колебался, но сказал себе, что потом пожалею, если снова упущу возможность снять фильм про оккупацию; и мы с Сюзанной окунулись в работу.

Американцы говорят о сценариях совершенно иначе, чем мы; меня всегда поражает их подход к делу. Во Франции журналист спрашивает режиссера: "О чем Ваш фильм?", и автор принимается излагать сюжет так, будто этот сюжет рассказывается впервые в истории кино. В Америке все обстоит по-другому. Там склонны к абстракции, к пониманию концепции и отлично знают, что все драматические ситуации уже давно использованы. Поэтому Вас спрашивают: "Какой фильм Вы хотите снять?" Вы говорите название. Они продолжают: "Кто - мужчина, кто — женщина?" Для них совершенно очевидно, что все фильмы рассказывают историю мужчины и женщины, которые встречаются, ссорятся, потом нравятся друг другу и в конце женятся. От фильма к фильму меняется только фон. Поэтому, когда Вы сказали название и назвали имена обоих актеров, Вас спрашивают: "Каков фон?" Фоном может быть участок нефтедобычи, среда автомобильных гонщиков, военный лагерь в Корее. Готово, они уже все знают. Они давно свыклись с мыслью, что все фильмы рассказывают одну и ту же историю. Американские критики усвоили такой подход. Пойдет ли речь о фильме "Аэропорт", или "Убийство в Восточном экспрессе", или "Ад в поднебесье", они скажут: «Ах, да, "носитель" типа "Гранд-отель"», обозначая словом "носитель" сценарий-предлог, а названием "Гранд-отель" указывая архетип фильмов такого рода, где в одном месте оказываются одновременно беременная женщина, беглый воришка, банкир, смертельно больной раком, робкая девушка-подросток, трус, который всех спасает, и т. п. — то есть предсказуемый набор типажей. Мне весьма по душе такая манера рассматривать теорию предмета до возникновения его самого. Все складывается так, словно мы здесь, во Франции, очень наивны, хотя считаем себя утонченными.

"К а й е": За исключением Фуллера, у которого сквозит мысль: "Я — первый, кто это рассказывает..."

Трюффо: У Фуллера — может быть, но не у Хичкока. У нас во Франции был Жан-Пьер Мельвиль, который, снимая гангстерский фильм, пытался убедить нас в том, что перед нами греческая трагедия. Мельвиль был большим киноманом, но интересы его были несколько ограничены: его познания проявлялись, в основном когда речь заходила о револьверах. Хичкок

был скромнее, представляя свои фильмы; его концепции создавались со вкусом. В книге о нем он, помнится, говорит в ответ на мой вопрос о фильме "Завороженный": "Как обычно, это история охоты на человека, только женщина здесь — специалистка по психоанализу". О фильме "Марни" перед самым началом съемок он говорил: "Что ж, снова будут Золушка и Принц", что сближало фильм с "Ребеккой".

АМЕРИКА БЕЗ РЕНУАРА И ХИЧКОКА

"Кайе": Какой станет для Вас Америка теперь, после смерти Ренуара и Хичкока?

Трюффо: Все будет иным. Я регулярно уезжал в Америку спустя сорок восемь часов после окончания съемок очередного фильма, чтобы отдохнуть и навестить Жана Ренуара. Он уже был не в состоянии вернуться во Францию, и, хотя его окружали друзья, ему хотелось поговорить по-французски, услышать парижские новости. Он любил Ривета. Физически Ренуар очень страдал, но работал каждый день. Раньше он не интересовался своими работами прежних лет, однако его жена Дидо собрала все его фильмы на узкой пленке, и он с удовольствием пересматривал их после обеда, порой высказывая очень суровые суждения о своих картинах, но всегда восхищался Мишелем Симоном или Жаном Габеном. В конечном счете он предпочитал смотреть и пересматривать "Французский канкан" по разным причинам, о которых легко догадаться. Он никогда не произносил язвительных или горьких слов, не говорил о смерти и до самого конца сохранил стремление жить.

Возвращаясь в Париж в 1974 году, в первый раз после долгого пребывания в Америке, я расстался с Ренуаром, думая, что больше не увижусь с ним; однако он продержался еще пять лет и опубликовал четыре книги. По сей день непрерывно находят замыслы, рукописи, аннотации, и становится очевидным, что, сняв тридцать пять фильмов, он подготовил их около сотни. Хотя редко удается дожить до 84 лет, смерть Жана Ренуара все же истинно печальна — он обладал одним качеством, которое всех поражало: в нем редкостно сочетались гениальность и доброта [...]

АКТЕРЫ

"К а й е": Что Вы скажете об отношении режиссера к актерам?

Трюффо: Годар всегда дает актерам хорошие роли и показывает их в выигрышном свете, поэтому у него никогда не будет серьезных затруднений в создании фильмов; жаловаться ему не приходится. Впрочем, по-моему, никому из режиссеров сетовать нет причин, за исключением Брессона, который как раз никогда и не жалуется! Почему именно Брессона? Потому что он едва ли не единственный, кто работает, оставаясь в стороне от системы кинозвезд, избегая привлекать профессиональных исполнителей. Вот ему и приходится лавировать между поддержкой меценатов и дотациями, и в этом отношении он почти одинок, за исключением еще Тати, который сам себе кинозвезда.

От Роми Шнайдер до Изабель Юппер, включая Катрин Де-нёв, от Алена Делона до Жака Дютронка, включая Деваэра, Нуаре, Серро, Депардьё, Вентуру, во Франции есть не менее двадцати актеров, которые все читают и ужасаются слабости предлагаемых им сценариев.

"Кайе": Мы знаем пример Феррери, делавшего на протяжении многих лет фильмы, направленные против всех и каждого; но у него была поддержка таких актеров, как Мاستроянни или Пикколи, которые обожали его и снимались у него почти бесплатно.

Трюффо: Еще до него можно привести в пример Жана Кокто, снявшего четыре прекрасных фильма благодаря Жану Маре. Можно также сказать, что Жан Маре снялся в четырех прекрасных фильмах благодаря Жану Кокто. Долг платежом красен. Есть, может быть, известный эгоизм у тех режиссеров, которые никогда не считались с тем, что и фильм должен помогать своим актерам; ведь если посмотреть со стороны на карьеру Жана Ренуара, то видно, что свою жизнь он посвятил тому, чтобы помочь актерам найти себя.

"Кайе": А каково актерам? Не считаете ли Вы, что им стало труднее, чем прежде?

Трюффо: В связи с ними скажу — меня огорчает одно: чем умнее становятся фильмы, тем слабее роли. Когда фильмы были наивны, актерам доставались лучшие роли. Представьте себе положение Ремю, будь он жив сейчас... Я поражаюсь, когда вижу, как театральные критики

нападают на "бульварный театр" за его условность, а ведь никто не осмеливается попрекать Жана Пуаре за его пьесу "Клетка для сумасшедших", ибо все чувствуют, что в данном случае один актер написал для другого актера — Мишеля Серро, "которым он восхищается, - самую сильную театральную роль, какую только можно сыграть.

Сегодня некоторые фильмы требуют такой правды, такой достоверности, что в них лучше играть неизвестным исполнителям, особенно если играть надо мало. Брессоновская нейтральность послужила уроком, но, когда известных актеров просят подражать неприметности "образцов" Брессона, тут, на мой взгляд, возникает некоторая путаница. У актеров есть все основания для недоверия. Когда режиссер приходит к ним с предложением сняться в фильме, они задаются вопросом, подходят ли они на роль или их приглашают сниматься, чтобы облегчить финансирование фильма. Очень часто авангардистское кино приглашает знаменитых актеров для привлечения публики, используя их при этом как простых статистов. В итоге подобное предприятие вредит всем: постановке, которая останется непонятой, актерам, которым нечего играть, и публике, которая чувствует себя неудовлетворенной. Чаще это случается в театре, чем в кино. Но и здесь проблема состоит в нахождении равновесия. Не будь Жана Маре, Кокто не написал бы "Ужасных родителей", а ведь это, быть может, бессмертная пьеса... По-моему, самые большие актеры — те, кто способен сыграть роли великих людей, как, например, Генри Фонда, Монти Клифт. Другие могут играть лишь вымышленных мифологических персонажей, как Берт Ланкастер, который великолепен в фильме "Веракрус" и неадекватен своей роли в "Птицелове из Алькатраса".

Для меня остается тайной чрезмерное доверие, питаемое публикой к толстым актерам в ущерб худым. Если актер дороден, как Ремю, Арри Бор, Нуаре, Бернар Блие, публика никогда не усомнится в нем, будет питать к нему почтение, словно вес человека побуждает простить легковесность актерских функций. Зритель не любит, чтобы актер проявлял страх; я же считаю страх актера благородным, подчас порождающим нечто трепетное.

Словом, пусть я повторяюсь, но, по-моему, фильм должен идти на пользу актерам, участвующим в нем. Когда меня постигает неудача, больше всего меня огорчает то, что я поставил актеров в худшее положение, чем они были прежде. [...]

"Кайе": В какой момент Вам захотелось самому стать актером?

Трюффо: Я не считаю себя актером, я просто случайный исполнитель. Когда я снимал в Лондоне "451° по Фаренгейту", у актеров были дублеры, занимавшие их места на время установки света; я обратил внимание, что дублерам, привыкшим к английскому кино с его неподвижными планами, претил передвигаться внутри декорации. Поскольку нам с Николасом Рэгом часто приходилось выверять планы-эпизоды, я неоднократно вставал на место Оскара Вернера и понял, что перед камерой возникает совершенно особое вдохновение для работы над мизансценой. Это побудило меня сыграть роль доктора Итара в "Диком ребенке", который полностью берет на себя заботы о ребенке, но сохраняет абсолютную нейтральность. То же сделано в "Американской ночи", где я передвигаюсь среди актеров, вместо того чтобы подавать им знаки издали.

Что касается "Тесных контактов третьей степени", где я, наконец, должен был бы ощутить себя актером, у меня никогда не возникало впечатления, будто я играю роль: было чувство, словно я отдал взаимы свою телесную оболочку. Спилберг показал мне две тысячи эскизов режиссерской разработки; поэтому я знал, что он хочет создать большую мультипликацию, и понял, что могу убрать в чемодан специально купленную по этому случаю книгу Станиславского. Мне хотелось оказаться идеальным актером, который никогда не задает вопросов, хотелось, чтобы у Спилберга не возникало из-за меня никаких трудностей. В некоторых сценах перемещение камеры осуществлялось с помощью компьютеров, чтобы обеспечить точность последующих трюковых съемок, поэтому мы имели возможность сразу же проверять результаты на экранах мониторов. Я смотрел на изображение и говорил себе, что здесь было бы изящнее чуть развести руки и сделать силуэт более четким. Я испытывал истинное удовольствие.

В игре актера-режиссера всегда есть нечто особое; мне кажется, я уже писал об этом в связи с Орсоном Уэллсом. Иной оказывается не только игра, но и построение мизансцены.

Когда мне приходится играть на сцене с несколькими персонажами, то, как только мне уже нечего говорить или делать, я выхожу из кадра и возвращаюсь к камере, чтобы следить за съемкой; если бы дело касалось актера, я нашел бы ему место в кадре вплоть до конца плана. Поэтому в фильмах актеров-режиссеров совсем по-иному входят и выходят из кадра. Двойная функция влияет также и на стиль игры, которая становится игрой-наблюдением. С этой точки

зрения очень трогательно и забавно смотреть "Бал вампиров". Вы видите старого актера и рядом с ним Романа Полянского. В отдельные моменты у старика довольно длинные реплики, и если смотреть не на него, а наблюдать за Полянским, то видно, как он шевелит губами вместе со стариком, напряженно глядя на него в надежде, что тот сумеет произнести весь свой текст без ошибки.

"Бал вампиров" очень хороший фильм; но даже если бы он мне не нравился, я поддерживал бы его ради такого рода деталей.

СТАРОСТЬ И СВОБОДА ЯЗЫКА

"К а й е": Есть кинематографисты, которые производят впечатление стареющих людей. Годар, например, говорит ныне о своем фильме "Номер 2": "Я скорее дедушка, чем отец". В Ваших фильмах не ощущается наступления старости. У Вас словно нет возраста; то ли Вы никогда не были молодым, то ли Вы никогда не постареете.

Трюффо: Конечно, я старею, но я не склонен жаловаться. Я очень хочу стать дедушкой и уже был бы им, если б мои дочери не тратили попусту время, глотая противозачаточные таблетки. Старость дает известные преимущества, например большую свободу языка. И если я действительно потерпел неудачу с циклом Дуанеля, то причина в том, что мне не удалось сделать Антуана старше; он застыл на определенной стадии, подобно персонажу из мультипликации.

Снимая "400 ударов", я был старшим братом главного персонажа, снимая "Дикого ребенка" - отцом Виктора, снимая "Карманные деньги", чувствовал себя дедушкой; там была, между прочим, сцена, которую пришлось вырезать из-за неудачной игры исполнителей и которая пересказывала в изобразительном плане стихотворение "Жанну посадили на хлеб и воду", взятое из книги "Искусство быть дедом".

Что касается свободы языка стариков, я хотел бы привести в пример высказывание моей давней приятельницы, которой исполнилось 85 лет и которая руководит одним из парижских мюзик-холлов. Придя в восторг от визита папы римского, за которым она следила по телевидению, она зовет свою секретаршу и говорит: "Я продиктую Вам письмо папе". И начинает: "Дорогой Святейший Отец, Вы меня проняли до самого нутра... "

"К а й е": С Годаром все ясно; он говорит: "Мне пятьдесят лет, я старею", и это явно начинает его беспокоить. Если вспомнить его фильмы, то в них в течение долгого времени он рассказывал лишь о мужчине и женщине — ни стариков, ни детей. И вдруг в фильме "Номер 2" появляются дети; режиссер стареет, и это видно по тому, что он начинает интересоваться людьми гораздо моложе его или же своими сверстниками...

Трюффо: Среди работ Годара мне всегда больше нравились фильмы, где он показывал людей моложе себя: "Мужское — женское", "Отдельная банда" или "Китайка". Я не очень одобрял его попытку создавать социологические анкеты. Мне был приятен дружеский взгляд, каким он смотрел на двадцатилетних, когда ему самому было лет тридцать пять.

"Кайе": Теперь ему пятьдесят, и он интересуется десятилетними...

Трюффо: Интересуется ими лишь при условии, что они скажут то, что он хочет услышать. В картине "Франция, поездка — объезд, двое детей" есть маленькая девочка, которая на протяжении десяти минут не хочет произнести, что школа — это тюрьма, просто потому что она так не думает. В конечном счете голос Годара перекрывает ее голос, Годар говорит, что эта девочка разговаривает как "маленькая старушка". Отвратительный прием, который он называет общением с другими!

"К а й е": Любопытно, что Вы делаете друг другу упрёки этического порядка.

Трюффо: Потому что каждый из нас считает другого ханжой и негодяем. Годар сказал где-то: "Я сделал этот фильм, чтобы понять детей". Детям не нужно, чтобы их понимали, им надо, чтобы их любили.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ОБЪЕКТЫ

"К а й е": Поразительно то, что у Вас с самого начала возникли собственные кинематографические объекты: дети, мужчины, женщины... С тех пор мало что изменилось.

Трюффо: Да, правда, все находилось на своем месте с самого начала. То же можно сказать про Ривета, достаточно вспомнить его ленту "Париж принадлежит нам", который был своего рода киноанонсом всего его творчества. Выбор материала совершается инстинктивно и искренне. В фильмах Хичкока мало занимаются спортом, в фильмах Вернея мало поют; люди снимают то, что любят.

"К а й е": Люди снимают лишь то, что для них особенно важно: любовь, ненависть, ненависть-любовь, иногда все усложняется, но есть нечто такое, чего в кино нельзя выдумать, а именно: выбор объекта, который окажется перед камерой...

Трюффо: Потому-то у меня часто вызывали недоверие некоторые итальянские политические фильмы. Спрашивается, может ли режиссер с удовольствием идти каждое утро на работу, чтобы бичевать своего персонажа - корыстного дельца или продажного комиссара полиции? Ну а актер — в чем его удовольствие? Нормально работа актера состоит в том, чтобы защищать персонаж, заставить полюбить его, не так ли?

"К а й е": Странная мысль, что персонажей надо защищать, словно им грозит нападение. Ведь публика знает, что перед ней не настоящая жизнь. А у Вас чувствуешь, будто персонажи существуют в действительности и их следует защищать. Так же, как надо защищать Хичкока, если бы на него стали нападать, или Жан-Пьера Лео... Спустя двадцать лет Клер Морье (исполнительница роли матери) в "400 ударов" не кажется такой уж злой; в результате возникает странная киносемья, где живые и мертвые, вымышленные и реальные персонажи - все меряются одной меркой...

Трюффо: Конечно, для меня все персонажи реальны вплоть до озвучания: затем они становятся реальными для публики, пока она смотрит фильм. Полин Кел сказала любопытную вещь. Она ополчилась на "Американскую ночь", но ее статья была более занятной, нежели многие похвалы. В общих чертах она сказала: "Трюффо хочет заставить нас поверить, будто любые съемки увлекательны, тогда как мы хорошо знаем, что съемки плохого фильма — сущее дерьмо". По-моему, она ошибалась, ибо, как часто говорил Ренуар, искусство есть не результат, а сам акт творения: творить вкусную пищу, творить любовь, творить фильм. Но в общем мне очень понравилось ее мужество, сказавшееся в нежелании стать сообщницей фильма перед лицом читателей [...].

ВОЗМОЖНОЕ И НЕВОЗМОЖНОЕ

"К а й е": Всякий раз, когда кинематографист пытается подвергнуть свою работу "лабораторному" анализу, он может увлечь таких людей, как мы, но теряет при этом публику. Всякий раз, когда он хочет сохранить публику, он вынужден прибегать к широким обобщениям, многое идеализируя.

Трюффо: Вы на сто процентов правы. Можно ли заниматься в кино тем, что делали Бергсон, Пруст, Сартр, можно ли отбросить синтез ради анализа? Думаю, что можно, но на короткий срок, в некоторых сценах, а не на протяжении целого фильма. Успех "Моего американского дядюшки" иллюстрирует такого рода подход. Здесь важно соотношение между невозможным и возможным. В фильме могут быть тонкости, но он не может быть изошренным с начала до конца: пленка движется слишком быстро, необходима смена скорости мышления. Когда читаешь книгу, постоянно меняется ритм чтения в зависимости от трудности или легкости той или иной страницы. Колетт, утверждавшая с 1937 года, что Клодель превосходит Жироду, писала: "Я хорошо вижу, чем грозит драматургу отказ от простодушия. Вечная простота и грубость средств, равно как и самого текста, — это унижения, которые с инстинктивной радостью налагает на себя подлинный человек театра". Это определение гениально. Колетт была гением.

Когда я снимал "Дикого ребенка", где надо было дать много абстрактной информации, я допустил несколько ошибок из-за недостаточной уверенности в себе. Особенно я сожалею, что отказался от важной сцены, опасаясь, как бы она не показалась неясной. После многих усилий доктор Итар научил Виктора опознавать молоток, ключ, гребень, ножницы сначала по их зрительному изображению на грифельной доске, а затем по письменному обозначению на карточке. Когда Жан Итар показывает ребенку карточку со словом "ножницы", мальчик идет в соседнюю комнату и приносит ножницы.

В сцене, которую я вырезал, видно было, как Итар заменял книгу, с которой привык иметь дело Виктор. И тут же, не узнав книгу, ребенок отказывался взять ее и возвращался к Итару с пустыми руками. Эта не слишком абстрактная сцена иллюстрировала представление о расширении понятий. Я всегда буду о ней сожалеть, но у меня было только шесть недель на съемки, фильм всем казался трудным, и я не хотел делать его длиннее полутора часов.

РАССКАЗЧИК ЛИ ВЫ?

"К а й е": Считаете ли Вы себя новатором? Стремились ли Вы к этому?

Трюффо: С самого начала я во всеуслышание утверждал, что я — не новатор, быть может, пытаюсь защищаться, ибо после показа в Каннах "400 ударов" многие утверждали: "Да тут нет ничего нового!", возможно, в сравнении с фильмом "Хиросима, любовь моя". Осуждая картину, говорили: "Это - Паньоль" - из-за темы внебрачного ребенка, или "Это - Диккенс", или еще "Это - мелодрама"; я не усматривал в этих определениях ничего уничижительного и вспоминал старую французскую поговорку: "Кто слушает лишь один колокол — слышит только один звук", надеясь привнести собственное звучание, если мне не помешают.

Нет, я, безусловно, не новатор, ибо принадлежу к тем, которых уже немного и для которых существуют понятия: персонаж, ситуация, развитие действия, перипетии, ложные линии, словом, к тем, кто верит в зрелище.

Немногим из режиссеров суждено быть новаторами. Гриффит придумал стык по оси взгляда; его последователи Джон Форд и Говард Хоукс усовершенствовали этот прием повествования; Хичкок изобрел субъективную мизансцену и смену точки зрения на девяносто градусов; Орсон Уэллс придумал перемещение по диагонали. В наши дни творит такой великий визионер, как Феллини, но его изобретательность разворачивается перед камерой. На съемках фильма "451 по Фаренгейту" я почувствовал пределы своих возможностей в визуальном плане: слишком велико было расхождение между оригинальностью темы и банальностью ее разработки; я понял, что мой путь — это сфера фильмов, построенных вокруг персонажей. Что говаривал Джон Форд? "Я снимаю симпатичных героев в интересных ситуациях".

Что касается политики, я придерживаюсь левых взглядов, в духе Мендес-Франса, но в моих фильмах это не выражено прямо, возможно потому, что в политику вкладывают, как мне кажется, слишком много эмоций. По-моему, не следует причислять себя к левым или сочувствовать им только для того, чтобы выглядеть более молодо и привлекательно, а не потому, что их позиция кажется Вам справедливой. Лозунг "Все есть политика" мне чужд, ибо если все — политика, то ничто не политика. Порой я склоняюсь к мысли, что все относится к сфере чувств, но это, по сути, та же ошибка. Человека, осмелившегося утверждать, что все — эротика, сочли бы маньяком, и только.

Если вдуматься, моя работа состоит часто в том, чтобы снимать сцены, которые я пережил и хотел бы воссоздать, сцены, которые мне хотелось бы пережить, и, наконец, сцены, которые я боюсь пережить или оживить в памяти. Как ни относиться к подобной системе, при ней достаточно выбрать тему, а сценарий уже пишется почти сам собою, и я не слишком задумываюсь над его значением.

В таком фильме, как "Мальш" Чаплина, соединено все, что я люблю: смех, слезы, танец, мечта, еда, способность выжить, уличная школа жизни и даже то, что ныне называют "поиском собственной личности".

"К а й е": Работать означает, по-Вашему, не уклоняться от намеченной борозды? Однажды Вы сказали, что нет ничего хуже, когда посреди пути говорят: "Я все полностью изменю". В крайнем случае лучше продолжать...

Трюффо: Менять идею в самом процессе съемок, несомненно, плохо, но от фильма к фильму изменение взглядов возможно и даже неизбежно. Изменение это относительно, поскольку я считаю, подобно Сименону, что в своей работе мы используем все, случившееся с нами в промежутке между рождением и четырнадцатилетним возрастом. Разумеется, если бы публика перестала делать вид, будто верит в те истории, которые мы рассказываем ей, если бы она отвергла линейность повествования и признавала бы только сюжеты с перебивками (в виде песенок, погонь или схваток каратэ), тогда я перестал бы снимать фильмы, не сумел бы приспособиться.

О режиссуре много говорят, но мне никогда не доводилось услышать четкое определение этого понятия. Мне кажется, режиссурой можно назвать комплекс решений, принимаемых до, во время и после съемок - постольку, поскольку эти решения влияют на конечный результат. Я полностью присоединяюсь к мнению романиста Джона Бакена: "Я не придаю никакого значения ни словам, ни фразам, ни чувствам, ни идеям, но для меня много значит то неясное смешение, в которое, помимо нашей воли, все это превращается". Снимать фильм или писать письмо — занятия не столь уж различные. Мне случается снимать фильм, думая исключительно об одном человеке, который, может быть, вовсе не пойдет его смотреть, и я говорю себе, что трачу пять миллионов, тогда как письмо обошлось бы мне в один франк тридцать сантимов.

"Кайе": Что же означает фильм, помимо потребности выразить себя?

Трюффо: Дело не только в том, чтобы выразить себя, но и в том, чтобы сделать явным испытываемое в работе удовольствие, донести это удовольствие до зрителей. Радость созидания. Больше всего зла причиняют в жизни две вещи: отсутствие воображения и неспособность распределить информацию должным образом. Создание фильма постоянно побуждает думать о том, что испытывают другие, и заставляет располагать информацию в таком порядке, который вызовет самый большой интерес.

Если бы мне надо было показать взволнованного человека, который очень хочет встретиться с другим человеком, я не удовольствовался бы тем, чтобы снять его поднимающимся по лестнице и стучащим в дверь второго, который отвечает: "Войдите". Я показал бы, как человек тщетно стучит в дверь, грустно спускается по лестнице и встречает приятеля на полпути. Такой упрощенный пример показывает разницу между документальным и художественным фильмом. Работать в художественном кино — значит "организовывать" встречи.

Фильмы снимают для того, чтобы выразить себя, но еще и потому, что этого хотят другие. Надо, чтобы другие хотели. Если речь не идет о работе с пленкой "супер-8", мне кажется недостаточным, чтобы фильм хотел снимать только один человек. Надо, чтобы хотели все — и технические специалисты, и актеры, чтобы все были заинтересованы. Надо, чтобы продюсеры говорили себе: "Кажется, с этим типом нам удастся заработать". Феллини неоднократно повторял: "Я сделал фильм потому, что подписал контракт". Тут, как в любви, надо, чтобы тебя пожелали. Когда некоторые жалуются, что им не дают снимать фильмы, это похоже на попытку подать такую петицию: "Ах, какая несправедливость, я требую, чтобы меня любили..." Что было бы, заметьте, довольно мило...

Сценарии



Триумфо о Триумфо

По правде говоря, я собирался делать продолжение "400 ударов" и отказался от своего замысла из опасения, что может показаться, будто я почил на лаврах. Но все-таки отчасти я осуществил эту идею, сняв новеллу для фильма "Любовь в двадцать лет" с Ж. -П. Лео, сотрудничать с которым мне было очень приятно. Дух новеллы я даже предпочитаю интонации картины "400 ударов" — за внешней легкостью здесь сквозит жестокость. Мне нравится подобная смесь, смутное балансирование на грани веселья и горечи. Я собираюсь и впредь работать с Лео. Именно с Лео, которого я отобрал из шестидесяти детей и который (теперь, по прошествии времени, интересно это вспомнить) не только был наиболее способным из всех, но и к тому же был одержим желанием сниматься в кино. Он приходил смотреть дубли в маленький просмотровый зал, и ему казалось, что наш фильм предназначен для специального проката... В сущности, он настоящий персонаж Диккенса или Джека Лондона, в нем такая романтическая чистота, что, например, в фильме "Мужское — женское" в конце концов начинаешь соглашаться с его героем вопреки всякому здравому смыслу.

1967

Дуанель — персонаж асоциальный, но отнюдь не антисоциальный. У него прекрасные отношения с людьми, но трудные отношения с жизнью. Я плохо себе представляю, что он мог где-то постоянно работать. Потому-то мы и собираемся прекратить нашу серию фильмов — иначе мне пришлось бы еще углубиться в автобиографию, а что я еще могу добавить, ведь в конце концов этот герой все-таки не создан мной целиком (как, впрочем, он не создан и одним Лео, он принадлежит нам обоим). Но тем не менее продолжение, как мне кажется, уже существует. Это и "Стреляйте в пианиста", и "Нежная кожа", и даже, если допустить условную трактовку, "Фаренгейт". У меня такое ощущение, будто я всю жизнь снимал одного и того же главного героя, и всех актеров просил играть, как Лео.

1970

— Говорят, Вы создали Лео по своему образу и подобию. Правда ли это?

— Я познакомился с Лео уже давно, на пробах картины "400 ударов". Он понравился мне с первого взгляда. У него тоже было весьма неблагоприятное детство, но он оказался агрессивнее меня и полностью изменил тон нашего фильма. Я представлял себе Антуана Дуанеля замкнутым, робким ребенком, вроде меня самого. Лео же, в отличие от меня, обладал каким-то особенным здоровьем, он мог сопротивляться... Послевоенное поколение совершенно на нас не похоже; моя "питательная среда" - это Франция с 1930 по 1945 год.

— А что же стало ею для Лео?

— В том-то и дело, что, как и другие мальчики этого поколения, он в какой-то степени способен вживаться в чужую "питательную среду". Он умен. Когда он работает со мной, то вдохновляется тем же, чем я, а когда с Годаром, то тем же, чем Годар. Он способен совершать над собой насилие. Например, он решил прочитать Лакана и читает его, хотя лакановский язык для него труден. Я бы так не смог. Да, он совершает над собой насилие. Есть даже нечто трогательное в том, что он не хочет лишаться себя чего бы то ни было: он не откажется ни от Годара, ни от ребят из "Кайе дю синема", ни от философии дзен. Я же довольствуюсь тем, что мне отпущено, — снимаю кино, вот и все.

1970

— Чем объяснить Ваше столь частое сотрудничество с Лео?

— По правде говоря, с годами между Жан-Пьером и мной возникло что-то вроде взаимоуподобления. Как известно, я начал работать с ним, когда ему было тринадцать лет. Сейчас

ему двадцать восемь. У меня есть привычка, объяснить которую я не в состоянии: каждый раз по окончании монтажа я отдаю распоряжение уничтожить весь отбракованный материал. Но только не срезки из фильмов с Лео. Мне доставляет удовольствие их хранить, подобно тому как хранят семейные фотографии.

— Я где-то вычитал Ваше высказывание о том, что все актеры должны были бы играть, как Лео.

— Я имел в виду не "играть", а "вести себя", как Лео, то есть не принимать "выигрышных" поз перед камерой, не "выставляться".

1973

Критика и люди, определяющие общественное мнение, имеют слабость к теме человека, который был принят обществом и отдалился от него, убедившись в его несправедливости. Меня же привлекает как раз противоположная ситуация: после "400 ударов" я полюбил героя, отвергнутого обществом, к которому сам он тянется. В этом качестве мне верой и правдой служит Дуанель, я всегда не хотел делать его существование целенаправленным; я его женил, дал ему множество самых разнообразных и странных профессий, и, хотя он вплотную приблизился к творческой деятельности, я его начисто лишил творческих амбиций; даже став писателем, он печатается как бы невзначай, безо всякого желания сделать карьеру, он способен "интегрироваться" лишь до определенного предела. Я теперь похож на героя истории о чревовещателях, которые создают персонажа, потом сами же становятся его копией. Давно заштампованный образ романиста, уверяющего, что он в плену у своих персонажей, не беспочвен. Ведь порой говоришь себе: "Нет, Дуанель так поступить не может, и так тоже, зимний спорт не для него, и т. д. ", и в результате легче уже составить список того, что ему запрещено, чем того, что ему дозволено.

1979

«АНТУАН И КОЛЕТ»

1. Площадь Клиши в восемь часов утра. Виден фасад "Гомон-Паласа", уличные часы, очень скромный маленький отель.

2. Скучно обставленный номер в этом отеле. Книги, припиленные к стенам конверты для пластинок, электрофон, работающий на батарейках. На стене гравюра, изображающая Антуана в свитере с воротником, поднятым до самого носа.

На кровати спит Антуан. Рядом с ним маленький радиоприемник, на котором стоит большой круглый кухонный будильник. Звенит будильник. Завод будильника соединен нитью с кнопкой включения приемника; от натяжения приемник включается, загорается лампочка; раздается очень громкая музыка. Только тогда Антуан просыпается.

Он спит в грязной рубашке и нижнем белье. Множество одеял, перина — все весьма потертое, несвежее. Антуан просыпается, вытаскивает из-под подушки носовой платок, сморкается.

Выскидывает в пепельнице заскорузлый окурок сигары, раскуривает, делает гримасу, но стоически курит. Поднимается, отдергивает занавески. Видна площадь Клиши.

3. Площадь Клиши, вид снизу. Камера панорамирует за Антуаном, который вскакивает на площадку проезжающего автобуса.

4. Антуан входит в здание фирмы грампластинок "Филипс". Отмечает свой приход на табельных часах.

5. Несколько коротких кадров показывают нам работу Антуана: раскладывание пластинок по конвертам.

6. Вечер. Служащие расходятся. Рене поджидает Антуана. Почти совсем стемнело.

7. Антуан и Рене в бистро.

Антуан: Как у тебя дела на бирже?

Рене: Идут помаленьку, надеюсь получить разрешение на биржевую книжку, а ты как?

Антуан: Я собираюсь перейти в другой отдел, на производство... Слушай-ка, пойдем вечером со мной, есть два билета, играет Шапиро.

Рене: Ладно, мне вдруг пришло в голову: помнишь, как ты у меня прятался и вошел мой отец... Ну и накурено было!

8. Тут следует возврат "в прошлое", короткая сценка из фильма "400 ударов", снятая в 1958 году, но вырезанная при окончательном монтаже.

На огромной кровати Рене и Антуан играют в карты и курят сигары; они прерывают игру, услышав в квартире шум.

Рене: Эй! Старик идет! Ну-ка помоги потрясти одеяла, чтоб дым разогнать... Ладно, хватит. Антуан прячется под кровать. Входит отец Рене.

Отец Рене: Что здесь происходит? Да тут форменная курилка... Можно подумать, что находишься в притоне, право слово! Я вычту из твоих карманных денег стоимость трех сигар... А это еще что такое? Буцефал тебе не место для отбросов. Такая штука стоит по меньшей мере около миллиона. Это — произведение искусства. Впрочем, я расстанусь с ним лишь в самом крайнем случае. Ладно, а теперь будь любезен все погасить и спать...

Мы снова в бистро; возврат к "настоящему". Антуан смотрит на часы, ищет глазами официанта, чтобы расплатиться.

Антуан: О-о! Еще два шага, и он бы меня увидал.

Рене: А я уверен, он видел твои ноги, они торчали из-под кровати, но он не захотел ничего сказать.

Антуан: Да куда же запропастился этот официант?

10. Зал Плейель, заполненный молодыми членами общества "Музыкальная молодежь Франции".

Антуан и Рене сидят. Концерт уже начался. Звучит "Героическая симфония".

С обратной точки: зал глазами Антуана.

Концерт продолжается: кадры оркестра.

Разные кадры, показывающие оркестр, публику, Рене, Антуана, музыкантов.

Рассеянно скользящий взгляд Антуана останавливается на юной девушке: Колет. Она скрестила ноги. Антуан несколько раз поглядывает на Колет, которая его не видит (она сидит, повернувшись на три четверти спиной).

Взгляд Рене перехватывает взгляд Антуана.

Эпизод продолжается взглядом Колет, наконец почувствовавшей настойчивость Антуана. Она выпрямляет ноги. Сцена состоит примерно из сорока кадров по три секунды каждый, составляющих ряд чередующихся встречных планов, в которых кадры все более уплотняются, чтобы потом вдруг расшириться. Это музыкальная зарница вспыхнувшей любви.

Конец концерта. Дирижер кланяется. Все поднимаются. Антуан торопит Рене, чтобы не потерять из вида Колет, которая выходит из зала вместе с подружкой.

11. Площадь Терн. Вход в метро. Ночь.

Здесь преследование прекращается. Колет с подружкой скрываются в глубине станции. Рене и Антуан бредут обратно.

Антуан: Удивляюсь, как это я раньше ее не заметил. Вот чертовка, она мне ужасно нравится, ну просто ужасно... А подружка тебе не приглянулась? Это было бы здорово и удобно.

Рене: Да я, знаешь, уже влюблен в свою кузину. У нее великолепные длинные волосы. И эта идиотка хочет их на будущей неделе состричь. С короткими волосами она мне наверняка разонравится.

Антуан: А она-то влюблена в тебя?

Рене: Не знаю, я ничего еще ей не сказал. Жду, как будет с волосами. Если я буду по-прежнему любить ее стриженую, пошлю ей по почте объяснение в любви.

12. На экране титр: "Спустя неделю".

Антуан и Рене снова встречаются днем в бистро. Начинается возврат в прошлое, иллюстрируемый кадрами концерта и комментарием Антуана.

Комментарий: На этой неделе я видел ее три раза. Я еще с ней не заговаривал, но обратил на себя ее внимание... В первый раз, во вторник, давали "Фантастическую симфонию"... Я сидел прямо за ней, чуть-чуть правее... В какой-то момент она сняла шарфик. И весь вечер я смотрел на ее волосы и затылок. Я не мог глаз отвести. В этот вечер я решил заговорить и при выходе стал

пробираться вслед за ней. Только она встретила подружку, и я минут пять шел за ними... потом пошел домой спать... Второй раз было в четверг... Я пришел за полчаса до начала, чтобы сесть рядом с ней.

Когда я пришел, почти никого не было... тогда я вышел в холл покурить, в ожидании, пока зал заполнится. Когда я вернулся, уже набрался народ. Я посмотрел и сразу увидел ее... Она стояла на коленях в кресле и болтала с подружкой... я подошел, сел рядом, и она чуть кивнула мне, будто смутно припоминая... но такая невезуха: она ушла и села в другом ряду, где оставила свое пальто.

Я не посмел пойти за ней; было бы слишком заметно.

В третий раз, гм-м-м... постой... было вчера. Она прогуливалась с сумкой для продуктов неподалеку от мэрии Батиньоль.

Видимо, живет в моем районе.

Рене: Ну что же, ты освоил подходы, теперь пора в атаку?

13. Зал Плейель. Мы снова на концерте. Оркестр исполняет последние такты пьесы. Аплодисменты. В зале Антуан сидит рядом с Колет. Чувствуется, что Антуан мысленно готовит фразу, чтобы завязать разговор, но не решается. И тут Колет очень естественно просит у него программку. Поспешная предупредительность Антуана, сдерживаемое ликование; концерт продолжается. На дальнем плане видно, как они шепчутся; один из соседей оборачивается, чтобы заставить их замолчать.

14. Теперь Антуан и Колет идут рядом по ночному бульвару Курсель.

Антуан: Обычно я выхожу на станции "Рим" или "Клиши". Смешно, как это я раньше Вас не видел на концерте. Вы часто ходите?

Колет: Да, я была на всех концертах русской музыки: Мусоргский, Бородин. По воскресеньям утром в зале Шатле.

А н т у а н: В конце концов не так-то и смешно, а скорее жаль. Впрочем, все равно встретились бы, не сегодня, так завтра... Кажется, мы живем в одном и том же квартале, не так ли? Я Вас как-то встретил возле мэрии Батиньоль, когда Вы шли за покупками.

Колет: Ах, да, возможно, я живу на рю Леклюз.

А н т у а н: А что Вы делаете в жизни?

Колет: Я? Учусь, готовлюсь в лицее к экзаменам на аттестат зрелости. А Вы?

А н т у а н: Работаю в области грампластинок.

К о л е т: Вы работаете?

А н т у а н: Да, в фирме "Филипп". Я теперь живу отдельно от родителей, так что приходится зарабатывать на жизнь.

Колет: Ах, как должно быть здорово чувствовать себя независимым.

А н т у а н: В зависимости от того, как...

Они доходят до подъезда.

Колет: Это машина моего отчима.

А н т у а н: Придете в четверг послушать Гавоти?

Колет: О да, конечно, приду. Во всяком случае, если не приду, тогда, может быть... ну, не знаю... буду на следующем вечере или после него.

А н т у а н: Ладно, ладно, дайте все-таки свой номер телефона... так уж мы, во всяком случае, снова увидимся, хорошо?

Колет: Да, да, согласна. Звоните лучше вечером, я не всегда бываю дома... Ну, мне пора идти, а то надо еще заниматься.

А н т у а н: Что же, добрый вечер. До скорого.

15. Нижеследующий комментарий иллюстрируют не сколько коротких кадров: Антуан и Колет на террасе бистро, перед витриной магазина пластинок и т. п.

Комментарий: Антуан встречается с Колет по несколько раз в неделю... они одалживают друг другу книги и особенно пластинки. Сидя за чашкой кофе со сливками или стаканом лимонного сока, болтают о стереофонии. По очереди провожают друг друга. Часами беседуют у подъездов. Колет относится к Антуану по-приятельски... он этого не сознает или пока довольствуется этим.

16. Мы снова встречаемся с Антуаном в зале Плейель; выступает с лекцией Бернар Гавоти. Место рядом с Антуаном пусто. Антуан постоянно оглядывается назад; потом покидает зал, в то время как лектор изо всех сил усердствует...

Бернар Гавоти: Дорогие друзья, начинаем второй вечер из серии, которую мы посвящаем экспериментальной музыке. Первую встречу вел Пьер Шэфер, и я смог судить об интересе, который вызвал у Вас этот вечер, по тишине, царившей в зале, и по множеству Ваших писем.

17. Теперь мы видим, как Антуан входит в телефонную будку и набирает номер.

А н т у а н: Алло, Колет?

Колет: Да, да, я.

Антуан: Почему Вы не пришли вчера вечером? Мы должны были встретиться. Вы заболели?

Колет: Ах, я же сказала Вам "может быть". Нет, кончилось тем, что я неожиданно пошла на одну вечеринку с друзьями, совершенно сумасбродными ребятами. Весь вечер дурили... Была потрясная обстановка, но к концу... все действительно обалдели. К тому же кончилось в пять утра.

А н т у а н: Я могу зайти днем повидать Вас?

Колет: Если хотите, только не знаю, буду ли я дома... мы как раз решили снова собраться сегодня во второй половине дня.

А н т у а н: И все-таки до скорого?

Колет: Идет, заходите на всякий случай!

Антуан вешает трубку и выходит из будки встревоженный.

18. Антуан с небольшой стопкой книг взбирается по лестнице, останавливается на лестничной площадке, стучит в дверь и, глядясь в оконное стекло, поправляет волосы. Дверь открывается. Появляется красивая женщина, которая смотрит на Антуана.

Антуан: Здравствуйте, мадам, я — друг Колет, скажите, пожалуйста, она дома? "Мать: Ах, нет, а что?

Антуан: Она давала мне книги, вот я и принес их.

Мать: Хорошо, я ей передам.

А н т у а н: И потом еще письмо.

Мать: Ладно, я все ей отдам... А вы не Антуан?

Антуан: Да, да, это — я.

Мать: А-а, она часто говорила мне о Вас. Заходите. У Вас найдется пять минут?

В столовой сидит мужчина — второй муж матери Колет, то есть отчим девушки.

Мать: Знаешь, это — Антуан? Друг Колет.

Отчим: Здравствуйте, мсье. Вы, кажется, вместе в одном классе?

Мать: Да нет же, что ты выдумываешь. Они познакомились на вечерах "Музыкальной молодежи". Ты же знаешь, Колет нам рассказывала. Антуан, между прочим, работает. Вы, помнится, занимаетесь пластинками, не так ли?

Антуан: Да, именно, пластинками; я работаю у "Филипса".

Отчим: Жена воспитывает дочь, как хочет, но я — за то, чтоб молодые люди рано начинали зарабатывать на жизнь. В пятнадцать лет я был механиком в гараже Лаборд, а теперь сам хозяин.

Предлагает Антуану выпить.

Антуан: Нет, спасибо, я никогда не пью.

Отчим: Образование ничего не дает. Возьмите, к примеру, Виктора Гюго...

Мать: О, нет, я тебя умоляю, о... оставь его в покое с Виктором Гюго.

Отчим: Виктор Гюго разоблачил зло, но не указал спасительного средства. Вы не находите?

Антуан: Может быть. Да... Ну, так ладно, гм-м... мне пора идти. Извините.

Мать: Вы уже уходите? Колет очень расстроится.

Антуан: Да, я тоже, но все-таки... знаете...

Мать: Слушайте, приходите к нам поужинать как-нибудь вечером, а? Мы с Колет это организуем.

И Антуан направляется к двери, очень вежливо опережая маму Колет: "Простите, мадам... "

19. Антуан у себя в комнате. Слушает пластинку. Под дверь проскальзывает письмо в синем конверте пневматической почты. Он вскрывает его, читает, слышится голос:

Голос Колет: Мой дорогой Антуан, Ваше объяснение в любви очень складно написано. Сразу чувствуется опытный мужчина. Сегодня вечером я пойду послушать Мориса Ле Ру. Придете? Спасибо за книжки... Ах, да, совсем забыла сказать, Вы показались маме очень романтичным. Вероятно, из-за длинных волос. До вечера, дорогой друг. Колет.

Мы видим, как Антуан проводит рукой по волосам.

20. Лестничная площадка перед квартирой Колет. Появляется Антуан, поправляет галстук, волосы, стучит в дверь. Никого. Он спускается вниз.

21. На улице. Антуан выходит из здания. Воскресный день, после полудня. Антуан замечает отель напротив жилища Колет. Проходят несколько мгновений. Он удаляется с воодушевленным видом.

22. Антуан в своей комнате. Он переезжает, складывает книги, снимает прищипленные к стенам гравюры. Звуковой фон сцены составляет музыка, доносящаяся из проигрывателя, на котором вращается пластинка. Антуан покидает комнату, нагруженный как мул, с висящими на шее стопками книг, перевязанных бечевкой, с электрофоном в руке.

23. Музыкальный и визуальный наплыв. Антуан поселился в отеле как раз напротив квартиры Колет. Его новая комната практически уже обжита. Антуан становится у окна в позу наблюдателя. Вскоре он видит, как подъезжает машина, из которой выходят отчим, мать Колет и она сама. Удивление всех троих при виде Антуана. Восклицания. Завязывается диалог между семьей Колет, пересекающей улицу, и Антуаном в окне.

О т ч и м: О, смотрите, смотрите, что я вижу...

Мать: Да это же - Антуан! Ах... он как раз напротив; о-о, до чего забавно.

Колет: Что случилось?

Антуан: Я живу теперь здесь, с сегодняшнего дня.

Мать: Можно зайти посмотреть? Пошли, посетим этот дворец.

Они входят в комнату Антуана.

Мать: Уже все обставлено, Вы только поглядите. Потрясающе, умывальник... Идите-ка, взгляните на наши окна. Смотрите. Наши окна видны.

Отчим: Да, да... Вот два наших окна. А солнце-то светит прямо в нашу сторону.

24. Сцена непосредственно переходит в семейный ужин у родителей Колет, которые засыпают Антуана вопросами.

Отчим: Ваши родители еще живы?

Антуан: Да, но я их редко вижу. Я с ними не очень лажу.

Мать: Жаль. Как Ваша мама, наверно, огорчается, что не видит Вас.

Антуан: Я в этом, знаете ли, немного сам виноват. Когда я жил у себя, я часто удирал из дома.

Отчим: Колет нам такого удовольствия не доставит.

Колет: Фигушки...

М а т ь: А для меня вот семья...

Колет: Вопрос: Где может быть лучше, чем в лоне семьи? Ответ: в любом другом месте!

Отчим: Эрве Базен.

Колет: Да, это из "Гадюки в кулаке".

Мать: Колет просто делает вид, что она такая, а на самом деле она, знаете...

Колет: Помолчи, дай нам лучше выпить.

Отчим: Ну, что Вы скажете, а? Да-а, нынче ничего не уважают.

Ужин завершается под взрывы смеха.

25. В последующих кадрах показан Антуан, наблюдающий из своего окна за Колет; ее родители окликают его, приглашая к обеду; звучит комментарий.

Комментарий: Родители Колет, которые любят общество молодежи и несколько огорчены ежедневными отлучками своей дочери, привязываются к Антуану и часто приглашают его. Из своего окна Антуан наблюдает за приходами и уходами Колет, которая ведет себя с ним так же, как и до его переезда. Совершенно ясно, что ее это соседство не влечет к большей близости.

26. И снова Антуан взбирается по ступеням, ведущим в квартиру Колет. Он стучит в дверь. Она открывает.

Колет: Смотрите-ка, Антуан. Как дела? Чем обязаны?

Антуан: У меня есть два билета на лекцию... Гавоти про электронную музыку.

Колет: Ах, да, знаю, но я не могу пойти; у меня на сегодня много уроков.

Антуан: Может, в кино сходим?

Колет: Нет, нет, честное слово, я не могу пойти, нет. Мне завтра сдавать задание.

Антуан: Ну, поговорить пять минут можно?

Колет: Нет, увидимся в другой раз. До свидания.

Колет закрывает дверь. Антуан остается один, спускается по лестнице.

27. Фирма "Филипс". Антуан разговаривает в коридоре со своим другом Рене.

Антуан: У меня... дела — дрянь. Я был дураком, неправильно начал. Вообще-то, мне не с чего быть влюбленным... она разговаривает, как парень; обращается со мной, будто с приятелем. Всякий раз, когда я говорю серьезно, она хохочет. А я тем не менее часами жду у нее под дверью и промерзаю насмерть!

Рене: Хоть ты и не спрашиваешь, как у меня с кузиной, я тебе все равно скажу. Она постриглась под Жанну д'Арк, но я ее по-прежнему люблю. Я ей написал кучу писем, и все идет как по маслу. Вот, глянь, как она мне отвечает.

Рене показывает Антуану письмо в губной помаде, вернее, в отпечатках на помаженных губ.

Антуан: О-о! Потрясно!

Рене: И это еще не все, смотри на конверте.

На конверте те же любовные "отметины".

28. В мастерской фирмы "Филипс". Антуан занят изготовлением пластинки: специальная масса, обработка под прессом, наклейка этикетки, обрезка, вкладывание в полиэтиленовый пакет.

29. В кино. Антракт. Антуан преподносит Колет изготовленную им на наших глазах пластинку.

Антуан: Я перешел в другой отдел. Занимаюсь теперь изготовлением пластинок... Эскимо?

Колет: Нет, спасибо большое.

Антуан: Вот первая пластинка, которую я сам сделал. Это — Вам в подарок.

Колет: Ужасно мило, спасибо.

Антуан: Я ее долго делал. Обычно специалисты выпускают шестьсот штук за смену. Сначала я взял этикетки, потом специальную массу, сунул в машину. Она вышла вот такая... здесь было немного лишнего... я все обтесал. Вот, пошел ее прослушал, ну, на первый раз...

Антуана прерывает гаснущий свет в зале. На экране кинохроника компании "Фокс-Мувитон". Слалом в Австрии.

Антуан берет Колет за руку; она не сопротивляется. Он смотрит на нее, она смотрит прямо перед собой.

По ритму сцена похожа на концерт, где вспыхнула любовь Антуана. Колет позволяет поцеловать себя в щеку, но не в губы; она резко, строго высвобождается. Она с явным раздражением вертит головой направо и налево. Раздосадованный Антуан встает и покидает зал.

30. Антуан в своей комнате. Он закрыл ставни. Сидит в полутьме на кровати, сумрачный и раздраженный. Он слышит звук приближающихся шагов. В дверь стучат. Он не двигается. Снова стук. Шаги удаляются. Тогда он поспешно поднимается, открывает дверь и быстро возвращается на свое место на кровати. В приоткрытой двери появляется Колет.

Колет: Что это, старина, я уже пять минут стучу, Вы что, совсем оглохли? Почему такая странная темнота? Вы больны?

Антуан: Послушайте, Колет, надо все выяснить... Право же, эти забавы, гм-м... меня от них то в жар, то в холод кидает, я не могу больше терпеть, я заболеваю.

Колет: Вы — полный идиот.

Антуан: Разумеется, я знаю, все по моей вине, не надо было мне переезжать сюда, напротив Вас. Во всяком случае, я вернусь туда, где жил раньше, поэтому... Но я, право, прошу Вас, не кадрите меня больше... И вообще, оставьте меня в покое.

Колет: Хватит, черт возьми! Как бы то ни было, родители приглашают Вас к обеду.

Антуан: Нет, не пойду.

Колет: Но одно к другому не имеет никакого отношения; если Вас зовут обедать, приходите обедать.

Антуан: Нет.

Колет: Если передумаете, мы раньше чем через четверть часа за стол не сядем.

Колет закрывает дверь. Антуан, не двигаясь, слушает, как удаляются ее шаги.

31. Лестница. Антуан подходит к двери Колет. Стучит. Она открывает ему дверь. Она грызет яблоко. Церемонно пропускает его вперед, делая иронический реверанс. Он входит в столовую.

Отчим: Садитесь. Вы обедали?

Антуан: Да, да.

Отчим: Уверены?

Мать: Вы правду говорите? Я могу приготовить Вам омлетик с салатом. Я мигом.

Антуан: Нет, правда, гм-м... я возьму мандарин.
Отчим: Что нового, Антуан?
Мать: Вы куда-нибудь вечером собираетесь?
Антуан: У меня два билета на концерт Шварцкопф, но в общем я не знаю...
Мать: Так пойдите вместе.
Колет: Нет, нет, я не могу.
Мать: Почему?
Колет: Ну уж нет, это тебя не касается.
Отчим: Шварцкопф покажут по телевидению, я видел в газете.
Мать: Хотите тарелочку для кожуры?
Антуан: Нет, нет. Не стоит беспокоиться. Я положу в Вашу.
Слышится звонок у входной двери.
Мать: Это что такое?
Колет: И впрямь, настоящая процессия.
Колет поднимается, чтобы пойти открыть. Остальные смотрят на дверь. Колет возвращается в сопровождении молодого человека чуть старше Антуана.
Колет: Мама, познакомься, это — Альбер. Я тебе о нем говорила. А вот Антуан, вы уже, кажется, знакомы...
Альбер: Да, мы виделись... Привет!
Колет: Минутку, Альбер. Я схожу за пальто.
Мать (мужу): Дай мне, пожалуйста, сигарету.
К о л е т: Ну вот, я готова. Мы пошли, привет!
И Колет уходит со своим приятелем, оставляя Антуана за столом с родителями. Отец и мать смущенно переглядываются.
Отчим: Ладно, что, если посмотреть эту передачу...
Все трое усаживаются перед телевизором, на экране которого появляется лицо Бернара Гавоти, ведущего музыкальной передачи.

1962

ОБ "АМЕРИКАНСКОЙ НОЧИ"

"Американская ночь" — это история киносъемки с того момента, как оператор впервые дотрагивается до камеры, и до самой последней минуты, когда члены съемочной группы расстаются друг с другом.

Действие от начала до конца будет разворачиваться на киностудии "Викторина" среда построенных прямо под открытым небом больших, изображающих улицу декораций, а кроме того, в костюмерной, в гримерной, в просмотровом зале, в монтажной и, наконец, в актерских уборных.

В фильме две сюжетные линии:

а) Частная история: ссоры, примирения, личные проблемы съемочной группы, пяти актеров и актрис, и еще нескольких человек из технического персонала, объединенных на какое-то время общим делом — съемкой картины "Знакомьтесь, Памела".

б) История фильма: сюжет того самого фильма в фильме ("Знакомьтесь, Памела"), заимствованный из английской хроники: молодой человек (Ж.-П. Лео), недавно женившийся на юной англичанке (Ж. Биссе), приезжает на Лазурный берег, чтобы представить жену своим родителям (Ж.-П. Омон и В. Кортеше). Его отец влюбляется в невестку и уезжает вместе с ней.

Эта история будет представлена лишь несколькими ключевыми эпизодами, которые появятся на экране под предлогом съемки данных сцен или же отсмотра материала.

Для того чтобы не возникло путаницы между двумя историями, события должны излагаться со всей ясностью и в хронологической последовательности.

Переход от "реальной" жизни к эпизодам "фильма" будет каждый раз безо всякого пиранделлизма "заявлен" цветом.

Ремесло кинематографиста великолепно, никто из тех, кому посчастливилось работать в области кино, не желает для себя ничего другого. Так что наш фильм должен восславить киноискусство.

В сущности, мы хотим в "Американской ночи" набросать групповой портрет всех участников кинопостановки и одновременно ответить на вопросы, которыми публика вечно одолевает и актеров и режиссеров и которые вращаются вокруг одной и той же темы: "Как снимают фильм?"

1973

— Вы давно задумали "Американскую ночь"?

— Да, всякий раз во время съемок мне приходила в голову идея такого фильма. Ведь когда снимаешь картину, происходит столько необычного!

— Некоторые отмечали общность замысла "Американской ночи" с фильмом Феллини "8 1/2". В чем новизна "Американской ночи"?

— Я считаю "8 1/2" фильмом особенно важным для режиссеров: в нем сказано все, что только возможно, о самой начальной стадии кинопроцесса и о том, что происходит в сознании человека, готовящегося к съемке, в нем ставятся конкретные вопросы, на которые, однако, не дается ответа. После "8 1/2" трудно сделать кино о кино. Когда я работал над "Американской ночью", меня не покидало ощущение, что я начинаю свою картину с того момента, где закончился фильм Феллини, словно осуществился переход ко второй части работы, к реализации замысла, когда в центре внимания оказывается съемочная группа. По-моему, "Американская ночь" в меньшей степени напоминает "8 1/2", чем картина "Пение под дождем", которая в форме музыкальной комедии подробно рассказывает о переходе от немого кино к звуковому.

Это идеальное решение.

— Каково в "Американской ночи" соотношение между сценарием и импровизацией на съемочной площадке?

— В основе своей сюжет был разработан. Остальное импровизировалось по ходу съемок.

1973

Во время съемок "Американской ночи" я рассчитывал дать музыкальное сопровождение к сценам из личной жизни героев, а эпизоды, где группа за работой, смонтировать как документальные. Но мало-помалу мы с Яном Деде пришли к тому, что следует поступить наоборот. Чтобы ввести в фильм сцену, где монтажными средствами показано, как продвигаются съемки картины "Знакомьтесь, Памела", я написал комментарий из одной фразы: "И вот наконец съемка показывалась словно по накатанным рельсам, личные дела для всех перестали существовать, воцарился кинематограф". Затем нам потребовалось на мовиоле временно подложить музыку под эту монтажную сцену с тем, чтобы ее ритмизовать. Отчасти случайно, а отчасти по ассоциации мы взяли для пробы пластинку Люлли: «Это подойдет к слову "воцарился"». Результат был настолько ошеломителен, что через два месяца, убрав Люлли, я попросил Жоржа Дельрю написать хорал, в котором было бы такое же торжество мелодии. Как видите, дух фильма на протяжении нашей работы создавался практически сам по себе.

Возможно, при других условиях — если бы актеры, снимавшиеся в "Американской ночи", раздражали меня, если бы на меня угнетающе действовал климат Ниццы, если бы студия "Викторина" показалась мне тюрьмой, если бы у меня в семье был траур, — фильм стал бы многозначительным и печальным, но ведь мы веселились как безумные. Мы устраивали по три вечеринки в неделю, диалоги я писал в ночь перед съемками, а однажды к нам приехал Грэм Грин, выдал себя за английского статиста и снялся в маленькой роли. Короче говоря, это была полная эйфория, и, естественно, атмосфера съемочной площадки пропитала весь фильм.

Разумеется, с самого начала я не собирался делать трагедию о кино. Поскольку мои лучшие воспоминания детства связаны с летними лагерями, мне захотелось показать, что на съемках в экспедиции царит тот же особый дух. Но я знаю, что иногда фильм создается в мучительной, напряженной обстановке, и потому мне кажется (то же, кстати, и в отношении любовных историй), что каждый кинематографист должен был бы сделать свою ленту о кино съемке, не похожую на "Американскую ночь". Мне нравятся, например, фильмы Мориса Пиала, и я был бы счастлив увидеть на экране съемочный процесс его глазами.

Поскольку "Американская ночь" — это откровенно "драматическая комедия", мы не предпринимали ни одного шага, если он не сулил нового удовольствия мне, актерам и публике. А о том, чтобы углубляться в дебри творчества, не было даже и речи.

1980

"АМЕРИКАНСКАЯ НОЧЬ"

БОЛЬШАЯ ПАРИЖСКАЯ ПЛОЩАДЬ

Станция метро, магазинчики, кафе, движение транспорта и множество пешеходов.

Из метро выходит молодой человек (Жан-Пьер Лео) и решительным шагом пересекает площадь. Навстречу ему по тротуару идет мужчина лет пятидесяти (Жан-Пьер Омон). Поравнявшись, они останавливаются, ни слова не говоря, пристально смотрят друг на друга, затем молодой человек дает мужчине пощечину.

Звучит "стоп", и отъезд камеры убеждает нас в том, что это отнюдь не сцена из реальной жизни, а съемки фильма и все прохожие — статисты. Мы сидим съемочную аппаратуру и снующих вокруг технических сотрудников, и понимаем, что сама площадь — всего лишь большая декорация, построенная на открытой площадке киностудии на Лазурном берегу.

По указанию первого ассистента (Жан-Франсуа) статисты группируются по одну сторону площади для того, чтобы выслушать замечания.

Ж а н-Ф р а н с у а: Прошу вас, все ко мне! Еще раз переснимем. Не знаю, что тут произошло, но было хуже, чем в прошлый раз. Все вышли из метро одновременно, а автобус тронулся с опозданием...

В другом углу декорации, пока ассистент продолжает давать указания, режиссер Ферран (его роль играет Франсуа Трюффо) репетирует сцену пощечины с двумя актерами: Альфонсом в роли молодого человека и Александром в роли мужчины в возрасте.

У террасы кафе Жоэль (помощник режиссера, ее играет Натали Бей) вместе с Бернаром — ассистентом режиссера по аксессуарам — хлопочет вокруг статистов, в то время как Одиль (гримерша, роль которой исполняет Нике Арриги) подклеивает усы Александру.

Потом Жоэль объясняет Лилиане (стажерке, ее играет Дани), как заполнять документацию на отснятые кадры.

Жоэль: Метраж начала, метраж конца, длина кадра и все.

Лилиана: А кому отдавать?

Жоэль: Это ты для себя делаешь, себе и оставляешь.

Пока Вальтер (оператор) переустанавливает свет, Пьеро (фотограф) фотографирует сцену пощечины Александра и Альфонса.

За декорацией расположилась телевизионная группа. Комментатор (его играет Морис Севено) импровизирует обращение к зрителям прямо перед камерой:

Комментатор: Дамы и господа, здравствуйте. Мы находимся на студии "Викторина" в Ницце, где будем присутствовать при начале съемок фильма "Знакомьтесь, Памела". В результате печального стечения обстоятельств мне не удастся вас познакомить лично с Памелой, так как молодая актриса Жюли Бейкер, исполняющая роль Памелы, все еще в Голливуде. Ее ждут с минуты на минуту. Но все остальные актеры здесь, и я надеюсь прямо сейчас взять у них интервью.

В этот момент появляется Бертран (продюсер, его роль исполняет Жан Шампюан), который ведет Александра прямо к комментатору. Александр потирает щеку и шутовски говорит Бертрану.

Александр: Да, да, у меня будет воспаление легких недели три, но все это пустяки.

Они смеются, после чего Бертран представляет Александра телекомментатору и немедленно удаляется.

Комментатор: (обращаясь к Бертрану): Господин продюсер, останьтесь с нами. Мы возьмем у Вас интервью. Расскажите нам о фильме "Знакомьтесь, Памела".

Бертран (уходя): Нет, нет. Продюсер должен оставаться в тени.

Тогда комментатор обращается к Александру и начинает интервью.

Комментатор: Расскажите мне, пожалуйста, сценарий фильма "Знакомьтесь, Памела".

Александр: Итак: это история человека лет пятидесяти, у которого есть сын. Сын его женится на молодой англичанке и приезжает к своим родителям, чтобы представить ее.

Лицо Александра сменяет лицо Альфонса, который продолжает.

Альфонс: Итак: это история молодого человека, который женится на молодой англичанке и спустя три месяца после свадьбы решается представить ее родителям, живущим на вилле у моря.

Вновь говорит Александр.

Александр: И персонаж, роль которого я играю, влюбляется в свою невестку, а она в него...

Теперь Альфонс.

Альфонс: И тут молодая женщина влюбляется в свекра...

Опять Александр.

Александр: И фильм показывает преступный роман этой пары.

И вновь, пока комментатор задает вопрос, мы видим Альфонса.

Комментатор: Ну, а что происходит дальше?

Альфонс: Мне кажется, что история трактуется трагически, и, как в любой трагедии, каждый персонаж следует своей судьбе до конца.

Заканчивает разговор Александр.

Александр: Простите, я вынужден закруглиться, потому что я нужен на съемке.

Большая декорация.

Ферран подходит к камере и призывает всех к порядку.

Ф е р р а н: Внимание, снимаем. Мотор!

Жоэль дает знак хлопнушкой.

Жоэль: Памела, кадр первый, дубль второй.

Мы видим второй дубль уже известного нам кадра, на сей раз в сопровождении указаний, которые режиссер подает в мегафон.

Ферран (за кадром): Отправляйте автобус... Торговец газетами, побыстрее!.. Живее, дама с собачкой!.. Альфонс, давай, Альфонс! Красная машина, выезжайте из кадра!.. Внимание, Вальтер, наезд на Александра!..

Кадр продолжается до пощечины, и по окончании этого второго дубля снимается серия крупных планов пощечины. Седьмым дублем Ферран удовлетворен и сообщает, что теперь будут переснимать первый кадр с крана.

Камера устанавливается на кране, огромном красном кране, пересекающем декорацию, на котором располагается несколько человек.

После серии кратких указаний: "Мотор!.. Снимаем!.. Готовы!.." - и звуков хлопнушки Жоэль все статисты начинают движение, в то время как камера на кране медленно поднимается под звуки музыки в стиле Вивальди.

В ГОСТИНИЦЕ "АТЛАНТИК"

Именно в этой гостинице в центре Ниццы расположилось большинство технических сотрудников и актеров, участвующих в съемках фильма. В холле, у стойки портье, Одиль наклеивает марки на конверты.

К портье подходит Жоэль и задает ему вопрос, но Одиль успевает ответить раньше.

Жоэль: Послушайте, месье, у меня комната с ванной, а я бы предпочла с душем. Нельзя ли обменять ее или вообще что-нибудь сделать?

О д и л ь: У меня душ, а я бы предпочла ванну.

Жоэль: У тебя душ? Тогда можно все уладить и обменяться.

О д и л ь: Да.

Жоэль: Хорошо, поднимемся вместе.

Обе девушки удаляются в сторону лестницы и исчезают, продолжая обсуждать достоинства своих номеров.

На втором этаже Ферран останавливается перед заинтересовавшей его голубой вазой. К нему подходит Одиль и передает пакет с фотографиями.

Одиль: Жоэль просила меня вам это передать.

Ферран: Ах да! Фотографии Жюли! Спасибо, Одиль, большое спасибо.

Одиль уходит, а Ферран подзывает Вальтера, проходящего по коридору, где, кажется, в этот первый вечер участники съемочной группы назначили друг другу свидание.

Ферран: Вальтер, вот фотографии Жюли. Смотри...

Они вместе рассматривают фотографии Жюли Бейкер, исполнительницы роли Памелы, которую мы еще не видели.

Вальтер: Да я же ее знаю, я ее видел в одном фильме с преследованием на машинах... Кажется, она была чем-то серьезно больна?

Ферран: Да, она пережила небольшой нервный кризис, но с того времени уже прошло полтора года!

Вальтер: Ведь она как будто даже отказалась сниматься в разгаре съемок.

Ферран: Да, отказалась, но... Знаешь, она вышла замуж за своего врача. Так что, я думаю, теперь дела пойдут лучше. Тому есть веские причины.

Вальтер: А Бертран не беспокоится?

Ферран: Да нет, не думаю. Он верит в успех. Вот, посмотри, красивая фотография...

Вальтер: А нет фотографий в коротком парике?

Ферран: Верно, ведь у нас она Памелу будет играть в парике.

Вальтер: Мне кажется, у нее очень красивые глаза!

Ферран: Да, да, конечно, светлые глаза... зеленые, да... Невероятно, как она похожа на мать!

Вальтер: Посмотри... Здесь она тоже ничего, у нее прекрасный овал лица... привлекательна, правда, привлекательна.

Ферран: И на этой фотографии хороша, правда, у нее грустное выражение лица и одновременно она немного... сексуальна... Красиво, правда?

Их разговор прерывает появление Бернара. Он держит в руках усовершенствованную им свечу и хочет объяснить Феррану принцип ее действия.

Бернар: Послушайте, господин Ферран, мне хотелось бы вам показать трюковую свечу.

Ферран: Ах, да, для сцены маскарада. Покажи, Бернар.

Бернар копошится вокруг канделябра, тушит его и подсоединяет шнур, ведущий к свече. Он протягивает свечу Вальтеру, который ее зажигает с помощью зажигалки. Принцип действия остроумен: свеча изнутри полая и в ней скрыта маленькая лампочка, которой можно осветить лицо незаметно для камеры.

Объясняет Бернар все это довольно путано, но демонстрация убедительна.

Бернар: Ну так вот. Нужно, чтобы актриса направила лампу прямо себе в лицо, и все должны думать, что свет падает от свечи. Необходимо быть предельно внимательной и не поворачивать свет в сторону камеры, иначе ничего не получится. Для эффекта надо ее держать вот так.

Ферран: Хорошо, Бернар. О'кей, продано.

Бернар "отключает" свечу и зажигает канделябр. Он собирается уходить, когда Ферран его останавливает.

Ферран: Ничего, правда? Знаете, что можно было бы сделать? Мне бы очень хотелось ее показать в фильме в столовой Северины.

Речь идет о голубой вазе, уже привлекавшей внимание Феррана. Он вынимает оттуда букет высохших цветов и передает вазу Бернару.

Бернар: А ваза-то битая!

Ферран: Забирайте! И ни слова королеве-матери!

Бернар уходит, забрав с собой гостиничную голубую вазу. Вальтер следует за ним, чтобы расспросить о возможностях трюковой свечи.

С верхнего этажа, весело болтая, спускаются Альфонс и Лилиана.

Ферран использует их появление, чтобы замести последние следы похищения: он протягивает Лилиане извлеченный из голубой вазы букет сухих цветов.

Ферран: Вот, Лилиана, это Вам.

Лилиана: Спасибо! Я хотела Вас также поблагодарить за стажировку.

Ферран: Ну как, хотели бы Вы стать помощником режиссера?

Лилиана: Знаете, после первого дня съемок я еще не все могу себе представить...

Ферран: По-моему, это великолепная профессия. Вы сами убедитесь.

Лилиана: Через два месяца я Вам об этом скажу.

Ферран: Да... Привет, ребята.

Лилиана провожает взглядом Феррана, затем наклоняется к Альфонсу.

Лилиана: Послушай, ты мне не говорил, что твой режиссер глуховат.

Действительно, у левого уха Ферран носит аппаратик.

Альфонс: Глуховат, глуховат... У него испортился слух, когда он служил в артиллерии.

Лилиана: Так вот в чем дело.

Альфонс слегка целует Лилиану и шепчет ей на ухо.

Альфонс: Послушай, Лилиана, доставь мне удовольствие... Пройди немного вперед, чтобы я мог полюбоваться твоей задницей... Давай!

Лилиана: Так?

Лилиана идет по коридору, раскачивая бедрами, под удивленным взглядом пожилой дамы, проживающей в гостинице. Альфонс, со своей стороны, демонстрирует одобрение.

Альфонс: Да, да, так, прекрасно.

Они входят в номер в тот момент, когда оттуда выходит горничная. Альфонс задерживается у двери и смотрит ей вслед.

НОМЕР ЛИЛИАНЫ И АЛЬФОНСА

Альфонс вслед за Лилианой заходит в номер. Она на него полушутливо нападает.

Лилиана: А я заметила!

Альфонс: Что ты заметила?

Лилиана: Эта служаночка... она тебе нравится, правда? Это в твоём вкусе, такая подвижная уточка... Негодяй!

Альфонс: Ну, знаешь, подвижная уточка... Надеюсь, ты не станешь ревновать?

Лилиана: Да нет, я вовсе не ревную; и, вообще, по-моему, ревновать глупо, или надо идти до конца, до убийства... А вот ты — ревнивый.

А л ь ф о н с: Я?

Лилиана: Да, это заметно, у тебя сросшиися брови.

Он рассматривает свое отражение в зеркале в ванной комнате.

Альфонс: Это у меня-то сросшиися брови? Да нет, у меня вовсе не сросшиися брови.

Альфонс возвращается к Лилиане. Она сидит на одной из двух одинаковых постелей, установленных в номере.

Альфонс: Послушай, эти две постели по отдельности выглядят как-то грустно, ты не находишь? Ты не против, если мы их поставим рядом?

Лилиана оглядывается.

Лилиана: Погоди... В таком случае надо убрать стол.

Альфонс и Лилиана начинают реорганизацию номера, переставляя всю мебель.

Лилиана: Ты же мог попросить номер с двухспальной кроватью, ведь так?

Альфонс: Да, но тогда надо было бы обращаться к Лажу а, нашему администратору...

Первая постель уже переставлена; они берутся за вторую и устанавливают кровать рядом. Альфонс садится немного передохнуть.

Альфонс: Да, я действительно постоянно переезжающий актер! Что будем делать сегодня вечером, Лилиана?

Лилиана: Знаешь, Пьеро-фотограф дал мне адреса прекрасных ресторанчиков за городом.

Альфонс: А зачем тебе эти адреса прекрасных ресторанчиков?

Лилиана: Надо же где-то жрать, правда?

Альфонс встал и нервно заходил по комнате.

Альфонс: Все равно я этого не понимаю! Нам посчастливилось оказаться в городе, где 37 кинотеатров: выбираешь фильм по программе, ищешь адрес, находишь кинотеатр, проверяешь час начала сеанса и, если есть время, ешь бутерброд в первой забегаловке за углом, вот и все! Так что позволь тебе сказать: этот твой дружок фотограф со своими адресочками заведений, где жарят мясо на костре, да еще за городом, может себе заткнуть...

Лилиана: Невероятно! Это меня просто убивает. Во всяком случае, предупреждаю, сегодня я в кино не пойду и есть в гостинице не собираюсь. Так что выбирай сам...

Решительность Лилианы быстро успокаивает Альфонса, и он подходит к ней, явно чувствуя себя виноватым.

Альфонс: Ладно, будем делать, что тебе захочется, но при одном условии...

Лилиана: Говори... Каком?

Альфонс подходит к постели, делает вид, что вынимает цветок из букета, и почтительно подносит этот "цветок" Лилиане.

Альфонс: Что ты станешь моей женой.

Затемнение, конец первого дня съемок "Памелы", первого дня действия "Американской ночи".

СТУДИЯ "ВИКТОРИНА".

УТРО

Ферран попросил гримершу Одиль сыграть небольшую роль в фильме, Жан-Франсуа примеряет ей костюм и интригуется мнением Феррана.

Жан-Франсуа: Неплохо, так ведь? Нет, вот так... Продано?

Ферран: Ничего, продано. Покупаем!

Одиль как будто довольна своим костюмом горничной: черное платьице, фартук и белый кружевной чепчик. Она игриво делает несколько шагов.

На псевдоплощади из-за угла декорации появляется Ферран, он сосредоточенно о чем-то размышляет.

Голос Феррана: Съемки фильма похожи на путешествие дилижансом на Дальнем Западе. Сначала рассчитываешь приятно прокатиться, а потом, очень скоро, начинаешь сомневаться, доберешься ли ты вообще до места назначения.

Его останавливает бросающийся навстречу маленький, чрезвычайно озабоченный человек.

Лажуа: Здравствуйте, месье. Извините за беспокойство. Вы меня не узнаете? Я — Лажуа, новый администратор.

Ферран: Да, да, конечно.

Лажуа: Я относительно машины для сцены катастрофы в "Памеле". Надо будет выбрать одну из этих двух.

Он подводит Феррана к двум машинам со съемным верхом. Они стоят рядом: одна — ярко-красная, вторая — белоснежная.

Ферран: Белая бы подошла, если ее выкрасить в голубой цвет. Это возможно?

Лажуа: Возможно, но стоит двести тысяч франков.

Ферран: Двести тысяч? Чтобы перекрасить в голубой? Ну уж нет, оставим ее как есть. *(Делает несколько шагов.)* Но послушайте, она все-таки слишком белая...

Тут Ферран замечает стоящую чуть поодаль голубую машину со съемным верхом.

Ферран: Почему же вы мне не предлагаете вот эту — она же голубая?

Лажуа: Нет! Это же машина ассистента, Жан-Франсуа.

Ферран: Жан-Франсуа... А может быть, Жан-Франсуа согласится? Договоритесь с ним!

Ферран оставляет Лажуа у трех машин и продолжает путь.

Голос Феррана: Что такое режиссер? Режиссер — это человек, которому непрерывно задают вопросы, вопро-сы по любому поводу. Иногда он может ответить, но не всегда.

На сей раз размышления Феррана прерывает художник по декорациям.

Художник: Так Вы остались довольны площадью?

Ферран: Все было хорошо. Вы оказались абсолютно правы; и потом все хорошо прошло, нам очень повезло с погодой. Все было хорошо.

Художник: Да, да, я видел... Можно вам показать хижину?

Ферран *(направляясь в сторону)*: Хорошо, пойдете прямо сейчас.

Художник *(останавливает его)*: Да нет, строить еще не начали. Есть всего лишь вот этот план...

Ферран: А, план...

Художник раскрывает папку с рисунками, которую он держал под мышкой, и показывает Феррану эскиз хижины.

Они внимательно его рассматривают.

Художник: Вот, интерьер заставим мебелью, будут постель, две тумбочки, стулья, столик, а сверху...

Ферран (*прерывает его*): Погодите, тут я вас прерву. Могу вам гарантировать, что внутри хижины снимать ничего не будем. Камера остается снаружи, а интерьер снимается через окно. Так что видна будет только постель, и все. Имеет значение только постель.

Художник удаляется, а к Феррану присоединяется Бертран.

Бертран: А, Ферран, привет! Не хотелось бы Вам надоедать, но я еще раз говорил с американцами, придется нам придерживаться плана. Надо закончить съемки за семь недель. Как по-вашему, нам это удастся?

Ферран: Знаете, боюсь, что за семь недель будет трудно...

Бертран: Конечно, если Вам дополнительно понадобится три-четыре дня на досъемки, с сокращенной группой, это еще не конец света...

Ферран: Да, да.

Бертран: Но актеров нужно освободить 31 октября.

Ферран: 31 октября?.. Ладно, послушайте, я еще раз пересмотрю рабочий план с Жан-Франсуа. Договорились.

Ферран и Бертран расстаются.

Голос Феррана: Семь недель. Пять дней в неделю, итого 35 дней. Мне никогда не удастся снять такой фильм за 3\$ дней.

Теперь пришла очередь Одиль прервать размышления Феррана, она хочет знать его мнение о парике, который она ему протягивает.

Одиль: Я хотела Вам показать, вот парик Северины.

Ферран: Знаете, честно говоря, я не знаю... Поговорите об этом с Жоэль, а Жоэль пусть посоветуется с Вальтером. Вы же знаете Вальтера — оператора? Пусть друг с другом посоветуются и договорятся. Хорошо?

Одиль: Да, хорошо.

Едва избавившись от Одиль, Ферран попадает к Жан-Франсуа.

Жан-Франсуа: Тут ассистент по аксессуарам Вам хочет кое-что показать.

Жан-Франсуа ведет Феррана к Бернару, который двумя руками держит подставку с пятью револьверами.

Б е р н а р: Вот... их всего пять... это револьвер для кон-цовки.

Ф е р р а н: Ах да, револьвер для концовки.

Бернар: Так какой?

Ферран: Погодите, этот для Альфонса... Руки у него не очень большие. Самый маленький мы не возьмем, а вот следующий подойдет, да, вот тот!

И Ферран протягивает Бернару револьвер, который будет "играть" в фильме.

Чуть позже, большая декорация пуста, но слышно объявление по студийному громкоговорителю: "Съемочная группа "Памелы" приглашается в просмотровый зал".

ПРОСМОТРОВЫЙ ЗАЛ

Это малюсенький кинозал, где показывают материал, отснятый за предшествующие дни.

Часть съемочной группы "Памелы" уже на местах.

Первый ассистент входит в зал из коридора, где он поджидал отсутствующих. Вслед за ним входят Вальтер, Жоэль (у нее в руках драгоценная сумочка со всеми материалами по фильму — она с ней никогда не расстается) и Ферран, который садится рядом с монтажером.

Ферран: Привет, Ян. Так что мы сегодня смотрим?

Я н: Смотрим Северину и Альфонса: "Я их обоих убью".

Ферран: Ну ладно. А большую декорацию, "пощечину"?

Я н: Нет, этого мы еще не получили. Пока есть всего две части.

Ферран: Что-то тут не так (*оборачивается*). Бертран, еще не получена большая декорация, знаете, сцена с пощечиной?

Бертран (*администратору*): Лажуа, позвоните в Париж, в лабораторию, узнайте, что там случилось.

Жоэль: Это эпизод номер "один".

В ожидании возвращения Лажуа решено смотреть полученный материал, Ферран бросает последний взгляд, проверяя, все ли на месте.

Ф е р р а н: А Северина?

Одиль: Северина никогда не приходит смотреть материал.

Ферран: Ну ладно. Начинайте!

В зале гаснет свет.

Ферран (*наклоняясь к Жоэль*): Александра же нет!

Жоэль: Александр, как обычно, наверняка в аэропорту.

Ферран: Что же он там постоянно пропадает?

Жоэль: Не знаю. Он туда каждый день ездит, вероятно, кого-то встречает. По-моему, у него неприятности в личной жизни.

Начинается показ материала. На экране появляется ассистент с хлопушкой.

Ассистент: "Памела", десять, первый, второй.

Теперь мы видим, как Альфонс (персонаж "Памелы") медленно спускается по лестнице и у дивана подходит к актрисе Северине, которая в фильме играет роль матери.

Альфонс: И все-таки я должен с Вами поговорить. Я знаю, где они, я их нашел, они в Париже... Кстати, они даже не скрываются.

Северина: Зачем упорствовать, малыш? Поступай как я, выбрось их из головы.

Альфонс: Я ни о чем другом думать не могу.

Северина: Хочешь, мы вместе уедем, куда-нибудь далеко? Ты же знаешь, я сделаю для тебя все.

Альфонс: Мое решение уже принято, мама, я еду в Париж. Я их обоих убью.

В зале Альфонс внимательно смотрит на себя на экране. В какой-то момент он даже тихо повторяет реплики своего персонажа.

Показывается следующий дубль той же сцены; монтажер наклоняется к Феррану.

Я н: По-моему, "они даже не скрываются" лучше получилось в третьем дубле.

В зале Лилиана взяла на секунду сигарету у сидящего справа от нее Пьеро и, сделав одну затяжку, вернула назад. Заметив это, Альфонс, которому не очень понравился столь интимный жест, нежно, но с чувством "собственника" кладет руку на коленку своей подружки.

Заканчивается второй дубль, в зале зажигается свет. Вернувшийся тем временем Лажуа что-то шепчет Бертрану.

Бертран (*встает*): Ребята, потрясающая техническая накладка... Во время проявки отключили электричество. Эпизод в большой декорации, со всеми статистами, придется снимать заново от начала до конца.

Съемочная группа поднимается с мест и, не скрывая своего разочарования, покидает зал. Ферран, Жоэль и Жан-Франсуа окружают Бертрана.

Бертран: Когда начинаем все сначала?

Жоэль: Остается только все переснять послезавтра!

Ж а н - Ф р а н с у а: Нет, до понедельника откладывать нельзя. Нужно еще собрать в Ницце 150 статистов. Это не-возможно!

Ферран: Страховка нас прикроет?

Бертран: Надеюсь, да. Знаете, чтобы в наше время зарабатывать деньги, надо заниматься жилищным строительством, а не кино, и если я все же продолжаю это дело, так только потому, что это меня интересует.

Дверь просмотрового зала закрывается за Бертраном.

СТУДИЯ "ВИКТОРИНА": ЗДАНИЕ АРТИСТИЧЕСКИХ УБОРНЫХ

Александр поднимается по лестнице, ведущей к артистическим уборным. На площадке он сталкивается с Бертраном, который несет портативный телевизор.

Александр: Здравствуйте, красивая у Вас штучка. Это для меня?

Бертран (*улыбаясь*): Нет, это не для Вас!

Появляется Лажуа с букетом цветов в руках. Цветы великолепны, но в газетной обертке выглядят странно.

Бертран (*обращаясь к Лажуа*): Это еще что такое?

Лажуа: Это букет для госпожи Северины.

Бертран: Вы что, надо мной издеваетесь? Бумага отвратительная. Идите, сделайте настоящий букет!

Сконфуженный администратор уходит, в то время как Бертран и Александр идут дальше, продолжая разговор.

Александр: Послушайте, Северина знает, что я ее партнер?

Бертран: Да, конечно, она была очень довольна.

Александр: Так, значит. Тем лучше.

Бертран: Пойдите поприветствуйте ее.

Александр: Я-то с удовольствием, но где находится ее уборная?

Бертран покидает Александра перед дверью с надписью "Северина".

После минутного колебания Александр поправляет шарф и стучится.

В уборной Северина, гримирующаяся с помощью Одиль, поворачивается к двери.

Северина: Войдите!

Дверь открывается, и в ней появляется улыбающийся Александр. Северина вскакивает и бросается в его объятия.

Александр: Северина!

Северина: Александр... My darling, my love...¹⁶ Как я рада тебя видеть!

Александр: Ты божественно прекрасна!

Александр и Северина замолкают на мгновение и смотрят друг на друга. Потом Северина начинает смеяться и, похоже, чтобы скрыть смущение, тараторит, весело смешивая французский, итальянский и английский языки.

Северина: Ах ты, старая сволочь... Как тебе удалось conservarti così bene?¹⁷ Послушай, я рада, что с тобой работаю.

Александр: Я тоже... Помнишь? Помнишь, как мы впервые увиделись в Голливуде?

Северина: Молчи... Shut up¹⁸, никаких дат, никаких цифр, или я всем скажу, что ты себе сделал "пластическую"...

Александр (*смеясь*): Пока еще нет, но в скором времени обязательно!

Северина: Ты знаешь, ради тебя, но только ради тебя я опять готова заняться стряпней. Ti ricordi il mio risotto alla Milanese?¹⁹ Ты его очень любил, правда?

Александр: Да... но как раз больше не люблю!

Северина (*обеспокоенно*): Cosa?²⁰

Александр: Да нет, я пошутил, буду есть твоё "ризотто по-милански".

Продолжая говорить, Северина провожает Александра к двери.

Северина: Мы будем работать вместе сегодня?

Александр: Нет, сегодня ты работаешь с Альфонсом, а я еду в аэропорт. Увидимся завтра...

Они целуются, и Северина, закрыв за Александром дверь, возвращается к Одиль у гримерного столика.

Северина: Александр очарователен. Я играла с ним двадцать лет назад в Голливуде, мы оказались там одновременно. Знаешь, Александр был большим донжуаном?

Одиль: Правда?

Северина: Да. В Голливуде его называли "the continental lover"²¹ Я сама его тоже очень любила!..

О д и л ь: Он женат?

Северина: Теперь я даже не знаю... Он был дважды женат и дважды разводился. Может быть, он с кем-нибудь сейчас и живет, но... О нем уже никто ничего не знает, он такой таинственный, понимаешь?

Одиль: В фильме он носит усы. И ему с усами лучше. А как Вам кажется?

Северина: Ну, с усами или без усов, он всегда играет роли соблазнительей.

¹⁶ Мой дорогой, любовь моя (англ.).

¹⁷ Так хорошо сохраниться (итал.).

¹⁸ Замолчи (англ.).

¹⁹ Помнишь мое ризотто по-милански (итал.).

²⁰ Что (итал.).

²¹ Любовник с континента (англ.).

Северина критически и трезво рассматривает себя в зеркале, установленном на столике.

Северина: А я, посмотри на меня, мне приклеили ярлык брошенной женщины, потерявшей надежду, трагичной и надоедливой, смотри!

О д и л ь: Но Вы же красавица!

Северина: Боже, какой ужас! Помогите мне отрепетировать сегодняшнюю сцену. Я уже и не помню!

Как будто стремясь обрести мужество, Северина наливает себе бокал шампанского.

Северина: Не знаю почему, но в последнее время память у меня ни к черту не годится!

Мы возвращаемся в коридор. На одной из открытых дверей надпись: "Жюли Бейкер".

Бертран и Ферран входят в уборную. Бертран ставит телевизор на гримерный столик. Ферран осматривает комнату, беседуя с Берtrandом.

Ферран: Очень хорошая уборная, правда, просто великолепная, чудесная, очень большая, очень красивая... Только цветов не хватает...

Бертран: Это мы предусмотрели... Знаете, я этой Жюли Бейкер восхищаюсь так же, как и вы. Вы ее затребовали, мы ее заполучили, но если она не кончит фильм, все мы окажемся в хорошенком положении.

Ферран: Каким образом?

Бертран: Ну да, она прошла медосмотр, и врач страхо-вой компании отказался ее застраховать, он счел, что она еще слишком нервозна, и просит отложить съемки на месяц...

Ф е р р а н: А что сказали американцы?

Бертран: Американцы, к счастью, в этом смысле более гибкие, чем французы. Они согласились рискнуть вместе с нами, но если она сорвется, никто не возьмет это на себя, и все будет недовольны.

Ферран: Да, ладно, ладно, но Вы же знаете, если хотя бы чуть-чуть не верить в удачу, мне кажется, надо менять профессию.

Бертран: Но в конце-то концов мы идем на риск... Вы говорили о просмотре с Севериной?

Ферран: Да, я заходил к ней в уборную поздороваться.

Б е р т р а н: Знаете, у них с Александром раньше был роман?

Ферран: Да, я об этом слышал.

Бертран: Ужасно... Такая связь... Только об этом и го-ворили... Кончилось это очень плохо... В течение четырех лет ни одному продюсеру не удавалось их уговорить сниматься вместе, такая была ненависть... А потом прошло время...

Продолжая говорить, Бертран и Ферран вернулись к двери. Там оказался Альфонс, которому явно надо переговорить с Ферраном наедине.

Альфонс (Феррану): У тебя есть пять минут?

Ферран: Да, да, хорошо.

Альфонс (Бертрану): Послушайте, Вы не забыли о моем чеке?

Вероятно, это традиционная шутка Берtrandа и Альфонса, поскольку продюсер отвечает, смеясь: "Я только об этом и думаю!" - и тут же уходит.

Альфонс заводит Феррана в комнату, чтобы поговорить без свидетелей.

Альфонс (оглядывается вокруг): Шикарная эта уборная, куда лучше моей...

Ферран (улыбаясь): Это уборная Жюли.

Альфонс (серьезно): Знаешь, мы с Лилианой решили пожениться.

Ферран. А, прекрасно, прекрасно, очень приятно.

Альфонс: Да, мы уже решили. Поженимся здесь, в Ницце, до конца съемок. Послушай, мне хотелось бы тебя кое о чем попросить. Ты не мог бы быть моим свидетелем?

Ферран: Да, да, конечно, мне будет очень приятно.

Входит Бернар, чтобы показать Феррану приведенную в порядок гостиничную голубую вазу.

Б е р н а р: Я хотел Вас спросить, так хорошо?

Кадр завершается заполняющей экран голубой вазой.

Сначала в кадре только голубая ваза, которую Бернар ставит на низенький столик; потом он зажигает огонь в камине: дрова настоящие, но за ними скрывается горелка, связанная с газовым баллоном. Достаточно открыть краник и бросить горящую стичку в камин, чтобы добиться иллюзии огня, который заботливо поддерживали в течение многих часов.

Северина с бокалом шампанского в руках наблюдает, как Бернар регулирует высоту пламени.

Северина: Глаз не могу оторвать от огня.

Ферран: Знаете, мне кажется, что раньше люди на огонь смотрели так, как мы теперь смотрим телевизор. У меня создается ощущение, что человеку постоянно, особенно после ужина, необходимы движущиеся картинки.

Северина: Да. Я никогда об этом не думала...

В то время как подготовка к съемке продолжается (Вальтер устанавливает свет), Ферран сталкивается с Лилианой.

Ферран: А, Лилиана, Альфонс со мной говорил. Я очень рад, поздравляю Вас, от всей души поздравляю.

Когда Ферран отходит в сторону, по изумленному виду Лилианы становится ясно, что она не поняла, с чем ее поздравляли.

Пока съемка не началась, Ферран просит Бернара потушить огонь, поскольку он наполняет декорацию дымом.

Дрова уже загорелись, и мы с удивлением наблюдаем, как из каминной трубы появляется рука Бернара с влажной губкой, которую он выжимает, чтобы потушить огонь.

В другом конце декорации Ферран загнал в угол небольшой человечек, размахивающий сценарием. Его сопровождают две девушки, на первый взгляд близнецы: у них одинаковые длинные, бесцветно-белокурые волосы, они одинаково красятся, как дешевые куклы, и так же пусто улыбаются.

Мужчина: Здравствуйте, господин Ферран, я хочу Вам представить двух девушек, двух сестер-немок: Грету и Диану. Эта снялась в Германии в большом политическом фильме. Почему вы не делаете политических фильмов?

Ферран: Дело в том, что...

Мужчина: А эта снялась в эротическом фильме, который пользовался большим успехом. Почему Вы не снимаете эротических фильмов? У меня есть очень интересный сценарий о загрязнении окружающей среды...

Между Ферраном и маленьким человечком втискивается Жан-Франсуа. Он его уводит.

Ж а н-Ф р а н с у а: Извините, месье. Ферран, вы можете туда пойти, а то там что-то не получается?

Ферран: Что случилось?

Ж а н-Ф р а н с у а: Да нет, все в порядке, просто я хотел Вас избавить от...

На сей раз Феррана перехватывает Бертран.

Бертран: Ферран, я хочу Вам представить господина Джакомепи.

Он представляет Феррану сидящего рядом человека, который с любопытством смотрит на все происходящее в павильоне.

Бертран: У Вас найдется минутка, Ферран? Господин Джакометти. Господин Ферран.

Ферран: Здравствуйте. Очень приятно.

Ферран отходит от этой пары и присоединяется в другом углу к Жан-Франсуа.

Ферран (*шепотом*): Что это за типа привел Бертран?

Ж а н-Ф р а н с у а: Этот тип из полиции. Благодаря ему мы получили все разрешения на съемки на улицах. Поэтому Бертран его на день пригласил посмотреть съемку.

Ферран: Смотреть съемку... Это очень мило, но разве я хожу смотреть, как он работает, а? Хожу смотреть, как он допрашивает?..

Ферран, недвусмысленно потрясая кулаком, изображает "серьезный" допрос в полиции, что вызывает смех Жан-Франсуа.

В конце концов все готово к репетиции эпизода, и Вальтер объявляет, что "можно начинать". Ферран подходит к Северине, чтобы ее предупредить.

Ферран: Так, Северина, мы готовы.

Северина: Yes²². О'кей.

И Северина направляется на свое место, предварительно в последний раз опустошив бокал с шампанским.

Ферран: Тогда внимание, тишина... Чтобы была серьезная репетиция.

Ж а н - Ф р а н с у а: Тишина!

Ферран: Все молчат. Внимание!

Декорация представляет элегантную столовую, Александр сидит у убранного стола перед чашечкой кофе. Соответственно действие происходит в конце обеда. Александр курит сигарету и противопоставляет нервозности своей супруги, которую играет Северина, гробовое молчание.

Камера установлена на рельсах по границе декорации. Северина занимает исходную позицию, стоя около стула спиной к камере.

Ферран: Начали, Северина!

Северина: Откровенно говоря, я тебя не понимаю, Александр... ты... *(Колеблется.)*

Александр: Станный.

Северин а: А, черт побери... Станный.

Ферран: Не страшно, это совсем не страшно. Начнем сначала.

Северина возвращается на исходную позицию.

Ферран: Внимание, Северина!

Северина: Откровенно говоря, я тебя не донимаю, Александр... в последнее время ты стал каким-то странным. Вчера вечером, когда ты ушел посреди ужина, это было очень невежливо по отношению к Жюли. Ох, черт побери, я сказала Жюли, а не Памела.

Пока Северина произносила текст, она подошла к камину, перед которым и остановилась, поняв свою ошибку.

Ф е р р а н: Не страшно, не страшно.

Северина: Ох, это не хорошо. Послушай, Ферран, у меня мысль. Почему бы нам не играть с цифрами?

Ферран еще не успел вмешаться, а Северина уже вернулась на свое первоначальное место и с блеском заменила реплики, произнесенные ранее, цифрами: "Семь, двенадцать, тридцать семь" и т.д.

Остановившись у камина, она повернулась к Феррану.

Северина: Ну как, получилось?

Ферран *(подходя к ней)*: Нет. Нет, Северина, это невозможно!

Северина: Но почему?

Ферран: Это очень мило, но нет, нельзя.

Северина: У тебя нет чувства юмора. А потом на перезаписи я скажу все как надо...

Ферран не может не рассмеяться, но остается непреклонным. Он показывает Северине микрофон и говорит.

Ферран: Во Франции так нельзя. Надо говорить настоящий текст. Мы записываем звук сразу. Надо найти другой выход.

Северина: Послушай, это ты виноват, потому что ты мне всегда даешь тексты в последний момент. Теперь все придется писать на бумажках, хорошо?

Ферран: Да.

Северина подзывает Жоэль и диктует ей диалог. Жоэль пишет текст разборчивым почерком на нескольких листках бумаги: "Откровенно говоря, я тебя не понимаю, Александр... "Рядом с ней Бернар режет пополам сигареты для Александра, который в этой сцене должен курить.

Жоэль *(Бернару)*: Нарезь побольше, потому что придется повторять бог знает, сколько раз.

Бернар: Позволь, а тебе какое дело!

Жоэль расклеивает бумажки в декорации, следуя указаниям Северины.

Жоэль: Вот, Северина, это место подходит?

Северина: Да, очень хорошо.

Жоэль: Ладно, ну а последний там за колонной!

На сей раз все готово. Жоэль дает знак хлопнушкой, и съемка начинается.

Ферран: Начали, Северина.

²² Да (англ.).

Северина: Откровенно говоря, я тебя не понимаю, Александр, в последнее время ты стал каким-то странным. Вчера вечером, когда ты ушел посреди ужина, это было... очень невежливо по отношению к... Памеле. Она же все-таки жена Альфонса. Можно подумать, что ты ее ненавидишь и нарочно никогда к ней не обращаешься...

Северина играет сцену с удивительной непринужденностью, переходя от бумажки к бумажке. Вся группа сдерживает дыхание. В этот момент Одиль в костюме горничной появляется вроде бы для того, чтобы убрать со стола. Северина бросается к ней.

Северина: А Вы что тут делаете, Вы же видите — я разговариваю с хозяином... Убирайтесь, быстро...

Одиль поспешно уходит.

Северина: Я этого не выношу...

Тут Северина должна выйти из комнаты, хлопнув дверью, но она ошибается и открывает дверь посудного шкафа, находящуюся рядом с той, через которую она должна выйти.

Ферран: Стоп!

Северина (Феррану): Получилось. Хорошо было, правда?

Ферран: Да нет, не очень... Но в общем хорошо. Но, как видите, дверь не та!

Северина: Ая подумала, что это все равно.

Ферран спокойно объясняет Северине ее ошибку. Съёмка начинается сначала.

В конце второго дубля Северина вновь ошибается. На сей раз Александр тактично показывает ей нужную дверь.

Александр: Послушай, дорогая, смотри внимательно. Я знаю, что обе двери одинаковы, но...

Северина: Lo so...²³ Не та, а эта. I understand... I'm not an idiot, after all!²⁴

Александр возвращается на место. Северина остается у двух дверей; здесь она перехватывает Бернара, который подошел, чтобы "снять" отблеск на двери.

Северина: О, Бернар, ты один меня понимаешь. Можешь приходить ко мне в артистическую.

Она его целует. Бернару удается вырваться, и, повернувшись к Съёмочной группе, он зажимает нос пальцами, показывая, что она не в себе, то есть абсолютно пьяна.

Третий дубль. Северина, невзирая на опьянение, играет блестяще, но вновь ошибается дверью.

Ферран (обращаясь к Жоэль): Все пропало, у нее не получится.

На сей раз Северина начинает нервничать, и ее раздражение передается Одиль,

Северина: Я не виновата, Ферран! Я не виновата. Я не знаю, то ли это Одиль, то ли это актриса, то ли она гримерша... это меня, знаешь, очень пугает. В мое время актрисы были актрисами... а гримерши — гримершами. Это меня очень путает...

Ферран: Все в порядке, Северина. Мы немного передохнем.

Северина: Нет, я знаю, что это нехорошо.

Ферран поручает Жан-Франсуа освободить павильон от всех посторонних, что он и проделывает, не церемонясь.

Ж а н - Ф р а н с у а: Прошу всех, кому нечего делать в павильоне, уйти отсюда.

И он оттесняет народ к выходу.

Ферран подзывает Альфонса и объясняет, что, если он хо-чет, может остаться. Но Альфонс предпочитает уйти; к тому же он идет в кино. Лилиана, ведущая запись рядом с камерой, наклоняется к Жоэль.

Лилиана: Она на самом деле виновата, правда, это я тебе говорю, меньше надо было приклядываться!

Жоэль: Поставь себя на ее место: у нее умирает сын от белокровия. И каждый день она боится, что вот-вот ей позвонят, она вообще долго сомневалась, стоит ли ей сниматься.

И вновь начинается съёмка.

В группе уже никому не хочется смеяться. Обстановка напряженная, и посреди съёмки Северина начинает рыдать.

Ферран прерывает съёмку и подходит к Северине, чтобы ее успокоить.

²³ Знаю (итал.).

²⁴ Понимаю... В конце концов, я не идиотка (англ.).

Ферран: Нет, нет, все будет в порядке, Северина. Все будет хорошо, мы устроим маленький перерыв.

Северина (*в слезах*): Просто не знаю, что со мной, может быть, от парика голова болит.

Она снимает парик, волосы ее плотно прижаты к голове сеткой, и лицо ее напоминает трагический облик балаганного "Пьеро". Александр обнимает Северину и пытается ее успокоить. Очевидно, обескураженный Ферран решает отпустить группу на оставшуюся часть дня; сцена будет сниматься завтра.

ГОСТИНИЦА "АТЛАНТИК"

Мы находимся в одном из номеров.

В эту ночь, засыпая, Ферран продолжает слышать преследующие его голоса.

Голос Бертрана: Я говорил с американцами. Обязательно нужно кончить съемки за семь недель.

Голос маленького человека: Господин Ферран, почему вы не снимаете политических фильмов? Почему Вы не снимаете эротических фильмов?

Затем в сновидении появляется маленький мальчик, одиноко идущий ночью по пустынной улице... опираясь на палку, которая для него слишком велика.

СТУДИЯ "ВИКТОРИНА" НА ЯРКОМ СОЛНЦЕ

На территории студии для фильма построен бассейн в саду: сад этот по идее окружает виллу родителей Альфонса в фильме "Знакомьтесь, Памела".

Ферран, проходя вдоль бассейна, замечает женщину, сидящую на раскладном стуле, которая вяжет, что-то обсуждая с администратором Лажуа. Ферран решает узнать о ней у Жан-Франсуа.

Ферран: Послушайте, Жан-Франсуа, что это за женщина — я постоянно ее здесь вижу?

Ж а н - Ф р а н с у а: Это жена администратора. Она повсюду за ним следует и никогда ни на шаг от него не отходит, но, если хотите, я могу заставить ее исчезнуть.

Ферран: Да нет, я уже начинаю к ней привыкать!

Ферран и Жан-Франсуа уходят, в то время как появляется Жоэль, оживленно беседующая со Стейси (Александра Стюарт), актрисой, которая должна играть роль секретарши Александра. Она как будто далеко не в лучшем расположении духа, и Жоэль пытается ее успокоить.

Стейси: Я действительно не понимаю, зачем Ферран меня пригласил сниматься в этом фильме, он меня ненавидит, не выносит, так что действительно...

Жоэль: Откуда ты все это взяла?

Стейси: Я в этом абсолютно уверена; плюс он считает, что играю я отвратительно... (*Смеется.*) Заметь, что, между нами говоря, он прав...

Ж о э л ь: Послушай...

Стейси: Я уверена, что даже не он меня выбирал... Наверное, продюсер... в общем, я не знаю! Что-то странное в этом фильме!..

Жоэль: Я даже и не слышала, что кто-нибудь другой пробовался на твою роль.

С т е й с и: Ты так думаешь?

Жоэль: Уверю тебя... Пошли. Давай!..

Успокоившись, Стейси возвращается вместе с Жоэль к съемочной группе, бросая удивленный взгляд на пару Альфонс — Лилиана; слишком увлеченные спором, они не замечают, что их слышат. Лилиана обвиняет Альфонса в том, что он никогда ни в чем ничего не понимает, а Альфонс просто заявляет ей...

Альфонс: Подобного рода вещи меня абсолютно выбивают из колеи!

Ферран пришел поговорить о сцене со Стейси, но создается впечатление, что дело здесь не идет на лад.

Стейси: Мне очень жаль, меня в этот фильм взяли на роль секретарши, и речи не было о том, что придется сниматься в купальнике, ни разу! Доказательство тому, что я его с собой не

привезла. И потом, откровенно говоря, секретарша, купающаяся в бассейне, это смешно. Нет, это невозможно!

Ферран: Послушайте, Стейси, может быть, этого в сценарии и нет, но с моей точки зрения так сцена получится лучше. Александр пригласил свою секретаршу отдохнуть, ее считают гостьей. В начале сцены Вы в воде, купаетесь. Александр вызывает Вас, чтобы продиктовать письмо, вот и все!

Стейси: Нет, мне очень жаль, но это невозможно, вопрос не... не в моем нежелании пойти Вам навстречу; меня попросили научиться печатать, и я специально для этого брала уроки; но и речи не было о купанье или плаванье. Нет, уж в воду я не полезу!

Ферран бросает негодующую Стейси и подходит к Жоэль.

Ферран: Жоэль, послушай... найди мне какую-нибудь другую сцену для сегодняшней съемки, чтобы дать этой идиотке возможность успокоиться.

Жоэль: Но до приезда Жюли Бейкер больше снимать нечего. Остается только бассейн, и надо его отработать.

Ферран: Да, хорошо, тогда отправляйся к ней и попытайся ее убедить, объясни ей, что актриса, в 1972 году отказывающаяся сниматься в купальнике, выглядит смехотворно...

Чуть позже мы с удивлением видим Стейси в воде: значит, ее удалось убедить. Эпизод идет своим ходом: Северина читает телеграмму, вводит Александра в курс дела, он вызывает Стейси, которая поспешно вылезает из бассейна.

Камера отъезжает по рельсам, пересекающим бассейн. Ферран и Жоэль внимательно следят за действием. Внезапно взгляд Жоэль обостряется, она приближается к Феррану, показывает ему на Стейси и шепчет...

Жоэль: Послушай, теперь к понимаю, почему она отказывалась сниматься в купальнике. Взгляни на нее.

Ферран: Да, она очень хороша.

Жоэль: Ничего ты не понял. Смотри внимательно!

Ферран: Боже!

КАБИНЕТ АДМИНИСТРАЦИИ

Ферран и Бертран бурно выясняют отношения.

Ферран: Стейси всех обманула, она уже на четвертом месяце беременности, и никому ни слова... Я лично считаю, что нужно расторгнуть с ней контракт и взять другую актрису.

Бертран: Я не согласен! Откровенно говоря, мне не кажется, что ее беременность заметна.

Ферран: Послушайте, Бертран, пойдемте со мной, посмотрим. Вот рабочий план. Видите, Стейси нам нужна еще на день, после чего она исчезает на пять недель, возвращается через полтора месяца и будет уже на шестом месяце, и уверяю Вас, тут уже все заметят. Нет, это невозможно, надо найти другую. Знаете, это же нетрудно... мы немедленно кого-нибудь подберем. Потом свяжемся с импресарио... Вот девушки... Вот девушки...

Продолжая говорить, Ферран нашел киносправочник и листает его.

Бертран: Послушайте, у Стейси железобетонный контракт... Я согласен позвонить ее импресарио, но уверен, что в конце концов вынужден буду уступить, и знаете, почему? Потому что в жизни только и существует одно сплошное соотношение сил.

Лажуа входит в кабинет и кладет перед Ферраном адресованный ему пакет.

Ферран: А, это книги, которые я заказывал!

Ферран раскрывает пакет. Звонит телефон. Лажуа снимает трубку, отвечает, затем протягивает трубку Феррану.

Лажуа: Это композитор из Парижа. Будете говорить?

Ферран: Да, да, буду... Алло, Жорж?

Жорж (за кадром): Алло, Ферран? Не вешайте трубку, я Вам дам послушать фоновую музыку к сцене маскарада.

Ферран подает Бертрану дополнительный наушник.

Ферран (Бертрану): Это фоновая музыка, помните, к сцене маскарада...

Слушая музыку, Ферран раскладывает на столе содержимое пакета. Это книги о режиссерах: Дрейере, Любиче, Бергмане, Годаре, Хичкоке, Росселлини, Хоуксе, Брессоне... Музыка заканчивается.

Ферран: Спасибо. Это прекрасно, Жорж, очень хорошая музыка. Я очень доволен, большое спасибо. До свидания, Жорж...

Он вешает трубку. Бертран уже надел пиджак и собирается уходить из кабинета.

Ферран: Хорошая, правда?

Бертран: Очень хорошая... Но аэропорт, самолет Жюли, пресс-конференция, нельзя опаздывать...

Бертран уже почти у самой двери: тут ему что-то приходит в голову, и он останавливается.

Бертран: Но послушайте, Вы, человек, привыкший импровизировать, почему бы не сделать секретаршу Александра беременной по фильму?

Ферран: Да, да, да, может быть. Нет, невозможно. С Александром не получится. Все подумают, что отец - Александр, Или подумают, что это как-то связано с сюжетом. Нет, это действительно невозможно!

Бертран: А кстати, ведь на самом деле Стейси не замужем. Хотелось бы знать, кто бы мог быть отцом этого ребенка.

На этой последней реплике Бертран хлопает дверью.

ЗАЛ АЭРОПОРТА В НИЦЦЕ

Толкотня, обычно сопутствующая крупным событиям. Толпа фотографов, репортеров, журналистов, встречающих Жюли Бейкер, самолет, которой только что приземлился.

Бертран в первом ряду с огромным букетом роз в руках. Он с трудом оберегает только что появившуюся Жюли и уводит ее в небольшой зал тут же в аэропорту.

Помещение очень маленькое, но набитое людьми, сидящими на стульях и на подоконниках. Кое-кто стоит, опершись о стену.

Жюли сидит у столика между Бертраном и пресс-атташе; перед ней десяток микрофонов.

Пресс-атташе: Теперь, господа, можете задавать вопросы.

Журналист: Вы можете нам рассказать содержание фильма, в котором будете сниматься в Ницце?

Жюли: "Знакомьтесь, Памела" — история молодой англичанки, которая влюбляется в отца своего мужа и бежит с ним... Если я не ошибаюсь, в основу сюжета положен подлинный случай.

Журналист (*с английским акцентом*): А чем кончается сценарий?

Жюли: Так как эта история... трагедия... мне кажется, что все кончается плохо. Но я не хотела бы Вам выдавать все детали интриги.

Другой журналист: Мадемуазель Жюли Бейкер, неужели Вы предполагаете, что в 1972 году зрителя может заинтересовать история женщины, которая сначала спит с сыном, а потом с отцом?

Вопрос этот задан агрессивно, и Жюли как будто немного сбита с толку; она отвечает после минутного колебания.

Жюли: Послушайте, месье, когда мне нравится сценарий и я соглашаюсь сниматься, значит, я считаю, что зрителям это тоже понравится.

Журналистка: Вы действительно так думаете?

Жюли: Да! Думаю и надеюсь...

Другой журналист: Извините, что я пользуюсь случаем, чтобы затронуть в какой-то степени вашу личную жизнь, но мы читали в американских газетах, что мадемуазель Бейкер, беспокоясь о шатком здоровье, вышла замуж за своего врача...

Жюли: Нет... я не выходила замуж за своего врача, просто я вышла замуж за человека, который оказался врачом.

Журналист: Как же случилось, что этого счастливица сейчас нет среди нас?

Жюли: Мой муж меня сопровождает, и я могу даже сказать, что он находится сейчас здесь, в этом зале.

Журналист: Он где-то здесь? Где он?

Жюли: Этого я Вам не скажу... Он не любит рекламу.

Жюли весело смеется, в то время как все начинают вертеть головами, пытаясь догадаться, кто же все-таки ее муж.

Пресс-атташе: Господа, прошу Вас, после этой небольшой загадки предоставим мадемуазель Бейкер возможность отдохнуть. Большое спасибо.

Журналисты уходят из маленького зала; пресс-атташе и Бертран ведут Жюли по направлению к коридору.

Пресс-атташе: Дадим выйти журналистам. Мы пойдем к машине следом.

Бертран: Все прошло хорошо.

По пути Жюли останавливает мужчину лет пятидесяти с красивым умным лицом и седой шевелюрой.

Жюли: А, Майкл!

Взяв его под руку, она подходит к Бертрану.

Жюли: Разрешите вам представить моего мужа, доктора Нельсона.

СТУДИЯ "ВИКТОРИНА"

Идет подготовка к съемке ключевой сцены фильма "Знакомьтесь, Памела", речь идет именно о том эпизоде, когда Альфонс приезжает со своей молодой женой-англичанкой и представляет ее родителям.

Камера и все технические сотрудники находятся на террасе виллы родителей.

Ферран уже готовится начать съемку, когда замечает в поле зрения камеры Лажуа и его супругу: она сидит все на том же раскладном стуле и все так же вяжет нечто бесконечное.

Ферран: Мадам, прошу вас, отодвиньтесь, пожалуйста, на два-три метра, а не то вы попадете в кадр. Большое спасибо, мадам.

В то время как мадам Лажуа перемещается с помощью мужа, Ферран наклоняется к Жоэль.

Ферран: Что за женщина — всегда здесь.

Жоэль: Тебе что, не сказали? Это жена администратора.

Ферран: Да, да, я знаю, но все-таки она действительно всегда здесь. Она что, на стажировке, что ли?

Жюли: Нет, на самом деле она сошла с ума от ревности и воображает, что все женщины бегают за ее мужем, она ему жизнь отравила; он бы должен послать ее куда подальше, но у него никогда не хватит смелости. Знаешь, как мы называем между собой этих двоих? "Печаль и жалость"...

Они смеются.

Ферран замечает Лилиану в объятиях фотографа Пьера.

Ферран: Что я вижу?! Эта история мне совсем не нравится.

Чуть поодаль Альфонс и Жюли в ожидании начала съемки используют паузу для знакомства.

Альфонс: У Вас дрожь в коленках?

Жюли: Что это значит?

Альфонс: Stage-fright... Do you have stage-fright?!²⁵

Мы вновь на террасе, откуда Ферран раздраженно наблюдает за Лилианой, все еще находящейся под деревом в объятиях фотографа.

Ферран: Послушайте, Лилиана! Вы дадите знак или нет, прошу Вас, Лилиана.

Вальтер: А фотограф времени даром не теряет!..

Лилиана отрывается от Пьера и бежит подавать знак хлопнушкой.

Начинается съемка дубля.

Лилиана: "Памела". Восемнадцатый, первый.

По знаку Жан-Франсуа машина, которую ведет Альфонс, останавливается у крыльца виллы. Альфонс выходит и открывает дверь Жюли-Памеле.

²⁵ Страх сцены... Вы испытываете страх сцены? (англ.).

Северина: Привет, дети!

А л ь ф о н с: Это мои родители.

Молодая пара смотрит в сторону террасы.

Альфонс: Знакомьтесь, Памела.

Камера теперь кадрирует верхнюю часть лестницы, где только что появились Альфонс и Жюли-Памела, которые присоединились к родителям.

Александр: Добро пожаловать.

Северина: Пойдемте! Я знаю, что вы здесь будете счастливы, я в этом уверена. Жаль, что дом чуточку маловат. Но пойдемте на балкон, посмотрите: видно море. Пойдемте. Вам нравится?

Она уводит Жюли-Памелу на террасу, в то время как Александр и Альфонс задерживаются в комнате.

Северина: Знаете, сын мне никогда ничего не рассказывает, он мне даже не говорил, как вы познакомились.

Жюли: Правда?

Северина: Да!

Жюли: Ну так я на лето поехала в Йоркшир с двумя кузинами: Дороти и Элизабет. Он должен был пойти гулять с Дороти, но она подхватила ветрянку, и мне пришлось идти вместо нее.

Северина: Прекрасно. Хотя я и не знакома с Дороти, но... очень рада, что не вы подхватили ветрянку.

Александр: В таком случае, кто же подхватил ветрянку?

Северина: Догадайся!

Ферран: Стоп!

Северина (*недовольно*): Что за черт!

Ферран: Получилось ничего, но мы попробуем по-другому.

Александр (*Феррану*): Я не слишком поздно вернулся?

Альфонс: Переснимем? Начнем сначала? Но ведь хорошо же было?

Альфонс быстро уезжает, не дожидаясь ответа.

Ферран: Мы по-другому расположимся. Вальтер.

Северина перешагивает через рельсы, чтобы сойти с террасы.

Голос Феррана: Вы можете отдохнуть, Северина.

Северина: Одиль, пойдй сюда, Одиль.

Жюли на мгновение остается одна, сидя на стенке, окружающей террасу.

Голос Жюли: I'm gonna have to do some homework with my french²⁶.

В саду Альфонс подошел к Лилиане. Их разговор постепенно принимает раздраженный тон.

Альфонс: Я хотел, чтобы ты была здесь со мной, и именно потому нашел для тебя эту стажировку в качестве помощника режиссера. Мне хотелось, чтобы мы были здесь вместе, вот и все, это же просто.

Лилиана: Да, но меня эта стажировка в качестве помощника режиссера не интересует, потому что я ничему не учусь, вот!.. Теперь я хочу стажироваться в роли монтажера.

Альфонс: Ну так стоило тебе только мне сказать: Альфонс, я хочу заниматься монтажом, и я бы тебе тут же нашел стажировку, это несложно!

На втором этаже камера устанавливается посреди комнаты. Ферран сталкивается с фотографом.

Ферран: А, Пьер, Вы здесь находитесь только для того, чтобы делать фотографии, договорились?

Пьер: Да, месье.

На террасе, расположенной по другую сторону комнаты симметрично той, где шли съемки, в кресле отдыхает Северина. Она собирается налить себе бокал шампанского, но передумывает.

Северина: О! Одиль, забери эту бутылку. Не хочу ее больше видеть!

Александр садится рядом с Жюли.

Александр: Как себя чувствует Ваша мама?

²⁶ Я должна поработать над своим французским (англ.).

Жюли: Прекрасно, я ей сказала, что мы будем работать вместе. Она просила Вам передать привет.

Александр: Это очень мило. Она чудесная женщина. В Голливуде все ее обожали. Жаль, что она так рано все бросила!

Жюли: Нет, она все время что-то делает.

Александр: Она никак не могла смириться с тем, как мы в кино работаем — маленькими сценами. Кстати, помню, как в вечер премьеры ее первого большого фильма в Голливуде я был с ней,.., фантастический был вечер... Когда фильм закончился, она посмотрела на экран и сказала мне: "Это я все сделала? У меня создалось впечатление, что я непрерывно ждала".

Жюли: Да, это чистая правда!

В саду спор между Альфонсом и Лилианой превращается в открытую перебранку.

Альфонс: Это да! Я все слушаю! Например, сегодня утром я на тебя смотрю... и вдруг, кадр отснят, и я уже не знаю, где ты... Хотел бы я знать, куда ты девалась.

Лилиан а: А где я могла быть?

Альфонс: Этого я не знаю, представления не имею!

Лилиана: Для начала перестань кричать!

Альфонс: Я не кричу, я очень спокоен, и я тебя слушаю. И все-таки ты со всеми разговариваешь и со всеми обжимаешься.

Лилиана: Вот это уж неправда!

Альфонс: У меня просто-напросто ужас не проходит. Я снимаюсь и говорю себе: "Поскорее бы кончился кадр, чтобы я знал, где Лилиана". Я повсюду бегаю, что делаю — не понимаю, пребываю в состоянии...

На террасе техники готовы, но Альфонс еще не вернулся. Ферран, повсюду его разыскивающей, обращается к Жоэль.

Ферран: Послушай, у меня неприятность — не могу найти Альфонса.

Ж о э л ь: А я знаю, где Альфонс...

Жоэль уводит Феррана в глубину террасы и показывает ему Альфонса и Лилиану в саду. Они продолжают ссориться.

Альфонс: Например, сейчас я буду сниматься, и в каком состоянии! Мне необходимо... Мне необходимо спокойствие, чтобы сниматься. Так нет же...

Ферран: Альфонс, Альфонс, тебя ждут.

Альфонс (Лилиане): Если я буду плохо играть, то знай, чья это вина!

И он уходит от Лилианы. Над студией пролетает самолет.

Чуть позже мы оказываемся перед виллой родителей. Съёмочный день окончен. Ферран и Александр уходят, бесе́дую между собой.

Ферран: Простите, дорогой Александр, что я снова заставляю Вас умирать.

Александр: К этому я привык, из восьмидесяти фильмов, в которых я снимался, я умирал в 24-х: дважды на электрическом стуле, дважды через повешение, несколько ударов ножом, несколько самоубийств... и... не помню уже сколько несчастных случаев, но еще ни разу я не умирал естественной смертью. Вообще-то это очень хорошо, потому что я не считаю смерть естественной.

К ним подходит доктор Нельсон, который зашел за Жюли. Александр расстается с Ферраном, дружески пожав руку доктору.

Ферран: Здравствуйте, доктор.

Нельсон: Здравствуйте.

Ферран: Вы ждете Жюли? Она сейчас появится. Она переодевается.

Нельсон: Все прошло хорошо?

Ферран: Все прошло прекрасно, я очень доволен. Знаете, мне еще никогда не приходилось снимать актрису, которую я раньше никогда не видел. Ну так все идет хоро́шо, потому что Жюли производит необходимое впечатление решимости и одновременно хрупкости, которые очень подходят персонажу. Да, я очень доволен. Все будет хорошо. До свидания, доктор.

Жюли спускается по ступенькам и подходит к доктору Нельсону. Сначала они идут к машине, а потом, оглянувшись вокруг, Жюли уводит мужа в аллею, подальше от посторонних взглядов.

Нельсон: Anything wrong?²⁷
Жюли: I just wanted to kiss you²⁸.
Что она и делает.

НЕСКОЛЬКО ПОЗЖЕ

У здания, где находится монтажная, Ферран подходит к ожидающей его Стейси.

Ферран: А, Стейси, извините, что я заставил Вас ждать.

Стейси: Ничего.

Они поднимаются по небольшой деревянной лестнице, ведущей в зал, где работают монтажеры.

Ферран: Да, все будет в порядке, знаете, я думаю, вы успеете на самолет...

Они входят в зал.

Ферран: Здравствуйтесь, Ян, здравствуйтесь, Мартина. Вы уже зарядили "бассейн"?

Ян: Да, готово.

Ферран: Тогда начнем прямо сейчас.

Они собираются вокруг монтажного стола: на маленьком экране показывается сцена в бассейне. Ферран совсем забыл о том, как он тогда рассердился, и поздравляет Стейси.

Ферран: Ну вот, Стейси, совсем незаметно!

Стейси: Тем лучше!

Ферран: Посмотрите, это очень мило!

На экране монтажного стола мы видим Стейси, которая в купальнике выходит из воды и спиной к нам направляется к Александру.

Стейси (смеясь): Надо любить, вот и все! Это не слишком...

Ферран: Все очень хорошо, Стейси. Вы можете спокойно ехать.

Стейси всех целует и быстро убегает: ей надо успеть на самолет. Ферран и монтажеры продолжают работать.

Голос Феррана: Давайте посмотрим, что там дальше!

Ян нажимает на рычаг, и изображение на экране вновь оживает.

ДЕКОРАЦИЯ "ХИЖИНА ЛЮБОВНИКОВ"

Сегодня съемки идут в другой части студии. Декорация представляет хижину: в ней можно узнать эскиз, который художник по декорациям Дамьен показывал Феррану в начале съемок.

Появляются нежно обнявшиеся Альфонс и Лилиана.

Альфонс: Знаешь, Лилиана? Мне хочется тебя потрогать.

Альфонс нежно касается груди Лилианы, потом они целуются.

Альфонс (смотря на хижину): Что это еще за декорация?

Лилиана: Это "хижина любовников"... Послушай, это же все есть в сценарии...

Альфонс: Ты же прекрасно знаешь, что я никогда не читаю сценарии.

Лилиана: Это момент, когда Александр удрал со своей невесткой. Они приехали в специальное такое заведение для парочек... Ты меня понимаешь... И сейчас утро. Они хотят заняться любовью, поэтому она выносит подкос, чтобы их не беспокоила горничная. Ладно, я пошла... Тебе все равно здесь делать нечего.

Альфонс: При всех случаях я буду поблизости.

Лилиана отходит от Альфонса в сторону группы технических сотрудников. Альфонс смотрит ей вслед, но, заметив Жан-Франсуа, направляется к нему.

Альфонс: Жан-Франсуа!

Жан-Франсуа: Что?

Альфонс отводит Жан-Франсуа в сторону, чтобы поговорить.

²⁷ Что-нибудь случилось? (англ.)

²⁸ Просто я хотела тебя поцеловать (англ.).

Альфонс: Я просто хочу тебя кое о чем спросить. Правда, что женщины волшебны?

Ж а н-Ф р а н с у а: Нет, женщины не волшебны, и мужчины, кстати, тоже нет. В жизни, когда женщина тебе говорит: "Я встречалась с исключительными людьми", это просто значит: "Я со многими переспала".

Около хижины Вальтер предупреждает Феррана, что можно начинать репетицию. Один из техников подходит к Феррану и просит разрешения переговорить с ним наедине. Оба отходят на несколько шагов.

Техник: Месье, надо будет кем-то меня заменить на три дня.

Ф е р р а н: Вы уходите из группы?

Техник: Дело в том... у меня умерла мать...

Ф е р р а н: А, понимаю. Это произошло внезапно?

Техник: Нет, она уже давно болела, так что для нее это как освобождение.

Ферран: Понимаю, конечно. Можете взять три дня.

Техник: Не беспокойтесь, кто-нибудь меня заменит.

Шум пролетающего самолета заглушает их слова.

Теперь все готово к съемке. Доктор Нельсон пришел попрощаться с Жюли, так как он должен ехать. Он вылетает самолетом через два часа.

Ферран говорит ему, что его присутствие съемкам не мешает. Если он хочет остаться, то может посмотреть съемку этой сцены. Од иль (гримерша) усаживает доктора в кресло около камеры.

Ферран (обращаясь к Жоэль): Хотел бы я знать, что теперь мешает начать съемку.

Жоэль: Как обычно, мы ждем Бернара.

В "хижине" Александр и Жюли в сценических костюмах:

Жюли в ночной рубашке, Александр в халате; Бернар наливает немного молока в блюдечко на подносе с завтраком, который Жюли должна поставить у порога хижины.

Бернар, на правах киномана, подмигивает Александру.

Бернар: Молоко... противоядие... где есть яд, там есть и противоядие... I am ready!²⁹

Съемка сцены начинается. При этом камера остается за пределами "хижины". "Мотор", - кричит Ферран. Через окно видно, как Александр и Жюли целуются в постели.

Голос Феррана: Александр, поцелуй не должен быть слишком романтичным!

Актеры расстаются. И Жюли выходит с подносом. Камера панорамирует в сторону двери; Жюли ставит поднос на землю, возвращается и закрывает за собой дверь.

Голос Феррана: Посылайте кошку!

Группа технических сотрудников наблюдает за происходящим, застыв в молчании. Бернар открывает корзинку и выпускает маленькую кошечку: несмотря на подсказки и оскорбления Бернара, кошка отказывается идти к подносу с завтраком.

Не получилось, надо начинать все сначала.

Два, три, пять раз кошка отказывается подойти к подносу или же, подойдя к нему, вяло принюхивается и отходит в сторону.

Все подавлены.

Вначале, понимая, что он не прав, Ферран начинает винить во всем ассистента звукооператора.

Ферран: Это вы виноваты, Йорик. Вашей дурацкой "удочкой" вы пугаете кошку; в этом кадре нам не нужен звук!

Звукооператор оскорбленно предлагает режиссеру само-му записать звук где-нибудь подальше!

Теперь Ферран набрасывается на Бернара.

Ферран: Послушайте, все очень просто. Прекратим это дело и продолжим съемки, когда вы найдете кошку, умею-щую играть.

Жоэль: Послушай, Бернар, я же тебе говорила взять двух кошек, так было бы вернее!

Бернар: Ничего не понимаю, она должна была бы туда броситься, ведь три дня ничего не жрала!

В то время как Жоэль уходит, Бернар продолжает что-то бормотать.

Бернар: Ох, эта всегда больше других знает!

²⁹ Я готов! (англ.)

Нельсон использует перерыв, чтобы поболтать с Жюли.

Жюли: I'm sorry, you're leaving³⁰.

Н е л ь с о н: So am I³¹.

Александр предлагает Нельсону подвезти его в аэропорт, "если вовремя удастся закружиться с этой сценой", поскольку он и сам должен туда ехать.

Во время этого разговора мы замечаем, что Жюли что-то вынула из сумочки и незаметно подложила в карман мужа.

Теперь Жоэль возвращается с кошкой, которую она "взяла в долг" у студийного сторожа. Ферран решает попробовать снять дубль с этой новой кошкой, невзирая на протесты Бернара.

Бернар: На эту только взглянуть, и сразу ясно, что она никуда не пойдет!.. Даже и пробовать не надо.

Ферран: Перестаньте ругаться. Попробуем со студийной кошкой.

Снимают, и на сей раз все идет прекрасно: кошка подходит к подносу с завтраком, располагается посреди чашек и с комфортом лакает молоко.

Ферран затягивает съемку, прежде чем решиться на финальное "Стоп!". Потом в группе много шума, поскольку все в течение двух минут сдерживали дыхание.

Несколько позже у большой пустой декорации Александра и Нельсона ждет машина, которая должна отвезти их в аэропорт. Альфонс останавливает проходящего Александра.

Альфонс: Александр, извините за беспокойство, я знаю, что Вы спешите, но я хотел просто задать Вам один маленький вопросик.

Александр: Да?

Альфонс: Как по вашему, женщины волшебны?

Александр (улыбаясь): Некоторые да, а некоторые нет!

Александр присоединяется к доктору Нельсону. Они садятся в машину и направляются в аэропорт.

Александр: Знаете, относительно Жюли Вы можете быть абсолютно спокойны.

Нельсон: Да, она очень довольна этим фильмом. Я уверен, что она справится с ролью.

Александр: Удивительно, правда, как актеры уязвимы!

Нельсон: Да нет, это естественно. Все боятся быть судимыми, а в вашей профессии суд — часть жизни, как в работе, так и за ее пределами.

Александр: Да, как только мы кого-нибудь встречаем, то тут же задаем себе вопрос: "Что он обо мне думает?.. Нравлюсь ли я ему?.." Мне кажется, это общая черта всех артистов. Когда Моцарта в детстве просили играть, он отвечал: "Я сыграю все что угодно, но сначала скажи мне, что ты меня любишь".

Нельсон, слушая Александра, машинально засунул руку в карман и обнаружил коробочку, подложенную Жюли: раскрыв ее, он улыбается, глядя на подарок.

Нельсон: И потом при этой профессии больше всего целуются...

Александр: Вы заметили, правда? Да, только и делаешь, что целуешься. Говорят, что рукопожатие раньше служило доказательством того, что у тебя нет оружия, что ты не враг... но нам этого мало, мы должны показать, что любим друг друга: "Дорогой мой... шу darling... my love..."³² Ты великолепна..." Нам это необходимо...

Машина останавливается перед аэропортом Ниццы. Мужчины выходят и расстаются.

В то время как Нельсон спешит в зал регистрации пассажиров на посадку, Александр, проверив, который час, направляется к только что прибывшим. Его лицо буквально светится, когда от группы пассажиров отходит и направляется к нему великолепный юный брюнет.

СТУДИЯ "ВИКТОРИНА"

Съемочная группа "Памелы" в конце дня покидает павильон. Александр подходит к ожидающему его молодому человеку, которого он встречал в аэропорту. Александр знакомит его с Ферраном.

³⁰ Мне жаль, что ты уезжаешь (англ.).

³¹ Мне тоже (англ.).

³² Дорогой мой... любовь моя (англ.).

Александр (*Феррану*): Я хотел бы Вам представить Кристиана Ферсена. (*Кристиану*): Наш постановщик, господин Ферран.

Ферран: Вы ждали на улице? Могли бы посмотреть съемки. Знаете, у нас тайн нет. *Находящийся неподалеку Бернар следит за этой сценой и строит рожу Альфонсу.*

Бернар: Черт побери! Вы видели то, что я вижу?

Но у Альфонса другие заботы. Он задает Бернару вопрос, удовлетворительный ответ на который никак не может найти.

Альфонс: Послушай, Бернар, правда, что женщины волшебны?

Бернар: Да нет, не сами женщины, а ножки у женщин волшебны. Вот мы в брюках ходим, а они в юбках...

Его прерывает Лилиана.

Лилиана: Ладно, прекратите эти глупости! Сегодня пойдем в кино?

Альфонс: Да, пойдем в кино!

К ним подходит Жоэль.

Лилиана: Жоэль, в котором часу начинается сеанс?

Жоэль: Прямо сейчас, уже пора.

Чуть поодаль Феррана останавливает Бертран.

Бертран: Ферран, ночная сцена в кухне обязательно должна быть отснята завтра вечером. Только точно, потому что рабочим надо предоставить двенадцатичасовой перерыв... Это условие коллективного договора.

Ферран как будто не очень доволен этой новостью; он подзывает к себе Жоэль.

Ферран: Послушай, похоже на то, что нам придется снимать завтра сцену на кухне.

Жоэль: Завтра вечером?

Ферран: В таком случае тебе придется со мной сегодня еще поработать!

Жоэль: О'кей! Я согласна! (*Она поворачивается в сторону группы, от которой только что отошла.*) Сегодня я не могу пойти в кино!

Альфонс: Раз так, то мы пойдем без тебя!

Жюли, которая слышала этот разговор, в свою очередь зовет Феррана.

Жюли: Ферран! Мне сказали, что будем снимать сцену на кухне?

Ферран: Да, надо будет снять ее завтра вечером. Это верно.

Жюли: Я хотела бы получить свой текст...

Ферран: Вам его передадут сегодня вечером, после ужина...

Жюли: Но ведь времени остается мало...

Ферран: Понимаю, но дело в том, что текст еще не написан. Знаете, Вы его прочтете один раз перед сном, положите под подушку, и завтра утром будет приятный сюрприз: окажется, что Вы знаете его наизусть!

Жюли (*улыбаясь вслед уходящему Феррану*): Вот что значит оптимист!

ГОСТИНИЦА "АТЛАНТИК"

В этот вечер Бертран ужинает с Жюли. Он ударился в рассуждения, которые как будто принимает близко к сердцу.

Бертран: Все журналисты одинаковы! Всегда задают одни и те же вопросы. "Что Вы чувствуете, будучи знаменитой женщиной?.. Какие испытываете ощущения, когда у Вас просят автографы?.. или узнают Вас на улице?.." Несмотря на многочисленные передачи о кино, я еще ни разу не видал, чтобы на телевидении показывали на съемках актрису, как женщину, встающую в шесть часов утра и возвращающуюся в девять вечера. Итого пятнадцатичасовой рабочий день!..

Жюли (*хитро улыбаясь*): Не пятнадцать — тринадцать... С просмотром материала четырнадцать... Так ведь?

В НОМЕРЕ ФЕРРАНА

Сидя на уголке постели, Ферран просматривает газету, открытую на странице кинопрограмм.

Ферран: В "Курсале" — "Крестный отец", в "Рокси" — "Крестный отец". Послушай, только это и показывают. Говорят, что остальные фильмы на свалку сдавать можно.

Он встал и подошел к Жоэль, занявшей свое место у пишущей машинки.

Жоэль: Кстати, о крестном отце и крестном сыне. Ты видел парня, которого Александр ждал с самого начала съемок? Он все наши предположения опроверг, правда? Все ждали маленькую Лолиту, а из аэропорта появился очаровательный Лорензаччо. Знаешь, мне пришла идея. Может быть, его использовать в сцене автомобильной катастрофы Памелы?

Ферран: Ты совсем с ума сошла. Это действительно очень опасная сцена. Тут должен быть профессиональный каскадер... Давай все-таки вернемся к кухне. Значит, ночью Александр сталкивается со своей невесткой на кухне...

Жоэль: Почему именно на кухне?

Ферран: Это может произойти только на кухне! Понимаешь, нужно избежать непристойности. Вот первый набросок, но я не в восторге.

Ферран протягивает несколько листков Жоэль.

Жоэль (*читает*): "Александр: Вы знаете, что с нами происходит? Памела: Как будто да..."

Она кладет листки на стол.

Жоэль: "Как будто, да" — очень плохо. Памела должна быть уверена, что влюблена в свекра. Иначе персонаж покажется слишком вялым. Нет, эта сцена не работает. Нужна идея: почему бы тебе не позвонить Жану Мариусу и не попросить его помощи?

Ферран: Я об этом уже подумал... подумал... но его нет в Париже, он в Японии. Пишет вариант "Первой любви" Тургенева, перенесенной в современную Японию. Это великолепная идея.

Продолжая говорить, Ферран встает и переставляет на постель поднос с остатками ужина.

Ферран: Во всяком случае, эта идея лучше, чем "Памела". Надо было мне этим заняться... Видишь ли, фильмы можно делать из чего угодно!

Он взял газету "Нис матен" и прочел крупные заголовки первой страницы.

Ферран: Можно сделать фильмы на тему: "Киссинджер — Успешная поездка", "Операция на сердце"... "Ювелир ранит жену выстрелом из револьвера"...

Жоэль: Ладно, слушай, старик, за работу. Ты диктуешь, а я печатаю. Не забудь, что ты обещал Жюли передать ей диалог сегодня вечером.

Ферран возвращается, садится у стола.

Ферран: Ладно, вернемся к кухне и уберем весь этот стыд и все эти угрызения совести персонажей. Они прекрасно знают, на что идут, они осознают это и согласны сбежать из дома, как воры.

Жоэль: В сущности, Памела может сказать в тексте: "Убежим, как воры". Мне кажется, что в сцене надо обязательно показать прозорливость Памелы. Она любила сына, разлюбила его и влюбилась в свекра. Ее ощущение должно обязательно стать очевидным.

Ферран: Да, кстати, это очень хорошо сказала, очень хорошо объяснила сама Жюли. Посмотри ее интервью в аэропорту в газете "Нис матен" (*читает*): "Это история женщины, осознающей, что парень, за которого она вышла замуж, всего лишь отражение собственного отца. Он-то и является подлинной личностью". Вот! Она единственная поняла сценарий.

Жоэль: Да, да!

Ферран: И знаешь, почему? Да потому, что ее мать знаменитая актриса, и еще потому, что она работает и живет в Голливуде, где полно детей знаменитостей, которые пытаются быть достойными своих родителей: Фэрбенксы, Барриморы и т.д. Хорошо, начали (*диктует*): "Александр: Вы знаете, что с нами происходит?"

Феррана прерывает телефонный звонок.

Ферран: Черт возьми... Телефон...

Он встает и берет трубку.

Ферран: Алло!

Консьерж (*за кадром*): Господин Ферран? Вас спрашивает мадемуазель Доминика. Можно ее пропустить?

Ферран: Нет! Скажите ей, что я очень занят. Сегодня вечером у меня много работы, я ей позвоню завтра.

ВЕСТИБЮЛЬ ГОСТИНИЦЫ

Консьерж гостиницы вешает трубку и обращается к ожидающей Феррана молодой женщине.

Консьерж: Месье Феррану очень жаль, но он еще не кончил работу, поэтому сегодня увидеться с вами не сможет.

Девушка: Спасибо, до свидания.

При этом присутствовали Бернар и Жан-Франсуа. Они обсуждают удаляющуюся женщину.

Бернар: Скажи-ка, как она тебе?

Жан-Франсуа: Пухленькая...

Бернар: Местная красotka...

Жан-Франсуа: Девушка по вызову.

Бернар: Ну уж нет!

Жан-Франсуа: Отдых война.

Бернар: Только я собирался сказать...

В этот момент раздается голос Пьера Черниа, ведущего телевизионную передачу.

Голос Черниа: В каком фильме Жанна Моро была императрицей России?

Жан-Франсуа: А, это передача о кино. Пойдем!

Жан-Франсуа и Бернар садятся перед телевизором.

Жан-Франсуа: "Екатерина Великая".

Голос участника телевизионной игры: "Екатерина Великая".

Голос Черниа: Прекрасно! В каком фильме Жанна Моро была партнершей Орсона Уэллса и играла Шекспира?

Бернар: Это просто...

Жан-Франсуа и Бернар: "Фальстаф".

Голос участника: "Фальстаф".

Голос Черниа: Верно! В каком фильме Жанна Моро была сестрой Карла IX и супругой короля Наваррского?

Бернар: Ах да, это штука о Генрихе IV...

Жан-Франсуа: "Королева Марго".

Голос участника: "Королева Марго".

Бернар: Согласен.

Голос Черниа: Вы действительно очень много знаете.

НОМЕР ЖЮЛИ

Под дверь только что кто-то подложил несколько листочков текста. Жюли подходит, забирает их и кладет перед зеркалом в ванной. Снимая макияж, начинает читать.

Жюли: ...Да, я влюблена в Вас... Как и Вы, кажется, со дня маскарада... Я не могу оставаться здесь, я решила уехать завтра же...

СТУДИЯ "ВИКТОРИНА"

Уже ночь. Но перед декорацией "виллы родителей" царит оживление, предшествующее съемке. На крыльце виллы электрики устанавливают свет. Вальтер и его ассистент крепят камеру на подставке. Через окно на кухне видно, как Жюли репетирует передвижения.

Александр встает с кресла, где он отдыхал, и поднимается по лестнице, чтобы присоединиться к ней. У внешней стороны окна Бернар проверяет аппарат, который ему позволит изобразить дождь. Камера установлена. На кухне Жан-Франсуа ставит букет на холодильник.

Ферран шепчет несколько слов на ухо Жюль. Кристиан садится в кресло Александра.

Жоэль бегом поднимается по ступенькам. В кухне актеры готовы; Ферран закрывает окно и поворачивается к ним.

Ферран: Единственное, что важно для этой сцены, - не делать ее сентиментальной, а наоборот, жесткой, грубой, дикой с элементами насилия. Сейчас вы все прекрасно сыграли... Так что начали!

Ферран выходит из кухни и становится рядом с камерой.

Вальтер просит дать знак хлопнушкой, что Жоэль и делает через окно на кухне.

Бернар включает фальшивый дождь и по указанию Вальтера регулирует его силу.

Съемка начинается.

В начале сцены Жюли одна в полутьме. Она стоит и смотрит в окно. Свет в кухне зажигается, и к ней подходит Александр.

Жюли-Памела: Вы не спали?

Александр: Нет, я услышал шаги и узнал Вас. Вы тоже не спали?

Жюли-Памела: Я думала о Вас.

Александр: Вы понимаете, что с нами происходит, правда?

Жюли-Памела: Да, я влюблена в Вас.

Александр: И с каких пор Вы об этом знаете?

Жюли-Памела: Как и Вы, кажется, со дня маскарада... Я не могу оставаться здесь, я решила уехать завтра же.

Александр: Я об этом тоже подумал. Но я хочу, чтобы мы уехали вместе.

Жюли-Памела: Я должна ехать одна. Если мы уедем вместе, это будет похоже на побег.

Александр: Я знаю, что это будет похоже на побег, но я не хочу Вас потерять.

Жюли-Памела: Я тоже не хочу. Тогда уедем немедленно, как воры.

В тихой ночи голоса актеров звучат еще более эмоционально. Кажется, что мы присутствуем при действительном объяснении в любви Жюли и Александра. В окошечке камеры видны их маленькие силуэты, которые застывают неподвижно, пока не зазвучит "стоп!" Феррана.

ГОСТИНИЦА "АТЛАНТИК"

Позже, той же ночью, Феррану трудно уснуть. У него в ушах вновь звучит голос Жюли, повторяющий: "Тогда уедем немедленно, как воры... как воры..."

Когда он наконец засыпает, маленький мальчик с палкой вновь появляется в его сновидениях...

СТУДИЯ "ВИКТОРИНА"

В глубине декораций видна группа технических сотрудников, застывших вокруг камеры. На переднем плане Альфонс и Ферран выясняют отношения.

Ферран: Это еще что такое? Тебя уже битый час разыскивают.

Альфонс: Меня разыскивают... Я был в своей уборной... можно было бы за мной прийти. Я там себе сидел спокойно. Если бы мне сказали...

Ферран: Но тебе же сказали... Тебя предупредили накануне...

Альфонс знаком просит Феррана говорить потише.

Альфонс: Если мне говорят, что я должен делать, то я это и делаю, иначе откуда мне знать... У меня же нет постоянного распорядка.

Ферран: Ну ладно. Теперь примемся за работу.

Они уходят к технической группе.

За большой декорацией Ферран и Жан-Франсуа идут рядом, листая сценарий и живо его обсуждая. Слов не разобрать, звучит только закадровый текст Феррана.

Голос Феррана (за кадром): Вот мы и дошли до середины этого приключения. До начала съемок я обычно хочу, чтобы фильм был прекрасен, а как только начинаются первые неприятности, я должен смирить свои честолюбивые замыслы в надежде, что фильм хотя бы

удастся закончить. К середине съемок я за все с себя спрашиваю по совести и говорю себе: "Ты мог бы работать лучше, мог бы дать больше; теперь у тебя осталась вторая половина, чтобы наверстать упущенное". И начиная с этого момента, я стараюсь придать максимальную жизненность всему происходящему на экране. "Знакомьтесь, Памела", как мне кажется, вышла наконец на правильный путь. Актеры органично чувствуют себя в ролях, группа сплотилась, и личные проблемы теперь уже не имеют особого значения. Царит кино.

Нарастает музыка. В течение двух с половиной минут она будет сопровождать следующие кадры, цель которых — показать работу, движение времени, work in progress .

Крупным планом снимается разговор Альфонса и Жюли-Памелы. Ферран подходит к актерам, чтобы показать Жюли, как, выпрямив шею, правильно держать голову.

Зажигается красная лампа, обозначающая начало съемки.

Альфонс идет вперед, произнося текст, которого мы не слышим. Походка у него довольно странная, но, отъезжая, мы обнаруживаем, что ему приходится перешагивать через рельсы, по которым камера движется назад.

Ферран показывает Жюли, как класть пальцы на подоконник, чтобы добиться нужной стилизации.

Зажигается красная лампочка.

В павильоне электрик с помощью дощечки имитирует на лице Александра тень закрывающейся двери.

Снимают сцену, в которой камера должна быстро панорамировать вслед Альфонсу и Жюли: весь технический персонал вынужден пригнуться, чтобы не очутиться в поле ее зрения.

Северина, смеясь, взъерошивает себе волосы.

В уборной Северины Одиль со сценарием в руке помогает ей повторять текст.

В ожидании съемок Северина и Одиль дружно смеются.

Северина и Жюли просматривают листы фотографа и перечеркивают фотографии, которые им не нравятся.

Камера готова к съемке. Ферран кричит: "Мотор!"

Лилиана дает знак хлопушкой перед Альфонсом, скрывшимся за газетой.

Хронометр помощнике режиссера отметит длительность кадра.

Красная лампа гаснет.

В одном из уголков студии Бернар на электрической тележке привозит огромную статую Линкольна.

Камера установлена на багажнике машины со съемным верхом.

Альфонс и Жюли на переднем сиденье машины.

Ферран дает знак хлопушкой и прячется сзади.

Машина трогается с места.

Сидящий рядом с Жюли Альфонс ведет машину со съемным верхом, прикрепленную к передвигающейся по рельсам машине, на которой установлена камера.

Рядом с камерой Ферран дает указания актерам.

Жюли зажигает сигарету и протягивает ее Альфонсу.

Чуть позже Альфонс выбрасывает сигарету.

Одна и та же сцена снимается днем, потом ночью.

Мы видим проезд странной упряжки: машина с камерой и машина со съемным верхом. Уже почти совсем темно. На машине с камерой установлены прожектора, там собрался весь технический персонал.

Снимают ночной кадр большой декорации. Загорается электрическая дуга.

На площади камера установлена на кране. Платформа с камерой и оператором поднимается к окну. По окончании кадра слышен голос Бернара.

Бернар: Не уходите, сегодня вечером Александр приглашает нас выпить.

БАР СТУДИИ НА ОТКРЫТОЙ ПЛОЩАДКЕ

Под деревьями, окружающими бар студии, установлены столики с закуской. Появляется Бернар с подносом маленьких бутербродиков и бутылкой "Пастиса".

Александр: Слушай, а шампанское еще осталось?

Бернар: Я взял всего три бутылки, придется удовлетвориться "Пастисом".

Вся группа с бокалами в руках собралась здесь. Александр всем предлагает выпить. Он наливает бокал шампанского и подносит его Северине, оживленно беседующей с Кристианом. Потом он отводит ее в сторону.

Северина (*бросив последний взгляд на Кристиана*): Знаешь, Кристиан очень красив. Он не хочет сниматься в кино?

Александр: В кино? Нет. Он терпеть его не может! Но с теннисом у него получается неплохо.

Северина: В таком случае *auguri*³³ ...

Александр: Кстати, относительно Кристиана, я хотел бы тебя кое о чем спросить... Дело в том, что я решил его усыновить... Знаешь, я всегда мечтал иметь ребенка. И потом, может быть, тебе это покажется глупым, но мне хочется, чтобы после меня кто-то носил мое имя.

Северина: Прекрасная мысль!

Александр: Только вот в чем трудность... Юридическая сторона. Я не женат, а у Кристиана нет французского паспорта.

Северина: Знаешь, что тебе следовало бы сделать? Поговорить об этом с президентом Лебеем.

Двое детей играют в игру "семи семей".

Девочка: В семье "электрика" дед...

Мальчик: Вкалывает! В семье "оператора" мать...

Пока Северина объясняет свою мысль Александру, вечеринка весело продолжается. Бернар и Одиль переходят от одной группы к другой, предлагая подносы с солеными закусками и наполняя пустые бокалы.

Бертран ведет рослого брюнета к Феррану, который беседует с Жюли.

Бертран: Разрешите вам представить Марка Спенсера. Это английский каскадер. Он только что прибыл из Лондона. Не говорите с ним по-французски, он ни слова не понимает,

Ферран: В таком случае я надеюсь на помощь Жюли. Скажите ему, пожалуйста, что завтрашняя автомобильная катастрофа будет сниматься "американской ночью".

Жюли: А что такое "американская ночь"?

Ферран: Это когда ночная сцена снимается среди бела дня. Знаете, с помощью фильтра на объективе...

Жюли: А! *Day for night*³⁴. По-английски это называется *day for night*.

Ферран: Ах так!

Жюли (*каскадеру*). They are going to shoot tomorrow's scene *day for night*³⁵.

Каскадер: Who am I dubbing, you know?³⁶

Жюли (*смеясь*): Он спрашивает, кого он будет дублировать.

Ферран (*показывая на нее*): Жюли!

Каскадер: Ah... Very nice, in that?³⁷

Ферран: Да, именно такой, как она сейчас.

Жюли: With a *whig*³⁸.

Каскадер хотел бы знать, собирается ли когда-либо Ферран снять фильм в Англии. Жюли спрашивает у Феррана, понял ли он вопрос.

Каскадер: You gonna work in England?³⁹

Жюли: Забавный вопрос, учитывая, что Вы не можете объясниться!

Ферран: I speak english very well, but I don't understand it⁴⁰.

Они смеются.

³³ Поздравляю (итал.).

³⁴ День вместо ночи (англ.).

³⁵ Они будут снимать завтрашнюю сцену днем вместо ночи (англ.).

³⁶ Вы не знаете, кого я дублирую? (англ.)

³⁷ Очень мило! Вот в этом? (англ.)

³⁸ В парике (англ.).

³⁹ Вы будете работать в Англии? (англ.).

⁴⁰ Я прекрасно говорю по-английски, но ни слова не понимаю (англ.).

ГОСТИНИЦА "АТЛАНТИК"

В это утро Альфонс нежится в постели, поскольку не занят на съемках. Ему хотелось бы, чтобы Лилиана составила ему компанию, и он пытается ее уговорить.

Альфонс: Послушай, Лилиана! Ты не могла бы сегодня утром побыть немного со мной?

Лилиана: Ты что, болен?

Альфонс: Что бы там ни снималось, я уверен, в тебе они не нуждаются.

Лилиана: Нуждаются! Снимается смерть Памелы в машине с английским каскадером.

Альфонс: Ну вот видишь, это не очень важная сцена.

Лилиана: Нет, я должна идти. И потом они все там собрались...

Лилиана, взглянув в окно, забирает сценарий и тетради, потом возвращается к Альфонсу, чтобы его поцеловать. Отодвигаясь от Лилианы, Альфонс замечает у нее на руке часы, которые он прежде не видел.

Альфонс: Что это еще за часы?

Лилиана: Это часы Пьера. Он мне их дал на время, поскольку мои в ремонте.

Альфонс: Ты вернешь часы фотографу. Если тебе нужны часы, я могу в конце концов тебе их купить.

Они целуются. Альфонс с нежностью кладет руку на ногу Лилианы. Она ему улыбается.

Лилиана: Ты действительно хочешь, чтобы я пожалела о том, что ухожу, да? Так ведь?

Альфонс: Нет, нет. Иди на работу. Но руку свою я оставляю здесь. Храни ее хорошенько.

Лилиана (*понимающе*): Да, да, буду хранить.

Она выходит из комнаты.

Перед гостиницей Жан-Франсуа торопит водителей, чтобы побыстрее отправить группу, у которой сегодня необычный маршрут.

Жан-Франсуа: Ну ладно, давайте, ребята, быстро... Поехали! Скорее, по коням...

Лилиана присоединяется к Одиль, которая ждет ее в машине. Прежде чем занять свое место, она поднимает глаза к Альфонсу, который смотрит из окна, и с заговорщицким видом подмигивает ему.

Автоколонна трогается с места.

Жюли из своего окна также следит за отъездом группы.

Жюли (Альфонсу): Чем вы собираетесь сегодня заниматься?

Альфонс: А вы?

Жюли: Я поеду по деревням, поищу какие-нибудь ан-тикварные вещи.

Альфонс: А я, наверное, пойду в кино.

УЛИЦА В НИЦЕ

Автоколонна группы, направляющаяся на съемки, проезжает по небольшой улице. Когда она миновала ее, на табличке видна надпись "Улица Жана Виго".

НЕКОТОРОЕ ВРЕМЯ СПУСТЯ

При выезде из города стрелка с надписью "Памела" указывает направление движения. Подчиняясь указателю, машины поворачивают налево, потом направо и удаляются по дороге, ведущей за город.

Машины проезжают несколько указателей с надписью "Памела".

ДОРОГА, ПРОРЕЗЫВАЮЩАЯ СКАЛУ И ИДУЩАЯ ВДОЛЬ БУРНОЙ РЕКИ

За рулем своей машины Бернар. Он замечает Жозель, знаками просящую о помощи. Бернар останавливается.

Бернар: Что тут происходит?

Ж о э л ь: Да вот неприятность. Колесо спустило.

Бернар вылезает из машины и подходит к Жоэль, стоящей у своей.

Бернар: Ты что, даже не умеешь колесо менять?

Жоэль: Помоги мне все-таки. Давай... А то мы опоздаем на съемку. Помоги мне...

Бернар: Ладно, давай.

Бернар забирает инструменты у Жоэль и садится на корточки у машины, чтобы вставить домкрат.

Бернар: Когда ты за рулем — все в порядке. Мужик тебе не нужен.

Жоэль: Мы опоздаем на съемки.

Бернар: Подвинься.

Пока Бернар меняет колесо, по дороге проезжает машина.

Колесо заменено, но Бернар и Жоэль выпачкались. Они решают спуститься к реке, чтобы вымыть руки, и Жоэль берет с собой свитер, поскольку ее белая кофточка измазана.

На берегу реки Жоэль и Бернар моют руки, потом Жоэль снимает кофточку, собираясь переодеться. Она остается в бюстгальтере.

Бернар: Знаешь, Жоэль... Если бы ты захотела...

Жоэль: Если бы я захотела чего?

Б е р н а р: Ну так... Мы тут вдвоем... Одни...

Жоэль: Ладно, я согласна.

Бернар: Что?

Жоэль: Ну вот, болтать так ты тут как тут, а как к делу перейти — никого вас нет.

Б е р н а р: Значит, ты... согласна?

Жоэль, очевидно, решила, поскольку снимает джинсы.

Жоэль: Да! Только не надо затягивать.

Она исчезает в трусиках за кустами.

Жоэль: Ладно, давай только побыстрее!

Он следует за ней, оглядываясь по сторонам, пораженный тем, что с ним происходит.

НА МЕСТЕ СЪЕМКИ

Это изгиб дороги, возвышающийся над рекой метров на пятьдесят. Группа устанавливает аппаратуру.

Ферран заметил отсутствие Жоэль и расспрашивает, не видел ли кто ее.

Ферран: Куда теперь девалась Жоэль?

Ассистент оператора: Ее нет и Бернара тоже.

По другую сторону дороги Жан-Франсуа и Лилиана занимаются каскадером. Одиль надевает ему на голову короткий парик. Одежда каскадера (юбка и маленькая кофточка с декольте, натянутая на фальшивую грудь) вызывает поток шуток, тем более непристойных, что каскадер не понимает французского. Лилиана одна его защищает.

Лилиана: Вы все больные! (*Обращаясь к каскадеру*): Give me your watch!⁴¹ Вы действительно отвратительны! Если бы он понимал по-французски, ведь наверняка получили бы по морде. И так вам и надо! Сборище маньяков! Вам и заняться нечем — только гадости говорить!..

С моста, перекинутого через овраг, появляются два старых живописных крестьянина на тележке, которую тянет осел.

Крестьянин: Эй! Тут полно народу. Это кино, да? Если вам нужны звезды, не забудьте о нас!

Чуть дальше по дороге фотограф, тесно прижавшись к хорошенькой мотоциклистке, объясняет ей сцену, которую собираются снимать. К нему подходит электрик.

Электрик: Скажи-ка, Пьер, что, от жены и от детей новостей нет?

Эта классическая шутка, "разрушающая леса товарища", смешит всю группу... кроме Пьера.

Наконец появляются Бернар и Жоэль.

Ж а н-Ф р а н с у а: Вы все-таки соизволили явиться!

⁴¹ Дайте мне ваши часы (англ.).

Жоэль: Послушай! У меня просто стала машина — вот и все.

Бернар: К счастью, я уехал последним, иначе бы она до сих пор там стояла.

Жоэль подходит к Лилиане, чтобы спросить, что будут снимать. Но взгляд Лилианы останавливается на полосатом свитере, который сменил белую кофточку Жоэль.

Лилиана: Послушай, твой свитер не соответствует предшествующему кадру!

К счастью, начало съемок позволяет Жоэль избежать объяснений, которые она явно не хочет давать.

Каскадер занимает свое место в голубой машине с открытым верхом (машине ассистента), которая в фильме "Знакомьтесь, Памела" принадлежит молодой паре. Он рассчитывает траекторию и срыв машины.

Потом начинают снимать. Одна камера на дороге снимает прибытие и срыв машины, вторая камера на дне оврага должна снять ее падение.

Роль каскадера состоит в том, чтобы вести машину как можно быстрее, сорваться на повороте и незаметно выпрыгнуть из нее в тот самый момент, когда она падает в овраг.

Как это часто бывает, съемки этой, на первый взгляд, трудной сцены удаются с первого раза.

Ферран, проверив по двум камерам, что все прошло хорошо, отпускает каскадера.

Жан-Франсуа и Жоэль с удивлением наблюдают за тем, как Лилиана отправляется в Ниццу в личной машине каскадера.

Ж а н - Ф р а н с у а: Ну и ну... Каскадер должен был отвезти меня на студию, а в конце концов забрал Лилиану. Нормально, без паники!

СТУДИЯ "ВИКТОРИНА"

Только что приехавшая на машине Жюли видит, как каскадер с помощью Лилианы грузит чемоданы в багажник своей машины. Жюли останавливается и обменивается с ним несколькими словами по-английски. Она спрашивает, как прошел эпизод, и он отвечает, что все получилось с первого раза. Потом Жюли поворачивается к Лилиане.

Жюли: Что это вы тут делаете вдвоем, да еще с этими чемоданами?

Лилиана: Ну... Лучше я Вам сразу скажу. Я влюблена в него, и он тоже меня любит. Я еду в Лондон, он берет меня с собой.

Жюли: А фильм? Он же не закончен!

Лилиана: Как бы то ни было, Вам легко будет обойтись без меня. Я тут вообще ни к чему.

Жюли: Но ведь фильм же посередине не оставляют!

Лилиана: Да, но я не член съемочной группы. Меня взяли только, чтобы сделать приятное Альфонсу.

Жюли: А Альфонс что говорит?

Лилиана: Сегодня вечером его ожидает сюрприз!

Жюли: Он же будет в жутком состоянии.

Лилиана: Да он всегда в жутком состоянии! Он капризный и избалованный ребенок и никогда не будет мужчиной.

Жюли: Но он Вас любит. Вам бы следовало пожениться.

Лилиана: Это он говорит! Я о браке никогда не говорила. Меня от одного только слова "брак" тошнит. И потом ему нужна жена, любовница, нянька, сиделка, сестра. Я не в силах играть все эти роли одновременно.

Жюли: Вы поступаете очень нехорошо. Вы что, сами не понимаете? Вы слишком жестоки.

Лилиана: В любом случае — все кончено! Я не хочу больше слышать об Альфонсе. И потом, если у него было тяжелое детство, это еще не значит, что все должны за это расплачиваться.

Понимая, что ее усилия бесполезны, Жюли садится в машину и уезжает.

ПЕРЕД "ВИЛЛОЙ РОДИТЕЛЕЙ"

Жюли с удивлением обнаруживает всю группу, собравшуюся на ступеньках. Ей объясняют, что Пьер сфотографирует всех на память для Северины, поскольку это ее последний съемочный день. Даже Стейси вернулась. Ее значительно округлившийся живот вызывает массу шуточек.

Бертран: Идите, идите сюда, Стейси. Мы все Вами гордимся. Вот, становитесь сюда. Мне кажется, это скоро уже произойдет?

Стейси: Я думала, что будут близнецы, но утверждают, что он один, так что...

Северина (*улыбаясь*): Везет ей! Теперь ее будут снимать только крупным планом!

Атмосфера жизнерадостная, и Пьер с трудом добивается относительного спокойствия, чтобы всех сфотографировать. Но в тот момент, когда он объявляет, что можно снимать, все останавливает Альфонс.

Пьеро: Внимание! Не двигаться!

Альфонс: Но мы же не можем фотографироваться! Тут кого-то не хватает. Где Лилиана? А Лилиана? Но куда девалась Лилиана?

Видя его волнение, Жюли после минутного колебания решает наедине объяснить ему ситуацию.

Жюли: Альфонс, я хотела бы с Вами минутку поговорить.

Они ненадолго удаляются под любопытными взглядами всей группы.

Когда Жюли и Альфонс возвращаются к группе, создается впечатление, что Альфонс ко всему этому отнесся вполне спокойно.

Альфонс: Она права, что уехала. В сущности, я ее прекрасно понимаю. Это должно было кончиться именно так.

Все занимают свои позиции для фотографии, но тут вмешивается Северина.

Северина: Нет! Это невозможно. Альфонс исчез.

В то время как ассистенты бросаются на его поиски, Жоэль подходит к Жюли.

Жоэль: Что случилось? Объясни мне!

Жюли: Лилиана уехала с английским каскадером.

Ж о э л ь: И Альфонс в курсе?

Жюли: Да, я была вынуждена ему сказать.

Жоэль: С каскадером! Мужика ради фильма я могла бы бросить, но фильм ради мужика — никогда в жизни!

ГОСТИНИЦА "АТЛАНТИК"

На лице Феррана, сон которого неспокоен, двойной экспозицией появляются освещенные фасады кинотеатров.

Во сне опять вернула маленький мальчик с палкой. Он идет по пустой улице среди ночи. Он подходит к кинотеатру... Через решетку закрытого кинотеатра видно табло, покрытое фотографиями из фильмов. С помощью палки мальчик приближает табло к решетке. Это фотографии из фильма "Гражданин Кейн"... Он забирается на решетку и отрывает все фотографии... С фотографиями под мышкой он убегает.

СТУДИЯ "ВИКТОРИНА"

На следующий день съемки продолжают, несмотря на отсутствие Альфонса, который заперся в своем номере в гостинице. Напротив "виллы родителей" установлена подставка, на которой расположили окно в окружении двух обрезков стены. Камера, стоящая на задней части подставки, будет снимать одновременно Жюли, открывающую занавески, и напротив нее — Александра и Северину у окна своей виллы.

Этот кадр позволит сделать убедительной топографию в соответствии со сценарием: два дома, расположенные друг против друга.

Жюли поднимается по длинной лестнице, ведущей на вершину подставки. На платформе Ферран встречает ее и объясняет, что в отсутствие Альфонса сцена слегка изменится: Жюли

будет одна у окна и повернется в сторону камеры, как бы обращаясь к Альфонсу, который еще в постели... Отвечать ей будет Ферран.

Вальтер не мог удержаться от шутки.

Вальтер: Ах уж этот Альфонс! Всегда влюблен. Настоящий салат получается!

Ферран: Когда-нибудь я сделаю фильм, который будет называться "Салаты любви". Ладно, поехали!

Начинается съемка, и мы видим ее подряд два раза.

В монтажной Ферран и монтажеры смотрят на мовиоле трюковую сцену. Сначала ее прокручивают вперед, затем назад. В конце концов Ферран указывает кусок, который надо отрезать, чтобы не был замечен каскадер, выпрыгивающий из машины.

ГОСТИНИЦА "АТЛАНТИК"

Жоэль идет по коридору. Она останавливается перед одной из дверей, в которой торчит ключ, открывает ее. К собственному удивлению, она обнаруживает Бернара и Одиль вдвоем в постели. Покрасневший от смущения Бернар прячется под простынями. Жоэль, смеясь, закрывает дверь и проверяет номер: она ошиблась. Ей нужна дверь рядом. Дверь Альфонса, туда она теперь и стучит.

Жоэль: Альфонс... Альфонс... Я знаю, что ты здесь... Открой... Все ждут тебя внизу... тебя зовут...

Альфонс: Нет, никто меня не зовет...

Жоэль: Еще как зовут. Сегодня ночью уезжает Северина, потом Жюли...

Альфонс: Я не хочу никого видеть! Я не хочу никого видеть!

Ж о э л ь: Ты меня слышишь?

Жоэль прекращает свои попытки и уходит.

РЕСТОРАН ГОСТИНИЦЫ

Северина ужинает с другими актерами: Александром, Жюли, Стейси и Жоэль, которая к ним присоединилась. Сейчас Северина в прекрасной форме, она что-то рассказывает.

Северина: Это актер, который всю жизнь мечтал сыграть Гамлета. Наконец ему удалось поставить спектакль, но он оказался настолько плох, настолько плох, что каждый вечер его освистывали. Однажды ему это надоело. Он остановился .посреди монолога to be or not to be⁴², повернулся лицом к публике и сказал: "Но не я же написал это..."

Все смеются. Северина предлагает вылить шампанского. Пока официант ставит бутылки на стол, она обращается к феррану и Бертрану, что-то обсуждающим за другим столиком, и приглашает их тоже присоединиться.

Ферран и Бертран присоединяются к группе, а Северина зовет ассистента и фотографа.

Северина: Идите сюда, женоненавистники! Давайте выпьем шампанского!

Она даже приглашает гостиничного постояльца, который никого не знает. Жан-Франсуа пытается объяснить ему ситуацию.

В этой веселой суматохе Жюли не участвует, она молчит. Потом внезапно встает и подходит к Жоэль.

Жюли: Мне надо с тобой поговорить. По-моему, следовало бы позвать Альфонса.

Жоэль: Он заперся у себя в комнате, и потом надоел он нам всем со своими душевными состояниями.

Жюли: Ты слишком строга к нему.

Жоэль: Строга, строга... Дело в том, что я уже слишком давно его знаю.

Жюли: Ладно, в таком случае пойду я.

Жоэль: Ладно, иду.

В то время как Жоэль возвращается туда, где расположены номера, Северина подзывает Жюли, чтобы показать ей большие цветные фотографии, которые раздает Пьер.

⁴² Быть или не быть (англ.).

Северина: Жюли, походи посмотри фотографии, они великолепны... Взгляни вот на эту, какая красивая... А, моя фотография! Какой ужас!

Рассматривая фотографии, Северина впадает в меланхолию.

Северина: Странная штука наша жизнь. Встречаешься, работаешь вместе, любишь... а потом даже не хватает времени удержать хоть что-нибудь. Всего этого уже нет. Видишь, уже нет!

И Северина с глазами, полными слез, показывает Жюли пустую ладонь.

ЛЕСТНИЦА И КОРИДОР ГОСТИНИЦЫ

Мы вновь встречаемся с участниками съемочной группы, которые поднимаются и расходятся по номерам. Александр говорит о Северине.

Александр: Северина — великолепная женщина! Мы вместе снимались в одном фильме в Италии, она была настолько поразительна, что режиссер непрерывно говорил: "Она лучше Дузе, она превосходит Дузе". Так что в конце концов я стал ее называть "двенадцать с половиной".⁴³

На лестничной клетке все останавливаются, чтобы попрощаться. К ним подходит Жоэль.

Ферран: Жоэль, ты видела Альфонса?

Жоэль: Знаешь, он не хочет выходить, он заперся у себя в номере и ни о чем не желает слышать.

Ферран: Ты его видела?

Жоэль: Нет, даже не видела!

Ферран: Что бы там ни было, Северина...

Его прерывает странное явление; Альфонс в ночной рубашке, как лунатик, приближается к группе.

Альфонс: Никто не даст мне десять тысяч франков, чтобы пойти в бордель?

Все подавлены. С недоумением смотрят друг на друга. Ферран провожает Альфонса до его номера и тихо с ним говорит.

Ферран: Послушай, Альфонс, пойдем. Ты вернешься в номер, перечитаешь сценарий... Немного поработаешь... и постарайся заснуть. Завтра надо работать. Работа важнее. Не дури, Альфонс. Ты очень хороший актер... Работа идет хорошо... Знаю, есть, конечно, и личная жизнь, но ведь личная жизнь у всех хромает. Фильмы гармоничнее жизни, Альфонс. В фильмах нет неразберихи. Нет пустых мест. Фильмы несутся вперед, как поезда. Понимаешь, как поезда среди ночи. Такие люди, как ты, как я, созданы для того, чтобы познать счастье в работе. В нашей кинематографической работе. Ну пока, Альфонс. Я на тебя рассчитываю.

Он закрывает дверь номера.

ПОЗДНЕЕ. НОМЕР ЖЮЛИ

Жюли работает над текстом с помощью маленького магнитофона. Ее прерывает звонок телефона.

Жюли: Алло?..

Альфонс: Алло?.. Жюли? Это Альфонс... Послушайте, Жюли, я уезжаю, уезжаю сегодня ночью и хотел сказать об этом именно Вам, потому что Вы всегда по отношению ко мне были честны. Я ничего не сказал Феррану... Так что предупредите его...

Жюли: Подождите, Альфонс. Мне абсолютно необходимо с Вами поговорить.

Жюли вешает трубку, быстро надевает пальто на ночную рубашку и выходит из комнаты.

Жюли быстро идет к номеру Альфонса.

Она толкает приоткрытую дверь.

Жюли входит и видит, что Альфонс заканчивает упаковывать чемодан.

Жюли: Что это еще такое, Альфонс? Вы же не собираетесь уезжать?

Альфонс: Я уезжаю, Жюли. Я все это бросаю!

Жюли: Нет, нет, Альфонс. Вы останетесь и закончите фильм.

⁴³ "Дузе" произносится сходно с французским "douze" - двенадцать, - Прим. перен.

Альфонс: Даже если бы я остался, в таком состоянии я не мог бы работать, физически не мог... В конце концов, Вы считаете нормальным, что кто-то может Вас разлюбить вот так, за минуту, исчезнуть из вашей жизни. Это же значит, что все было фальшью... какая гадость...

Жюли: Я знаю, что Вы сейчас испытываете, Альфонс. Вам, конечно, очень больно, но мне кажется, несмотря ни на что Лилиана Вас все же любит. И потом Вы немного... эгоистичны. Вы же знаете, что человеку, не Причастному к кино, такому, как Лилиана, очень трудно жить с актером.

Альфонс: Согласен, но это не резон, чтобы умотать с первым попавшимся — с каким-то английским дублером.

Жюли (*улыбаясь*): Э, будьте поосторожнее! Я ведь тоже англичанка... Кстати, знаю я их, этих каскадеров. Не нужно обладать богатым воображением, чтобы догадаться, что между ними произойдет. Сначала он повсюду будет таскать за собой Лилиану, куда бы он ни поехал по работе, а потом устанет от нее. Она почувствует себя такой заброшенной, оставшись одна в Лондоне. Могут поспорить, что через две недели она вернется.

Альфонс: Вы так думаете?

Жюли: Да!

Альфонс: Все равно, даже если она вернется, все кончено. С меня хватит... Я предпочитаю страдания, и потом, знаете, Жюли, я обнаружил нечто ужасное, оказывается, можно любить, быть до смерти влюбленным в человека, которого презираешь, ненавидишь его каждый жест, каждое слово, каждую мысль...

Жюли: Нет, Альфонс, нет! Кто Вы такой, чтобы так презирать?! Даже если считаешь, что ошибся, никогда не нужно стыдиться, что ты кого-то любил... Если Вы с презрением будете говорить о Лилиане, это... все равно что самого себя унижить.

Альфонс: Может быть, Вы и правы, Жюли... Все равно, даже до Лилианы мои отношения с девушками всегда оканчивались катастрофой... Я слишком долго верил, что женщины волшебны.

Жюли: Конечно же, они не волшебны, или мужчины волшебны тоже. Волшебны все или никто.

Альфонс: И потом я уверен, что Ферран абсолютно неправ. Жизнь важнее, чем кино. Я должен ехать. Спасибо, Жюли. За все спасибо.

Альфонс закрывает чемодан.

Жюли: Не делайте глупостей, Альфонс. Вы останетесь и закончите работу!

Она делает шаг в сторону Альфонса.

Ночь: коридоры и лестницы гостиницы пусты.

В вестибюле гостиницы ночной сторож спит в кресле. Одиль его будит.

Одиль: Эй, Люсьен... У тебя часы идут?

Люсьен: (полусонно): Да, да, да...

Одиль: Но уже шесть часов... пора подавать кофе клиента...

Мы вновь видим Одиль у двери Жюли. Она стучит. Ответа нет... Она открывает дверь. Комната пуста, и постель не тронута.

Возвращаясь обратно, Одиль встречает Жоэль, которая несет на вешалке красивое платье образца начала века.

Одиль: А, Жоэль, ты не видела Жюли?

Жоэль: Нет, я разыскиваю Лажуа. Знаешь, Одиль, какую глупость он сделал? Он думал, что сцена маскарада уже сняли, и все костюмы отправил обратно в Париж.

Одиль: Так, значит, ты с трёх часов не спишь?

Жоэль: О чем ты! Я просто не ложилась, я провела ночь в аэропорту пытаюсь заполучить обратно костюмы. Иначе бы мы сегодня не снимали.

Жоэль: Ты у неё в номере была?

Одиль: Да, она там не ночевала, постель не тронута

Жоэль: Ну знаешь, на этом фильме все с ума посходили

Жоэль и Одиль исчезают на лестнице.

В комнате Альфонса Жюли спит с ним рядом. Она просыпается и оглядывается. Альфонс еще спит. Она тихо встает, обходит постель, чтобы установить стрелку будильника на ночном столике. Вероятно, она наделала немного шума, поскольку Альфонс поднимается.

Альфонс: Который час?

Жюли (очень тихо): Шесть часов.

Жюли: Ты куда?

Жюли: Я на работу. Ты можешь поспать ещё два часа. Я поставило будильник.

Альфонс: Останься со мной.

Жюли: Не могу

Альфонс: Подожди.

Жюли: Я пойду гримироваться. Я должна сделать прическу для маскарада.

Альфонс: Подожди, подожди, поцелуй меня (*они целуются*). Так ты не забудешь? Мы уезжаем вместе после съёмок, куда-нибудь вдвоем.

Жюли: Спи!

Жюли ведет себя с Альфонсом очень по-матерински, она обращается с ним скорее как с больным, нежели как с любовником. После последнего поцелуя она уходит.

Она приоткрывает дверь, чтобы убедиться в том, что коридор пуст, и бежит к своей комнате. -

В вестибюле гостиницы все еще обеспокоенная Одиль ждет Жюли. Но вот она появилась. Молодые женщины целуются и уходят из гостиницы, в то время как по улице проезжает поливальная машина.

Будильник теперь показывает восемь часов.

Альфонс проснулся и звонит.

Альфонс: Алло, доктор Нельсон? Это Альфонс говорит... Альфонс... Ну вот, я должен кое-что вас сказать. Я люблю вашу Жену, я с ней переспал, верните ей свободу!

Он вешает трубку.

СТУДИЯ "ВИКТОРИНА"

Слышится голос из громкоговорителей.

Голос: Жюли Бейкер просят пройти на съемочную площадку... Жюли Бейкер на съемочную площадку...

Жюли в платье начала века, которое должно быть на ней в эпизоде маскарада, выходит из своей уборной, но раздаётся телефонный звонок. Одиль отвечает. Потом кладет трубку на стол и идет к двери.

Одиль: Жюли! Жюли! Тебя к телефону... По-моему, это твой муж.

Жюли возвращается в комнату, берет трубку, но после нескольких слов знаком просит Одиль выйти и закрыть за собой дверь.

В комнате администрации Бернар безуспешно пытается получить деньги в обмен на квитанцию.

Лажуа: Сейчас не время!

Бернар: Конечно! А в следующий раз будет слишком поздно!..

Бернар уходит, что-то бормоча себе под нос. Лажуа опять берет трубку.

Лажуа: И вы повсюду искали? В номере его нет?

Он вешает трубку и встает.

Лажуа: Сообщаю вам, что Альфонс исчез

Александр: Черт побери!

Бертран: Как по-вашему, он мог вернуться в Париж?

Александр: Самолет вылетает в восемь пятьдесят, а следующий в десять десять.

Бертран: Позвоните в аэропорт!

Жан-Франсуа (*обращаясь к Лажуа*): Ладно, ты звони, а я поехал в аэропорт, если он там, я не дам ему уехать и сразу привезу его сюда

В тот момент, когда Жан-Франсуа собирается выйти из кабинета, туда врывается Жоэль.

Ж а н-Ф р а н с у а (*обращаясь к Лажуа*): Ладно, ты звони, а я поехал в аэропорт, если он там, я не дам ему уехать и сразу привезу его сюда.

В тот момент, когда Жан-Франсуа собирается выйти из кабинета, туда врывается Жоэль.

Ж о э л ь: Ну, ребятки, мы в дерьме.

Ж а н-Ф р а н с у а: Знаю, Альфонс исчез. Я еду его искать.

Жоэль: Да нет, я говорю о Жюли. Не знаю, что с ней, но у нее нервный приступ... Она заперлась у себя в артистической, ни с кем не хочет говорить, даже с Одиль, и слышно, как она там за дверью плачет.

Жан-Франсуа уже ушел из кабинета, не желая слушать конец этих плохих новостей.

Перед дверью уборной Жюли Александр, Бертран, Жоэль и даже секретарша собрались вместе. Одиль тоже здесь. Она объясняет им ситуацию.

Одиль: Ей позвонили, по-моему, это был доктор Нельсон, потом она попросила меня выйти и заперлась.

Жоэль (*стучит в дверь*): Жюли, это я, открой дверь.

Александр: Жюли, откройте нам, мы ваши друзья!

Бертран: Это Бертран, ваш продюсер, я хочу Вам помочь!

Но ни один из них ничего не добивается.

Жоэль (*тихо*): Молчите! Лишь бы она глупостей не наделала!

Стейси, которая, вероятно, узнала новость в коридоре, присоединяется к остальным.

Стейси: Ну, так вам удалось с ней поговорить?

Бертран: Нет! Она заперлась и не хочет открывать.

Стейси тихо стучит в дверь, произносит несколько слов по-английски, и, к всеобщему удивлению, в замке поворачивается ключ, и дверь приоткрывается. Стейси проходит, дверь закрывается.

Бертран: Но это уж слишком! Она отказывается нас впустить и открывает Стейси.

Александр (*улыбаясь*): Может быть, она думает, что беременная женщина ее лучше поймет?

Администратор Лажуа в сопровождении своей жены, задыхаясь, появляется на лестнице.

Лажуа: Господин Бертран, мы всюду искали Альфонса: в аэропорту, в гостинице. Он исчез!

Ж о э л ь: Ясно! Жюли не ночевала у себя. Альфонс исчез. Доктор Нельсон звонил по междугородному... Схему чертить не надо. Я поняла.

Эта фраза вызывает резкую реакцию жены администратора, которая до тех пор казалась чуть ли не немой, поскольку никогда ни с кем не разговаривала.

Мадам Лажуа: Что это еще за кино? Что это за профессия, где все со всеми спят, где все друг с другом на "ты", где все обманывают? Что это такое?.. И вы это считаете нормальным?.. Да в этом вашем кино, по-моему, дышать невозможно. Я презираю кино... Да, я его презираю... Я его презираю...

Бертран (*обращаясь к Лажуа*): Послушайте, старина, с нас хватит! Уведите Вашу жену! Пусть успокоится где-нибудь в другом месте!

Группа расходится.

Бертран и Александр входят в кабинет администрации и продолжают разговор.

Александр: Нет, эта женщина не права. Возможно, в нашей профессии это более заметно. Мы об этом больше говорим, но любовь везде и всюду правит миром!..

Только они успели войти в кабинет, как появляется Стейси.

Бертран: Так Вы видели Жюли?

Стейси: Да, я ее видела. Она требует масла в формочке.

Бертран: Масла в формочке?

Стейси: Да, ей это абсолютно необходимо. Знаете, такое масло, которое делают в деревне.

Бертран: А что с ней такое? Она что, с ума сошла? Что она говорит? Что она делает?

Стейси: Она плачет... Плачет... Конечно, она перестанет, но пока ей нужно найти масло в формочке. Иначе ничего не поделаешь!

Бертран: Бернар! Вы нам найдете масло в формочке.

Стейси: Да, да! Бернар, это необходимо!

Бернар: Нет, речи быть не может. Этого нет в сценарии, этого нет в должностной инструкции... и я не делаю масло в формочке.

Бертран: Бернар, нехорошо Вы поступаете, некрасиво!.. В конце концов, кино — это большая семья!

Александр: Но Атриды тоже были большой семьей.

Бертран: Тогда я займусь маслом в формочке.

Вот Бертран и ушел.

После ухода Бертрана Александр садится на стол секретарши Каролины и, улыбаясь, ей рассказывает.

Александр: Ему еще в несчастье повезло. Я знаю и более дорогие капризы. Была одна австрийская актриса, королева Голливуда. Она так скучала по дождливому родному тирольскому климату, что установила в парке своей виллы в Калифорнии дождевальную машину. Так что, как видите, масло в формочке!..

Преходя мимо туалетных комнат студии, Жоэль с удивлением сталкивается с Бертраном. Перед ним на столике лежат несколько двухсотпятидесятиграммовых пачек с маслом.

Бертран: А, Жоэль, Вы очень кстати. Вы мне поможете!

Жоэль: Но эта же штука — не масло в формочке.

Бертран: Масла в формочке нет во всем департаменте Приморских Альп! Так что мы возьмем эти пачки, перемешаем их, положим в марлю, и будет вполне похоже ни масло в формочке. Что Вы об этом думаете?

Жоэль: Вы думаете, получится? Я лично не знаю...

Бертран: Должно получиться! Ну и профессия!..

Они принимают за работу.

КАБИНЕТ АДМИНИСТРАТОРА

Звонит телефон. Секретарша Каролина берет трубку. Каролина: Алло!..

Картинг съесты в Внтибе звонит Жан-Франсуа.

Жан-Франсуа: Да, это я! Я нашел Альфонса. Но, если я Вам скажу где, Вы мне никогда не поверите... Что бы там ни было, я все равно везу его обратно!..

Жан-Франсуа вешает трубку, выпрыгивает на дорогу для картинга и останавливает одну из машин: за рулем Альфонс.

ТУАЛЕТНАЯ КОМНАТА СТУДИИ

Ферран находит Бертрана и Жоэль.

Ферран: А, вы здесь? Мы вас повсюду разыскиваем.

Бертран: Мы сделали масло в формочке для Жюли.

Ферран: Очень хорошо выглядит.

Бертран: Но я ей его не понесу.

Он протягивает масло Жоэль.

Жоэль: Ну уж нет! Я как тот старый повар из "Правил игры": "я допускаю диеты, но не мании".

И Жоэль передает масло Феррану.

Ферран: Согласен!

Ферран с маслом в формочке подходит к уборной Жюли. Он стучится, Жюли позволяет ему войти.

Жюли сидит на диване в глубине артистической.

Ферран: Жюли... Вот то, что Вы просили!

Жюли: Не может быть!..

Ферран кладет масло в формочке на маленький столик и подходит к Жюли.

Жюли: Простите меня, мне так стыдно (плачет). Будет лучше, если Вы меня на минутку оставите. Я знаю, что это непрофессионально... Я сама себе такой не нравлюсь... Все из-за меня ждут... Со мной раньше никогда такого не случалось...

Ферран: Не страшно, Жюли. Вы же знаете, мы можем немножко подождать. Потом я поговорю с Жан-Франсуа, мы изменим план съемок.

Жюли: Нет, я не хочу, чтобы из-за меня меняли план съемок! Мне... Через секунду будет лучше... Можно взять ваш носовой платок?

Ферран: Да, конечно!

Ферран протягивает платок Жюли. Она его берет и вытирает слезы.

Жюли: Спасибо! Я уверена, что выгляжу ужасно... Альфонс, почему он только это сделал, Альфонс... Значит, он ничего не понял!

Ферран: Альфонс еще ребенок. И он повел себя как ребенок. Знаете, Жюли, я не так хорошо знаю Вашего мужа, но того, что я видел, — достаточно, чтобы убедиться в том, какой он великолепный человек, так что...

Жюли: Да, он великолепный человек, но Вы всего не знаете. Когда у меня была эта нервная депрессия, он пошел на очень серьезный шаг. Он бросил жену и детей... бросил семью, поломал всю свою жизнь, которую строил на протяжении двадцати лет. И сделал это ради меня... Он все свои силы отдавал мне. Пытался сделать меня женщиной, способной отвечать за свои поступки. Теперь, вероятно, у него создалось ощущение ужасающей неудачи.

Ферран: Нет, Жюли, я не думаю. Когда он в точности узнает, что произошло, он поймет, забудет, и все будет по-прежнему. Я в этом уверен!

Жюли: Вы так думаете? Даже если то, что Вы говорите, правда, я забыть не смогу. Именно благодаря тому, чему он меня научил, я чувствую себя достаточно сильной, чтобы изменить свою жизнь. Я окончательно решила. Буду жить одна. Мне надоело маскироваться. Я брошу кино. Я знаю, что жизнь отвратительна!

ДЕКОРАЦИЯ "СТОЛОВАЯ"

Чтобы рабочий день не был потерян окончательно, Жан-Франсуа собирает всю группу "Памелы" в павильоне. Камера не снимает. Звукооператор записывает то, что на профессиональном жаргоне называется "звук отдельно", то есть туки, которые затем будут смешаны с диалогами картины в тех случаях, когда нужна особая атмосфера.

Жан-Франсуа: Ладно, поскольку мы не можем снимать, запишем отдельно звуки для сцены маскарада.

Звукооператор: Для начала аплодисменты. Дакайте!

Электрики на переходах, техники на съемочной площадке, Одиль, Жоэль, все вместе аплодируют.

Звукооператор (через несколько секунд): Стоп! Теперь нужен шепот. Только не говорите о кино!

Все шепчутся.

Звукооператор: Теперь аплодисменты. Поехали!

Внезапно все перестают разговаривать и расступаются, пропуская доктора Нельсона, которого Стейси ведет через павильон в сторону уборной Жюли. Едва доктор Нельсон вышел, как все бросаются к Стейси, требуя объяснений.

Жан-Франсуа: Так что Нельсон? Стейси: Поскольку никто ничего не предпринимал, я ему позвонила, и он согласился приехать. Вот и все.

Жоэль: Великолепно!

УБОРНАЯ ЖЮЛИ

Доктор Нельсон открывает дверь, ищет Жюли глазами и улыбается ей.

Нельсон: Жюли...

ДЕКОРАЦИЯ "СТОЛОВАЯ"

Вновь пошла нормальная деятельность, предшествующая съемкам. На переходы устанавливается свет... Одиль причесывает Альфонса, одетого в элегантный костюм эпохи романтизма. Он готов к сцене маскарада. Альфонс немного смущен и подзывает Жоэль, чтобы спросить у нее совета.

Альфонс: О, Жоэль! Мне так неприятно, я действительно дурака сваял. Я сейчас увижу Жюли и абсолютно не знаю, что ей сказать. Как по-твоему? Я должен извиниться, Жоэль?

Жоэль: Слушай меня внимательно, Альфонс! Чем меньше ты будешь делать, тем будет лучше!

После этого лаконичного совета Жоэль собирается уйти, но Альфонс снова подзывает ее.

Альфонс: Жоэль, Жоэль!

Ж о э л ь: Да!

Альфонс: И потом я тоже хорошо все обдумал. Я брошу кино.

Жоэль (*смеясь*): Прекрасная мысль. Да, прекрасная мысль. Бросай кино!

Она убегает.

Ферран зовет Одиль, которая закончила причесывать Альфонса.

Ферран: Одиль! Сейчас Вы пойдете к Жюли в уборную?

Одиль: Да!

Ферран протягивает ей листок бумаги, на котором он что-то писал.

Ферран: В таком случае отнесите ей вот это. Вы ей скажете, что это новый диалог сцены...

Пусть выучит...

Одиль: Хорошо.

В артистической доктор Нельсон протягивает Жюли таблетку и стакан воды.

Нельсон: Жюли, now you must take this⁴⁴.

Жюли: I've got to work, you don't think it'll slow me down, do you?⁴⁵

Нельсон: No, I'll just calm you down, that's all. Come on! Good!⁴⁶

Они, улыбаясь, стоят друг против друга.

Входит Одиль.

Одиль: Жюли, можно Вам подправить грим?

Жюли: Да, да, Одиль. Я очень рада, Одиль. (Она ее целует.) Наведем красоту.

Жюли садится за гримировочный столик. Одиль отдает ей текст, переданный Ферраном.

Одиль: Господин Ферран дал мне это для Вас. Это новый диалог сцены.

Жюли устанавливает диалог у зеркала и начинает читать.

Жюли (*читает*): "Даже если то, что Вы говорите, правда, я забыть не смогу. Я окончательно решила, буду жить одна. Я знаю, что жизнь отвратительна".

Жюли поднимает глаза.

Жюли: Вот человек, который знает, чего ему надо!

Для сцены маскарада декорацию столовой изменили. Большие занавеси из голубого бархата покрывают стены, и многочисленные зажженные подсвечники кажутся един-(ственными) источниками света в этом помещении. Съемка сейчас начнется. Вся группа как-то по-особенному молчалива, и Ферран дает свои указания почти шепотом.

Ферран: Все в порядке, Жюли?

Жюли: Да!

Ферран: Начали, Жюли!

Жюли появляется перед голубым занавесом. На ней элегантное черно-белое романтическое платье. В руках у нее придуманная Ферраном свеча с секретом.

Ж ю л и-П а м е л а: Я окончательно решила. Я буду жить одна. Я знаю, что жизнь отвратительна.

К ней подходит Альфонс.

Альфонс: Нет, жизнь не отвратительна.

⁴⁴ Теперь тебе надо принять вот это (англ.).

⁴⁵ Мне надо работать. Как по-твоему, это не замедлит мою реакцию? (англ.)

⁴⁶ Нет, это просто тебя успокоит, вот и все. Давай! Хорошо! (англ.)

Тут Ферран дает знак звукооператору включить запись фона, и в ритме этой музыки Жюли и Альфонс проходят через декорацию и садятся на маленький диван. Тут Альфонс легким движением гладит щеку Жюли-Памелы.

По окончании съемки Жюли спрашивает у Вальтера, правильно ли она держала трюковую свечу, и Вальтер отвечает, что все прошло хорошо.

Альфонс объясняет Жюли, что он коснется щеки другой рукой, чтобы не скрывать ее лицо от камеры: личные проблемы уже не в счет, царит кино.

Снимается второй дубль этого кадра. В то время как камера следует за Жюли и Альфонсом в ритме музыки, Жан-Франсуа замечает появление Бертрана, который чрезвычайно возбужден и хочет любой ценой поговорить с Ферраном. Жан-Франсуа удается приостановить его на несколько секунд, потом до окончания съемки его удерживает Жоэль.

Когда Ферран говорит, что он удовлетворен этим кадром, Жоэль освобождает Бертрана, который потухшим голосом сообщает Феррану и всей группе катастрофическую новость.

Бертран: Александр погиб в автомобильной катастрофе, возвращаясь из аэропорта, — он встречал Кристиана. На машину налетел грузовик. Кристиан тяжело ранен, но врачи говорят: выживет. Александр умер... по дороге в больницу.

СТУДИЯ "ВИКТОРИНА". БОЛЬШАЯ ДЕКОРАЦИЯ

Ферран на машине объезжает псевдоплощадь. Сегодня шел дождь, и колеса машины, проезжая по лужам, забрызгивают пустые тротуары.

Голос Феррана (за кадром): Александра хоронили сегодня утром на маленьком кладбище в возвышенной части Ниццы. Мы ждем приезда представителя английской страховой компании. От него зависит судьба фильма. С тех пор как я начал заниматься кино, я всегда боялся того, что произошло: прекращения съемок из-за смерти актера. Вместе с Александром исчезнет целая эпоха истории кино. Студии будут заброшены, фильмы будут снимать на улицах без актеров и без сценария. Таких фильмов, как "Знакомьтесь, Памела", больше не будет.

ПРОСМОТРОВЫЙ ЗАЛ

На экране последний эпизод, в котором снялся Александр, - ют, где из окна "своей виллы" он приглашал Жюли позавтракать с ним и Севериной. Северина и Александр улыбаются. Жюли-Памела открывает ложное окно и весело с ними разговаривает. В конце дубля, когда слышится голос Феррана, говорящего "'стоп!", Александр в шутку делает вид, что перешагивает через окно, и кричит.

Александр: Эй, подождите, я сейчас приду!

Показ прекращается.

В зале зажигается свет. На просмотре присутствуют Ферран, Жоэль, Бертран, представитель английской страховой компании и французский страховой агент в роли переводчика. Минута молчания, затем начинает говорить Бертран.

Бертран: В сущности, я предчувствовал эту катастрофу... Поэтому я и хотел дать ему шофера. Ему нигде не было хорошо. Он беспрерывно куда-то бежал. Александр был человеком, который всегда спешил.

Продолжая разговор, Бертран и Ферран встают и идут по направлению к экрану.

Ферран: Я с Вами не согласен. Ему всюду было хорошо. Он любил говорить с людьми. Он жил ради настоящего. Помните, он никогда не мог уйти. Именно поэтому, мы-то с Вами понимаем... Он погиб, потому что опаздывал. В сущности, можно было бы сказать, что Александр погиб из благородства.

Бертран: В этом есть доля правды.

Ферран и Бертран возвращаются обратно. Они теперь подошли к двум страховым агентам, которые тоже встали.

Бертран: Ну, так надо закончить этот фильм. Все за-висит от английской страховой компании. Что говорит господин Йохансон?

Английский страховой агент: It's impossible, I'm sorry, it's impossible. I've been speaking for a whole hour to London, to the Insurance Company: you can't redo the scene with Alexander, with another actor. I'm sorry... You'll have to find another solution⁴⁷.

Французский страховой агент: Господин Йохансон говорит, что он вчера вечером целый час беседовал с Лондоном. Английская страховая компания утверждает, что речи быть не может о пересъемке сцен, в которых занят Александр, с другим актером. Поэтому остается один выход. Упростить сюжет и закончить фильм за пять дней вместо предусмотренных двух недель. В этом случае страховка покроет все дополнительные расходы.

Бертран (Феррану): Пять дней?

Ферран: Пять дней! Тогда нужно упрощать сюжет.

Ферран подходит к Жоэль, которая в течение всего разговора продолжала сидеть.

Ферран: Ладно. Кадры с участием Александра в эпизоде маскарада... придется от них отказаться. Правильно, Жоэль?

Жоэль: В таком случае могу тебе сказать, что сцена с Жюли, Альфонсом и свечами теряет всякий смысл!

Ферран: Ладно, уберем сцену "маскарада". Для монтажа она нам не нужна. Эту историю и без нее прекрасно можно рассказать.

Жоэль: Ну в таком случае это не сложно. Единственно важная сцена — это когда Альфонс убивает отца выстрелом из револьвера.

Ферран: Вместо того чтобы снимать ее в коридоре, снимем в городе посреди улицы, а в Ницце найдем какого-нибудь мужчину, чтобы он дублировал Александра.

Жоэль: Но ведь сразу будет видно, что это дублер, даже издали. Или Альфонсу придется стрелять ему в спину.

Ферран: А почему бы и нет? Альфонс убьет отца выстрелом в спину. Так будет даже лучше. Значительно сильнее.

Жоэль: Да, кстати, мне пришла в голову мысль. Почему бы нам не снять всю эту сцену в снегу?

БОЛЬШАЯ ДЕКОРАЦИЯ

На псевдоплощади царит необычное оживление. Пожарники на больших красных машинах начинают покрывать искусственным снегом тротуары, улицы, ложный вход в метро, деревья: вся декорация изменилась. Даже статисты одеты в меха, в теплые пальто и сапоги, и это делает более правдоподобной внезапно наступившую зиму.

У метро Ферран и Вальтер обсуждают кадр, который они собираются снимать.

Ферран: Поедем, как в прошлый раз, но ближе к Альфонсу в метро. Значительно ближе...

Вальтер: Это очевидно. Очевидно... Но ведь остается проблема револьвера. Надо же его каким-то образом хоть раз показать.

Жоэль ведет Феррана к мужчине довольно высокого роста.

Жоэль: Ферран, вот этот господин будет дублировать Александра.

Ферран: А, дублер Александра! Добрый день, месье...

Вальтер и Ферран пристально рассматривают дублера.

Ферран: Думаю, вы не откажетесь сделать перед нами несколько шагов, чтобы мы могли себе представить...

Мужчина выполняет указание.

Вальтер: Волосы на шее слишком длинные.

Ферран: Должно получиться. Одиль! Вы видите этого господина? Он будет дублировать Александра. Надо будет ему немного остричь волосы на шее, чтобы он был более похож...

Одиль: Хорошо, месье.

Одиль уходит с дублером.

Появляется Бернар с револьвером в руке.

⁴⁷ Нет, это невозможно, мне очень жаль, это невозможно. В течение целого часа я говорил со страховой компанией в Лондоне. Вы не имеете права переснимать сцены с другим актером. Мне очень жаль... Вы должны найти другой выход (англ.).

Бернар: Скажите, этот револьвер Вы выбрали для Апьфонса?

Ферран: Да, это тот, который я выбрал. Тот самый, хорошоно...

В углу площади ассистент дает указания статистам.

Ж а н - Ф р а н с у а: Теперь вы займете исходные места, которые я вам указал... Прошу вас, люди в метро...

В то время как статисты расходятся по площади, Ферран бросает последний взгляд на заснеженную декорацию. На сту-пеньках лестницы Бернар метелкой выравнивает фальшивый снег.

Ферран: Послушайте, Бернар. Вас снег не беспокоит? Боюсь, что он будет слишком белым, слишком чистым...

Б е р н а р: Нет, нет, не беспокойтесь. Я Вам это устрою! Что-нибудь в духе "снег был грязным"...

На верхних ступеньках Ферран встречает Альфонса.

Альфонс: Вот посмотри! Я получил телеграмму из Токио. Мне предлагают сниматься в фильме, и я хочу согласиться.

Ферран (*читая телеграмму*): Ах да! "Первая любовь" Тургенева. Это прекрасная история, и потом...

Альфонс: Как по-твоему, фильм получится хороший?

Ферран: Японка в роли девушки, и ты в роли молодого француза - это может получиться... Да, да...

Альфонс: Что бы там ни было, я соглашусь. Потому что это в Токио, а в Токио я буду в двадцати тысячах километров от своих неприятностей...

Теперь Альфонс достает револьвер, который дал ему Бернар. Он спрашивает у Феррана, как ему стрелять - согнутой или вытянутой рукой.

Ферран: Вытянутой рукой мне больше нравится. Будет заметнее на фоне снега.

Альфонс (*смеясь*): Очень четко, да?

Ферран: Да, именно, очень четко!

Жоэль напоминает Феррану, что его ждут Жюли и доктор Нельсон, чтобы попрощаться.

Ф е р р а н: Ах да! Они уже возвращаются в Лондон?

Жоэль: Нет, они на три недели едут в Австралию, на медицинский конгресс.

Ферран: Ладно, я сейчас приду, и сразу после этого начнем снимать.

Ферран целует Жюли и пожимает руку доктору Нельсону, потом возвращается к ожидающей его группе. Доктор Нельсон в уголке заметил Альфонса. Он говорит несколько слов на ухо Жюли, и она подходит к Альфонсу. Сначала он ей довольно официально протягивает руку, но Жюли с ласковой улыбкой нагибается к нему и мило целует.

Ж ю л и: До свидания, Альфонс!

А л ь ф о н с: До свидания, Жюли!

Жюли: Желаю удачи!

Альфонс: Спасибо, и Вам также...

Жюли возвращается к доктору Нельсону. Они садятся в машину и уезжают. Жюли поворачивается и жестами прощается со всей группой.

Теперь снимают последнюю сцену фильма. Камера следует за Альфонсом. Он выходит из метро, проверяя, снят ли предохранитель у его револьвера, быстро шагает среди прохожих и потом останавливается и стреляет в дублера Александра, который спиной к нам падает на лестницу.

Снимают несколько раз, постепенно темнеет, и это придает сцене все более драматичный характер.

Наконец Ферран удовлетворен. Съёмки окончены.

На следующий день, прекрасным солнечным утром, вся группа встречается перед студией, чтобы попрощаться.

Ферран переходит от одной группы к другой. Так он узнает, что Альфонс еще на несколько дней останется где-то поблизости отдохнуть, что Жан-Франсуа, машина которого была, как известно, брошена в овраг, должен получить в Париже еще более красивую машину, что Бернар, сохраняя независимость, возвращается в Париж в одиночестве. Он также не без удивления узнает, что молодой ассистент оператора везет Одиль к своим родителям.

Одиль: Да, мы поженимся!

Ферран: Вы поженитесь? Вот это действительно сюрприз. Ох и обманщики же вы. Я уверен, что из всей группы никто об этом не подозревал.

Ассистент оператора: Ну да, у нее было много мужчин, а у меня очень мало женщин, так что на нас двоих как раз получится среднее.

Ферран: Прекрасно! Желаю Вам много счастья. Поздравляю!

Теперь Ферран прощается с Вальтером.

Ф е р р а н: До свидания, Вальтер.

В а л ь т е р: До свидания, Ферран.

Ферран: И спасибо. Операторская работа великолепна. Я очень доволен.

Вальтер: Я доволен, что ты доволен.

Феррана останавливает находящийся тут же со своей группой телерепортер.

Репортер: Ферран, не хотите мне сказать несколько слов об Александре?

Ферран: Нет, это слишком непросто... Такие обстоятель-ства... Почему бы Вам не спросить у Бертрана, продюсера?

Репортер: Он отказался.

Ферран: А у Альфонса?

Репортер: Он тоже не хочет. Он не хочет говорить о смерти.

Ферран: Мне очень жаль, но это случай особый...

Ферран уходит, а репортер остается один.

Репортер: Так у меня никого и не осталось!..

Но Бернар бросается к нему и встает перед телекамерой.

Б е р н а р: Но ведь есть я!

Репортер принимает эту игру и задает вопрос ассистенту по аксессуарам.

Репортер: Ну так скажите, съемки этого фильма проходили непросто?.. со всякими превратностями. У меня создалось впечатление, что Вам не всегда было весело.

Бернар: Вовсе нет! Вовсе нет! Все прошло очень хорошо, и, наоборот, мы надеемся, что зрители с таким же удовольствием будут смотреть этот фильм, с каким мы его снимали.

На сей раз съемки действительно окончены. Машины и мотоциклы участников съемочной группы разъезжаются в разные стороны, и большая декорация площади кажется необычно пустынной среди растущих в Ницце пальм.

СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ

ЗАВСЕГДАТАЙ СИНЕМАТЕКИ

Трюффо рассказывает о себе

В подборке использованы следующие материалы: Les 400 coups du perc Frangois (entretien avec F. Truffaut par P. Billard) - журн. «Cinema», 1959, № 37; Truffaut chez les hommes (entretien avec F. Truffaut par P. Benichou) - журн. «Nouvel observateur», 1970, № 277; Entretien avec F. Truffaut par N. Simsolo - журн. «Revue du cinema. Image et son», 1970, №245; Le metier et te jeu (entretien avec F. Truffaut par E. Ballerini, A. Then, R. Caracache, B. Oheix) - журн. «Jeune cinema», 1974, №77; Entretien avec F. Truffaut par Ph. Goldmann - журн. «Cahiers du cinema», 1984, num. special; Entretien avec F. Truffaut par D. Maillet - журн. «Cinematographe», 1984, № 105; Looking back (F. Truffaut interviewed by D. Yakir) журн. «Film comment», 1985, febr; F. Truffaut, предисловие к книге R. Roud, Henri Langlois, L'homme de la cinematheque; P. Bettond, 1985; Фрагмент из личной беседы Ф. Трюффо с Р. Раудом - *ibid.*, p. 87.

К с. 20.

Синематека стала для нас настоящим пристанищем... — Французская синематека была основана в 1936 г. в Париже под руководством А. Ланглуа, Ж. Франжо, Ж. Митри. После войны она превратилась в национальный центр кинообразования. Будущие режиссеры "новой войны", "дети синематеки", осознали свое призвание в ее стенах.

Я начал ходить на улицу Мессин... - Постоянный музей кино-искусства был открыт А. Ланглуа в особнячке на ул. Мессии, в Париже, в 1948 г.

К с. 21.

Как только правительство де Голя ополчилось против А. Ланглуа... — В 1968 г. министр культуры Франции А. Мальро принял решение снять А. Ланглуа с поста директора синематеки. Крупнейшие кинематографисты мира, в том числе Ф. Трюффо, решительно протестовали против этого. В результате правительство вынуждено было уступить, пожизненно сохранив за А. Ланглуа его должность.

К с. 22.

"Кайе дю синема" — французский теоретический киножурнал. Основан в 1951 г. А. Базеном, Ло Дюка и Ж. Дониоль-Валькрозом на базе журнала "Ля ревью дю синема". В 50-е гг. постоянными авторами "Кайе" были Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо, К. Шаброль, Ж. Ривет, Э. Ромер. Журнал фактически подготовил теоретическую базу для возникновения "новой волны".

...смогли вернуться к своим занятиям. — Вскоре после завершения "дела синематеки" у Трюффо и Ланглуа происходит разрыв в отношениях. Трюффо становится сторонником национализации синематеки ("То, что один человек смог создать, он не сможет сбересть") и в 1973 г. выходит из ее административного совета.

...ведь я два года вместе с Росселлини писал сценарии. — См. прим. к статье "Роберто Росселлини...", с. 124.

Чарли Чаплин, кто он? (Qui est Charlie Chaplin?)

Первый вариант этого текста написан как предисловие к книге: А. В а з и н: Charlie Chaplin, P., Ed. du Cerf, 1973. Печатается по книге: F. Truffaut. Les films de ma vie, P., Flammarion, 1975, - сборнику избранных критических работ Ф. Трюффо, собственноручно подготовленных им для издания или переиздания. Ряд статей автор подверг существенной переработке или смонтировал из нескольких ранее написанных материалов, что делает в достаточной степени условным указание их первой публикации. Название "Фильмы моей жизни" выбрано по аналогии с произведением Г. Миллера "Книги моей жизни".

⁴⁸ Сведения по персоналиям и фильмам, упоминающемся в тек-стах Ф. Трюффо, см. в алфавитных указателях в конце комментария.

К с. 25.

"Кино - это буржуазное искусство" — положение леворадикальной теории (разрабатывалось в конце 60-х — начале 70-х гг, журналами "Кайе дю синема" и "Ошетик"), механически связывавшей "эффект реальности", присущий кинематографу, с буржуазной идеологией.

Кеннингтон-роуд — улица, где родился Чаплин.

...в своих мемуарах. — Имеется в виду книга Ч. Чаплина "Моя автобиография" (русск. перев. - М., 1966).

К с. 26.

...своих коллег из мюзик-холла. — Ч. Чаплин начинал свою актерскую деятельность, работая в мюзик-холле Ф. Карно.

...Базен пишет, что Шарло не антисоциален... — Ф. Трюффо дает аналогичную характеристику А. Дуанеля (см. подборку "Ж.-П. Лео и А. Дуанель", с. 300), что объясняет генезис данного образа.

"...немыслимой хореографии". — Цитируется статья А. Базена «Introduction a une symbolique de Chariot» ИЗ КНИГИ: А. Bazin. Charlie Chaplin, P., Ed. du Cctf, 1973, p. 3.

К с. 27.

...в образе Арчибальда де ла Круса. — Имеется в виду герой фильма Л. Бунюэля "Преступная жизнь Арчибальда де ла Круса".

Абель Ганс. "Наполеон" (Abel Ganoe: Napoleon)

Впервые опубликовано под псевдонимом Р. Лашене: R. L a s h e n a u. Comment fut tourne «Napoleon» — газ. «Arts», 8.3.1955, № 105. Печатается по книге: Les films de ma vie.

К с. 28.

...встретил вчера вечером "Наполеона" Ганса? — В 1955 г. при участии Э. Рулло Ганс подготовил к выпуску в кинотеатре "Студио 28" звуковую (1935) версию фильма "Наполеон Бонапарт" с добавлением финального триптиха (полиэкрана). Фильм долгое время держался на экранах "Студио 28", что дало повод для статьи Ф. Трюффо в газете "Ар" и Ж. Садуля в газете "Ле леттр франсеэ".

В 1924 г. было создано общество "Наполеон". — Акционерное общество по финансированию съемок "Наполеона" было создано по инициативе русского промышленника В. Венгероаа. В него входили представители шести стран.

...воспоминания Бонапарта. — Имеется в виду "Мемориал Святой Елены", записки секретаря Наполеона Лас Казеса, сопровождавшего французского императора в изгнании.

...переписку. — Речь идет о "Переписке Наполеона I". Издана в 32 томах, 1858-1870гг., по распоряжению Наполеона III.

Фильм должен был состоять из трех частей. — Здесь допущена неточность. А. Ганс предполагал снять 6 самостоятельных картин, однако снял лишь две части первого фильма.

К с. 29.

Эжени Бюффе, очаровательной Шарлотты Корде. — Автор ошибается, Роль Ш. Корде исполняла в фильме М. Ганс. Э. Бюффе снималась в роли Летиции Бонапарт.

...субъективной камеры — камеры, угол зрения которой идентифицирован со взглядом персонажа.

...бонапартисты полностью восторжествовали над республиканцами. — Корсиканская партия бонапартистов широко использовала съемки "Наполеона" в своей предвыборной кампании.

К с. 30.

"...во власть вождя". — Статья Э. Вюйермоза опубликована в «Le Temps», 19.3.1926.

...всех планов с... Владимиром Соколовым. — Автор ошибается. Планов с В. Соколовым в фильме нет, он лишь озвучивал роль Т. Флери, исполненную Н. Колином.

Белизна Карла Дрейера (La blancheur de Call Dreyer)

Статья была написана как некролог Дрейеру. Представляет собой монтаж двух текстов: «Ordet» - газ. «Arts», 4.1.1956, №549, и безымянного — в кн.: «Carl Dreyer's Jesus» (ed. by I. Monty), N.Y., 1971. Печатается по книге: Les films de ma vie.

К с. 31.

...кадры "Вампира", белизна. — К. Т. Дрейер и его оператор Р. Мате сознательно использовали при съемке прямое попадание солнечного луча, на пленку, что создавало то отсутствие контрастности, сероватый фон, который Трюффо называет "белизной" (см.: Entre ciel et tene. Entretien de C.T. Dreyer par M. Delahaye, «Cahiers du cinema», 1965, № 170).

К с. 32.

...угодившись перу молодого писателя — намек на известную статью А. Астриюка "Рождение нового авангарда. Камера как вечное перо" — журн. «Escap français», 1948, № 144.
Марта Херлоф — героиня фильма "День гнева".

Бунюэль—"конструктор" (Buñuel Je constructeur)

Текст выступления Трюффо в киноклубе "Викторина" в 1971 г. Печатается по книге: Les films de ma vie.

К с. 34.

...Бунюэль перешел от революции к морализму. — А. Базен подчеркивает, что, перейдя от сюрреализма к проблемам морали, Бунюэль, однако, избегает морализаторства (А. В а з и п. Le cinema de la cruauté, P., Flammarion, 1975, p. 69-76).

К с. 35.

Статья К.Денёв "О работе с Бунюэлем". — Опубликовано в журн. «Avant-scene. Cinema», 1971, № 110, p. 10.

К с. 36.

...интервью с Бунюэлем в 1953 году. — Опубликовано в газете «Arts», 1955 г., № 525. Вероятно, Трюффо ошибается в датировке.

К с. 41.

"Веселая вдова" — мелодия венского композитора, создателя оперетт, Ф. Легара (1870-1948).
Марта Рей — героиня фильма "Месье Верду".

По поводу Жана Вито (A propos de Jean Vigo)

Статья была написана для собр. соч. Ж. Вито, публикация которого планировалась издательством "Зегерс". В переработанном виде была включена в книгу «Les films de ma vie». Печатается по последней редакции текста: Jean Vigo. L'oeuvre de cinema. P., Ed. P. L'Herminier, 1985. Preface de F.Truffaut.

К с. 43.

"Ревю дю синема" — киножурнал, основанный А. Базеном в 1947 г. На его основе впоследствии был создан журнал "Кайе дю «нема»".

Севр-Патэ — кинотеатр, находящийся на улице Севр в Париже.

...просмотр которых занимает меньше 200 минут. — Ж. Вкго снял два короткометражных фильма ("По поводу Ниццы", "Тарис, или Плавание"), один среднеметражный ("Ноль за поведение") и один полнометражный фильм ("Аталанта").

Рапид — съемка с частотой выше стандарта кинопроекции. Создает ощущение замедленного движения на экране.

К с. 44.

Родиге написал "Бал графа д'Оржелъ" по заказу Кокто. — По собственному признанию Радиге (см.: F. Steegmuller. Cocteau, P., 1973, p. 211-212), Кокто оказывал ему существенную помощь в работе над романом.

К с. 45.

...страсть... которая... весьма скоро угасает. — Цитируется Ги де Мопассан, "Натурщица". — Поли собр. соч. в 12 томах, т. VII, М., 1958, с. 399.

...в книге, которую Я. Э. Салес Гомес посвятил Ж. Виго. — См.: P. E. Sales Gomes. Jean Vigo, P., Ed. du Seuil, 1957. На русском языке опубликован сокращенный вариант — Сб. "Жак Виго", М., "Искусство", 1979.

К с. 46.

Он организует кино клуб... Затем покупает камеру. — Открытие кино клуба "Друзья кино" состоялось 19 сентября 1930 г., то есть уже после окончания съемок "По поводу Ниццы"- Возможно, неточность допущена сознательно — автор как бы лишний раз сближает свою биографию с биографией Виго.

К с. 48.

...с объятиями Диты Парно и Жана Даете. — Имеется в виду фильм "Аталанта".

К с. 49.

"...каждую картину нужно снимать так, будто она последняя " — намек на название известного эссе Бергмана — «Cahiers du cinema», 1959, № 100, p. 44-55, а также в сб. Oeuvres d'Ingmar Bergman, P., Laffort, 1962.

Жан Ренуар. "Великая иллюзия" (Jean Renoir: La grande illusion) Предисловие к сборнику La grande illusion, P., Balland, 1974.

К с. 49.

...В своих мемуарах... — См. русск. пер. - Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы, М., "Искусство", 1981. Далее высказывания Ж. Ренуара цитируются по этому изданию (с. 130, 137, 141, 188).

К с. 51.

..."Больше всего на свете человека интересует он сам". — Это высказывание Б. Паскаля приводится Ж. Ренуаром, в частности, в следующих работах: «Le peche de Dreyer»; «Le Testament du docteur Cordelier» — J. R e n o i r. «Ecrits. 1926-1971», P., Ed. Belfond, 1974, p. 215, 291.

К с. 53.

"...Ренуар... всегда сумеет почерпнуть... необычный факт". — Цитируется книга: A. B a z i п. Jean Renoir, P., Ed. Champ Libre, 1971, p. 57-58. Далее высказывание А. Базена о Ж. Ренуаре - по тому же источнику, p. 60.

К с. 54.

...интервью П. Жиллиат. — См.: P. G i l l i a t. Jean Renoir, N.Y., McGraw-Hill, 1975.

Фрид Ланг в Америке (Fritz Lang en Ameiiques)

Впервые: газ. «Arts», 12.2.1958, №567, под названием: «Vingt ans apres sa sortie «J'ai le droit de vivre» reste un film jeune». Печатается по книге: Les films de ma vie.

Кс. 55.

...Для тех, кто не разделяет... восторгов... американским кинематографом — намек на известную "американофилию" авторов "Кайе дю синема", которой они подчеркивали свое неприятие позиции жур-нала "Экран франсе" (см. прим. к с. 99).

Господи, благослови Джона Форда! (Que dieu benisse John Ford)

Написана как некролог Дж. Форду. Впервые опубликована в книге: *Les films de ma vie*.

Этот текст — как бы своеобразное извинение Трюффо перед Фордом за долгие годы неприятия его творчества: "Я всегда ни в грош не ставил Джона Форда, слишком уж благодушны его фильмы, в них не встретишь ни грубости, ни эротики — одну красоту да игривость. ...Самый переоцененный из второстепенных режиссеров" («Arts», 1955, №527). Для будущих участников "новой волны" Форд был воплощением архаичного американского кино (см. статью Р. Леснхардта "К черту Форда! Да здравствует Уайлер" — "Экран франсе", 13.4.1948).

Говард Хоукс. "Лицо со шрамом" (Howard Hawks: Scarface)

Впервые: газ. «Arts», 17.8.1955, № 529, под названием: «Reprises». Печатается по книге: *Les films de ma vie*.

Говард Хоукс. "Джентльмены предпочитают блондинок" (Gentlemen prefer blondes)

Впервые: газ. «Arts», 1.8.1954, № 477, под названием: «Howard Hawks intellectuel».

Печатается по книге: *Les films de ma vie*.

Хоукс был одним из признанных "авторов", то есть одним из режиссеров, наиболее популярных в среде молодых критиков (см. прим. к с. 148). Сторонники "политики авторства" были прозваны А. Базеном "хичкоко-хоуксовцами" ("Кайе дю синема", 1955, № 44), они заявляли, что "худший фильм Хоукса лучше лучшего фильма Хьюстона".

Непревзойденный Любич (Lubitsch etait un prince)

Впервые: журн. «Cahiers du cinema», 1968, № 108, печатается по книге: *Les films de ma vie*.

Из книги "Кинематограф по Хичкоку" (Le cinema selon Hitchcock. P., Laffont, 1966; Hitchcock by Francois Truffaut, N.Y., Simon and Schuster, 1967)

Книга представляет собой запись многодневного интервью, взятого Ф. Трюффо у А. Хичкока в 1962 г. По мнению французских киноведов, это интервью было попыткой возродить гибнущую "политику авторства" (см. прим. к с. 148) путем создания "прижизненного памятника" ее главному идолу — Хичкоку. Поскольку во время беседы каждый из кинематографистов говорил на родном языке, а перевод не всегда был удовлетворительным, мы приводим слова Трюффо по французскому изданию книги, а Хичкока — по-английскому.

ВВЕДЕНИЕ

К с. 68.

...закольцованная сцена — сцена, которую можно беспрерывно повторять на экране, благодаря тому, что начало и конец пленки склеены и образуют "кольцо".

К с. 73.

...Форма у него не приукрашивает содержание, она его создает — финальная фраза первой в истории кино книги о Хичкоке: C. S h a b I o 1, E. R o h g e g. Hitchcock, P., E.d. Univeisitaires, 1957.

К с. 78.

...серия "Джеймса Бонда". — Экранизация романов Я.Флеминга об агенте английской секретной службы Дж. Бонде продолжается с 1962 г. английскими продюсерами Г. Зальцманом и Р. Брокколи. Над серией работали П: Янг, Г. Хамильтон, Л. Джипберт и другие режиссеры.

К с. 79.

...мастерство... "проявляет себя... когда представляется случай для... наблюдения". — Цитируется: Ch. H i g h a ш. Hitchcock's world, журн. «Film quoterly», winter 1962/63, v. XVI, № 2, p. 3-17.

Альфред Хичкок. "Окно во двор" (Alfred Hitchcock: Rear window)

Впервые: газ. «Arts», 1955, № 502. Печатается по книге: *Les Films de ma vie*.

Из книги "Кинематограф по Хичкоку". "Окно во двор"

К с. 84.

...эксперимент, осуществленный... Кулешовым. — В тексте описывается так называемый "эффект Кулешова", упомянутый Пудовкиным в статье "Натурщик вместо актера". Хичкок, по видимому, ссылается на сборник работ Пудовкина «Film technique», изданный А. Моитепо в 1935 г. в Лондоне.

Альфред Хичкок. "Не тот человек" (The Wrong man)

Впервые: газ. «Arts», 1.5.1957, №617 под названием: «Avec «Le Faux coupable» Hitchcock nous offer e plus grand film de sa carriere». Печатается по книге: Les films de ma vie.

К с. 93.

...лейтенант Фонтен — герой фильма Брессона "Приговоренный к смерти бежал", роль которого исполнял непрофессиональный актер Ф. Летеррье.

К с. 94.

"...эти инструменты... тычутся мимо, скорее в ложь, чем в правду". — Цитируется фрагмент № 82 "Мыслей" Б. Паскаля (по изданию Брушви́га).

Орсон Уэллс: Гражданин Кейн", хрупкий гигант (Orson Welles: Citizen Kane, le giant fragile)

Впервые опубликовано в книге: Les films de ma vie.

К с. 99.

"Экран франсе" — еженедельник, авторитетное периодическое издание по вопросам кино. Издавался с 1943 по июль 1945 г. подпольно, далее до 1952 г. — официально после 1949 г. в издании усилились догматические тенденции, в частности - полностью и недифференцированно отвергалось американское кино.

"Блюм-Бирнз" — франко-американское соглашение, подписанное в 1946 г. и увеличивающее вдвое по сравнению с предвоенными годами долю американской продукции во французском прокате.

К с. 100.

... "почва" была подготовлена статьей Сартра. — Восторженная статья Ж.-П. Сартра "Гражданин Кейн", заранее расположившая французскую интеллигенцию к этому фильму, появилась в "Экран Франсе", 1.8.1945 г.

Ксанаду — по сюжету фильма роскошное поместье, которое строил Кейн для своей молодой жены. В поэме Колриджа "Кубла Хан" (1798) — место, где стоит дворец героя.

К с. 103.

Тэтчер — один из приближенных Кейна. Его роль в фильме исполняет Дж. Колоурие.

К с. 104.

...О. Уэллс работал над экранизацией повести Дж. Конрада "Сердце тьмы". — Работа велась в 1948 г., однако осталась незавершенной.

Восьмерка — обращение точки зрения камеры на 180°. Используется обычно при съемке диалогов.

Маска — светонепроницаемая заслонка, перекрывающая одну часть кадра и оставляющая открытой для экспонирования другую.

Контрмаска — при второй съемке перекрывает экспонированную часть и оставляет открытой неэкспонированную.

К с. 106.

Наплыв — способ перехода от одного монтажного плана к другому, создается затемнением заканчивающегося и одновременным высветлением начинающегося плана.

К с. 107.

Чарлз Форстер Кейн, Джордж Майнефер Амберсон, Майкл О'Хвra, Грегори Аркадии - герои фильмов О. Уэллса: "Гражданин Кейн", "Великолепные Амберсоны", "Леди из Шанхая", "Мистер Аркадии".

Орсон Уэллс. "Печать зла" (Orson Welles: Touch of evil)

Впервые: газ. «Arts», 4.6.1958. Печатается по книге: Les films de ma vie.

К с. 109.

...экранизировал ничтожный детективный роман. — Имеется в виду роман У. Мастерсона "Знак зла".

Жан Кокто. "Завещание Орфея" (Jean Cocteau: Le testament d'Orphee)

Впервые: журн. «Cahiers du cinema», 1964, № 152. Печатается по книге: Les films de ma vie. Продюсеры отказались финансировать съемки этого фильма. Он был снят исключительно благодаря помощи Ф. Трюффо, передавшего Ж. Кокто денежную премию, полученную им за "400 ударов".

К с. 112.

...Я не прошу их быть искренними, я прошу их быть вежливыми — высказывание Кокто, выражающее его отношение к публике наряду с другим: "Береги в себе то, что не нравится публике, ибо в этом — твоя суть" (Le Potomole. Apres coup).

К с. 113.

"...Поэт: Я его убью". — Здесь и далее цитаты даны по сценарию "Завещание Орфея".

Жак Тати. "Моя дядя" (Jacques Tati: Mon oncle)

Впервые: газ. «Arts», 8.8.1956 (Connaissez-vous «Мои oncle»?). Печатается по книге: Les films de ma vie.

К с. 116.

...политика "полного контроля". — Здесь: программа "новой волны".

Макс Офюльс. "Лола Монтеc" (Max Ophüls: Lola Montes)

Впервые: журн. «Cahiers du cinema», 1956, № 55. Печатается по книге: Les films de ma vie.

Роберто Росселлини предпочитает жизнь (Roberto Rossellini prefere la vie)

Впервые в книге: Roberto Rossellini par M. Verdone, P., Seghers, 1963. Печатается по книге: Les films de ma vie.

К с. 124.

...его последние картины — в особенности самые "проклятые". — С фильма "Стромболи, божья земля" начинается период сотрудничества Р. Росселлини с актрисой И. Бергман. Эти фильмы, как и сам факт сотрудничества, не принимают ни итальянская публика, ни критика. Начинается травля Росселлини. Статья Трюффо в значительной степени написана в поддержку режиссера.

...был его ассистентом в течение трех лет. — Трюффо на любительских началах работал ассистентом у Р. Росселлини с 1955 по 1958 г. За это время он написал для Росселлини или записал под его диктовку три сценария, ни один из которых не был поставлен. Сохранился текст сценария "Решение Изы" (1956).

"Мертвая королева" — пьеса А. де Монтерлана (1942).

К с. 127.

...вернулся с "Индией". — Росселлини снял об Индии две картины: "Индия глазами Росселлини" и "Индия мать-земля", обе в 1957- 1958 гг. Трюффо, по-видимому, имеет в виду второй фильм.

К с. 128.

...сто страшит сценария "Железо". — Фильм получил название "Железный век" (1964) и был поставлен Ренцо Росселлини под руководством его отца Роберто.

...фильм о Бразилии, экранизация "Диалогов" Платона и "Смерть Сократа". — Из этих замыслов был реализован только один ("Сократ", Франция-Италия, 1970, ТВ).

Федерико Феллини. "Ночи Кабирии" (Federico Fellini; Les nuits de Cabiria) Впервые: газ. «Arts», 15.5.1957, №619, под названием: «Je vote pour "Les Nuits de Cabiria"».

Печатается по книге: Les films de ma vie.

Федерико Феллини. "8 1/2" (Federico Fellini: 8 1/2)

Впервые: журн. «Lui», 1963, № 1, juillet. Печатается по книге: Les films de ma vie.

Творчество Ингмара Бергмана (L'oeuvre de Bergman)

Первый вариант этой статьи: «Ingmar Bergman a dedie son oeuvre aux femmes» — появился в газ. «Arts», 11.6.1956. В 1958 г. статья была переработана. Печатается по книге: Les films de ma vie.

К с. 131.

...некоторые шедевры классического репертуара — в частности, произведения У. Шекспира, Г. Ибсена, А. Стриндберга, Ж.-Б. Мольера, Т. Уильямса.

...чуть раньше... поставил... пьесу Камю. — Имеется и виду пьеса "Калигула", посталлейная И. Бергманом в 1946 г.

К с. 134.

...Бергман любит цитировать фразу О'Нила... — Данная фраза приведена американским исследователем Дж. Дж. Нэйтеном, опубликовавшим ряд архивных материалов О'Нила в книге «The intimate notebooks of George Jean Nathan», N.Y., 1932, p. 180.

К с. 135.

"...Вопросы задают одни лишь люди". — Цитируется предисловие к сценарию И. Бергмана и У. Исакссон "На пороге жизни".

Ингмар Бергман. "Шепоты и крик" (Ingmar Bergman: Cris et chuchotements)

Впервые: журн. «Express», 1973, №1142, под названием «Cris et chuchotements - La leçon d'Ingmar Bergman». Печатается по книге: Les films de ma vie.

Роббер Брессон. "Приговоренный к смерти бежал" (Robert Bresson: Un condamne a mort s'est echappe)

Первая статья ранее опубликована в газ. «Arts», 1956, №593. Обе статьи печатаются по книге: Les films de ma vie.

К с. 139.

"Кино — это внутреннее движение". — Имеется в виду важное положение теоретического труда Р. Брессона «Notes sur le cinemato-graphie», 1950-1958. Переиздан в 1975 г. (Gallimard, Paris).

К с. 140.

...мучительность бытия. — Обыгрывается название книги Ж. Кокто («Difficulty d'etre», 1947).

К с. 141.

Фонтен — см. прим. к с. 93.

К с. 144.

...заранее predeterminedной "гармонией тела и души". — Имеется в виду "предустановленная гармония" Лейбница, понятие, введенное им в 1696 г. и объясняющее в его философской системе согласованность всех "монад" и согласие души с телом (Избр. филос. соч., М., 1908, с. 360).

Зал Плейель — концертный зал в Париже, носящий имя австрийского композитора.

...теория актерской игры. — Согласно Брессону, кинематограф выявляет внутреннюю сущность человека. Профессионализм актера предполагает отказ от собственной сущности, поэтому его использование в фильме может выявить лишь внутреннюю пустоту или фальшь. Отсюда — принципиальная установка на актера-непрофессионала (см. «Notes sur le stématographe», op. cit.).

К с. 145.

...Кюре из Амбрикура. — Имеется в виду герой фильма Р. Брессона "Дневник сельского священника" (1950).

МОЛОДОЙ ПОЛЕМИСТ

Семь смертных грехов киноcritики (Les sept peches capitaux de la critique)

Печатается по первой публикации в газ. «Arts», 1955, № 523.

К с. 146.

Римейк — повторная постановка фильма.

К с. 147.

"В случае убийства набирайте "М" — известный сценический триллер Ф. Нотта (1952), экранизированный в 1953 г. А. Хичкоком.

Стык по оси взгляда — монтажное правило, согласно которому при съемке диалога камера не имеет права пересекать ось взгляда персонажа.

К с. 148.

Деланнуа, Декузи, Кайат, Ле Шануа — представители так называемой "традиции качества" (см. ниже).

"Хрупкость" — пьеса А. Ланга (1929).

"Политика авторства" — политика, проводимая журналом "Кайе дю синема" в 50-е гг. Была направлена против "традиции качества", т.е. ориентированного на литературные стандарты, серого, отличающегося бедностью выразительных средств кинематографа. Безраздельным автором фильма провозглашался отнюдь не сценарист, но режиссер, по выражению А. Астриюка, "пишущий камерой, как писатель пером". Творчество "автора" рассматривалось как непрерывная эволюция. В 1954 г. Трюффо написал статью "Об одной тенденции во французском кино" (см. сб. "Франсуа Трюффо", М., "Искусство", 1985), где весьма прямолинейно изложил позицию молодой французской критики по этому вопросу. Более многомерно понимающий проблему А. Базен сделал попытку удержать своих учеников от излишней категоричности (см. статью А. Базена "О политике авторства" — "Кино и время", М., "Искусство", 1985, вып. № 6).

К с. 149.

Произведений нет, есть лишь авторы. — Высказывание Жироду многократно цитируемое Трюффо, ставшее одним из основополагающих тезисов "политики авторства". А. Базен в вышеупомянутой статье оценивает этот постулат как всего лишь "брошенный в пылу полемики афоризм, значение которого... не так уж и велико" (с. 158). Справедливость позиции Базена подтверждается тем, что Жироду, высказав приведенную точку зрения в статье «De siecle a siecle» («Literature», Р., Grasset, 1941), сам же опровергает ее в статье «L'auteur au theatre».

...фильмы — как майонез у хозяйки, то удачный, то нет — намек на высказывание А. Базена, любившего эпатаживать своих учеников.

"Хозяин и служанка" — пьеса А. Лефевра (1954).

«Ворота "Дофин"» — роман М. Карруза (1954).
"Смотрящий" — роман А. Роб-Грийе (1955).

Асфиксия кинокритики. Все мы обречены (Asphyxie de la critique — Le cinema. Nous sommes tous des condamnés)

Печатается по первой публикации в газ. «Arts», 1957, № 621.

К с. 151.

...Фабрицио в башне Фарнезе. — Имеется в виду герой романа Стендаля "Пармская обитель".

К с. 152.

Трем французским критикам, защищавшим фильм "И бог создал женщину...". — По-видимому, имеются в виду: Ф. Трюффо (см. ниже соответствующую статью), К. де Живрей («Cahiers du cinema», 1957, № 71), Ж.-Л. Годар («Cahiers du cinema», 1957, № 73).

Ложная постановка проблемы парализует производство: "Кино — это искусство или индустрия?" - Ни то, ни другое, но индустриальное искусство (Un faux probleme paralyse la production. Le cinema, estil un art ou une Industrie? Ni Tun ni l'autre mais un art Industrie!)

Печатается по первой публикации в газ. «Arts», 1957, № 605.

К с. 153.

"Эскиз психологии кино" — эссе А. Мальро (1939),

К с. 154.

Ренуар предложил... определение столь таинственного понятия, как "коммерческий фильм". — По-видимому, имеется в виду ин-тервью Ж. Ренуара Ж. Ривету и Ф. Трюффо («Cahiers du cinema», 1954, № 34; 35).

К с. 155.

...вставить их в окончательный монтаж. — Из интервью Р. Росселлини Э. Ромеру (под псевдонимом М. Шерер) и Ф. Трюффо («Cahiers du cinema», 1954, № 37).

К с. 158.

"Баумачник и финансист" — намек на известную басню Лафонтена о непродажности таланта («Le savetier et le financier» - «Fables de la Fontaine», P., A. Colin, 1926, livre VUI, fable № 2, p. 242-243).

НА ГРЕБНЕ "НОВОЙ ВОЛНЫ"

Продолжение рассказа

В подборке использованы следующие источники: R. L a s h e n a y (F. Truffaut). Voici les 30 nouveaux noms du cinema frangais. Une releve? Non! De nouveaux effectifs - газета «Arts», 1958, №652; Cinema-spectacle ou cinemarlangage? (entretien avec F. Truffaut par L. Marcorelles) — журн. «France observateur», 1961, № 598; Entretien avec F. Truffaut par J.-L. Comolli, J. Narboni — журн. «Cahiers du cinema», 1967, № 190; Truffaut par Truffaut (entretien avec F. Truffaut par Y. Romi) — журн. «Nouvel observateur», 1968, № 200; F. Truffaut, предисловие к книге: A. Bazin. Jean Renoir, P. Champ Libre, 1971; F. Truffaut, предисловие к книге: A. Bazin. Cinema de la cruauté P., Flammarion, 1975; Entretien avec F. Truffaut par D. Maïhet - журн. «Cinematographe», 1984, № 105.

Кс. 159-160.

...он освободил несовершеннолетних правонарушителей из Вильжуив. — Речь идет об исправительной колонии, куда поместил юного Трюффо отец после его побега из дома и неудавшейся попытки открыть киноклуб.

К с. 160.

Смерть помещика ему... закончить монографию о Жане Ренуаре. — Монография была завершена учениками А. Базена под руководством Ф. Трюффо и выпущена в 1971 г. издательством "Champ Libre".

"Травай э кюльтюр" — общество в Париже, занимающееся организацией культурных мероприятий. С 1945 по 1949 г. его киноотдел возглавлял А. Базен.

К с. 161.

"Ар" («Arts») — полное название — «Arts-Lettres-Spectacles». Популярная еженедельная газета, освещающая вопросы культуры. Ф. Трюффо был ее активным сотрудником в период с 1954 по 1958 г.

К с. 166.

...в кино существуют два направления: "линия Люмьера" и "линия Деллюка". — Трюффо предлагает свою концепцию развития кинематографа вместо широко известной теории (линия Люмьера - линия Мельеса), выдвинутой Эдером в "Истории фотографии" и развернутой З. Кракауэром в книге "Природа фильма" (М., "Искусство", 1974).

...прибытие поездов на вокзалы, или завтраки младенцев, или полных поливальщиков — намек на известные фильмы Л. Люмьера.

К с. 167.

...фильмы издательства "Минюи". — Издательство "Минюи" печатало книга представителей "нового романа".

Ален Рене. "Ночь и туман" («Nuit et brouillard» d'Alain Resnais)

Статья написана в 1955 г., впервые: газ. «Arts», 1956, №556. Печатается по книге: Les films de ma vie.

Трюффо неоднократно отмечал роль фильма Рене в формировании своего мировоззрения, по его словам, эта картина заставила его поверить в "первородный грех", тяготеющий над человеком, т.е. в ответственность индивидуума за всю предшествующую историю («Telarama», 1962,» 630).

Роже Вадим. "И бог создал женщину..." («Et Dieu crea la femme...» de Roger Vadim)

Впервые: газ. «Arts», 1956, № 596. Печатается по книге: Les films de ma vie.

Клод Шаброль. "Красавчик Серж" («Le beau Serge» de Claude Chabrol)

Трюффо использовал фрагмент своей статьи о Каннском фестивале 1958 г. Впервые: газ. «Arts», 1958, №671, под названием: «Le prochain festival est condamne: Les derniers jours du festival». Этому фильму мы обязаны возникновением термина "новая волна", впервые употребленного французской журналисткой Ф. Жиру в рецензии на картину Шаброля.

К с. 172.

...на конкурс он будет представлен в Брюсселе. — В конечном итоге фильм получил премию в Локарно в 1952 г., что обеспечило Шабролю постановку его следующей картины "Кузены". Принцип финансовой независимости был важным пунктом экономической программы "новой волны".

Луи Маль. "Любовники" («Les amants» de Louis Malle).

Впервые: газ. «Arts», 1958, № 687. Печатается по книге: Les films de ma vie.

К с. 173.

..."соприкосновение двух тел" ... "игрой двух воображений" — намек на известный афоризм Шамфора: "Любовь в том виде, какой она приняла в нашем обществе, - это всего лишь игра двух прихотей и соприкосание двух эпидерм". - Ш а м ф о р. Максимумы и мысли. Характеры и анекдоты, М.—Л., "Наука", 1966, с. 65.

Жак Ривет. "Париж принадлежит нам" (Paris nous appartient» de Jacques Rivette)

Впервые: газ «Arts», 1961, №248. Печатается по книге: Les films de ma vie.

К с. 175.

Бернар Зиммер. — Имеется в виду Пьер Зиммер (см. "Указатель"). Автор путает молодого режиссера с его отцом, известным драматургом.

К с. 177.

...Рене ...должен был снять (фильм)... по "Ударам судьбы" Вайана. — Проект, возникший в 1951 г., не был осуществлен.

К с. 178.

По словам Пеги, которые нам напоминает в начале своего фильме Ривет... — Имеется в виду следующая фраза сценария: "В двадцать лет мнится, будто вы проникаете в смысл мироздания и Париж принадлежит вам, это же вам может сказать и Пеги, хотя он-то знает, что Париж не принадлежит никому".

Жан-Люк Годар. "Жить своей жизнью" («Vivre sa vie» de Jean-Luc Godard)

Впервые: журн. «Avant-scene. Cinema», 1962, № 19. Печатается по книге: Les Films de ma vie.

Жак Розье. "Прощай, Филиппина" («Adieu, Philippine» de Jacques Rozier)

Впервые: журн. «Lui», 1963, № 1, novembre. Печатается по книге: Les films de ma vie.

К с. 180.

...желание запеть под дождем — намек на известный мюзикл С. Донена "Пение под дождем" (США, 1952).

Ален Рене. "Мюриэль" («Muriel» d'Alain Resnais)

Впервые: журн. «Lui», 1964, №2, janvier. Печатается в книге: Les films de ma vie.

К с. 182.

...но неделю назад я сам приступил к работе над новой картиной. — По-видимому, имеется в виду фильм "451° по Фаренгейту", работа над которым велась несколько лет.

ИНТЕРВЬЮ, ВЫСКАЗЫВАНИЯ

Кинематограф по Трюффо

В подборке использованы следующие материалы: F. Truffaut. En avoir plein la vue — журн. «Cahiers du cinema», 1953, ff 25; F. Truffaut. Tribune libre: la crise d'ambitions du cinema francais - газ. «Arts», 1955, № 509; F. Truffaut. AM Baba et la politique des auteurs — журн.

«Cahiers du cinema», 1955, №44; F. Truffaut. Le cinema francais creve sous les fausses legendes - газ. «Arts», 15.5.1955, num. special; Cinema-spectacle ou cinema-langage? (entretien avec F. Truffaut par L. Marcouilles) - журн. «France observateur», 1961, № 598; Entretien avec F. Truffaut par J. Collet, M. Delahaye, J.A. Fieschi etc. — журн. «Cahiers du cinema», 1962, №138; En attendant «Jules et Jim» (entretien avec F. Truffaut par P. BiUaid) - журн. «Cinema», 1962, № 62; Un enfant de la «nouvelle vague» se convertit au realisme, ou les aveux de Jekyll-Truffaut (entretien avec F. Truffaut par M. Mardorc) - газ. «Les lettres francaises», 1962, №911; «La peau douce» donnera a l'amour l'image antipoblique (entretien avec F. Truffaut par R. Bellour, J. Michaud) - газ. «Les lettres francaises», 1963, №1000; Truffaut ou l'approche critique, ORTF, 2.12.1965 - газ. «Telerine», 1966, №128; Entretien avec F. Truffaut par J.-L. Comolli, J. Narboni - журн. «Cahiers du cinema», 1967, № 190; F. Truffaut: la vie en 24 images - secondes (entretien par G. Langlois) - газ. «Les lettres francaises», 1968, № 1226; Truffaut par Truffaut (entretien par Y. Romi) - журн. «Nouvel observateur», 1968, № 200; Entretien avec F. Truffaut par N. Simsolo - журн. «Revue du cinema. Image et son», 1970, №245; M. M a p c i n i, C.

Tiso. Intervista con F. Truffaut - журн. «Film-critica», 1973, № 237; Le metier et le jeu (entretien avec F. Truffaut par E. Ballerini, A. They etc.) - журн. «Jeune cinéма», 1974, №77; Entretien avec F. Truffaut par D. Hermann, G. Laporte - журн. «Express», 1978, № 1392; Ph. C z c a s s o n e, M. Devillers, J. F i e s c h i. Intervista con F. Truffaut - журн. «Filmcritica», 1979, №295; Entretien avec F. Truffaut par Ph. Goldmann - журн. «Cahiers du cinema», 1984, num. special; Entretien avec F. Truffaut par D. Maillot - журн. «Cinematographe», 1984, №105; Entretien avec F. Truffaut par Cl.-J. Philippe (emission de radio) - «Cinematographe», 1984, № 105; «Looking back» (F. Truffaut interviewed by D. Yakir) — журн. «Film comment», 1985, febr.

К с. 187.

...ни единого движения камеры (Эйзенштейн). — Для Эйзенштейна характерно использование статичной камеры, хотя в ряде случаев (например, в "Иване Грозном") он отказывается от этого принципа.

Восьмерка — см. прим. к с. 104.

План-эпизод — эпизод, снятый одним монтажным планом. К с. 188.

... "кинематограф сценаристов" — см. прим. к с. 148.

Формула Жироду — см. прим. к с. 149.

...фильмы — как майонез у хозяйки — см. прим. к с. 149.

...старшие коллеги... рассуждают... о деградации Абеля Ганса... — Сторонники "политики авторства" полагали, что каждый следующий фильм автора априорно лучше предыдущего, что мастерство автора постоянно совершенствуется.

К с. 189.

Мариенбад (см. в "Указателе" - "В прошлом году в Мариенбаде") — фильм, связанный с эстетикой "нового романа".

К с. 191

...я писал на страницах "Ар" — см. фрагмент в разделе "На гребне "новой волны", с. 164.

К с. 207.

...в кино перестали снимать... Джона Гилберта, который из-за этого покончил с собой. — Приход звука действительно оказался трагедией для Гилберта, но умер он от сердечного приступа.

К с. 209.

Тезис А. Базена "экран — это маска" — см. статью А. Базена "Живопись и кино" ("Что такое кино", М., "Искусство", 1972, с. 197).

...афоризм Сартра "говорить — это значит обходить слова молчанием". - Трюффо суммарно излагает мысль Сартра, высказанную им в: «Qu'est-ce que la littérature?», P., Gallimard, 1948, p. 32.

Мы обратимся к киноискусству, и оно "наполнит наш взор". — Трюффо цитирует любимую присказку своего друга, известного киноведа и киномана Ж.-Ж. Ориоля, умершего за три года до написания данной статьи. С этими словами Ориоль занимал место в первом ряду зрительного зала, как бы создавая себе иллюзию широкого экрана.

Интервью с кинокритиком Пьером Бийаром

Интервью состоялось в феврале-марте 1964 г., когда Трюффо завершал монтаж "Ножной кожи". Впервые опубликовано на француском языке с большими сокращениями: «Entretien avec F. Truffaut par P. Billard) - журн. «Cinema», 1964, № 86, 87, 89. Печатается по полному тексту, изданному на немецком языке: «Wie sie filmen? (Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart. Herausgegeben und eingeleitet von U. Gregor)» - Gütersloh, Sigbert Mohn Verlag, 1966.

К с. 220.

"Фильм дю Каросс" — кинофирма в Париже, основанная Ф. Трюффо в 1957 г. на паях с его тестем М. Моргеншгерном. Название получила в честь фильма Ж. Ренуара "Золотая карета" («Le carrosse (Гог»),

...искусство длительности и поступательного развития действия — намек на известные положения философской доктрины А. Бергсона, противопоставлявшего длительность и линсарность бытию аналитической дискретности сознания.

К с. 234.

Рирпроекция — использование проекции места действия, отснято-го на натуре в качестве фона для сцен, снимаемых в павильоне.

К с. 239.

Кольцо — см. прим. к с. 68.

К с. 249.

...стилизовать на экране картины Вермеера, как это делал Фейдер. — Речь идет о фильме Ж. Фейдера "Героическая кермесса" (1935).

К с. 251.

Серия о Джеймсе Бонде — см. прим. к с. 78.

К с. 255.

...постановщик алжирского фильма Пеллегри. — Автор ошибается: фильм "Оливы правосудия" поставил Д. Блю, Ж. Пеллегри участвовал в его создании как актер и сценарист.

К с. 256.

"Лолита" — роман В. В. Набокова, написанный в 1958 г. в США.

...случай из английской жизни. — Использован затем в фильме "Американская ночь".

Беседа Франсуа Трюффо с кинокритиками Сержем Данеем, Жаном Нарбони, Сержем Тубиака (Entretien avec F. Truffaut, propos recueillis par Serge Daney, Jean Narboni et Serge Toubiana)
Опубликовано в журн. «Cahiers du cinema», 1980, № 315, 316).

Последнее интервью Ф. Трюффо этому журналу. Печатается с сокращениями.

К с. 261.

"Ле Фильм дю Каросс" — см. прим. к с. 220. К с. 264.

...надеть прекрасную блондинку деревянной ногой — намек на ситуацию в фильме Л. Бунюэля "Тристана", где героине, роль которой исполняет К. Денёв, ампутируют ногу.

Впрочем, он (Хичкок) отыгрывался на очках. — Имеется в виду фильм А. Хичкока "Незнакомец в поезде".

К с. 265.

...Ланглуа... понравились "Украденные поцелуи". — Фильм снимался во время "дела синематеки". Как вспоминает Трюффо: "Съем-ки каждого плана чередовались с телефонными звонками, я щедро раздавал интервью представителям зарубежных радиостанций, пытаюсь компенсировать молчание французского радио и телевидения; участвовал во всех заседаниях "комитета защиты", рискуя не попасть на просмотр материала. Мы довольно быстро придумали девиз, под которым проходили съемки этой, посвященной синематеке, картины: "Если получится хороший фильм, то — благодаря Ланглуа, а если плохой — то по вине нового директора Барбена" (журн. «Nouvel observateur», 1968, № 200).

Кокто, неотступно бичевавшего судей — см. статью "Жан Кокто. Завещание Орфея".

...я придумал систему решетки с оценками фильмов в виде звездочек. — Подобная система уже существовала в итал. журнале "Чинема" на рубеже 30-40-х гг.

К с. 268.

...лозунг Андре Жида "Семьи, я вас ненавижу". — Из книги "Яства земные", 1897 («Les Nourritures terrestres», livre IV).

...В серии об Антуане Дуанея я именно это и показываю. — Имеется в виду новелла "Антуан и Колет".

К с. 270.

"Флобер" Сартра. — Речь идет о книге Ж.-П. Сартра "В семье не без урода" (1972).

К с. 273.

Книга Жана Маре. — Имеется в виду автобиография Ж. Маре «Histoire de ma vie avec une suite poetique oomposec de 115 roemes de J. Cocteau», P., 1975.

К с. 274.

"*Это женщина... должна быть повешена!*" — Описывается ситуация из фильма А. Хичкока "Дело Парадайн".

К с. 275.

В своем последнем интервью он сказал... — Имеется в виду следующее интервью Ж.-П. Сартра: J. Daniel, J.-P. Sartre, B. Levy. «L'Espoir, main tenant в - журн, «Nouvel observateur», 1980, № 800-802.

К с. 280.

Я бунтовал против Базена — см. прим. к с. 149. ...жизнь Чаплина, рассказанную его старшим сыном. - См.: Charles Chaplin jr with N. and M. R a u. My father Charlie Chaplin, N.Y., 1960.

К с. 282.

...романы Жана Ренуара. — Речь идет о романах "Записки капитана Жоржа" (1966), "Покой в душе" (1978), "Преступление англичанина" (1979), "Женевьева" (1980).

...воспоминания Штернберга, Капры — см.: J. von Sternberg. Fun in a Chinese laundry, N.Y., 1965; F. C a p r a. The name above the title, N.Y., 1971.

К с. 283.

...продолжение вам известно. — В 1974 г. Блие самостоятельно экранизировал свой роман.

К с. 287.

Кокто, снявшего четыре прекрасных фильма благодаря Жану Маре. — Имеются в виду фильмы: "Красавица и чудовище" (1946), "Двуглавый орел" (1947), "Орфей" (1949), "Завещание Орфея" (1960).

К с. 288.

"Ужасные родители" — пьеса Ж. Кокто (1938). К с. 290.

"Искусство быть дедом" — поэтический сборник В. Гюго (1877). К с. 293.

Осуждая картину, говорили: "Это - Паньоль" — из-за темы внебрачного ребенка. - Эта тема весьма характерна для творчества М. Паньоля. В частности, она затронута в его фильмах "Анжела" (1934), "Дочь землекопа" (1940), в экранизации его пьесы "Фанни" (1932, реж. М. Аллегре) и др.

СЦЕНАРИИ

Жан-Пьер Лео и Антуан Дуанель

В подборке использованы следующие материалы: Un tour d'Tiorizon avec F. Truffaut. Des «400 coups» & «La marine était en no it» (entretien avec F. Truffaut par M. Capdenac) - газ. «Les lettres françaises», 1967, №1179; Domicile conjugal, ou les debuts de l'age adulte (entretien avec F. Truffaut par G. Langlois) — газ. «Les lettres françaises», 9-15.9.1970; Truffaut chez les hommes (entretien avec F. Truffaut par P. Benichou) - журн. «Nouvel observateur», 1970, №277; M. Mancini, C. T i s o. Intervista con F. Truffaut - журн. «Filmcritica», 1973, № 237; P. Carcassone, M. Devillers, J. Fieschi. Intervista con F. Truffaut — журн. «Filmcritica», 1979, № 295.

Статья Ф. Трюффо "Кто такой Антуан Дуанель?" опубликована на русском языке в сб. "Франсуа Трюффо", М., "Искусство", 1985.

"Антуан и Колет" («Antoine et Colette»)

Печатается по тексту: F. Truffaut, Les aventures d'Antoine Doinel, P., «Mercure de France», 1970.

К с. 304.

"Героическая симфония" — третья симфония Л. ван Бетховена, (1802).

К с. 305.

"Фантастическая симфония" — произведение Г. Берлиоза (1830).

Об "Американской ночи"

В подборке использованы следующие материалы: Il perche di F. Truffaut - журн. «Filmcritica», 1973, № 237; M. Mancini, C. Tiso. Intervista con F. Truffaut - ibid.; Entretien avec F. Truffaut par S. Daney, J. Narboni, S. Toubiana - журн. «Cahiers du cinema», 1980, 316.

Статья Ф. Трюффо "Кино в действии", написанная как предисловие к изданию сценария "Американской ночи" и дневника со съемок фильма "451° по Фаренгейту", ранее опубликована на русском языке в сб. "Франсуа Трюффо".

К с. 313.

"Американская ночь" — способ вести съемки ночных сцен в дневное время.

К с. 315.

Мовиола — монтажный стоп.

"Американская ночь" («La nuit americaine»)

Печатается по тексту «La nuit americaine», suivi de «Journal de tournage de «Fahrenheit 451°, P., Seghers, 1974.

Герои фильма получили имена реальных лиц, постоянно сотрудничавших с Ф. Трюффо. (Жорж - Ж. Дельрю, Ян - Ян Деде и т. д.).

К с. 343.

Знаешь, как мы называем между собой этих двоих? "Печаль и жалость" — намек на фильм Марселя Офюльса (1971).

К с. 350.

Молоко... противоядие... где есть яд, там есть и противоядие — цитата из фильма М. Карие "Странная драма".

"Удочка" — длинный шест, на который крепится микрофон.

К с. 354,

Лолита — см. прим. к с. 256.

Лорензаччо - герой пьесы А. де Мюссе (1834).

К с. 356.

Отдых война. — Здесь обыгрывается название фильма Р. Вадима по роману К. Рошфор.

К с. 370.

...фильм, который будет называться "Салаты любви." — Такое название получит роман, который пишет А. Дуанель по сюжету фильма "Ускользящая любовь".

К с. 379.

Атриды — в древнегреческой мифологии: Агамемнон и Менелай, дети микенского царя Атриса, приобретшие трагическую известность из-за преступлений, на которые их толкал рок.

УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ

В указателе приводятся название фильма, год и страна производства, фамилия режиссера. Фильмы Ф. Трюффо в указатель не включены (см. фильмографию).

Ад в поднебесье - 1974, Великобритания, Дж. Гиллермин.
Али Баба и сорок разбойников - 1955, Франция, Ж. Беккер.
Ангел - 1937, США, Э. Любич.
Андалузский пес - 1928, Франция, Л. Бунюэль (к/м).
Арабеска - 1965, США, С. Донен.
Атланта - 1934, Франция, Ж. Виго.
Аэропорт - 1970, США, Д. Ситон.

Бал вампиров — 1967, Великобритания - США, Р. Полянский
Бальная записная книжка - 1937, Франция, Ж. Дювивье.
Банни Лейк отсутствует - 1965, США, О. Преминджер.
Беглецы - 1955, Франция, Ж.-П. Ле Шаиуа.
Без завтра — 1939, Франция, Макс Офюльс.
Белые ночи — 1957, Италия, Л. Висконти.
Бен Гур - 1959, США, У. Уайлер.
Береника - 1954, Франция, Э. Ромер (к/м).
Беспорядки в раю - 1933, США, Э. Любич.
Бессмертная - 1963, Франция, А. Роб-Грийе.
Билли Бад - 1962, Великобритания, П. Устинов.
Богатые и странные - 1932, Великобритания, А. Хичкок.
Большие маневры — 1955, Франция, Р. Клер.
Большое небо - 1951, США, Г. Хоукс.
Большой краснокожий - 1979, США, С. Фуллер.
Большой сон - 1946, США, Г. Хоукс.
Босоногая графиня - 1954, США, Дж. Л. Манкевич.
Бродячие собаки без ошейников - 1955, Франция, Ж. Деланнуа.
Будущие звезды — 1955, Франция, М. Аллегре.
Будю, спасенный из вод - 1932, Франция, Ж. Ренуар.
Бумеранг - 1947, США, Э. Казан.
Быть или не быть — 1942, США, Э. Любич.
Бэби Джейн (Что случилось с Бэби Джейн?) - 1962, США, Р. Олдрич.

В мире безмолвия - 1956, Франция, Ж.-И. Кусто и Л. Маль.
В прошлом году в Мариенбаде — 1961, Франция-Италия, А. Рене.
В пяти милях от полуночи - 1962, Франция-Италия-США, А. Литвак.
В случае убийства набирайте "М" - 1953, США, А. Хичкок.
В четырех концах - 1949, Франция, Ж. Ривет (к/м).
Вампир, или Странное приключение Дэвида Грея - 1932, Франция, К. Т. Дрейер.
Ваш не навеки - 1948, США, П. Старджес.
Великая иллюзия — 1937, Франция, Ж. Ренуар.
Великий диктатор - 1940, США, Ч. Чаплин.
Великолепные Амберсоны (Великолепные Эмберсоны) - 1942, США, О. Уэллс.
Веракрус - 1954, США, Р. Олдрич. Веревка - 1948, США, А. Хичкок. Вечер шутов - 1953, Швеция, И. Бергман.
Вечный мираж (во франц. прокате - "Корабль идет в Инцмо") - 1947, Швеция, И. Бергман.
Взрослые - 1961, Франция-Италия, Ж. Валер.
Взятие власти Людовиком XIV - 1966, Франция, Р. Росселлини (ТВ).
Виридиана - 1961, Мексика-Испания, Л. Бунюэль,
Вне всякого обоснованного сомнения - 1956, США. Ф. Ланг.
Во всех концах - 1950, Франция, Ж. Ривет (к/м).
Вода во рту - 1959, Франция, Ж. Дониоль-Валькроз.

Война окончена - 1966, Франция, А. Рене.
Волшебный городок - 1955, Франция, Ж.-П. Ле Мануа.
Ворон - 1943, Франция, А.-Ж. Клузо.
Воспитывающая Бэби - 1938, США, Г. Хоукс.
Восход солнца - 1927, США, Ф. В. Мурнау.
8 1/2 - 1963, Италия, Ф. Феллини.
Время гетто - 1961, Франция, Ф. Россиф.
Встречное течение — 1946, США, В. Миннелли.
Вулкан - 1949, США, У. Дитерле.
Вы живете только один раз - 1936, США, Ф. Ланг.

Гатари! - 1961, США, Г. Хоукс.
Генерал делла Ровере - 1959, Италия-Франция, Р. Росселлини.
Германия, год нулевой - 1947, Франция-Италия-Германия, Р. Росселлини.
Гипотеза похищенной картины - 1978, Франция, Р. Руиз.
Головокружение - 1958, США, А. Хичкок.
Горит, моя барышня - 1967, СССР, М. Форман.
Гражданин Кейн - 1941, США, О. Уэллс.
Гранд-отель - 1931, США, Э. Гулдинг.
Графиня из Гонконга - 1967, США-Великобритания, Ч. Чаплин.

Дамы Булонского леса - 1945, Франция, Р. Брессон.
Два гроша надежды - 1952, Италия, Р. Каstellани.
Девичий источник ("Источник") - 1960, Швеция, И. Бергман.
Девушка - 1960, Мексика-США, Л. Бунюэль.
Девушка с золотыми глазами - 1961, Франция, Ж.-Г. Альбикокко.
Дело Парадайн - 1947, США, А. Хичкок.
День гнева - 1943, Дания, К.Т. Дрейер.
День и час - 1963, Франция, Р. Клеман.
Дети райка - 1945, Франция, М. Карие.
Джентльмены предпочитают блондинок - 1953, США, Г. Хоукс.
Джонни Гитар - 1954, США, Н. Рей.
Джонни дали винтовку - 1971, США, Д. Трамбо.
Дзетта - 1969, Франция, Коста-Гаврас.
Дивертиссимент - 1952, Франция, Ж. Ривет (к/м).
Дневная красавица - 1965, Франция, Л. Бунюэль.
Дневник горничной - 1964, Франция, Л. Бунюэль.
Дневник сельского священника - 1950, Франция, Р. Брессон.
Добыча для тени - 1961, Франция, А. Астриук.
Дождь идет над нашей любовью - 1946, Швеция, И. Бергман.
Доктор Живаго - 1965, Великобритания, Д. Лин.
Долгий путь - 1966, Франция, А. Астриук.
Долгое жаркое лето - 1957, США, М. Рит.
Дом для посторонних - 1949, США, Дж. Л. Манкевич.
Дом на Телеграф-хилл - 1951, США, Р. Уайз.
Дорога (в сов. прокате - "Оки бродили по дорогам") - 1954, Италия, Ф. Феллини.
Дурная слава - 1946, США, А. Хичкок.
Дурные встречи - 1955, Франция, А. Астриук.
Дьявольские лики - 1954, Франция, А.-Ж. Клузо.

Европа 51 - 1951-1952, Италия, Р. Росселлини.
Екатерина Великая - 1967, Великобритания, Г. Флеминг.

Жажда - 1949, Швеция, И. Бергман.
Жанна д'Арк ("Процесс Жанны д'Арк") - 1962, Франция, Р. Брессон.
Женские грезы - 1955, Швеция, И. Бергман.

Женский клуб - 1957, Франция, Р. Хабиб.
Женщина есть женщина - 1961, Франция, Ж.-Л. Годар.
Женщины ждут - 1952, Швеция, И. Бергман.
Жервеза - 1956, Франция, Р. Клеман.
Живая вода - 1958, Франция, Ф. Виллье.
Живой хлеб - 1955, Франция, Ж. Муссель.
Жизнь принадлежит нам ~ 1936, Франция, Ж. Ренуар.
Жить своей жизнью - 1962, Франция, Ж.-Л. Годар.
Жюльетта, или Ключ к сновидениям - 1951, Франция, М. Карне.

Завороженный - 1945, США, А. Хичкок.
Загон - 1962, Франция-СФРЮ, А. Гати.
За шиворот (франц. прокатное название) - см. "Поймать вора". Забытые - 1949, Мексика, Л. Бунюэль.
Завещание Орфея, или Не спрашивайте меня: почему? - 1960, Франция, Ж. Кокто.
Загородная прогулка - 1936, Франция, Ж. Ренуар. Заэи в метро - 1960, Франция, Л. Мань.
Замужество Марии Браун - 1978, ФРГ, Р. В. Фасбиндер. Звонить: "Северная сторона, 777" - 1948, США, Г. Хатауэй. Земляничная поляна - 1957, Швеция, И. Бергман. Золотая карета - 1952, Италии-Франция, Ж. Ренуар.

И бог создал женщину... — 1956, Франция, Р. Вадим.
Индия, мать-земля - 1957-1958, Франция-Италия, Р. Росселлини.
Иностраный корреспондент - 1940, США, А. Хичкок.
Истина - 1960, Франция, А.-Ж. Клузо.
Источник - см. "Девичий источник".

К радости — 1950, Швеция, И. Бергман.
К северу через северо-запад - 1959, США, А. Хичкок.
Кадриль - 1950, Франция, Ж. Ривет (к/м).
Каникулы господина Юло - 1953, Франция, Ж. Тати.
Карусель - 1950, Франция, Макс Офюльс.
Китайка 1967, Франция, Ж.-Л. Годар.
Кокетка - 1955, Франция, Ж.-Л. Годар (к/м).
Колено Клер - 1970, Франция, Э. Ромер.
Колесо - 1923, Франция, А. Ганс.
Коллекционер - 1965, США, У. Уайлер.
Корабль идет в Индию - см. "Вечный мираж".
Королева Марго - 1954, Франция, Ж. Древилль.
Королева пчел ("Современная история") - 1963, Италия, М. Феррери,
Король в Нью-Йорке - 1957, Великобритания, Ч. Чаплин.
Короткая встреча - 1945, Великобритания, Д. Лин.
Короткая коса ("Пуэнт Курт") - 1954, Франция, А. Варда.
Красавчик Серж — 1958, Франция, К. Шаброль.
Красная линии 7000 - 1965, США, Г. Хоукс.
Красная река - 1948, США, Г. Хоукс.
Красное и черное - 1954, Франция, К. Отал-Лара.
Красный шар - 1956, Франция, А. Ламорис.
Красота дьявола - 1949, Франция, Р. Клер.
Крейцера сопата - 1956, Франция, Э. Ромер (к/м).
Крестный отец - 1972 - I серия, 1974 - 11 серия, США, Ф. Ф. Coppola.
Кризис - 1946, Швеция, И- Бергман.
Кровь в голову - 1956, Франция, Ж. Грапжъс.
Кровь поэта - 1930, Франция, Ж. Кокто.
Кто знает? - 1957, Франция, Р. Вадим.
Кузен и кузина - 1974, Франция, Ж.-Ш. Таккела.
Кузены - 1959, Франция, К. Шаброль. Куколка - 1956, США, Э. Казан.

Леди Ева - 1941, США, П. Сгарджес.
Леди исчезает - 1938, Великобритания, А. Хичкок.
Леопард - 1963, Италия, Л. Висконти.
Летняя игра - 195), Швеция, К. Бергман.
Лето с Моникой - 1953, Швеция, И. Бергман.
Лифт на эшафот - 1958, Франции, Л. Маль.
Лицо со шрамом - 1932, США, Г. Хоукс.
Лодырь - 1928, Франция, Ж. Ренуар.
Лола - 1961, Франция, Ж. Деми.
Лола Монтез - 1955, Франция, Макс Офюльс.
Любовники - 1958, Франция, Л. Маль.
Любовь - 1947-1948, Италия, Р. Росселлини.
Людвиг - 1972, Италия, Л. Висконти.

"М" ("Убийца") - 1931, Германия, Ф. Ланг.
Мадам де... - 1935, Франция, Макс Офюльс.
Мальш - 1921, США, Ч. Чаплин.
Мари Шанталь против доктора Ка - 1965, Франция, К. Шаброль.
Марни - 1964, США, А. Хичкок.
Марсельеза - 1937, Франция, Ж. Ренуар.
Мастера-безумцы - 1955, Франция, Ж. Руш.
Мата Хари, агент Н-21 - 1965, Франция, Ж.-Л. Ришар.
Между небом и адом ("Рай и ад") - 1963, Япония, А. Куросава.
Мелодии из подвала - 1962, Франция-Италия, А. Верней.
Мертвый сезон любви ~ 1961, Франция, П. Каст.
Месье Верду - 1947, США, Ч. Чаплин.
Метемпсихоз, или Гробница пыток - 1963, Италия, Э. Кристи. Милашки - 1960, Франция, К. Шаброль. Мираж - 1965, США, Э. Дмитрык.
Мистер Аркадии, или Тайное досье - 1955, Франция-Испания, О. Уэллс.
Мой американский дядюшка — 1980, Франция, А. Рене.
Мой дядя - 1958, Франция, Ж. Тати.
Модерато кантабиле - 1960, Франция, П. Брук.
Молодые львы - 1958, США, Э. Дмитрык.
Молчание — 1963, Швеция, И. Бергман.
Мост через реку Квай - 1957, Великобритания, Д. Лин.
Мужское-женское - 1966, Франция, Ж.-Л. Годар.
Мужчина и женщина - 1966, Франция, К. Лелуш.
Музыка во тьме - 1948, Швеция, И. Бергман.
Мыс страха - 1962, США, Д. Л. Томпсон.
Мюриэль, или Время возвращения - 1963, Франция, А. Рене.

На дне - 1936, Франция, Ж. Ренуар.
Наплечо!- 1918, США, Ч. Чаплин.
На последнем дыхании - 1960, Франция, Ж.-Л. Годар.
На пороге жизни - 1958, Швеция, И. Бергман.
На жгучем солнце - 1960, Франция, Р. Клеман.
Набережная туманов - 1938, Франция, М. Карне.
Наваждение - 1963, США, Р. Уайз.
Нала - 1927, Франция, Ж. Ренуар.
Наполеон глазами Абея Ганса - 1927 - немая версия, 1935 - звуко-вая версия. Франция, А. Ганс.
Не говоря уже обо всех этих женщинах - 1964, Швеция, И. Бергман.
Не тот человек - 1957, США, А. Хичкок. Небо может ждать - 1943, США, Э. Любич.
Неприятности с Гарри - 1955, США, А. Хичкок.
Новобрачная была слишком хороша - 1956, Франция, П. Гаспар-Уи.
Новые времена — 1936, США, Ч. Чаплин.

Номер 2 - 1975, Франция, Ж.-Л. Годар (ТВ).
Нож в воде - 1962, ПНР, Р. Полянский.
Ноль за поведение — 1933, Франция, Ж. Виго. Запрещен цензурой до 1945 г.
Носферату-симфония ужаса (в сов. прокате - "Вампир Носферату") - 1922, Германия, Ф. В. Мурнау. Ночи Кабирии - 1957, Италия, Ф. Феллини.
Ночная Маргарита - 1955, Франция, К. Отан-Лара.
Ночь и туман - 1956, Франция, А. Рене (к/м).

Оазис - 1955, Франция, И. Аллегре.
Обгон - 1962, Италия, Д. Ризи.
Обезьяньи проделки — 1952, США, Г. Хоукс.
Облава на торговцев наркотиками - 1955, Франция, А. Декуэн.
Обманщики - 1958, Франция, М. Карне,
Огни большого города - 1931, США, Ч. Чаплин.
Огни рампы— 1952, США, Ч. Чаплин.
Окно - 1949, США, Т. Тетэлаф.
Окно во двор - 1954, США, А. Хичкок.
Око дьявола - 1961, Франция, К. Шаброль.
Оливы правосудия - 1959, Франция-Алжир, Д. Блю, сценарий - Ж. Пеллегри.
Оноре из Марселя - 1956, Франция, М. Регаме.
Остановка в Орли - 1955, Франция, Ж. Древилль.
Отвращение - 1965, Великобритания, Р. Полянский.
Отдельная банда - 1964, Франция, Ж.-Л. Годар.
Отдых война - 1964, Франция, Р. Вадим.
Охота на человека - 1941 -1944, США, ф. Ланг.

Пайза - 1946, Италия-Великобритания, Р. Росселлини.
Пальцы - 1978, США, Д. Тобак.
Пара - 1960, Франция, Ж.-П. Моки.
Параноик - 1963, Великобритания, Ф. Фрэнсис.
Париж принадлежит нам - 1960, Франция, Ж. Ривет.
Париж 1900-1948, Франция, Н. Ведрес.
Парижанка - 1957, Франция, М. Буарон.
Пение под дождем - 1952, США, С. Донен.
Перед потопом - 1953, Франция, А. Кайат.
Перемена - 1960, Франция, Ф. Морей.
Персона - 1966, Швеция, И. Бергман.
Печаль и жалость - 1971, Франция, Марсель Офюльс.
Печать зла - 1958, США, О. Уэллс.
Письма незнакомки - 1948, США, Макс Офюльс.
Письмо из Сибири - 1958, Франция, К. Маркер.
Письмо к трем женам - 1949, США, Дж. Л. Манкевич.
План жизни - 1933, Великобритания, Н. П. Коуард.
Плащ и кинжал - 1946, США, Ф. Ланг.
По поводу Ниццы - 1929, Франция, Ж. Виго.
Подозрение - 1941, США, А. Хичкок.
Поезд - 1965, Франция-Италия-США, Дж. Франкенхаймер.
Поймать вора - 1955, США, А. Хичкок.
Пока город спит - 1956, США, Ф. Ланг.
Политый поливальщик - 1895, Франция, Л. Люмбер, (к/м).
Порт желаний - 1955, Франция, Э. Т. Гровиль.
Портовый город - 1948, Швеция, И. Бсрпчан.
Портрет-робот - 1960, Франция, П. Павио.
Последний человек - 1925, Германия, Ф. В. Муриау.
Потасовка среди мужчин - 1954, Франция, Ж. Дассен.
Похитители велосипедов - 1948, Италия, В. де Сика.

Правила игры - 1939, Франция, Ж. Ренуар.
Презрение - 1963, Франция, Ж.-Л. Годар.
Преступление господина Ланжа - 1935, Франция, Ж. Ренуар.
Преступная жизнь Арчибальда де ла Круса ("Попытка преступления") - 1955, Мексика, Л. Бунюэль.
Приговоренный к смерти бежал, или Дух дышит, где хочет - 1956, Франция, Р. Брессон.
Приз - 1963, США, М. Робсон.
Принцесса Клевская - 1960, Франция, Ж. Деланнуа.
Пришпиленный капрал - 1961, Франция, Ж. Ренуар.
Прощай, Филиппина - 1962, Франция, Ж. Розье.
Психо (Психоз) - 1960, США, А. Хичкок.
Птицелов из Алькатраса - 1962, США, Дж. Франкенхаймер.
Птицы - 1963, США, А. Хичкок.
Пусть играет, это вальс - 1970, Франция, Ж. Лотнер.
Путешествие в Италию - 1953, Италия-Франция, Р. Росселлини.

Ранчо, пользующееся дурной славой - 1952, США, Ф. Ланг.
Ребекка - 1940, США, А. Хичкок.
Ребенок Розмари - 1968, США, Р. Полянский.
Рим - открытый город - 1945, Италия-Германия, Р. Росселлини.
Ритметика — 1956, Канада, Н. Мак-Ларен (к/м, мульт.).
Ритуал - 1969, Швеция, И. Бергман (ТВ).
Рокко и его братья - 1960, Италия, Л. Висконти.
Ромео и Джульетта - 1953, Италия, Р. Кастеллани.

Свободу нам! - 1932, Франция, Р. Клер.
Северная сторона, 777 - с.ч. «Звонить: "Северная сторона, 777"».
Сегодня вечером или никогда - 1961, Франция, М. Довиль.
Седьмая печать - 1957, Швеция, И. Бергман.
Сержант Йорк - 1941, США, Г. Хоукс.
Сильная жара - 1953, США, Ф. Ланг.
Сиротки бури (в сов. прокате - "Две сиротки") - 1921, США, Д. У. Гриффит.
Слово - 1955, Дания, К. Т. Дрейер.
Сломанное копьё - 1954, США, Э. Дмитрик.
Собор Парижской богородицы - 1956, Франция, Ж. Деланнуа.
Спасательная шляпка - 1943, США, А. Хичкок.
Спиной к стене - 1958, Франция, ф. Вилье.
Стальной шлем - 1951, США, С. Фуллер.
Столь долгое отсутствие - 1960, Франция, А. Кольпи.
Стоячая вода - 1941, США, Ж. Ренуар.
Страна, откуда я родом - 1956, Франция, М. Карне.
Страсти Жанны д'Арк - 1928, Франция, К. Т. Дрейер.
Страсть - 1969, Швеция, И. Бергман.
Страх - 1954, Италия-ФРГ, Р. Росселлини.
Стромболи, божья земля - 1949, Италия-США, Р. Росселлини.

Тайный агент - 1936, Великобритания, А. Хичкок.
Тень сомнения - 1943, США, А. Хичкок.
Тесные контакты третьей степени - 1977, США, С. Спилберг.
Тиль Уленшпигель ("Приключения Тиля Уленшпигеля") - 1957 Франция-ГДР, Ж. Филин, Й. Ивенс.
Тихий человек - 1952, США, Дж. Форд.
Тихоокеанская плотина - 1958, Италия-США, Р. Клеман.
Только у ангелов есть крылья - 1939, США, Г. Хоукс.
Тони - 1934, Франция, Ж. Ренуар.
Травля - 1944, Швеция, А. Шёберг.
Тристана - 1970, Италия-Испания-Франция, Л. Бунюэль.
Туманные звезды Большой Медведицы - 1965, Италия, Л. Висконти.
Тюрьма - 1949, Швеция, И. Бергман.

Убийство - 1961, США, У. Кестл.
Убийство в Восточном экспрессе - 1974, Великобритания, С. Люмст. Убийца - 1963, Франция, К. Отан-Лара.
Убийцы медового месяца - 1970, США, Л. Касл.
Удары судьбы - 1962, Франция, Ф. Летеррсьс.
Узники топей (во франц. прокате - "Манящая чаша") - 1952, США, Ж. Негулеско.
Улисс (в сов. прокате - "Странствования Одиссея") - 1953, Италия, М. Камерини.
Улица Прэри - 1960, Франция, Д. де ля Пательер.
Улица Скарлет - 1946, США, Ф. Ланг.
Улыбки летней ночи - 1955, Швеция, И. Бергман.
Урок любви - 1954, Швеция, И. Бергман.

Фальстаф, или Полуночные колокола - 1966, Испания—Швейцария, О. Уэллс.
Фейерверк - 1947, США, К. Энджер.
Фея, не похожая на других - 1955, Франция, Ж. Туран.
Франциск, менестрель божий - 1950, Италия, Р. Росселлини.
Франция, поездка-объезд, двое детей - 1978, Франция, Ж.-Л. Годар, А. М. Мьевиль (ТВ).
Французский канкан - 1954, Франция-Великобритания, Ж. Ренуар. Фрекен Юлия - 1951, Швеция, Ф. Шёберг.

Хиросима, любовь моя - 1959, Франция, А. Рене.
Ход конем - 1956, Франция, Ж. Ривет (к/м).
Христа распинают вновь (вышел в прокат под названием "Тот, кто должен умереть") - 1957, Франция, Ж. Дассен.
Хроника одного лета - 1961, Франция, Ж. Руш и Э. Морен.

Цирк - 1928, США, Ч. Чаплин.

Час волка - 1967, Швеция, И. Бергман.
Человек-зверь - 1938, Франция, Ж. Ренуар.
Человек и ребенок - 1956, Франция, Р. Андре.
Человек из Рио - 1964, Франция, Ф. де Брока.
Человек, который знал слишком много - 1934, Великобритания; второй вариант - 1956, США; оба - А. Хичкок.
Человек с бритой головой - 1965, Бельгия, А. Дельво.
Человек с пружинкой (во франц. прокате — "Попрыгунчик и эссесовцы") - 1946, ЧССР, И. Трнка (мульти.).
Человеческая пирамида — 1959, Франция, Ж. Руш.
Человеческий голос - 1947-1948, Италия, первая новелла из фильма Р. Росселлини "Любовь".
Через Париж - 1956, Франция, К. Отан-Лара.
Что? - 1973, Франция-Италия, Р. Полянский.
Чувство - 1954, Италии, Л. Висконти.
Чужестранец - 1946, США, О. Уэллс.
Чужими встречаемся мы - 1960, США, Р. Куайн.

Шантаж - 1929, Великобритания, А. Хичкок.
Шарада - 1963, США, С. Донсн.
Шепоты и крик - 1972, Швеция, И. Бергман.

Эшнапурский тигр ("Бенгальский тигр") - 1958, ФРГ, Ф. Ланг.

Ювелиры лунного света - 1957, Франция, Р. Вадим.

Я был невестой на войне - 1949, США, Г. Хоукс. Я исповедуюсь - 1952, США, А. Хичкок. Я - негр - 1959, Франция, Ж. Руш.

АННОТИРОВАННЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Включает имена кинематографистов и ряд других персоналий, упоминающихся в тексте книги.

Азнавур Шарль⁴⁹ (Вагенак Азнавурян, р. 1924) - франц. актер, поэт, композитор, певец. Снимался у Ф. Трюффо.

Ален-Фурнье Анри-Альбан (1886-1914) - франц. писатель, автор романа "Большой Мольк" (1913).

Аллегре Ив (р. 1907) - франц. режиссер, работает преимущественно в области "бытовой комедии" и "черного фильма". Антагонист Ф. Трюффо в искусстве.

Аллен М. Льюис (р. 1905) - англо-амер. режиссер, постановщик триллеров, продюсер. Работал с Ф. Трюффо.

Альтман Жорж - франц. критик, выступал на страницах "Экран Франсе". Автор тенденциозной статьи о "Великой иллюзии" Ж. Ренуара.

Андерсон Биби (р. 1935) - швед, актриса, работает с И. Бергманом.

Андерсон Харриет (р. 1932) - швед, актриса, работает с И. Бергманом.

Андре Жан - франц. архитектор, в кино работает как художник-постановщик. Сотрудничал с Ж. Ренуаром, Р. Вадимом.

Антониони Микеланджело (р. 1912) - итал. режиссер.

Аяуй Жан (р. 1910) — франц. драматург.

Арлетти (Арлет-Леони Батиа, р. 1898) - франц. актриса. Наиболее значительные роли создала в 30-40-е гг. в фильмах "поэтического реализма".

Арло Родольф-Морис, также под псевд. Жан Пеллотье (р. 1911) - франко-швейцарский актер, сценарист, кинокритик. Выступал на страницах изданий "Ревю де л'экрэн", "Эпок", "Камба", "Опера" и др.

Арнуль Франсуаза (Франсуаза Готч, р. 1931) - франц. актриса, родом из Алжира. Снималась в основном в 50-е годы.

Арриги Нике - франц. актриса. Снималась у Ф. Трюффо.

Арто Антанен (1896-1948) - франц. писатель-сюрреалист, актер театра и кино, теоретик сценического искусства.

Астрык Александр (р. 1923) - франц. писатель, кинорежиссер, критик. Теоретик и практик "новой волны".

Базен Андре (1918—1958) - франц. критик и теоретик кино, один из основателей журнала "Кайе дю синема", вдохновитель "новой волны", учитель Ф. Трюффо.

Бакен Джон (1875-1940) - англ. писатель, автор приключенческих романов, в том числе романа "39 шагов", экранизированного А. Хичкоком.

Бардем Муньос Хуан Антонио (р. 1922) - исп. режиссер и сценарист, активный борец с франкизмом.

Бардо Брижит (р. 1934) - франц. кинозвезда, после фильма "новой волны" "И бог создал женщину..." по преимуществу снималась в чисто коммерческих лентах.

Барримор Джон (Джон Блайт-Барримор, 1882—1942) - амер. актер театра и кино.

Бассяк Борис - франц. художник. Снимался у Ф. Трюффо как актер.

Бастая Жан (Жан Симоки, 1878-1940) - франц. поэт, популярный шансонье. Постановщик эстрадных ревью.

Батлер Хуго (1914-1968) — амер. журналист, драматург, сценарист. Принимал участие в работе над сценарием фильма Ж. Ренуара "Человек с юга".

Бей Натали (р. 1948) - франц. актриса. Снималась в ряде фильмов Ф. Трюффо.

Беккер Жан (1906-1960) - франц. режиссер, работал, в основном в 40-50-е гг.

Беко Жильбер (Франсуа Сийи, р. 1927) — франц. шансонье, киноактер.

Бельмондо Жан-Поль (р. 1933) - франц. актер, продюсер. Снимался у Ж.-Л. Годара и других режиссеров "новой волны", впоследствии - звезда коммерческого экрана.

Бенедек Ласло (р. 1907) - амер. режиссер венгерского происхождения, начинал как оператор в Германии и Австрии. Лучшие фильмы поставил в США в начале 50-х гг.

⁴⁹ Здесь и далее: после псевдонима в скобка — настоящее имя, фамилия.

Беннет Джоан (р. 1910) - амер. актриса. Получила известность благодаря своим ролям в фильмах Ф. Ланга.

Бербер Марсель - франц. финансист, коммерческий администратор и один из создателей студии Ф. Трюффо "Фильм дю Каросс".

Бергман Икгмар (р. 1918) - швед, режиссер театра и кино.

Бергман Ингрид (1915-1982) - швед, актриса, снималась с середины 30-х гг.

Бергсон Апри (1859-1941) — франц. философ, представитель интуитивизма и "философии жизни".

Берне Роберт (1910-1968) - амер. кинооператор, в 50-60-е гг. работал с А. Хичкоком.

Бернанос Жорж (1888-1948) - франц. писатель-католик.

Бери Жюль (Жюль Пофяше, 1883-1951) - франц. актер.

Берри Клод (Клод Лангман, р. 1934) - франц. режиссер, продюсер, в худ. кино с начала 60-х гг. Работает в жанре трагико-медии.

Бетгельхейм Бруно (р. 1903) — амер. психиатр, психоаналитик, автор книг "Пустая крепость", "Символические раны".

Бийеду Франсуа (р. 1927) - франц. драматург.

Биссе Жаклин (р. 1944) - амер. актриса, снималась у Ф. Трюффо.

Бич Шарль (р. 1931) - франц. режиссер, автор короткометражных фильмов.

Бланш Франсуа (р. 1921) - франц. актер, сценарист, близок кинематографу "новой волны", поставил фильм "Тартарен из Тараскона" (1962).

Блен Жерар (р. 1930) - франц. актер, режиссер.

Блие Бернар (р. 1916) - франц. актер.

Блие Бертран (р. 1939) — франц. режиссер.

Блонден Антуан (р. 1922) — франц. писатель, романист, работал с Ф. Трюффо в газете "Ар".

Блюваль Марсель (р. 1925) - франц. оператор, режиссер, участник "новой волны".

Бови Жак — главный редактор журнала "Франс фильм интернасьональ".

Богарт Хамфри (1899-1957) - амер. актер, звезда Голливуда.

Бонарди Пьер (р. 1887) - франц. писатель.

Бор Арри (1880-1943) - франц. актер.

Бост Пьер (1904-1975) - франц. сценарист. В соавторстве с Ж. Оран-шем писал сценарии для К. Огак-Лара, Р. Клемана и др. Творчество этих сценаристов - объект постоянной критики сторонников "политики авторства".

Брандо Марлон (р. 1924) - амер. киноактер.

Брессон Робер (р. 1907) - франц. режиссер.

Бриали Жан-Клод (р. 1933) - франц. актер и режиссер.

Брока Филипп де (р. 1933) — франц. режиссер, начинал как ассистент ф. Трюффо и К. Шаброля.

Бронберже Пьер (р. 1905) — франц. продюсер, меценат, покровитель многих режиссеров, в том числе представителей "новой волны".

Брукс Ричард (р. 1912) - амер. сценарист, режиссер.

Буайе Шарль (1899-1978) - франц. актер, работал также в США, снимался в мелодрамах.

Буарон Мишель (р. 1921) - франц. режиссер.

Буассоль Клод (р. 1920) — франц. режиссер.

Бупанже Даниэль (р. 1922) - франц. актер, сценарист, писатель. Снимался у Ф. Трюффо.

Бунюэль Луис (1900-1983) - исп. режиссер. Жил и работал во Фран-ции и в Мексике.

Бургиньон Серж (р. 1928) - франц. режиссер, участник "новой волны". Известен короткометражными лентами.

Бекол Лорин (Бетти Перекс, р. 1924) - амер. актриса. В кино с 1945 г., снималась вместе с Х. Богартом.

Бюффе Эжеи (1866-1934) - франц. популярная певица, снявшаяся в "Наполеоне" А. Ганса.

Вадим Роже (Роже Вадим Племянников, р. 1928) — франц. режиссер. Фильмом "И бог создал женщину..." заявил о себе как ки-нематографист "новой волны", позже стал снимать чисто коммерческие ленты.

Вадман Аннет (р. 1928) - франц. сценаристка.

Вайан Роже (1907-1965) - франц. писатель.

Валли Аяида (Анна Мария Альтенбургер, р. 1921) — итал. актриса.

Варда Аяес (р. 1928) - франц. режиссер, одна из основоположниц эстетики "новой волны". Известна экспериментами в области киноязыка. В 70-е годы принимала активное участие в феминистском движении.

Вартая Сильви (р. 1944) - франц. певица.

Ватто Антуан (1684—1721) — франц. художник.

Ведекинд Франк (1864-1918) - нем. писатель, предшественник экспрессионизма.

Ведрес Николь (1911-1965) - франц. писательница, создатель монтажных фильмов о культурной жизни Франции.

Вентура Лино (Аиджело Боррини, р. 1919) - франц. актер. Приобрел известность в ролях гангстеров, полицейских, суперменов.

Верней Анри (Аход Малакян, р. 1920) - франц. режиссер. Постановщик развлекательных лент.

Вернер Оскар (Оскар Бешлисмayer, р. 1922) - австр. актер. Снимался в фильмах ф. Трюффо.

Версини Андре (1923-1966) - франц. актер, режиссер, представитель "новой волны".

Виан Борис (1920-1959) - франц. писатель, поэт, шансонье.

Виго Жан (1905—1934) - франц. режиссер.

Видаля Анри (1919-1959) - франц. актер.

Видор Кинг Уоллис (1894-1982) - амер. режиссер, продюсер.

Вильм (Ришар-Вильм) Пьер (1896—1983) - франц. актер, режиссер театра и кино, драматург, художник.

Вильморен Луиза де (1902-1969) - франц. писательница, сценаристка.

Винней Франсуа — франц. писатель, кинокритик.

Висконти Лукино (1906-1976) - итал. режиссер.

Влади Марина (Марина Полякова-Бай даров а, р. 1938) - франц. актриса кино, театра эстрады и ТВ.

Вулрич Корнелл (также - под псевд. Вильям Айриш и Джордж Хонли) - амер. писатель. Многие произведения экранизированы, в том числе — ф. Трюффо.

Вюйермоз Эмиль (1878-1960) - франц. композитор, музыковед, кинокритик.

Габен Жан (Жан Алексис Монкорже, 1904-1976) - франц. актер.

Гавоти Бернар (также под псевд. Кларендон, р. 1908) - франц. музыковед, ведущий музыкальной программы "Великие исполнители".

Ганс Абель (1889-1981) - франц. режиссер.

Ганс Сильви - озвучивала роль Т. де Мерикур в звуковой версии "Наполеона" А. Ганса.

Гатти Арман (Армандо Данте, р. 1924) - франц. режиссер, сценарист.

Гилберт Джон (Джон Прингл, 1895-1936) - амер. актер и режиссер, звезда немого кино.

Гимар Поль-Шарль (р. 1921) - франц. писатель, журналист. Работал в редакции газеты "Ар" одновременно с Ф. Трюффо.

Гитри Саша (1885-1957) - франц. актер, режиссер, драматург, сценарист, высоко ценимый Ф. Трюффо.

Годар Жан-Люк (р. 1930) - франц. режиссер, один из лидеров "новой волны". Начиная свой путь в кино как критик ("Ля газет дю синема", "Кайе дю синема"). Совместно с Трюффо поставил к/м ленту "История воды"; по сценарной заявке Трюффо им создан фильм "На последнем дыхании". Впоследствии в отношениях этих двух режиссеров произошел разрыв.

Годдар Полет (Марион Леви, р. 1911) - амер. актриса. Снималась, в частности, в фильмах Ч. Чаплина "Новые времена" и "Великий диктатор".

Готье Жан-Жак (р. 1908) - писатель-романист, критик, кинокритик.

Грант Кэри (Арчибальд Александр Лич, р. 1904) - звезда американского кино, англичанин по происхождению, снимался у А. Хичкока.

Греко Жюльет (р. 1927) - франц. эстрадная певица и киноактриса.

Гремийон Жан (1901—1959) - франц. режиссер, представитель "поэтического реализма" (30-е - начало 40-х гг.), один из основателей Французской синемаатеки.

Гриффит Дэвид Уорк (1875-1948) - амер. режиссер.

Грюо Жан (р. 1924) - франц. сценарист, работал с Р. Росселлини и режиссерами "новой волны", в том числе с Ф. Трюффо.

Гудис Дэвид (1917-1967) - амер. писатель. Ф. Трюффо экранизировал его роман "Стреляйте в пианиста".

Дали Сальвадор (р. 1904) - исп. художник-сюрреалист. Принимал участие в создании ранних фильмов Л. Бунюэля.

Далио Мароель (1900-1983) - франц. актер, получил известность после участия в фильме Ж. Ренуара "Великая иллюзия".

Дальбек Ева (р. 1920) - швед, актриса, снималась в фильмах И. Бергмана.

Дани - франц. актриса. Снималась у Ф. Трюффо.

Даркел Линда (1923-1965) - амер. кинозвезда 40-50-х гг.

Дассен Жюль (р. 1911) - амер. режиссер, сценарист, актер французского происхождения. В период маккартизма работал во Франции. Интерес к социальной проблематике сочетается в его творчестве с использованием форм триллера, "черного", гангстерского фильма.

Дае Жан (р. 1904) — франц. актер. Снимался в фильмах Ж. Виго, Ж. Ренуара, Ф. Трюффо.

Дазль ван Эдмон (Эдмон Мицкевич, р. 1888) - франц. актер 20-х годов, исполнитель роли Робеспьера в фильме А. Ганса "Наполеон". Выступал также как режиссер.

Деваэр Патрик, (также под псевд. Патрик Морж; наст. имя - Жан- Мари Бурдо, 1947-1982) - франц. актер, создатель театральной труппы "Кафе де ля гар".

Девиньи Аядре — участник Сопротивления, прототип героя фильма Р. Брессона "Приговоренный к смерти бежал".

Деде Ян — монтажёр, постоянный помощник Ф. Трюффо, снимался в эпизодических ролях в его фильмах.

Дезайи Жан (р. 1920) - франц. актер, снимался у Ф. Трюффо.

Декуэн Аири (1896-1969) - франц. режиссер, критик. Постановщик детективов, фильмов о шпионах, исторических лент. Антагонист Ф. Трюффо в искусстве.

Деланнуа Жан (р. 1908) - франц. режиссер, традиционалист, автор экранизаций литературных произведений. Постоянный объект критики молодого Ф. Трюффо.

Деллюк Луи (1890-1924) - франц. режиссер, сценарист, писатель, теоретик кино (создатель теория "фотогении"). Лидер киноавангарда 20-х гг.

Делон Алей (р. 1935) — франц. актер, продюсер.

Дельво Аид ре (р. 1926) — бельг. режиссер, представитель школы "магического реализма".

Деярю Жорж (р. 1925) - франц. композитор, дирижер. Автор музыки ко многим фильмам ф. Трюффо и других режиссеров "новой волны".

Денёв Катрин (Катрин Дорпеак, р. 1943) - франц. кинозвезда. Снималась у Ф. Трюффо.

Деннер Шарль (р. 1926) - франц. актер. Снимался у Ф. Трюффо.

Депардьё Жерар (р. 1948) - франц. актер. Снимался у Ф. Трюффо.

Десны Иван (Иван Десницкий, р. 1922) - франц. актер. Приобрел известность в амплу таинственного, романтического героя. Работал также в Англии, ФРГ, Италии, Америке.

Дин Джеймс (1931-1955) - амер. актер театра и кино, кумир молодежи. Культ, связанный с его именем, достиг огромных масштабов после его смерти.

Дитерле Уильям (Вильгельм Дерр, 1893-1972) - нем. и амер. режиссер, постановщик мелодрам, историко-биографических лент, автор экранизаций литературных произведений. Работал также как актер.

Дитрих Марлен (Мария Магдалена фон Хош, р. 1901, по др. данным - 1902, 1904) - нем. и амер. актриса. Снималась в фильмах Штернберга, выступая в амплу роковой женщины.

Дмитрык Эдвард (р. 1908) - амер. режиссер.

Донен Стенли (р. 1924) - амер. режиссер, хореограф,

Дониоль-Валькрос Жак (р. 1920) - франц. режиссер, актер, сценарист, кинокритик. Представитель "новой волны". Один из основателей журнала "Кайе дю скнема".

Дорлеак Франсуаза (1942-1967) - франц. актриса, снималась у Ф. Трюффо.

Дофен Клод (Клод Легран, 1903-1978) - франц. актер.

Дрейер Карл Теодор (1889-1968) - дат. режиссер.

Дуглас Мелвин (Мелвин Эдуард Хессельберг, 1901-1981) - амер. актер.

Дузе Элеонора (1858-1924) - итал. театральная актриса.

Дьёдоине Альбер (Апьер Сорре, 1889-1976) - франц. писатель, актёр, режиссер, сценарист. Исполнитель главной роли в фильме А. Ганса "Наполеон".

Дюбрёй Симон (р. 1912) — франц. журналистка, драматург, кинокритик.

Дюрас Маргерит (р. 1914) — франц. писательница, сценаристка, режиссер, перенесшая в кино формальные поиски "нового романа".

Дютронк Жак (р. 1943) - франц. шансонье и киноактер.

Дютур Жан (р. 1920) - франц. писатель, романист, эссеист, кинокритик.

Жабли Жан (р. 1921) - франц. режиссер мультипликационного и игрового кино, представитель "новой волны".

Жад Клод (р. 1948) - франц. актриса. Снималась у Ф. Трюффо.

Жакку Пьер - прототип героя "Нежной кожи".

Жегоф Поль (р. 1922) - франц. писатель, актер, режиссер, сценарист, деятель "новой волны".

Жене Жан (1910-1986) - франц. писатель, драматург анархистского толка.

Жид Андре (1869-1951) - франц. писатель.

Жиляиа Пенелопа - англо-амер. писательница, сценаристка, кинокритик.

Жобер Морис (1900-1940) — франц. композитор, писал музыку к фильмам ведущих режиссеров 30-х годов.

Жоффе Алекс (р. 1918) - франц. режиссер, сценарист, оператор.

Знди Клод (р. 1924) - франц. режиссер, комедиограф.

Зильберман Серж (р. 1917) — франц. продюсер, субсидировал съемки некоторых лент Л. Бунюэля.

Зиммер Пьер (р. 1927) — франц. режиссер, постановщик двух фильмов, представитель "новой волны".

Иеромнико Ян - актер-непрофессионал, снимавшийся в роли доктора в фильме "Вампир" К. Т. Дрейера.

Индж Уильям (р. 1913) - амер. драматург.

Исакссон Улла - швед, писательница. Автор новеллы "Дружба, достоинство", легшей в основу сценария фильма И. Бергмана "На пороге жизни".

Кавалье Ален (р. 1931) - франц. режиссер, представитель "новой волны", в творчестве которого парадоксально сочетаются склонность к коммерции и тяга к эксперименту.

Кайат Андре (р. 1909) — франц. режиссер, адвокат, писатель. Известен созданием фильмов с криминальным сюжетом. Один из постоянных объектов наиболее резкой критики молодого Ф. Трюффо.

Канн ер Лео (р. 1894) — амер. психиатр, психоаналитик, автор книги "Детская психиатрия" (1935).

Капоне Аль (Альфонсо Капоне, 1895-1947) — амер. гангстер, глава банды. История его жизни легла в основу сюжета ряда лент, в том числе "Лица со шрамом".

Капра Франк (р. 1897) - амер. режиссер итальянского происхождения. Совместно с К. Ри скином ооздал направление "социальной комедии" в амер. кино.

Карбонно Норбер (р. 1918) - франц. режиссер-комедиограф.

Карет Жюльен (1897-1966) - франц. актер, снимался в фильмах Ж. Ренуара в 30-е годы.

Карлквист Маргит (р. 1932) - швед, актриса.

Карлоф Борис (Уильям Генрк, по др. данным - Чарлз Эдуард Прат, 1887—1969) - англо-амер. актер, снимался в основном в приключенческих лентах и фильмах ужасов.

Карне Марсель (р. 1909) - франц. режиссер, классик "поэтического реализма".

Кароль Мартин (Мари Луиз Муре, 1922-1967) — франц. актриса.

Каст Пьер (1920—1984) - франц. режиссер, сценарист, критик, деятель "новой волны". Был сотрудином "Кайе дю синема".

Кастеллани Ренато (1913-1985) - итал. режиссер, сценарист, кинокритик. В режиссуре прошел путь от "каллиграфизма" до неореалистической манеры.

Кастере Норбер (1897—1924) — ученый-спелеолог, издавал описания путешествий, Кейжель Леонар ("Лола", р. 1929) - франц. критик, режиссер, деятель "новой волны". Член редколлегии журналов "Объектив 49", "Кайе дю синема".

Кейроль Жан (р. 1910) - франц. поэт, прозаик, эссеист, сценарист А. Рене. Выступал также как режиссер.

Кел Полин (р. 1919) - амер. кинокритик.

Келли Грейс (1929—1982) - амер. актриса.

Кестл Уильям (1914—1977) - амер. режиссер (постановщик фильмов ужасов) и продюсер.

Кено Раймон (1903-1976) - франц. писатель, новатор литературного языка.

Кертиц Майкл (1888-1962) — амер. режиссер.

Кирико Джорджо де (1888-1978) - итал. художник, основатель школы метафизической живописи.

Киру Адо (1923-1985) - франц. режиссер, грек по происхождению. Кинокритик, автор книг "Сюрреализм в кино", "Любовь и эротика в кино".

Китон Бастер (Джозеф Фрэнсис Китон, 1895-1966) - амер. актер и режиссер, классик кинокомедии.

Клеман Ренс (р. 1913) - франц. режиссер. Начиная как мультипликатор, оператор-документалист. В игровое кино пришел в середине 40-х гг.

Клер Рене (Рене Щовет, 1898—1981) - франц. режиссер-комедиограф. Начиная как авангардист, в 30-е гг. примыкал к течению "поэтического реализма". С 1935 по 1945 гг. жил за пределами Франции.

Клифт Монтгомери (1920-1966) - амер. актер.

Клодель Поль (1868-1955) - франц. поэт и драматург.

Клузо Анри-Жорж (1907-1977) - франц. режиссер, мастер детективного сюжета. Его фильм "Ворон" (1943) потряс молодого Ф. Трюффо.

Конто Жан (1889—1963) - франц. поэт, прозаик, драматург, сценарист, актер и режиссер.

Коллен Филипп (р. 1931) — франц. кинокритик.

Колетт Габриэль Сидони (печатавшаяся также под фамилией Вилли, 1873-1954) - франц. писательница, автор популярных романов.

Константен Жан (р. 1926) - франц. шансонье, композитор. Автор музыки к фильму "400 ударов".

Константин Эдди (р. 1917) — амер. актер, в послевоенные годы работал во Франции.

Кортее Валентина (Валентина Кортеза, р. 1925) - итал. актриса. Получила приз нью-йоркской критики за роль в "Американской ночи".

Коста-Гаврас (Константин Гаврас, р. 1933) - франц. режиссер, грек по происхождению.

Ставит политически острые ленты. Председатель совета Французской синематеки.

Котген Джозеф (р. 1905) - амер. актер, дебютировал в фильме "Гражданин Кейн". Снимался у О. Уэллса, А. Хичкока, У. Дитерле, К. Видора.

Криппен - англ. преступник, его биография легла в основу сюжета фильма А. Хичкока "Окно во двор".

Куайн Ричард (р. 1920) - амер. актер и режиссер.

Купер Гарри (Фрэнк Джеймс, 1901-1961) - амер. актер, в 40-е гг. - символ "современного американца" на экране.

Кулешов Лев Владимирович (1899-1970) - сов. режиссер, основоположник "монтажной теории", создатель актерской школы.

Куросава Акира (р. 1910) - япон. режиссер.

Кусто Жак-Ив (р. 1910) — франц. режиссер, мастер научно-популярного и документального кино, ас подводной съемки.

Кутар Рауль (р. 1924) - франц. оператор и режиссер, снял ряд фильмов Ж.-Л. Годара и Ф. Трюффо.

Кэмонт Тони - амер. актер, снимался в фильме "Лицо со шрамом".

Лакан Жак (1901-1981) - франц. психоаналитик и психиатр.

Ланг Андре (р. 1893) - франц. драматург, романист, эссеист, кинокритик. Кинообозреватель газеты "франс-суар".

Ланг Фриц (1890-1976) - нем. режиссер. В 1933 г. эмигрировал, спасаясь от фашизма, работал во Франции, в США. Соединил в своем творчестве элементы триллера, фантастики, социальной критики, символического эпоса.

Ланглуа Анри (1914-1977) - один из основателей (1936) французской синема-теки, ее первый директор, историк кино.

Ландрю (1869-1922) - франц. преступник, прототип героя фильма "Месье Верду".

Ланкастер Берт (Бертон Сшвен, 1913) — амер. актер, режиссер, продюсер.

Лаутон Чарлз (1899-1962) - англо-амер. актер, продюсер.

Лафон Бернадет (р. 1938) - франц. актриса. Снималась у Ф. Трюффо.

Ле Виган Робер (Робер Кокийо, 1902—1972) — франц. актер, популярный в 30-40-е гг. ^

Ле Ру Морис (р. 1923) - франц. композитор, автор музыки к фильмам. Работал с Ф. Трюффо.

Ле Шануа Жан-Поль (Жан-Поль Дрейфюс, р. 1909) - франц. режиссер, деятель Народного фронта, Его творчество послевоенных лет — одна из постоянных мишеней Трюффо-критика.

Лебовиси Жерар - коммерческий представитель студии "Фильм дю Каросс",

Леви Артур (1847—1931) - франц. историк, автор книг о Наполеоне.

Ледерер Чарлз (1910-1976) - амер. сценарист, выступал также как режиссер и продюсер.

Лежен К. А. - англ. кинокритик.

Лелуш Клод (р. 1937) - франц. режиссер, продюсер, пришедший в кино с установкой на продолжение экспериментов "новой волны", но переориентировавшийся на создание коммерческих лент.

Лемаршан Жак (р. 1908) — франц. писатель, романист, театральный критик.

Лео Жак-Пьер (р. 1944) - франц. актер, воплотивший на экране образ А. Дуанеля.

Летеррье Франсуа (р. 1929) - франц. актер-непрофессионал, исполнивший главную роль в фильме Р. Брессона "Приговоренный к смерти бежал".

Ли Томпсон Джек (р. 1914) - англ. драматург, сценарист, режиссер.

Линдблом Туннель (р. 1931) - швед, актриса, одна из любимых исполнительниц И. Бергмана.

Литвак Анатолий (1902-1974) - амер. режиссер.

Лоран Жак (р. 1919) - франц. писатель, критик. Работал вместе с Ф. Трюффо в редакции газеты "Ар".

Лорен София (София Шиколоне, р. 1934) - итал. кинозвезда.

Лотнер Жорж (р. 1926) - франц. режиссер, постановщик коммерческих лент.

Лупино Ида (р. 1914) - англ. актриса, работала в США. Основное амплуа: роли бездушных, властных, вульгарных женщин. С 50-х гг. - сценарист и режиссер.

Лэйдю Клод (р. 1927) - франц. актер, дебютировавший в "Дневнике сельского священника" Р. Брессона.

Л'Эрбье Марсель (1890-1979) - франц. режиссер, участник авангарда 20-х гг., теоретик кино.

Любич Эрнст (1892-1947) - нем. и амер. режиссер, один из пионеров кино. Ставил главным образом мелодрамы, комедии, оперетты. Оказал значительное влияние на Ф. Трюффо.

Люлли Жан-Батист (1632-1687) - франц. композитор.

Лякур-Гайе Жорж (1856-1935) - франц. историк, академик. Автор книги "Наполеон" (1921).

Мадлен Эмиль-Луи-Мари (1871—1956) - франц. историк. Автор книг "Наполеон" (1904), "Революция" (1910), "Консульство Бонапарта" (1929).

Мазина Джульетта (р. 1921) - итал. актриса.

Майлс Вера (р. 1929) - амер. актриса.

Майл Стоун Льюис (Лев Мильштейн, 1895-1980) - амер. режиссер. Родился в России. Автор экранизаций литературных произведений, ряда антифашистских лент.

Мак-Лаглен Виктор (1886—1959) - амер. актер, снимался в фильмах Джона Форда.

Мак-Ларен Норман (1914-1987) - к. акад. художник, режиссер-документалист, мультипликатор. В мультипликации применял технику рисунка на пленке и рисованной оптической фонограммы.

Маль Луи (р. 1932) - франц. режиссер документального и художественного кино. Представитель "новой волны".

Мальро Андре (1901-1976) - франц. писатель, постановщик фильма "Надежда" (1939), автор эссе "Эскиз психологии кино".

Мам Дэлберт (р. 1920) — амер. режиссер театра, кино, ТВ; продюсер.

Май Дэниэл (р. 1912) — амер. режиссер театра и кино.

Манкевич Джозеф Лео (р. 1909) - амер. режиссер театра, кино, ТВ; сценарист, продюсер.

Мань Мишель (р. 1930) — франц. композитор, вне кино - автор экспериментальной музыки; создание музыки к фильмам рассматривает как чистое ремесло.

Маньяни Анна (1908-1973) — итал. актриса.

Маргарите Жиль (1912-1965) - франц. актер ТВ, мюзик-холла, прославившийся участием в фильме "Аталанта" Ж. Виго.

Маре Жан (р. 1913) - франц. актер.

Марион Дени (Марсель Дефос, р. 1906) - франц. кинокритик, сценарист. Кинообозреватель "Ле леттр франсез".

Маркан Кристиан (р. 1927) - франц. актер. Выступал также как режиссер.

Марч Фредерик (Эрнест Фредерик Мак-Интайр Бикел, 1897-1975) - амер. актер.

Маршал Герберт (1890-1966) - англо-амер. актер театра и кино.

Массой Фредерик (1847-1923) - франц. историк. Автор 13-томного исследования "Наполеон и его семья" (1897-1919).

Мастроянни Марчелло (р. 1923) - итал. актер.

Меерсон Мэри (Мария Попова) - сотрудница Французской синематеки, участвовавшая в ее создании. Жена А. Ланглуа.

Мейсон Джеймс (1909-1984) - англо-амер. актер.

Мельвиль Жан-Пьер (Жан-Пьер Грумбах, 1917-1973) - франц. режиссер, продюсер. Пытался соединить в своем творчестве элементы гангстерского фильма и психологической драмы.

Мельес Жорж (1861-1938) - франц. режиссер, один из пионеров кино, создатель кинофеерий, реконструированной хроники.

Мендес-Франс Пьер (р. 1907) - франц. политический деятель, социалист, сторонник политики деколонизации и союза левых сил.

Мидзогути Кэндзи (1898-1956) - япон. режиссер, пионер и классик японского кино.

Миллер Клод (р. 1942) — франц. режиссер, начинал как ассистент Ж.-Л. Годара и Ф. Трюффо.

Миннелли Винсент (р. 1913) - амер. режиссер, прославившийся постановкой мюзиклов и музыкальных комедий.

Мишле Жюль (1798-1874) - франц. историк и писатель. Издал 7-томную "Историю Французской революции" (1847-1853).

Моги Леонид (Леонид Могилевский, 1899-1976) - франц. режиссер.

Мозжухин Иван Ильич (1889-1939) - русск. актер. В 1920 г. эмигрировал во Францию, где приобрел известность как исполнитель и как режиссер.

Молинаро Эдуар (р. 1928) - франц. режиссер. Постановщик детективов и эксцентрических комедий.

Монро Мэрилин (Норма Джин Бейкер Мортенсон, 1926-1962) - амер. актриса, звезда Голливуда 50-х гг.

Моро Жанна (р. 1928) - франц. актриса. Выступала как режиссер и сценарист своих фильмов. Снималась в картинах ф. Трюффо.

Морье Клер (Одет Аграмон, р. 1929) - франц. актриса, снималась у Ф. Трюффо.

Муни Пол (Фредерик Майер Вайзенфройнд, 1895-1967) - амер. актер.

Мурнау Фридрих Вильгельм (Фридрих Вильгельм Плусине, 1889- 1931) - нем. режиссер, создатель экспрессионистских фильмов и произведений камершпиля. С 1926 г. работал в Голливуде.

Мусси Марсель (р. 1924) - франц. писатель, сценарист, режиссер. Был сценаристом Ф. Трюффо.

Муссель Жан (р. 1918) - франц. оператор, режиссер.

Мэгон Патрик - англ. преступник, его биография легла в основу сюжета фильма А. Хичкока "Окно во двор".

Мюзидора (Жанна Рок, 1889-1957) - звезда немого кино. Сценарист, режиссер, кинокритик, писательница. Сотрудница Французской синематеки.

Негулеско Жан (р. 1900) - амер. режиссер, румын по происхождению.

Нильсон Май Брит (р. 1924) — швед, актриса. Снималась в ряде фильмов И. Бергмана.

Нуаре Филипп (р. 1930) - франц. актер.

Нуррисье Франсуа (р. 1927) - франц. писатель, кинокритик.

Обер Брижит (Мари-Клер Казн де Лабзак, р. 1928) - франц. актриса.

Одиар Мишель (р. 1920) - франц. сценарист, режиссер.

ОдибертиЖак (1899-1965) - франц. писатель, поэт, драматург.

Одюруа Жан-Франсуа - франц. режиссер, представитель "новой волны".

Олдрич Роберт (1918-1983) - амер. режиссер, продюсер.

Оляр Франсуа-Альфонс (1849-1928) - франц. историк, автор "Политической истории Французской революции" (1905).

Омон Жан-Пьер (Саломон Омон, р. 1909) - франц. актер. Снимался у Ф. Трюффо.

Оранш Жан (р. 1904) - франц. сценарист, соавтор П. Боста (П. Бост).

Орель Жан (р. 1925) - франц. режиссер, кинокритик, редактор газеты "Ар". Известен как создатель монтажно-хроникальных лент. Деятель "новой волны".

Отан-Лара Клод (р. 1903) - франц. режиссер, художник-постановщик.

Офюльс Макс (Макс Оппенхеймер, 1902-1957) - австро-нем. режиссер, значительную часть жизни работал за рубежом, в том числе во Франции. Мастер изысканного кинематографического стиля.

Офюльс Марсель (р. 1927) — франц. режиссер. Немец по происхождению. Был близок к "новой волне". Автор монтажно-документального фильма "Печаль и жалость" (1971) о Франции периода оккупации.

О'Хара Морин (р. 1920) - ирландск. и англ. актриса. С 1939 г. работала в США. Лучшая роль - в фильме Д. Форда "Как зелена была моя долина".

Павио Поль (р. 1926) - франц. режиссер и продюсер.

Паньоль Марсель (1895-1974) - франц. писатель, драматург, сценарист, режиссер. Сторонник теории "сфотографированного театра".

Парло Дита (Грета Коривальд, р. 1908) - нем. актриса, прославившаяся участием в фильмах Ж. Вито, Ж. Ренуара.

Паскаль Блеэ (1623-1662) - франц. писатель, философ.

Пательер Дени де ля (р. 1921) - франц. режиссер.

Пек Грегори (Элдред Грегори, р. 1916) - амер. актер.

Пеллегри Жан — франц. сценарист, актер, режиссер.

Перон Ева (Мария Ева Дуарте, 1919-1952) - аргентин. актриса. Была женой президента республики, обладала значительным влиянием на государственную жизнь страны, большой актерской популярностью.

Перье Франсуа (Франсуа Пилю, р. 1919) - франц. актер.

Пикколи Мишель (р. 1925) - франц. актер.

Пикфорд Мэри (Глэдис Мэри Смит, 1893-1979) - амер. актриса, продюсер.

Питоевы Жорж (1884-1939) и Людмила (1895-1951) - франц. актеры, театральные деятели. Русские по происхождению. Жорж П. - один из основателей театрального союза "Картель" (1926).

Полянский Роман (р. 1933) - амер. режиссер. Поляк по происхождению. Постановщик фильмов "Бал вампиров" (1967), "Ребенок Розмари" (1968), "Китайский квартал" (1974), "Жилец" (1976), "Тэсс" (1979) и др.

Понс Морис (р. 1925) - франц. писатель, автор новеллы, легшей в основу фильма Ф. Трюффо "Щпанята".

Превьер Жак (1900-1977) - франц. поэт, сценарист, работавший с М. Кэтрне.

Преминджер Отго Людвиг (р. 1906) - амер. режиссер, продюсер, представитель т.н. "независимого кино". Родился в Вене.

Пуаре Жан (р. 1926) — франц. комический актер и драматург, снимался у Ф. Трюффо.

Пудовкин Всеволод Илларионович (1893-1953) - сов. режиссер, актер, теоретик кино.

Пиала Морис (р. 1925) - франц. режиссер, актер и художник.

Радиге Раймон (1903-1923) - франц. писатель, поэт.
Рассел Джейн (р. 1921) - амер. актриса.
Рауд Ричард - англо-амер. киновед.
Регаме Морис (р. 1924) - франц. режиссер, комедиограф.
Режан Роже (Луи Гидон, р. 1904) - франц. кинокритик.
Рей Марта (Маргарет Тереза Ивокка О "Рид, р. 1916) - амер. актриса.
Рей Николас (Раймонд Николас Кннцле, 1911-1979) - амер. режиссер, сценарист.
Рей Сатъяджит (р. 1921) - инд. режиссер, сценарист, композитор.
Рей Фернандо (Фернандо Арамбийе, р. 1915) - исп. актер,
Рейне Клод (1887-1967) - англо-амер. актер.
Рейшенбах Франсуа (р. 1924) - франц. режиссер, оператор. Работал как в документалистике, так и в игровом кино. Участник "новой волны".
Реми Альбер (1915-1967) - франц. актер. Снимался у Ф. Трюффо.
Ремю Жюль (Жюль Мюрер, 1883-1946) - франц. актер театра и кино. Создал комедийный образ жителя Марселя.
Рене Ален (р. 1922) - франц. режиссер, участник "новой волны", перенесший в кино традиции "нового романа".
Ренуар Жан (1894-1979) - франц. режиссер. Один из главных учителей Ф. Трюффо в кинематографе.
Ренуар Пьер-Опост (1841-1919) - франц. художник-импрессионист.
Рёг Николас (р. 1928) - англ. оператор, режиссер. Был оператором Ф. Трюффо.
Рибу Жан (7—1985) - председатель промышленной организации Шлумберже. Меценат. Покровительствовал А. Ланглуа, Ф. Трюффо, Р. Росселлини и др. Периодически брал на себя финансирование "Кайе дю синема".
Ривет Жак (р. 1928) - франц. режиссер, один из ведущих деятелей "новой волны". Как критик и редактор участвовал в работе изданий "Ар", "Ля газет дю синема", "Кайе дю синема",
Рит Мартин (р. 1920) - амер. режиссер кино и театра, актер. Подвергался преследованиям во времена маккартизма.
Ришар Жан-Луи (р. 1927) - франц. режиссер, участник "новой волны". Был сценаристом Ф. Трюффо, снимался как актер в его фильмах.
Роб-Грийе Ален (р. 1922) - франц. писатель, один из ведущих представителей "нового романа", кинорежиссер, участник "новой волны".
Робсон Марк (1913-1978) - амер. режиссер, продюсер.
Розе Франсуаза (Франсуаза де Налеш, 1891-1974) - франц. актриса, снималась в фильмах Ж. Фейдера, М. Карне.
Розье Жак (р. 1926) - франц. режиссер, участник "новой волны".
Ромер Эрик (р. 1920) — франц. режиссер, один из виднейших представителей "новой волны". Начинал как кинокритик, был в числе создателей "Ля газет дю синема", сотрудником и главным редактором (1958-1963) "Кайе дю синема".
Росселлини Роберто (1906-1977) - итал. режиссер, классик неореализма. Один из главных учителей Ф. Трюффо в искусстве.
Росиф Фредерик (р. 1922) - франц. режиссер, в молодости - сотрудник Французской синематеки.
Рош Франс (также под псевд. Вивиан Полот) - франц. актриса, сценаристка, кинокритик. Печаталась в "Синеви", "Синемонд" и др.
Руденко Владимир (Николай Руденко, р. 1909) - франц. актер, русский по происхождению. Снимался у А. Ганса (Наполеон в детстве).
Руш Жан (р. 1917) — франц. режиссер, участник движения "синема-веритэ". Деятель "новой волны".

Садуль Жорж (1904-1967) - франц. киновед, историк кино. В 20-е гг. — участник сюрреалистического движения. Кинообозреватель газеты "Ле лепр франсез", автор 6-томной "Истории кино", книг по вопросам кино. Поставил ряд фильмов как режиссер. Член ФКП.
Салес Гомес Паоло Эмилио - франко-исп. киновед, биограф Ж. Виго.
Салу Луи (Луи Гульвен, 1904—1948) - франц. актер театра и кино.
Севено Морис — франц. журналист, популярный ведущий передач радио и ТВ.

Селин Луи-Фердинанд (Луи-Фердинанд Детуш, 1864-1961) - франц. писатель.

Сент Ева-Мари (р. 1929) - амер. актриса.

Серро Мишель (р. 1928) - франц. актер театра и кино, выступает как в комическом дуэте с Ж. Пуаре, так и в драматических ролях.

Сёрк Дуглас (Клаус Днтлив Сёрк, р. 1900) - режиссер и продюсер, по происхождению - датчанин. Работал в Германии, США, Испании, Южной Африке, Австралии. Постановщик жанровых фильмов.

Сигур Жан (р. 1920) - франц. сценарист, продолжавший в послевоенные годы популистскую традицию 30-х гг. Выступал также как актер, журналист.

Симон Мишель (Франсуа Симон, 1895-1975) - франц. актер. Лучшие роли сыграл в 30-е гг. в фильмах Ж. Ренуара, Ж. Виго, М. Карне.

Скот Элен - сотрудница французского кинобюро в Нью-Йорке. В 1962 г. была переводчиком на пятидесятичасовом интервью Ф. Трюффо с А. Хичкоком.

Слоан Эверет (1909-1965) - амер. актер, снимался в фильмах О. Уэллса, состоял в его театральной труппе.

Соколов Владимир (1889-1962) - русск. актер. Эмигрировал в 1923 г. Работал в Германии, Франции, США. Озвучивал роль Т-Флёрн в звуковой версии "Наполеона" А. Ганса.

Сорель Альбер (1842-1906) - франц. историк, академик. Автор восьмитомного труда "Европа и Французская революция" (1885-1904).

Спаак Шарль (1903-1975) - франц. сценарист.

Спилберг Джон (р. 1947) — амер. режиссер, создатель фантастических боевиков. Снял Ф. Трюффо в фильме "Тесные контакты третьей степени".

Старджес Престон (1898-1959) - амер. режиссер, сценарист, драматург.

Стюарт Александра (р. 1939) - франц. актриса, родом из Канады. Снималась у Ф. Трюффо.

Стюарт Джеймс (Джеймс Метленд, р. 1908) - амер. актер.

Сюдов Макс фон (Карл Сюдов, р. 1929) - швед, актер, снимался неоднократно в фильмах И. Бергмана.

Тайёр Роже (р. 1927) - франц. кинокритик, сотрудник изданий "Ле леттр нувель" и "Позитиф".

Тамиров Аким (1899-1972) - амер. актер. Родился в Баку. Эмигрировал в 1923 г.

Тати Жак (Жак Татищев, 1908-1982) - франц. режиссер-комедио-граф, актер.

Ташлин Франк (1913—1972) - амер. сценарист и режиссер-комедио-граф. Начиная работу в кино как мультипликатор.

Теруань де Мерикур (Анн-Жозеф Термань, 1762-1817) - легендарная героиня Великой французской революции.

Тетзлаф Тэд (р. 1903) - амер. режиссер, постановщик триллеров, кинооператор.

Тирар Арман (р. 1899) - актер немого кино, затем - оператор.

Тирни Джин (р. 1920) - амер. актриса театра и кино. Снималась в основном в 40-е - начале 50-х гг.

Треси Спенсер (1900-1967) - амер. актер, звезда Голливуда конца 30-х-40-х гг. Эволюция ампула - от ролей гангстеров к сложным реалистическим образам. С 1942 г. часто появлялся на экране вместе с К. Хёпберн.

Трене Шарль (р. 1913) - франц. поэт, шансонье, композитор. Автор песенки к фильму "Украденные поцелуи".

Трентиньян Жан Луи (р. 1930) - франц. актер.

Трнка Иржи (1912-1962) - чехосл. режиссер, художник, основоположник национальной школы кукольной мультипликации.

Тулин Ингрид (р. 1929) - швед, актриса. Одна из постоянных исполнительниц И. Бергмана.

Тушар Пьер-Эме (р. 1903) - франц. литератор, публицист, постановщик короткометражных лент.

Тьер Луи-Адольф (1797-1877) -франц. политический деятель, журналист, историк. Автор 10-томной "Истории революции" (1823-1827), 9-томной "Истории консульства и империи" (1840-1855).

Уайз Роберт (р. 1914) — амер. режиссер, продюсер.

Уайлер Уильям (1902-1981) - амер. режиссер.

Уайлдер Билли (р. 1906) - австро-амер. режиссер, преимущественно комедиограф. Работал также во Франции.

Угарте Эдуарде - и сл. писатель, сценарист. Совместно с Л. Бунюэлем работал над экранизацией романа Р. Уильяма "Попытка преступления".

Ульмер Эдгар Георг (1904-1972) - австр. режиссер, ассистент М. Рейнхардта, Ф. Мурнау. Жил и работал в Германии, США, Мексике, Италии, Испании. Приобрел известность благодаря группе "Кайе дю синема", включившей его в разряд "малых авторов".

Ульман Лив (р. 1938) — швед, актриса.

Уоксмен Франц (Франц Уочсмен, 1907-1967) — нем. композитор, автор музыки к фильмам. После 1934 г. жил во Франции, США. Работал с А. Хичкоком, Б. Уайлдером.

Уолбрук Антон (Адольф Антон Вильгельм Вольбрук, 1900-1967) - англ. актер. Родился в Австрии.

Уолш Рауль (1887, по др. данным - 1892-1980) - амер. режиссер и актер.

Устинов Питер (р. 1921) - англ. режиссер, актер, продюсер, драматург и писатель.

Уэйн Джон (Мэрион Майкл Моррисон, 1907-1979) — амер. актер, режиссер. Его актерский имидж - "сильная личность", собственные постановки выражают идею милитаризма.

Уэллман Уильям (1892-1975) - амер. режиссер и актер.

Уэллс Орсон (1915-1985) - амер. режиссер, актер, сценарист, продюсер. Критики "Кайе дю синема" особенно ценили его творчество как одного из главных "авторов".

Фабр Жан-Анри (1823-1915) - франц. энтомолог, автор многих популярных трудов, среди которых - "Воспоминания энто-молога" (1879-1889).

Фасбиндер Райнер-Вернер (1946-1982) - западногерм. режиссер, один из ведущих представителей "молодого немецкого кино".

Фейдер Жак (Жак Фредерике, 1888-1948) - франц. режиссер, классик школы 30-х гг.

Фейер Эдвиж (Эдвиж Кунати, р. 1907) - франц. актриса театра и кино.

Фейяд Луи (1873—1925) — франц. режиссер, один из пионеров франц. кино. Создатель реалистической ("Жизнь как она есть"), авантюрных ("Фантомас", "Жюдекс"), комических ("Сцены забавной жизни") серий фильмов.

Феллини Федерико (р. 1920) — итал. режиссер.

Фернандель (Фернан Контанден, 1903-1971) - франц. актер.

Феррери Марко (р. 1928) — итал. режиссер, в творчестве которого сильны элементы гротеска и "черного юмора".

Флаэрти Роберт (1884—1951) — амер. режиссер-документалист.

Фло Жак (р. 1914) - франц. деятель кинематографии, был генеральным директором Национального киноцентра.

Фонда Генри (1905-1982) - амер. актер.

Фор Эли (1873-1937) - франц. литератор, искусствовед, автор книги "Наполеон" (1921).

Форест Салли (р. 1928) - амер. актриса, танцовщица.

Форд Джон (Шон Алоизиус О'Фирна или О'Фини, 1895-1975) - амер. режиссер.

Форман Милош (р. 1932) — чехосл. режиссер, с конца 60-х гг. работает в США.

Фошуа Рене (р. 1882 — ?) - франц. актер и драматург, автор пьесы о Бонапарте - "Риволи" (1911).

Франжю Жорж (р. 1912) — франц. режиссер научно-популярного и художественного кино, постановщик фантастических фильмов, фильмов ужасов. Один из основателей Французской синематеки.

Френе Пьер (Пьер Лоденбах, 1897-1975) - франц. актер, популярный в 30 - начале 40-х гг. Поставил ряд фильмов как режиссер.

Фрнзон-Рош Роже (р. 1906) - франц. писатель, автор романов об альпинизме.

Фуллер Сэмюэль (р. 1911) - амер. режиссер, постановщик вестернов и триллеров, пропагандировался критиками и режиссерами "новой волны", особенно — Годаром.

Фэрбенкс Дуглас (Дуглас Элтон Томас Ульман, 1883-1939) - амер. актер, продюсер.

Хабиб Ральф (1912—1967) - франц. режиссер, постановщик незначительных псевдосоциальных лент с элементами эротики.

Хайем Чарлз (р. 1931) — англ. поэт и кинокритик.

Хайе Джон Майкл (р. 1919) - амер. сценарист, сотрудничал, в частности, с А. Хичкоком.

Харрисон Рекс (Реджинальд Кэри Харрисон, р. 1908) - англ. актер театра и кино.

Херман Бернгард (1911-1975) - амер. композитор, дирижер. Автор музыки к фильмам, в том числе к произведениям О. Уэллса и А. Хичкока.

Хеслинг Катрин (Андре Хёчлинг, 1899-1980) - франц. актриса, снималась в ранних фильмах Ж. Ренуара.

Хесггон Чарлтон (Чарлз Картер, р. 1924) — амер. актер.

Хичкок Альфред (1899-1980) - амер. режиссер. Один из главных учителей Ф. Трюффо в кинематографе.

Хортой Эдвард Энерет (1886-1970) - амер. комический актер.

Хоукс Говард (1896-1977) - амер. режиссер, сценарист, продюсер. Создатель выдающихся вестернов, детективов, комедий, анти-военных лент 30-50-х годов. Пропагандировался журналом "Кайе дю синема" как один из главных "авторов".

Хьюстон Джон (р. 1906) - амер. режиссер, сценарист, продюсер. Создатель классических "черных" фильмов, разоблачающих социальные корни преступности.

Циннеман Фред (р. 1907) - амер. режиссер, австриец по происхождению.

Чаплин Чарлз Спенсер (1889-1977) - амер. актер, режиссер, сценарист, продюсер.

Черниа Пьер (р. 1928) - франц. режиссер, продюсер, ведущий телепрограмм.

Шаброль Клод (р. 1930) - франц. режиссер, кинокритик. Один из наиболее активных участников "новой волны". В последние годы выпускает откровенно коммерческие ленты.

Шампьон Жан - франц. актер, снимался у ф. Трюффо.

Шарансоль Жорж (р. 1899) - франц. искусствовед, эссеист, кинокритик. Выступал на страницах изданий "Пари-журкаль", "Ля фам де Франс", "Ле нувель литтерер". Основатель Ассоциации друзей кинокритики (1928) и Французской ассоциации кинокритиков (1946). Автор ряда книг по истории кино.

Шварцкопф Элизабет (р. 1915) - нем. певица.

Шёберг Альф (1903-1980) - швед, режиссер.

Шифман Сюзанна - подруга юности ф. Трюффо, его постоянная ассистентка, соавтор ряда сценариев его фильмов.

Шнайдер Ромми (Розмари Альбах-Регги, 1938-1982) - австро-нем. и франц. актриса.

Шове Луи (р. 1910) - франц. писатель, кинокритик, кинообозреватель "Фигаро".

Штернберг Джозеф фон (1894-1969) - амер. режиссер, поставил ряд лент с участием М. Дитриха.

Штрогейм Эрик фон (1885—1957) - амер. актер и режиссер.

Шэффер Пьер (р. 1910) - франц. композитор и теоретик музыки,

Шюке Артур-Максим (1853—1925) - франц. историк и искусствовед, автор 3-томной "Юности Наполеона" (1897-1899).

Шюэрманс Альбер - франц. историк, автор книги "Вехи пути Наполеона I" (1908).

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898-1948) - сов. режиссер.

Эйсиер Лотта (1896-1983) - нем. киновед, сотрудник Французской синематеки.

Энджер Кеннет (р. 1932) — амер. режиссер-авангардист.

Эндрюс Дэна (р. 1909) - амер. актер.

Энрико Робер (р. 1931) - франц. режиссер.

Эрно Эмиль (1889-1961) — франц. писатель, литературный критик.

Эгшгейн Жан (1897-1953) -франц. режиссер, теоретик кино, деятель киноавангарда.

Эрман Жан (р. 1933) — франц. сценарист, режиссер, участник "новой волны",

Эрран Марсель (1897-1953) - франц. актер.

Эрто Жак (р. 1924) — франц. журналист, фотограф, оператор (специалист по подводной съемке), режиссер, участник "новой волны".

Юппер Изабель (р. 1955) - франц. актриса. Юргенс Курд (1915-1982) - нем. актер, режиссер.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Фильмы, в которых Ф. Трюффо выступает в качестве режиссера

1955

ВИЗИТ (One visite)

Сценарий: Ф. Трюффо. Оператор: Ж. Ривет. Ассистент режиссера и продюсер: Р. Лашеие. Монтаж: А. Рене. В ролях: Л. Мори, Ж.-Ж. Рише, ф. Дониоль-Валькроз, Ф. Копьяни. 16 мм, ч/б, к/м. Длительность: 7 мин. 40 сек.

1958

ИСПАНЯТА (Les mistons)

Производство: Фильм дю Каросс. Сценарий: ф. Трюффо по новелле М. Понса. Оператор: Ж. Малиж. Музыка: М. Ле Ру. В ролях: Б. Лаф- фон (Бернадет), Ж. Блен (Жерар) и дета. Закадровый текст читает М.Франсуа. Премьера: Париж, 3 марта 1961. Длительность: 26 мин., второй вариант: 17 мин. Основные награды: Приз за лучшую режиссуру на к/ф в Брюсселе, золотая медаль в Мангейме, приз голубой ленты (США).

ИСТОРИЯ ВОДЫ (Une histoire d'eau)

Производство: Пьер Бронберже. Постановка: Ф. Трюффо и Ж.-Л. Годар. Оператор: М. Латуш. Монтаж: Ж.-Л. Годар. В ролях: Ж.-К. Бриали, К.Дим. Премьера: Париж, 3 марта 1961. 16 мм, ч/б, к/м. Длительность: 18 мин.

1959

400 УДАРОВ (Les 400 coups)

Фильм посвящен памяти А. Базспа. Производство: Фильм дю Каросс — SEDIF. Сценарий Ф. Трюффо при участии М. Мусси. Оператор: А. Декэ. Музыка: Ж. Константен. Художник: Б. Эвейн. В ролях: Ж.-П. Лео (А. Дуанель), А. Реми (отчим Антуана), К. Морье (мать Антуана), П. Оффэй (Р. Бижей), Ж. Фламан (месье Бижей), И. Клоди (мадам Бижей), Р. Бовэ (директор школы), П. Реп (преподаватель английского), Г. Декомбль (классный руководитель), а также К. Мон- сар, Ж. Моро, Ф. Трюффо и др. Первый показ: Каннский к/ф, 1959. Премьера- Париж, 3 июня 1959. 35 мм, ч/б. Длительность: 93 мин. Основные награды: Гран-при за лучшую режиссуру на фестивале в Каннах, приз Джозефа Берстина за лучший иностранный фильм 1959 года в США, приз Ж. Мельеса (разделил с фильмом "Хиросима, любовь моя" А. Рене).

1960

СТРЕЛЯЙТЕ В ПИАНИСТА (Tifez sur le pianiste)

Производство: Пьер Бронберже, Фильм де ля Плейяд. Сценарий: Ф. Трюффо и М. Мусси по роману Д. Гудиса "Там, внизу". Оператор: Р. Кутар. Музыка: Ж. Дельрю. Художник; Ж. Моли. В ролях: Ш. Азна-вур (Эдуар Сароян и Чарли Колер), М- Дюбуа (Лена), Н. Берже (Тереза), А. Реми (Чико), Д. Буланже (Эрнст), М. Мерсье (Кларисса) и др. Премьера: Париж, 25 ноября 1960. 35 мм, ч/б. Длительность: 85 мин. Награды: приз "новой критики" (Франция), приз за операторское мастерство (ФРГ).

1962

ЖЮЛЬ И ДЖИМ (Jules et Jim)

Производство: Фильм дю Каросс- SEDIF. Сценарий: Ф. Трюффо и Ж. Грюо по одноименному роману А.-П. Роше. Оператор: Р. Кутар. Музыка: Ж. Дельрю. Художник: Ф. Капель. В ролях: Ж. Моро (Катрин), О. Вернер (Жюль), А. Сер (Джим), М. Дюбуа (Тереза), Б. Бас- сак (Альбер), С. Одепен (Сабина) и др. Премьера: Париж, 24 января 1962. 35 мм, ч/б. Длительность: 110 мин. Основные награды: приз за режиссуру на фестивале в Мар-деаь-Плата и в

Акапулько, приз Кан-таклароса 1961-1962 в Каракасе, приз киноакадемии (как лучший французский фильм года и Гран-при за лучшее исполнение женской роли Ж. Моро), датский Оскар "Бодил" (как лучший европейский фильм года).

АНТУАН И КОЛЕТ (Antoine et Colette) - новелла из фильма "Любовь в двадцать лет". Постановщики остальных новелл: Ренцо Росселлини, Марсель Офюльс, Анджей Вайда и Синтаро Исихара.

Производство: Пьер Рустанг, Улисс-Продюксьон, Фильм дю Каросс. Сценарий: Ф. Трюффо. Оператор: Р. Кутар. Музыка: Ж. Дельрю. В ролях: Ж.-П. Лео (А. Дуанель), М.-Ф. Пизье (Колет), П. Оффэй (Рене), Р. Варт (мать Колет), Ф. Дар бон (отчим Колет), Ж.-Ф. Адам (А. Тадзи). Премьера: Париж, 22 июня 1962. 35 мм, ч/б, к/м. Длительность новеллы: 29 мин., фильма: 120 мин.

1964

НЕЖНАЯ КОЖА (La peau douce)

Производство: Фильм дю Каросс - SEDIF. Сценарий: Ф. Трюффо и Ж.-Л. Ришар. Оператор: Р. Кутар. Музыка: Ж. Дельрю. В ролях: Ф. Дорлсж (Николь), Ж. Дсзайи (П. Лашеке), Н. Бенедетти (Франка), Д. Секкальди (Клеман) и др. Первый показ: Каннский к/ф, 1964. Премьера: Париж, 10 мая 1964. 35 мм, ч/б. Длительность: 115 мин. Награды: датский Оскар "Бодил" (как лучший европейский фильм года).

1966

451° ПО ФАРЕНГЕЙТУ (Fahrenheit 451°)

Производство: Вайнгард фильм, Англо Иитерпрайз. Сценарий: Ф. Трюффо и Ж.-Л. Ришар по одноименному роману Р. Брэдбери. Диалоги: Д. Рэдкин, Э. Скот. Оператор: Н. Рег, Музыка: Б. Эрман. Художники: С. Кейн, Т. Уолтен. В ролях: Д. Кристи (Линда и Кларисса), О. Вернер (Монтаг), С. Кьюзак (капитан), А. Диффринг (Фабиан) и др. Первый показ: Венецианский к/ф, сентябрь 1966. Премьера: Париж, 16 сентября 1966. 35 мм. Текниколор, Длительность: 113 мин. Оригинальная версия - на англ. языке.

1968

НОВОБРАЧНАЯ БЫЛА В ЧЕРНОМ (La mariée était en noir)

Производство: Фильм дю Каросс, Артист Ассошье, Дино де Лаурентис Чинематографика. Сценарий: Ф. Трюффо и Ж.-Л. Ришар по одноименному роману В. Айриша. Оператор: Р. Кутар. Музыка: Б. Эрман. Художник: П. Гюффруа. В ролях: Ж.Моро (Жюли Колер), К. Риш (Блие), Ж.-К. Бриали (Корей), М. Буке (Кораль), М. Лонсдаль (Моран), Ш. Деннер (Фергюс), Д. Буланже (Дельво) и др. Премьера: Париж, 17 апреля 1968. 35 мм. Истманколор. Длительность: 105 мин. Награды: приз Э. По (США), приз зарубежной прессы, аккредитованной в Голливуде.

УКРАДЕННЫЕ ПОЦЕЛУИ (Baisers volés)

Фильм посвящен А. Ланглуа. Производство: Фильм дао Каросс, Артист Ассошье. Сценарий, Ф. Трюффо, К. де Жив рей, Б. Ревон. Оператор: Д. Клерваль. Музыка: А. Дюамель. Песенка Ш. Трене в исполнении автора. Художник: К. Пиньо. В ролях: Ж.-П. Лео (А. Дуанель), К. Жад (Кристина), Д. Секкальди (месье Дарбон), К. Дюамель (мадам Дарбон) и др. Первый показ: Авиньонский к/ф, август 1968. Премьера: Париж, 6 сентября 1968. 35 мм. Истманколор. Длительность: 90 мин. Основные награды: Гран-при французского кино, приз Ж. Мельеса, приз Луи Деллюка, приз американской Академии кинематографических искусств и наук и др.

1969

СИРЕНА "МИССИСИПИ" (La sirène du Mississippi)

Фильм посвящен Ж. Ренуару. Производство: Фильм дю Каросс, Артист Ассошье, Продюциони Ассошиатс Дельфос. Сценарий: ф. Трюффо по роману В. Айриша "Вальс в темноте".

Оператор: Д. Кперваль. Музыка: А. Дюамель. Художник: К. Пиньо. В ролях : К. Денёв (Жюли Рассел, она же Марион), Ж.-П. Бельмондо (Луи Маэ), М. Буке (Комолли), Н. Боржо (Берта Рассел) и др. Премьера: Париж, 18 июня 1968. 35 мм. Истманколор. Длительность: 120 мин.

1970

ДИКИЙ РЕБЕНОК (L'enfant sauvage)

Фильм посвящен Ж.-П. Лео. Производство: Фильм дю Каросс, Артист Ассосье. Сценарий: Ф. Трюффо и Ж. Грюо по книге Ж. Итара "Мемуары и сообщение о Викторе из Аверона" (1806). Оператор: Н. Альмендрос. Музыка: А. Вивальди. Музыкальное оформление: А; Дюамель. Художник: Ж. Мандару. В ролях: Ж.-П. Карголь (Виктор), Ф. Трюффо (Жан Итар), Ф. Сейнер (мадам Герен) и др. Премьера: Париж, 26 февраля 1970. 35 мм, ч/б. Длительность: 85 мин. Основные награды : Золотая пальмовая ветвь на фестивале в Вальядолиде, приз Кристофера.

СЕМЕЙНЫЙ ОЧАГ (Domicile conjugal)

Производство: Фильм дю Каросс, Валориа Фильм и Фида Чине- матографика. Сценарий: Ф. Трюффо, К. де Живрей, Б. Ревон. Оператор: Н. Альмендрос, Музыка: А. Дюамель. Художник: Ж. Мандару. В ролях: Ж.-П. Лео (А. Дуанель), К. Жад (Кристина), Д. Секкальди (месье Дарбон), К. Дюамель (мадам Дарбон), Х. Бергауэр (Киоко) и др. Премьера: Париж, 9 сентября 1970. 35 мм. Истманколор. Длительность: 97 мин.

1971

ДВЕ АНГЛИЧАНКИ И КОНТИНЕНТ (Les deux anglaises et le Continent)

Производство: Фильм дю Каросс, Синстель Пари. Сценарий: Ф. Трюффо и Ж. Грюо по одноименному роману А.-П. Роше. Оператор: Н. Альмендрос. Музыка: Ж. Дельрю. Художник: М. де Бруан. В ролях: Ж.-П. Лео (Клод Рок), К. Мэркхэм (Эн Браун), С. Тэндстер (Мюриэль Браун), С. Мэрриот (миссис Браун), М. Май сар (Клер Рок) и др. Закадровый текст читает Ф. Трюффо. Премьера: Париж, 26 ноября 1971. 35 мм. Истманколор. Длительность: 132 мин., длительность прокатной версии: 118 мин.

1972

ТАКАЯ КРАСОТКА, КАК Я (Une belle fille comme moi)

Производства: Фильм дю Каросс, Коламбия. Сценарий: Ф. Трюффо и Ж.-Л. Дабади по одноименному роману Г. Фарелла. Оператор: П.-У. Глен. Музыка: Ж. Дельрю. Художник: Ж.-П. Кою-Свелко. В ролях: Б. Лафон (Камилла Блие), К. Брассер (Мюрен), Ш. Деннер (Артур), Ги Маршан (Сэм Голден) и др. Премьера: Париж, 13 сентября 1972. 35 мм. Истманколор. Длительность: 98 мин.

1973

АМЕРИКАНСКАЯ НОЧЬ (La nuit americaine)

Фильм посвящен Лириан и - Дороти Гиш. Производство: Фильм дю Каросс. Р.Е.С.Ф.- Париж, Р.С. Рим. Сценарий: Ф. Трюффо, Ж.-Л. Ришар, С. Шифман. Оператор: П.-У. Глен. Музыка: Ж. Дельрю. Художник: Д. Ланфранши. В ролях: Ж. Биссе (Ж. Бейкер-Нельсон и Памела), В. Кортес (Северина), А. Стюарт (Стейси), Ж.-П. Омон (Александр), Ж.-П. Лео (Альфонс), Ф. Трюффо (Ферран), Ж. Шампюан (Бертран), Н. Бей (Жоэль), Дани (Лириан), Б. Менез (Бернар), Н. Арриги (Одиль), Г. Жоли (Г. Лажуа), М. Севенс (теперепортер), Д. Мэркхэм (доктор Нельсон), а также К. Веек, Г. Грэхэм, М. Бербер и др. Первый показ: Каннский к/ф, 1973, вне конкурса. Премьера: Париж, 24 мая 1973. 35 мм. Истманколор. Длительность: 115 мин.

1975

ИСТОРИЯ АДЕЛИ Г. (L'histoire d'Adele H.)

Производство: Фильм дю Каросс, Артист Ассосье. Сценарий: Ф. Трюффо, Ж. Грюо и С. Шифман при участии Ф.-В. Гий, подгото-вившей к печати книгу "Дневник Адельн Гюго". Оператор: Н. Альмендрос. Музыка: М. Жобера в обработке Ф. Порснля. Художник: Ж.-П. Кою-Свелко, В ролях: И. Аджани (Адель Гюго), Б. Робинсон (лейтенант Пенсон), С. Мэриот (миссис Сондерс), Р. Дорей (мистер Сондерс), Ф. Трюффо (офицер) и др. Премьера: Париж, 8 октября 1975. 35 мм. Истманколор. Длительность: 110 мин. Основные награды: Гран-при французского кино, приз нью-йоркской ассоциации кинокритиков за лучший оригинальный сценарий и за лучшую женскую роль (И. Аджани).

1976

КАРМАННЫЕ ДЕНЬГИ (L'argent de poche)

Производство: Фильм дю Каросс, Артист Ассосье. Сценарий: Ф. Трюффо и С. Шифман. Оператор: П.-У. Глен. Музыка: М. Жобера в обработке Ф. Порснля. Песенка Ш. Трене. Художник: Ж.-П. Кою-Свелко. В ролях: Ж.-Ф. Стевенен (Ж.-Ф. Рише), В. Тевене (Л. Рише), Ш. Мерсье (мадемуазель Пети), Н. Феликс (Нмко), дети: Ж. Демусо (Патрик), Б. Стааб (Бруно), Ф. Гольдман (Жмльен), К. Букар (Ко-ринка), Е. Трюффо (Патриота), С. Грезель (Сильви), Л. Девлеминк (Лоран), Л. Трюффо (Мадлен), малыш Грегори и др. Премьера: 17 марта 1976. 35 мм. Истманколор. Длительность: 103 мин.

1977

МУЖЧИНА, КОТОРЫЙ ЛЮБИЛ ЖЕНЩИН (L'homme qui aimait les femmes)

Производство: Фильм дю Каросс, Артист Ассосье. Сценарий: Ф. Трюффо, М. Фермо, С. Шифман. Оператор: Н. Альмендрос. Музыка: М. Жобера в обработке Ф. Порсиля. Художник: Ж.-П. Кою-Свелко. В ролях: Ш. Деннер (Бертран Моран), Б.Фоссей (Женсвьева Бижей), Н. Боржо (Дельфин Грезель), Ж. Фонтанель (Элен), Н. Бей (М. Дедуа), С. Глазе (Бернадет), В. Бонье (Фабьен), М. Шассен (Дениз), Р. Пюйо (Николь), А. Перрье (Юга), М. Дюрн (мадам Дютей), Л. Ка-рой (Вера), Ф. Трюффо (в эпизоде) и др. Премьера: Париж, 27 апреля 1977. 35 мм. Истманколор. Длительность: 115 мин.

1978

ЗЕЛЕНАЯ КОМНАТА (La chambre verte)

Производство: Фильм дю Каросс, Артист Ассосье. Сценарий: Ф. Трюффо и Ж. Грюо по мотивам произведений Г. Джеймса "Алтарь мертвых", "Друзья друзей", "Зверь из джунглей". Оператор: Н. Альмендрос. Музыка: М. Жобера в обработке Ф. Порсиля. Художник: Ж.-П. Кою-Свелко. В ролях: Н. Бей (Сесилия Мандель), Ф. Трюффо (Жюльен Давен), Ж. Дастэ (Бернар Юмбер), Ж.-П. Дюко (священник), М. Дюри (Моник), Ж. Лобр (мадам Рамбо), Ж.-П. Мулсн (Жерар Мазе), А.Миллер (Женевьева) и др. Премьера: Париж, 5 апреля 1978. 35 мм. Истманколор. Длительность: 94 мин.

1979

УСКОЛЬЗАЮЩАЯ ЛЮБОВЬ (L'amouï en fuite)

Производство: Фильм дю Каросс. Сценарий: ф. Трюффо, М.-Ф. Цизье, Ж. Орель, С. Шифман. Оператор: Н. Альмендрос. Музыка: Ж. Дельрю; песенка "Ускользящая любовь" - Л. Вульзи, А. Сушона. Художник: Ж.-П. Кою-Свелко. В ролях: Ж.-П. Лео (А. Дуанель), М.-Ф. Лиэье (Колет), К. Жад (Кристин), Дани (Лириан), Дороте (Сабина Бернериаз), Д. Мезгиш (Ксавье Барнериа) и др. Премьера: Париж, 24 января 1979. 35 мм, Истманколор и ч/б. Длительность: 94 мин.

1980

ПОСЛЕДНЕЕ МЕТРО (Le dernier metro)

Производство: Фильм дю Каросс, Андреса-фильм, SEDIF, SPF, TFI. Сценарий: Ф. Трюффо, С. Шифман при участии Ж.-К. Грумберга. Оператор: Н. Альмендрос. Музыка: Ж. Дельрю. Художник: Ж.-П. Кою-Свелко. В ролях: К. Денёв (Марион Штайнер), Ж.Депардьё (Бернар Гранже), Ж. Пуаре (Жан-Лу Коттен), А. Фсрреоль (Арлет Гийом), Х. Беннент (Лукас Штайнер), М. Дюбост (Жермен Фарб), С. Одеден (Надин Марсак), Ж.-Л. Ришар (Даксиа) и др. Премьера: Париж, 17 сентября 1980. 35 мм. Фуджиколор. Длительность: 128 мин. Основные награды: Сезар 1981 — за лучший фильм года, за лучшую режиссерскую работу, лучший сценарий, лучшую мужскую роль (Ж. Депардьё), лучшую женскую роль (К. Денёв), а также за операторскую работу, звук, монтаж, декорации и музыку. Приз Жана ле Дюжа и др.

1981

СОСЕДКА (La femme d'a cote)

Производство: Фильм дю Каросс, TFI, Сценарий: ф. Трюффо, С. Шифман, Ж. Орель. Оператор: У. Любчанский. Музыка: Ж. Дельрю, Художник: Ж.-П. Кою-Свелко. В ролях: Ж. Депардьё (Бернар Кудрей), Ф. Ардан (Матильда Бошар), А. Гарсен (Филипп Бошар), М. Бомгартнер (Арлет Кудрей), Р. ванХоол (Ролан Дюге) и др. Премьера; Париж, 30 сентября 1981. 35 мм. Фуджиколор. Длительность: 106 мин.

1983

ВЕСЕЛЕНЬКОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ (Vivement dimanche)

Производство: Фильм дю Каросс, Фильм А-2, Сопрофильм. Сценарий: Ф. Трюффо, С. Шифман, Ж. Орель по роману Ч. Уильямса "Долгая субботняя ночь". Оператор: Н. Альмендрос. Музыка: Ж. Дельрю. Художник: Х. Мак Кониго. В ролях: Ф. Ардан (Барбара Бекер), Ж.-Л. Трентиньян (Жюльен Версель), Ж.-П. Кальфон (Жак Массульё), Ф. Лоденбах (адвокат Клеман), Ф. Морье-Жену (Сантелли), К. Сен-Макари (Бертран Фабр) и др. Премьера: Париж, 10 августа 1983. 35 мм, ч/б. Длительность: 110 мин.

Фильмы других режиссеров, в которых Трюффо выступает как актер

1957

"Ход конем", режиссер Ж. Ривет.

1962

"Лодырь", режиссер К. де Живрей.

1977

"Тесные контакты третьей степени", режиссер С. Спилберг.

СОДЕРЖАНИЕ

Автопортрет мастера. <i>К. Разлогов</i>	5
---	---

СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ

З а в с е г д а т а й с и н е м а т е к и

Трюффо рассказывает о себе. <i>Перевод Н. Нусиновой</i>	20
Чарли Чаплин, кто он? <i>Перевод Н. Разлоговой</i>	24
Абель Ганс. "Наполеон". <i>Перевод Г. Кремнева</i>	27
Белизна Карла Дрейера. <i>Перевод Н. Разлоговой</i>	31
Бунюаль- "конструктор". <i>Перевод Н. Нусиновой</i>	33
По поводу Жана Виго. <i>Перевод Т. Нусиновой</i>	43
Жал Ренуар. "Великая иллюзия". <i>Перевод Н. Нусиновой</i>	49
Фриц Ланг в Америке. <i>Перевод Г. Кремнева</i>	55
Господи, благослови Джона Форда! <i>Перевод Н. Разлоговой</i>	60
Говард Хоукс. "Лицо со шрамом". <i>Перевод Е. Мосиной</i>	61
Говард Хоукс. "Джентльмены предпочитают блондинок". <i>Перевод Н. Разлоговой</i>	62
Непревзойденный Любич. <i>Перевод Н. Разлоговой</i>	64
Из книги "Кинематограф по Хичкоку". Введение. <i>Перевод М. Ямпольского</i>	68
Альфред Хичкок. "Окно во двор". <i>Перевод М. Ямпольского</i>	80
Из книги "Кинематограф по Хичкоку", "Окно во двор". <i>Перевод М. Ямпольского</i>	83
Альфред Хичкок. "Не тот человек". <i>Перевод М. Ямпольского</i>	90
Из книги "Кинематограф по Хичкоку". "Не тот человек". <i>Перевод М. Ямпольского</i>	94
Ороон Уэллс. "Гражданин Кейн", хрупкий гигант. <i>Перевод Г. Кремнева</i>	99
Орсон Уэллс. "Печать зла". <i>Перевод Г. Кремнева</i>	107
Жан Кокто. "Завещание Орфея". <i>Перевод Я. Мосиной</i>	111
Жак Тати. "Мой дядя". <i>Перевод Н. Разлоговой</i>	116
Макс Офюльс. "Лола Монтеc". <i>Перевод Е. Мосиной</i>	118
Роберто Росселлини предпочитает жизнь. <i>Перевод К. Разлогова</i>	124
Федерико Феллини. "Ночи Кабирии". <i>Перевод И. Разлоговой</i>	128
Федерико Феллини. "8 1/2"- <i>Перевод Н. Разлоговой</i>	130
Творчество Ингмара Бергмана. <i>Перевод Г. Кремнева</i>	131
Ингмар Бергман. "Шепоты и крик". <i>Перевод Г. Кремнева</i>	135
Робер Брессон. "Приговоренный к смерти бежал".....	138
Статья первая. <i>Перевод Г. Кремнева</i>	138
Статья вторая. <i>Перевод Н. Разлоговой</i>	142
М о л о д о й п о л е м и с т	
Семь смертных грехов киноcritики. <i>Перевод Н. Нусиновой</i>	145
Асфиксия киноcritики. Все мы обречены. <i>Перевод Н. Нусиновой</i>	150
Ложная постановка проблемы парализует производство: "Кино - это искусство или индустрия?" - Ни то, ни другое, но индустриальное искусство. <i>Перевод Я. Нусиновой</i>	152
Н а г р е б н е " н о в о й в о л н ы "	
Продолжение рассказа. <i>Перевод Н. Нусиновой и К. Разлогова</i>	159
Ален Рене. "Ночь и туман". <i>Перевод К. Разлогова</i>	169
Роже Вадим. "И бог создал женщину..." <i>Перевод Я. Разлоговой</i>	170
Клод Шаброль. "Красавчик Серж". <i>Перевод Н. Разлоговой</i>	172
Луи Маль. "Любовники". <i>Перевод Н. Разлоговой</i>	173
Жак Ривет. "Париж принадлежит нам". <i>Перевод К. Разлогова</i>	175
Жан-Люк Годар. "Жить своей жизнью". <i>Перевод Н. Разлоговой</i>	178
Жак Розье. "Прощай, Филтшина". <i>Перевод К. Разлогова</i>	179
Ален Рене. "Мюриэп". <i>Перевод П. Разлоговой</i>	181

ИНТЕРВЬЮ

Кинематограф по Трюффо. <i>Перевод Я. Нусиновой и К. Разлогова</i>	186
--	-----

Интервью с кинокритиком Пьером Бийаром. <i>Перевод И. Эштейн</i>	212
Беседа Франсуа Трюффо с кинокритиками Сержем Данеем, Жаном Нарбони, Сержем Тубиана. <i>Перевод И. Эштейн</i>	258

СЦЕНАРИИ

Жан-Пьер Лео и Антуан Дуанель. <i>Перевод Н. Нусиновой</i>	300
"Антуан и Колет". <i>Перевод И. Эштейн</i>	302
Об "Американской ночи". <i>Перевод Н. Нусиновой</i>	313
"Американская ночь". <i>Перевод К. Разлогова</i>	316
Комментарий <i>Н. Нусиновой</i>	391
Указатель фильмов. <i>Составитель Н. Нусинова</i>	415
Аннотированный указатель имен. <i>Составитель Н. Нусинова</i>	425
Фильмография	446

ИБ № 3610

*Редактор З. В. Федотова
Художник В. И. Харламов
Художественный редактор А. Н. Алтунин
Технический редактор Е. Ф. Фонченко
Корректоры Г. И. Иванова,
Н. М. Молчанова*

Сдано в набор 27.01.87. Подписано в печать 28.08.87.
Формат 84 x 108/32. Бумага офсетная. Гарнитура Прессо-
Роман. Печать офсетная. Усл. печ. л. 26,04.
Усп. кр.-отт. 50,61. Уч.-изд. л. 29,31. Тираж 25000 экз.
Заказ № 229. Цена 2 р. 20 к. Изд. № 3067.

Издательство "Рэдуга" Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, 119859, Зубовский бульвар, 17.

Отпечатано с оригинал-макета способом фото офсет на
Можайском юлиграфкомбинате Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли.
Можайск, 143200, ул. Мира, 93



① Grande lettre à Sabine.

Sabine ma chère, Sabine
que j'aime et qui ne veut
plus me voir... Même si tu
ne veux pas m'écouter il
faudrait que je te dise que j'ai
fait une drôle de rencontre
auparavant lui. j'ai reçu Marie-
Lucien, un des oncles de ma
mère, le principal, l'auteur
numéro un, le seul peut-être
à avoir un compte de
série. Il m'a parlé d'elle
d'une façon incroyable: "Ta
mère était un petit oiseau"
^{un petit oiseau!}
C'est à se demander si une
parlons de la même personne!

— * —

Трюффо



ο Τрюφφο



«Радуга»

2 p. 20 κ.