

Н. Нусинова

Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни

Москва
«Книга по Требованию»

УДК 82-94
ББК 63.3-8
Н11

Н11 **Н. Нусинова**
Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни / Н. Нусинова – М.: Книга по Требованию, 2023. – 271 с.

ISBN 978-5-458-29626-7

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.

ISBN 978-5-458-29626-7

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

— 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 Чарлза 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 воскресеньи» 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 несчастен.

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 Феррера, 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, непригодность 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 синематеки. 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 ревливой 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 выпешдших 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 представляли 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, биобиблиографических 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



ЗАВСЕГДАТАЙ СИНЕМАТЕКИ

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 уступать 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 синемаатеки». [...]

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 Курасавы, от Сатъяджита Рея до Росселлини — послали в «Кайе дю синема» телеграммы с угрозой забрать свои фильмы из синемаатеки, 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 «горсточек» французских лент. Я говорю «горсточек», 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 «заводился» 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, вырастали новые поколения зрителей, которые лишь понаслышке знали о таких картинах, как «Малыш», «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, Штроегйма, 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