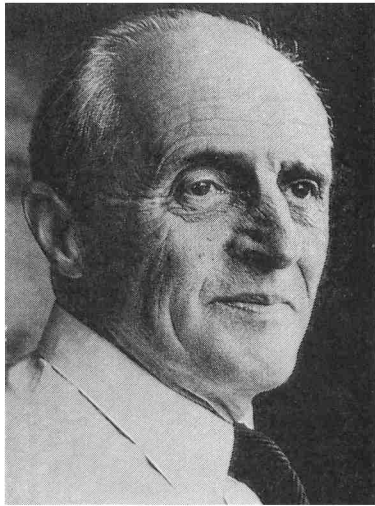


В. БОЖОВИЧ

РЕНЕ КЛЕР

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»





В. БОЖОВИЧ

РЕНЕ КЛЕР



МОСКВА
•ИСКУССТВО•
1985

ББК 85.543(3)
Б 76

Рецензенты:
доктор искусствоведения
М. И. Туровская
кандидат искусствоведения
К. Э. Разлогов

Б $\frac{49\ 10020000-100}{025(01)-85}$ 133-85

ОТ АВТОРА

Среди режиссеров, определивших вклад Франции в мировое киноискусство, имя Рене Клера стоит едва ли не на первом месте. Во всем мире его остроумные и поэтические комедии воспринимаются как яркое воплощение французского духа, французского склада ума. Хорошо известно его творчество и в нашей стране, где на экране шли такие его картины, как «Под крышами Парижа», «Последний миллиардер», «Большие маневры», «На окраине Парижа»...

Рене Клер был художником-творцом в полном смысле этого слова. Дело не только в том, что он объединял в одном лице автора и режиссера — его фильмы составляют особый мир, где все связано единством мировоззрения и стиля, целостной, хотя и меняющейся, развивающейся художественной концепцией. Дерзкий новатор — и ревнитель национальных традиций, человек утонченной культуры — и убежденный защитник демократического призвания кино, Рене Клер принадлежал к тем мастерам экрана, историческое значение которых было признано уже при жизни. Однако его творческий путь не был легким. Огромного напряжения требовали сопротивление машине капиталистического кинопроизводства, необходимость отстаивать творческую свободу и само право молодого искусства быть средством художественного выражения.

Не только трудностями испытывала его жизнь — она испытывала его также успехами, почестями, славой. И это испытание Рене Клер также выдержал с честью. Он всегда относился серьезно к искусству, которому служил, и с неизменной долей иронии и юмора — к себе самому.

С молодости и до глубокой старости работа, творчество составляли главное содержание жизни Рене Клера. Вот почему рассказывать о жизни режиссера — значит рассказывать прежде всего о его фильмах. Как сказал о себе Маяковский: «Я поэт. Этим и интересен...» В данном случае мы можем повторить: Рене Клер — режиссер, тем и интересен.

Когда в 1955 году в связи с премьерой фильма «Большие маневры» французский режиссер посетил нашу страну, те, кто видел его даже мельком (как автор этих строк), обратили внимание прежде всего на его необыкновенно живые и блестящие темно-карие глаза — глаза человека, не устающего с увлечением вглядываться в окружающий мир.

Каковы обстоятельства личной жизни режиссера, лежавшие за пределами его творческой деятельности? Они известны нам лишь в самых общих чертах. Ни при жизни Клера, ни после его смерти не было опубликовано никаких интимных документов, дневников, писем или автобиографических заметок. Режиссер решительно не хотел,

чтобы его личная жизнь привлекала чье-либо внимание, и его близкие и друзья уважали его волю. В биографии Рене Клера нет ничего сенсационного; драматизм его жизни связан с творческими поисками, свершениями, неудачами, а также с теми историческими событиями, которые захватывали режиссера так же неумолимо, как и миллионы его современников. Чтобы понять Рене Клера как человека, как личность, необходимо понять его как художника, выяснить его сложные, неоднозначные взаимоотношения со временем.

При вступлении во Французскую Академию, отдавая традиционную дань уважения своему предшественнику, поэту Фернану Грегу, Рене Клер сказал: «Его портрет — это его отражение в созданных им образах людей и событий». Эти же слова мы можем отнести и к самому режиссеру: его портрет — это отражение его личности в зеркале его произведений. Его искусство — фильмы, сценарии, книги — было для Клера одновременно и формой личного самораскрытия и маской, за которой он прятался от слишком прямого человеческого контакта. Есть люди, которым претит душевное самообнажение. Рене Клер принадлежал к их числу. Его безупречная вежливость, безупречные костюмы и стремление к безукоризненной художественной форме — явления одного порядка.

Всегда, на всех этапах жизненного пути Рене Клер сохранял свойственную ему самокритичность. Характерно, что, издавая свои сценарии, он включил в книгу только те, которые получили экранное воплощение. А другие, которыми, по свидетельству друзей, забиты ящики его письменного стола? Раз замысел не дошел до окончательного воплощения, — значит, он и не достоин того, чтобы представлять его на суд публики. Такова была твердая и непоколебимая позиция Рене Клера. А между тем история некоторых неосуществленных замыслов режиссера не менее интересна, чем поставленные им фильмы.

Но и среди завершенных работ вряд ли найдется хоть одна, о которой Рене Клер отозвался бы с полным удовлетворением. «Если вы сохранили ясность суждения, — сказал он незадолго до смерти, — то ни один из ваших фильмов не сможет удовлетворить вас полностью. Иногда, просмотрев удачную сцену, вы приходите к выводу, что не смогли бы сделать лучше. Но это бывает очень редко».

Рене Клер стал снимать комедии не потому, что обладал веселым, радужным взглядом на мир. Скорее, наоборот: он ставил комедии, движимый желанием поддержать и ободрить людей в трудное для них время. «Чем сумрачнее эпоха, тем непреложнее юмор, сатира, смех свидетельствуют о нашей свободе». Эти слова режиссера можно было бы поставить эпиграфом к его творчеству, ко всей его жизни.

I

ДЕТСТВО. ВСТРЕЧА С ЖИЗНЬЮ

Мы все несем на себе печать нашего детства. На протяжении всей кинематографической карьеры я часто обращался к моему детству, ну хотя бы для того, чтобы изобразить тот Париж, которого больше не существует.

Рене Клер

1

Герой нашего повествования, Рене Шометт, впоследствии прославившийся под именем Рене Клера, родился на исходе XIX века, 11 ноября 1898 года, неподалеку от парижского Центрального Рынка — этого «чрева Парижа», так ярко описанного Золя. Здесь, на углу улиц Рынка и де Дешаржер (улицы Грузчиков) возвышался большой шестиэтажный дом, в первом этаже которого располагалась «Ла савоннери де шателье» — москательная торговля, принадлежавшая семейству Шометтов. В момент, о котором у нас идет речь, это заведение достигло такой степени процветания, что его уже нельзя было назвать «лавкой», но и слово «магазин» к нему еще не подходило.

Кварталы, окружавшие Центральный Рынок, — стариннейший район Парижа. К началу XX века многие здешние улицы все еще сохраняли свой средневековый облик. С западной стороны к Рынку примыкала церковь св. Евстафия, построенная в XVI веке и считающаяся второй по красоте (после Нотр-Дам) церковью города. По другую сторону высилась видимая издалика готическая башня св. Иакова, на вершине которой некогда проводил свои опыты и наблюдения Паскаль. В маленьком скверике находился фонтан Невинных, украшенный мраморными рельефами работы Жана Гужона, — замечательный памятник эпохи Ренессанса. Здесь же сохранились остатки крытой галереи, принадлежавшей давно исчезнувшему старинному кладбищу. (Упоминания об этой галерее встречаются у Франсуа Рабле и Франсуа Вийона.) Сам Рынок был заново перестроен в середине XIX века и представлял собой грандиозное сооружение, своды которого, опиравшиеся на столбы кованого железа, покрывали территорию более десяти гектаров. (Ныне Рынок снесен и на его территории намечено возвести постройки нового Торгового центра.)

Таким образом, не выходя за пределы района Рынка, можно было соприкоснуться с разными эпохами истории Франции и французской культуры. Лабиринт узких улочек издавна заселял мелкий люд, ремесленники и торговцы. Однако неподалеку находился Бургундский отель, бывшая резиденция герцогов Бургундских, где в 1548 году был открыт знаменитый театр; на его сцене в XVII веке состоялись премьеры трагедий Корнеля и Расина, а с 1680 года играла труппа

Итальянской комедии. В ныне исчезнувшем доме на улице Соваль родился Мольер. Жан-Жак Руссо жил на улице, теперь носящей его имя. Здесь же неподалеку провел свои последние годы и умер Лафонтен. А на улице Ферроннери, напротив дома № 3, в 1610 году был, согласно преданию, убит король Генрих IV — тот самый, который сказал, что «Париж стоит мессы». И все это — лишь малая часть того, о чем могли бы поведать старые камни, среди которых протекло детство и отрочество будущего творца самого молодого из искусств.

Мишель Шометт, дед нашего героя, совсем юным покинул родную Овернь и стал работать каменщиком в Лионе. К началу франко-прусской войны 1870 года он уже был главой строительного предприятия в Париже и принимал активное участие в укреплении столицы, осажденной пруссаками. После окончания войны он решил заняться коммерцией и открыл лавку по продаже мыла. (Рене Клер сохранит память о своем овернском происхождении. В самом лиричном из его фильмов — «Под крышами Парижа» — мелькнет словно невзначай вывеска «Овернец в Париже»). Сын Мишеля, Мариус Франсуа, продолжил дело отца. В 1895 году он женился на мадемуазель Сене, происходившей из семьи парижских коммерсантов и получившей строгое воспитание в закрытом пансионе. Мишель Шометт передал молодой чете ведение дел.

В том же доме, где помещался магазин, на четвертом этаже, проживала и семья Шометт. Жили в достатке, но без роскоши. Со служащими магазина были патриархальные отношения, хозяйева работали наравне с продавцами и кассиршей, муж которой служил здесь же кладовщиком. Это был поляк с непроницаемой для французов фамилией, которого для простоты звали «мсье Альбер».

В 1896 году у Шометтов родился первенец, Анри, а два года спустя они ждали нового прибавления семейства. Вот как вспоминал впоследствии об этом событии Анри: «Над Центральным Рынком — туманная ночь, прорезанная желтыми огнями фонарей. Какая-то дама в черном платье уводит меня из дома. Я реву. А она говорит мне: «Помолчи, сейчас я тебе дам что-то красивое». Красивое? Что бы это могло быть? Неужели звезда из небесно-голубого атласа, украшающая витрину бакалейной лавки? Я перестаю плакать. Дама — это кассирша из отцовского магазина. Она ведет меня к себе, потому что у моей мамы сейчас нет времени заниматься мной. Говорят, что маленькую Жанну — ту самую, что заказали у продавца детей, — привезут сегодня ночью. Завтра я ее увижу.

В комнате моих родителей царит необычное возбуждение. Я всем мешаю. Няня, недавно вернувшаяся из своей деревни, говорит мне: «Ну посмотрите, что вы наделали...» В самом деле, я уронил своего солдатика в туалетное ведро. Такой хорошенький солдатик, красносиний, лакированный. Но вот кто-то, наверное папа, берет меня за руку: «Пойдем, посмотрим на маленькую Жанну». Она лежит в кро-

ватке и смотрит на меня красивыми карими глазами. Гладкие волосы покрывают ее головку и спускаются на уши. Я говорю: «Здравствуй, маленькая Жанна!»

Не будем придиратся к деталям. Анри Шометту во время описываемых событий было два с половиной года. Тем не менее перед нами реальная обстановка семейной жизни, того «биографического времени», на описание которого так скуп сам Рене Клер. А ведь это именно он появился собственной персоной на страницах нашего повествования под именем «маленькой Жанны». Дело в том, что родители психологически настроились на появление девочки и еще некоторое время по инерции называли ребенка «доченькой» и «маленькой Ренеттой». У Рене и в самом деле были тонкие, нежные черты лица, ему отпустили длинные волосы, так что окружающие принимали его за девочку.

Когда оба брата несколько подросли, их перевели с четвертого этажа на шестой, где имелся обширный балкон. Такому расширению «жизненного пространства» соответствовало процветание торговли на первом этаже. Теперь это уже было большое коммерческое предприятие, собиравшее клиентуру не только со своего квартала, но и со всего Парижа.

Магазин, где толпилась элегантная публика, где были выставлены всевозможные красивые, привлекательные для глаз и обоняния вещи, казался детям воплощением роскоши и великолепия. Но появляться там им не разрешалось. Почти все время они проводили на просторном балконе; после того как балюстрада была надлежащим образом надстроена и укреплена, он был отдан в полное их владение. Отсюда, с высоты птичьего полета, перед детьми открывалось море крыш с трубами, которые дымились в холодные дни, панорама улиц и рынков. Дети могли час за часом наблюдать жизнь города. Ночью до них доносилось пыхтение паровичка, тащившего маленький поезд, груженный свежими овощами, приглушенное ржание лошадей, цоканье копыт. Слышались хриплые спросонья голоса грузчиков, торговцев и сторожей. Иногда эти привычные звуки заглушались переборами аккордеона, шумом танцулек и ночных праздников, составлявших тогда необходимую принадлежность парижской жизни. Под просторными крышами Рынка, рядом с торговыми рядами, располагались кабачки, работающие всю ночь. Рабочие, грузчики и торговцы закусывали здесь перед началом раннего рабочего дня. Сюда же взяли моду приезжать под утро богатые гуляки, чтобы заесть поглощенные за ночь изысканные яства тарелкой простого лукового супа.

Утренняя заря освещала груды капусты, моркови, апельсинов, лука... Влажные и пресные запахи поднимались над этой частью Рынка, но с ними боролись и быстро побеждали более острые и пря-

ные ароматы, долетавшие со стороны рыбных, мясных и сырных рядов.

Уже к десяти часам утра повозки разъезжались, основная часть покупателей расходилась, на месте роскошных груд съестного оставался лишь мусор, и за работу принимались метельщики. Запряженные лошадьми омнибусы отправлялись в дневные рейсы.

Это было нечто вроде театра, где зрелищем становилась сама жизнь.

Днем начинали звучать голоса бродячих торговцев и ремесленников. У каждого был свой крик, своя звуковая эмблема. Старьевщик кричал: «Chand d'habit!», то есть «Торговую одеждой!» или, по-нашему, «Старье берем!» Сокращенная и обкатанная традицией звуковая формула была уже чем-то вроде песни, с особым ритмом и интонацией. Имели свой «крик» стекольщики и лудильщики, точильщики ножей и торговцы рыбой... Художники и литераторы увлекались представителями этих колоритных и уходящих профессий, делали зарисовки и писали очерки под рубрикой «Крики Парижа»...

О театральности парижской жизни писали многие. Она поразила, в частности, Илью Эренбурга, когда в 1908 году семнадцатилетним юношей он впервые приехал в Париж. Стоял декабрь, было пасмурно и холодно, но на улицах толпился народ, на открытых террасах кафе сидели посетители, потягивая из бокалов ярко-красные и ядовитозеленые напитки. Не скрываясь, целовались влюбленные. Жизнь парижан была вынесена на улицу в общественных местах. Большие бульвары (тогдашний центр города) были заставлены павильонами и палатками — приближалось рождество. Здесь можно было купить всякую всячину, игрушки, подарки, а также поглазеть на разные диковинки. К их числу еще несколько лет назад принадлежал и кинематограф. Но теперь в Париже было много кинозалов, где постоянно толпились дети, прислуга, приказчики, мидинетки... На перекрестках уличные певцы пели песенки в сопровождении аккордеона или скрипки и продавали листочки с текстом и нотами. Прохожие останавливались, покупали листочки, слушали, подпевали.

Среди певцов попадались весьма колоритные фигуры. Так, один из них, слепой, ходил по дворам в сопровождении товарища, который играл на рожке. Полицейские относились довольно миролюбиво к этим полуартистам, полубродягам, ограничиваясь своим обычным: «Проходите, проходите!» Однако слепец при встрече с блюстителями порядка приходил в ярость и обрушивал на них град ругательств. Возможно, он, как и многие его собратья по ремеслу, был приверженцем анархических идей.

В репертуар уличных певцов наряду со старыми, всем известными песнями входили и новые, часто сочинявшиеся «по случаю». Так, в 1910 году после большого наводнения можно было услышать в исполнении уличных певцов такую балладу:

В Альфортвилле случилась беда,
Случилась беда.
Со всех сторон бежит вода,
Бежит вода;
Какая страшная напасть.
Нам в пору всем пропасть.
Вот бедные сироты, справа и слева,
Без крова, без хлеба,
Без крова, без хлеба...*

Ровесник века поэт Жак Превер (он родился в 1900 году) вспоминал о времени своего детства: «На улицах и во дворах всегда слышалась музыка, всегда кто-нибудь пел. Это было прекрасно. И открывались окна, и град монеток стучал по мостовой. Конечно, есть улица Оперы, и у Великой Армии есть своя улица. Но песне принадлежат все улицы, самые влюбленные и самые сверкающие, и самые разбитые, самые гулящие, самые несчастные, и самые потешные, и сияющие от радости». И пусть настали другие времена, добавляет поэт, еще и сегодня тайная песня улиц сливается в дружный хор:

И это не один только голос поет,
Но хор голосов, сегодняшних и вчерашних,
голосов минувших и настоящих,
озорных, смеющихся, солнцем залитых,
голосов надтреснутых и разбитых,
восхищенных, отчаявшихся, пропащих,
улыбающихся, безумных от горькой доли,
безумных от радости и от боли...

(«Крик сердца» из сборника «Истории»)

Поэт простодушный и сложный, прошедший школу уличной песни и школу сюрреализма, Жак Превер принадлежал к тому же поколению, что и Рене Клер. И его тоже не миновало увлечение кино: в 30-е годы, став сценаристом, он принесет на экран свое ощущение жизни, свой горький и светлый лиризм. Что же касается Рене Клера, то парижская уличная песня станет для него постоянным источником вдохновения, поэтическим лейтмотивом его творчества.

Наше искусствознание уже давно и совершенно обоснованно отказалось выводить творчество художника или артиста из впечатлений эго детства. В самом деле, раблезианские картины «чрева Парижа», груды снеди, окружавшие в детстве маленького Рене, казалось бы, должны были толкнуть будущего режиссера к изображению сочной, материальной, полнокровной жизни, сформировать из него художника, продолжающего линию Золя, литературного натурализма, живописного импрессионизма. А вот, представьте себе, ничего подобного.

И все-таки упомянутый выше балкон сыграл свою, и не малую, роль. Обычно дети растут и играют на улице или во дворе, взрослых

* Перевод стихов здесь и далее мой, за исключением особо оговоренных случаев. — В. Б.

людей и окружающую жизнь они видят «с нижней точки», смотрят преимущественно снизу вверх. Взрослый мир превосходит их своими масштабами. Братьям Шометт довелось бросить свой первый осмысленный взгляд на окружающее сверху вниз. Будущие кинематографисты в коротких штанишках могли наблюдать со своего балкона сменяющиеся картины жизни большого города, впитывать в себя его ритмы. Этот взгляд поверх крыш, сверху и немного со стороны будет возникать вновь и вновь в будущих картинах Рене Клера...

2

Детство и юность Клера пришлось на тот период в истории Франции, которому впоследствии было дано условное и во многом обманчивое название — *La Belle époque* («прекрасная эпоха»). Люди, жившие в те годы, не подозревали, что их время станут потом именовать таким образом. Надо было, чтобы на мир обрушились две сокрушительных войны, экономический кризис, фашизм, чтобы у французов возник этот ностальгический взгляд в прошлое. *La Belle époque* — эта идеализированная картина жизни в конце XIX — начале XX века.

Конечно, сравнительно с теми бурями, которые вскоре исхлещут Европу, время было спокойное. Но его спокойствие было относительным. Можно ли забыть о том, что «дело Дрейфуса» всколыхнуло всю страну и до предела накалило гражданские страсти?

Офицер французского генерального штаба капитан Альфред Дрейфус был осужден военным судом по сфабрикованному обвинению в шпионаже. Началась разнузданная черносотенная кампания, имевшая дальней целью подрыв республиканского строя. «Дело Дрейфуса» послужило толчком к резкому столкновению между силами реакции и защитниками гражданских прав и социальной справедливости. В 1898 году Золя опубликовал свое знаменитое письмо «Я обвиняю», а полковник Анри, главный обвинитель по «делу Дрейфуса», покончил жизнь самоубийством. В феврале следующего года реакционные силы во главе с «Лигой патриотов» предприняли попытку свержения республики. Решение правительства помиловать капитана Дрейфуса не только не утихомирило страсти, но еще больше разожгло их, вызвав недовольство в обоих лагерях (дрейфусары требовали не помилования, а снятия обвинения и реабилитации невинно осужденного, что и было в конце концов сделано, но лишь в 1906 году). Из-за «дела» бывшие друзья становились врагами, раскалывались семьи, в стране возникла атмосфера чуть ли не гражданской войны. Причины, конечно, не сводились к данной конкретной судебной несправедливости; они лежали глубже. «Дело» пока-

зало, сколь напряженные социальные противоречия и политические страсти таились под покровом внешне спокойной и беспечной жизни.

Однако «дело» показало и другое: насколько глубокие корни успели пустить республиканские идеи в сознании французов, во всей жизни страны; сколько убежденных и самоотверженных людей готовы были встать на защиту идеалов демократии и справедливости. Чувство социальной устойчивости, которое, казалось бы, вопреки всему, характеризовало эту эпоху, не было совершенно иллюзорным. Как отмечал В. И. Ленин, «республика во Франции была уже фактом и никакой серьезной опасности ей не грозило...», демократия стала непреложным историческим фактом благодаря борьбе рабочего класса и эта борьба преобразовала и французскую буржуазию

Всемирная выставка 1900 года открылась в Париже в обстановке оптимизма и веры в лучшее будущее. (Рене Клер, по его свидетельству, осмотрел ее, сидя на руках у родителей, и хорошо запомнил это посещение.) Среди других достопримечательностей десятки тысяч зрителей могли созерцать гигантские движущиеся изображения на громадном экране (шестнадцать на двадцать один метр), воздвигнутом под открытым небом посреди Марсова поля, неподалеку от Эйфелевой башни, высившейся здесь со времени предыдущей выставки — 1889 года. За истекшие годы ее силуэт, вызвавший в свое время столько критических комментариев, постепенно стал привычным для парижан.

Деятнадцатый век стремился передать новому столетию сумму устойчивых и обнадеживающих идей и представлений: веру в науку, прогресс, мир между народами. Люди старшего поколения были убеждены, что человечество, отказавшись от суеверий и предрассудков, вскоре станет хозяином собственной судьбы. Всем тайнам вселенной они готовы были подыскать вполне удовлетворительные рациональные объяснения. А если что-то и не удавалось объяснить, то считали они, нечего голову ломать над каждым пустяком. Надо заниматься тем, что имеет практическое значение. Из суммы позитивных знаний со временем обязательно возникнет разумный мир и всеобщее счастье. Такие идеи в той или иной оркестровке звучали повсюду. Они пронизывали систему образования в школах, которые как раз в это время были вырваны из-под контроля церкви и религиозных конгрегаций.

Однако в эти же годы проявились и первые симптомы интеллектуального беспокойства; возникли сомнения во всемогуществе науки и разума, в безошибочности пути к цивилизации и прогрессу. В философских и литературных кругах получили распространение идеи Бергсона, выражавшего недоверие логическому мышлению и возлагавшего надежды на творческую интуицию. Позитивистским идеям был нанесен удар со стороны, откуда они казались наилучшим образом защищенными, — со стороны точных наук, физики и математики.

Видя столкновение различных философских систем и гипотез, ни одна из которых не могла утвердиться как господствующая, многие предпочитали держаться на позициях скептицизма и релятивизма. Интеллектуальная жизнь становилась все более бурной, но одновременно и хаотической. В известные моменты это даже порождало нечто вроде интеллектуального опьянения: казалось, стали возможными самые неожиданные эксперименты; самая рискованная игра ума и воображения получала оправдание. Непрерывные перемены, погоня за новизной стали знаменем времени.

За три года до рождения Рене Шометта на свет появился другой младенец — синематограф, в будущем — великое искусство XX века. Датой его рождения считается 28 декабря 1895 года, когда в одном из помещений «Гран кафе», на углу бульвара Капуцинок и улицы Обер, состоялись первые коммерческие сеансы нового зрелища.

Большие бульвары в то время были центром парижских развлечений. Почти в каждом доме здесь был театр, ресторан или кафе, столики которых в летнее время выставлялись прямо на тротуар. Те, кто сидел на террасах кафе, смотрели на текущую мимо толпу, а те, кто прогуливался, — развлекались, созерцая сидевших за столиками. Каждый, таким образом, был и зрителем и участником зрелища. В пестрой толпе элегантные господа (их так и называли — «бульвардье», то есть завсегда на бульваров) смешивались с фланерами и искателями развлечений из более низких слоев населения. Особенно оживленно было здесь во время традиционных гуляний на рождество, на масленицу и в середине великого поста. Повсюду возникали временные театрики, балаганы, лавочки; выступали танцоры и акробаты; сквозь праздничную толпу прокладывали себе путь карнавальные шествия и повозки, на которых представляли исторические сцены, живые картины и даже разыгрывали целые спектакли. Но и помимо праздничных дней, в самые обычные будни перед глазами охочего до зрелищ человека парижская улица развертывала целый каскад любопытных сценок.

Страсть фланировать и ротозейничать — это оборотная сторона парижской склонности к театрализации жизни. Деловой и озабоченный XX век несколько притупил эту страсть, умерил колорит уличной жизни. Но память о тех временах, когда Большие бульвары кипели жизнью, сохранилась до сих пор. Свидетельство тому — популярная в 50-е годы песенка: «Как я люблю фланировать по Большим бульварам; там столько всего, столько всего, столько всего можно увидеть...» Страстью фланировать был одержим в молодости и Рене Клер. Об этом нам еще придется говорить.

Братья Люмьер не зря приурочили открытие своего «Синематографа» к рождественской неделе. Толпы взрослых и детей, бульвардье и зевак представляли собой потенциальных клиентов нового зрелища. Всем, что было связано с первыми шагами по коммерческой эксплу-

атации нового изобретения, занимались не сами братья Люмьер, а их отец, Антуан Люмьер, бывший глава фирмы, специально с этой целью приехавший из Лиона в Париж.

Началу открытых представлений предшествовала, по парижскому обычаю, «генеральная репетиция», на которую были приглашены журналисты, хроникеры, директора театров и мюзик-холлов. Антуан Люмьер встречал приглашенных. В своем вступительном слове он извинился за то, что новое изобретение имеет столь трудно произносимое название — синематограф. И действительно: прохожие, оставившиеся перед входом в зал, гадали, что бы могло значить выведенное на афише странное словосочетание «Синематограф Люмьер». Правда, судьба позаботилась о том, чтобы фамилия изобретателей (Lumière значит «Свет») соответствовала природе их изобретения — световой проекции движущихся фотографических изображений. Что же касается ученого слова «синематограф», то французские зрители очень быстро упростили его, превратив сначала в «сине», а затем в «синемá». И только очень серьезные люди продолжали именовать новое зрелище «синематографом» (или — в других странах — «кинематографом»).

Что же предстало изумленным взорам первых кинозрителей? Сегодня нам трудно себе представить тот шок, который испытали они, когда в темном зале перед их глазами возникли, как во сне, движущиеся картины, совсем живые, но лишённые цвета и звука, поразительно реальные и одновременно странно призрачные. Среди присутствовавших на «генеральной репетиции» был Жорж Мельес, которому вскоре предстояло проложить путь в мир экранных чудес. Все историки кино цитируют его воспоминания об этом первом просмотре. Не избежать этого и нам.

«Мы находились, — пишет Мельес, — перед маленьким экраном, похожим на те, которые мы употребляли для проекций Мольтени (аппарат, применявшийся для демонстрации диапозитивов. — В. Б.), и спустя несколько мгновений на нем появилась неподвижная фотография, изображающая площадь Белькур в Лионе. Немного удивленный, я только успел сказать соседу:

— Так это из-за этой проекции нас потревожили. Я занимаюсь этим уже десять лет.

Не успел я закончить эту фразу, как лошадь, везшая телегу, пошла на нас, а вслед за ней — другие экипажи, потом прохожие — словом, вся уличная толпа. При виде этого зрелища мы сидели с открытыми ртами и остолбенелые от удивления, пораженные донельзя.

Потом показали «Стену» с облаком пыли, «Прибытие поезда», «Завтрак ребенка» на фоне деревьев, раскачиваемых ветром, потом «Выход с фабрики Люмера», наконец, знаменитого «Политого поливальщика». В конце представления все были в упоении и каж

дый спрашивал себя, каким образом могли достигнуть таких результатов».

Сначала новое изобретение привлекало любопытство зрителей своей технической новизной, было просто зрелищным аттракционом; но вскоре определились первые сюжеты и жанры раннего кинематографа: это были либо видовые ленты, либо сценки бытового, гривуазного, волшебного-феерического или комического характера. Впоследствии историки назовут эту детскую пору жизни кино «аттракционным периодом». Вначале аттракционом (в ярмарочном, развлекательном смысле) служил сам аппарат Люмьера. Позже, когда публика привыкла к эффекту движения на экране, фабриканты картин стали поражать ее воображение аттракционностью снятого материала. Вниманию почтенной публики предлагались цирковые номера (эквилибристы, акробаты, борцы, фокусники), эстрадные танцы и пантомимы, далекие страны и сенсационные события (как правило, инсценированные на студии). Примитивность и грубость большинства лент шокировали людей с развитым эстетическим вкусом. Но рядом с теми, кто метал громы и молнии, были и такие, кто замечал, как сквозь толщу глупости и пошлости пробивались ростки нового искусства.

Жорж Мельес открыл для кинематографа новые возможности, связанные с созданием сюжетных постановочных лент фантастического и феерического характера. Хозяин известного в Париже театра, где давались представления с использованием разнообразных иллюзионных трюков, механизмов и автоматов, он начал с того, что стал снимать на пленку такого рода номера. Затем он обнаружил, что киносъемка дает дополнительные возможности создания иллюзионистских эффектов и феерических сцен. Сочетая театральные трюки с трюками кинематографическими, Мельес положил начало кинематографическому спектаклю.

Во Франции делались попытки превратить кино в «высокое искусство». Однако время для этого, видимо, еще не пришло. Так, было основано общество по производству фильмов под программным названием «Фильм д'Ар». Его создатели провозгласили своей задачей выпуск картин, которые по техническому качеству и художественным достоинствам могли бы удовлетворить подлинных «ценителей прекрасного». Было решено привлечь к постановке писателей из Академии и знаменитых актеров из Комеди Франсез. Соответственно и сюжеты избирались «высокие» — из французской истории и Священного писания: первые две ленты, выпущенные фирмой, назывались «Убийство герцога Гиза» и «Поцелуй Иуды».

Премьера «Убийства герцога Гиза» состоялась 17 ноября 1908 года в обстановке большой торжественности. Оркестр сопровождал демонстрацию музыкой Сен-Санса, специально написанной для этого случая. Это было событие парижской жизни. Журналисты

артисты, светские люди не скрывали своего удивления и удовлетворения. Если раньше посещение кино было для них чем-то вроде не совсем приличной эскапады, то теперь они могли аплодировать своим любимым актерам, которые появлялись на экране под эгидой Академии и Комеди Франсез — двух официальных символов французской культуры. Кинематограф, этот ярмарочный потешник, был облечен во фрак и торжественно введен в высшее общество.

Так, под лозунгом борьбы за кино как за искусство, произошел поворот в сторону буржуазной респектабельности. Отсюда — большой (хотя и оказавшийся преходящим) успех у той части публики, которая до этого игнорировала кинематограф. Все фирмы стали рекламировать и выпускать «художественные серии» по образцу «Фильм д'Ар». Началось повальное увлечение экранизациями литературной классики, включая и тех писателей, которые считались «цветом» современной французской литературы, — подобно Виктору Сарду, Жоржу Оне, Франсуа Коппе и тому же Лаведану. Даже Эдмон Ростан писал сценарии для кино, — разумеется, стихами!

Деятельность «Фильм д'Ар» на какое-то время повысила престиж кинематографа в глазах образованной публики. В сознании деятелей кино закрепилась мысль, что, делая фильмы, желательно учитывать законы искусства. Эстетические идеи и формулировки становились даже оружием в конкурентной борьбе. Теперь, рекламируя товар, руководители фирм не упускали случая провозгласить свое художественное «кредо».

Тем не менее кинематограф в целом должен был ориентироваться на широкую публику. А у нее были свои излюбленные жанры и герои. Так, огромным успехом пользовались комические ленты, основанные на трюках клоунского, циркового типа.

Возникший как популярное, ярмарочное зрелище, кинематограф сопротивлялся попыткам пересадить его на истощившуюся почву «благородного», «академического» искусства. Выражалось это, между прочим, и в том, что высокие образцы он снижал до уровня базарного фарса и бульварной мелодрамы. Делалось это с простодушной бесцеремонностью и наивным цинизмом, с неприкрытой установкой на коммерческий успех.

Академическая история кино сохранила для потомства прекрасную реплику Фердинанда Зекка, главного режиссера могущественной фирмы «Пате»: «Вот, извольте видеть, — переделываю Шекспира. Сколько прекрасных вещей он пустил побоку, скотина этакая!»

В пылу увлечения экранизациями решили перенести на экран и «Красную лилию» Анатоля Франса. Писатель, к которому обратились за разрешением, очень удивился («Как? Разве это возможно?»), но согласие дал. Вскоре он был приглашен на просмотр готового фильма. Выйдя из зала, он воскликнул, обращаясь к режиссеру:

«Как интересно! Поздравляю вас!» — И, понизив голос: «А вы действительно уверены, что это «Красная лилия»? Надо думать, что так же и писатели прошлого, от Шекспира до Золя, вряд ли узнали бы свои творения, увидев, во что превратил их экран.

После того как предусмотрительный Шарль Пате поспешил присоединиться к «художественному» направлению и завладел формулой «Фильм д'Ар» как своего рода рекламным лозунгом, его главный конкурент Леон Гомон, не теряя времени, оповестил о выпуске картин под общим названием «Эстетические фильмы». Луи Фейад, художественный директор фирмы «Гомон», заявил, что задача состоит в том, чтобы производить не просто фильмы, но «шедевры» (еще недавно вряд ли кто-нибудь рискнул употребить это слово, говоря о кино!). Однако «эстетическая» серия Фейада просуществовала столь же недолго, как и «художественные серии», с которыми она конкурировала и на которые ориентировалась. Живописные красоты «эстетических фильмов» не удовлетворили ни зрителей, ни критиков, и менее чем через год, в 1911 году, Фейад выступил глашатаем новых принципов — «жизни как она есть».

Однако за всеми его широковещательными декларациями на деле последовали достаточно типичные образцы мелодраматического жанра, с характерными темами (искупление греха, страдания добродетели, посрамления и наказания злодея), расстановкой персонажей, их однозначной характеристикой, противопоставлением «добрых» и «злых», заострением драматических ситуаций, морализированием и т. д. Свою власть над французским кино тех лет мелодрама делила только с комедийными и авантурными фильмами.

Жанр приключенческого «сериала», или «фильма в эпизодах», возник в результате прямого перенесения в кино принципов построения и распространения романа-фельетона. Фильмы с напряженным авантурным сюжетом состояли из нескольких «выпусков», выходящих на экран последовательно через определенные промежутки времени. Одновременно в газетах публиковалось в виде «фельетона» литературное изложение соответствующего эпизода. Таким образом, литературное и экранное повествование велось параллельно. Каждый эпизод представлял собой очередное звено в цепи приключений, которая каждый раз прерывалась в самом интересном месте. В то время размеры фильма, демонстрировавшегося в один сеанс, редко превышали полчаса экранного времени. Эпизодное построение позволяло резко увеличить протяженность повествования и обеспечить фильмам постоянную аудиторию.

В 1911 году стены парижских домов покрылись афишами, на которых был изображен преступник в черном плаще и черной полумаске; возвышаясь над крышами зданий, он попирает ногой Париж и заносит над ним руку, в которой дымилась бомба с зажженным

фитилем. Так книгоиздатель Артем Фейар рекламировал новый роман под интригующим названием «Фантомас».

Роман имел сногшибательный успех. Каждый месяц выходила книга объемом до 400 страниц убористого текста, и раскупалась в мгновение ока. Всего за 32 месяца из-под пера авторов, П. Сувестра и М. Аллена, вышло 32 тома. А в 1913 году Луи Фейад приступил к экранизации похождения неуловимого преступника. Фильм имел не меньший успех, чем роман. Вышло пять серий — было бы больше, но помешала война. Среди поклонников «Фантомаса» (романа и фильма) были Г. Аполлинер, М. Жакоб, П. Пикассо, организовавшие наполовину в шутку, наполовину всерьез «Общество друзей Фантомаса». Робер Деснос написал стихотворение, стилизованное под народную балладу:

Подходи, молчи и слушай!
Об ужаснейших делах,
Что творит, вселяя страх,
Кровожадность душегуба!
Что свершил в недобрый час
Сей зловещий Фантомас!

.
Тень огромная упала
На Париж и целый мир.
В тишине возник вампир
Со стальным зловещим взглядом.
Ты ли это, Фантомас,
Поверх крыш глядишь на нас?

«Серийность» авантюрных фильмов была важным фактором их успеха: посмотрев одну серию, зрители стремились увидеть и остальные, чтобы узнать, как развернутся и чем завершатся приключения героев. Другой сильнейшей приманкой для зрителей был популярный актер или, как будут затем выражаться, «кинозвезда».

Первой настоящей «звездой» французского и мирового экрана стал Макс Линдер. Его облик — безукоризненный костюм, ослепительная улыбка, темные усики — был известен во всем мире. Именно в облике Макса представляли себе «типичного француза» — элегантного, легкомысленного, влюбчивого, предприимчивого. Линдер облагородил экранный комизм, сделал его более сдержанным и тонким. Перед войной его популярность достигла апогея. Зрители с нетерпением ждали очередной фильм своего любимца.

На многие годы вперед Линдер определил характерные черты французского комизма в кино. И Чарли Чаплин, который вскоре вытеснит его с экрана, многому научился у своего предшественника. Но комизм Чаплина был более острым, резким, тревожным, в нем звучали драматические и даже трагические ноты. Легкий, изящный, остроумный Макс выражал эпоху, уходящую в прошлое. Однако в искусстве ничто значительное не пропадает бесследно. Линдер до-

стойно представлял французскую комедийную традицию, и этой традиции предстояло возродиться во многом благодаря Рене Шометту, о чем последний пока и не подозревал.

В основе линдеровского комизма — находчивость, остроумие его героя, не желающего подчиняться враждебным обстоятельствам. под жилетами наимоднейшего покрова билось сердце д'Артаньяна. Этот герой нравился, развлекал, восхищал. Но ему было не дано затронуть другие, более сентиментальные чувства в душе зрителя. ведь герой Линдера, победоносный Макс, никогда по-настоящему не печалился, не бедствовал, не горевал. Глядя на него, никто не мог бы предположить, что сам актер страдает тяжелыми приступами меланхолии и что в недалеком будущем он покончит с собой, наглотавшись веронала и вскрыв вены... Чарли Чаплин, воплотивший в своем комическом персонаже также и трагическую сторону жизни, выразивший одиночество и бесприютность «маленького человека», сумел затронуть те сердечные струны, которые были недоступны искусству Макса Линдера.

3

Итак, феерии, мелодрамы, авантурные фильмы, «комические» отечественного и американского производства — все это не могло пройти мимо Рене Шометта. Конечно, как все дети его возраста, он ходил в «синема», который уже стал повседневым бытом. И впоследствии кадры и образы из ранних кинопримитивов всплывут в его памяти и во многом определяют его вкусы. Наивность и непосредственность ранних кинематографических лент он будет противопоставлять и ремесленничеству коммерсантов и изысканности эстетов. Однако его встреча с кинематографом как с искусством произойдет значительно позже. Пока же склонности у юного Рене главным образом литературные и театральные.

В семь лет он получил от Деда Мороза к Новому году домашний кукольный театр. И тут же стал сочинять пьесу для своих деревянных человечков. Родители часто водили мальчиков в театр, и каждый вновь увиденный спектакль давал новый толчок фантазии Рене. Так, посмотрев в Комеди Франсез «Авантюристку», он принялся вместе с братом Анри разыгрывать из нее целые сцены. Под впечатлением оперы Гуно он приступил к созданию собственного «Фауста». К дню рождения отца он неизменно разражался стихотворным поздравлением.

Быстро промелькнули годы раннего детства, и вот уже Рене вслед за старшим братом поступает в лицей Монтень. В это время у Рене нет никаких сомнений относительно своего будущего: конечно, он станет писателем! Родители не противоречат его намерениям. Ведь было время, когда и его отец подумывал о писательской карьере. Но

«фантазии» должны были отступить перед требованиями коммерции. Так, может быть, сын осуществит его мечту?

По воскресеньям и на каникулы братья ездят к дедушке Мишелю. Удалившись от дел, он поселился в загородном доме в местечке Вирофле. Здесь у городского ребенка Рене возникает тесный и ставший ему необходимым контакт с природой и деревенской жизнью. Целыми днями они с Анри бродили в тогда еще диком Медонском лесу, где им были известны все тропинки.

Рене рос задумчивым и мечтательным мальчиком. Учился он, в общем, посредственно, но блистал на уроках французского языка и литературы. Для завершения курса его перевели из лицея Монтень в лицей Людовика Великого, где особенно хорошо было поставлено преподавание истории и литературы. Прощаясь с лицеем Монтень, он сочинил сонет, который показал отцу. Но он утаил от всех, что им уже была написана одноактная пьеса, и не только написана, но и отослана самому Антуану, возглавлявшему в то время Одеон, второй по значению драматический театр Франции.

Вот портрет молодого лицеиста Рене Шометта, оставленный нам одним из его соучеников: «Рене Клер был тогда высоким и худым юношей с поразительно тонкими чертами лица, очень зрелым для своего возраста; но уже обладал большим чувством юмора, и не только учащиеся, но и учителя становились жертвами его подчас едких острот». Он чрезвычайно легко слагал стихи, а однажды написал сочинение на историческую тему в виде эпической поэмы в двенадцати песнях. Однако было бы неправильно представлять себе его в виде «литературного мальчика», замкнувшегося в мире книг. Его привлекали фехтование и бокс. В мастерской своего отца (любившего в свободное время заниматься всякими поделками) он сооружал модели аэропланов — увлечение, столь же типичное для мальчишек того времени, как увлечение космосом — в наши дни. Огромное место в жизни Рене занимала дружба со сверстниками, особенно с Жаком Риго и Максимом Франсуа-Понсе, которому суждено было погибнуть в конце мировой войны.

Каникулы 1912 года четырнадцатилетний Рене провел в Германии, в Гейдельберге, где его старший брат проходил курс наук и изучал немецкий язык, готовясь к будущей коммерческой деятельности. Что же касается Рене, то всем уже было ясно, что коммерция — это не по его части. (Увы, пройдет немного лет, и кинематограф похитит у фирмы «Шометт-фавор» также и старшего брата). В октябре 1913 года Рене перешел в предпоследний (второй) класс лицея. Ранее увлекавшийся только романтиками, он открывает для себя античных авторов, греческих трагиков, а также Расина, которого он знал и раньше, но начал ценить только сейчас. Одновременно перед ним открывается мир музыки. Вместе с Жаком Риго он в сезон 1913/14 года усердно посещает концерты и музыкальные спек-

такли. Знаменитая премьера «Весны священной» в исполнении Дягилевской труппы вряд ли была им пропущена. В грозных ритмах музыки Стравинского, в необычной хореографии этого балета звучало предчувствие близких потрясений.

Деятнадцатый век затянулся. Фактически он продолжался до 1914 года, когда грянула первая мировая война. Известие застало Рене во время каникул. Тотчас жизнь вокруг него перевернулась. Отец был мобилизован, брат Анри ушел на фронт добровольцем. Рене остался в Париже с матерью. Они покинули старую квартиру и переселились на улицу Пти-Пон, возле собора Парижской богородицы. Для Рене Шометта, как и для всех людей его поколения, война означала решающий перелом. Но ясно это стало далеко не сразу. Как не сразу были осознаны и истинные масштабы происходивших событий. Война началась в патристическом угаре, под пение «Марсельезы» и крики «На Берлин!». Закончилась же она четыре с лишним года спустя совсем в другой атмосфере.

Для учащихся последнего класса лицея начало войны означало прежде всего продолжение каникул: многие преподаватели были мобилизованы, привычный домашний уклад тоже нарушился, и вообще — разве можно думать о занятиях, когда происходят такие события? В последний свой лицейский год Рене уже ведет жизнь не школьника, но литератора и театрала. Он много читает, пишет, посещает театры и становится всегдатаем кулис. Он завязывает новые дружеские связи, среди которых — Филип Эриа, в будущем — актер, романист, член Гонкуровской Академии. Рене часто видит в литературных салонах. Он также начинает интересоваться политикой, но его взгляды в этой области еще очень неустойчивы и эклектичны. За всеми делами и увлечениями Рене и думать забыл о лицее, так что на выпускных экзаменах он получает переэкзаменовку. Но какое это имеет значение: ведь подходит его срок призыва в армию. Отсрочка по состоянию здоровья его не устраивает. Он решает добиваться немедленной отправки на фронт.

Война вступила в свой третий год. Давно уже отгремела канонада на Марне, когда немецкие войска чуть не прорвались к Парижу и генерал Галлиени в последний момент закрыл брешь, мобилизовав для переброски подкреплений парижские такси. Теперь война приобрела позиционный, изматывающий и ужасающе будничный характер. Все яснее обозначалась пропасть между теми, кто мучился и погибал в грязных окопах на передовой, и теми, кто вел беспечную жизнь в тылу, не подвергаясь опасности, а зачастую еще и богатея на военных поставках и всеобщей беде. Снова открылись театры, в них сначала ставили патристические пьесы в пользу раненых, потом перешли на обыкновенные комедии и мелодрамы, где, как дань современности, появляется бретонка, плачущая на могиле погибшего солдата. Кондитеры делали шоколадные конфеты в форме снарядов;

ювелиры продавали брошки — золотые пушки; почтовая бумага была украшена трехцветными флагами. В кабаре пели куплеты о герое, который убил сто бошей и переспал с сотней красоток. А рядом с этим было реальное горе, похороны с фронта, темные улицы, холодные дома. Время от времени прилетали цеппелины, похожие на больших медленных рыб; они сбрасывали бомбы.

Рене Шометт решительно не хотел принадлежать к лагерю «тыловых крыс». Он отправился в Общество помощи раненым (одно из отделений французского Красного Креста) с просьбой прикомандировать его в качестве санитаря к полевому госпиталю. Его предупреждают, что работа будет сопряжена с большой опасностью. Рене настаивает и получает назначение. Однако на оформление уходит еще какое-то время. И вот 16 апреля 1917 года, имея от роду восемнадцать лет и пять месяцев, Рене Шометт прибывает на фронт, как раз вовремя, чтобы собственными глазами увидеть ужасное зрелище апрельского наступления. Плохо подготовленное, оно было предпринято французским командованием не столько по военным, сколько по политическим соображениям — в расчете на то, что победные реляции помогут заглушить недовольство в стране. Наступление, однако, закончилось полной неудачей, приведя к огромным потерям и вызвав солдатские бунты, которые были потоплены в крови. Среди солдат уже было известно о революционных событиях в России, в армии шло брожение. В этих условиях французское командование только ждало повода, чтобы начать расстрелы, и расправа была безжалостной.

Кровь и страдания, ощущение жестокой бессмысленности происходящего, траншейный ад после легкой и рассеянной парижской жизни — все это обрушилось на юного Рене, который ни физически, ни морально не был подготовлен к такому перелому. «Это был, — признавался много лет спустя Рене Клер, — самый жестокий удар в моей жизни. Столкновение с реальностью сразу сделало меня взрослым. Оно открыло мне человека. До этого я думал только о себе»

О том, как воспринял юный Рене Клер жестокую реальность войны, лучше всего расскажут страницы его во многом автобиографической повести «Во время войны». Но сначала несколько строк о психологическом состоянии героя во время его пребывания в Париже:

«Людям свойственно испытывать влечение к великим катастрофам. Я не мог подавить его в себе, когда, прибыв в Париж, почувствовал себя возбужденным и вместе с другими прохожими стал всматриваться в небо, ожидая увидеть в нем отблеск пожаров, угрожавших городу. Я радовался при мысли, что война изменит мою жизнь, но очень скоро мне пришлось убедиться, что радовался я преждевременно. Медицинская комиссия, перед которой я предстал, решила, что я не обладаю весом и объемом, необходимым тому, кто со-

бирается умереть за родину; в полной растерянности я остался в Париже вместе с женщинами, детьми и стариками... Я был в состоянии духа путешественника, уложившего свои чемоданы и вдруг узнавшего, что отплытие парохода откладывается на несколько дней».

И вот герой оказывается на фронте.

«Равнина на севере страны, плоская и пустынная, где лишь несколько черных труб возвышаются над развалинами. Наша жизнь среди стертых с лица земли деревень совсем не похожа на ту, о которой я мечтал, читая военные рассказы. В перерывах между учениями и нарядами мы бродим по улицам, заваленным горами битого кирпича. Во всем этом существовании есть только один светлый момент — когда вахмистр раздает письма, пришедшие из того близкого и фантастического мира, где можно видеть женщин и спать на простынях».

«За короткое время, проведенное на фронте, я еще не успел обрести защитной броней; я предавался размышлениям о том, что степени человеческих несчастий относительны. Еще недавно, бродя среди руин, я вздыхал о загородном доме в Ла Уссе. Затем, пробегая по грязной дороге, ведущей к передовой позиции, я жалел о развалинах, только что мною покинутых. Оказавшись в траншее, под дождем, среди глиняных откосов, сотрясаемых взрывами немецких снарядов, я стал думать, что ничего худшего со мной уже не сможет произойти. Но я опять недооценил возможности злой судьбы. Вскоре я узнаю, что нам дан приказ атаковать на заре вражеские позиции.

— Не тушуйся, малыш,— говорит мне Пикар, парень, который любит пошутить.— Может, отделаешься хорошенькой раной. В атаку на госпиталь!

С наступлением ночи до меня доходит слух, передающийся из уст в уста и исходящий от телефониста. Говорят, наш полковник считает атаку безнадежной и прямо заявил об этом генералу, командующему дивизией. Генерал разделяет мнение полковника, и он сказал об этом другому генералу, командующему корпусом.

— Но тому — вынь да положь атаку,— добавляет Пикар шепотом.

Утром меня будит грохот мощной канонады. Пикар поднимает голову.

— Крупнокалиберные,— говорит он.— Колошматят по тем, что напротив. На здоровье!

Немного спустя включаются семидесятипятимиллиметровки. Отрывистые взрывы их снарядов будят даже самых завзятых любителей поспать. В еще темном небе повисают несколько ракет, освещающая равнину дрожащим светом. В предзвездном тумане появляются солдаты, один за другим. Пикар ободряет меня по-своему.

Пустяки! — говорит он. — Как услышишь приказ, вылезай на бруствер. Сделаешь несколько шагов, а дальше — не твоя забота. Если очнешься, ты уже в госпитале, в чистой постели...

Я стараюсь улыбнуться. В этот момент наш собственный снаряд падает совсем рядом. Пикар с отвращением качает головой.

— Ну и дерьмо эти артиллеристы!

Когда наша артиллерия замолкает, он добавляет:

— Теперь пойдут досыпать, бездельники! Непыльная у них рабottenка.

Над равниной повисла тишина. Становится холоднее. Потом начинают стрелять немецкие пулеметы. Приближается час атаки, а мы понимаем, что нашей артиллерии не удалось разрушить вражеские позиции. Пули посвистывают, как птицы, готовые сразить нас, едва мы вылезем из траншеи, и я чувствую, как последняя надежда оставляет меня. Мне кажется, что все вокруг нереально и я сам уже не совсем живой. Из оцепенения меня выводит мой товарищ ударом по плечу:

— Ну вот — до следующего раза.

Пришел новый приказ, отменяющий атаку. Солдаты расходятся по траншее. Пикар не выражает никакой радости. Он залезает в свою нору, ворча:

— Сами не знают, чего хотят».

Картины человеческих смертей, особенно смертей бессмысленных, глубоко врезались в память Рене Шометта.

«Однажды после полудня один из моих товарищей был бесславно убит одним из тех шальных снарядов, которые немецкая тяжелая артиллерия посылала наугад по нашим тылам. Он играл в мяч и смеялся, как ребенок, как вдруг без единого крика упал ничком на землю. Когда санитары подняли тело, открытые глаза покойника вопрошающе уставились в небо. Ему было двадцать два года, и всего несколько часов назад мы с ним составляли меню обеда, который намеревались съесть в Париже во время ближайшей увольнительной.

В этот вечер после ужина я пошел бродить по окрестностям разрушенной деревни, где стояла наша часть, и я думал о человеке, который вступил в смерть так же просто, как я — на придорожную лужайку. Мне хотелось умереть не столько от горя, сколько от отвращения. Трава, пробившая кору земли, сок, сочившийся из ствола переломанного дерева, мертворожденные почки, засыхавшие на его ветвях, сумеречный свет, отражавшийся в воде, стоявшей в глубине воронок, — все, казалось, говорило о погибшей весне, об убитой молодости, как вдруг запах запаха цветущего куста акации остановил меня, подобно обнаженной руке».

Психологический шок, испытанный молодым парижанином, нашел выражение в многочисленных стихотворениях, которые он написал, находясь на передовой. Впоследствии он объединил их

в сборник «На празднике Человека». Свои стихи Рене Клер оставил неизданными. Но мы знаем о них благодаря Жоржу Шарансолю, опубликовавшему некоторые из них в книге, написанной им совместно с Роже Режаном.

В стихах встают мрачные картины, возникают мучительные, ранимые образы. В стихотворении, которое имеет в качестве названия такое обозначение: «Сектор Сен-Контен, июнь — июль 1917», — нашему взору предстает унылая равнина без горизонта в сумрачном вечернем освещении; она словно «раздавлена молчанием» и «потеет от ужаса» под покрывалом ночи. Слово «молчание» повторяется как лейтмотив. Но это не молчание покоя, а молчание смерти. А вот и человек — он едва виден в тяжелом мраке, он ползет, он «кишит», он должен что-то делать, расходовать себя, лишенный воли, не ведая зачем. В конце стихотворения пушечный снаряд внезапно разрывает тишину яростным смехом и жалобным воем. Стихотворение написано свободным белым стихом (без рифм), хотя, как мы знаем, Рене уже на школьной скамье владел и александрийским стихом и формой сонета. Но для описания траншейного ада не годилась традиционная стихотворная гармония.

В произведениях молодого поэта обращает на себя внимание чрезвычайно зримое, конкретное восприятие реальности — как будто живые картины возникают перед нашим мысленным взором. Впрочем, вещественность и наглядность, освобождение от традиционных форм стихосложения, перенесение центра тяжести со слова на зрительный образ — таковы общие тенденции новейшей поэзии, в русле которой следовал и молодой Рене Шометт.

А вот еще одно стихотворение, весьма характерное по своему эмоциональному колориту, выражающее ужас поэта перед окружающей его апокалиптической реальностью:

Мне кажется, что я один
среди людей.
В дыму и грохоте, в грязи
я слышу крик и плач детей
в моей груди.
Но каждый прожитый мной год,
хоть их всего лишь восемнадцать,
дает мне силы устоять,
страхнуть, отринуть от себя
налипший и ненужный груз
сиюминутного несчастья.

Скорее, прочь от этих стен в руинах
и от равнин под молотом снарядов,
прочь от траншей, что, как зигзаги,
бегут за горизонт, заваленный мешками
с песком.
Прочь от людей, от этих дней, от их закона!

Приведем еще один пример чрезвычайно конкретного и, рискнем сказать, «кинематографического» видения:

Идут. Идут. Мешки и каски, противогазы, котелки, винтовки, палки, костыли, хромя, в ногу и не в ногу.

Веселым этим ремеслом мы заняты уже три года, а впереди — кто знает, сколько...

Идут. Я слышу, как во мне пожар отчаянья гудит. И словно эхо — тысячекратный отзвук уходящих по грязи хлюпающих ног.

После нескольких месяцев пребывания на передовой Рене Шометт был эвакуирован в госпиталь с искривлением позвоночника. Там он вынужден провести полгода, предаваясь горьким размышлениям. Для молодого человека, поклонника писателя Мориса Барреса, который увлекался идеями национального единения и возрождения, было тяжелым ударом оказаться свидетелем зверского подавления солдатских бунтов. Это означало утрату иллюзий.

Постепенно выходя из состояния нервной депрессии, он начал приводить в порядок свои дневниковые записи, сделанные на передовой, и написал новеллу, в которой подчеркивал, какая пропасть разделяет фронттовую и тыловую жизнь. Из госпиталя он вышел исполненный горечи и возмущения; его политические взгляды приобрели отчетливо выраженную левую ориентацию. Он чувствует, что не по календарным срокам, а в реальной жизни начинается новое время — новый век. Впоследствии, оглядываясь на пройденный путь, Рене Клер напишет: «Девятнадцатый век кончился по-настоящему в 1914 году. В 1918-м уже наметились основные черты современности: коммунизм господствует в России, установилось промышленное производство в США, старая структура викторианского мира рассыпалась в прах». Конечно, Рене Клер — не историк, он не может охватить все аспекты происходящих сдвигов, но чутьем художника он ощущает их масштаб. Себя и людей своего поколения он называл «детьми века».

После ужаса траншей и пребывания в госпитале Рене Шометт смотрел на окружающую жизнь новыми глазами. Вот как он рассказывал об этом от лица своего героя:

«Некоторое время спустя я оказался в Париже, и все здесь показалось мне странным. Выйдя из своей пустыни, я недоверчиво взирал на хрупкий город, высокие дома, на окна со стеклами, на гладкие тротуары и на прохожих, и мне казалось, что этот мираж сейчас рассеется в дыму разрывов. Как далеко я был от той страны, которую покинул только вчера, от тех мест, где время не принадлежит никому и где мы остерегались говорить о будущем, даже о завтрашнем дне».

Реальность казалась эфемерной, призрачной не одному Рене Шометту, но многим его сверстникам, прошедшим через жестокий опыт войны. Всего несколько лет назад французы полагали, будто они

живут в прочном, устойчивом мире. Но разразилась катастрофа, показавшая, чего стоит эта устойчивость. А потому и праздничное ликование парижан в день объявления перемирия видится герою по вести и как веселый карнавал и как светопреставление:

«Казалось, какой-то циклон выдул из домов всех людей, которых не могли вместить бульвары и улицы. Люди размахивали флагами, двигались грузовики, заполненные солдатами и женщинами; песни, крики, взрывы петард — все это сливалось в ужасное и веселое карнавальное зрелище конца света».

Радость и тревога смешиваются между собой и в стихах, написанных Рене Шометтом вскоре после возвращения в родной город.

О, мой Париж, тебя я вижу вновь!
Вот эти стройные дома, и на их крыши
уже не падают снаряды
с зловещим свистом, и нет камней
раздробленных, и нет убитых
на улицах твоих, о, мой Париж!
Вновь поглощаю я тебя глазами,
и обжигает мостовая подметки старых башмаков
Привет тебе, о Сена! Смейтесь во все окна,
старинные дома вдоль набережных и бульваров!
Как ленты серпантина, пусть вьются улицы
с лавчонками, деревьями, с авто, рекламами, афишами кино..
Как никогда, я ослеплен сверканием улыбок
твоих прекрасных женщин, и в воздухе смешались
все ароматы их духов.
Твой голос твои воспоминания и нежность
томительных дорог твоих, ведущих
в Булонский лес, где вечереет день..
А мог я умереть!

В этом стихотворении уже приоткрывается мир будущих фильмов Рене Клера, но об этом пока еще никто не знает, в том числе и сам молодой поэт. В это время с не меньшим увлечением, чем поэзии, он отдавался рисованию. Уже его автопортрет 1917 года дает нам представление о психологическом состоянии молодого человека и свидетельствует о незаурядных способностях рисовальщика. С фронта он привез не только стихотворения и дневники, но и большое количество рисунков. Где они сейчас? Будут ли когда-нибудь опубликованы? В 1918 году Рене посетил Огюста Ренуара в Кани и сделал его карандашный портрет. Это было незадолго до смерти великого художника.

Рене Шометт едва начал входить в ритм мирной жизни, как его поразила новый ужасный удар: в июне получено известие о том, что убит его друг Максим Франсуа-Понсе...

День подписания перемирия, 11 ноября 1918 года (в этот день ему исполнилось двадцать лет), запомнился Рене на всю жизнь. Радость победы смешивалась с горечью воспоминаний о тех, кто не вернулся.

Во время прогулок Рене чувствовал на себе чьи-то взгляды — это были взгляды его мертвых товарищей, чьи глаза засыпаны землей (он написал об этом стихотворение).

Между тем создавалось впечатление, что послевоенный Париж старался поскорее забыть о недавних бедствиях. Открытие театрального сезона 1918/19 года было ознаменовано колоссальным успехом оперетты «Фи-Фи». Гривуазный сюжет, легкая музыка и роскошная постановка привлекали толпы зрителей. Париж снова становится центром «зрелищной индустрии». Эстрадные ревю приобретают сказочную пышность. Все богатые люди Парижа, а также приезжие толстосумы устремляются в такие дворцы развлечений, как «Фоли Бержер», «Казино де Пари», «Палас» и «Мулен Руж». Это было царство полуобнаженных женщин, роскошных декораций, электрических огней, машинерии и балета, феерических сцен, изображавших пылающий лес или корабль, застигнутый бурей. В водных феериях на сцене низвергались водопады и били фонтаны.

Но среди потоков мишуры, еженощно обрушивавшихся с эстрад мюзик-холлов, попадались и драгоценные крупички подлинного искусства. Между двумя парадами полуголых девиц в страусовых перьях можно было увидеть гениального клоуна Грока, соединявшего в своих номерах акробатические, ритмические и комические возможности цирка и мюзик-холла, или услышать низкий, с тревожными нотами и уличными интонациями голос певицы Дамиа, которую называли «трагической актрисой французской песни», или любоваться балетами Лои Фуллер, где танцовщицы были окутаны легкими покрывалами, развевавшимися в лучах разноцветных прожекторов.

Одновременно росло увлечение кинематографом. Большие бульвары были заполнены толпами молодых людей, которые переходили из одного кинотеатра в другой, а в перерывах бродили как потерянные, с блуждающим взглядом, прикованным к какой-то бесконечной ленте образов, развертывавшейся в глубине их сознания.

Собственно кинематографический бум начался в Париже еще раньше, в первые годы войны, когда позакрывались кабаре и танцульки, перестали отапливаться кафе, распался привычный уклад жизни, людям было некуда себя деть. В городе было много приезжих, неприкаянных солдат-отпускников, получивших увольнительную на шесть дней, раненых, только что выписавшихся из госпиталя и готовящихся вновь отправиться на фронт. Все они тянулись в кинозалы, чтобы убить время и посидеть в тепле. Много было среди публики и одиноких женщин. Война перемешала социальные группы и сословия; на рабочих, крестьянах, интеллигентах, артистах были одинаковые шинели. Возникла та идеальная публика, которая была нужна кинематографу. Но возник и тот кинематограф, который был нужен этим зрителям. В американских и некоторых французских лентах появились достоверность, фактурность и одновременно —

зрелищность и свобода фантазии. А главное, на экране возник маленький человечек в огромных стоптанных башмаках, с бамбуковой тросточкой, которого французы называли Шарло. Андре-Поль Антуан (сын режиссера Андре Антуана) вспоминает, что все его товарищи по окопам, возвращаясь из увольнительной, говорили о проделках какого-то Шарло, которого он долго считал их общим приятелем. В их рассказах без конца повторялось слово «Formidable!» («Потрясающе!»). Наконец сам Антуан получил увольнительную, пошел в кино и увидел Шарло. Что он мог сказать? Только одно: «Formidable!»

Сходную историю о Шарло, которого считали в окопах реальным парнем, шутником и затейником, рассказывал поэт и писатель Блез Сандрар. Возможно, это был ходячий фронтový анекдот. Когда Сандрар оказался в кратковременном отпуске в Париже, Фернан Леже повел его смотреть фильмы Чаплина, повторяя: «Это стоящее дело, старина...» «Дело действительно оказалось стоящим, — вспоминал Сандрар. — Этот парень производил впечатление даже после всего, чего мы насмотрелись на фронте».

Несколько месяцев спустя, после ранения, с ампутированной рукой, Сандрар снова сидел перед экраном, смотрел Чаплина и покачивался от смеха. Вдруг он услышал за своей спиной раздраженное шипение: «Это позор! В то время как наши brave солдатики...» Он обернулся и увидел раскормленного тыловика рядом с дородной супругой. Финал истории излагался Сандраром в двух вариантах: по одной версии — он обложил тыловика крепкой окопной бранью; по другой — дело дошло до мордобоя.

Среди тех, кто увлекся кино в военные годы, был и молодой Жан Ренуар. В последние месяцы войны он служил в авиации, а летчикам часто давали увольнительные. Ренуар пользовался этим, чтобы ходить в кино, где он регулярно смотрел американский авантюрный «сериал» «Тайны Нью-Йорка, или Новые приключения Элен». Вернувшись в часть, он с таким увлечением пересказывал товарищам похождения героини, что те дали ему шутливое прозвище Элен.

В военные годы литераторы и поэты открыли для себя кино не только как развлечение: многие стали думать о том, чтобы использовать движущиеся образы, «драму теней и света» в качестве нового, небывалого средства поэтического выражения. В 1916 году Гийом Аполлинер высказал уверенность, что «эпический поэт будет выражать себя посредством кино» и что кинематограф «станет прекрасной эпопеей, в которой сольются все искусства». Мысль о кино как о поэзии будущего Аполлинер продолжил и развил в своей лекции-манифесте «Дух нового времени и поэты», опубликованной в декабре 1918 года. «Когда фонограф и кино станут единственно бытующими способами выражения, — писал он, — поэты обретут неведомую дотеле свободу». Он призывал поэтов внутренне готовиться к новому

искусству, «более емкому, нежели чисто словесное», в котором они, подобно дирижерам исполинского оркестра, «получат в свое распоряжение весь мир, его голоса и явления, мысль и язык человеческий, пение и танец, все искусства, все средства, все миражи и видения...». (Отметим, что кино будущего Аполлинер мыслил себе как искусство, соединяющее изображение и звук.)

Блез Сандрастремился придать своим пророчествам характер научности: «Последние достижения точных наук, мировая война, теория относительности, политические потрясения — все позволяет предполагать, что мы идем к новому синтезу человеческого духа и что скоро появится раса новых людей. Их языком будет кино». (Текст датирован автором так: «Париж, 7 ноября 1917 — Рим, 21 апреля 1921».)

Многие литераторы, художники, артисты, еще недавно относившиеся к кино равнодушно или пренебрежительно, стали настойчиво искать доступ в новую для них область творчества. Луи Деллюк, Марсель Л'Эрбье, Жан Эпштейн и другие, придя в кино в военные или первые послевоенные годы, дали новый импульс его развитию. Что же касается Рене Шометта, то он не торопился и присматривался к кино с недоверием, издалека. Вообще он все еще не мог оправиться от своей психологической травмы.

14 июля — День Республики — праздновался в 1919 году как день победы. Тысячи людей заступили Елисейские поля, заполнили окна и балконы, чтобы наблюдать грандиозный военный парад. Трехцветные флаги летели по ветру. Ликующие крики наполняли воздух. На всеобщее торжество Рене Шометт отозвался таким стихотворением:

Мой убитый товарищ лежал
вдоль всех Елисейских полей.
Двадцать тысяч солдат
прошли по нему,
и, ликуя, кричала толпа!

В это же время режиссер Абель Ганс закончил фильм «Я обвиняю!», где была ставшая знаменитой сцена, когда павшие солдаты встают из могил, чтобы посмотреть, как живут те, за кого они отдали жизнь.

Война разрушила устоявшиеся представления, подорвала незыблемость социальных основ. И она же после четырех лет испытаний, крови и смертей вызвала у оставшихся в живых нервную разрядку, жажду жизни тем более лихорадочную, что завтрашний день был затянут туманом. Транжирили не только деньги — транжирили жизнь.

Рене Клер чувствовал, что война провела неизгладимую черту между тем, что было, и тем, что будет завтра. Он не желал забывать о недавнем прошлом и жить так, как будто ничего не произошло. Для него и его сверстников начиналось время бунта. Из-за рубежа,

и прежде всего из России, доносился грохот революционных бурь. Под воздействием Великой Октябрьской социалистической революции на съезде в Туре в 1920 году была создана Французская коммунистическая партия, которой предстояло завоевать большое влияние также и среди французской интеллигенции. Однако произошло это не сразу. Во Франции 20-х годов барометр общественных настроений, поколебавшись, стал показывать штиль. Бунтарский запал молодого поколения приобрел форму преимущественно литературного и артистического вызова.

Многие молодые поэты и артисты, отказываясь от обеспеченного существования в лоне буржуазных семей, от успешной карьеры на официальных поприщах и от признанных литературных норм, пленялись в кинематографе именно его простонародной, «варварской» стороной. Как правило, хорошо образованные, эти «блудные дети буржуазии» стремились освободиться из плена омертвевшей культуры для избранных и слиться с массой потребителей кинозрелища. «Особенно нам нравились американские комедии, окрашенные дешевой сентиментальностью, — вспоминает Мишель Лейрис, будущий участник сюрреалистической группы, — или жестокие фильмы, где гибнут приличные господа, а преследуемые восстанавливают свое доброе имя и падают в объятия идеальной женщины, которая вознаграждает их за перенесенные мучения; герои случая, для которых гибель и искупление — все едино...».

Молодой Луи Арагон пел гимны многосерийным американским приключенческим лентам, их динамизму: «Здесь ничего не остается, кроме движения. Действие захватывает нас своей стремительностью. Кому придет в голову что-нибудь оспаривать? На это не хватает времени! Вот зрелище, поистине соответствующее нашей эпохе». Для поэта-дадаиста (каким был тогда Арагон) нравственность, разум, логика — все эти качества глубоко буржуазные и потому достойные презрения. Кинематограф не имеет с ними ничего общего. Да здравствует кинематограф!

У дадаистов и их продолжателей сюрреалистов протест против буржуазной культуры выливается в бунт против искусства вообще, в анархическое отрицание идейности и реалистической образности. Утверждение алогизма как основы творческого процесса неизбежно вело к разрушению искусства как формы отражения действительности.

Эти идеи были впоследствии опровергнуты историей и, между прочим, опытом тех самых людей, которые некогда столь запальчиво их провозглашали. Важно другое: встреча с кино представителей молодого поколения происходила под знаком интеллектуального, эстетического и социального бунта. Эти идеи носились в воздухе. Не прошел мимо них и Рене Клер.

II ВСТРЕЧА С КИНО

Ах, Париж, в двадцать лет —
Это жизни расцвет...

«Под крышами Парижа»

1

Какие бы горькие мысли и бунтарские настроения ни владели Рене Шометтом, жизнь брала свое. Отец и старший брат благополучно вернулись с войны. Семья занимала теперь просторную квартиру в районе Елисейских полей, в доме № 35 по улице Морбеф. Здесь Рене прожил десять лет, вплоть до женитьбы. Не принимая участия в коммерческих заботах родительской фирмы, он не считал возможным жить за счет ее доходов. Перед молодым человеком встал вопрос о выборе профессии.

Поскольку было ясно, что стихами на жизнь не заработаешь, он избрал для себя поприще журналиста. Один из школьных товарищей уже занимавший определенное место в газетном мире, представил его Рене Бизе, заведующему отделом культурной жизни во влиятельной вечерней газете «Энтрансижан» («Непреклонный»).

Рене Шометта взяли в качестве внештатного репортера. Его первое задание — дать информацию о состоянии здоровья Эдмона Ростана, жертвы свирепствовавшего в то время гриппа «испанка». В своей заметке молодой репортер постарался блеснуть литературным стилем и показать, что он знаком с творчеством автора «Сирано де Бержерака». Напрасные усилия! Редакторский карандаш вычеркнул все, кроме фразы: «Состояние господина Ростана без изменений». На следующий день Рене снова пришел к особняку Ростана — и как раз вовремя. Он первым узнал о смерти знаменитого писателя. Это известие он сообщил в редакцию в тот момент, когда верстался номер. «Энтран» (как именовали ее для краткости сотрудники) информировала своих читателей о печальном событии раньше всех других газет. Вот это был настоящий успех! На молодого Шометта стали смотреть как на подающего надежды журналиста. Так началось знакомство будущего режиссера с газетными нравами. Впоследствии он иронически изобразит их в фильме «Это случилось завтра».

Работать в «Энтрane» Рене Шометту было интересно. Здесь уделяли большое внимание новостям литературы и театра. Правда, пунктуальностью молодой журналист не отличался (потом, когда Рене Клер станет кинорежиссером, его точность и обязательность войдут в поговорку). Материал в редакцию надо было приносить ра-

но утром, а Рене вел ночной образ жизни (этого, впрочем, требовала его профессия) и по утрам часто просыпал. Его опоздания вызывали недовольство шефа, но блеск репортажей искупал неаккуратность автора.

Наряду с журналистской деятельностью Рене продолжал писать «для себя». Он завершил обработку своих военных воспоминаний, закончил новеллу «Остров чудовищ», которая была опубликована в журнале «Меркюр де Франс». Работал над пьесами для театра. Все еще тесно привязанный к теме войны, он задумал исторический очерк о сражении под Верденом и с этой целью посетил трагическое поле битвы. Однако светские и профессиональные обязанности журналиста оставляли слишком мало времени для серьезного литературного труда. Он стал часто бывать в доме у знаменитого трагика де Макса. Здесь собирался широкий круг писателей и поэтов, и среди них — Луи Деллюк. Романист, драматург, критик и кинорежиссер, он вскоре выдвинется как глава новой кинематографической школы. В статьях и эссе он сверкал умом и остроумием, а в жизни был похож на большую нахохлившуюся птицу. С тех пор как он начал работать в киностудиях, под слепящим светом ламп, он прятал за темными очками свои печальные глаза. Он был женат на актрисе Эве Франсис, был самозабвенно в нее влюблен и неизменно снимал ее в своих фильмах. Рене сблизился с Деллюком, когда ему оставалось уже недолго жить, хотя он был старше всего на восемь лет. Впоследствии Рене Клер часто о нем вспоминал, перечитывал его книги и статьи.

Другой завсегдатай литературных салонов и близкий приятель тех лет — Люсьен Доде (младший сын Альфонса Доде). Рене познакомился с ним еще на фронте, где под свист немецких снарядов Люсьен рассказывал ему о своем друге — новом, совершенно необычном писателе по имени Марсель Пруст. Вернувшись в Париж, Рене Шометт взял в библиотеке роман «В сторону Свана» (он был опубликован в 1913 году за счет автора ничтожным тиражом); книга произвела на него большое впечатление. Впоследствии Рене Клер, страстный библиофил, горько сожалел, что не позаботился тогда же разыскать и купить ее.

В 1918 году состоялось и личное, хотя и мимолетное знакомство молодого журналиста с писателем, который в то время уже вел жизнь затворника. Однажды, когда Рене был у Люсьена Доде, туда заехал Марсель Пруст, как обычно, без предупреждения, около часу ночи; он пробыл недолго, у подъезда его ждал фиакр.

Когда появился второй том «В поисках утраченного времени» — «Под сенью девушек в цвету», — Рене Шометт отозвался на это событие репортажем (теперь мы сказали бы — «рецензией») в «Энтра-не». Позднее, уже не будучи штатным сотрудником газеты, он продолжал рецензировать на ее страницах все последующие тома

прустовской эпопеи памяти. Себя Рене Клер с гордостью называл «одним из первых прустянцев».

Через Бизе Рене Шометт познакомился со знаменитой певицей Дамиа, которая была для 20-х годов тем же, чем была Эдит Пиаф для 50-х и 60-х. Ее песни выражали нежную и изменчивую душу Парижа, нередко поднимаясь до подлинно трагического звучания. Дамиа с триумфом выступала в крупнейших концертных залах; при этом она сохраняла нерасторжимую связь с породившим ее искусством уличной песни. Прославленная певица покровительствовала молодому журналисту. Рене написал для Дамиа текст нескольких песен. Благодаря ей он сблизился с миром эстрады, а несколько позже — и с миром кино.

Кинематограф в это время подступает к нему с разных сторон. Конечно, он не может устоять перед обаянием и комизмом фильмов Чаплина. Но не является ли его гений тем исключением, которое только подчеркивает безнадежную глупость всех остальных кинематографических лент? Однако Луи Деллюк и брат Анри спорят с ним, доказывая, что кинематограф — это совершенно новое средство выражения, огромные возможности которого еще предстоит открыть и понять. И, постепенно сдаваясь, Рене уже подумывает о том, чтобы начать писать сценарии.

Однажды (это было в декабре 1920 года) Дамиа позвонила ему и попросила прийти на студию «Гомон»:

— Лои Фуллер собирается снимать фильм «Лилия жизни». Нам нужен Волшебный принц, и мы подумали о вас...

Лои Фуллер, американская танцовщица, еще в 1893 году, а затем во время Всемирной выставки 1900 года ошеломила парижан яркостью и оригинальностью своих выступлений. Один из ее номеров заснял на пленку Жорж Мельес. Она танцевала в свободных, развевающихся туниках из легких белых тканей, в прямом и контражном свете разноцветных ламп. Каждый танец имел свой пластический рисунок и свой цвет — желтый, лиловый, оранжевый... В соответствии с музыкой перед глазами зрителей возникала гармония движения, света и цвета. Парижские критики спорили, чему отдать предпочтение — «Танцу бабочки» или «Танцу орхидей». Анатолий Франс называл ее «вдохновенной красавицей, открывшей в себе и возвратившей нам потерянные чудеса греческой пантомимы, искусство движений, сладострастных и одновременно мистических»... В 1920 году Лои Фуллер уже не выступала сама, но у нее была труппа танцовщиц, с помощью которых она создавала целые балетные спектакли. На основе одного из таких представлений и было решено снять фильм. Дамиа принимала самое непосредственное участие в этом предприятии.

Предложение сниматься смутило Рене. Он не собирался оставлять работу в «Энтране». Но Дамиа его успокоила: нет никакой необхо-

димости уходить из газеты. Достаточно взять отпуск на три дня. Он увидит, как это забавно: кругом столько хорошеньких девушек... Рене Клер признает, что последний довод оказался решающим. На студии он увидел пожилую американку, закутанную в две шали (в павильоне гуляли сквозняки), с марлевой повязкой на лице (в городе свирепствовал грипп). Вокруг порхали танцовщицы-англичанки. Смущенного Рене оглядели со всех сторон и решили, что он подходит. За несколько минут Дамиа соорудила ему восточный костюм — из белого тюрбана, каких-то ярких тряпок и леопардовой шкуры, побитой молью. С напудренным лицом и подведенными синькой глазами он оказался под светом дугowych ламп. Первый кадр: Волшебный принц должен поцеловать одну из танцовщиц, изображающую сильфиду или наяду. Все девушки сбегаются посмотреть на дебют молодого актера.

— Целуйтесь же, мсье! Целуйтесь!.. — командует Лои Фуллер сквозь свою марлеву повязку.

Съемки продлились не три дня, как предполагалось, а три недели. Рене вынужден был утром бежать в редакцию, а после обеда — на студию, в Ла-Виллетт. «Танцовщицы действительно очень меня забавляли, но кино — нисколько», — признавался он впоследствии. А между тем фильм «Лилия жизни» не принадлежал к числу банальных поделок. В нем даже делались попытки использовать кинематографические трюки для создания волшебной сказочной атмосферы: девушки, как некогда в феериях Мельеса, превращались в цветы; руки, отделившись от тела, как бабочки, порхали вокруг юной героини...

В последний день съемок к Рене Шометту подошел один из актеров: «Не хотите еще сниматься в кино? Влиятельная фирма ищет молодого премьера». Сумма оклада положила конец колебаниям Рене: три тысячи франков в месяц — в десять раз больше того, что он зарабатывал в газете! «Конечно, — подумал дебютант, — сниматься в кино — занятие малопочтенное. Но заработок позволит мне спокойно работать над книгой».

А Рене Шометт как раз задумал роман о герое, переживающем духовный кризис. Такой сюжет возник не случайно: он отражал внутренние борения самого автора. Во время очередного приступа нервной депрессии он даже удалился в доминиканский монастырь, правда, всего на несколько дней. Не следует слишком легко оценивать эти метания: ведь Рене Шометт принадлежал к тому поколению, которое потом назовут «потерянным». Среди его сверстников, прошедших через войну, было немало ранних смертей и самоубийств. Работа над романом, который так и не был дописан, помогла автору преодолеть мучительный кризис. Следует добавить, что в дальнейшем на протяжении всего творческого пути Рене Клер не проявлял мистических склонностей. И если в его фильмах появлялись призра-

ки, ведьмы или сам дьявол, то лишь на правах условных и чаще всего — комических персонажей.

«Влиятельной фирмой» оказался русский кинопредприниматель Иосиф Ермольев, бежавший из разоренной гражданской войной России. Сумев вывезти за границу часть капиталов, несколько фильмов (среди них — «Отец Сергей»), нескольких актеров (среди них — Иван Ильич Мозжухин), технических специалистов, режиссеров (в том числе Якова Александровича Протазанова), Ермольев решил основать в Париже кинофирму. Одной из первых постановок фирмы «Ермольев-фильм» была картина «Смысл смерти» по роману Поля Бурже. Рене Шометт был приглашен исполнять главную роль — роль молодого инженера, платонически влюбленного в жену знаменитого хирурга. Во время аварии на шахте герой рискует жизнью ради спасения других. Тяжело раненного, его привозят в больницу, где хирург делает ему операцию, а любимая женщина самоотверженно за ним ухаживает под пристальным и всепонимающим взглядом мужа, знающего, что дни молодого инженера сочтены. Снимал фильм Яков Александрович Протазанов, один из ведущих режиссеров русского дореволюционного кино, чей «Отец Сергей» произвел большое впечатление на парижан. (Позже Протазанов вернулся на родину и активно работал в советском кино.)

На той же студии (это была студия «Пате» в Венсенском лесу), где ставился «Смысл смерти», снимал свой фильм Луи Деллюк. Он не преминул заглянуть в соседнюю выгородку и юмористически описать то, что он там увидел: «В декорации, изображающей больничный коридор и палату, Рене Шометт с глазами, как у Эвы Лавальер (знаменитая актриса легкого жанра, ушедшая со сцены и сделавшаяся ревностной католичкой. — В. Б.), агонизирует на узкой койке под взглядом Протазанова. Этот тощий, высокий, странный и нервный режиссер все время потрясает палкой, какие носят ломовые извозчики. Такое впечатление, что он вот-вот прикончит умирающего. Все это называется «Смысл смерти».

Несомненно, Деллюк сильно шаржировал портрет интеллигентного и сдержанного Якова Александровича. Но доля правды в его юмористической зарисовке была. Это подтверждает и свидетельство, весьма самокритичное, самого Клера. Вот что он писал, отвечая на вопрос автора книги о Я. А. Протазанове — Михаила Арлазорова:

«Я встретился с Яковом Протазановым в конце 1920 года. За некоторое время до этого он приехал во Францию с группой русских кинематографистов. Я был тогда журналистом и знал о кинематографе лишь то, что знает о нем простой зритель; поэтому я немало удивился, когда Протазанов, внимательно ко мне присмотревшись, предложил сыграть в фильме «Смысл смерти» — мрачной драме по роману Поля Бурже.

Я никогда не помышлял стать актером, но я был в том возрасте, когда все новое кажется многообещающим. Однако ученичество мое было очень трудным из-за моего полного невежества. Я с трудом понимал, что от меня требуют, а поняв, выполнял плохо. Терпение Протазанова подвергалось тяжким испытаниям, и он не раз швырял свою шляпу наземь, что служило у него выражением высшего недовольства; причины же этого недовольства были мне слишком хорошо известны.

Надо сказать, что в те времена режиссеры много кричали не только ради утверждения своего авторитета, но главным образом потому, что съемка немых фильмов совершалась в чрезвычайно шумной обстановке.

Нередко на одной и той же съемочной площадке снималось несколько фильмов, и удары молотков рабочих зачастую служили музыкальным аккомпанементом самых что ни на есть сентиментальных и драматических сцен. В результате — вполне понятная нервозность.

...После съемок «Смысла смерти» я больше никогда не встречался с Яковом Протазановым... Мне хотелось бы выразить ему благодарность. Ведь именно благодаря ему, а позднее Луи Фейаду я понял, что кино — это увлекательнейшее приключение и что если мне дано к нему приобщиться, то моя роль должна разыграться не перед объективом, а позади камеры...»

Следующим режиссером, с которым судьба свела Рене Шометта, был Луи Фейад, постановщик прославленного «Фантомаса» и нескольких других приключенческих «сериалов». На этот раз он ставил многосерийный авантюрный киноман под названием «Сиротка». Фильм снимался по роману-фельетону, публиковавшемуся отдельными выпусками в виде приложения к «Энтрансижану». Съемки велись в постоянном и непосредственном контакте с автором романа Полем Карту, который заранее давал Фейаду очередную порцию приключений «сиротки» и получал от него пожелания на дальнейшее. Луи Фейад отснял уже несколько серий, когда по ходу действия возникла потребность в молодом добродетельном герое. Поль Карту предложил на эту роль Рене Шометта, который спешно выехал в Калифорнию — так называлось предместье Ниццы, где велись съемки.

Дело, судя по всему, происходило осенью или зимой, потому что в летние месяцы Фейад снимал в Париже, на студии в Ла-Виллетт, а в плохое, пасмурное время отправлялся поближе к южному солнцу. Здесь вся группа действительно ждала Рене Шометта и встретила его с той дружеской шутливостью, которая характеризовала стиль жизни «киношников», отправившихся в экспедицию. Поскольку фильм выдумывался буквально «на ходу» и никто в точности не знал, что же будет в следующей серии, возникала масса самых неожиданных проблем, которые надо было срочно решать. Необходимо было уметь делать то, что французы называют «se débrouiller» — находить выход,

«выкручиваться». В этом деле непревзойденным мастером был двадцатилетний Робер Флорей, выполнявший обязанности ассистента режиссера, реквизитора, курьера, актера и вообще кого придется. Он буквально фонтанировал энергией и шутками. Между ним и Рене Шометтом тут же завязались дружеские отношения. Оба они, разумеется, не могли тогда и предполагать, что двадцать лет спустя им суждено встретиться в Голливуде в ранге опытных и маститых режиссеров-постановщиков. Если Рене Шометт все-таки решил остаться в кино, то немалую роль в этом сыграла веселая, непринужденная обстановка, сложившаяся во время съемок. Как вспоминал впоследствии Робер Флорей, «снимать кино в те времена было почти забавой. В труппе от фильма к фильму каждый актер сохранял более или менее постоянное амплуа, что исключало соперничество и обиды; все происходило в обстановке взаимного расположения, хорошего настроения и братства».

Новый герой появлялся в фильме весьма эффектно: за рулем спортивного автомобиля он должен был въехать в кадр и лихо затормозить перед кинокамерой. Но старая колымага, которую раздобыл Робер Флорей, разваливалась на ходу, а мотор в решающий момент заглох бесповоротно. Однако Луи Фейад не привык отступать перед трудностями: он приказал толкать автомобиль руками, а Рене Шометт в это время сосредоточенно крутил руль, изображая головокружительную скорость. С тех пор, по собственному признанию, он сохранил тайную неприязнь к автомашинам.

Последние сцены «Сиротки» доснимались на парижских улицах и на студии «Гомон» в Ла-Виллетт, где молодой актер еще так недавно дебютировал в «Лилии жизни». Здесь шумно и безраздельно царил Луи Фейад.

Луи Фейад был режиссером старой школы, властным, без затей, крепким профессионалом, дорожившим честью фирмы, тем более что ему принадлежало художественное руководство всего предприятия «Гомон». Он начинал работу в кино в те героические времена, когда еще не было разработанного сценария и режиссер выдумывал и создавал свой фильм прямо на месте, в процессе съемок.

Каких только фильмов не снимал Фейад за пятнадцать лет работы! Здесь были и комические, и религиозные, и гривуазные ленты, сюжеты с дикими животными и с маленькими детьми, трогательные мелодрамы и приключенческие «сериалы», от которых у зрителей захватывало дух. Именно такие картины, как «Фантомас», «Жюдекс», «Вампиры», принесли ему наибольший успех у широкого зрителя. Но было в них нечто такое, что действовало и на людей искушенных, наделенных отнюдь не примитивным воображением. «Фантомас» вдохновил тонкого поэта Робера Десноса на стихи, которые мы цитировали выше. Актриса Мюзидора, снявшаяся в «Вампирах» в роли таинственной обольстительницы, затянутой в черное

трико, разожгла поэтическое воображение молодого Луи Арагона. Александр Бенуа, человек высокой культуры, посмотрев «Вампиров» в уже зрелом возрасте, пришел в смущение. С одной стороны, признавался он, «ничего более глупого я, кажется, не видел за всю свою жизнь. Не видел и не читал. Все, что наплетено нелепого в криминальных и детективных фельетонах с самых дурацких Понсон-дю-Террайля и Габрио, ничто в сравнении с этими дурацкими похожими какой-то шайки разбойников...». Но, с другой стороны, продолжает А. Бенуа, «вспоминая теперь эти девять сеансов и ожидание каждого из них, и напряженное внимание во время зрелища, просто поражаешься собой».

«В чем же секрет?» — спрашивает А. Бенуа. И отвечает: «В актерах. И еще — в особой атмосфере действия». «К концу «Вампиров», — признается он, — главные действующие лица... становятся прямо близкими людьми. Заразительная сила их драматических переживаний настолько велика, что она преодолевает и нелепость пьесы и самые даже ваши моральные убеждения и привычки». «Вероятно, — добавляет он, — нечто подобное переживали зрители *commedia dell'arte*, все время колебавшиеся между знакомством с едва скрытыми театральными масками, любимыми актерами и иллюзией творящегося на сцене».

Фильмы живут в психологическом климате породившего их времени. Многие их качества перестают восприниматься последующими поколениями. А потому примем во внимание и запомним впечатления, вынесенные современником, отнюдь не склонным идеализировать фильмы Фейада: особая атмосфера действия, заразительная сила актерского исполнения, ощущение, будто перед тобой одновременно и живые люди и персонажи-маски.

Правда, в момент, когда Рене Шометт встретился с Фейадом, пик деятельности постановщика «Фантомаса» и «Вампиров» был позади. Вместо романтических, с оттенком демонизма, лент он поставлял теперь зрителям вялые, растянутые, сентиментально-нравоучительные истории. Изменился не только сам Фейад — изменилось кино: фильмы Гриффита, Инса, Чаплина открыли новые пути. Во Франции формировалась молодая кинематографическая школа, вождем которой стал Луи Деллюк. Ее адепты высмеивали Фейада, называли его «бакалейщиком». Впрочем, Фейаду оставалось уже недолго жить и работать: в 1925 году он умер.

Съемки «Сиротки» были окончены. Имя Рене Шометта должно было стоять в титрах, пора было подумать об артистическом псевдониме. Он был найден совместными усилиями с Бизе в экспрессе «Ницца — Париж»: Рене Клер. Свою настоящую фамилию Рене беррег для будущих литературных произведений. Журналистские репортажи он подписывал псевдонимом Рене Депрес.

Появление на экране нового актера — Рене Клера — не сопровождалось бурным успехом. Во всяком случае, сам дебютант отнюдь не переоценивал своих возможностей. Он любил рассказывать об ответе, который один газетчик дал на вопрос читательницы: «Актера, который вам не понравился, зовут Рене Клер».

Без особого восторга он принял предложение Фейада сниматься в новом фильме, «Паризетта», очередном многосерийном «киноромане» с той же Сандрой Миловановой в роли героини. Несколько меланхолическая наружность и истощенный вид Рене Шометта (отныне — Рене Клера) предопределяли для него роль добродетельного героя, вызывающего симпатию и сочувствие зрителей.

В «Паризетте» он получил роль молодого музыканта, разыскивающего свою похищенную сестру. Как знак своей профессии он повсюду носил с собой футляр от скрипки, который на протяжении фильма ему так ни разу и не пришлось открыть. С этим футляром он переходил из эпизода в эпизод, и всем действующим лицам, которые волею Фейада возникали на его пути, он задавал один и тот же вопрос: «Не знаете ли вы, где моя сестричка?» Охваченные сочувствием статисты со слезами на глазах отрицательно качали головой. Между тем какой-то шутник подsunул в пустой футляр кирпич. За одним кирпичом последовал второй, затем третий. От эпизода к эпизоду вид у молодого актера становился все более скорбным и изможденным, он уже с видимым трудом тащил за собой скрипку. Свой упадок сил он объяснял тем, что выпавшая на его долю роль действует на него угнетающе. (Впоследствии Рене Клер решительно отрицал историю с кирпичами. Возможно, она является плодом остроумного вымысла Робера Флорей...)

Как бы там ни было, но роль тяготила молодого актера, уже начавшего подумывать о том, чтобы оказаться по другую сторону камеры. Да и манера работы Луи Фейада ему не нравилась. Тот, вероятно, тоже был не в восторге от своего исполнителя, потому что сильно сократил его роль. В результате у Рене Клера оставалось много свободного времени, чтобы ходить в кино. В ту пору на парижских экранах то и дело появлялись новые фильмы — американские, скандинавские, немецкие, — поражавшие своей новизной. Рене Клер много думает о судьбах кинематографа; результаты этих размышлений он вскоре изложит в своих статьях.

Он предпринимает конкретные шаги, чтобы получить доступ к профессии режиссера. Для этого надо было сначала поработать в качестве ассистента, изучить ремесло. Брат Анри чуть раньше вступил на этот путь, и он берется представить его известному режиссеру Жаку де Баронселли. Это была незаурядная фигура.

Маркиз де Баронселли-Жавон был отпрыском старинной итало-французской аристократической семьи, человеком культурным, образованным, с хорошим вкусом. В кино он пришел в 1915 году, по-

буждаемый любовью к необычному зрелищу, которое он уже тогда воспринимал как искусство. Не обладая яркой творческой индивидуальностью, он был чрезвычайно добросовестен, заботился о доброкачественной литературной основе фильмов, об актерском исполнении и изобразительном решении с учетом лучших достижений американского и скандинавского кино.

В начинавшихся спорах между режиссерами-традиционалистами и представителями кинематографического «авангарда» Баронселли занимал умеренную позицию. «Надо поддерживать тех, кто ищет, — заявил он в одном интервью. — Но я верю в две вещи. Во-первых, я полагаю, что наши усилия должны быть направлены к простоте, а не к усложненности. Технические достижения — это прекрасно, но мы и так пошли слишком далеко по этому пути. Нужно оставаться простым и правдивым и больше думать о том, чтобы волновать, чем о том, чтобы восхищать».

«Я думаю, — продолжал режиссер, — что не следует возводить барьеры в мире кино. Не нужно говорить, будто есть два кино — кино для элиты и кино для народа... Не нужно презирать широкую публику и кормить ее нелепыми и поспешными поделками под тем предлогом, что фильмы высокого качества предназначены для избранных.

Мы все работаем для публики, которая далеко не так глупа, как иногда думают, и эстеты... желающие монополизировать высокие наслаждения экрана, недоступные для простых смертных, обнаруживают этим свою ребяческую претенциозность».

Вероятно, не следует преувеличивать значение того факта, что свои первые шаги на режиссерском поприще Рене Клер делал под руководством Жака де Баронселли. Но думается все же, что он не только выучился у него ремеслу, но и воспринял стремление к простоте и понимание кино как искусства демократического.

Много лет спустя, незадолго до своей кончины, Жак де Баронселли так рассказывал о первой встрече с Рене Клером: «Этот молодой человек, о котором я не знал ничего, сказал мне, что он во что бы то ни стало хочет работать в кино. Что он уже немного снимался у Фейада, но его привлекает режиссура. Он перебивался кое-как, пописывая в журналах. В его глазах светились ум и вера. Он так любил кино, что я принял его, и сейчас я горжусь тем, что помог его режиссерскому дебюту...»

Проникшись симпатией к молодому журналисту, Баронселли взял его с собой в Бельгию на съемки двух фильмов: «Полуночный звон» и «Легенда о сестре Беатрисе». Вскоре, несмотря на разницу в возрасте, между ними возникла настоящая дружба. Баронселли попытался сделать так, чтобы фирма «Бельга-фильм» доверила Клеру самостоятельную постановку. Был найден подходящий сюжет — средневековая легенда о Женевиэве Брабантской, супруге

графа Зигфрида, облыжно обвиненной в супружеской измене. Оставленная в живых служителями, которым разгневанный муж приказал ее убить, она была вынуждена скрываться. Позднее Зигфрид убедился, что его жена была невиновна. Он горько раскаивался, сожалел о ее смерти и был счастлив узнать, что она жива. Клер написал подробный, тщательно разработанный сценарий. Тем временем в журнале «Мон сине» появился разворот, посвященный Рене Клеру и его предстоящей режиссерской работе. Журналист и критик Люсьен Буазивон, явно желая помочь другу, не поскупился на похвалы, что придало его статье несколько рекламный характер. Однако некоторые живые детали, касающиеся Рене Клера, представляют для нас интерес.

Вот портрет молодого Клера, как он возникает из этой статьи. Его внешность чрезвычайно киногенична; любой, кто встречает его на улице, не может не подумать: «Этот человек создан для экрана!» Он как бы предназначен для того, чтобы играть «холодных и утонченных любовников». (Так кажется критику, но в действительности, как мы знаем, Рене Клер играл, скорее, печальных и меланхолических героев — *В. Б.*) Его костюм безупречен; своей продуманной гармонией он напоминает критику «фразу Фенелона» (знаменитого писателя конца XVII века, прославившегося изяществом литературного стиля). Изысканный галстук блеклых тонов и безукоризненный твердый воротничок завершают портрет. Лицо своего героя критик не описывает, ссылаясь на то, что описывать можно только некрасивые лица. Далее Буазивон продолжает:

«Я познакомился с ним в редакции газеты, куда он приносил корреспонденции, подписанные псевдонимом. Он полагал, что нет никакой заслуги в том, чтобы рассказывать об аресте полицией очередного преступника. Вероятно, он все-таки ошибался, ибо искусство может проявиться во всем... Однажды, портя синтаксис одной из своих статей, дабы облегчить ее чтение, Рене Клер заговорил со мной о своем будущем фильме. Мы оба были довольны, заметив, что наши мнения совпадают, и каждый из нас высоко оценил интеллект собеседника. Так я узнал, что демон экрана завладел Рене Клером. Как любой из нас, он хотел стать режиссером, но, в отличие от многих, он понимал, что этому надо учиться. Он был убежден, что вкус, интуиция, призвание не приведут ни к чему, если мастерство не сплавит их воедино. Профессионализм не казался ему чем-то позорным, но, напротив, благородной и первоочередной задачей».

«Я не знаю, — пишет в заключение Буазивон, — станет ли «Женевьева Брабантская» шедевром, но я уверен, что в этом фильме будут замечательные находки, которые привлекут внимание к молодому режиссеру. Благодаря терпению и целеустремленности Рене Клер занял подобающее ему место у съемочной камеры — и он сумеет его сохранить».

Хотя Буазивон несколько поторопился со своим прогнозом (постановка «Женевьевы Брабантской» так и не состоялась), в принципе он не ошибся. Но прежде чем утвердиться в качестве режиссера, Рене Клеру еще предстояло проявить себя в роли кинокритика. Товарищ по «Энтрану» Габриэль Буасси представил его видному театральному деятелю и журналисту Жаку Эберто, который поручил ему вести кинематографическую рубрику в журнале «Театр э комедиа иллюстре». Эта рубрика вскоре так разрослась, что стала выходить в виде отдельного приложения под названием «Фильм».

Кабинет молодого редактора — если только можно назвать кабинетом маленькую клетушку, где с трудом помещался письменный стол, — находился в здании Театра Елисейских полей, громадного сооружения из железобетона, построенного архитекторами братьями Перре и украшенного по фасаду скульптурами Бурделя. Тот, кто хотел попасть к редактору «Фильма», должен был миновать парадный подъезд и зайти в здание через боковой вход. Но лучше представим самому Рене Клеру совершить столь любезное его сердцу путешествие в прошлое:

«Если вы согласитесь поверить, что можно сделать прогулку в прошлое не только в своих воспоминаниях, разрешите мне вернуться к весне 1923 года и появиться таким, каков я сейчас, то есть отягощенным достаточным количеством прожитых с того времени лет, на Елисейских полях той эпохи, когда там росли пышные каштаны, уступившие теперь место чахлым платанам.

Я пойду по авеню Монтень среди прохожих, которые не обратят никакого внимания на анахронизм моего появления; дойдя до тупика, находящегося на той же стороне улицы, что и Театр Елисейских полей, я толкну застекленную дверь и по цементной лестнице с железными перилами поднимусь на третий этаж. Там, в некоем подобии треугольного стенного шкафа, помещается некое учреждение, где сидит тощий молодой человек, занятый исправлением типографских корректурных листов.

Я. Вы — Рене Клер?

Молодой человек. Да, это я.

Теперь представим себе, что между этими двумя лицами завязался разговор. Старший спрашивает младшего, что тот думает о кино 1923 года. Молодой человек, мрачный и решительный, такой, каким бывают только в его годы, отвечает не колеблясь.

Рене Клер 1923 года. Кино — еще чересчур молодо, чересчур несовершенно — оно не может удовлетворить нас, если оно стоит на месте. Когда оно не движется вперед, оно, очевидно, катится вспять.

Рене Клер 1950 года. А что, собственно, вы понимаете под словом кино?

Р. К. 1923 года. Следовало бы перестать носиться со словами... Кино — это нечто такое, что не поддается словесному определению» И т. д.

Мы прервем этот воображаемый диалог, продолжение которого читатель при желании найдет в книге Рене Клера «Размышления о киноискусстве» (Москва, 1958). Однако имеет смысл прислушаться к высказываниям молодого критика и некоторых его единомышленников при всей их запальчивости и склонности к интеллектуальным крайностям. Эти суждения характерны для того времени. Кроме того, знакомство с ними позволит нам лучше представить себе, с каким идейным багажом и с какими настроениями Рене Клер готовился приступить к карьере кинорежиссера.

2

Рене Клер начал работать в кино, когда молодое поколение художественной интеллигенции стало проявлять повышенный интерес к новому искусству. Этот интерес пришел на смену долгое время бытовавшему в «культурных кругах» презрению к кино как к плебейскому зрелищу. Ромен Роллан давал следующую выразительную характеристику состояния французской культуры в начале века и в годы, предшествовавшие первой мировой войне:

«Чем Франция становилась демократичнее, тем, казалось, все более аристократичными становились ее мысль, ее искусство, ее наука. Наука, говорившая на своем особом языке, укрывшаяся в глубине своего святилища под тройным покрывалом, приподнять которое могли только посвященные, была куда менее доступна, чем в эпоху Бюффона и энциклопедистов. Искусство — по крайней мере то, которое уважало себя и служило прекрасному, — тоже было замкнутым: оно презирало народ. Даже среди писателей, для которых действие было важнее красоты, среди тех, для кого на первом плане стояли идеи нравственного порядка, а не эстетические, — даже среди них царил какой-то странный дух аристократизма. Казалось, им важнее сохранить в чистоте свой внутренний огонь, чем зажечь им других».

Против аристократического, «жреческого» отношения к искусству восстали представители молодого поколения, прошедшие через опыт войны или пережившие его на расстоянии. Их уже не могла оттолкнуть простонародность, «некультурность», «примитивность» кинематографа. Напротив! Отвергая общепризнанные (в «культурных кругах») художественные ценности, считая, что старые искусства, литература, поэзия и т. д. исчерпали себя, ниспровергая обветшалые нормы и традиции, они готовы были поднять на щит кинематограф — в пикку всей старой культуре.

Искусство движущихся изображений со своей стороны развивалось и совершенствовалось. Рано или поздно оно должно было занять подобающее ему место. Но случилось так, что этот постепенный процесс в какой-то момент принял характер эстетической революции вполне в духе нового времени. Кинематограф, дитя улицы, самозванно вломившийся в круг старших искусств, не мог не привлечь тех, кто чувствовал, что пришло время уклониться от проторенных путей.

В 1923 году Рене Клер в качестве редактора «Фильма» провел анкету о кино среди писателей и артистов. Вот некоторые ответы, дающие представление о том, что думали тогда о «седьмом искусстве»:

Луи Арагон: «Я люблю фильмы без глупостей, с убийствами и любовью. Я люблю фильмы, где люди красивы, с великолепной кожей, на которую приятно смотреть вблизи. Я люблю комедии Мака Сеннета, фильмы с женщинами в трико, немецкие фильмы с великолепными романтическими сценами, фильмы моего друга Деллюка, в которых люди испытывают влечение друг к другу так нескончаемо долго, что зрители начинают стучать стульями. Я люблю фильмы с кровью. Я люблю фильмы без морали, где порок не наказуется, где нет родины и солдатиков, нет бретонки у могильного холмика, где нет философии и нет поэзии. Поэзию не надо отыскивать, она обнаруживается сама...»

П.-А. Биро: «Творчество начинается там, где кончается подражание. Я весьма смутно помню первые кинокомедии, но мне кажется, что в них было настоящее творчество и, более того, много динамики, рожденной новым средством выражения, предоставленным в распоряжение человека. Да и сейчас еще это основное качество кино лучше всего сохранилось в комических фильмах...»

Жан Кокто: «Кино сейчас в тупике. В первые же дни, когда мы были еще ошеломлены новым изобретением, кино уже пошло по ошибочному пути. Стали фотографировать театр. Постепенно этот театр стал кинематографическим театром, а никак не чистым кинематографом».

Фернан Леже: «Я надеюсь, что в будущем возникнет кинематографический замысел, который найдет свои собственные средства выражения. Пока фильм будет пользоваться литературными или театральными источниками, из него ничего не выйдет.

Пока он будет использовать театральных актеров, он ничего не будет стоить.

Он станет всем, то есть необходимой составной частью современной жизни, когда актерами станут «мимисты», специально обученные для того, чтобы их снимали для экрана.

Когда они научатся закрывать рот и правильно жестикулировать.

Когда получают дальнейшее развитие возможности «крупного плана», который представляет собой архитектуру кинематографа в будущем.

Проецируемая в укрупненном виде часть предмета становится законченным целым и персонифицируется; части тела человека, проецируемые в укрупненном виде, персонифицируются. В этом драматический элемент будущего кино...»

Пьер Мак-Орлан: «На мой вкус, кино — это восхитительный род искусства... Это даже единственное искусство, которое может передать нашу эпоху буквально в экспрессионистической и многоплановой форме, сохраняя внутренние ритмы, которые научилась схватывать музыка и которые литература не может передать, так как язык заключен в строгие рамки, которые нельзя раздвинуть. В этом последнем случае орудие подавляет само творение. Кино позволяет точно передать психологию нашего времени. Можно даже сказать, что искусство кино нашли инстинктивно, чтобы дать эпохе единственно соответствующий ей способ выражения».

Поль Валери: «Мне кажется, что надо создать искусство чистого кино, то есть искусство, которое будет использовать только свои собственные средства. Это искусство должно противостоять театральному искусству и литературе, которые зависят от слова...»

Комментируя эти высказывания много лет спустя, Рене Клер подчеркивал, что тогда, в начале 20-х годов, «способ кинематографического выражения при всем своем несовершенстве привлекал всеобщее любопытство и пробуждал великие надежды».

Но одновременно со стороны представителей консервативного лагеря раздавались предостережения, не лишённые основания, хотя и находившиеся в противоречии с ходом истории. Приведем одно из них. Обозреватель консервативной газеты «Куррье дю сантр» Альфред де Тард писал о поверхностном, хаотичном, рассеивающем характере общественных развлечений. Автор видел в этом знамение времени:

«Подвижность жизни бесконечно возросла, вместе с ней — и подвижность разума, ставшая препятствием для любого интеллектуального продвижения вперед, ставшая знаком бесплодия».

«Как и многие современные изобретения, оно (кино.— В. Б.) способствует этой лености духа, которая питается суетой, быстрым мельканием кадров и выражает леность нашей цивилизации. Оно сводит к минимуму умственное усилие и предлагает мозгу череду впечатлений, исчезающих, едва успев родиться, игру образов, повторяющую сновидения и, подобно сновидениям, упраздняющую ограничения времени и места. Удовольствие, получаемое от кино, в значительной степени связано с отказом от усилия».

«Разве не тот же самый тип наслаждения доставляют нам огромные базары удовольствий — мюзик-холлы и луна-парки? Своим шу-

мом, мельканием огней, спешкой, нагромождением впечатлений они захватывают наши чувства и парализуют волю, усилия духа наподобие какого-то наркотика. Их успех объясняется их поверхностным, эпидермическим разнообразием и рассеиванием внимания...»

«Спешка — демон разрушения нашей цивилизации. Он управляет и нашими удовольствиями, основанными на скорости и разнообразии чувственных возбуждений, и нашей промышленности, которая покрывает весь мир быстро изготовляемыми и лишенными души предметами, и нашим интеллектуальным творчеством, суетливым и беспорядочным».

Такова была расстановка сил в то время: «за кино» были новаторы и ниспровергатели, «против» — консерваторы и люди правых взглядов. Рене Клер пришел в кино, когда многим представителям молодого поколения литература и театр казались безнадежно устаревшими, а слово «революция» представлялось ключом к решению всех художественных проблем. В кино он видел новое средство выражения, наименее скомпрометированное в прошлом, а потому наиболее революционное. И еще одна черта кинематографа привлекала молодого Рене Клера — демократизм, в то время как в поэзию, музыку, пластические искусства доступ для непосвященных становился все более затрудненным. (Начинающий кинематографист тогда еще не подозревал, сколько трудов, мучений и разочарований принесет ему установка на общедоступность в сочетании со стремлением к высокому художественному качеству.)

Рене Клер теперь жадно смотрит новые фильмы. С этой целью он регулярно посещает «Колизей», в то время — единственный кинотеатр на Елисейских полях. Смена программы происходила каждую неделю, по пятницам. У эlegantной публики вошло в обычай приходить в кинотеатр именно в этот день и осмистывать очередной фильм: такова была снобистская мода, за которой тем не менее угадывался возросший интерес к кинематографу. Наблюдая все это, Рене Клер готов был присоединиться к мнению Луи Деллюка, утверждавшего, что по-настоящему восприимчивую аудиторию можно увидеть только в простонародных кинотеатрах парижских предместий.

Впоследствии Рене Клер писал, что для молодежи того времени кино было «великим увлечением»: «Мы бегали из одного кинотеатра в другой, с Левого берега на Бульвары, с такой же страстью, с какой читали Пруста, Селина *, Арагона или Бернаноса; мы были охвачены такой страстью, что не заботились о том, чтобы казаться серьезными...» Это было время «энтузиазма и беспечности». Завязывались бесконечные споры, и каждый яростно отстаивал свое мнение.

* Селин здесь упомянут явно не к месту: его первый роман «Путешествие на край ночи» (1932) появился значительно позже описываемого времени. В последующие годы этот писатель опозорил себя проповедью фашизма и сотрудничеством с оккупантами. — В. Б.

Но в целом сочувствие молодых было направлено влево, они с интересом присматривались к коммунизму; и особенно их отталкивало все, в чем они видели проявление буржуазных вкусов и буржуазного образа мыслей.

«Фильм» стал центром сплочения для сторонников обновления французского кино. Выше мы привели выдержки из ответов на опрос, проведенный Рене Клером на страницах журнала. Главная мысль участников анкеты состояла в том, что кино должно превратиться в новый и самостоятельный способ художественного выражения. Ту же точку зрения отстаивал и сам молодой редактор. Из недавнего скептика он превратился в страстного поклонника и защитника искусства движущихся образов. Его статьи этого времени отличает категоричность тона, свойственная молодости. По существу же своих высказываний он во многом шел вслед за Луи Деллюком, с которым он часто встречался в Театре Елисейских полей, где, усилиями его директора Жака Эберто, кипела многообразная артистическая и журналистская активность.

Деллюк был связан с традицией рационализма, сыгравшей столь большую роль в истории французской культуры. Художественное произведение, в его представлении,— это логическое развитие исходной идеи, исходного творческого замысла. Свою поэтическую интуицию, тревожное, подчас трагическое мировосприятие он предпочитал маскировать блестящим остроумных, порой парадоксальных суждений. Но во Франции он едва ли не первым почувствовал трагическую сторону в чаплиновском комизме, а это говорит о глубоком художественном чутье.

Несомненно, Рене Клер с большим вниманием относился к характеристикам, которые Деллюк давал тогдашнему состоянию французского кино. С некоторым удивлением Деллюк писал о том, что именно французские кинематографисты оказались способными выразить бурные волнения человеческой души, не побоявшись даже известных художественных крайностей. Но при этом, добавлял он, «французские фильмы еще никогда не были такими, какими могли бы быть. Даже лучшие из них напоминают каких-то чудищ, забавных и соблазнительных, но вместе с тем чрезмерных или ужасных... Французы всегда впадают в ошибку, когда хотят быть более чем французами. Быть французами — тоже не так уж плохо, при условии что мы сумеем ими быть.

...Нам еще долго будут угрожать нагромождения нелепостей, потоки крови, невероятные убийства, мрачные тайны с привкусом репортажности (намек на авантюрные фильмы типа «Фантомаса». — В. Б.). Неужели это возможно в стране, где любят изящную словесность и искусства? Где любят грациозность, легкость, галантность, малые проявления великих чувств, очарование молодости, где все, что есть в нашем национальном характере открытого, простого, но

также — изысканного, всегда объединяло поэтов, исполнителей, зрителей в очаровательной атмосфере искреннего благожелательства. Франция — благодатная почва для веселой комедии. А между тем еще ни один французский фильм не сумел это осуществить. Все, кто пытался, потерпели неудачу. Мы ждем других».

Эти и другие высказывания Деллюка, конечно, запали в сознание Рене Клера.

Придя в кино от литературы, которую он все еще рассматривал как свое главное призвание, Рене Клер напряженно размышлял о различиях между литературой и бессловесным искусством движущихся образов. Ему хотелось понять, какие новые возможности дает экранное изображение по сравнению со словом. И, как всякий неопит, он был готов превозносить новый предмет своего увлечения, своей веры. Кино должно освободиться от тирании литературы и театра, должно найти свой собственный путь — вот идея, которая носилась в воздухе и которую Рене Клер стал защищать и пропагандировать со всем пылом молодости.

«Следовало бы перестать носиться со словами. Оттого ничего и не улучшается, что мы боимся отменить старые понятия. Кино — это нечто такое, что не поддается словесному определению. Но подите втолкуйте это людям — вам, мне и другим, — развращенным тридцатью веками разлагательствованиями: поэзия, театр, роман... Для этого надо вернуть им способность восприятия дикаря или ребенка, которых история Гиньоля интересуется куда меньше, чем град палочных ударов, сыплющихся на него».

В этом тексте 1923 года обращает на себя внимание характерное стремление отбросить традиции старших искусств и строить на пустом месте: поэзия, театр, роман — это все «болтовня», «тридцать веков болтовни» (всего-навсего!). Надо вернуться в «естественное», докультурное состояние, смотреть на окружающее девственным взором ребенка или дикаря. Эту идею мы найдем и у Андре Жида (герой «Имморалиста» говорит о пластах омертвевшей культуры, которые душат живую жизнь), и в шумных лозунгах дадаистов, и в манифестах сюрреализма, и в обращении к художественному опыту «примитивных» народов. Своего рода культурный нигилизм окрашивал собой интеллектуальную жизнь Парижа тех лет.

Конечно, во французской литературе делались попытки осмыслить трагический опыт войны с позиций реализма. И на первом месте стоит «Огонь» Анри Барбюса, вышедший еще в 1916 году. Жестокие будни войны были здесь показаны с неотразимой художественной убедительностью. Оценивая силу воздействия этой книги, В. И. Ленин говорил А. В. Луначарскому: «В художественном произведении важно то, что читатель не может сомневаться в правде изображаемого. Читатель каждым нервом чувствует, что все именно так происходило, как было прочувствовано, пережито, сказано. Меня

у Барбюса это больше всего волнует. Я ведь и раньше знал, что это должно быть приблизительно так, а вот Барбюс мне говорит, что это так и есть. И он все это мне рассказывал с силой убедительности, какая иначе могла бы у меня получиться, только если бы я сам был солдатом этого взвода, сам все это пережил» *.

Ромен Роллан в грандиозных романых циклах стремился показать дерзания и борения сильной личности на фоне широкой реалистической картины социальной жизни. Желая утвердить гуманистическую веру в человека, писатель не боялся придавать своему стилю романтическое звучание, прибегать к ораторски декламационным интонациям.

Однако произведения Барбюса и Роллана были, скорее, исключением во французской литературе военных и послевоенных лет. Писатели, сохранявшие реалистическую манеру письма, в эти годы, как правило, занимали консервативные или даже реакционные идеологические позиции. Немалую роль играли и пережитки натуралистических концепций, утверждавших полную зависимость личности от окружающей среды. Такой взгляд порождал у писателей либо чувство ужаса и бессилия перед буржуазной действительностью, либо потребность как-то эту действительность оправдать, найти пути примирения с ней.

Именно на такое пассивное восприятие реальности ополчились представители молодого поколения, выступавшие против «реализма». Им казалось, что достаточно изменить наши представления о жизни, чтобы изменилась и сама жизнь. Это был своего рода «интеллектуальный анархизм». Он был свойствен в те годы и Рене Клеру. «Подумайте о том, — саркастически восклицал молодой кинокритик, — что уже существует кино морализующее, кино тенденциозное, о том, что нам обещают цветное кино, рельефное кино! Как будто окружающий нас мир, как будто наше существование столь прекрасны, что необходимо прежде всего воспроизвести их в подлинном виде!

Но кино не умерло. Его живучесть нас удивляет. Видно, это само провидение хочет утешить нас в нашем прекрасном настоящем, с его пятилетней войной, банкротством, уничтожением на расстоянии, налогами, нищетой, гриппом, спекуляцией, и в еще более прекрасном будущем, — сунув нам эту универсальную игрушку и старательно наблюдая, чтобы мы ее не сломали».

Впоследствии взгляды Рене Клера изменились. Но он никогда не жалел об увлечениях своей молодости. Много лет спустя, выступая под куполом Французской Академии, в этом оплоте консерватизма, он напомнил присутствующим фразу, принадлежащую, кажется,

* Цит. по: Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М., «Худ. лит.», 1965, с. 276—277.

Раймону Пуанкаре: «Господа, мне жаль тех, кто в молодости не был революционером».

Отталкиваясь от плоского, натуралистического копирования реальности, молодой критик вместе с тем умел ценить подлинность, фактурность экранного изображения. Посмотрев «Очаг» Робера Будриоза, один из первых правдивых фильмов из крестьянской жизни, он восхищался полными света пейзажами, стелющимся дымом, быками, плугом, разрезающим могучую землю, точными психологическими деталями. И не скрывал своего раздражения напыщенными, в духе плохой литературы, титрами, бывшими тогда бичом французского кино. Терпеть не мог он и условных символов, вроде кадра бушующего моря, за которым следует титр: «В жизни тоже бывают бури».

Познакомившись со шведским кино, Рене Клер был покорен простотой и поэтичностью картин Виктора Шёстрёма и Морица Штиллера, умением режиссеров концентрировать действие фильма в нескольких четко построенных сценах. Ему импонировали точность в ведении действия, сдержанность выражения, безукоризненная правдивость образа, отсутствие дешевых эффектов, неопределенных и ложно многозначительных приемов, взятых напрокат из других искусств. Шведские фильмы, считал молодой критик, могут послужить спасительным примером для тех, кто никак не может вырваться из плена поэтики символизма или импрессионизма.

Чтобы представить себе, от чего в данном случае отталкивался Рене Клер, приведем несколько примеров из французских фильмов того времени.

В фильме Жермены Дюлак «Смерть солнца» (1921) главный герой возвращается к жизни после кровоизлияния в мозг. Вещи, которые он видит, снимались через легкую ткань и потому казались затянутыми туманом. Эти кадры должны были передать внутреннее состояние героя, ибо лицо актера оставалось неподвижным. В какой-то момент смутные контуры предметов приобрели четкость: это означало, что герой овладел собой, сосредоточил на них свое внимание. Однако более сложные движения мысли и чувства такими средствами передать было трудно. На экране появлялся, например, пароход — как символ дальних путешествий, ставших невозможными для парализованного, или женщина — как воплощение недоступных ему отныне наслаждений. Зритель призван был расшифровать предполагаемый смысл этих образов, но это напоминало разгадывание ребуса.

Режиссер-новатор Абель Ганс стремился к яркому, поэтическому, философски насыщенному киноязыку и многого в этом направлении достиг. Но оборотной стороной его художественных устремлений было злоупотребление абстрактной символикой, глубокомысленными зрительными метафорами, аллегорическими картинками, простран-

ными литературными титрами-цитатами. В фильме «Колесо» (1922), например, он дал своему герою — машинисту паровоза — имя Сизиф, а в его истории пытался предложить современный вариант мифа об Эдипе. Своего исполнителя, известного театрального актера Северена-Марса, он заставлял придавать лицу многозначительно застывшее выражение и принимать на экране скульптурные позы.

Марсель Л'Эрбье уже в 1917 году в фильме «Видения», оставшемся не законченным, широко применял в психологических целях такие приемы, как мягкофокусный размыв изображения, двойная экспозиция, наплывы. Три года спустя в «Человеке открытого моря» он стремился изобразить на экране мысленные образы — воспоминания, мечты, сновидения. Так, в одном из эпизодов он использовал матовые насадки для достижения особого эффекта: все помещение виделось как бы в тумане или сквозь дымку воспоминаний, в то время как изображение лежащей героини на переднем плане, у нижней кромки кадра, оставалось совершенно четким.

Мы привели примеры из фильмов тех французских режиссеров, которые стремились превратить кино в «средство выражения». Но применявшиеся ими приемы, их стилистика были для Рене Клера неприемлемы. И хотя он избегал критиковать их явно и даже, наоборот, хвалил, когда к этому представлялась возможность, внутренне он от них отстранялся и искал собственный путь.

Фильмы немецкого экспрессионизма («Кабинет доктора Калигари», «Усталая смерть», «Пылающее поле» и др.), казалось, должны были оттолкнуть Рене Клера своей искусственностью. Однако его отношение было неоднозначным. Молодой критик увидел в них возникновение нового и очень для него важного качества — кинематографа мысли. Был и еще один момент, хотя и второстепенный, но существенный для того времени: немецкие кинематографисты осмеливались «плохо кончать» свои фильмы, а это воспринималось как назревшая реакция на искусственный оптимизм многих американских картин. Как писал Рене Клер, «атмосфера легенды, тумана и ночи вдруг отдалила нас от белокурых американских куколок, прогуливающих в парках миллиардеров».

Но главным для Рене Клера было другое: немецкие фильмы показали путь к раскрытию «субъективной правды», к передаче неповторимо-личного, преображающего реальность взгляда на жизнь; они доказали, что «переделанная натура» может быть так же убедительна, как и «естественная».

Однако из всех мастеров экрана его любимцами все же продолжали оставаться Чарли Чаплин, Мак Сеннетт и Дуглас Фэрбенкс. В связи с выходом на французские экраны фильма «Робин Гуд» с Дугласом Фэрбенксом в главной роли Рене Клер пишет о значении ритма, создающего целостность картины. (Фильм был поставлен

Аленом Дуэном, но критики того времени писали «фильм Фэрбенкса» и были правы, ибо именно актер задавал ритм и определял характер произведения). Клер пользуется случаем подчеркнуть, что зрительная сторона фильма, ритм и движение имеют гораздо большее значение, чем литературная основа. В «Робине Гуде» он видит шестые армии с развевающимися стягами, галоп лошадей, танец свободных людей в лесу, замки великанов, скачки через пропасти и реки, через леса и целые страны. Наблюдения и выводы молодого критика очень существенны, поскольку фильмы Фэрбенкса действительно были замечательным образцом овладения кинематографическим пространством, которое не просто безгранично расширялось (что само по себе уже означало разрыв с театральной эстетикой), но и организовывалось и формировалось по законам пластики и ритма. И Рене Клер призывает читателей: «Забудьте историческую быль. Судите о «Робине Гуде», как вы судили бы о балете или о феерии. Посмотрите немного, просто глазами, на движение, на совершенство движений — ведь кино создано, чтобы запечатлеть движение». Отметим на будущее это упоминание о балете и феерии, оно возникло не случайно. Но и опыт поэта также помогает вновь обращенному поклоннику кино искать и находить свой подход к экранному ритму. Он сравнивает фильм Фэрбенкса со стихами Виктора Гюго из «Легенды веков» (что само по себе представляло вызов ревнителям «высокого искусства»), подчеркивая, что и там и здесь решающую роль играет ритм, лирическое движение.

Фильмы Мака Сеннетта Рене Клер воспринимает как причудливые поэмы, где клоуны, купальщицы, автомобили и другие предметы непрерывно сменяют друг друга и каждая комбинация вызывает восхищение и смех. Динамика и лиризм открывают перед зрителем «легкий мир, где сила тяжести заменяется радостью движения». Знаменательные слова, написанные как раз в то время, когда сам Рене Клер готовился приступить к съемкам своего первого фильма.

Наконец, Чарли Чаплин для Клера — не только гениальный комический актер, но и человек, постигший природу кинематографа. Словесному комизму нечего делать в его фильмах, построенных на зрительных трюках, на комическом обыгрывании предмета, на неистощимой изобретательности. Чаплин для Клера — не только гениальный «трюкач», но и художник, который в своем творчестве исходит из зрительных мотивов, составляющих подлинную силу кино, и разрабатывает их так же подробно, как Вагнер — музыкальную фразу. Упомянув в данном контексте имя Вагнера, молодой критик пользуется случаем лишний раз помахать красной тряпкой перед теми, кто желал бы навсегда отлучить кино от «высокого» искусства. Но мысль о значении музыкального развития зрительных тем и лейтмотивов сама по себе чрезвычайно важна для формирующейся киноэстетики будущего режиссера.

Если Рене Клер в своих суждениях этого периода и принижает роль литературного сценария, то лишь для того, чтобы выделить компоненты, определяющие темп, ритм, стиль произведения. Свои статьи он пишет уже не столько как критик, сколько как режиссер.

Обращаясь к опыту американской, шведской или немецкой школы, он думает как о перспективах развития киноискусства в целом, так и о задачах французского кино. «Ближе всего к настоящему кино, — замечает он, — оказались именно такие фильмы, шведские в частности, которые носят национальный характер, что не мешает им быть понятными и за пределами своей страны».

Для Рене Клера очарование лучших американских фильмов связано с их непосредственностью, наивностью, с тем, что живым росткам киноискусства не пришлось там пробиваться сквозь пласты омертвевшей культуры. Ощущение свежести, наивности может быть плодом или очень примитивной, или очень утонченной культуры. Высказав эту мысль, Рене Клер, по сути дела, уже определил направление своих режиссерских поисков: эстетическое самоограничение — как путь к обретению свежести и непосредственности. Человек действительно высокой культуры, он предпочитает не то что отказаться от нее, но сделать ее невидимой, или, иначе говоря, сделать ее не целью, а средством. А для этого обратиться за вдохновением к фильмам тех лет, когда французское кино еще не было заражено претензиями на «художественность»: «Авторы первых фильмов в 1900 году не ошибались. Ошибка родилась в 1908 году вместе с первыми театральными переложениями. Предок кинокомедии «Политый поливальщик» возник из чисто кинематографической концепции, несомненно более правильной, чем та, которая породила все переложения Дюма-сына и Жоржа Онэ. «Художественный фильм» (т. е. направление «Фильм д'Ар». — В. Б.) был ошибкой. Сначала надо было сделать фильм. А художественность пришла бы сама. Было бы интересно возродить традицию 1900 года».

Конечно, Рене Клер понимал, что старые фильмы несовершенны. За несколько лет кинематографическая техника ушла далеко вперед. Изменилась сама природа режиссуры: она стала если еще и не искусством, то, во всяком случае, профессией, требующей определенных качеств и даже способностей. Задача, как представлял ее себе Рене Клер, состояла в том, чтобы, не отказываясь от достижений новой техники, вернуться к непосредственному ощущению зрительной природы кино.

* * *

С такими мыслями Рене Клер приступил к сценарию «Дьявольский луч». В его основе — фантастическая ситуация и «зрительная идея» то возникающего, то прерывающегося движения. Кроме того,

автор избрал в качестве основного места действия Эйфелеву башню, с тем чтобы использовать ее стальные конструкции, ее современный силуэт и возможность взглянуть на город с высоты птичьего полета.

О чем же рассказывалось в этом сценарии, которому было суждено превратиться в первый фильм Рене Клера — «Париж уснул»?

...Под действием магических лучей в Париже остановилась жизнь: неподвижно застыли на улицах машины и пешеходы, в ресторане клиенты заснули, держа в руках бокалы с вином; самоубийца на набережной Сены, почтенный буржуа у ног своей любовницы, вор, убегающий от полицейского, — все сохраняют ту позу, в которой они были застигнуты таинственным облучением. В заснувшем городе бодрствует только радиотехник, находившийся на самой верхушке Эйфелевой башни, да группа пассажиров, только что прилетевшая самолетом. Они делают все, что им заблагорассудится: заходят в ресторан, едят, пьют, забирают все, что понравится, nabивают карманы деньгами и драгоценностями — и со всей добычей удаляются на Эйфелеву башню (опасаясь, как бы на них тоже не начали действовать усыпляющие лучи). Там они играют в карты, а выигранные деньги за ненадобностью пускают по ветру с трехсотметровой высоты, ухаживают за единственной женщиной, оказавшейся в их компании, дерутся, мирятся и, наконец, убеждаются, что жить таким образом очень скучно. Но тут им становится известно, где скрывается ученый, усыпивший Париж. Им удается уговорить его разбудить город. Правда, это оказывается не так-то просто, ибо в научную формулу вкралась ошибка. В конце концов не без помощи дочери ученого все трудности преодолены, и жизнь возвращается в обычную колею: люди едят и пьют, пешеходы ходят по улицам, бродяги подбирают окурки (с удивлением обнаруживая валяющиеся то там, то здесь стофранковые банкноты), влюбленные целуются, вор убегает от полицейского...

Со сценарием под мышкой и рекомендацией Жака де Баронселли в кармане Рене Клер отправился к Анри Диаман-Берже. Этот молодой режиссер — всего на три года старше Клера — добился большого зрительского успеха постановкой «Трех мушкетеров», после чего создал свою собственную фирму — «Фильм диаман». Не без некоторых сомнений он решил финансировать первую постановку начинающего режиссера. Правда, почти все сцены должны были сниматься на натуре и в естественных декорациях, так что фильм обещал быть очень дешевым.

Итак, в солнечный весенний день 1923 года Рене Клер, его ассистент Жорж Лакомб и оператор Морис Дефассьо установили камеру у подножия Эйфелевой башни, воткнув три ноги штатива в песок Марсова поля, — и съемки начались. Они проходили в атмосфере творческого энтузиазма и острого финансового дефицита. Последнее было связано отнюдь не с расточительностью режиссера, а, скорее,

с прижимистостью продюсера. Были дни, когда режиссер не мог производить запланированные съемки на Эйфелевой башне, потому что у него не было денег, чтобы заплатить за вход.

Когда съемки были закончены, Рене Клер заперся в монтажной и там, работая днем и ночью, в одиночку смонтировал свой фильм. Ранее Баронселли объяснил ему азы технического монтажа. До всего остального начинающий режиссер дошел сам, путаясь в кусках отснятой пленки. Это было похоже на курс ускоренного прохождения незнакомого языка: сначала растерянность, уныние, отчаяние, и вдруг — обретение дара слова! Так Рене Клер заговорил на новом для него языке — языке движущихся образов.

Раньше, до того как он сам сел за монтажный стол, ему казалось, что фильму легко придать регулярный ритм, такой же, как в стихах. Для этого, полагал он, достаточно чисто математически рассчитать продолжительность каждого плана, чередование сцен или «мотивов действия», движение предметов, запечатленных объективом. Оказалось, однако, что движение предметов в кадре не может быть вычислено математически, а главное — как измерить интенсивность воздействия на зрителей того или иного драматического элемента? Таким образом, первый же практический опыт убедил Рене Клера, что стремление подчинить фильм чисто формальным задачам ведет в тупик. А между тем этот путь соблазнял в те годы многих новаторов. Молодого режиссера уберегла от ошибки его способность становиться на точку зрения публики, умение поверять зрительским восприятием свои художественные замыслы.

В первом фильме Рене Клера было немало технических просчетов. Так, желая во что бы то ни стало избежать поясняющих титров, режиссер вводил еще более неуместные графические схемы. Остановка движения достигалась главным образом приемом «стоп-кадра», имевшим слишком механический характер. Но было в фильме и подлинно кинематографическое ощущение натуры, световой и воздушной атмосферы, пространства, движения.

Однако стилистика фильма вызвала настроенность и недоумение в деловых кругах. Там показалась странной идея возродить «устаревшие» приемы и трюки довоенного кино. Все это было отнесено за счет недостаточной профессиональной подготовки молодого «любителя». Прокатчики не торопились приобретать фильм. В результате его выход на экран задержался больше чем на год.

В режиссерской карьере Рене Клера наступила пауза, и он вновь сосредоточился на журналистской работе, продолжал редактировать журнал «Фильм» и активно участвовать в разнообразной художественной жизни, кипевшей в Театре Елисейских полей. В театре имелось три зрительных зала. На большой сцене, сменяя друг друга, выступали шведская балетная труппа (ее антрепренер, богатый меценат Рольф де Маре, был арендатором всего помещения). Русский

балет Сергея Дягилева, труппа Московского Художественного театра (в декабре 1922 года давали с огромным успехом «Царя Федора», «Вишневый сад», «На дне»), Венская опера, Московский Камерный театр, показавший парижанам два столь непохожих спектакля, как «Федра» Расина и оперетта Леккока «Жирофле-Жирофля». Режиссура этих спектаклей была столь дерзкой и блистательной, что перед ней, по словам Рене Клера, «поблекли бы постановки самых смелых современных новаторов».

На двух малых сценах — в Комедии и в Студии — ставили свои спектакли молодые преобразователи французской театральной режиссуры: Луи Жуве, Жорж Питоев, Гастон Бати. А в кулуарах среди танцоров, певцов, дирижеров и актеров всех национальностей можно было встретить парижский «цвет» искусства: драматургов Клоделя и Жироду, поэтов Кокто и Сандрара, композиторов Онеггера, Мийо, Пулена, Орика, художников Боннара, де Кирико, Леже — и многих, многих других, не менее знаменитых... Неподалеку от театра терраса кафе «У Франсиса» служила как бы вторым артистическим фойе.

В мае 1924 года К. С. Станиславский писал из Парижа: «Центр театральной жизни — Эберто. Он молодец. На этой неделе, например, у него Дягилевский балет (хорошо). Венская опера (чудесно поют, слушал «Дон Жуана» на генеральной репетиции и присутствовал при их торжественном чествовании комитетом Олимпийских игр). Концерт Гофмана, концерт Яши Хейфеца. «Passions» Баха — 500 участвующих, все из Голландии, с дирижером Менгельберг (грандиозно). Испанский оркестр со знаменитым дирижером (забыл имя). Эберто ухаживает за мной вовсю. Просит прислать ему оперную студию». В подвале здания работала типография, где печатался ряд театральных журналов, а также газета «Пари-журналь» (ее первым главным редактором был Луи Арагон) и «Фильм», который редактировал Рене Клер, дневавший и ночевавший в театре. Он был, можно сказать, в эпицентре того театрально-музыкально-зрелищного тайфуна, который бушевал тогда в Париже.

Чтобы представить себе публику, посещавшую Театр Елисейских полей в вечера премьер, заглянем в зал — глазами К. С. Станиславского:

«Если смотреть на разряженную толпу из задней ложи, то видны почти совершенно обнаженные женские тела. Очаровательные и отвратительные спины, плечи, шеи, руки — белые, нежные и красные, толстые, грубые. Платья не видно, так как сзади декольте спускается до последнего позвонка спины. И лишь тонкая ленточка, перекинутая через плечи, поддерживает передний лоскутик материи, которым прикрыта женская грудь. Не знаю, хорошо все это или плохо. Но это красиво, и несомненно, что современные люди имеют свою оригинальную особенность, которую можно, пожалуй, признать и стилем. Черные фраки мужчин с цилиндрами на головах точно нарочно рас-

сажены среди толпы для того, чтобы оттенить белизну женских плеч и блеск бриллиантов, ярко блестящих на женском теле.

В антракте я рассмотрел публику спереди и подивился богатству материй, мехов, головных уборов à la greque *. Меня представляли всевозможным именитым парижанам. Вот старый знакомый Rouché, директор Grand Opéra... Вот Пикассо — небольшой, коренастый, под руку со своей женой, красивой русской балериной, заехавшей в Париж с труппой Дягилева. Вот директор Comédie Française. А вот и наш Стравинский с женой, вот наш Прокофьев — любимцы парижской публики, вот Сорин, Судьбинин, Кусевицкий и целая плеяда представителей русского искусства, культивируемого ими за границей. А вот и министр des Beaux Arts **. Вот американский миллиардер, а это — группа известных политических деятелей левого толка. Вот марокканский принц, индусский раджа, ухаживающий, как говорят, за русской. А вот и целый ряд молодых и старых писателей, артистов разных театров».

Мы вряд ли ошибемся, представив себе в этой толпе и молодого Рене Клера с безукоризненным пробором и галстуком изысканно блеклых тонов.

Между тем во французском кино происходило заметное оживление молодых творческих сил. В январе 1924 года на экраны вышло «Верное сердце» Жана Эпштейна, молодого поэта, увлекшегося кинематографом. «Здравствуй, кино!» — так назвал он свою книгу, выпущенную в 1921 году и оформленную Фернаном Леже в кубистическом духе. Это было собрание стихотворных и прозаических фрагментов, навеянных киноэкраном. В одном из отрывков Эпштейн развивал применительно к кино идею «суггестивной» (то есть поэтически намекающей, «внушающей») образности. Согласно его воззрениям, предметы на экране имеют значение не сами по себе, но как носители скрытых значений.

И вот теперь, в «Верное сердце», была сделана смелая и во многом удачная попытка реализовать эти идеи на практике. Рене Клер отозвался на фильм большой статьей. Он воспользовался случаем, чтобы еще раз провозгласить свою идею о том, что экран требует не литературных, а зрительных, «визуальных» решений.

«Верное сердце», — подчеркивал он, — отличается от многих других фильмов тем, что сюжет его был написан для экрана, чтобы порадовать «умные» глаза... В нем ощущается с первых же кадров чувство кино...» Стремление Эпштейна к разработке разнообразных средств кинематографической выразительности, таких, как ракурс, зрительный ритм, свободное движение кинокамеры, вызывает полное сочувствие у молодого критика.

* В греческом духе.

** Изящных искусств.

Все это Рене Клер, безусловно, возьмет на вооружение в своей будущей работе. Но одна оговорка показывает, где в недалеком будущем пройдет разграничительная линия между творчеством Рене Клера и кинематографическим «Авангардом»; он отмечает, что в фильме Жана Эпштейна «слишком много технических поисков, которых не требует действие». И продолжает: «Вот разница между передовой техникой нашей школы и техникой американской, применение которой диктуется только ходом событий. Этим и объясняется отношение публики к американским фильмам, выразительные средства которых понятны ей и трогают ее, и к нашим, которые требуют от нее умственных усилий».

Рене Клер, разумеется, не собирался идти на поводу у тех, кто не желает делать умственных усилий. Он прекрасно понимал, что французское кино ищет собственный путь, вырабатывает свою особую стилистику. Но он предвидел опасность превращения технических экспериментов в самоцель, опасность отрыва от зрителей.

Своеобразие пути французского кино состояло в том, что помимо прямого изображения предметов и событий оно искало средств для выражения поэтических идей и переживаний. Именно это и предчувствовал Рене Клер, когда провозглашал, пусть с полемическим перехлестом, что экран не должен ограничиваться «узкой эстетикой реализма». Развивая свою мысль, Рене Клер писал: «Что дает нам фотографически точное изображение темного кабачка, нищенского жилища? Экран наделяет душой и кабачок, и комнату, и бутылку, и сцену. Только эта душа и имеет цену в наших глазах. Мы переходим от предмета к его душе с той же легкостью, с какой наше восприятие переходит от видимого к мыслимому. Экран раскрывается навстречу новому миру... Здесь каждая реалистическая деталь имеет свое продолжение в чудесном и необычном».

Если не придирается к словам, а иметь в виду общий смысл высказывания, то оно не заключает в себе ничего принципиально нового. Изображая реальность, подлинное искусство всегда стремилось выразить некое духовное содержание, не сводимое к простому воспроизведению внешних форм жизни. Однако далеко не бесполезно было напомнить об этой старой истине именно применительно к кино, где фотографическое запечатление реальности имеет во многом механический характер и где переход от простого изображения к зрительному образу представляет собой особую проблему. Рене Клер одним из первых понял, что решать ее нужно кинематографическими средствами, не пытаясь прямо и непосредственно переносить на экран образную систему других искусств.

Мы уже упоминали о том, каким успехом в кругах левой интеллигенции пользовались такие идеи, как отказ от логического, «дискурсивного» мышления, от реалистической достоверности, культ инстинктивного и подсознательного... Наиболее агрессивно эти уст-

ремления проявились у художников, примыкавших к дадаизму, а затем — к сюрреализму. Не прошел мимо них и Рене Клер.

В дадаизме было много внешнего, несерьезного, рассчитанного на скандал. Но было в нем и стремление ниспровергнуть общепризнанные нормы, показать эфемерность всего существующего. Задача казалась тем более легкой, что сама реальность под палящим дыханием войны рассыпалась как картонный домик. «Все, на что мы смотрим, ложно» — заявлял идеолог дадаизма Тристан Тцара. Правда, о войне участники дадаистской группы знали только понаслышке, чем во многом и объяснялось легкомыслие их демонстраций и деклараций.

Дадаизм возник во время войны в нейтральной Швейцарии. В конце войны Тцара переехал в Париж, сюда же переместился и центр дадаистского движения, у которого появились новые adeпты, в том числе Луи Арагон *. Здесь, в среде охваченных бунтарскими настроениями художников и артистов, для дадаизма существовала благоприятная почва. Вызывающий, эпатажный характер имело балетное представление «Парад», поставленное труппой С. Дягилева на музыку Эрика Сати, по сценарию Жана Кокто, в кубистических декорациях Пабло Пикассо. Это не был спектакль дадаистской группы, но дух его был тот же.

После войны ряды дадаистов пополнились приехавшими из Соединенных Штатов художниками Марселем Дюшаном, Франсисом Пикабиа, Мэном Рэем.

Мэн Рэй занимался абстрактными фотокомпозициями («рэй-граммами») и в таком же духе сделал маленький фильм, иронически озаглавленный «Возвращение к разуму». Он напоминал чередование узоров в калейдоскопе. Из предметных изображений там можно было различить часовой механизм с надписью «Danger» («Опасно») да перевернутый женский торс с набегающими на него черно-белыми полосами. Фильм был показан на дадаистском вечере «Бородатое сердце», который закончился потасовкой и ознаменовал собой раскол в дадаистской группе; вышедшие из нее поэты Андре Бретон и Луи Арагон создали новую группу под лозунгом сюрреализма.

Что касается Марселя Дюшана, то он уже до войны был известен своими живописными и поэтическими экспериментами, во многом предвосхитившими дадаизм и сюрреализм. После войны он испробовал свои силы также в кино; его короткометражка «Анемик синема» состояла в основном из снятых крупным планом вращающихся дисков или «роторельефов», как называл их сам М. Дюшан.

Фернан Леже сделал совместно с Д. Мерфи фильм «Механический балет», представлявший собой лишенный логических и по-

* Позднее Арагон был членом сюрреалистской группы, а затем, вступив во Французскую коммунистическую партию, порвал с сюрреализмом и стал одним из крупнейших представителей реализма в современной французской литературе.

вествовательных связей монтаж частей машин в движении, пляску кастрюль и других кухонных принадлежностей, геометрических фигур, крупных планов человеческого лица и абстрактных, лишенных предметного содержания форм. Фильм открывался выполненной в кубистическом духе карикатурой на Чарли Чаплина и кадром женщины, безмятежно качающейся на качелях на фоне цветущего луга. Затем изображение опрокидывалось вверх ногами, и в ритме того же колебательного движения начинался танец предметов. Заканчивался фильм той же карикатурой на Чаплина, которая распалась на составляющие ее геометрические фигуры и вылетала за пределы кадра (последней, крутясь и подпрыгивая, выкатывалась голова).

Аналогичные эксперименты проделывал и брат Рене Клера — Анри Шометт. В «Отблесках света и скорости» он снимал в разных ракурсах и под различным освещением хрустальные подставки для ножей. Сюда же были вмонтированы негативные кадры леса, снятые из движущегося автомобиля.

Таковы были кинематографические эксперименты людей, которые считались «Авангардом» искусства и с которыми Рене Клера объединяли возраст и жажда перемен.

В начале 1924 года в Театре Елисейских полей начались репетиции балета «Relâche» («Представление отменяется») по сценарию Франсиса Пикабия на музыку Эрика Сати. Постановка осуществлялась труппой шведского балета Рольфа де Маре. Хореография принадлежала первому танцору группы Жану Берлину, сценическое оформление — Франсису Пикабия, который фактически был и режиссером спектакля. Ему пришла в голову мысль показать в антракте между двумя действиями специально отснятый для этой цели фильм. (Такого рода сеансы для заполнения антракта уже вошли в практику кафе-концертов и мюзик-холлов.) Здесь же, не выходя из театра, Пикабия нашел и постановщика фильма — это был не кто иной, как Рене Клер.

За ужином в ресторане «У Максима» Клер и Пикабия договорились о постановке; на листке почтовой бумаги со штемпелем ресторана Пикабия набросал сценарный план будущего фильма:

«Серия боксерских ударов, белые перчатки на черном фоне.

Шахматная партия между Дюшаном и Мэном Рэем. Пикабия выплескивает на доску ведро воды и смывает фигуры.

Жонглер и папаша Ла Колик.

Охотник стреляет в страусиное яйцо в струе фонтана, из яйца вылетает голубь. Голубь садится на голову стрелку. Другой охотник стреляет в первого, который падает. Голубь улетает.

Одиннадцать человек лежат на спине так, что видны подошвы ног.

Танцовщицы, снятые снизу, сквозь прозрачное стекло.

Надуваются резиновые шары и ширмы, на которых нарисованы лица и надписи.

Похороны: в катафалк запряжен верблюд.

И т. д.».

Как справедливо заметил один из французских исследователей творчества Рене Клера, вот это «и т. д.» и составило главное содержание фильма «Антракт». Сам Пикабия признавал: «Я дал Рене Клеру пустяковый сценарий, а он сделал из него шедевр». Сценарий мог послужить, самое большое, первотолчком для работы режиссерской фантазии.

Свой фильм Клер снимал в помещениях Театра Елисейских полей, на плоской крыше здания, а также на улицах города и в парижском Луна-парке. Ассистентом режиссера был Жорж Лакомб, главные заботы которого состояли в том, чтобы добыть верблюда и найти место, где можно было бы держать катафалк, взятый напрокат в похоронной конторе. Съёмки велись параллельно с репетицией балета.

Музыку для кинематографического антракта Эрик Сати сочинял отдельно и проявлял большую заинтересованность в этой части работы. Он торопил Рене Клера с завершением фильма, так как хотел, чтобы музыка в точности соответствовала характеру и ритму составляющих его частей. Партитура писалась, таким образом, по уже готовому и смонтированному фильму, в строгом соответствии со зрительным рядом,— случай едва ли не единственный в кинематографической практике тех лет. В то время композиторы лишь в очень редких случаях писали музыку специально для фильма (а уж о том, чтобы «подлаживаться» к фильму, не могло быть и речи!). После «Убийства герцога Гиза», партитура к которому была заказана Сен-Сансу, такой чести удостоивались лишь крупномасштабные картины, претендовавшие на особое и, так сказать, «официальное» признание: «Чудо волков» или «Саламбо», например. Премьеры таких фильмов устраивались не где-нибудь, а в Гранд-Опера, и шли в сопровождении симфонического оркестра.

Совместная работа с Эриком Сати имела для Рене Клера огромное значение; она научила его правильно ощущать и учитывать роль музыки в фильме. Что же касается самой партитуры, то она составила одну из самых оригинальных страниц в творчестве композитора. Существует фортепьянное переложение для исполнения в четыре руки. Им сопровождалась демонстрация «Антракта» во время чествования Рене Клера, состоявшегося в амфитеатре Сорбонны 22 ноября 1951 года.

В 1924 году Э. Сати было уже под шестьдесят (а жить ему оставалось меньше года), но он охотно принимал участие в шумных выступлениях артистической молодежи и даже подписал вместе с Т. Тцара и П. Элюаром манифест дадаизма. А еще раньше, в 1917 году, именно он сочинил музыку к балету «Парад», вызвавшему

публичный скандал и положившему начало целому ряду послевоенных спектаклей, носивших нарочито вызывающий характер. Однако парижская публика довольно быстро привыкла к такого рода эстетическим провокациям; возник даже особый род снобизма — снобизм отрицания, заставлявший строителей зрелищ лезть из кожи, дабы выдумать нечто невиданное.

Премьера балета «Relâche» была назначена на 21 ноября 1924 года. В специальном номере журнала «Данс» (который издавался все тем же Жаком Эберто) была опубликована рекламная афиша Франсиса Пикабиа, в которой можно было прочесть: «Relâche» — это движение без цели, ни вперед, ни назад, ни влево, ни вправо. «Relâche» не кружится, но и не идет прямо. «Relâche» шествует по жизни с громким хохотом...» Зрителям был обещан «инстантеистский балет с кинематографическим антрактом и собачьим хвостом». («Инстантеистский», как можно с трудом догадаться, означает «происходящий в одно мгновение»; что подразумевалось под «собачьим хвостом», так и осталось тайной).

Публика съезжалась на представление, предвкушая скандал. Но на дверях театра висела надпись «Relâche» — «Представление отменяется». Постояв перед закрытой дверью, зрители разъехались, считая это «очередной выходкой дадаистов». Однако отмена спектакля не была запланирована его организаторами. Просто первый танцовщик и балетмейстер шведской труппы Жан Берлин заболел (а точнее, хлебнул от бодрости) и не смог выступить. Неделю спустя двери театра открылись, и представление началось. В кинематографическом прологе Франсис Пикабиа, Жан Берлин и Эрик Сати (похожий со своей окладистой седой бородой на бога Саваофа) выкатили бутафорскую пушку и произвели с экрана символический выстрел в публику. Затем занавес поднялся и зрители увидели вместо декорации ослепительно отсвечивающую ячеистую стенку, оклеенную фольгой, с ввинченными в нее электрическими лампочками. Участники представления поднимались на сцену из зрительного зала и разыгрывали пантомимические и балетные номера. Танцовщики раздевались тут же, при публике, скидывая фракные костюмы и оставаясь в белых трико, смахивавших на нижнее белье. Все это не произвело на аудиторию особого впечатления. Зато во время кинематографического антракта разразился долгожданный скандал. Предоставим слово самому Рене Клеру:

«С появлением первых же кадров в зрительном зале послышались смешки, неясный гул и по рядам прокатилось волнение. Было похоже, что приближается гроза, и вскоре гроза разразилась. Пикабиа, выразивший пожелание услышать крики публики, имел все основания быть довольным. Крики и свист сливались с музыкальными буффонадами Сати, который, несомненно, по достоинству оценил это звуковое дополнение, привнесенное протестующими в его музыку.

Танцовщица с бородой и траурный катафалк с верблюдом были приняты соответственно, и, когда весь зал почувствовал, что его уносит железная дорога Луна-парка, вопли публики довели до предела и беспорядок в зале, и наше удовлетворение. Невозмутимый Роже Деормьер с непокорной прядью и суровой маской на лице, казалось, одновременно и дирижирует оркестром и с помощью своей властной волшебной палочки раздувает бурлескный ураган. Так, в шуме и ярости родился этот маленький фильм, финал которого сопровождался как аплодисментами, так и улюлюканьем и свистом».

Что же касается Рене Клера, то он с благодарностью вспоминал зрителей, оставивших его фильм: «Нет ничего более удручающего, чем укрощенная, дисциплинированная публика, считающая своим долгом встречать аплодисментами даже то, что ей не нравится и наводит на нее скуку. Такая публика готова к тому, чтобы маршировать строем. Зрители, смотревшие Шведский балет, осмеливались сердиться. Это была настоящая, живая публика».

Заранее готовые к протестам зрителей, организаторы представления несколько опасались реакции со стороны присутствовавших в зале сюрреалистов, которые как раз в это время находились в состоянии открытой войны со своими недавними друзьями по дадаизму. Бретон и его последователи могли не ограничиться криками и свистом — от них следовало ожидать любых диверсий. Поэтому вокруг кинобудки была выставлена усиленная охрана. Но тревога оказалась напрасной. Сюрреалисты были настроены мирно. После демонстрации фильма Арагон принес Рене Клеру свои поздравления. А Бретон впоследствии включил «Антракт» в антологию сюрреализма. (Правда, «папа сюрреализма», как его называли, по собственному усмотрению одних отлучал от движения, а других включал, не спрашивая мнения заинтересованных лиц.)

«Антракт» начинается как монтаж ярмарочных аттракционов: раздувающиеся и вновь опадающие головы-шары, мелькание карусели, яйцо, танцующее в струе фонтана, два человека (Мэн Рэй и Марсель Дюшан), играющие в шахматы на крыше дома; руки в боксерских перчатках наносят удары по невидимому противнику; уложенные в ряд сигареты превращаются в колоннаду портика в классическом стиле; снова руки боксера двойной экспозицией — теперь кажется, что они наносят удары по этой колоннаде и по фасаду Гранд-Опера; горящие спички в шевелюре человека, играющего в шахматы: он скребет рукой голову, а в это время неизвестно откуда хлынувший поток воды смывает фигуры с доски; бумажный корабль плывет в ручейке вдоль обочины мостовой, потом (двойная экспозиция) по городским крышам... Чередование внешне не связанных между собой кадров производит бодрящее, тонизирующее впечатление благодаря светлому колориту, ощущению «пленэра» и стреми-

тельному, легкому ритму монтажа *. Между тем, перебивкой, как зрительный лейтмотив, возникают ножки танцующей балерины, причем с каждым новым возвращением этого кадра камера опускается все ниже и ниже, с откровенным и насмешливым бесстыдством заглядывая под балетную «пачку». Спустя некоторое время камера покажет нам лицо балерины, которое окажется физиономией бородатого мужчины в очках (впрочем, легко заметить, что бутафорская борода наклеена на женское лицо)... Жан Берлин, одетый тирольским стрелком, целится с крыши дома из ружья. Яйцо танцует в струе фонтана,— теперь видно, что в него-то и целится стрелок. Яйцо дрожит, двоится, множится... Потом струя иссыкает, но яйцо продолжает висеть в воздухе. Выстрел. Из разбитого яйца вылетает голубь и садится стрелку на шляпу. Другой стрелок (Франсис Пикабиа) целится в голубя, но попадает в Жана Берлина, который падает с крыши вниз (эпизод снят «понарошку», в нем нет ни грамма жестокости). Затем следует заключительный и наиболее разработанный эпизод похорон (кто-то назвал его «похоронами здравого смысла»).

В черный катафалк с гробом запряжен... верблюд! На траурных покрывалах инициалы Франсиса Пикабиа — буквы «F» и «P». Катафалк украшен выпеченными из теста венками, которые убитые горем родственники жуют с печальным видом. Из дома одна за другой выходят дамы в трауре. Они пытаются принять патетически скорбную позу, но налетающий порыв ветра задирает им юбки, заставляя поспешно ретироваться. Похоронная процессия трогается в путь. Сначала все движется очень медленно, как бы плывут по воздуху (использована ускоренная съемка), затем движение убыстряется и переходит в дикий аллюр (замедленная съемка). Верблюд исчезает неизвестно куда. Катафалк сам по себе мчится с бешеной скоростью по опрокидывающимся улицам, оставив далеко позади похоронную процессию. Безногий калека, которого мы до сих пор видели в инвалидной тележке, вскакивает на ноги и пускается во всю прыть. Кружится карусель. Мелькают спуски и подъемы «американских гор». Мчится поезд. Летит самолет. Жмут на педали велосипедисты. От них не отстает речной трамвай «бато-муш». На крутом вираже гроб срывается с катафалка, летит по воздуху и падает на землю. Из гроба выскакивает жизнерадостный мертвец, одетый в костюм мага из мельесовской феерии, и мановением волшебной палочки заставляет одного за другим исчезнуть обступивших его персонажей. Затем, обратив палочку против себя самого, тоже исчезает. Появляется слово «Конец», но отъезд камеры обнаруживает, что оно написано на

* Автору книги неоднократно доводилось демонстрировать «Антракт» в различных аудиториях в ходе публичных лекций. Фильм неизменно вызывал оживленную реакцию, смех, веселые возгласы, хотя и шел без музыкального сопровождения, что, безусловно, снижало эффект воздействия. — В. Б.

куске полотна, который держат два ассистента. Прорывая полотно, выскакивает человек и падает на землю. Получив пинок от проходящего мимо персонажа, он летит по воздуху вспять (обратная проекция того же куска), исчезает за полотном, на котором восстанавливается слово «Конец». За исключением этой надписи, в фильме нет ни одного титра.

После первого показа в Театре Елисейских полей «Антракт» демонстрировался еще несколько раз в специализированных кинозалах, а затем прочно вошел в репертуар кино клубов. Фильм сразу же завоевал симпатии зрителей; в отличие от многих экспериментальных опусов «Авангарда» он воспринимался непосредственно. По свидетельству критика Пьера Сиза («Пари-журнал»), «зрители выли от удовольствия, слышались взвизги, которые обычно издают женщины, когда их щекочут или качают на качелях. Мы испытываем совершенно новое ощущение — будто, находясь в своих креслах, мы одновременно выброшены в пространство, подобно снаряду».

На маленький фильм-шутку молодого режиссера критика отозвалась как на важное событие культурной жизни. «Антракт» — самый прекрасный фильм года», — писал Робер Деснос («Журнал литерер»). «Фильм так причудлив и забавен, что просто ослепляет» (Поль Судэ, «Пари-миди»). Ф. Леже, предпринявший, как уже отмечалось выше, аналогичную попытку в «Механическом балете», не скрывал своего восхищения фильмом Рене Клера: «Ненужный сценарий отброшен в сторону. Исполнитель главной роли прощается с нами и исчезает. И вот тут-то мы и начинаем забавляться по-настоящему, пользуясь глазами, чтобы смотреть на вещи, которые того достойны...» («Аксьон»).

Наиболее интересным и проницательным представляется нам отзыв Робера Десноса, отметившего в своей рецензии, что «Антракт» — произведение не только комическое, но и лирическое. Пройдут годы, и такие произведения, как «Воображаемое путешествие», «Соломенная шляпка» и в особенности «Под крышами Парижа» подтвердят, что сочетание комизма и поэзии, действительно, отличительная особенность творчества Рене Клера. Но надо было обладать большой чуткостью, чтобы угадать это сочетание в «Антракте», где, казалось бы, безраздельно господствует эксцентрическое начало, зрительная буффонада.

Франсис Пикабия, признавший, что фактическим создателем «Антракта» был Рене Клер, так представлял фильм зрителям: «Антракт» мало во что верит — разве что в радость жизни; он верит в удовольствие выдумывать, не уважать ничего, кроме желания расхохотаться, ибо смеяться, думать, работать — это занятия одинаково достойные и взаимно необходимые». Не таким уж нигилистом был этот Пикабия!

Рене Клер признавался, что наибольшее удовольствие ему доставила оценка Александра Арну, сказавшего об «Антракте» уже в 50-е годы: «Этот фильм остался таким же живым, как в первый день: его все еще хочется осvistать...»

Веселая энергия, жизнерадостность, оптимизм выражены в «Антракте» прежде всего через ритм. Это фильм легкого и свободного дыхания, созданный художником с богатой и раскрепощенной фантазией.

Впоследствии не без участия самого Клера возникла легенда о нем как о режиссере головном, рассудочном, вычисляющем свои фильмы с хронометром в руках. Но хронометр нужен и музыканту, и танцору — подлинному артисту он не мешает, а помогает выражать свои чувства и мысли.

Жорж Шарансоль, подружившийся с Клером как раз в эти годы, так писал о связи между человеческими качествами молодого режиссера и характером его кинематографического творчества:

«В непрерывной борьбе, которую ведут в нем чувствительность и ум, последний всегда одерживает победу, ибо Рене Клер хорошо знает, что должен опасаться своей нервной возбудимости. Часто говорят о его «сухости», не понимая, что это его способ защищаться от внешнего мира. Он думает, что правила всегда должны контролировать эмоции: отсюда его склонность к точности, к безошибочной детали, безупречному распорядку, проявляющаяся и в жизни и в искусстве. Здесь нет никакого противоречия: его стремление к порядку выражает реакцию против характера, произвольно влекущего его к романтизму; Стендаль, Нерваль, Готье находятся в числе тех, кому он поклоняется».

Танец, балет сопутствовал рождению кинематографического таланта Клера. Это и понятно: ведь он приобщался к искусству в те годы, когда с необычайной силой возродился интерес к балету — как искусству, соединяющему музыку, танец, драматическое действие, декорации и сценические эффекты.

И в последующие годы тема балета, танца будет вновь и вновь возникать в его фильмах.

Своим «Антрактом» Рене Клер спорил со всеми, кто хотел бы превратить кино в искусство для «культурной элиты». Образцом ему служили наивные ленты, относившиеся к раннему, «ярмарочному» периоду кинематографа.

Этот момент режиссер счел нужным особо подчеркнуть, представляя «Антракт» публике.

«Культурные люди,— писал Рене Клер в журнале «Данс»,— не очень-то любят кинороманы; но можно ли сказать, будто кинороманы находятся на более низком уровне, чем тот или иной «фильм для элиты»? Во имя чего, люди утонченного ума, собираетесь вы судить весь этот веселый хаос образов, грозящий дать миру новое измере-

ние? Потерпите. Кино уже имеет несколько произведений, достойных его: «Политый поливальщик» (около 1900 года), «Путешествие на Луну» (около 1904 года) * и некоторые американские «комические». Остальные фильмы (несколько миллионов километров) были в большей или меньшей степени испорчены принудительным искусством.

И вот — «Антракт», претендующий на то, чтобы придать изображению новое качество. Франсис Пикабия столько сделал для освобождения слова, что именно ему надлежит освободить и зрительный образ».

Как видим, Клер и Пикабия, выступившие в роли разрушителей культурных табу, соблюдали по отношению друг к другу безукоризненный политес: каждый расшаркивался перед соавтором. Оба бравовали эстетическим нонконформизмом, но в защиту демократического предназначения кино выступал именно Рене Клер. В этом был пафос его обращения к кинопримитиву и вообще — к сфере простонародных зрелищ и развлечений, откуда молодой режиссер почерпнул многие зрительные мотивы. Широко использованы и элементы, давно вошедшие в общий фонд раннего фарсового кинематографа: погони, бурлескные похороны, воскресающий покойник, калек, у которого отрастают ноги, пинки в зад, ускоренная и замедленная съемка, обратная проекция, зрительные подмены и т. д. В следующих фильмах Клера тоже будут возникать и обыгрываться эти и похожие элементы.

Стремительный и все нарастающий ритм «Антракта» соответствовал характеру его эксцентрического комизма. В светлом четырехугольнике экрана фигуры и предметы, утратившие свой реальный вес и реальное значение, сменяли друг друга, исчезали и возвращались, сплетаясь в па какого-то причудливого и легкого балета, где время от времени, как петарды, взрывались комические трюки. Однако фильм далеко не так абсурден, как это может показаться на первый взгляд. В нем есть своя логика — логика особого, «перевернутого» мира: режиссер берет реальные предметы и, освободив их от груза материальности, начинает играть с ними, подобно тому как клоун играет с картонной гирей.

Когда один из участников похорон задумчиво отщипывает и кладет в рот кусок погребального венка, он демонстрирует, что венок выпечен из теста и что, следовательно, все происходящее — веселый маскарад, где одни вещи загромированы под другие. Так оно и оказывается на самом деле, а потому мы принимаем как нечто комически неожиданное и вместе с тем «нормальное» и верблюда, и удирающий катафалк, и безногого, у которого вырастают ноги, и покойника, ве-

* Точная датировка: «Политый поливальщик» — 1895 г., «Путешествие на Луну» (фильм Мельеса) — 1902 г. — В. Б.

село выскакивающего из гроба. Робер Деснос имел основания воспринять фильм Клера как «призыв к жизни, отрицание смерти человеком, уверенным в себе и духовно всемогущим». Мысль эта представляется справедливой, даже если в ее формулировке и допущено известное преувеличение.

«Антракт» — это победа режиссера над смертью и силой тяжести, но также — и над собственными мучительными воспоминаниями и скрытой меланхолией. Победа одержана посредством движения и ритма, музыки и танца.

Успех «Антракта» привел к тому, что прокатчики решились наконец выпустить на экран и «Париж уснул», пролежавший на полке более года.

Несмотря на очевидные неловкости и слабости этого еще полулюбительского фильма, сторонники обновления французского кино взяли его под защиту.

Критик Рене Бизе писал на страницах журнала «Ревю де Франс»: «Автор фильма «Париж уснул» — молодой человек двадцати пяти лет, хорошо образованный, в курсе всех литературных новинок. В кино он обладает очень верным инстинктом ровесника кинематографа, человека, который вырос вместе с новым искусством и обращается с ним как с равным.

Вернувшись к самым его истокам, к традициям первых фильмов — к «Политому поливальщику», — он понял, что кино — искусство движения и что для создания фильма надо искать идею, которая может быть выражена через движение».

«Г. Рене Клер, — продолжал критик, — сумел извлечь из передачи движения поразительные эффекты, как комические, так и драматические. Вот настоящее кино! Психология не предшествует образу, а рождается из него». Явно имея в виду размышления Луи Деллюка о возможностях французского кино, Рене Бизе подчеркивал, что фильм Клера «обладает подлинно французскими качествами. Если бы нужно было установить отдаленное родство, я мог бы найти его среди комических лент Мака Сеннетта; этот американец умел здорово использовать все эффекты движения. Но Мак Сеннетт доводит юмор до крайности, подобно Марку Твену в его бурлескных рассказах, — в то время как Рене Клер, с иронией, характерной для французского ума, умеет отметить легким штрихом комизм персонажа или парадоксальность ситуации».

Статья Бизе отражала намерения и мысли самого режиссера. Что же касается хвалебного тона, то его не следует объяснять только дружеским расположением критика. Теперь, после «Антракта», ни у кого не вызвала сомнений одаренность молодого режиссера и его решимость идти новыми, непроторенными путями; об этом говорило его обращение к современной жизни, острое ощущение природы, урбанизм, окрашенный в фантастические тона. Все это отвечало вкусам

молодого поколения писателей и артистов. Даже демонстративный отказ от лиризма и установка на то, чтобы «встрихнуть» реальность с помощью эксцентрики и трюка, воспринимались со знаком «плюс» на фоне пышных исторических постановок и сентиментальных мелодрам. В этот период своей жизни молодой Рене Клер даже культивировал в себе такие качества, как суховатость, отстраненность, холодный блеск ума, предпочитая скрывать лирическую и романтическую стороны своего характера. Потому-то, вероятно, он и не пожелал опубликовать свои стихи, ведь они имели слишком личный характер.

Внутренняя сдержанность, стыдливость в немалой степени определили особенности избранного Клером способа художественного высказывания.

И все-таки молодому режиссеру не удалось скрыть свою влюбленность в родной город. И то, что его чувства выражались не прямо, а пробивались сквозь иронию и эксцентрику, придавало им особое качество.

Человек и город, человек в гуще городской жизни, с его одиночеством, любовью, неожиданными встречами, с его обостренной восприимчивостью — эту тему в современной французской поэзии открыл Гийом Аполлинер своей «Зоной» — поэмой блужданий. Лирический герой Аполлинера воспринимал городскую жизнь во все новых и новых ракурсах, в лихорадочной смене точек зрения. Эта манера была подхвачена молодыми поэтами «клеровского» поколения. У каждого были свои излюбленные районы Парижа, свои поэтические маршруты. Для молодого Арагона — это крытые пассажи вблизи Гранд-Опера, забытые всякого рода лавчонками со странными предметами. Для Бретона — бульвары, Блошиный рынок, окраинные кварталы Батиньоля, таинственные, пользующиеся дурной репутацией улицы, окружающие площадь Мобер. Для Робера Десноса — район площади «Согласия» и заставы Майо, а также парк Монсо с его густыми зарослями и барочными скульптурами. Для Супо — путь от бульвара Сен-Жермен до Восточного вокзала. И т. д. и т. п. Предпочтение отдается необычным, странным, таинственным или подозрительным уголкам и закоулкам города, которые служат поэту зеркалом его встревоженной души. Город воспринимается одновременно и очень конкретно, с острыми жизненными подробностями — и отстраненно, как зыбкий мираж. Городские пейзажи, улицы, дома, вывески, афиши, экипажи, автомобили, толпа — все это постепенно стало играть такую же роль, какую у поэтов более ранней эпохи играли картины природы, леса и озера, поля, ручьи и т. д. И подобно тому как воображение поэтов прошлого населяло природу целым сонмом воображаемых существ, так и городская поэзия новейшего времени начинает творить свою мифологию. Кино сыграло здесь не малую роль: такие персонажи, как Фантомас или Жюдекс, Мюзидо-

ра — обольстительная носительница зла, затянута в черное трико, или динамичная Перл Уайт, вновь и вновь ускользающая из рук злодеев, были подхвачены поэтами. Не меньшую пищу для воображения давали реальные происшествия, судебная хроника, — как, например, передававшиеся из уст в уста кошмарные рассказы об убийце женщин Джеке-потрошителе или о Золотой Каске, дочери парижских тротуаров, героине уголовного мира, вокруг которой пылали страсти, сверкали ножи и лилась кровь. Но были и другие, более светлые образы и темы, и прежде всего — образ лукавой и нежной возлюбленной, тема городской любви, пробивающейся, как голубой цветок среди булыжной мостовой.

Связь с поэтической традицией имела огромное значение для творчества Рене Клера. Недаром он назвал Артюра Рембо «первым кинематографистом», а в поэмах Виктора Гюго искал аналогий кинематографическому ритму.

Для поэтов, начавших свой творческий путь после первой мировой войны, Париж — едва ли не главная тема. Нет числа лирическим зарисовкам, для которых отправным пунктом явилась та или иная улица, сквер, здание, закоулок...

Рене Клер тоже, но по-своему, в комедийном ключе слагал кинематографические поэмы о родном городе, населяя его странными и забавными персонажами.

Фильм, над которым он начал работать тотчас по завершении «Антракта», назывался «Призрак Мулен Ружа». Быстрые темпы не помешали Рене Клеру тщательнейшим образом подготовить сценарий.

На главную роль он пригласил Сандру Милованову, свою партнершу по картинам Фейада. Фильм снимался в лучших материальных условиях, чем «Париж уснул», да и режиссер уже овладел многими профессиональными секретами. Оператором был Джимми Берлие, только что отснявший «Антракт». Кроме того, у Рене Клера появился постоянный сотрудник и друг Жорж Лакомб, выполнявший обязанности ассистента режиссера.

Сценарий «Призрака Мулен Ружа» был написан с таким расчетом, чтобы, с одной стороны, дать возможность использовать и обыграть городской пейзаж, а с другой — мотивировать систематическое использование кинотрюка. Это было время, когда молодые режиссеры-новаторы увлекались трюковой съемкой. Рене Клер не составлял в этом отношении исключения. Посмотрев «Багдадского вора» с Дугласом Фэрбенксом, он не успокоился, пока не разгадал все технические уловки. Если сюжет фильма «Париж уснул» был рассчитан на эффекты замедленной и ускоренной съемки и стоп-кадр, то «Призрак Мулен Ружа» предполагал обязательное применение двойной экспозиции.

Но, разумеется, не только технические задачи привлекали режис-

сера: в своем фильме он явным образом высмеивает модное в то время увлечение гипнозом и спиритизмом.

В фильме рассказывалось о том, как преуспевающий молодой политический деятель, впав в меланхолию от любовной неудачи, соглашается подвергнуться рискованному эксперименту: врач-гипнотизер, погрузив героя в летаргическое состояние, позволяет его духу на время покинуть бренное тело. Превратившись таким образом в призрак, герой путешествует по Парижу, вмешивается в дела реальных людей, обнаруживает, что любимая им девушка и не думала ему изменять, но стала жертвой гнусной интриги. Разоблачив злодея, герой собирается вернуться в свою материальную оболочку, но с ужасом узнает, что врач арестован по обвинению в убийстве, а обнаруженное в его доме бездыханное тело вот-вот будет подвергнуто медицинскому вскрытию. Все же в последнее мгновение герою удается благополучно материализоваться, и теперь уже ничто не может помешать его счастливому браку.

«Дух» героя, или его «астральное тело», изображался в фильме в виде прозрачного силуэта, налагавшегося посредством двойной экспозиции на окружающие предметы. Для комедийной ситуации фильма существенно, что в «призрак» превращается человек преуспевающий, но тем не менее — несчастный. Причем в подоплеке его любовных неудач — интриги политического и карьерного порядка. Превратившись в призрак, герой освобождается от своей социальной маски, становится свободным и беспечным. Одновременно перед ним открывается обратная сторона жизни. Однако, обретя способность незримого присутствия, герой видит не только низость и интриги врагов, но и то, что им противостоит: верность и чистоту своей возлюбленной.

В герое возрождается вера в жизнь и желание вернуться в свою материальную оболочку. А пока, оставаясь призраком, он развлекается, как школьник, сбегавший с урока.

Излюбленным местом его проказ становился «Мулен Руж», что позволило режиссеру в свое удовольствие снимать зал и сцену знаменитого мюзик-холла. Что же касается шуток призрака, срывающего цилиндры с господ посетителей и подрисовывающего усики Моне Лизе, то они имели вполне безобидный характер. Волшебный мир, который продолжал творить на экране Рене Клер, отчасти напоминал мир мельесовских феерий с той, однако, разницей, что «площадкой» для трюков служила не театральная сцена, а реальное (или казавшееся таковым) пространство, насыщенное узнаваемыми приметами современного быта. Это восприятие повседневности как феерии очень ценил у Рене Клера Робер Деснос, писавший в своей рецензии на «Призрак Мулен Ружа»: «Действующие лица фильма не играют, а живут. Фильм порывает с чисто французским предрассудком: пренебрежением к сценарию и стремлением переносить на эк-

ран именно те произведения, которые для этого не годятся... Рене Клер — единственный французский режиссер, любящий придумать и умеющий это делать. Только за его творчеством и стоит следить: именно он, вне всякого сомнения, придаст новое выражение миру, состоящему из света и тени».

Чрезвычайно насыщенный и плодотворный для Рене Клера 1924 год завершился еще одним важным событием. Для друзей и завсегдатаев Театра Елисейских полей было организовано рождественское шоу — нечто вроде нашего «капустника» — под названием «Киноскетчи». Режиссером представления был Рене Клер, а в одной из сенок выступала вместе с Марселем Дюшаном молоденькая девушка по имени Броня Перльмуттер, недавно приехавшая из Голландии к своей сестре, натурщице с Монпарнаса. Так произошла первая встреча Рене Клера с той, кому предстояло стать его женой и неизменной спутницей до последних дней жизни...

III МАСТЕР НЕМОГО КИНО

Откройте глаза, добрые люди! Завязывается новая битва, по сравнению с которой битва из-за «Эрнани» будет похожа на небольшую литературную дискуссию.

Рене Клер

1

Двадцатые годы, проходившие во Франции под знаком интеллектуального и эстетического бунтарства, достигли своего апогея. Чувство тревоги, порожденное ощущением неустойчивости, сочеталось с легкомыслием и жадной насладженностью. В создании атмосферы угарного веселья немалую роль сыграли вполне прозаические, чисто буржуазные факторы. На смену расчетливым и бережливым рантье довоенного времени, старавшимся жить на проценты с капитала, пришел новый тип буржуа, стремительно разбогатевшего во время войны. А поскольку на протяжении всех 20-х годов франк медленно, но неуклонно обесценивался, то экономить деньги было попросту глупо. Дух финансового ажиотажа и спекуляций определял стиль жизни целых пластов парижского населения. Деньги стали бешеными, их зарабатывали и тратили не считая. При этом рядом с вызывающей роскошью продолжала ютиться ужасающая нищета.

Все чувствовали шаткость, неустойчивость жизни. Французы не знали, каким будет завтрашний день, и потому старались воспользоваться днем сегодняшним. Шансонье в бесчисленных кафе-концертах призывали слушателей ловить мгновение. Поль Моран в своих новеллах живописал нравы «галантной Европы» и похождения «Венеры спальных вагонов». Блез Сандрар воспевал динамизм современной жизни, экзотические страны и захватывающие приключения. Пьер Мак-Орлан стремился показать тревожную и фантастическую подоплеку быта, открывал «социальную фантастику» повседневного. В моду входили автомобилизм, спорт и свободная любовь. Виктор Маргерит в наделавшем много шума романе «Холостячка» показал женщину, ведущую себя в любовных делах «как мужчина»; он же подсчитал, что одна из его героинь за день проходила в танце не менее двадцати километров. В женской моде преобладала прямая линия, деловой или спортивный стиль. Танцевали ставшее уже несколько старомодным танго, фокстрот, вальс-апаш, шимми, но над всем царил угловатый, подпрыгивающий чарльстон. 20-е годы называли «танцующими» или еще — «безумной эпохой».

Продолжалось бурное увлечение джазом. В 1925 году с огромным успехом прошли выступления негритянского ансамбля «Ревю негр» и его главной «звезды» — Жозефины Беккер. С длинной шеей, гла-

зами газели, белозубой улыбкой на шоколадном лице и «бесконечными» ногами, в минимальном наряде из страусовых перьев, она напоминала помесь кузнечика с райской птицей и в полной мере отвечала парижской моде на экзотику.

Среди французских певцов наиболее популярным был Морис Шевалье. (Со временем творческие пути Клера и Шевалье пересекутся дважды: вторая из этих встреч принесет удачу обоим.) Его обаяние и артистизм покоряли любую аудиторию. Распевая свои легкомысленные куплеты, он ни на секунду не оставался в покое: он приплясывал, подпрыгивал, жестикулировал, жонглировал своей знаменитой соломенной шляпой-канотье, подмигивая зрителям, превращался у них на глазах то в бойкую кокотку, то в предприимчивого ухажера, то в апаша, оставаясь при этом все тем же элегантным и насмешливым «своим парнем» — Морисом Шевалье. Нарочито утрируя парижское произношение и парижское легкомыслие, он пел свою коронную песенку — «Дело будет в шляпе, все пойдет на лад!». Понимать его можно было по-всякому: то ли он действительно верит, что «все устроится», то ли иронизирует над своими слушателями, над их эйфорией и над самим собой. Манера (часто напускная) ничего не принимать всерьез считалась признаком хорошего тона. У парижан издавна было принято в День Республики, 14 июля, танцевать на улицах. Теперь, в ожидании смутного будущего, вся Франция, по выражению современника, «танцевала на перекрестке».

Но никогда еще в перерыве между куплетами и танцами не возникало столько художественных идей, направлений, утопий. Интеллектуальная горячка овладела умами. Воображение было распалено. Ощущение, что время вышло из привычной колеи, выражалось двояко: в чувстве тревоги и в настроениях приподнятого ожидания чего-то небывалого. Многие были захвачены страстью к путешествиям и приключениям, причем не в последнюю очередь — к приключениям интеллектуального свойства. Марсель Пруст показал, как, блуждая по тропинкам памяти, в глубине собственного «я», можно вступить в таинственный, завораживающий мир. Казалось, необычайное, магическое находится где-то рядом и достаточно прорвать тонкую плену привычных представлений, чтобы оно предстало взору в своей неотразимой очевидности. «Новые мифы возникают на каждом шагу, — писал Арагон. — Там, где человек жил, рождается легенда... С каждым днем меняется современное чувство существования. Некая мифология возникает и распадается... Долго ли будет у меня это чувство чудесного в повседневном?» Стремление открывать сверхреальное в реальном, приобретавшее у сюрреалистов характер навязчивой идеи, в разной степени окрашивало и другие духовные искания тех лет.

Начинавшееся увлечение эстетикой машины уживалось со вкусом к изощренному, причудливому, даже вычурному. Художники-

«авангардисты» рисовали или сооружали из проволоки и шестеренок странные механизмы непонятного назначения. Франсис Пикабия нарисовал нечто среднее между электромагнитной схемой и пружинным матрацем и назвал это — портретом Рене Клера.

Открывшаяся в Париже Выставка декоративных искусств помогла кристаллизироваться изобразительному стилю жизни, каким он сложился к 1925 году: в архитектуре предпочтение отдавалось прямому углу, геометрическим плоскостям, обнаженной конструкции, а в мебели, украшениях и декоре сохранялся вкус к изогнутой линии, причудливому орнаменту, неконструктивной форме. Специальный павильон на выставке был посвящен кино, в нем производились показ и обсуждение «авангардных» лент. Небольшой зал до отказа заполняла возбужденная и страстно заинтересованная публика. Снова с огромным успехом был показан «Антракт». Чем дальше, тем больше этот фильм будет восприниматься как воплощение духа 20-х годов, с их дорого купленной легкостью, нервной веселостью и ощущением обманчивости всего окружающего.

Для умонастроения самого Рене Клера характерен его отзыв о спектакле «Шесть персонажей в поисках автора», показанном труппой Жоржа Питоева в 1924 году на сцене все того же Театра Елисейских полей. По выражению одного из критиков, спектакль стал «оглушительной, подобной колокольному звону сенсацией, отзвук которой раскатывался очень далеко». Началось увлечение парижан пьесами Пиранделло; журналисты заговорили о «пиранделлизме» как о выражении неуверенности и шаткости современной жизни.

Стирание грани между вымыслом и реальностью — вот что более всего поражает и привлекает Рене Клера в творчестве итальянского драматурга. Действительно ли можно утонуть в изображенном на сцене картонном колодце, как это происходит с маленькой девочкой в спектакле «Шесть персонажей в поисках автора»? Глядя на сцену, мы готовы в это поверить. Но, продолжает Рене Клер, еще убедительнее такого рода подмена будет выглядеть в кино: «Вымысел? Действительность? Попробуйте отделить вымысел от действительности на экране, где реальное, как и вымысел, мимолетная тень». (Пройдут годы, но мотивы Пиранделло в своеобразном «клеровском» преломлении будут вновь и вновь возникать в творчестве французского режиссера). Впоследствии, развивая все ту же мысль применительно к кино, Рене Клер скажет: «Вымысел или реальность? Мельес или Люмьер? В нашем воспоминании реальный мир, в котором, как нам кажется, мы жили, сливается с миром иллюзий».

В 1925 году кончилась «эра Эберто» в Театре Елисейских полей. Лишившись финансовой поддержки Рольфа де Маре, увлекшегося другими начинаниями, Эберто вынужден был свернуть свою антрепризу. Между тем Рольф де Маре, принадлежавший к числу страст-

ных поклонников «Антракта», предложил Рене Клеру поставить фильм с Жаном Берлином в главной роли. Съемкам, происходившим в мае — июне, предшествовала тщательная подготовка сценария, который назывался первоначально «Кольцо фей», затем — «Сон в летний день» и наконец — «Воображаемое путешествие». Во всех вариантах проводилась одна и та же главная тема — тема человека, не делающего различия между реальностью и мечтой.

В работе над фильмом Рене Клер стремился к простоте, им владело желание уйти от требований сиюминутной кинематографической моды. Он полагал, что ни один из существовавших тогда в кино стилей не заслуживает того, чтобы ради него жертвовать свободой и любовью к неожиданному. В то время шло много разговоров о «чистом кино», в числе его сторонников выступал и брат Рене Клера — Анри Шометт, ратовавший против сюжета или, как тогда выражались, против «анекдота».

Что же касается Рене Клера, то он считал, что кино слишком тесно связано с сиюминутными запросами людей, чтобы претендовать на некую мифическую «чистоту». Во всяком случае, ему ближе была позиция его нового друга Жоржа Шарансоля, заявлявшего: «Рембо и Сезанн очистили слово и предмет от покрывавшей их ржавчины, а их последователи, дадаисты и кубисты, настолько освободили нас от сюжета, что по принципу «от противного» нам нравятся произведения дерзостно анекдотические».

Именно таким «дерзостно анекдотическим» произведением и было «Воображаемое путешествие». В нем рассказывалось о том, как чрезмерная застенчивость мешает молодому влюбленному клерку добиться взаимности. Герой засыпает и попадает в волшебную страну, где переживает невероятные приключения, возвращающие ему веру в собственные силы. Пробудившись, он повергает в прах соперников и завоевывает сердце любимой девушки.

В фильме легко различимы ситуации из «Бабушкиного внука» Гарольда Ллойда: герой американского комика преодолевал свою трусость благодаря подsunутому бабушкой талисману, который затем оказывался всего лишь ручкой от старого зонтика. Робкому клерку в «Воображаемом путешествии» попадает в руки «волшебное» кольцо, в действительности — кольцо от портьеры. Но, в отличие от американского фильма, где все происходит в реальной обстановке, для французского режиссера первостепенное значение имело создание на экране ирреального, сказочного мира.

Рене Клер постарался сделать возможно менее заметными переходы между воображаемыми сценами и сценами реальными. У зрителей это вызвало немалые трудности при восприятии фильма (хотя сейчас у нас может создаться впечатление, что режиссер с чрезмерной старательностью подчеркивает и растолковывает некоторые повороты фантастического сюжета). Режиссер имел возможность убе-

даться, что фантастическое допущение, положенное в основу «Призрака Мулен Ружа», принималось далеко не всеми, и в Германии, например, фильм был принят публикой только после того, как к нему были приделаны (режиссером Вальтером Шлее) пролог и эпилог, поясняющие, что все происходит в мечтах героя, одурманенного винными парами. Рене Клер стремился к тому, чтобы, по его словам, «выразить самые сложные чувства, самые смутные ощущения». «Быть может, — мечтал он, — фильм лучше, чем слово, сумеет разъяснить широкой публике то, что она не может понять и принять в теориях Фрейда и в романах Пруста?»

С такими мечтами у Рене Клера уживалась тяга к примитивным, ярмарочным формам кинозрелища. И если раньше она питалась сравнительно давними впечатлениями детства, то теперь ему представлялось возможным эти воспоминания освежить. В мае 1925 года на улице Урсулинок, позади здания Пантеона, был открыт новый «экспериментальный» кинотеатр; в первый же вечер публика, состоявшая из интеллектуальной парижской «элиты», заполнила до отказа маленький зал, где были показаны «Безрадостный переулочек» Георга Вильгельма Пабста с Астой Нильсен, Гретой Гарбо и Вернером Краусом; «Антракт» Рене Клера и — для контраста, дабы подчеркнуть путь, проделанный «седьмым искусством», — программа из нескольких старых, довоенных лент, заставивших кататься от смеха большинство зрителей. Однако именно эти ленты произвели наибольшее впечатление на Клера и навели его на размышления, не лишенные горечи. Имеем ли мы право смеяться над этими примитивными произведениями? Разве не обнаружилось в этих робких попытках нового искусства основные черты его будущего развития? Разве время не источит ржавчиной завтрашние фильмы, так же, как оно источило вчерашние?

В раннем кинематографе Рене Клер различал две тенденции: путь Люмьера и путь Мельеса. Свое «Воображаемое путешествие» он старался строить как бы на их скрещении. Он продолжал восхищаться Чаплином и Маком Сеннеттом, но теперь он лучше отдавал себе отчет в том, сколь многим они обязаны комической школе раннего французского кино.

«Я особенно рад снимать фильм в близком мне комическом жанре, — заявил режиссер в интервью журналу «Синеа-сине пур тус». Годы между 1906 и 1910-м были прекрасным временем: тогда в фильмах еще не было всех этих изысков и претензий на художественность... Мы должны отстранить от кино все надуманное и стремиться к непосредственности выражения, к передаче движения».

«Очень трудно, — продолжал Клер, — поставить хороший комический фильм. Те эффекты, на которые вы так надеялись в процессе съемок, с треском проваливаются при проекции на экран. А мелочи, которым не придавали значения, наоборот, выходят на первый план

и меняют смысл происходящего. В общем, сам не очень хорошо знаешь, куда идешь. Всегда перед тобой неизвестность, и это особенно захватывает».

Хотя Рене Клер и придавал очень большое значение подготовительному этапу работы над фильмом, процесс съемок вовсе не сводился для него к механической фиксации уже готового замысла. На съемочной площадке режиссер проверял то, что было им найдено за письменным столом, развивал одно, отбрасывал другое. Работа над фильмом с начала и до конца была для него творчеством, то есть проникновением «в край необъятный и полный загадок», как писал Гийом Аполлинер, один из его любимых поэтов.

В работе над «Воображаемым путешествием» Клер благодаря Рольфу де Маре располагал достаточными средствами и полной свободой. Он имел возможность тщательно строить декорации, выбирать натуру и организовывать сложные мизансцены. Путем иронической стилизации он шел к выработке собственного кинематографического стиля. Если в американском кино комический эффект достигается путем внезапного «взрыва» — обнаружения комического несоответствия, то Рене Клер прибегает к постепенному накоплению комических штрихов, в итоге дающих нужный эффект.

Один и тот же предмет обыгрывается с разных сторон, в нем обнаруживаются все новые и новые комические возможности. Французский режиссер тяготеет к комическим ситуациям, имеющим лирический и психологический подтекст. Типична в этом отношении игра с букетом в самом начале «Воображаемого путешествия».

Клерк Жан (Жан Берлин) пришел в контору с букетиком цветов, желая подарить их машинистке Люси. Но, страшась насмешек двух других клерков, франтоватого Альбера (Альбер Прежан) и толстого Огюста (Джим Джеральд), он держит букет в кармане и никак не решается его оттуда извлечь. Несколько раз он пытается улучшить подходящий момент, но безуспешно. Идет комическая игра, когда персонажи кажутся намагниченными и действуют друг на друга на расстоянии: жест одного вызывает смешную в своем автоматизме реакцию другого. Получается нечто вроде «механического балета». Комический эффект возникает не столько за счет ситуации, сколько благодаря точно рассчитанному ритму движений.

Но вот Люси вызывает шеф, и она выходит из комнаты. Жан кидается следом со своим букетом, но не успевает: дверь кабинета захлопывается перед его носом. В растерянности он стоит перед дверью, когда она вновь приоткрывается. Думая, что оттуда появится Люси, Жан протягивает букет. Но это — шеф (бодрый старичок с седой бороденкой, эйфорической улыбкой и танцующими движениями заплетающихся ног; играет его Поль Оливье). С некоторым удивлением и начальственной благожелательностью он принимает цветы от растерявшегося Жана. Вернувшись в кабинет, он уже от

собственного лица дарит их Люси. После чего пытается ее поцеловать и получает в ответ пощечину. Девушка выбегает из кабинета и бросает букет на пол. Это видит Жан: его недоумение (каким образом его букет оказался у нее?), потом радость (его букет все-таки оказался у нее!), потом огорчение (она его бросила на пол!). Подобрыв букет, он возвращается в комнату клерков. Там он пытается вновь вручить цветы Люси, но она снова с отвращением бросает их на пол. Жан в недоумении. В комнату входит шеф, видит «свой» букет на полу и, разочарованный, удаляется. Два других клерка ничего не понимают в том, что происходит, но веселятся от души. Альбер поднимает валяющийся букет и вставляет его себе в бутоньерку. Жан в порыве возмущения отнимает у него цветы и возвращает их Люси. Та, удивленная его настойчивостью, не решается их выбросить. Альбер готов реагировать на необычно дерзкое поведение Жана. Но тут снова появляется шеф, видит «свой» букет в руках у Люси и, удовлетворенный, удаляется.

Рене Клер любил повторять, что подлинно кинематографический сюжет — это то, что не может быть рассказано. И действительно, невозможно передать словами комизм описанных выше сцен. Режиссер овладевает здесь законами кинематографической выразительности, основанной на движении, жесте, обыгрывании предметов. Так возникает типично «клеровское» ощущение относительности человеческих поступков: одну и ту же ситуацию каждый из персонажей понимает по-своему, поступки, вполне понятные с его точки зрения, нелепы и смешны с точки зрения остальных действующих лиц. Зрителю же, наблюдающему со стороны, смешны попытки всех. Вот Альбер потихоньку привязывает веревку к стулу Жана, намереваясь дернуть за нее в момент, когда тот будет садиться. Но опаздывает и дергает, когда Жан уже сел. Веревка натягивается, и вошедший в это мгновение шеф летит через нее вверх тормашками. Характерно, что он не удивляется и не пытается выяснить, что же произошло: он живет и движется как во сне. Такого рода сомнамбулические персонажи будут затем появляться во всех фильмах Рене Клера.

В общем, каждый герой фильма живет в своем особом и поэтому фантастическом мире. А раз так, то вторжение в повседневность и вовсе волшебных событий и персонажей не может особенно удивить ни действующих лиц, ни зрителей. Необычное появляется в образе старухи гадалки, приезжающей на каком-то причудливом автомобиле. Затем, в сновидении героя, она оказывается колдуньей, ведущей его в царство фей (оно же — царство мельесовских феерий). Они минуют двое ворот, створки которых напоминают хищные челюсти с острыми зубами. Ворота ведут себя коварно, грозя защемить непрошеного посетителя, «сжевать» его. Затем старуха колдунья и Жан попадают в волшебную комнату: чтобы преодолеть ее, они вынуждены проползти, как мухи, по потолку. Потом неведомая сила бросает

их вниз, они скатываются по большой парадной лестнице и оказываются в огромном зале с мраморным полом и бассейном. Из боковой галереи раздается топот ног (зрительно это выражается крупным планом ступающих ног еще до того, как появились те, кому эти ноги принадлежат). И вот возникает процессия уродливых мегер. Одну из них старуха колдунья подводит к Жану и предлагает поцеловать ее. Герой долго не решается, затем, поборов себя, целует уедину, и та мгновенно превращается в очаровательную девушку. Таким же образом происходит преобразование и остальных мегер. На радостях Жан целует и старуху гадалку, которая оказывается главной феей.

Окруженный сонмом красоток (в их числе была и Броня Перльмуттер, вскоре ставшая женой режиссера *), герой тем не менее тоскует, ибо думает только о Люси. (Ее образ возникает на экране — как бы в сознании Жана.) Добрая фея с помощью чар тут же переносит Люси в волшебное царство. Но следом за ней увязались и два ненавистных Жану клерка. Они по своему обыкновению пытаются и здесь притеснять Жана. Но роли переменялись, и герой дает им достойный отпор, сталкивая обоих в бассейн, откуда они выныривают в нижнем белье и в бессильной ярости наблюдают, как громадная и очень «мельесовская» жаба пожирает их одежду.

Во всех этих сценах режиссер не пытается придать «натуральность» фантастическим превращениям. Наоборот, он подчеркивает их условность, прибегая к анахроническим приемам. Ирония режиссера проявляется и в том, что на какое-то мгновение сказочная декорация волшебного замка превращается в прозаический интерьер коммерческой конторы. Рене Клер и не думает скрывать, что от зрителей он ожидает не прямого сопереживания, но соучастия в эстетической игре.

Впрочем, такого рода установка была не чужда и Мельесу, «наивность» которого историки кино часто переоценивают. «Кто не знает, что сюжеты феерий глупы! — восклицал автор «Путешествия через невозможное». — Но разве не так же обстоит дело со всеми мифологическими вымыслами, со всеми сказками, со всеми фантастическими сюжетами?» Рене Клер мог бы подписаться и под другим высказыванием Мельеса: «Артист, создающий фильм по вымышленному сюжету, должен быть влюблен в свое искусство... Он должен стремиться прежде всего к тому, чтобы каркас сюжета исчез под обвивающими его изящными узорами... Я к этому стремился всегда, еще и сейчас это составляет для меня предмет страсти и источник радости».

Однако, насладившись пребыванием в царстве Мельеса, режиссер спешит перенести своих героев в царство Люмьера; из декораций павильона — в обстановку реального города. Силой волшебных чар

* Официально их брак был зарегистрирован 2 июня 1928 года.

Жан, Люси, Альбер и Огюст оказываются в одной из внешних галерей собора Нотр Дам, что позволяет Рене Клеру, как и в фильме «Париж уснул», бросить взгляд на город с высоты птичьего полета. Фантастические приключения продолжаются теперь в реальном антураже. Добрая фея снабдила Жана волшебным кольцом. Но коварный Альбер, завладев магическим талисманом, превращает героя... в уродливого бульдога. Люси не понимает, откуда взялся бульдог и куда делся Жан. Альбер с Огюстом помирают от смеха. Но между ними возникает потасовка из-за кольца; в ней принимает участие и бульдог. Затем следует комическая погоня по галереям и переходам Нотр Дам, борьба между Альбером и Огюстом, когда оба повисают над пропастью... Кольцо падает вниз, на мостовую, им снова завладевают Альбер и Огюст. Ни один из них не желает расстаться с добычей, и отныне они ходят вместе, окованные кольцом, как наручниками. Люси и бульдог следуют за ними. Вместе они попадают в музей восковых фигур.

С этого момента мы переносимся в мир немецких экспрессионистических фильмов: зловещие фигуры, таинственное освещение, угрожающая атмосфера. Бульдог, чтобы ускользнуть от служителей музея, прикидывается восковой куклой. Люси в свою очередь ошибается, приняв за куклу живого служителя. Так комически обыгрывается смешение между живым и мертвым, являющееся в немецком экспрессионизме источником совсем других, ужасных и пугающих эффектов.

Утомленная Люси засыпает, а проснувшись, обнаруживает, что уже ночь и музей закрыт. Бьет полночь, и восковые персоны оживают. Испуганная героиня видит бульдога. Чутьем она понимает, что это — Жан. Толпа оживших манекенов накидывается на бульдога. Несчастное животное судят и приговаривают к гильотинированию — как раз и гильотина и палач имеются тут же, в группе, изображающей эпизод из истории французской революции. Бульдог отчаянно сопротивляется. И тут в толпе кровожадных манекенов появляется маленький Джекки Куган из фильма Чаплина «Малыш». Судьба бедной собаки вызывает у мальчугана слезы. Он бежит к неподвижному Чарли, тербит его, и тот оживает. Размахивая тросточкой, Чарли врывается в толпу, где перемешались исторические персонажи и современные фигуры, такие, как гангстер с револьвером, Джекпотрошитель, жертва убийства с топором, торчащим из раскрытого черепа... Начинается свалка. Бульдог вырывается из рук палача. Люси, видя, что дело плохо, обращается за помощью к кукле знаменитого боксера. Оживший чемпион мощными ударами повергает наземь противников Чарли. Тот пожимает ему руку и в свою очередь нокаутирует боксера. Затем отбирает у появившихся Альбера и Огюста волшебное кольцо и с его помощью возвращает Жану человеческий вид.

Появление Чаплина в фильме Клера имело, конечно, символическое значение. Оно выражало не только преклонение французского режиссера перед человеком с тросточкой, но и его веру в магическую, освобождающую силу смеха. Справедливость требует, однако, признать, что сыгран был Чарли из рук вон плохо.

Подробно описывать то, что происходит в фильме после пробуждения Жана, необязательно. Достаточно повторить, что излечившись от робости, герой повергает в прах своих недругов и заключает в объятия Люси. Однако никаких новых комических ходов режиссер не нашел, и к концу фильм заметно слабеет.

Оглядываясь назад, мы можем оценить место, занимаемое «Воображаемым путешествием» в творчестве Рене Клера, равно как и связь фильма с умонастроением эпохи. Здесь намечены многие мотивы, которым предстояло развиться в последующих работах режиссера. Однако фильм был далек от совершенства. Игра Жана Берлина оставляла желать лучшего. Недоставало фильму и внутреннего единства, он распадался на составляющие его «блоки». Большинство прокатчиков не проявило к нему интереса, не оценив иронической стилизации и сочтя фильм «старомодным».

2

Рене Клеру на собственном опыте пришлось убедиться, насколько хрупкая вещь репутация режиссера в глазах кинопредпринимателей. Хотя его имя было теперь известно всем во французском кино, хотя в июле 1925 года он был избран в бюро «Общества авторов фильма» (что было не малой честью для молодого режиссера), получить контракт на следующую постановку ему было нелегко. Чтобы преодолеть возникшее предубеждение продюсеров, ему пришлось согласиться на экранизацию заурядного романа Армана Мерсье «Любовные похождения Пьера Виньяля». Так возник фильм «Добыча ветра», в который Рене Клер не вложил ничего, кроме уже приобретенного им профессионализма. Эта приключенческая картина была начисто лишена юмора и фантастики, неизменно определявших своеобразие произведений молодого режиссера. В главных ролях снимались Шарль Ванель и Сандра Милованова, завоевавшие себе прочную репутацию в многосерийных кинороманах. Любимый актер Рене Клера — Альбер Прежан — в съемках участвовал, но на экране не появлялся: вспомнив свою первоначальную профессию летчика, он осуществил перед кинокамерой несколько опасных пролетов и приземлений, необходимых по ходу действия.

Фильм рассказывал о том, как летчик Пьер Виньяль терпит аварию и совершает вынужденную посадку в имении некой графини. Между летчиком и прекрасной хозяйкой начинается роман. Но в том же доме герой обнаруживает еще одну молодую женщину — Элен,

невинную жертву графини и ее шурина. Благородный авиатор вступает за Элен, которой, по ее словам, грозят ужасные несчастья. Однако проходит время, и герой убеждается, что имеет дело с сумасшедшей, страдающей манией преследования. Все заканчивается свадьбой летчика и графини.

Сюжет фильма, таким образом, был построен на типичных ситуациях сентиментально-приключенческого киноромана (благородный герой, таинственный замок, романтическая любовь, страдающая невинность, козни злодея и т. д.) с добавлением ставшего модным «пиранделлизма», меняющего все характеристики на противоположные: невинная жертва — не жертва, а сумасшедшая, злодей — не злодей, интриганка — не интриганка... Можно представить себе, каких усилий стоило режиссеру удержаться от юмористической трактовки этого сюжета. Чтобы как-то умерить неизбежное разочарование своих друзей, Рене Клер ввел в фильм несколько сцен, выдержанных в «авангардистском» духе: эпизод сновидения с замедленным движением и оптической деформацией, субъективную камеру, отождествляющуюся с точкой зрения героя... Но они не соответствовали собственным художественным устремлениям режиссера. Единственным творческим приобретением, которое он вынес из этого фильма, было начало плодотворного содружества с художником Лазарем Мерсоном.

Не удовлетворенный своей последней работой, режиссер обратился за утешением к литературе. Он излек из письменного стола рукопись философско-фантастического романа «Адамс», начатого в 1924 году. В конце 1925 года роман был закончен и в апреле 1926 вышел в свет. Рене Клер всегда делал четкое различие между сюжетами литературными и кинематографическими. Замысел «Адамса», посвященного размышлениям о кинематографе, он считал возможным осуществить именно в литературной форме.

Герой романа, знаменитый голливудский актер Сесил Адамс, одержим созданными им экранными персонажами, которые, один за другим, подменяют его собственную личность. Персонажей семь, и для каждого из них нетрудно найти экранный прототип, так что в совокупности они дают чуть ли не полный набор «мифов» американского немого кино: это — герой дикого запада Уильям, молниеносно действующий кулаками и кольтом; злодей-соблазнитель Эрик; Гаролд — воплощение динамизма, оптимизма и любви к приключениям; роковой любовник Антонио, обладающий «самыми прекрасными в мире глазами»; молодой поэт Дориан, изысканный эстет, вечно витающий в облаках; Чарлз — робкий вздыхатель, застенчивый неудачник; наконец, Джек — герой комического трюка (гэга), циничный, неотразимый и обаятельный. События романа, сначала окрашенные юмористически, приобретают все более угрожающий оборот. Если шесть персонажей Пиранделло страдали от своей «не-

довоплощенности», то создания Адамса благодаря его гениальности, а также магической силе экрана и сногсшибательной рекламе стали существами сверхреальными: о них грезят сотни миллионов людей на земном шаре, им пишут любовные письма, из-за них кончают жизнь самоубийством. Сесил, активно поддерживающий и раздувающий этот психоз, сам становится его жертвой. Приехав в Париж, он в одно прекрасное утро исчезает: вместо него, обретя материальность, живут и действуют семеро героев. Дело доходит до того, что робкий Чарлз дерется на дуэли с нахальным Джеком и убивает его. Магическое число семь нарушено, герои, оставшиеся в количестве шести, уже не обладают над Адамсом неограниченной властью, и он вновь обретает существование как самостоятельная личность. Однако опыт не пошел ему впрок. Обуянный гордыней, он решает, с благословения своего продюсера Аронсона, перевоплотиться в господина бога. В результате события принимают еще более фантастический характер. Сесил совершает воображаемое (или реальное?) путешествие в потусторонний мир, где не без участия дьявола возникает ироническое квинто между ним и настоящим богом (чье существование, впрочем, остается проблематичным), в то время как Аронсон объявляет Адамса земным воплощением божества и создает гигантский трест для эксплуатации новой мировой религии. Роман приобретает характер философско-сатирической притчи, напоминающей в этом отношении, с одной стороны, Вольтера, а с другой — «Остров пингвинов» Анатоля Франса. При всей ироничности и скептицизме авторского взгляда (а может быть, именно благодаря этим его качествам) сквозь сюрреалистическую причудливость романа просматривается его рационалистическая конструкция, обнаруживается связь с традициями просветительского реализма. Сатирическое острие направлено не только против буржуазного кинопроизводства, но и против капиталистической системы в целом — с ее властью денег, спекуляцией, коммерческим ажиотажем, эксплуатацией человеческих чувств, манипуляцией массовым сознанием. Роман показывает, как способность кино создавать воображаемую реальность используется бессовестными дельцами в целях наживы. Огромные возможности кино, далеко выходящие за рамки обыкновенного «искусства», вызывают у автора одновременно и восхищение и страх.

Из всех персонажей с наибольшей симпатией обрисован робкий застенчивый Чарлз, принадлежащий не столько мифологии американского кино, сколько собственному экранному миру Клера — режиссера. Вот как говорит о себе сам этот персонаж.

«Я Чарлз, я беден и робок. А все девушки — такие богатые и красивые. Та, которая могла бы меня полюбить, даже не знает о моем существовании. Счастливый случай и автор сценария подстраивают мне встречу с ней... Но я не решился вовремя заговорить. Моя любимая уходит. И я остаюсь на перекрестке с букетом, который

я так и не решился ей подарить. Цветочница отказывается брать цветы обратно. А ведь я истратил на них последний доллар».

Лирическая атмосфера, окружающая образ Чарльза, наводит на мысль, что он воплощает некоторые тщательно скрывающиеся от посторонних глаз личные качества Рене Клера. Личный, исповедальный характер имеет и рассказ о духовных метаниях Сесила, осознавшего, что его талант продан дьяволу наживы и потому способен приносить людям только зло.

«Адамс» был с интересом воспринят литературной критикой. «Роман Рене Клера, — писал Жан Тедеско, — это первое убедительное доказательство влияния кинематографа на литературу. Стиль автора динамичен, его характеристики и описания пронизаны движением. Многие страницы написаны как сценарий: фразы следуют одна за другой, как сменяющиеся кадры. Психологические ситуации вытесняют друг друга, подобно эпизодам, снятым в разных декорациях».

3

Однажды в разговоре с Клером Марсель Л'Эрбье подал ему мысль перенести на экран водевиль Лабиша «Соломенная шляпка». Идея запала в сознание режиссера, но возможность ее осуществить представлялась далеко не сразу. «Добыча ветра» принесла пользу режиссеру хотя бы в одном отношении: этот фильм положил начало его сотрудничеству с фирмой «Альбатрос». Руководитель фирмы Александр Каменка умел подбирать интересных режиссеров: Фейдер, Эпштейн, Л'Эрбье осуществили благодаря ему некоторые из своих наиболее удачных работ. Когда Каменка предложил Клеру подумать о новой постановке, тот вспомнил о «Соломенной шляпке». Сценарий фильма он постарался написать так, как, по его мнению, это сделал бы сам Лабиш, если бы ему было известно о существовании кино.

Рене Клер понимал, что обращение к Лабишу ставит перед ним новые задачи. «До тех пор я стремился к феерическому комизму, и реалистический комизм Лабиша был для меня внове. Когда я начал переделывать «Соломенную шляпку» для экрана, я прибег ко всякого рода преувеличениям и нарушениям правдоподобия в духе комедий Мака Сеннетта. Но в процессе писания сценария мне пришло в голову сместить действие во времени. До тех пор никто не относил действие исторических фильмов ближе чем ко Второй империи. 1900 год казался не исторической, а просто устаревшей эпохой. Однако я подумал, что конец прошлого века приобрел теперь сентиментальную патину и что комизм буржуазной свадьбы произведет особенно сильное впечатление, если перенести действие из времени Лабиша в более близкую нам эпоху».

Водевиль во французской культуре связан с очень давней традицией. Напомним в этой связи о пронизательном суждении Герцена: «Страсть к шутке, к веселости, к каламбуру составляет один из существенных и прекрасных элементов французского характера; ей отвечает на сцене водевиль. Водевиль такое же национальное произведение французов, как трансцендентальный идеализм немцев».

Народные корни творчества Рене Клера через водевиль и современную городскую песню уходят далеко в прошлое. Как известно, водевиль, прежде чем стать театральной формой, был формой песенной. Так назывались шуточные, нередко с сатирической направленностью куплеты, «песни в форме эпиграмм». Издавна различали водевиль и лирическую песню (именуемую «chant»); «Водевиль требует большей пронизательности и тонкости, песня — большего чувства, деликатности и непосредственности. Тон первого — свободный, фамильярный и фривольный; тон второй — более серьезный и возвышенный», — писал автор XVIII века.

Буало связывал водевиль с «прирожденным лукавством» французов:

Француз — лукавец, друг возвышенного стиля,
Взял у Сатиры смех для шуток Водевиля.
Нескромнен он, но мил; он с песенкой журчит
И, ширясь на ходу, из уст в уста бежит.
Дитя веселья он; в нем явен дух народа,
В нем проявляется французская свобода.

Водевиль — дитя города, он рождается на улице, в скоплении городского люда. Отсюда же он черпает свои темы и сюжеты, не оставившись перед осмеянием знати и богачей, нередко служа выражением народного протеста. В XIX веке слово «водевиль» стало обозначать разновидность театрального жанра — легкую комедию с куплетами, — но сатирическая песня продолжала жить на парижских улицах, в творчестве многочисленных поэтов-песенников. В конце века колоритным представителем сатирической, «глумливой» традиции был Аристид Брюан; не иссякла она и сегодня. Для современного французского песенного искусства характерно слияние обеих линий — шуточно-насмешливой и лирической. К такому же слиянию, как нам предстоит убедиться, было устремлено и творчество Рене Клера.

В популярной комедии Лабиша режиссер нашел то, что соответствовало его собственным художественным устремлениям: комизм, основанный не столько на словах, сколько на положениях и на ритме. Успех фарсов Лабиша зависит не столько от остроумия диалогов, сколько от темпа и ритма. В обрисовке персонажей автор не нарушает жизненности, не отступает от правдоподобия, почти не прибегает к преувеличениям. Скорее наоборот: действующие лица кажутся миниатюрными, они суетятся, бегают по крошечной сцене, которая

умещается у вас на ладони. Отсюда и комический эффект, производимый его героями: такие крохотные и физически и морально — а ведь как озабочены, серьезны, исполнены сознания собственной значительности, как уверены, что их мирок — это не то что лучший, а вообще единственно возможный из миров!

Это суетливое, мельтешащее движение Рене Клер перевел в кинематографические ритмы, причем без помощи таких внешних средств, как ускоренная или замедленная съемка. Все определялось внутренним темпом — темпом жизни персонажей и характером их реакций. Комизм фильма возникает не потому, что кто-то извне деформирует изображение, а потому что персонажи действуют и реагируют естественным для них образом.

В своих ранних фильмах Клер придумывал какую-нибудь фантастическую мотивировку, чтобы «расколдовать» мир, скованный заклятием обыденности, либо — как в «Антракте» — сразу, без предупреждения, вталкивал зрителей в шутовской хоровод образов. В «Соломенной шляпке», где его кинематографический талант достиг зрелости, подход как будто бы изменился: вслед за Лабисшем Клер вводит нас в мир прозаических персонажей, погруженных в свои повседневные, вполне буржуазные дела и заботы. Однако очень скоро мы убеждаемся, что перед нами реальность условная в не меньшей степени, чем в феерических фильмах, но только без фантастических мотивировок. Режиссер переносит зрителей в Париж конца минувшего века, и вот мы оказываемся в стране лилипутов.

Все происходящее с молодым состоятельным буржуа Фадином в день его свадьбы воспринимается им весьма драматически. Кажется бы, экая важность, если его лошадь, на минуту оставленная без присмотра в Булонском лесу, сжевала висевшую на кусте соломенную шляпку некой дамы? Но гибель головного убора повергает даму в отчаяние: ведь если она вернется домой без шляпки, ревнивый муж заподозрит ее в предосудительном поведении — для чего имеются все основания. Попытка героя сбежать успеха не имеет: дама в сопровождении своего возлюбленного — офицера является на квартиру Фадинара, где то и дело падает в обморок, в то время как офицер под страхом смерти требует, чтобы немедленно, тотчас же была доставлена новая, точно такая же шляпка из итальянской соломки. Тут как раз появляется свадебный кортеж: невеста в сопровождении своего отца и целой толпы родственников.

Дальнейшее действие строится на том, что жених, лишенный возможности что-либо объяснить, мечется по Парижу в поисках шляпки, возбуждая подозрения и негодование будущих родственников. В последний момент нужная шляпка обнаруживается: еще утром она была принесена невесте в подарок глухим дядюшкой Везине. Все заканчивается ко всеобщему удовольствию, ибо в течение этого

безумного дня, на ходу, на бегу свадьба все-таки была сыграна со всеми подобающими церемониями.

В пьесе Лабиша, при всей ее легкости и анекдотичности, содержится довольно язвительная критика буржуа. Все же позволительно думать, что, если бы Клер прочел комедию на этом уровне ее смысла, ее социальный запал вряд ли произвел бы особое впечатление в условиях 1927 года. Прямое сатирическое обличение едва ли уместно по отношению к персонажам Лабиша, некогда населявшим отошедший в прошлое мир. Ведь действие происходит, как иронически предуведомляют нас титры, во времена, «когда еще существовали осиные талии, рукава с буфами и... мелкие буржуа!»

Рене Клер приблизил действие к современности, перенес его из 50-х годов прошлого века в 1895 год для того, чтобы использовать комическое впечатление от старомодных костюмов. Одежда восьмидесятилетней давности уже не воспринимается как старомодная: она принадлежит истории. Расчет в какой-то мере оправдался: парижане 1927 года смеялись над осиными талиями и рукавами с буфами. Однако сейчас, когда время уравнило для нас моды 1850 и 1895 годов, мы убеждаемся, что комизм фильма обладает гораздо более универсальным характером. Постараемся уяснить себе его природу на примере сцены, которой нет у Лабиша, которая целиком придумана и осуществлена Рене Клером.

Свадьба прибывает в мэрию, где должна состояться гражданская церемония бракосочетания. Все рассаживаются в зале. Впереди помещаются жених и невеста, рядом с ними папаша и глухой дядюшка Везине. Мэр задерживается. Все терпеливо ждут, только Фадиар сидит как на иголках, ибо ему не дает покоя мысль об офицере и даме, отсиживающихся в его спальне. Не выдержав, он выскакивает вон и мчится в шляпную лавку. Кучера у входа в мэрию с интересом провожают его глазами, что-то говорят друг другу и хохочут.

Мы опускаем описание сцены, разыгрывающейся в шляпной лавке. Между тем в зал, где ожидает свадьба, входит в сопровождении секретаря мэр, вальяжный мужчина с пышными усами. Он надевает трехцветную ленту и готовится начать речь. Тут он замечает, что место жениха занимает черный цилиндр и пара белых перчаток. Мэр внутренне уже взял разбег для своей речи, и вынужденная остановка производит комическое впечатление; официальной торжественности нанесен явный урон. Но есть и еще одна деталь, усугубляющая комизм ситуации: это секундное колебание мэра, не вполне уверенного в том, что отсутствие жениха — помеха для церемонии. Ведь что такое жених, как не человек в цилиндре и белых перчатках, находящийся рядом с невестой в белом подвенечном платье и белой фате? Цилиндр и перчатки налицо, равно как белое платье и белая фата. Так почему бы и не начать церемонию? Вот это «почему бы не...» и вызывает дополнительный комический эффект, в какую-то долю

секунды доводя до предела процесс овеществления персонажа, подмененного внешними атрибутами его социальной роли. Чем-то этот эпизод напоминает ситуацию в «Призраке Мулен Ружа»: материальная оболочка здесь, а «дух» отлетел. Но там происшествие имело фантастический характер и к тому же изображалось посредством бросающегося в глаза операторского трюка — двойной экспозиции*. Здесь все происходит при соблюдении жизненной достоверности.

Пока мы пространно рассуждали по поводу секундного комедийного эффекта, папаша Нонанкур успел сбегать в шляпную лавку и под насмешливыми взглядами кучеров притащить обратно злополучного жениха. Фадиар поспешно раскланивается, вежливо улыбается мэру, невесте, тестю, садится и всем своим видом изображает напряженное внимание. (Американский комик обязательно сел бы на свой цилиндр или, еще лучше, на цилиндр тестя; Фадиар этого не делает.)

Мэр начинает речь. По тому, как он поднимает руки, покачивает головой, возводит глаза, зрителю ясно: он не просто говорит, а разливается соловьем. (Многие режиссеры тех лет прибегли бы здесь к зрительной метафоре: показали бы поющую птицу; Клер от этого воздерживается.) Режиссера интересует главным образом реакция присутствующих: как они слушают, кивают, понимающе улыбаются. Мимика персонажей почти не преувеличена и все же производит комическое впечатление, ибо мы не слышим слов, а без слов движения лицевых мускулов превращаются в гримасы, в автоматические действия марионеток. Этот образ доводится до своего комического завершения, когда в кадре появляется дядюшка Везине: уж он-то действительно ничего не слышит, однако улыбается и кивает не хуже других. Правда, время от времени он отключается и начинает встряхивать свою испортившуюся слуховую трубку, но затем, взглянув на соседей, продолжает улыбаться и кивать, кивать и улыбаться. В общем, все действующие лица старательно играют свои роли, очень довольные тем, что официальная церемония идет как по маслу.

Однако очередная комедийная катастрофа не заставляет себя ждать. Она вызывается персонажем, который слушает мэра с особым вниманием, доходящим до столбняка (актер А. П. Бондырев). Бородка клинышком, растерянный вид, беззащитно-затравленный взгляд — все это выделяет его среди деловитых и уверенных в себе французских буржуа. У этого-то персонажа в разгар речи мэра отстегивается галстук. Возмущенная этим жена тщетно пытается обра-

* Двойная экспозиция — операторский прием, состоящий в том, что два различных объекта последовательно снимаются на одну и ту же пленку. В результате одно изображение как бы просвечивает сквозь другое. Эффектами двойной экспозиции широко пользовались в 20-е годы при создании фантастических и экспериментальных картин.

тить его внимание на беспорядок в туалете. На все более резкие толчки в бок он реагирует только тем, что с удвоенным старанием продолжает есть глазами начальство. В конце концов все присутствующие обращают внимание на знаки, которые делает жена своему непонятливому мужу. Все мужчины, включая мэра и секретаря, проверяют состояние своих галстуков, при этом мэр продолжает говорить, плавно поводя руками, как заведенная кукла, а слушатели также автоматически кивают и улыбаются.

Между тем жених нервничает все больше и больше, представляя себе офицера, производящего погром в его доме. Некоторые из присутствующих мирно дремлют. Фадиар проявляет явные признаки нетерпения, которые старательно копирует ничего не понимающий дядюшка Везине. Наконец, дождавшись паузы, Фадиар вскакивает, поспешно аплодирует, хватая невесту под руку и направляется к выходу. Все родственники автоматически следуют за ним, за исключением глухого дядюшки, который как раз в этот момент опять занялся своей слуховой трубкой. Заметив наконец, что он остался один, он встает и пожимает руку мэру, который чувствует себя вознагражденным, услышав из уст глухого похвалу своему красноречию.

В «Соломенной шляпке» режиссер, не отказываясь от комических трюков, все большее внимание уделяет комизму жизненного наблюдения. Создается впечатление, что он ничего не делает, ничего не подстраивает, а просто смотрит на своих персонажей со стороны и чуть-чуть сверху (кстати, именно так направлен объектив кинокамеры). Идея «марионеточности» проводится тонко и ненавязчиво через весь фильм, реализуясь в приемах режиссуры, в разработке комедийных тем, в ритме, в игре актеров. Но высшее проявление артистичности кукловода состоит в том, что, выведя на экран своих марионеток, он сам отходит в сторону, как бы говоря: «Смотрите, я здесь ни при чем!»

Клер не прибегает к карикатурным преувеличениям. Он подмечает в персонаже какую-нибудь смешную черту, а потом удаляет все остальное, так что действующее лицо в конце концов сводится к галстуку или к слишком узким ботинкам. Прием этот заимствован у Лабиша, но режиссер пользуется им с редкой изобретательностью и блеском. Порой предмет у него совершенно подменяет человека.

Такую же роль играют повторяющиеся жесты: офицер все время сжимает кулаки и выпячивает грудь; его дама непрерывно падает в обморок; Фадиар бежит, кланяясь и расточая улыбки; лакей открывает двери в самый неподходящий момент; дядюшка Везине встряхивает засорившуюся слуховую трубку и т. д. и т. п. От многократного повторения обыденные жесты утрачивают свой реальный смысл, становятся пустыми и легкими, приобретают условное значе-

ние танцевальных па. Бытовые комические сцены разыгрываются, как балет.

Следует помнить, что в XIX веке водевиль как раз и отличался от бытовой комедии своим музыкально-танцевальным характером. Поющий персонаж — не то, что персонаж говорящий. Стоит ему начать петь и пританцовывать, и он уже выключается из бытовой ситуации, возносится над ней. Знаменитые водевильные актеры прошлого века играли свободно, легко, с большим остроумием и изобретательностью, не останавливаясь перед нарушением жизненного правдоподобия и применением клоунских трюков. Таким образом, обратившись к французской водевильной традиции, Клер не так уж далеко ушел от вызывающих его восторг комедий Мака Сеннетта и Чаплина.

Комедийный мотив погони за убегающим предметом, столь широко распространенный в первые годы существования кино, еще раньше охотно использовался в водевилях. Ведь что такое «Соломенная шляпка» Лабиша, как не всеобщий бег по кругу: Фадиар гонится за убегающей шляпкой, свадьба — за Фадиаром, господин Бопертюи — за своей женой, Фадиар — за господином Бопертюи и т. д. В этом хороводе, где все бегут друг за другом, действующие лица в конце концов сами перестают понимать, кто за кем гонится, преследуемые и преследователи меняются местами. Театральные приемы Лабиша Клер не только реализовал кинематографически, но и придал им универсальное значение. Погоня вовлекает в свой ритм не только людей, но и предметы: кажется, что дома, улицы, деревья, прохожие, извозчики — все, что запечатлено в кадрах, сорвалось со своих мест, закружилось в веселой пляске, где разные вещи меняются местами, играют в смысловые перевертыши и зрительную чехарду.

Утратившие бытовое содержание жесты также могут подменять друг друга. Возникает своеобразное квипрокво жестов: сцепившиеся противники принимаются похлопывать друг друга по плечу, а затаившееся рукопожатие оказывается средством удержать противника, не дать ему сбежать. Жест, имеющий для участников сцены определенный смысл, в глазах стороннего наблюдателя может приобретать совершенно иное значение: госпожа Бопертюи все время падает в обморок, а заглядывающему в дверь лакею кажется, что все мужчины по очереди обмениваются с ней поцелуями. Случайный зритель, выключенный из ситуации, играет роль своеобразного «проявителя» комического. Именно такую функцию выполняет на протяжении всего фильма глухой дядюшка Везине. Кучера, видящие, как будущий тесть гоняется за убегающим женихом, по-своему понимают происходящее, равно как и лакей, время от времени заглядывающий в спальню и каждый раз наблюдающий, как мадам Бопертюи падает в объятия нового кавалера, пока наконец очередь не доходит и до него самого. Каждый может по-своему выстроить версию событий в зависимости от того, с какой точки зрения он их наблюдает. Здесь мы за-

мечаем, что водевиль Лабиша переложен для экрана человеком, который знаком с творчеством Пиранделло...

«Соломенная шляпка» — самая «марионеточная» из комедий Клера. Мотив овеществления персонажа был существен также и для Чаплина, получая у него трагикомический поворот. Марионеточность Чарли — это выражение его свободы, его независимости от обстоятельств, чаплиновский герой как бы создает вокруг себя эксцентрическое поле, в котором предметы теряют обычные свойства и начинают «беситься». По мере того как Чарли очеловечивался и терял свои качества персонажа-маски, эксцентрическая независимость от окружающего давалась ему все труднее: он становился уязвимым.

У Клера смысл марионеточности другой. Она выражает не свободу, а порабощенность персонажей. Задачу «расколдовать» их, а вместе с ними и окружающий их мир берет на себя режиссер. Как добрая фея в «Воображаемом путешествии», он дает героям волшебное кольцо, которое позволяет им действовать так, как им хочется. А что если не расколдовывать персонажей-марионеток и предоставить им действовать так, как если бы они были реальными людьми? Нам кажется, что именно из такого допущения родился маленький мирок клеровской «Соломенной шляпки», на который мы вместе с автором-режиссером смотрим сверху вниз. Со зрителя снят груз несвободы и переложен на марионеток; смеясь над ними, мы чувствуем свое отличие от них, утверждаемся в сознании своего превосходства.

Комический эффект у Чаплина связан с сочувствием, с сопереживанием: мы сообщники Чарли, вместе с ним мы побеждаем здорового громила, обманываем полицейского, ускользаем от опасности и даем пинок в зад представителям существующего порядка. В фильмах Клера мы сообщники режиссера: вместе с ним мы принимаем участие в восхитительной игре, не требующей сопереживания. Наоборот, мы внутренне отстраняемся от персонажей. Ведь мы не могли бы смеяться так беззаботно, если бы хоть на минуту отождествили себя с этими суетящимися паяцами.

Вот эта скептическая позиция отстраненности, незаинтересованности, изящной, ни к чему не обязывающей игры и делает фильмы Клера немого периода ярким выражением «танцующих» 20-х годов. При всем том режиссер занимал особую позицию по отношению к экстравагантным крайностям того времени: во многом разделяя новаторские увлечения и нигилистические тенденции «авангардистов», он сохранял критическую ясность ума. Как бы ни соблазнило его стирание граней между вымыслом и реальностью, сам он никогда не поверит, будто можно утонуть в картонном колодце.

Как уже отмечалось выше, Рене Клер первоначально находился под большим впечатлением от американских комических фильмов, чья эксцентрика была связана с англосаксонской комедийной тра-

дицией, с ее агрессивным (или смягченным до парадокса) вызовом окружающей реальности, неприятием ее законов и норм. Нельзя не вспомнить широко известное высказывание В. И. Ленина об «эксцентризме» как особой форме театрального искусства: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому; есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!» *

Клер, начинавший свой творческий путь в атмосфере идейного и эстетического бунта, разумеется, не прошел мимо эксцентрического комизма американской школы. Но внес существенные коррективы, исходя из собственного темперамента и художественной культуры. Алогизм и абсурд он подчинил контролю разума, эксцентрику заменил иронией и юмором.

Комедия привлекла Рене Клера как популярный, зрительский жанр, но также и потому, что в ней наиболее отчетливо проявлялась специфика кино, как он ее тогда понимал. Комедия, писал Клер, «допускает любые неправдоподобия, самые поэтические алогизмы»; она в наибольшей степени соответствовала его желанию — создать на экране «легкий мир», где сила тяжести заменяется радостью движения.

Существует старый цирковой трюк. Клоун с трудом выволакивает на арену огромную чугунную гирию. Ее тяжесть более или менее остроумно обыгрывается, после чего обнаруживается, что гирия пустая и весит не больше, чем коробка из-под шляпы. Нечто подобное происходило и в фильмах Рене Клера, но осуществлялось не столько с помощью комических трюков — гэгов (что было типично для ранних американских кинокомедий), — сколько в характере движения, ритме, декорациях и способе развития зрительных тем.

Режиссер освобождал предметы и персонажей от всего, что их отягощает, оставляя лишь внешнюю форму, чистую видимость, «оптические иллюзии», с которыми можно поступать по собственному усмотрению.

Поэзия фильмов Рене Клера порождается ощущением, что мы перенесены в волшебный мир, где невозможное становится возможным, где иная шкала ценностей, где персонажи действуют в особом, эластичном пространстве — времени. В фильме «Париж уснул» это изменение пространственно-временных отношений демонстрируется даже слишком наглядно посредством таких технических приемов, как стоп-кадр, ускоренная и замедленная съемка. В «Призраке Мулен Ружа» с той же целью использована двойная экспозиция. Слишком наглядная, хотя и не лишенная оттенка пародии, «визуализация» идей является характерной особенностью (и определенным недостатком) ранних картин Рене Клера. С течением времени режиссер

* Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., «Худож. лит.», 1957, с. 566.

избавлялся от этой нарочитости стиля, обретая все бóльшую естественность и простоту.

Определяя отношение Клера к «Авангарду», нужно иметь в виду как сложность и неоднородность самого течения, так и особое положение, которое с самого начала занимал внутри него автор «Антракта». Кинематографический «Авангард» не был оформленной школой с четкой художественной программой. Задним числом к нему были причислены самые разнородные произведения по одному лишь признаку: «авангардистским» считалось все, что не укладывалось в рамки традиционной продукции.

Как справедливо отмечает С. Юткевич, значение фильмов «Авангарда» «состояло в некотором обновлении киноязыка; в экспериментальных поисках тех специфических средств кинематографической выразительности, в которых всегда ощущало потребность новое искусство. Однако «Авангард» так и остался только маленькой эстетической «школой», к тому же очень разноречивой именно потому, что опыты его никак не были связаны с жизнью, а эксперименты над киноязыком, который не выражал больших мыслей, не перешли узких границ чисто лабораторных изысканий».

Клер посмотрел со стороны насмешливым и ироническим взором не только на окружающую реальность, но и на кино. Пародия, ставшая излюбленным оружием в арсенале его комедийных средств, позволяла ему использовать самые разнообразные приемы, в том числе и «авангардистские», переосмысливать их, играть ими, извлекать из них комический эффект. Вот почему можно сказать, что его ранние фильмы, в том числе и «Антракт», в такой же мере принадлежат «Авангарду», в какой представляют собой юмористическую критику и пародийное «снятие» крайностей этого направления.

Не отрицая своей приверженности к «авангардизму», Рене Клер истолковывал это понятие очень широко — как некое «любопытство духа» — и предупреждал, что никому не дано знать заранее, окажется ли его произведение в авангарде или в арьергарде искусства. Много позже, говоря о творчестве режиссера Жака Фейдера, он так характеризовал расстановку сил во французском кино 20-х годов:

«Между 1920 и 1928 годами во французском кино определились две тенденции: с одной стороны, эстетизм, «Авангард», поиски новых средств выражения, с другой — так называемый «коммерческий фильм», который (как сегодня в Голливуде) был предназначен лишь для того, чтобы делать сборы, придерживаясь устоявшихся рецептов.

Опасности, которые несла с собой вторая тенденция, были вполне очевидны, но и первая имела тот недостаток, что отдаляла кино от массы демократических зрителей, без которых оно не может существовать. Заслуга Жака Фейдера в эту эпоху заключалась в том, что, противостоя обеим этим тенденциям, он создал фильмы, обращав-

шиеся ко всем категориям публики и обладавшие при этом высокими художественными достоинствами».

В этих словах Рене Клер определил, по сути дела, и свою собственную позицию, свое чувство меры и стремление к синтезу. К концу 20-х годов французское кино в лице своих лучших мастеров уже усвоило достижения «Авангарда», отбросив его крайности. Оно покончило с рабской зависимостью от литературы и театра, не отказываясь при этом от использования традиций старших искусств. Оно научилось более свободно обращаться с материалом реальности, поднимать его на различные уровни художественной условности, не порывая связей с жизнью и оставаясь на позициях реализма. Оно стало гораздо увереннее пользоваться выразительными средствами киноязыка, не впадая, однако, в формализм. Оно дало режиссерам возможность самовыражения, сдержав в то же время чрезмерные притязания творческой субъективности. Оно научилось уважать запросы широкой публики, но не идти на поводу ни у нее, ни — что особенно важно! — у кинопредпринимателей, всегда имеющих претензию выступать от имени зрителей. В этом процессе гармонизации и примирения крайностей немалую роль сыграли традиционные качества французского ума: стремление к ясности, чувство меры, терпимость и критицизм. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Рене Клер, в высокой степени наделенный этими качествами, занял в это время ведущее положение во французском кино. Его легкость, изящество, ирония снискали ему всеобщее признание.

Характерна оценка Леона Муссинака, который, рецензируя «Соломенную шляпку», определил комизм Клера как «комизм, действующий рикошетом». Как и другие критики, он остро чувствовал своеобразие его стиля, отличающегося от американской манеры. Сравнивая «Соломенную шляпку» с картиной Гарольда Ллойда «Ради бога!», Муссинак отмечал, что американский кинематографист, обладающий точностью глаза и прекрасной техникой комического, «добивается своей цели несколько элементарными средствами», но наверняка. В то время как у Рене Клера комический эффект возникает за счет «особой трактовки сюжета», посредством иронической стилизации.

Опираясь на достижения американской школы, Рене Клер пошел собственным путем. Он разработал косвенные, опосредованные формы экранного комизма. Режиссер добился того, о чем он мог только мечтать: единодушного признания и со стороны утонченных ценителей и со стороны широкого зрителя.

При всем том был ли Рене Клер доволен достигнутым? Смотрел ли он в будущее с оптимизмом? Ничего подобного. Несколько статей, опубликованных в 1927 году, показывают состояние его мыслей и духа. Находясь на вершине успеха, режиссер испытывал мучительное чувство раалада с коммерческим кинопроизводством, вплоть

до того, что всерьез думал об уходе из кино. Его приводило в отчаяние, что в любимом искусстве тон задают не люди творчества, а люди с туго набитым кошельком. Были моменты, когда ему казалось, что по усыпанной золотом дороге кино движется к своему неизбежному концу. И он внутренне содрогался, видя духовную нищету «деятелей кино», вершивших судьбы только что родившегося искусства: «Эти люди ничего не читали, ничего не видели, ничего не поняли. Напрасно ищем мы в их речах, в их действиях следы каких-то больших идей, пусть спорных, но которые могли бы оправдать их невежество и заблуждения. Мы не находим ничего, кроме недобросовестного хвастовства и рискованных комбинаций, ничего не обещающих в будущем. Они живут и мыслят только сегодняшним днем и ничего так не боятся, как прогресса своего ремесла, из-за которого они могут лишиться мест... Они внушали бы жалость, если бы не были так сильны благодаря своей численности и так бесстыдны».

Возможна ли борьба против такого положения вещей? Имеется ли хоть какой-нибудь шанс на успех? И в этом Рене Клер начинает сомневаться. Ведь кинофильм — это всего лишь промышленный продукт, и доля разума в его создании не так уж велика. Да и она исчезнет — ведь пленка — слишком недолговечный материал. Кинематограф не может претендовать на создание прочных и вечных форм; во всяком случае, тот кинематограф, в котором довелось работать Рене Клеру, представляется ему лишь предысторией экранного искусства. То, что есть, обречено на исчезновение и не заслуживает иной судьбы. «И если нам бывает немного грустно, когда по прошествии нескольких лет эти несовершенные произведения гибнут, не надо забывать, что наши фильмы — это всего лишь опыты. Наша задача — подготовить материал для будущего кино. Наши произведения в счет не идут. Единственное, во что мы верим, — это эволюция кино, которой должны способствовать все, кто его любит. Эта эволюция создается кинематографистами всего мира совместно; и тогда, когда наши индивидуальные произведения погибнут, общее дело останется».

Так, с горьким стоицизмом, Рене Клер готовился продолжать дело, которое стало смыслом его жизни. Вероятно, он очень удивился бы, узнав, что через пятьдесят лет его фильмы сохраняются и что их будут смотреть и изучать в университетах и киноинститутах.

4

В 1928 году духовный климат эпохи начинал меняться: уходили в прошлое эстетические фантазии 20-х годов; суровая реальность требовала внимания художников. И Рене Клер инстинктивно это чувствовал. Несмотря на большой успех «Соломенной шляпки», режиссер хотел поставить свой новый фильм в совершенно ином духе.

В свое время Луи Деллюк призывал кинематографистов: «Походите и посмотрите вокруг. И делайте заметки. Улица, метро, трамваи, лавки полны тысячами драм, тысячами оригинальных и сильных комедий, бросающих вызов вашему таланту, талантливые люди!»

Замысел, родившийся у Рене Клера, перекликался с этими словами Деллюка, как бы превосходящими идеи и методы итальянского неореализма. Режиссер задумал воспроизвести средствами игрового кино историю раскрытия реального преступления. В специальную папку он собирал вырезки из уголовной хроники. В них можно было прочесть о «драматическом аресте взломщиков на улице Рамбюто» или о нападении на шофера такси в Сен-Дени. Наконец сюжет был найден, сценарий написан, актеры законтрактованы. Фильм под названием «Следствие началось» финансировала фирма «Альбатрос». Сценарий был очень драматическим, с трагической развязкой, и без всякого комического элемента. В главной роли должен был сниматься известный актер Морис де Фероди, ранее создавший на экране образ Кренкебиля в одноименном фильме Жака Фейдера. Но съемки не могли начаться без официального разрешения префектуры. Такое разрешение сначала было дано, а затем внезапно аннулировано префектом Кьяппом — тем самым Кьяппом, который четыре года спустя окажется замешанным в попытке фашистского переворота.

Необходимо упомянуть еще об одном неосуществившемся замысле, правда, исходившем на этот раз не от Рене Клера. Посетивший в 1928 году Париж В. В. Маяковский хотел предложить Клеру свой сценарий «Идеал и одеяло». Выбор был, разумеется, не случайным: советскому поэту был нужен режиссер, способный воплотить на экране сочетание реального и фантастического, иронии и лиризма. Перечитывая сейчас сценарий Маяковского «Закованная фильмой», поставленный им в 1920 году, просматривая немногие уцелевшие планы, поражаешься, насколько эта картина напоминает последующие работы Рене Клера! Не во всем, конечно, но кое в чем, очень существенно, установки советского поэта и французского режиссера совпадали. Маяковский пытался вступить в контакт с Клером, который, ничего об этом не зная, со своей стороны мечтал с ним встретиться. Но, увы, встреча, которая могла бы оказаться плодотворной, так и не состоялась.

В бумагах Маяковского сохранился краткий сценарий, впоследствии озаглавленный «Идеал и одеяло». Поскольку запись сделана по-французски, можно предположить, что она-то и предназначалась для Рене Клера. Маяковский сам предполагал играть главную роль и потому героя фильма вывел под своей собственной фамилией. Сюжет сводился к следующему.

Маяковский (герой фильма) мечтает об идеальной любви, но вступает в банальную чувственную связь со случайно встреченной

женщиной. Эта связь тяготит героя-идеалиста, но он никак не решается ее разорвать. Между тем он романтически влюбляется в некую таинственную незнакомку, услышав по телефону ее чарующий голос. Однако встретиться с ней ему долго не удастся. Проходят годы поисков, которым его возлюбленная всячески препятствует. Таинственная женщина вновь и вновь уклоняется от встречи. В конце концов влюбленному поэту удается поколебать упрямство незнакомки, и она назначает ему свидание. Охваченный восторженным ожиданием, герой находит силы порвать со своей пошлой любовницей. И вот, как сказано в сценарии, «Маяковский идет навстречу началу и концу своей жизни». Он видит наконец свою таинственную незнакомку; поворот головы — и он узнает в ней ту самую женщину, с которой провел все эти годы и которую только что покинул.

Как видно, сценарий Маяковского был рассчитан на использование звука — говорящее и звуковое кино уже делало первые шаги в Америке. Обращает на себя внимание и насмешливо-ироническое переворачивание ситуации в сценарии: идеальная, окруженная тайной возлюбленная оказывается той же самой женщиной, связью с которой так тяготился герой. Этот сюжетный ход должен был бы понравиться французскому режиссеру.

Примечательно, что Рене Клер (которому так и не удалось познакомиться со сценарием «Идеал и одеяло») много лет спустя написал рассказ со сходным сюжетом.

После того как сорвались съемки фильма «Следствие началось», надо было срочно подыскать сценарий, в котором можно было бы занять в одной из главных ролей уже законтрактованного Мориса де Фероди. Фирма настаивала, чтобы Рене Клер вернулся к жанру, который уже обеспечил ему (и ей) бесспорный успех. На этот раз почти помимо своей воли Клер снова обратился к водевилю, написанному Лабишем (в соавторстве с М. Мишелем). Так родился фильм «Двое робких». Но в перерыве, в начале лета, режиссер успел еще снять документальную короткометражку об Эйфелевой башне.

Если вскоре после своей постройки башня Гюстава Эйфеля вызвала резкие возражения — в том числе и Мопассана, считавшего, что она обезобразила панораму Парижа, то четверть века спустя для поэтов и художников нового времени она стала символом современности. Гийом Аполлинер не без вызова сравнивал ее с «пастушкой», пасущей блеющее стадо мостов. Художник Робер Делоне посвятил ей целую серию картин, стремясь совместить на одном полотне многочисленные ракурсы, в которых она предстает наблюдателю, смотрящему на нее издали и вблизи, сбоку, снизу, сверху... С помощью живописных средств художник пытался добиться такого же эффекта, какого кинорежиссер достигает посредством монтажа. Блез Сандрар, увлекшийся динамизмом нового века, слагал в честь башни оды.

Рене Клер, как мы помним, избрал Эйфелеву башню главным местом действия в своем первом фильме — «Париж уснул». Но там основное внимание было сосредоточено на сюжете и действующих лицах. Теперь режиссер решил снимать башню — и только ее. Людей для него как будто не существует. Весь фильм состоит только из кинематографических вариаций на тему ее металлических конструкций, подъемных механизмов, движущихся лифтов. Продумывая композицию, режиссер подготовил подробную раскадровку и многочисленные зарисовки. Но главное было, конечно, в кинематографическом ритме смены и взаимного наложения различных планов, неподвижных и снятых с движения, с разных точек, с вкраплениями кусков негативной пленки. С аскетической последовательностью из фильма были изгнаны все сюжетные и эмоциональные моменты. Это был один из наиболее законченных опытов «чистого кино».

Мы знаем, что для Рене Клера, в отличие от многих его друзей — «авангардистов», «чистое кино» никогда не было конечной целью. Фильм «Башня» приобретает свой истинный смысл в контексте двух соседствующих с ним фильмов. «Соломенная шляпка» и «Двое робких» с их водевильными ситуациями, изобразительной орнаментальностью, зрительными и ритмическими узорами разделены своего рода «антрактом», состоящим из обнаженных конструкций и четкого ритма. Это как бы упражнение, заданное себе режиссером, дабы в пылу иронической стилизации за всякого рода арабесками и фиоритурами не потерять четкого ощущения конструктивной формы.

Премьера «Башни» состоялась 5 декабря 1928 года в кинотеатре «Ампир» вместе с только что законченным фильмом «Двое робких». Вот отзыв Александра Арну:

«Это великолепная в своей сдержанности поэма, словно выкованная из металла. Никогда еще лиризм безукоризненно напряженных конструкций не был выражен с такой точностью. До сих пор мы называли Рене Клера молодым мастером. Отныне мы можем именовать его просто Мастером».

Съемки фильма «Двое робких» проводились на студии в Бийанкуре с 30 июля по 20 сентября. Работа шла легко. К этому времени Клер уже имел более или менее постоянную съемочную группу, ядро которой составляли Жорж Лакомб, Лазарь Меерсон, актеры Джим Джеральд и Поль Оливье, очень походивший в жизни на своих комических персонажей и потешавший всех смешными розыгрышами и марсельскими анекдотами. Рене Клер шутил и веселился вместе со всеми. Во время съемок, среди друзей и единомышленников, не оставалось и следа от его вежливой замкнутости, часто державшей людей на расстоянии. В студии царил атмосфера взаимного расположения и свободы, при том что авторитет режиссера был непререкаем. Рене Клер стремился раскрепостить творческую фантазию каждого участника съемок, охотно выслушивал мнения и советы.

«Пропуском» в этот коллектив единомышленников служило одно неперемное качество: любовь к искусству и готовность служить ему, забывая о собственных интересах и амбициях. Если появлялся такой бескорыстный подвижник, то его принимали в «компанию», а потом уже старались подыскать ему какую-нибудь должность.

Именно так возник на студии двадцатилетний Альбер Валантен, ставший сотрудником и другом Рене Клера. Товарищ Арагона и Элюара по сюрреалистической группе, поэт, влюбившийся в кино, Валантен опубликовал оригинальное исследование о средствах экранной выразительности под названием «Введение в белую и черную магию». Первый раздел работы был написан стихами:

Я мчусь и падаю — со мной, кто за меня! —
В пространство чистое я радостно влеком,
Где тени легкие, играя и маня,
Со мною говорят беззвучным языком.

Статья произвела впечатление на Рене Клера, который процитировал из нее несколько больших фрагментов.

На той же студии в Бийанкуре, в соседнем павильоне, Жак Фейдер снимал фильм «Новые господа» — довольно едкую сатиру на парламентские нравы. Между обеими съемочными группами установились добрососедские и отчасти даже родственные отношения, так как у Клера снималась Франсуаза Розе, жена Жака Фейдера. Лазарь Меерсон строил декорации для обоих фильмов. В свободную минуту Фейдер заходил на соседнюю площадку, посмотреть, как идут дела у его младшего коллеги. Часто заглядывал и Альбер Прежан (снимавшийся на этот раз не у Клера, а у Фейдера) и его партнерша Габри Морле. Молодой Марсель Карне, зачисленный по рекомендации Франсуазы Розе в съемочную группу «Новых господ» в качестве второго помощника оператора, жадными глазами следил за всем, что происходило вокруг.

Рене Клер о Жаке Фейдере:

«Наряду с Баронселли он указал мне путь — путь хорошего вкуса, таланта, изобретательного изложения интересных историй. В эпоху, когда я еще относился к сценарию лишь как к поводу для виртуозных упражнений, для него техника отступала на второй план. Если в интеллектуальном смысле я чувствовал близость к Луи Деллюку, то мое понимание кино было, безусловно, ближе к пониманию Жака Фейдера».

Фейдер верил в безграничные возможности кино, в том числе и в раскрытии психологии, в выражении мысли. Напомним, что речь шла о немом кино. Именно Фейдер (в фильме «Грибиш», 1925 года) первым попытался представить на экране различные версии одного и того же события через восприятие разных действующих лиц. Рене Клер использовал этот прием для достижения комического эффекта. И Клер и Фейдер были не просто «постановщиками», но авторами

своих фильмов. Те, кто лично знал обоих режиссеров, утверждают, что и в их человеческом облике было много сходного: элегантность, безукоризненная вежливость, мечтательность и эмоциональная возбудимость под маской сдержанности. Оба они были белыми воронами в кинематографической среде с ее шумными, беспорядочными и амикошонскими правами.

Перенесемся на двадцать лет вперед, в 1948 год. В швейцарской больнице умирал Жак Фейдер. На протяжении последних лет он практически был лишен возможности ставить фильмы. Таков жестокий закон буржуазного кинопроизводства: стоит режиссеру остаться в простое год-другой, и его считают «выбывшим из игры». Фейдер был полон творческих замыслов, у него было несколько готовых сценариев, но при его имени продюсеры только пожимали плечами. Режиссер был в глубоком отчаянии; помимо всего прочего, его мучила мысль, что он остался без средств и что дорогая больница, куда его поместила Франсуаза Розе, ему не по карману. Чтобы убедить его в обратном, Розе договорилась с Рене Клером: он возьмет один из сценариев Жака и сообщит умирающему, что сценарий принят к постановке. Письмо от Клера, которое Фейдер получил в больнице, было одной из последних радостей в его жизни. Немедленно он продиктовал Франсуазе Розе ответ.

Жак Фейдер — Рене Клеру:

«Мой дорогой Рене,

Я все еще в постели, поэтому моя жена выразит Вам ту огромную радость, которую доставило мне Ваше теплое письмо, с сообщением, что Вы добились принятия сценария, столь дорогого моему сердцу и в который я так верю.

...Вы знаете, с каким глубоким восхищением я отношусь к Вашим фильмам, включая «Призрак едет на Запад», «Я женился на ведьме» и «Молчание — золото». Грусть, которую я испытываю при мысли, что мне не суждено самому поставить «Каннибальский праздник», полностью компенсируется тем, что теперь он в Ваших руках.

Прошу Вас верить, мой дорогой, мой большой друг, в мои самые горячие чувства».

И неверной рукой подпись: «Жак Фейдер».

Наконец, в 1970 году, оглядываясь на пройденный путь, Рене Клер так определил роль Фейдера и его творческую индивидуальность: «Он проявил необычайную разносторонность, создавал драмы и комедии, исполненные фантазии или реализма, но неизменно отмеченные печатью его стиля. Он показал следующему за ним поколению (то есть поколению, к которому причислял себя Р. Клер.— В. Б.), что не следует ни льстить публике, ни пренебрегать ею. Он принадлежал во Франции к числу тех, кто, при всех превратностях, стремился защищать хрупкую независимость автора фильмов»

IV

ПОЭЗИЯ ЭКРАНА И СОЦИАЛЬНАЯ КРИТИКА

Клер не переставал защищать свою свободу, которая является и нашей общей свободой... В каждом его фильме каждый француз может узнать частицу себя самого, а иностранец — частицу Франции.

Леон Муссиак

1

В 1929 году Рене Клер заключил контракт с франко-немецкой кинокомпанией «Софар», купившей у него идею сценария, который впоследствии стал называться «Приз за красоту» и послужил для автора причиной долгих мытарств. На этот раз он писал сценарий не для себя: фильм должен был ставить Георг Вильгельм Пабст. Но и над Клером и над Пабстом стояла администрация фирмы, которую не устраивала драматическая развязка сценария. В то время у кинопредпринимателей была твердая установка: фильм не должен плохо кончаться. Они требовали, чтобы экран представлял зрителям радужную, приглаженную, приукрашенную картину жизни. Переговоры с кинокомпанией затянулись. Тем временем из Америки пришло известие, что братья Уорнер начали промышленное производство звуковых фильмов. Рене Клер совершил специальное путешествие в Лондон, чтобы познакомиться там с первыми образцами «звукового и говорящего» кино. Особое впечатление на него произвели своей технической стороной такие картины, как «Бродвейская мелодия» (режиссер — Гарри Бомонт) и «Плавучий театр» (режиссер — Гарри Поллард), и «удивительные звуковые мультипликации, являющиеся в настоящее время наименее спорными достижениями нового кино». Собственными глазами он убеждается в том, сколь велика для широкой публики притягательная сила говорящих кинолент. С двенадцати часов дня до одиннадцати ночи зрители сменяют друг друга в переполненных залах. Несколько месяцев назад американский акцент вызывал улыбку у англичан, но очень скоро его перестали замечать. Именно огромные размеры англоязычной аудитории побудили американских предпринимателей снимать большие и дорогостоящие говорящие фильмы: для них, на первых порах во всяком случае, не вставал вопрос о том, как преодолевать языковой барьер. В европейских кинематографиях, как справедливо предвидел Клер, проблема языковых различий встанет со всей остротой. И это было для него еще одним основанием опасаться прихода говорящих фильмов. Другое дело — музыка и звуковые эффекты. Рене Клер сразу понял и оценил возможности, которые дает звуковая дорожка, — возможности сделать музыку и шумы органической составной частью фильма. Но он опасался, что злоупотребление диалогом нарушит эстети-

ческое равновесие экранного зрелища. В статьях, написанных Рене Клером из Лондона в мае 1929 года, настойчиво проводится мысль, что плохо не само изобретение звукового фильма — плохо то употребление, которое делают из него корыстные торговцы пленкой. Его поражает, что за чрезвычайно короткий срок звуковое кино уже породило свои шаблоны: джаз, трогательная песенка, часы с кукушкой, аплодисменты в дансинге, автомобильный мотор, бьющаяся посуда...

Звукам, используемым как шумовой аттракцион, Рене Клер считал необходимым противопоставить их строгий отбор и осмысленное применение. В «Бродвейской мелодии», считает Рене Клер, говорящий фильм впервые обрел свою форму: это не кино в его прежнем виде и не театр, а нечто новое. Неподвижность планов — основной недостаток первых говорящих фильмов — исчезла. Актеры свободно двигаются, говорят, кричат, вздыхают, и аппарат воспроизводит их движения и голос с поразительной гибкостью. Объектив так же свободен, и кадры столь же разнообразны, как и в хорошем немом фильме.

Как пример осмысленного использования звуковых эффектов Рене Клер отметил эпизод, в котором героиня фильма, стоя у окна, следит за отъезжающим автомобилем; автомобиль в кадре не появляется, но зрители слышат звук захлопывающейся дверцы, удаляющийся шум мотора — и этого достаточно. Звук помог сохранить единство места, а в немом кино такую сцену пришлось бы расчленять на несколько монтажных кусков.

Звук должен не дублировать изображение, а в нужный момент заменять зрительный образ — вот чрезвычайно важный вывод, к которому пришел Рене Клер. Именно чередование зрительного образа и звука, а не их одновременное использование позволяет создать наиболее яркие эффекты в говорящем кино.

Зато вторжение на экран словесных штампов, пошлой литературы — одна из величайших опасностей, таящихся в звуковом фильме. Такая перспектива особенно страшила Рене Клера (хотя он мог бы вспомнить, что и немые фильмы в своих титрах далеко не всегда избегали этой ошибки). Ведь его, как и многих его товарищей, привело в кино разочарование в литературных формах. Они надеялись, что поэзия, не способная обновить стершиеся от употребления слова, возродится в зрительных образах на белом полотне. И вот теперь с экрана, как из рога изобилия, посыпались словесные штампы. Может ли быть поэтичным говорящий фильм? — с тревогой спрашивал Рене Клер. Он предвидел, каких огромных усилий потребует теперь борьба с продюсерами и прокатчиками, склонными отдать предпочтение банальностям, «красивым» фразам и пустой болтовне.

Во власти таких опасений Рене Клер переделывал «Приз за красоту» в сценарий звукового фильма. Он придавал большое значение

тому, что задуманная им история имела драматический, а не комический характер. В то время он полагал, что звучащее слово ничего не добавляет к экранному комизму, а, напротив, вредит ему, тогда как драматические фильмы могли бы многое приобрести благодаря звуку.

Рене Клер неоднократно пересматривал «Парижанку» Чаплина, поражаясь вкусу, сдержанности, жизненной убедительности этой психологической драмы, поставленной великим комиком. Он думал о том, какое количество фильмов обязаны своим воздействием неожиданным поворотам сюжета, внешним эффектам. Здесь же — ничего подобного: действие развивается непринужденно, словно подчиняясь какой-то мягкой, но неодолимой силе. Фильм Чаплина напомнил Рене Клеру его любимого Стендала... Режиссер, обогативший французское кино несколькими блестящими комедиями, теперь мечтал о создании собственной «Парижанки».

Однако все прекрасные замыслы, связанные с «Призом за красоту», разбились об упрямство представителей фирмы. Клер вынужден был расторгнуть контракт, отказавшись при этом от авторских прав на сценарий. Кинокомпания передала его режиссеру Аугусто Дженина, который и сделал из него заурядную коммерческую картину.

Но Рене Клер уже был увлечен другим замыслом: происходило рождение одного из самых поэтических его произведений — фильм «Под крышами Парижа».

2

Сценарий нового фильма создавался в конце 1929 года сначала в Париже, затем в Сен-Тропезе, который тогда не успел еще превратиться в модный курорт. Туристы и отдыхающие только начинали обживать этот маленький городок на Лазурном берегу. Рене Клер любил бродить по крутым, продутым мистралем улочкам или играть в белот, сидя за столиком в маленьком кафе, носившем название «Кафе де Пари». Здесь на какое-то время он превращался в провинциала-южанина, общительного, беспечного, обожающего рыбалку и игру в шары. Несколько позже он купит в двух километрах от Сен-Тропеза, у самого морского побережья, дом с поэтическим названием «Миремер» («Отражающийся в море»). Нигде ему не работалось так хорошо, как здесь, в большой комнате, куда через распахнутые окна доносился шум прибоя и вливалась средиземноморская голубизна. Впрочем, и дурная погода не была помехой. Рене Клер даже любил приезжать сюда в осенние и зимние месяцы, когда во всем городе не было ни одного отдыхающего.

Но тогда, в конце 1929 года, «Миремер» еще не существовал, и Рене Клер с Жоржем Лакомбом трудились над сценарием, обосновавшись во временном пристанище. Клеру был необходим не столько

соавтор, сколько партнер для работы. Свои литературные произведения он всегда писал в одиночку, уединившись за письменным столом. Другое дело — фильм. Работая над сценарием, он любил гулять, заниматься повседневными делами, наблюдать жизнь; именно тогда ему приходили в голову наиболее интересные драматургические и режиссерские идеи, и он должен был тут же их обсудить с человеком, который понимал его с полуслова и мнению которого он доверял. Таким человеком в течение ряда лет и был Жорж Лакомб*.

Съемки «Под крышами Парижа» начались 2 января 1930 года на студии в Эпине, арендованной немецкой фирмой «Тобис» и оборудованной весьма совершенной (по тем временам) звуковой аппаратурой. Работа над фильмом проходила, как обычно, в легкой, дружественной атмосфере. Декорации были построены Лазарем Меерсоном. За кинокамерой стоял Жорж Периналь, до этого снявший с Рене Клером «Башню». В съемках участвовал и Марсель Карне, зачисленный в группу вторым ассистентом режиссера. Карне был передан Клеру, можно сказать, «с рук на руки» Франсуазой Розе и Жаком Фейдером, уехавшими работать в Голливуд. Рене Клер проникся симпатией к молодому человеку, с которым познакомился на студии в Бийанкуре. С тех пор Карне успел снять на собственный страх и риск небольшой документальный фильм «Ножан, воскресное Эльдorado» — лирический репортаж о воскресном отдыхе парижан. Эта полулюбительская работа свидетельствовала о несомненном кинематографическом таланте, о точном и поэтическом восприятии природы.

Наконец, и выбор актеров оказался чрезвычайно удачным: здесь были Альбер Прежан, получивший возможность использовать свой приятный голос и музыкальность; Гастон Модо, человек большой культуры и личного обаяния, начавший сниматься без малого двадцать лет назад в эксцентрических комедиях Жана Дюрана; Эдмон Гревилль, в будущем — режиссер; неизменный Поль Оливье; юная Пола Иллери, чей румынский акцент был изобретательно обыгран режиссером.

Техника звуковой съемки уже успела породить свои каноны и предрассудки. Звукооператоры чувствовали себя хозяевами на съемочной площадке, им принадлежало последнее слово. Микрофон был центром, вся мизансцена строилась вокруг него. Рене Клер ре-

* Жорж Лакомб сделал во французском кино вполне достойную, хотя и лишенную блеска карьеру. В его лучших фильмах (таких, как «Монмартр на Сене» с молодой и еще не прославленной Эдит Пиаф в главной роли) чувствуется ученик Рене Клера, но лишенный яркого дарования и оригинальности учителя, равно как и его упорства в отстаивании творческих замыслов. Лакомб показал себя и интересным режиссером-документалистом, сняв короткометражный фильм «Зона» — поэтический репортаж о Париже, городе бедняков. Эта картина занимает заметное место в истории французского «Авангарда», знаменуя вместе с другими фильмами переход от технических экспериментов к документальному запечатлению реальности.

шително восстал против такого положения вещей. Вопреки советам технических специалистов, он заставил микрофон перемещаться, приспособливаться к движениям актеров и съемочной камеры — и оказался прав!

Фильм рождался под счастливой звездой... Он был вдохновлен любовью Рене Клера к окраинным кварталам родного города и к парижской уличной песне. Режиссер, по его собственному признанию, никогда не мог пройти мимо уличного певца без того, чтобы не присоединиться к группе слушающих. В один из таких моментов у него и возник замысел фильма, в котором героем должен был стать уличный певец, а песни не просто сопровождали бы действие, а вплетались в драматургию.

«Под крышами Парижа» стоит на грани между «танцующими» 20-ми и грозowymi 30-ми — на грани между прошлым и будущим, между воспоминанием об уходящем дне и ожиданием того, что принесет с собой тревожное завтра. Мир простых чувств, сентиментальных и поэтических переживаний теперь предстает как смутное впечатление прошлого и как несбыточная мечта.

Действие фильма происходит в парижском предместье, среди людей неопределенных занятий, где полуголодная богема соприкасается с миром воров, апашей и девушек, для которых легкая любовь еще не стала профессией. Французские литераторы и художники любили изображать эту среду в романтических, идиллических, а иногда устрашающих тонах, выражая таким образом свой протест против фальши, застоя и пошлости буржуазного общества. Добропорядочные, законопослушные, почтенные граждане не интересовали их или если интересовали, то как предмет насмешек. Но поэты нуждались в поэзии, и, чтобы найти ее, они уходили на окраины общества, где, как им казалось, еще сохранилась жизнь, не подвластная мертвящему воздействию буржуазных отношений.

В поисках поэзии Рене Клер тоже отправился на окраины Парижа, на окраины социальной жизни, надеясь найти там людей, «свободных» от общества. С насмешкой, подчас язвительной, показывает режиссер призрачную жизнь тех, кто следует установлениям и нормам буржуазного общества, и с любовной иронией — тех, кого общество вытеснило на окраины, кто живет иллюзией личной независимости и свободы. Их мир, их наивность, их мечты художник берет под свое покровительство, грустно посмеиваясь также и над собой, ибо знает ограниченность собственных сил...

«Если тебе повезло и ты в молодости жил в Париже, то, где бы ты ни был потом, он до конца твоих дней останется с тобой, потому что Париж — это праздник, который всегда с тобой». Эти слова Хемингуэя перекликаются с настроением клеровского фильма. Молодой американец почувствовал дух Парижа и проникся им. Не будем забывать, что, как и Рене Клер, он принадлежал к поколению, чья

юность была опалена дыханием войны... Иначе никогда не возник бы этот эмоциональный «второй план», без которого невозможно клеровское переживание парижской «идиллии»; не возникли бы эти обыденные и ирреальные городские пейзажи, залитые мягким светом и окутанные нежными сумерками. Узкие улочки между фасадами старых домов манят к прогулкам и приключениям. От островерхих черепичных крыш и труб камера опускается вниз медленным и плавным движением, как ныряльщик, погружающийся в прозрачную воду, чтобы рассмотреть причудливую жизнь обитателей дна. Панорама крыш возникнет еще не раз как зрительный лейтмотив фильма (и клеровского творчества вообще). Этот взгляд сверху — каким разным смыслом он может наполняться от фильма к фильму! Только что он выражал превосходство великана над лилипутами, человека — над марионетками. И вот — все меняется: теперь это взгляд взрослого, наблюдающего наивные и трогательные игры детей, созерцающего мир, в котором он жил, казалось бы, еще совсем недавно и в который ему уже нет возврата. Чувство превосходства смешивается с грустью, насмешка с нежностью.

Конечно, в фильме есть некая бесплотность, вообще характерная для Рене Клера. В данном случае — это бесплотность мечты и воспоминания. Предметы имеют значение не сами по себе, а благодаря той поэтической атмосфере, которая их окружает. Здесь все воссоздано фантазией режиссера, его влюбленной памятью. Ведь и дети не знают, что живут в волшебном мире: потом, когда они вырастут, этот мир сказочно преобразится в их воспоминаниях.

Ах, Париж, в двадцать лет —
Это жизни расцвет...*

Слова и мелодия, проще которых, кажется, быть ничего не может, улетают и возвращаются с такой же настойчивостью, так же берут в плен, как строки Аполлинера:

Проходят сутки, недели, года...
Они не вернутся назад.
И любовь не вернется... Течет вода
Под мостом Мирабо всегда.
Ночь приближается, пробил час.
Я остался, а день угас**.

Вчерашний день ушел, а вместе с ним — легкость жизни, счастливая любовь. И душа поэта полетела следом, чтобы еще немного пожить среди воспоминаний — тенью среди теней. Поэтическая фантазия подчиняет нас себе, заставляет поверить в реальность происходящего... Но вот зажигается свет в зале, и мы чувствуем грусть не только потому, что оказалась обманутой любовь симпатичного ге-

* Рене Клер использовал уже существующие песни. Фильм дал им новую жизнь.

** Перевод М. П. Кудинова.

роя, но и потому что исчез пленительный и призрачный мир, не оставив следа на равнодушной белизне экрана. И все-таки мы побывали на этом «движущемся празднике», «movable feast», как говорит Хемингуэй, — и унесли с собой его частицу, хоть и был он не про нашу честь... Нам весело и грустно в одно и то же время.

«Под крышами Парижа» — это поэма об утраченном времени, обретенном вновь благодаря искусству, о празднике, который не вернется, но, однажды пережитый, все же не уйдет бесследно. Мечта 20-х годов о единстве жизни и поэзии, реального и чудесного сбылась неожиданно-негаданно в тот момент, когда сами эти годы были отодвинуты в прошлое. Мечта обрела реальность, когда породнившая ее реальность стала мечтой.

Май в Париже цветет —
Это сердце поет,
Будем жить и любить
Без забот.

Итак, Рене Клер рассказал неприятную историю, в которой участвовали ставшие к тому времени традиционными персонажи городского фольклора, — историю о том, как на парижских улицах зарождается, расцветает, а потом увядает любовь. Фильм навеян парижской уличной песней, и эта преемственность проявляется в сюжете, эмоциональной атмосфере, типаже и, уж конечно, в характере использованных музыкальных мелодий.

В любовном соперничестве из-за податливой и своевольной Поли сталкиваются уличный певец Альбер и предводитель бандитской шайки Фред. Это главная линия сюжета, с которой переплетаются две другие, тоже весьма существенные для развития действия и обрисовки характеров: взаимоотношения Альбера с его другом Луи и злоключения незадачливого вора Билля, из-за которого Альбер попадает в каталажку. В конце концов, когда герой, казалось бы, преодолел все препятствия и может жениться на Поле, открывается, что она любит не его, а Луи.

Первые кадры переносят нас уже в знакомый по предыдущим работам Клера марионеточный мир. По улицам вместо людей бегают зонтики: они суетятся, сталкиваются между собой, жестикулируют. Слышен только шум дождя да легкая, пританцовывающая мелодия, похожая на звон дождевых капель. Двое молодых людей, Альбер и Луи, наблюдают за уличными сценками из подъезда дома. Вот из дверей кафе напротив появился Фред, у него самоуверенные движения, наглое лицо с темными усиками. Все в нем выдает «кайда», одного из главарей уголовного мира. Какой-то человек говорит с ним, судя по жестам, недостаточно почтительно, и в следующее мгновение, сбитый ударом кулака, валится на мостовую. Вскочив, он готов броситься на Фреда, но тот быстро засовывает руку в карман, где явно обозначается револьвер. Противник мгновенно исчезает,

а под усами Фреда мелькает довольная усмешка. Альбер и Луи понимающе переглядываются. Им все ясно. Ясно и зрителю, хотя он не слышал ни слова из того, что говорили персонажи: все разыгралось как маленькая, но вполне законченная пантомима. Точно так же показано и дальнейшее: появление Пола, попытка Альбера и Луи познакомиться с ней, спор между друзьями, ведущий к тому, что девушку уводит Фред.

Роли действующих лиц с самого начала четко определены, и зритель знает, что каждый будет действовать в соответствии со своим амплуа. Намечены две основные линии, дружбы и любви, которым, конечно же, суждено пересечься. Зрителю предложена четкая канва, по которой на его глазах режиссер будет вышивать узоры своей комедии. Фигуры расставлены, сейчас будет разыграна партия по непреложным законам шахматного искусства. Нас приглашают полюбоваться изящным фокусом, посмотреть, как из маленькой коробочки возникнет игрушечный мир. И мы снисходительно соглашаемся принять участие в этой милой, хотя и несерьезной игре. Как вдруг понимаем, что объектом фокуса стали мы сами: это мы оказались в коробочке, разгуливаем по улицам игрушечного города, рядом с персонажами, ставшими одного с нами роста, среди декораций, превратившихся в настоящие дома.

Юмор пропитывает фильм, как «живая вода», которой режиссер окропил свой искусственный мир. Смех возникает вследствие радостного удивления: ненастоящее, игрушечное, придуманное оказалось живым, трепетным, одухотворенным. Из шляпы фокусника вместе с пестрыми лентами и ворохом искусственных цветов вылетела поэзия.

Разумеется, все это приправлено солью иронии — это знак того, что критический ум режиссера бодрствует и контролирует чувства. Вместе с тем ирония не мешает поэзии, лирическому сопереживанию. Соединение остроты ума и сердечной взволнованности не всегда удается Рене Клеру. Но когда удается — он создает свои шедевры.

Выше мы вспомнили о книге Хемингуэя «Праздник, который всегда с тобой». Приведем слова другого иностранца, влюбленного в Париж, — слова, которые тоже по-своему перекликаются с фильмом Клера:

«У Парижа странная улыбка, едва заметная, улыбка невзначай. Бедняк спит на скамье, вот он проснулся, подбирает окурки, затягивается и улыбается. Ради такой улыбки стоит исходить сотни городов. Серые парижские дома умеют улыбаться столь же неожиданно. За эту улыбку я и люблю Париж, все в нем выдуманно, кроме выдумки, выдумка здесь понятна и оправдана». Так писал Илья Эренбург в 1931 году. В фильме Клера все искусственное, все — кроме улыбки: улыбка настоящая.

Юмор и поэзия в творчестве Рене Клера нуждаются друг в друге:

лишенные взаимной поддержки, они неизбежно стали бы скользить, юмор — в сторону абсурда, поэзия — в сторону трагического чувства неразрешимости противоречий. Удержать равновесие они могут только в движении, только танцуя. Потому-то столь важен музыкальный ритм независимо от того, идет речь о звуковом или немом фильме: он дает единство стилю, непрерывность движению. А чуть что не так, чуть где заминка, ирония тут как тут, она обыгрывает возникшую трудность и тем спасает положение.

Главные действующие лица фильма не единственные носители комизма, как в американских лентах, где все действие и все гэги сконцентрированы вокруг основного комического персонажа (или комической пары). У Клера комизм рассредоточен, и очень часто его выразителями оказываются как раз эпизодические фигуры второго плана. Таковы в «Под крышами Парижа» толстая консьержка, худощавый господин, все время норовящий облить кого-нибудь водой, посетители кафе и т. д. Мы видим, как они все время готовы что-то сделать, предпринимают какие-то действия и не доводят их до конца, так что возникает дополнительный ток движения на втором плане, поддерживающий ритм всего произведения.

Тема Давида и Голиафа, решавшаяся Чаплином в формах эксцентриады, у Клера в «Под крышами Парижа» приближается к звучанию 30—40-х годов. «Маленький человек» Альбер, если он хочет защитить свою любовь и человеческое достоинство, должен противостоять грубой силе бандита и всей его шайке. Драматической кульминацией фильма оказывается момент, когда Альбер, предупрежденный о возможных последствиях своего поступка, на глазах у всех приглашает Полу на вальс. Наивная и упоительная мелодия аккордеона словно несет и качает их вместе с другими парами под внимательными и угрожающими взглядами апаша и его дружков. Этот кружащий голову вальс предшествует поножовщине. Беззащитный человек перед лицом окружившей его банды, где-то на окраине, под тусклым фонарем, холодный блеск ножа, — еще немного, и сцена приобретет зловещее звучание. Но режиссер проворным, может быть, чуть судорожным движением хватает волшебную палочку смеха и спешит на выручку.

Крошечный, не длиннее мизинца перочинный ножик, который извлекает из кармана Альбер, придает происходящему комический вид. Старомодные бандиты, еще соблюдающие кодекс чести, не решаются поднять руку на безоружного. Неубедительно? А ирония на что? Вы разве забыли, что перед вами не реальные бандиты, а персонажи городского фольклора? Так что не сомневайтесь: герой выйдет из переделки целым и невредимым и, что еще важнее, утвердившим свое человеческое достоинство. И кто знает, быть может, режиссером руководило здесь желание не только рассмешить и успокоить почтенную публику, но и преподать ей урок мужества, показав по-

срамление грубой силы. Не забудем и о том, что Альберу удалось выпутаться из неприятной ситуации благодаря помощи верного друга Луи.

Но тот же Луи и уничтожает плоды одержанной Альбером победы. Ведь сыр-бор загорелся из-за Пола, а она тем временем успела вляпаться в Луи. Сюжет, подойдя вплотную к счастливому концу, делает новый зазаг. Последнее квипрочно венчает фильм: Пола, казавшаяся пассивным залогом развернувшегося вокруг нее соперничества, в конце концов сама решает, с кем ей быть. Фольклорный мотив разыгрывания девушки в кости пародируется и снимается. Только что, когда мы были готовы поверить в реальность происходящего, нам напомнили, что перед нами сказка. Теперь, когда мы приготовились к условному счастливому концу, жизнь неожиданным поворотом заявила о себе. Но не для того, чтобы разрушить изящное сооружение, воздвигнутое режиссером, а чтобы подтвердить: не смотря на взаимные подножки и подначки, реальность и фантазия не враждебны друг другу, они действуют заодно.

Артистичность фильма Рене Клера пришлось по вкусу далеко не всем французским критикам:

«Разве кино нужно для того, чтобы мы могли восхищаться остроумием режиссера? Искать за произведением мысль автора, видеть в нем средство выражения — все это годилось для старых искусств, для старой, так называемой индивидуалистической, эпохи. В кино же совсем другое дело: здесь материя живет, говорит и утверждает свои права над духом. Теперь, когда благодаря экрану мы получили возможность войти в непосредственный контакт с вещами, нужно ли нам снова заниматься извлечением квинтэссенций? Снова начинать посредством кино делать то, что уже делалось столько раз, поддерживать то, что должно сгореть, снова возвращаться к опьянению умом — не значит ли это признать, что мы неизлечимы?»

В приведенном высказывании критика Жака Шпица можно увидеть характерную реакцию против эстетизма 20-х годов, которая, однако, тут же увлекает критика в противоположную крайность.

Отрицательная оценка, данная Шпицем фильму, не была исключением. Жан Тедеско, критик «авангардистского» толка, хотя и хвалил фильм за «тонкие юмористические штрихи», «наблюдательность», «поэтичность», «ярко выраженную индивидуальность режиссерского почерка», — высказывал порицание автору за сам характер сюжета, содержавшего, по мнению критика, «уступки вульгарному вкусу». Вообще Тедеско с неодобрением писал о стремлении кино «подлаживаться под простонародные вкусы».

Фильм «Под крышами Парижа» завоевал признание во Франции лишь после того, как ему был оказан восторженный прием в других странах. Многим французским зрителям (а главное — директорам кинотеатров, делавшим ставку на «стопроцентно говорящие» филь-

мы) чрезвычайно сдержанное использование звука и диалога казалось отставанием, следствием режиссерского неумения или робости.

После неудачного начала коммерческого проката фильма Рене Клер уехал в Сен-Троpez в подавленном настроении. И здесь он получил известие, что фильм «Под крышами Парижа», показанный на закрытом просмотре в Берлине, произвел огромное впечатление и для его демонстрации решено арендовать на два месяца один из крупнейших берлинских залов. В августе Рене Клер прибыл в Берлин вместе с Альбером Прежаном и Полой Иллери на официальную премьеру фильма. Зрители устроили им овацию, которая длилась пять минут. Полагая, что таков местный берлинский обычай, Рене Клер подчиняется необходимости без конца улыбаться и кланяться рукоплещущему залу. И только на следующий день, просматривая газеты, он понимает, что речь идет об исключительном успехе. Критики пишут о «перевороте в кино»; запросы о покупке фильма приходят из Америки, Англии, Советского Союза...

Позже, после того как фильм с успехом прошел во многих странах, представитель одной американской фирмы спросил Рене Клера: «Как вам удалось именно с помощью звукового фильма добиться международного признания?» (В то время считалось, что языковой барьер препятствует международному успеху «говорящих картин».) Режиссер ответил: «Это произошло именно потому, что я остался, вероятно, последним, кто делает такое кино. Я попытался сделать фильм, где звучащее слово играло бы примерно такую же роль, как титры в немой картине. Зато музыку я старался вводить как можно шире: ведь это не меняло драматургию».

Что же произошло? Почему прием зарубежных зрителей так отличался от реакции парижан? Многие объясняют это тем, что к моменту появления «Под крышами Парижа» зрители других стран видели гораздо больше звуковых картин, чем французы и уже были пресыщены бесконечными разговорами на экране. В фильме Клера их пленило то, что диалоги были минимальными и абсолютно понятными, хотя и шли на французском языке. Сам Рене Клер также склонен считать, что первоначальный неуспех «Под крышами Парижа» во Франции был связан с тем, что фильм подоспел не вовремя: появившись он немного раньше или, наоборот, немного позже — и публика сумела бы лучше оценить его сдержанность в использовании звука. Что касается Ж. Шарансоля, то он высказывает мнение, что французская публика, привыкшая к определенному жанру «фильмов Рене Клера», сначала была сбита с толку новизной стиля в его новой работе.

К этим объяснениям я решусь добавить еще одно. Стилистика фильма требовала от зрителей определенного отстранения от его сюжета и жизненного материала. Показанный на экране Париж был не реальным городом, а неким городом мечты, плодом воображения.

Иностранцам было легче войти в этот условный мир, чем парижанам, жителям реального Парижа.

В истории кино найдется мало фильмов, которым была бы так к лицу патина времени. Как благородному вину, время придало картине особенно тонкий и благородный аромат. На протяжении миновавших лет и десятилетий благодаря повторным выпускам в прокат и главным образом благодаря деятельности кино клубов среди представителей сменяющихся друг друга поколений фильм «Под крышами Парижа» обрел миллионы и миллионы благодарных зрителей.

Однако среди мастеров французского кино (и среди тех, кому предстояло стать его мастерами) значение фильма было оценено сразу. Так, Пьер Бост, в будущем — известный сценарист, писал, что Рене Клер «создал лучшее произведение из всего, что было когда-либо сделано во французском кино».

Приведем также высказывания знаменитого впоследствии режиссера Анри-Жоржа Клузо, в то время — молодого юриста, пробавившего свое перо в кинокритике: «Автор «Соломенной шляпки» и «Двоих робких» редко когда достигал такой удачи, как в этом фильме, легком, непосредственном и неожиданно глубоком. Режиссер нигде не жертвует изображением и сопутствующей ему эмоцией. Бедный квартал с узкими улочками, бесконечные крыши и трубы, жидкие дымки, поднимающиеся к облакам, — правдивость запечатления этой популистской картины ничуть не мешает поэтическому звучанию. Не впадая в мрачность, режиссер создал такое обрамление, внутри которого распускается голубой цветок души парижского предместья. Песенка с ее чувствительным и трогательным напевом делает вполне естественным присутствие звука: она служит лейтмотивом произведения. То прекращаясь, то возобновляясь, она объединяет в ритме томительного вальса всех персонажей, и хороших и плохих... Слова возникают лишь иногда, когда это необходимо для понимания действия. Они занимают не больше места, чем титры в немом фильме. Мы далеки от театра, насколько это только возможно».

Клузо очень точно и глубоко почувствовал «Под крышами Парижа», и пример поэтического преображения повседневной реальности, надо думать, не прошел даром для будущего режиссера, хотя потом, когда Клузо сам станет за кинокамеру, выяснится, что его художественный мир диаметрально противоположен миру Рене Клера.

Наконец, Марсель Карне опубликовал в 1933 году статью-манифест «Когда же кино выйдет на улицу?» Он призывал французских кинематографистов следовать примеру Фейдера и Клера, которые «великолепно умеют схватывать потаенный, сокровенный лик знакомых пейзажей нашей столицы и показывать их внутреннюю жизнь с величайшей подлинностью». В фильме «Под крышами Парижа»,

продолжал Карне, облик Парижа воспроизведен с помощью декораций, но это не помешало «дать изображение жизни более реальное, чем сама жизнь». Эти декорации «поражают своей подлинностью и волнуют нас, быть может, даже больше, чем если бы режиссер и его съемочная группа действительно вышли на подлинное место действия».

В период, когда шли съемки фильма «Под крышами Парижа», Рене Клер познакомился с С. М. Эйзенштейном. Французский режиссер с восхищением относился к создателю «Броненосца «Потемкин» и потому не упустил возможности отправиться в Советское посольство на просмотр фильма «Старое и новое» (это было после того, как префект парижской полиции Кьяпп запретил демонстрацию фильма в амфитеатре Сорбонны). Перед просмотром Эйзенштейн произнес вступительное слово. Клер запомнил, что советский режиссер очень хорошо говорил по-французски. Одна фраза, правда, вызвала у него недоумение: Эйзенштейн сказал, что «автором его фильмов является народ». По мнению Клера, автором «Броненосца «Потемкин» был все-таки Эйзенштейн...

Личное знакомство с Сергеем Михайловичем продолжилось на студии в Эпине, где Эйзенштейн помогал Григорию Александрову снимать «Сентиментальный романс» и с большим интересом присматривался к съемочной технике и методам работы. Энергичный и остроумный, с живыми глазами и копной непокорных волос, он произвел на Рене Клера впечатление «смеющегося льва».

Итак, Рене Клер не только теоретически декларировал, но и практически подтвердил свои идеи о специфике и задачах звукового кино. Однако существовала и другая точка зрения, согласно которой звуковой фильм является не чем иным, как новой формой существования театрального искусства, «консервированным театром». Наиболее авторитетным и энергичным проповедником таких взглядов выступил драматург Марсель Паньоль, с успехом перенесший на экран свои пьесы «Топаз» и «Мариус», сохранив их театральную драматургию и ведущую роль диалога, при том что их действие с редкой для того времени решительностью было вынесено на натуру, в естественные декорации.

Рене Клер вступил в полемику с Паньодем, не столько с его фильмами, сколько с теоретическими утверждениями. Резкость его реакции объяснялась тем, что за стремлением писателей и драматургов «прибрать к рукам» кино он увидел угрозу для существования киноискусства как такового.

Со всем полемическим пылом, который обычно скрывался за внешней сдержанностью, Рене Клер снова и снова доказывал, что говорящее кино должно освободиться от влияния литературы и театра. Драматурги и писатели не способны выполнить такую задачу, так как для этого им пришлось бы выступить против своих собственных

профессиональных привычек. Нужны люди, обладающие чувством кино, знающие его профессионально и готовые служить ему самоотверженно и бескорыстно.

Эта статья, опубликованная в июле 1930 года в журнале «Пур ву», послужила сигналом к оживленной дискуссии: одни кинулись защищать Паньоля, другие поддержали Рене Клера. Полемика продолжалась несколько лет, и время постепенно притупило ее остроту. Примечательно, что боевой запал обоих спорщиков не смог разрушить их дружбу и взаимное уважение. Как написал впоследствии Паньоля: «Хотя мы в этом и не признаемся, но мы друг друга убедили. Он (то есть Р. Клер. — В. Б.) начал делать говорящие фильмы, в которых много говорят. Я под его влиянием пытаюсь создавать зрительные образы. Если наша битва продлится, а я думаю, она будет так же продолжительна, как и наша дружба, которую ничто не в силах нарушить, то я кончу тем, что буду снимать немые фильмы, в то время как он будет пленять радиослушателей». Рене Клер, со своей стороны, признал не только драматические произведения Паньоля (их он ценил всегда), но и кинематографические достоинства таких его фильмов, как «Ангела» и «Жена булочника». Особенно же он восторгался обаянием Паньоля и разносторонностью его талантов. «Находясь с ним лицом к лицу, — писал он в 1950 году, — я не мог противиться очарованию этого необыкновенного человека, который, завоевав в наше время грандиозный успех в театре, бросился в кино с тем юношеским энтузиазмом, который он вкладывает во все свои начинания: стал выпускать фильмы, построил киностудию, создал лабораторию, открыл кинотеатры, одновременно собрался произвести переворот в автомобильной промышленности изобретением нового мотора; а на досуге он бывал то фермером, то каменщиком, то консулом в Португалии, то членом Французской Академии».

Приход звука, к которому Рене Клер сначала отнесся с большой осторожностью, не разрушил экранный мир его фильмов, но неприятно преобразил его, сделав более жизненным и лиричным. Интерес к поэтически переосмысленной жизни «маленьких людей» Рене Клер сохранит и в своих последующих работах.

3

В 1930—1931 годах Франция была одной из немногих европейских стран, еще не затронутых экономическим кризисом. Французский обыватель надеялся и в дальнейшем каким-то чудом сохранить свое благополучие. В стране все еще преобладали настроения легкомыслия и оптимизма. В Венсенском лесу раскинулись экзотические павильоны Колониальной выставки — во славу французской колониальной империи. «Румба — веселый танец, румбу танцуют все», — несло с эстрад кафе и мюзик-холлов. «Веселый танец»

танцевали и в общедоступных дансингах и в салонах высшего света, где скандальные финансовые аферы стали обычным делом. На экранах любимцем буржуазной публики был комический актер Жорж Милтон по прозвищу Бубуль; маленький, толстенный, подвижный, никогда не унывающий, он ртутным шариком катался из фильма в фильм. Казалось, вся Франция распекает его лихие куплеты с припевом: «Я придумал выгодное дельце!»

На фоне развлекательной кинопродукции этих лет такой фильм, как «Под крышами Парижа», выделялся не только художественным уровнем, но и особой интонацией — негромкой, чуть иронической, чуть меланхолической нотой; в ней-то и была вся суть. Однако режиссер не очень ясно представлял себе, в каком направлении двигаться дальше. Он все еще оставался в русле искусства 20-х годов. Пока, не находя для своего творчества новых идей и мотивов, он был занят главным образом решением эстетической задачи: как соединить поэтику немого кино с техническими возможностями звукового фильма? Ему пришло в голову вновь обратиться к водевилю, теперь уже имея в виду использование звука. Договорившись с фирмой относительно сюжета — речь идет о водевиле, написанном около 1910 года актером Жоржем Барром, — Клер вместе с Лакомбом приступают к работе над сценарием, сначала в Сен-Тропезе, затем в Куломье. Однако очень скоро он убеждается, что динамизм пьесы, так его соблазнивший, создается исключительно ее словесной тканью. Чтобы его сохранить, пришлось в фильм встраивать диалоги. Рене Клер уже готов отказаться от своего замысла и телеграфирует фирме, прося приостановить переговоры с автором пьесы. Слишком поздно: право экранизации уже приобретено за 80 тысяч франков, путь к отступлению отрезан. Вынужденный продолжать, Рене Клер находит выход: разговорный диалог следует заменить музыкой и песнями, все второстепенные персонажи будут изъясняться посредством пения, и только главным действующим лицам, да и то весьма скупо, будет дана возможность вести диалог.

Итак, музыкальная формула фильма «Миллион» была найдена. Теперь можно было заказывать музыку и куплеты, которые и были написаны специально для фильма Арман-Бернаром и Жоржем Ван Парисом. Слова песенок были сочинены Клером, работавшим в тесном контакте с композиторами (здесь пришелся как нельзя более кстати его опыт сочинения песен для Дамиа).

В сущности, Рене Клер возродил традиционную для французского театра форму пьесы с куплетами. В свое время эта форма возникла под давлением внешних обстоятельств — для того, чтобы обойти закон, запрещавший постановку драматических спектаклей на сценах передвижных ярмарочных театров. Поскольку актеры этих театров были лишены права разговаривать на сцене, они вынуждены были изъясняться посредством жестов и пения. Возникший таким образом

своеобразный тип спектаклей не исчез и после того, как запрет на разговорный диалог был отменен. Легкие и лукавые куплеты стали с тех пор обязательной принадлежностью французского водевиля. Уже после того, как сценарий «Миллиона» был написан, Рене Клер посмотрел фильм Эриха Поммера «Дорога в рай» и с удивлением обнаружил, что в нем использованы аналогичные приемы, но с опорой на традиции венской оперетты.

Необходимость учитывать требования звукозаписывающей техники побудила Рене Клера еще более требовательно, чем обычно, отнестись к режиссерскому сценарию. Он стремился заранее предусмотреть все, вплоть до мельчайших деталей. Ведь лучше продумать все эффекты в спокойной обстановке, сидя у себя дома и имея неограниченное время на размышления, чем делать это на съемочной площадке, где каждая минута стоит денег. Но все ли придуманное дома с карандашом в руках окажется осуществимым в процессе съемок? Такое возражение не кажется режиссеру убедительным: ведь настоящий профессионал заранее знает возможности съемочной техники и может решить, что осуществимо, а что нет. Опасность, с его точки зрения, заключена в другом: слишком четкое осознание всех художественных задач может сковать воображение. Чем дальше, тем больше (и особенно после того, как съемочная и звукозаписывающая техника стала более гибкой и надежной) Рене Клер будет стремиться оставить некий «зазор» между тем, что подготовлено и продумано заранее, и сценой, как она должна родиться в последний момент перед объективом кинокамеры: импровизация возникает не для того, чтобы возместить нечеткость или непродуманность домашней заготовки, но как необходимый и заранее запланированный момент.

Впрочем, по авторскому замыслу «Миллион» представлял собой частичное возвращение к стилистике «Соломенной шляпки», и некоторая механистичность, марионеточность были выражением его внутренней сути. Действие фильма происходит в нарочито «разреженной» жизненной среде, в ирреальной атмосфере, чему в немалой степени способствовали декорации Меерсона; обстановка зачастую сводится к нескольким предметам, в то время как остальное пространство кадра как бы исчезает, затянутое дымкой тюлевых занавесей. Такому же эффекту способствовала и «уплощенная» лишенная теней и глубины фотография Жоржа Периналя. В условной жизненной среде действуют столь же условные персонажи. Однако, в отличие от иронически-отстраненного взгляда на персонажей «Соломенной шляпки», авторское отношение к главной лирической паре — художнику Мишелю и его подружке Беатрисе — окрашено в сочувственные тона.

Фильм начинается с того, как камера, скользя над крышами парижских домов, приближается к окну мансарды, откуда доносятся

радостные крики, музыка и смех. Привлеченные этим шумом соседи видят, как в разукрашенном гирляндами и бумажными фонариками помещении кружатся в веселом хороводе действующие лица фильма. На вопрос о причине торжества один из них, папаша Тюлип (Поль Оливье), отвечает куплетами. Как рассказ о том, что же произошло, и разворачивается сюжет фильма, заканчивающийся той же сценой праздника, в которой все его участники, взявшись за руки и танцуя, пробегают пестрой вереницей по лестницам, ходам и переходам дома. Эта танцевальная виньетка задает экранному повествованию его легкий музыкальный ритм и подчеркивает условный, «невсамделишный» характер забавных и фантастических приключений.

...Художник Мишель, представитель полунищей богемы, совершенно случайно выиграл миллион франков по лотерейному билету. Но вот беда: билет лежит в кармане пиджака, а пиджак подружка Мишеля, Беатриса, «одолжила» вору, папаше Тюлипу, спасающемуся от полиции. Дальнейшее очень напоминает погоню за соломенной шляпкой — только теперь речь идет о драгоценном пиджаке. Эта основная сюжетная линия осложнена, с одной стороны, коварными происками недостойного друга Проспера, тоже стремящегося завладеть билетом, а с другой — любовной размолвкой, возникающей между Мишелем и Беатрисой. Вереница действующих лиц, взявшихся за руки и в ритме танца бегущих друг за другом из кадра в кадр, из эпизода в эпизод, из декорации в декорацию, — таков пластический образ фильма.

Беатриса — артистка кордебалета, что позволяет автору фильма перенести многие эпизоды за кулисы и на сцену Опера комик, привлекая из этого целый ряд юмористических эффектов. Хрестоматийными стали сцены, где остроумно пародируются штампы и условности оперного театра. В то время как самовлюбленный тенор и толстая как бочка прима с напыщенной жестикуляцией исполняют перед публикой слащавый дуэт, двое молодых героев, спрятавшись за суфлерской будкой, под сенью картонных деревьев переживают подлинную любовную сцену, исполненную неподдельного лиризма.

Темы переодевания, маскарада также получают в фильме яркое и остроумное выражение. Классическими примерами клеровского стиля становятся сцены комических преследований, в особенности те, где кредиторы гонятся за Мишелем, а полицейские — за вором и где в конце концов все так перепутывается, что и преследуемые и преследователи перестают понимать, кто кого ловит и кто от кого удирает.

За изящными арабесками стиля в «Миллионе» просматривается и вполне определенная сатирическая направленность: здесь впервые со всей отчетливостью выступила становящаяся отныне постоянной для Клера тема денег, их призрачной и все же поработавшей власти над людьми. В фильме высмеиваются буржуазные представления,

согласно которым ценность человека определяется размерами его банковского вклада. Если у Мишеля в кармане и вправду миллион, то в его честь откупорят шампанское, произнесут речь и сыграют «Марсельезу». Нет миллиона — нет ни кредита, ни почестей. Тогда он негодяй, вор, «артист», за которым снова надо начать охоту. Этот критерий ценностей подчиняет себе даже друга Мишеля — Проспера, готового на все, лишь бы завладеть лотерейным билетом. Алчная Ванда попеременно делает ставку на того, кто в данный момент ближе к вожделенному миллиону. И только верная подружка Мишеля Беатриса любит его таким, какой он есть, независимо от богатства, да папаша Тюлип, глава воровской шайки, ставит слово чести выше меркантильного интереса.

Сатирическая линия в фильмах Рене Клера связана с высмеиванием бездушия, механистичности, нелепости капиталистических отношений и буржуазного образа мыслей. Поэтическая — с ощущением, что эти отношения и представления не покрывают собой весь мир и всего человека. Его сатира редко бывает жестокой, но чаще — шутливой, улыбающейся.

4

Премьера «Миллиона» состоялась 15 апреля 1931 года в кинотеатре «Ле миракль», открытом в том же самом здании, где помещалась родная Клеру редакция «Энтрансижана». Такое совпадение сулило удачу. И действительно, «Миллион» — это, наверное, единственный фильм Рене Клера, получивший немедленное и всеобщее признание.

Окрыленная успехом, фирма «Тобис» предоставила режиссеру полную свободу в выборе и разработке нового сюжета. Первотолчком для замысла Клера послужило непосредственное жизненное впечатление. Приезжая на студию в Эпине, он каждый раз бывал поражен зрительным контрастом между огромными корпусами только что отстроенного завода — и окружающей сельской местностью. Так зародилась идея фильма, первоначально носившего ироническое название «Любезная свобода», а затем — более юмористическое и простонародное «A nous la liberté!», что можно было бы перевести как «Даешь свободу!». Но мы будем придерживаться уже закрепившегося в нашей литературе перевода: «Свободу нам!»

Поскольку Жорж Лакомб решил испробовать свои силы в самостоятельной постановке, его место занял Альбер Валантен, чья статья о кино в свое время произвела столь сильное впечатление на Рене Клера. Вместе они отправились для работы над сценарием в Бретань, с ними поехал Жорж Орик.

Ученик Эрика Сати, бывший участник музыкальной «Шестерки» и один из самых ярких представителей экспериментального направления во французской музыке тех лет, Жорж Орик с радостью сог-

ласился участвовать в фильме Рене Клера. Предоставим слово самому композитору:

«После «Под крышами Парижа», где народная песенка с поразительной гибкостью вплеталась в декорации и действие, после очаровательной, чудесной удачи «Миллиона» стало ясно, что у нашего друга (то есть у Рене Клера.— *В. Б.*) имелось собственное и весьма определенное представление о месте композитора в фильме.

Поэтому я с радостью принял его сердечное предложение о совместной работе, сделанное мне однажды утром на набережной в Сен-Тропезе».

«С этого момента,— продолжает Ж. Орик,— для меня началось открытие кино и возможностей, которые оно предоставляет музыканту. Ранее у меня было об этом лишь весьма смутное представление, несмотря на участие в фильме Жана Кокто «Кровь поэта»... Рене Клер открыл мне глаза. Он показал мне «Трехгрошовую оперу», еще не вышедшую во французский прокат, для которой Курт Вайль сочинил такие ностальгические и неотвязные мелодии, что вскоре они были у всех на памяти и на устах. Я посмотрел также «Дорогу в рай», сделанную очень умело, и «Мелодию мира», мастерский монтажный фильм Вальтера Руттмана».

Сотрудничество Клера и Орика было тем более легким, что оба они принадлежали к одному поколению, оба возмужали в окопах первой мировой войны. Орик был живым, подвижным и остроумным человеком, истинным парижанином. В молодости он был похож на Гавроша и долго сохранял замашки уличного сорванца; его композиторский талант проявился очень рано. Он прошел через увлечение джазом и мюзик-холльной эстетикой Кокто; в 20-е годы писал музыку для дягилевских балетов. Однако к тому моменту, когда произошла его встреча с Клером, все яснее стала проявляться драматическая сторона таланта композитора: он тоже на свой лад прошел путь от эксцентрики к поэзии и лиризму. Как и Клер, он старался прятать под маской шутливости романтическую взволнованность и ощущение трагических диссонансов жизни.

Чуть ли не каждый день Орик появлялся на студии в Эпинэ, где шла работа над фильмом, и с удовольствием чувствовал себя членом дружески сплоченной «команды» — вместе с Жоржем Периналем, Альбером Валантенем, монтажером Рене Ле Энаффом («тонким ценителем музыки, посвящавшим меня во все сложности монтажа») и милейшим Меерсоном».

Тесное сотрудничество Клера и Орика привело к созданию музыкального фильма необычного, «лирико-сатирического» жанра. Постоянная для режиссера тема бегства от скучной жизненной прозы приобретает здесь конкретное социальное наполнение: его герои не приемлют капиталистических отношений, отнимающих у человека радость, лишаящих его естественности, запирающих в тюрьму. Бег-

ство от этих отношений означает возвращение героев к их подлинной человеческой сущности.

Разумеется, то, что происходит в фильме «Свободу нам!» — это ни в коей мере не социальная программа, а своего рода художественная утопия. Свой взгляд на мир Рене Клер выразил в нарочито наивных и не лишенных самоиронии куплетах, которые распевают на веселый мотив Орика герои фильма:

Зачем нам жизнь без солнца и свободы,
Если в тюрьму она превращена,
Когда кругом конторы да заводы,
Запреты, ложь — и грошь всему цена!
Не мешкай, друг, не жди напрасно!
Сама свобода нас в путь зовет.
С такой подружкой — жизнь прекрасна!
И свежий ветер нас в поле ждет.
Пускай везде свобода расцветает,
Даруя жизнь и людям, и цветам,
Пусть вместе с нами каждый напевает —
 Даешь, даешь свободу нам!
 Даешь, даешь свободу нам!

С бегства из тюрьмы двух симпатичных героев, Эмиля и Луи, и начинается действие фильма. Не переставая распевать (хотя и вполголоса) свою песенку о свободе, они выпиливают оконную решетку, закидывают веревку, чтобы перелезть через стену, но как раз в тот момент, когда подсаженный Эмилем Луи оказывается наверху, поднимается тревога. Эмиль кричит приятелю, чтобы тот смылся, а сам остается досиживать срок.

Проходит какое-то время. Бродяга Эмиль, только что выпущенный из тюрьмы, лежит на травке, на том самом пустыре, что граничит с заводскими корпусами. Наш герой блаженствует, греется на солнышке и сквозь полудрему слушает, как беленькие цветы-граммофончики тоненькими голосами напевают песенку о свободе. Вдруг тень двух жандармов падает на разнежившегося бродягу. Музыка цветов замолкает. «Ты не работаешь, — значит, ты преступник», — грозно провозглашают жандармы, хватают Эмиля и тащат в каталажку. Он только и успеваает, что сорвать цветок-граммофончик и вставить его в бутоньерку своего замызганного пиджака. (Бродяга с цветочком — как тут не вспомнить Чарли! Но здесь не подражание, не копирование: у Клера своя линия развития комедийной темы). Монтажной перебивкой — школьный класс, где дети вслед за учителем скандируют: «Труд — это свобода!» И вот мы уже видим нашего героя в камере полицейского участка. Снова он смотрит на мир сквозь решетку. А там, на воле, на ближайшем балконе, очаровательная девушка поливает цветы и поет. Поет очень хорошо и без всяких видимых усилий. И камера, заглянув через перила балкона, показывает нам, что поет-то, оказывается, стоящий там граммофон. Бродяга созерцает девушку с немим восторгом, как неземное

видение. Но любовь, цветы, свобода — все это теперь не для него. Стоит ли вообще жить? Он снимает пояс, привязывает его к оконной решетке, делает на другом конце петлю... Еще минута, и счеты с жизнью будут покончены. Но... под тяжестью его тела казавшаяся несокрушимой решетка вываливается из оконного проема: путь к свободе снова открыт. Эмиль выскакивает из окна и падает на нищего, сидевшего у края тротуара в ожидании подаяния. Безрукий калека вскакивает, освобождает вполне здоровые руки, спрятанные под пиджаком, и с недюжинной силой принимается тузить обидчика. Сбегается народ, появляется полицейский, нищего арестовывают, а Эмиль дает стрелкача.

Стиль Клера узнаешь сразу, хотя потом, когда начинаешь искать его формулу, выясняется, что она далеко не так проста. Вот и в описанных выше сценах налицо все его приметы: ироническое переосмысливание общих мест, скептическое обнаружение несоответствия между видимостью и сущностью, зрительные каламбуры, открытая условность, использованная как комедийный прием, ум, надевший маску наивности, взволнованность, скрытая за шутливостью тона, легкий и точный ритм. И все более настойчивое стремление утверждать своим творчеством определенные моральные ценности, сохраняя при этом позу человека, занятого изящной, ни к чему не обязывающей игрой.

Нравственная и социальная направленность фильма становится очевидной, когда оглядываешь его весь целиком. История двух друзей приобретает иронически-наравоучительный, притчевый характер (возможно, не без влияния Брехта, хотя у Клера был и «свой», французский источник — в виде философской прозы Вольтера и Дидро). Эмиль, сидя в тюрьме, сохранил свою наивность и чистоту, остался «естественным человеком», а вот Луи, оказавшись на свободе, начал с мелкой кражи, быстро разбогател на торговле граммофонами и в конце концов стал владельцем огромного концерна. (В истории Луи многие увидели намек на крупнейшего киномагната Шарля Пате. Но смысл клеровского фильма совсем не в личных выпадах.)

Эмиль, выйдя из тюрьмы, после описанных выше злоключений нанимается на завод, где работает секретаршей приглянувшаяся ему девушка. Разумеется, ему в голову прийти не может, что всесильный хозяин гигантского комбината, помыкающий целой свитой спесивых директоров, — его бывший товарищ по тюремной камере. Но таков уж этот мир, где всем правят деньги. Тот, кто ловчее, кто сумеет украсть пусть для начала даже и не очень много («собственность — это кража», как говорил Прудон), разбогатеет и окажется наверху социальной пирамиды, а те, кто на это не способен (а их огромное большинство), будут превращены в придаток машины. Парадокс заключается в том — и он обыгран Клером в полной мере, — что и те, кто

купаются в роскоши, такие же рабы денег, как и те, кто вкалывает на конвейере. И те и другие отказались от своего человеческого естества, пожертвовали свободой.

Им противопоставлены любимые герои режиссера — естественные люди, легкие, добрые и наивные, идущие туда, куда их зовет сердце, повинующиеся, вопреки совету Талейрана, первому порыву («Никогда не следуйте первым порывам, — говорил знаменитый дипломат, — ибо они почти всегда благородны»). Конечно, режиссер подшучивает над своими героями, но, как пронизательно замечает французский киновед Бартеlemi Аменгуаль, «смеяться над тем, что любишь, это весьма тонкий способ позволить себе любить то, над чем смеешься».

Не склонный погружаться в сокровенные глубины человеческой личности, Рене Клер тем не менее всегда готов защищать саму эту личность, то, что выделяет человека, делает его непохожим на других. Смех у него направлен против подчинения социальному автоматизму, он помогает освобождению индивида, помогает героям сохранить их природную доброту и естественное дружелюбие. И фильм «Свободу нам!» — яркое тому подтверждение.

В бездушном мире, где каждый превращен в деталь безукоризненно отлаженного механизма, появляется «естественный человек» Эмиль, который «шагает не в ногу», поворачивается не в ту сторону, действует невпопад и покидает свое место у конвейера, чтобы поухаживать за девушкой. Автоматизм фабричной работы нарушается. Эмиль убегает, в погоню за ним вовлекаются все новые и новые персонажи, пока наконец незадачливый герой не сталкивается нос к носу с всемогущим хозяином, в котором он узнает своего «кореша» Луи.

Здесь снова заявляет о себе клеровская тема возврата, посредством воспоминания, в первоначальное состояние естественной наивности. В конце концов, в Луи благодаря встрече с Эмилем пробуждается его детская душа. Комедийное стечение обстоятельств помогает ему сбросить с себя груз богатства и поработившие его социальные обязанности. Когда на его лице сквозь маску начальственной суровости пробивается выражение лукавого озорства, мы вместе с Эмилем выпускаем вздох облегчения и радостно улыбаемся: человек жив, он вернул себе внутреннюю свободу.

Снова начинаются всевозможные квипрокво, превращения, комические погони. Официальная церемония открытия нового, целиком механизированного завода, оборачивается веселой и непочтительной буффонадой. Налетевший ветер буквально сдувает с трибуны болтливого министра, опрокидывает эстраду, кружит в воздухе и гонит по асфальту стофранковые ассигнации. Важные господа, теряя цилиндры и собственное достоинство, кидаются в погоню за улетающими бумажками, смешавшись с бандой уголовников, неотличимые от них.

Фильм завершается исполненными юмором кадрами: пока машины сами собой монтируют граммофоны, рабочие отдыхают на траве, ловят рыбу, нежатся на солнце, а Луи и Эмиль, вновь превратившись в бродяг, радостно распевают свою песенку о свободе. И здесь нельзя не вспомнить, что в это же самое время Жан Ренуар вывел на экран своего эксцентрического клошара Будю, предпочитающего благополучию и богатству буржуазной жизни беспечность и свободу бездомного бродяги («Будю, спасенный из воды»). Разумеется, Рене Клер, как и Жан Ренуар, не думал всерьез предлагать всеобщее безделье в качестве практического решения социальных проблем. Условность финала в фильме «Свободу нам!» иронически подчеркивается, юмористически обыгрывается.

Одной из блестящих авторских находок, прославивших фильм, было образное сопоставление завода и тюрьмы. В изобразительном плане оно выявляется благодаря сходству декораций, где господство прямых линий, углов и обнаженных плоскостей выражает бездушные конструктивизма и функциональной архитектуры. В этом плоском, двухмерном мире с геометрической прямолинейностью движутся толпы статистов, изображающих в одном случае заключенных, в другом — рабочих на заводе. Но разница невелика: и там и здесь они одеты в одинаковую казенную одежду и двигаются по команде, по свистку, все как один. Равномерный ритмический топот ног служит звуковым фоном как для тюремных, так и для заводских сцен. Правда, в тюрьме, рассевшись вдоль длинных столов, заключенные, занятые изготовлением деревянных лошадок, поют песню о том, что «труд — это свобода». На заводе им не до песен: надо поспевать за конвейером.

Фильм Рене Клера произвел большое впечатление на Чаплина, который использовал некоторые находки французского режиссера в «Новых временах», разумеется, придав им свое, чаплиновское звучание. К тому времени (здесь мы забегаем вперед) в Германии утвердились у власти нацисты и ведомство Геббельса побудило кинофирму (французский филиал которой четыре года назад финансировал «Свободу нам!») потребовать от Чаплина возмещения убытков. Однако Клер решительно отказался поддержать эти домогательства, заявив: «Вся мировая кинематография училась у Чаплина. Все мы в долгу у человека, которым я восхищаюсь. Если он был вдохновлен моим фильмом, то для меня это великая честь».

Фильм «Свободу нам!» вышел на экраны в начале 1932 года (его официальная премьера состоялась 31 декабря 1931 года). Экономический кризис уже захлестнул Францию. Увеличивалось количество банкротств, закрывались предприятия, росло число безработных, участились самоубийства... Изменение общественного климата сказалось на судьбе фильма: в момент его появления пресса и публика оказали ему хороший прием, однако уже несколько месяцев спустя

веселая непринужденность, с которой в нем затрагивались социальные проблемы, стала многих шокировать*.

Обострившийся интерес к социальным вопросам отражал новый этап не только в творчестве Рене Клера, но и в истории французского кино. Начавшееся десятилетие, как теперь стало очевидно, резко отличалось от предыдущего. Искусство почувствовало необходимость отдать себе отчет в том, каков же он, реальный мир, и каков человек, призванный жить и действовать в этом мире. Изменения в общественной атмосфере определили тональность, темы и мотивы наиболее значительных произведений экрана 30-х годов. Фильмы становились более реалистическими, а непосредственный контакт с действительностью давал новый толчок режиссерской фантазии. Чисто эстетические задачи все меньше привлекали художников. Зато отчетливее звучали социально-критические, антибуржуазные мотивы.

Рене Клер и раньше не скрывал, что его политические симпатии направлены «влево». Теперь они стали более четкими и действенными. Режиссер все яснее отдавал себе отчет в том, что решение художественных проблем тесно связано с социальными процессами и общественной ситуацией, что наступило время, когда особенно остро встает вопрос об ответственности художника. Кино — мощное средство психологического воздействия на широкие массы зрителей. Но оно находится во власти кинопредпринимателей.

Неужели столь могучей силой может распоряжаться любой, у кого достаточно капиталов, чтобы ею завладеть? Свобода, представленная в этой области частной инициативе, кажется режиссеру карикатурой на свободу. «Может быть, экономическая и политическая система, существующая ныне у нас, не допускает других способов решения этой проблемы?» — спрашивает Рене Клер. И отвечает: «В таком случае сама эта система не соответствует больше нуждам нашей эпохи и должна быть изменена». Оглядываясь на состояние мировой кинематографии, режиссер приходит к выводу, что, за исключением советского, все мировое кино парализовано

* И все же правящим кругам в некоторых странах фильм Рене Клера казался слишком взрывоопасным. Так, в Венгрии он был запрещен как «содержащий опасную пропаганду, вредящую социальному порядку и классовому миру...». «Свободу нам!» подвергся запрету также в Португалии и встретил серьезные затруднения в фашистской Италии. Однако дуче, любивший именно в кино проявлять свой «либерализм», лично разрешил его демонстрацию, хотя и под измененным названием: вместо «Свободу нам!» — «Свободу мне!».

В США картина Рене Клера была показана в специализированных кинотеатрах, где «держала афишу» на протяжении нескольких месяцев, но в широкий прокат она не попала. Возможно, фильм несколько запоздал: в стране уже свирепствовал экономический кризис и та самая работа у конвейера, автоматизм которой обличал Рене Клер, для миллионов безработных стала недостижимой мечтой.

концентрацией в руках нескольких крупных фирм — что исключает свободу творчества и возможность обновления.

Такой фильм, как «Свободу нам!», показывает, что его автор стремился говорить со своими современниками о том, что волновало его и их, но говорить в свойственном ему тоне. Оказалось, что этот тон одобрили далеко не все, и среди них — те, мнением которых режиссер дорожил. И он пытался понять: что же у него не получилось?

«Я ошибся, — рассуждал он, — когда, желая избежать тезисности, использовал формулу оперетты. Я боялся, что «Свободу нам!» окажется слишком тяжеловесным фильмом, если я его поставлю в реалистическом духе. Я надеялся, что присутствие в фильме поющих персонажей поможет придать ему сатирическую направленность. Мне хотелось привлечь зрителей, и я подумал, что они легче проглотят горькую пилюлю, если подсластить ее приятной музыкой».

Сейчас нам трудно согласиться с самокритикой режиссера. Фильм без музыки и без юмора, поднимающий социальные проблемы в серьезном и реалистическом духе? Такой фильм мог бы поставить кто-то другой, а не Рене Клер. И, конечно же, музыка Жоржа Орика вполне органична, она ничего не «подслащивает». Сейчас, по прошествии стольких лет, нам легче понять причины тогдашних сомнений режиссера. Но мы можем также и оценить по достоинству совершенство, внутреннюю соразмерность и артистическую легкость его произведения. Да и для самого Клера «Свободу нам!» остался в числе немногих по-настоящему любимых вещей. В 1951 и в 1968 годах он согласился на повторные выпуски этой картины на экран, смонтировав новую, несколько сокращенную версию.

5

С начала 30-х годов во французском искусстве и литературе заметно возрос интерес к жизни людей из народа, к их повседневным радостям и горестям, изображаемым в чувственных, лирических, иногда несколько сентиментальных тонах. В духе этого направления (получившего название «популизма») был задуман Клером и фильм «14 июля», где фольклорная стилизация жизни парижской окраины доводилась до явной и намеренной идеализации.

Со своей съемочной группой он стал полноправным хозяином студии в Эпинэ. Здесь, с конца сентября по декабрь 1932 года он производил съемки своего нового фильма. Снова рядом с Рене Клером — Жорж Периналь, Лазарь Меерсон, Альбер Валантен и другие; только музыку на этот раз пишет Морис Жюбер, ставший затем одним из ведущих композиторов французского кино.

Режиссер и его ближайшие сотрудники не уходили домой и ночевали прямо на студии. В случае необходимости они за ночь собственными руками перестраивали декорации, устанавливали свет, так

что к девяти часам утра, когда приходили актеры, все уже было готово к съемкам. Рассказывая об этом, Рене Клер с грустью отмечает, что позже такие методы работы стали невозможны, и не только потому, что они были запрещены профсоюзными правилами: из кино студий, по его мнению, исчез дух беззаветного служения искусству.

Окончательно освоившись со звуковой аппаратурой, не испытывая жесткого ограничения во времени, режиссер мог позволить себе придумывать, искать новые решения непосредственно в процессе съемок. Это было подлинно коллективное творчество. Порой Рене Клер и сам не мог отделить свой вклад от вклада Периналя, Меерсона или Валантена. Все обсуждалось совместно, и каждый думал не о личном авторстве, а об общем результате.

Так, мотив для главной песенки фильма — грустно-веселый, ностальгический вальс — был подсказан Жаном Гремийоном, делавшим тогда свои первые шаги в кинорежиссуре. В последние годы немого кино он работал тапером в кинотеатрах; его память хранила огромное количество музыкальных мотивов, которые он развивал и комбинировал, импровизируя сопровождение для фильмов. Однажды, прослушав в исполнении Гремийона несколько тактов старинного вальса, Клер пришел в восхищение: он попросил Жюбера использовать эту мелодию и сам написал на нее слова.

Рене Клер любил повторять, что Париж — неиссякаемый источник сюжетов. Теперь, после фильма открыто социального и сатирического, он испытывал потребность вернуться к парижской теме, придав ей такое же лирико-поэтическое звучание, что и в фильме «Под крышами Парижа». Но время властно стучалось в двери студии. И в новом фильме, посвященном демократическому празднику парижан, социальные мотивы, словно наперекор жанру и стилю, опять заявили о себе. Жан Ренуар в одной из своих статей того времени писал: «Пропась, разделяющая Париж богатых кварталов и Париж трудящихся, становится все глубже с каждым днем. Скоро она станет непреодолимой и столица Франции превратится в два враждующих города». Это ощущение, хотя и в юмористически смягченной форме, проявилось и в фильме Рене Клера.

Действие начинается вечером накануне праздника. В парижском предместье идет подготовка к завтрашнему торжеству: перед кабачком устанавливается эстрада для музыкантов, развешиваются гирлянды бумажных цветов и китайские фонарики. Несколько поворотов камеры достаточно, чтобы мы ознакомились с местом действия: маленькая площадь-перекресток у подножия холма; улица-лестница, ведущая куда-то вверх, в поднебесье, между фасадами узких серых домов; два окна, одно напротив другого, из них, конечно, обмениваются взглядами и знаками двое влюбленных (он — шофер такси Жан, она — цветочница из павильона на углу Анна). И вот уже му-

зыкальная мелодия создает атмосферу, а наивные слова песенки подсказывают и обещают:

Здесь, в Париже, куда ни пойдю я,
Стоит солнцу блеснуть с высоты,
Каждый день, чье-то сердце волнует,
Расцветают любовь и мечты.

Так, на наших глазах возникают не только декорации завтрашнего праздника, но и материальная среда будущего фильма. Ощущение такое же, как если бы в театре актеры внесли на сцену необходимый реквизит и сами тут же перевоплотились в действующих лиц. О некоторых спектаклях мы говорим, что они откровенно театральны. Фильм «14 июля» — откровенно кинематографичен: в нем все происходит не как в жизни, а «как в кино».

Созданное кинематографическое пространство заполняют кинематографические же персонажи. Вот семейство лавочника: тощий папаша с бородой, толстая мамаша и детишки мал мала меньше — все ходят, выстроившись строго по ранжиру. Вот уличные певцы и собравшиеся вокруг них прохожие. В укромных уголках целуются влюбленные. Под ногами у прохожих шныряют уличные сорванцы. Здесь все знают друг друга. Царит атмосфера свободы, веселья и доброжелательности. Чем ближе к вечеру, тем теснее становится на маленькой площади. Играет оркестр. Музыканты все чаще останавливаются, чтобы пропустить стаканчик. Танцующие ворчат, но не очень: такие перерывы входят в праздничный ритуал. Появляются два вора, составляющие комическую пару, — большой и маленький. Их попытки что-нибудь украсть каждый раз оканчиваются неудачей. Это воры-растяпы.

По контрасту с демократической окраиной строится изображение квартала богачей. Здесь царят уныние и скука. В ресторане чопорно и пусто, в огромном зале среди редких посетителей томятся лакеи во фраках да Анна, чувствующая себя не в своей тарелке, пытается продавать букетики цветов. Некоторое оживление в этот скучный мир вносит появление пьяного богача. Поль Оливье играет его в своей обычной эксцентрической манере: походка и пластика человека, пребывающего в состоянии эйфории и весьма смутно представляющего себе, где он находится и что делает. В гардеробе ресторана он снимает фрак, затем, уходя, забывает надеть пальто и т. п. Чаевые дает наугад, то очень мало (что вызывает возмущение), то очень много (что вызывает недоумение). Иногда вместо денег дает визитные карточки. При виде Анны в нем просыпаются галантные рефлексы, и он пытается ее поцеловать. Получив пощечину, не удивляется и не возмущается; напротив, приходит в еще большую эйфорию. Следуя за хорошенькой цветочницей, он берет такси и приезжает в квартал, где живут Жан и Анна.

Здесь обыгрывается его комическая несовместимость с обстановкой. Опять он видит Анну и пытается ее поцеловать, тем более что всем окружающим это, по-видимому, не возбраняется. Но он — другое дело: с его стороны такая попытка воспринимается как оскорбление. Если старая поговорка утверждает, что «бедность не порок», то здесь надо доказывать обратное: что богатство не порок. Но жили предместья вряд ли с этим согласятся. Для них богач достоин только презрения и насмешки. Никто ему, в общем, не желает зла, но пусть он лучше убирается восвояси, здесь ему не место.

Богач ударяется в амбицию и нарывается на ссору с Жаном. Перед дракой, по ритуалу, полагается снять пиджак; наш персонаж снимает фрак и вручает его не кому-нибудь, а двум вора, стоящим в толпе зевак. Те не могут опомниться от свалившейся на них удачи: ведь в кармане фрака — они это успели заметить — лежит толстый бумажник. Лихорадочно, мешая друг другу, они ощупывают фрак — бумажника нет. Между тем, оставшись в одной манишке, богач принимает ритуальную и чисто французскую позу для драки: грудь вперед, руки опущены, лицо угрожающе приближено к лицу противника. Перейти из такой позиции к реальным действиям практически невозможно. Впрочем, персонаж об этом и не помышляет: все его поведение состоит из разрозненных, не связанных между собой демонстративных жестов. Стоит Жану замахнуться, как он с комическим автоматизмом валится на землю. Поднявшись, он с большим достоинством, как человек, защитивший свою честь, облачается во фрак, который с явным сожалением отдают два вора, продолжающие недоумевать — куда же делся бумажник. А бумажник — вот он, у их ног, так и лежит, вывалившись из фрака. Богач поднимает его совершенно машинально и так же машинально благодарит вконец разстроенных воров.

«14 июля» несет заметные следы влияния фильма Чаплина «Огни большого города»: это и героиня-цветочница, и попытка соединения комедии с мелодрамой, и фигура пьяного богача с его эксцентрической манерой поведения... Но все эти мотивы преобразованы клеровской стилистикой (точно так же, как потом, в «Новых временах», некоторые клеровские мотивы будут переделаны на чаплиновский лад). Пьяный богач в блестящем исполнении Поля Оливье — это чисто клеровский персонаж. И он не случайно выдвигается на первый план, хотя в драматической композиции фильма он лицо второстепенное.

К концу картины Оливье меняет психологический рисунок роли: от первоначального благодушия не остается и следа, теперь его персонаж охвачен мрачной меланхолией и, сидя за столиком фешенебельного ресторана, протирает носовым платком новенький револьвер. Метрдотель, приседая от ужаса, приближается к нему, пытается что-то сказать. Персонаж сначала недоумевает, затем любезно про-

тягивает ему свое оружие. Всеобщее ликование, все поздравляют метрдотеля, «разоружившего» опасного маньяка. И никто не замечает, что тот уже вытащил другой револьвер (видно, у него ими набиты карманы). Теперь он явно намерен пустить в ход оружие, нацеливая его то на музыкантов (те начинают метаться, не переставая играть на своих инструментах), то на лакеев (они прячутся кто куда), то на посетителей, которые каменеют от страха, а дамы падают в обморок. К счастью, оказавшаяся поблизости Анна ликвидирует возникшую угрозу общественному спокойствию. При виде ее богач снова превращается в галантного ухажера, готового следовать за ней на край света (точнее, на окраину Парижа). В конце концов все перестают обращать на него внимание, даже когда, поменявшись местами с бойким шофером, он появляется в роли водителя такси.

Разбитой таксист в исполнении Раймона Корди — еще одна удавшаяся комическая фигура. Очень забавна сцена, где он все никак не может отвезти на вокзал опаздывающего пассажира: то с приятелем надо поговорить, то любимый шпиц пошел погулять... Наконец машина уезжает, но в результате всей этой суеты клиент с чемоданом остается на тротуаре.

Однако стоит от отдельных персонажей и эпизодов перейти к произведению в целом, как мы убеждаемся, что фильм не получился. Не удалась прежде всего лирико-драматическая линия, связанная с соперничеством за сердце Жана между Анной и коварной соблазнительницей Полой. Не удалось и соединение комической линии с мелодраматической (смерть матери Анны в ночь, когда кругом кипит веселье; горе и одиночество девушки; Жан, чуть было не вступивший на путь уголовщины, но в последнюю минуту одумавшийся и т. п.). Герои лирической линии, Жан, Анна и ее соперница Пола, кажутся довольно бледными, безжизненными.

Режиссер, по-видимому, хотел, чтобы его лирические персонажи были одновременно и условными и способными концентрировать на себе зрительские эмоции. Клеровский лиризм достаточно тонок и сложен, он включает в себя ироническое отстранение от персонажей, взгляд на них со стороны — именно как на персонажей выдуманной истории. Когда «фокус» удастся, возникает лирическое переживание особого, очень неординарного качества. Однако в фильме «14 июля» этого не произошло. Чудо, совершившееся в фильме «Под крышами Парижа», здесь не повторилось.

При всем том в фильме было немало художественных идей, плодотворных как для творчества самого Рене Клера, так и вообще для французского кино. Это относится и к теме праздника, который приходит и уходит, и к сопоставлению жизни народного предместья с выморочностью богатых кварталов. Без «14 июля» трудно представить себе не только «Сиреневые ворота» того же Клера, но и все творчество Жака Тати, включая такие фильмы, как «Праздничный

день» и «Мой дядя»... Что же касается музыкальных мелодий и лирических песен, то они тут же слетели с экрана в жизнь; они распространялись в грамзаписи, их исполняли немногие сохранившиеся еще в Париже уличные певцы...

6

Общественная атмосфера во Франции становилась все более накаленной. Приближалось время решающих социальных схваток. В Германии к власти рвались нацисты. Во Франции также оживилась деятельность фашистских организаций и групп. «14 июля» — при его демократизме и несомненных социальных мотивах — своим идиллическим и сентиментальным настроем был далек от страстей и треволнений окружавшей жизни. Думается, что именно этим в конечном счете объясняется некоторая вялость произведения, бесцветность его центральных героев.

Однако, как известно, каждый находит в искусстве то, что ищет. И реакционный критик Франсуа Винней на страницах шовинистической газеты «Аксьон Франсэз» обнаружил в фильме то, что было нужно ему: коварную «иностранку» Полу, вносящую смуту в умы и сердца простых и честных парижан. Надо ли доказывать, что у Рене Клера ничего такого и в мыслях не было? Но похвалы со страниц «Аксьон Франсэз» не могли не заставить его задуматься над необходимостью более четко определить свое отношение к политической злобе дня.

Другая парадоксальная история произошла с фильмом в Бельгии, где цензурная комиссия отказала ему в разрешительном удостоверении на том основании, что в нем показаны «многочисленные попытки воровства и ограбления, незаконного сожительства, укрывания краденого». Принятое в январе 1933 года, это постановление было вскоре отменено. Но оно показывает, насколько беспокойной была политическая ситуация, если даже в таком безобидном фильме, как «14 июля», усматривались социально опасные моменты.

В декабре 1932 года Рене Клер уехал в Сен-Тропез, где начал работать над сценарием «Последнего миллиардера». Толчком к формированию замысла было воспоминание об одном банкире, принимавшем участие в финансировании фильмов. Этот человек позволял себе всякие чудачества, благо окружающие вынуждены были ему потакать: например, людям, посещавшим его по делу, он предлагал принимать те же лекарства, которые в этот момент принимал сам, и т. п. Так в воображении режиссера зародился образ сумасшедшего миллионера. Впрочем, наметка такого персонажа была дана уже в «14 июля». Теперь режиссер ставил его в центр действия и придавал ему отчетливое политическое звучание.

Руководители «Тобис», ознакомившись со сценарием «Последнего миллиардера», смекнули, что у Рене Клера получается нечто, весьма напоминающее сатиру на политическую диктатуру. Такой поворот темы им не понравился, тем более что в Германии к власти только что пришел Гитлер.

Режиссер не хотел рвать отношения с фирмой, которая до сих пор предоставляла ему очень благоприятные условия для работы. Он согласился было повременить с «Последним миллиардером» и даже извлек из своих папок другой проект под названием «Диадема Карла Великого». Он писал одну редакцию сценария за другой, однако работа не двигалась вперед. Его мысли все время возвращались к «Последнему миллиардеру»; он чувствовал, что должен ставить именно этот фильм. Наконец, он решился: расторг договор с «Тобис», чтобы попытаться счастья в другом месте.

Журналист Андре Ланг представил его продюсеру Бернару Натану. Ставший видным кинопредпринимателем сравнительно недавно Б. Натан делал свои первые шаги на кинематографическом поприще десять лет тому назад — в качестве инженера на копировальной фабрике, где печатались копии первого фильма Клера — «Париж уснул». С тех самых пор он с интересом следил за творчеством режиссера и воспользовался случаем принять к постановке его новый фильм.

Приступая к съемкам, Клер столкнулся с рядом неблагоприятных моментов: Периналь и Меерсон были заняты на других фильмах, а из числа его постоянных актеров оказались свободными только Поль Оливье и Раймон Корди. На главную роль, сумасшедшего миллиардера, режиссер выбрал престарелого Макса Дирли, имевшего за плечами долгую и славную карьеру в театре и мюзик-холле. На этот раз Клер решил ставить фильм без песен и без поющих персонажей.

Действие «Последнего миллиардера» разворачивается в карликовом государстве Казинария, живущем на доходы от игорного дома. Рене Клер снова ведет нас в страну лилипутов, где все игрушечное, но все «как у людей»: правительство, парламент, королевская династия, национальный гимн и... финансовый кризис, приведший к тому, что деньги совершенно исчезли из обращения. Так что в казино ставки делаются натурой: обеденными тарелками, дамскими туфлями и даже пистолетами. В кафе посетитель расплачивается живой курицей, получает сдачу цыплятами, а «на чай» дает яйцо.

Но государство долго так существовать не может, и королева обращается к миллиардеру Банко, казинорийцу, живущему за океаном, с предложением вложить деньги в экономику его родной страны в обмен на руку наследницы престола принцессы Изабеллы. От Банко скрывают положение дел в стране, но он не дает себя провести: неожиданно для всех он объявляет себя верховным правителем Казинарии. Тут же против него организуются два параллельных заго-

вора — со стороны придворного дирижера, тайного возлюбленного принцессы Изабеллы, и со стороны возмущенных придворных. Две группы заговорщиков сталкиваются в спальне Банко, вступают в драку друг с другом и разбегаются, а диктатор, случайно получивший сильный удар по голове, впадает в состояние блаженного идиотизма и начинает издавать дурацкие законы: изымает из употребления стулья, запрещает носить галстуки, заставляет министров ходить на четвереньках и лаять по-собачьи и т. п. Пункт второй политической декларации безумного Банко гласит: «Высказываться запрещено, от имени всех казиноарийцев отныне буду говорить один только я. За нарушение закона — тюрьма». «Правильно!» — восклицает один из министров, привыкший сопровождать этим возгласом все заявления начальства. Но за нарушение декрета о молчании его тут же отправляют в тюрьму...

В «Последнем миллиардере» Рене Клер оставался верен своему жизневосприятию, любимым образам и персонажам, своему экранному миру. В этом была его сила и слабость. Желая откликнуться на запросы времени, он затронул острые социальные проблемы; но его поэтика, его стиль в основном и существенном не изменились: в них по-прежнему доминировало игровое, артистическое отношение к материалу. Фильм задуман как политическая сатира, но обличение то и дело переходит в изящный дивертисмент.

Мы не будем излагать дальнейшие перипетии действия. Отметим только, что принцесса Изабелла вместе со своим возлюбленным и двумя детьми (!!) бежит на необитаемый остров, а Банко, в результате повторного покушения вновь обретший разум, но потерявший все свое состояние, заключает «династический брак» со старой королевой.

В то время как за звуконепроницаемыми стенами студии Рене Клер завершал съемки «Последнего миллиардера», Францию потрясали драматические события. В январе 1934 года разразилась «афера Ставиского»: многие депутаты парламента и некоторые министры оказались уличенными в мошенничестве и взятках. А 6 февраля в Париже произошел фашистский мятеж. Странники «Боевых крестов», «Французской солидарности», «Патриотической молодежи» пытались прорваться к зданию парламента. Фашисты жгли автобусы, опрокидывали в Тюильрийском саду статуи нимф, резали ноги лошадям республиканской гвардии лезвиями бритв. Коммунистическая партия призвала рабочих выступить против фашистов на защиту республики. 12 февраля Париж стал свидетелем грандиозной антифашистской демонстрации. То была первая репетиция Народного фронта — широкого объединения антифашистских сил. В этих условиях задуманный более полутора лет назад фильм, в котором изображалось, как в условиях экономического кризиса фи-

нансовые и политические махинации ведут к диктатуре безумца и маньяка, — приобретал особую остроту.

«Последний миллиардер» был закончен в мае 1934 года. Рене Клер догадывался, что многим влиятельным лицам он придется не по вкусу. Поэтому он согласился с предложением Б. Натана отложить премьеру до осени — до начала следующего сезона. Но поскольку ему не терпелось проверить фильм на зрителях, он настоял на пробном просмотре; этот просмотр состоялся без предварительного объявления в кинотеатре «Луксор», который посещала демократическая публика. Зрители устроили фильму восторженный прием, все комические трюки «срабатывали», зал смеялся непрерывно. Воодушевленный этим просмотром, Б. Натан уже не сомневался в успехе и не жалел денег на рекламу.

Однако реакция фешенебельной публики в кино «Мариньян» на Елисейских полях сильно отличалась от приема, устроенного фильму в «Луксоре». Во время дневного просмотра, предшествовавшего торжественной вечерней премьере, в зале раздавался свист. Вечером во избежание эксцессов у дверей кинотеатра дежурили национальные гвардейцы. В зале сидела публика в вечерних туалетах, это были «сливки» парижского общества. Но прошло совсем немного времени после начала сеанса, и эта изысканная публика начала шикать и свистеть. Порой в зале поднимался такой шум, что нельзя было разобрать слов диалога. «Гала-премьера» закончилась в обстановке скандала, который не имел ничего общего с нарочито спровоцированными «эстетическими» скандалами 20-х годов. Теперь свист и шиканье прямо выражали классовое сознание представителей господствующей верхушки, ее злобу и страх перед лицом открытого обличения. И хотя социальная сатира Клера была оперена изящной иронией, имела вид легкого дивертисмента, стрелы ее метко попадали в цель. И реакция «премьерной» публики это подтвердила. Нет ничего удивительного, что и критика на страницах крупных буржуазных газет встретила фильм сдержанно.

Однако и со стороны левых сил фильм не получил той безусловной поддержки, на которую, казалось бы, мог рассчитывать. Политическая ситуация была слишком сложна и менялась слишком быстро. К примеру, в фильме были представлены в карикатурном виде депутаты казиноарийского парламента. Многим людям левой ориентации это не понравилось, поскольку в это время именно правые и фашистские организации вели кампанию против парламентаризма, за «правительство сильной руки». Правда, такое правительство тоже высмеивалось в фильме, но этот факт, вызывая злобу правых, далеко не всегда смягчал недовольство левых.

Были и другие моменты, влиявшие на восприятие «Последнего миллиардера». Заговоры, провокации, убийства стали тревожным симптомом политической жизни. Нарастала волна насилия. Фран-

цузы помнили об убийстве президента Поля Думера русским белогвардейцем Горгуловым (оказавшимся сумасшедшим). В соседней Германии, едва успев прийти к власти, нацисты устроили провокацию с поджогом рейхстага, а несколько месяцев спустя соперничество внутри нацистской верхушки привело к кровавому сведению счетов — так называемой «ночи длинных ножей». В июле 1934 года жертвой покушения стал канцлер Австрии Дольфус. А осенью того же года в Марселе были убиты король Югославии Александр, приехавший во Францию с официальным визитом, и встречавший его французский министр иностранных дел Барту. Все эти события придали комедийным ситуациям фильма такую актуальность, на которую они не были рассчитаны. Толпа статистов, осаждающая королевский дворец, в восприятии зрителей прямо ассоциировалась с участниками фашистского путча, опереточные покушения на жизнь Банко — с реальными убийствами, во время которых лилась живая кровь. Некоторые считали, что автор фильма легкомысленно высмеивает вещи, шутить над которыми непозволительно. При этом забывали, что многие события случились уже после того, как «Последний миллиардер» был закончен.

Однако в парижских кинотеатрах, расположенных ближе к предместьям, фильм пользовался успехом. Хорошо прошел он и в Англии, где, будучи повторно выпущен в прокат во время войны, оказался созвучным тогдашним антифашистским настроениям. Вполне понятно, что он не был в прокате ни в Германии, ни в Италии. Зато он был удостоен награды на Международном фестивале в Москве в 1935 году.

Улыбающаяся сатира Рене Клера вызывала раздражение не только у тех, кто был ее непосредственной мишенью. Недовольны были и те, кто считал позицию режиссера недостаточно принципиальной и последовательной. Сектантство и вульгарный социологизм, которыми в те годы болела известная часть левой критики, сыграли здесь свою роль.

«Последний миллиардер», — писал критик левого журнала «Ля коммю», — мог бы стать хорошим фильмом, если бы не было в нем чего-то обуженного и ирреального, что обесценивает его. Сатира на диктатора и на его парламент, ходящий на четвереньках, теряет всякую силу, если диктатор сумасшедший, а смешное без всякой пользы для комического берет верх над отвратительным. Намеренно ли Рене Клер остановился на полдороге? Попридержали ли его продюсеры, или он сам побоялся пойти слишком далеко? Он производит в своих фильмах впечатление маленького мальчика, который без всякой пользы пинает ногами свою няньку. Рене Клер — будем надеяться — не довел свою мысль до конца. Он слабеет: как и многие другие, он не может выразить себя в рамках капитализма. Он это знает, о чем свидетельствует его статья, опубликованная в свое время в «Юманите».

Или он забыл о ней? Если Рене Клер понимает, что его талант не может ждать ничего хорошего от существующего режима, почему не обратится он к СССР, где кино находится на подъеме, где артисты и писатели могут свободно выражать расцвет собственной личности?»

Ирония и юмор режиссера воспринимались догматической критикой как уклончивость. Так, испанский критик Хуан Пикуэрас, расценивая социальное содержание всего французского кино как «полностью негативное», писал, в частности, о Рене Клере следующее: «Рене Клер, бесспорно, выдающийся режиссер, выдающийся юморист, автор антибуржуазных сатир; но международная буржуазия его хвалит и защищает, вместо того чтобы возмутиться против него. Это доказывает, что она его не боится. Наоборот, он ее забавляет и услаждает».

Эти упреки, предвзятость и несправедливость которых нам сейчас очевидны, выражали тем не менее реальный факт: начавшееся расхождение между творчеством Рене Клера и духовным климатом 30-х годов, когда от искусства ждали реалистической точности и прямых ответов. Леон Муссиак, в отличие от многих тогдашних левых критиков не грешивший вульгарным социологизмом, писал в 1933 году: «Глубина драмы в том, что, замученный материальными потребностями, осознавший абсурдный разрыв между чувством и разумом, западный человек все яснее осознает, что бегство стало невозможным, что он узник общественного договора». Исполненное юмора и фантазии игровое искусство Рене Клера представляло собой своеобразную реакцию на эту ситуацию, однако в какой-то момент оно перестало адекватно восприниматься теми самыми людьми, для которых режиссер работал, чьим мнением дорожил. И он утратил уверенность в себе. Для него началось трудное время.

ЗА ПРЕДЕЛАМИ ФРАНЦИИ

Искусство и деньги. Творческий ум
и финансовые законы вступили в борьбу... Берегитесь!

Рене Клер

1

После того как были преодолены технические и творческие трудности, связанные с приходом звука, французское кино вступило в период художественного расцвета. Вернувшись из Голливуда, где он бесплодно провел четыре года, Жак Фейдер выпустил подряд два своих шедевра — «Большая игра» и «Пансион «Мимоза», — где громко прозвучала тема трагической зависимости человека от жизненных обстоятельств; этой теме предстояло главенствовать и во многих других произведениях. Прекрасные, пронизанные гневом и лиризмом картины «Ноль за поведение» и «Аталанта» оставил после себя рано умерший Жан Виго. Зрелый, плодотворный период начался для Жана Ренуара, мощно выразившего идеи и настроения Народного фронта. С яркими лентами романтического звучания выступил Жюльен Дювивье, первым представивший молодому Жану Габену достойные его роли. Наконец, уже ближе к концу 30-х, в полной мере раскрылся необыкновенный талант Марселя Карне, придавшего своими фильмами «Набережная туманов» и «День начинается» завершенность этому направлению, которое стали называть «поэтическим реализмом» во французском кино. Большой вклад в его развитие внесли и сценаристы, в первую очередь Шарль Спаак и Жак Превер.

Все эти успехи были связаны с остродраматическим, порой поднимавшимся до трагизма, ощущением неблагополучия жизни, ее болезненных противоречий. Для комедийных жанров время было неблагоприятное. Может быть, также и поэтому Рене Клер метался, не находя себе места во французском кино тех лет. Да, конечно, были трудности с продюсерами, но ведь возникали они не в первый раз. Режиссер уже приобрел опыт, научился их преодолевать, обходить путем всяческих маневров, пуская в ход где дипломатию, а где и хитрость. Кроме того, он умел работать быстро и экономно, и его репутация в деловом мире была достаточно высокой, особенно после того, как у него за плечами оказалось несколько фильмов, имевших международный успех.

Однако в высказываниях Клера этой поры настойчиво звучит мысль, что кино приобрело такое направление и характер, при которых ему, как автору и режиссеру, делать в нем нечего. Он работал

над сценарием фильма «Он погиб...», который приняла к постановке «Тобис», но работа не клеилась, и он снова, по собственной инициативе, расторг договор с фирмой. Ему кажется, что он исчерпал все свои темы, что ему нечего сказать.

В угнетенном состоянии духа он приехал в Лондон на премьеру «Последнего миллиардера». Здесь к нему обратился с деловым предложением Александр Корда, режиссер и продюсер, с которым Рене Клер познакомился ранее во Франции, где тот работал на студии у Марселя Паньоля. Английское кино как раз переживало экономический подъем, начало которому было положено фильмом А. Корды «Частная жизнь Генриха VIII» (1933) и его деятельностью в качестве главы фирмы «Лондон филмз», куда он стремился привлечь ведущих мастеров мирового кино. Таким образом, судьба столкнула Рене Клера с одним из самых ярких представителей международного кинобизнеса, человеком, соединившим в себе личное обаяние — и деловой размах, политические амбиции — и талант режиссера.

Много лет назад, в 1915 году, двадцати двух лет от роду, Шандор Корда поставил свой первый фильм в родном Будапеште. Вскоре он покинул Венгрию и в дальнейшем подвизался на кинематографическом поприще в Вене, Берлине, Голливуде, Франции, Англии, где стал видным кинопредпринимателем и режиссером, а также личным другом Уинстона Черчилля. В годы второй мировой войны он курсировал между Лондоном и Соединенными Штатами, выполняя тайные и весьма важные правительственные поручения. Звание лорда и титул «сэра» послужили вознаграждением заслуг Александра Корды, причем отнюдь не только в области кинематографа.

Корда обладал крепкой режиссерской и еще более крепкой деловой хваткой. Он не скрывал, что его главная цель при постановке и финансировании фильма — международный коммерческий успех. Но при этом он по-настоящему любил кино. Человек, исколесивший весь мир, говоривший на всех языках, устанавливавший деловые и личные контакты повсюду, куда его забрасывала судьба, Александр Корда может служить олицетворением космополитизма буржуазного кинопредпринимательства. Высокий, представительный, таивший за внешним спокойствием неукротимую энергию, он производил на Клера впечатление «доброего людоеда». Его личное обаяние было столь велико, что Рене Клер продолжал поддерживать с ним дружеские отношения и после того, как в деловой сфере «милый Алекс» дал ему в полной мере почувствовать свои «людоедские» наклонности.

Корда уже давно стремился к сотрудничеству с Клером, принимал с этой целью разные демарши. После международного успеха фильма «Под крышами Парижа» он пытался уговорить французского режиссера снять такой же фильм о Лондоне. У Корды была теория, согласно которой иностранец, приехавший в чужую страну,

вполне может снимать в этой стране национальные фильмы. «Я уверен, — говорил он, — что Клер может снять фильм о Лондоне лучше, чем любой английский режиссер». Однако Рене Клер это предложение отклонил.

Зато французского режиссера очень привлекал другой проект: речь шла о фильме по рассказу английского писателя-юмориста Эрика Кьюна «Сэр Тристрам отправляется на Запад», который, казалось, был написан специально для автора «Призрака Мулен Ружа» и «Воображаемого путешествия». История привидения, волей обстоятельств перенесенного в обстановку делового XX века, открывала богатые возможности для комедийной игры, которой при желании можно было придать и сатирическую направленность и лирический оттенок. А главное — тема была «визуальна», что имело для Клера решающее значение. В свое время, два года назад, он просил Корду уступить ему права на экранизацию рассказа, но тот отказался, добавив: «Если у вас окажется свободное время, приезжайте в Лондон и снимите его на моей студии». И вот теперь рассказ оказался в распоряжении Клера.

Однако, начав перерабатывать его в сценарий, режиссер убедился, насколько трудно сделать из призрака, то есть существа бесплотного, главного героя фильма. Он уже готов был отказаться от замысла и вернуться во Францию, когда Корда, желая удержать его во что бы то ни стало, предложил ему снимать Лаутона в «Сирано де Бержераке». Совершенно ясно, что у Рене Клера и Александра Корды были совершенно разные представления о будущем фильме. Продюсер надеялся получить пышную историческую постановку, где все вращалось бы вокруг «звезды», исполнителя главной роли; Рене Клеру такой подход был противопоказан. Хотя автор «Соломенной шляпки» любил делать насмешливые и ностальгические фильмы о прошлом, его произведения принципиально отличались от историко-костюмных постановок. Для Клера главное было в чувстве невозвратности ушедшего, которое может вернуться только как легкая тень, вызванная из прошлого нашей памятью и воображением.

Режиссер понимал, что, согласись он снимать Лаутона в «Сирано де Бержераке», конфликта с продюсером было бы не избежать. И хотя, как мы помним, дебют молодого Рене Клера в журналистике был волей судьбы связан с именем автора «Сирано», режиссер решил благоразумно уклониться от повторной встречи с творчеством Ростана и вернулся к новелле Кьюна. И тут ему в голову пришла счастливая идея: сделать так, чтобы у героя-призрака появился земной двойник в лице его дальнего потомка. Это открывало путь для всякого рода квипрокво, комедийных несоответствий и парадоксов, так любимых режиссером. А главное — позволяло глубже погрузить персонажей в современную реальность. Итак, принципиальное решение было найдено, остальное было делом техники.

Для написания окончательного сценария Клеру необходим был драматург-англичанин помимо всего прочего также и потому, что режиссер в то время еще не владел английским языком. Корда предложил ему Роберта Шервуда, автора пьесы и сценария «Мост Ватерлоо», по которому режиссер Джеймс Уэйл снял фильм в 1931 году, а десять лет спустя по тому же сценарию и под тем же названием был поставлен американский фильм режиссера М. Ле Роя с Вивиен Ли в главной роли *.

Со стороны Р. Шервуда Рене Клер встретил полное взаимопонимание. Позже, когда «Призрак едет на Запад» с успехом прошел по экранам Англии и Соединенных Штатов, Р. Шервуд выступил на страницах «Нью-Йорк геральд» со статьей, в которой писал:

«Хотя во вступительных титрах я любезно поименован автором сценария, я должен засвидетельствовать, что сценарий в действительности написан Рене Клером. Если ему понадобилось мое содействие, то лишь потому, что его запас английских слов год тому назад, когда мы начинали работу, сводился к двум словам: «Плиз!» и «О'кэй!». После нескольких дней совместной работы он научился говорить: «No so good!» («Это не очень хорошо!»).

Всех режиссеров, которых я имел возможность наблюдать, Рене Клер превосходит своими качествами сценариста. Он объединяет в одном лице Френка Капру и Роберта Рискина. Сюжет он строит как специалист. Он знает, должна ли сцена быть длинной или короткой; он чувствует тот критический момент, когда внимание зрителей смещается усталостью; он знает, когда дерзость является эффективной в драматическом или комическом отношении, а когда она остается всего лишь дерзостью. Он знает все режиссерские приемы (и немало изобрел их сам). Но он всегда подчиняет их главному замыслу, тому, что он хочет сказать языком кино».

Эти похвалы могут показаться преувеличенными и наивными. Но они безусловно искренни. Дело в том, что Р. Шервуд привык иметь дело с четким разделением функций в процессе кинопроизводства. Таков был американский метод, которому следовали также и в Англии. Изумление Р. Шервуда объясняется тем, что он, вероятно, впервые в своей практике, столкнулся с режиссером, который был не только постановщиком, но и автором фильмов.

Зато взаимоотношения с продюсером складывались далеко не идиллически. В середине 1935 года начались съемки. В сентябре Корда вернулся из поездки в Голливуд, просмотрел отснятый материал, многое забраковал, а некоторые эпизоды переделал самолично. Клер был возмущен таким вмешательством и даже собирался снять

* Роберт Шервуд принимал участие в создании таких значительных американских фильмов, как «Ребекка» (1940) А. Хичкока и «Лучшие годы нашей жизни» (1945) У. Уайлера. Он был также известным театральным драматургом.

свое имя с титров. Однако в конце концов режиссер и продюсер нашли взаимоприемлемый компромисс. А затем большой международный успех фильма смягчил воспоминания о недавнем конфликте.

Рене Клер, начавший творческий путь в качестве «авангардиста», в действительности всегда испытывал тяготение к остроумному, галантному и скептическому XVIII веку. Судьбе было угодно, чтобы первая попытка воссоздания тех времен и нравов была им предпринята в английском фильме. Другой парадокс «Призрака» состоит в том, что это — первый фильм Клера, в котором диалог занимает столь большое место, и это — фильм на английском языке. Причем здесь использована в комических целях разница между английским языком XVIII века, современным английским и английским в его американской разновидности.

Английский XVIII век воспроизведен в фильме с французским изяществом и иронией. Любвные игры молодого Мердока Глаури с юными поселянками — совершенно в духе Ватто, хотя вместо французского регулярного парка с симметричными купами деревьев и прячущимися в их тени мраморными статуями фоном здесь служит английский пейзаж с лужайками, живыми изгородями и пасущимися овцами. Чувственная сторона любви едва обозначена и, как всегда у Рене Клера, служит лишь условным мотивом для изящной игры. Мердок загадывает всем встречным девушкам одну и ту же загадку: «Какая разница между чертополохом на лужайке и поцелуем в темноте?» Девушки не пытаются отгадывать и с удовольствием платят штраф — поцелуй — миловидному отпрыску рода Глаури. И неизменно шутивно-неумолимые обстоятельства мешают ему пойти дальше и получить что-либо большее, чем этот первый залог любви. Впрочем, герою, кажется, ничего другого и не надо: он собирает дань поцелуев, движимый бескорыстной эстетической потребностью.

В свое время, делая первые шаги в качестве киноcritика, Рене Клер не упускал случая порассуждать об эротизме на экране. Этого требовала мода, а его друзья — сюрреалисты, так те были просто одержимы этой идеей и усиленно штудировали сочинения Фрейда и его последователей. Однако, изображая любовные отношения, Рене Клер и здесь оперировал не столько жизненными реалиями, сколько тенями вещей. Остался он верен такому подходу и в звуковом кино.

Столь же условно, в игровом плане, изображена в фильме и война между отстаивающими свою независимость шотландцами и наступающими с юга англичанами. Герой фильма Мердок отправляется воевать по настоянию отца, дабы поддержать честь старинного шотландского рода Глаури. Это тем более необходимо, что давние враги, представители клана Мак-Лагганов, имеют дерзость утверждать, будто все члены рода Глаури — трусы и бабники. Вручая сыну меч, старый Глаури (поддерживающий свои скудеющие силы обильными дозами виски) так напутствует его:

« — Сын мой, если ты встретишь на поле битвы кого-либо из Мак-Лагганов, срази его!

— Я думал, что должен воевать с англичанами, — возражает Мердок.

— Ты — Глаури, — следует ответ, — а потому должен разить Мак-Лагганов. Англичанами займешься потом».

Отправив сына на войну, старый Глаури удовлетворенно допивает последний стакан виски и испускает дух. Однако успокоился он явно раньше времени: Мердок и на войне больше думает о любовных играх, чем о ратных подвигах или сведении счетов с Мак-Лагганами... Со свойственной ему легкой иронией Рене Клер изображает опереточную войну, где противника не видно вообще, столетняя пушка только распугивает своими выстрелами овец, а brave Мак-Лагганы устраивают погоню за Мердоком в лучших традициях комических кинолент. На такой войне не может быть убитых, за исключением одного — Мердока, которому необходимо умереть в целях дальнейшего развития комедийного сюжета. Рене Клер, давно уже научившийся комически обыгрывать обстоятельства смерти, делает это и на сей раз с виртуозной изобретательностью: спасаясь от Мак-Лагганов, наш герой прячется не где-нибудь, а за бочкой пороха, и как раз в эту бочку попадает ядро шотландской пушки, стреляющей куда ей вздумается. В клубах дыма незримая душа героя возносится в заоблачные выси, а на землю, прямо в руки его слуге, падает то, что от него осталось — шотландский берет с петушиным пером. И поскольку Мердок умер как трус, дух его обречен скитаться в виде призрака в стенах фамильного замка до тех пор, пока он не встретит кого-либо из Мак-Лагганов и не совершит акт мести.

Действие переносится в XX век. Мы видим пришедший в ветхость замок Глаури и его обитателей — молодого Доналда, как две капли воды похожего на Мердока (его играет тот же актер — Роберт Донат). Он обременен долгами, его преследуют кредиторы — почти так же, как героя фильма «Миллион». Единственный выход для него — продать замок. К счастью, для разорившегося владельца, появляется покупатель — предприимчивый американский бизнесмен Мартин вместе со своей очаровательной дочкой Пегги, которая, проведя ночь в замке, влюбляется не только в старинное строение, но и в его молодого владельца. Присутствие в замке призрака в не малой степени способствует такому повороту событий. Верный своим земным привычкам, бесплотноый Мердок пользуется случаем поухаживать за прелестной американкой. Его приемы за прошедшие двести лет не изменились: по-прежнему он предлагает своей избраннице «поиграть в загадки». И только вмешательство отца, продолжающего из потусторонней обители одергивать своего непутевого отпрыска, мешает тому зайти слишком далеко. Пегги в восторге от романтической игры, ибо убеждена, что под видом призрака к ней является не кто иной,

как Доналд. С ним она и расплачивается поцелуем за так и не разгаданную загадку: «Какая разница между чертополохом на полянке и поцелуем в темноте?» Эта загадка еще не раз возникает по ходу действия — как типичный для Рене Клера «сквозной гэг».

Рене Клер всегда считал, что для кинокомедии нужна не просто хорошая комическая идея, но идея, по самому своему существу требующая зрительного выражения и дающая возможность действительного развития. Забавные недоразумения, возникающие благодаря схожести Мердока и Доналда, усиливаются тем, что призрак весьма предприимчив в обращении с дамами, в то время как его живой потомок очень робок. Активность Мердока, с одной стороны, помогает Доналду, но в то же время — и мешает ему, ибо вызывает ревность Пегги, приписывающей Доналду любовные шашни, которые его призрачный двойник затевает с каждой встречной и поперечной. Заметим, что для кинематографического воплощения всех этих ситуаций нужна большая тонкость, и вряд ли кто-нибудь иной, кроме Клера, мог бы в этом преуспеть. Чтобы идея галантного призрака не казалась надуманной или нелепой, нужна была клеровская способность отстранить, иронически обыграть ситуацию. Именно потому, что любовный пыл живого Мердока был платоническим выражением его артистической природы, герой, став призраком, мог сохранить неизменными свои донжуанские привычки: это получается и смешно и художественно убедительно.

Другая комическая идея (заимствованная на этот раз из новеллы Кьюна) состояла в том, что замок продан на вывоз в Америку и вместе с призраком транспортируется через океан. Собственно, это — единственное, чем фильм обязан своему литературному первоисточнику. Все комические сцены придуманы Клером и Шервудом заново и имеют ярко выраженный «клеровский» характер. А между тем зрительные гэги, содержащиеся в тексте новеллы, настолько «кинематографичны», что другой режиссер мог бы прямо переносить их на экран с уверенностью, что они вызовут смех зрителей.

Оказавшись на пароходе, пересекающем Атлантику, сэр Тристрам (так зовут в новелле призрак) позволяет себе следующие шутки. Он обнимает за шею тучную стюардессу, прокричав ей в ухо: «Мадам, я ваш покорный слуга!» «Добрая женщина, подобно горе, рухнула в объятия миллионера из Боливии, который, не выдержав, также рухнул вместе со стоявшими позади него тремя несколько более бедными миллионерами.

В этот момент появился сам капитан и величественно двинулся вперед. К восторгу всех присутствующих сэр Тристрам схватил горшок с растущей в нем пальмой и сунул его в руки капитану». Затем, пройдя сквозь корабельную переборку, герой новеллы оказывается в роскошной каюте, где лежит на постели еще один миллионер, который «не понравился ему с первого взгляда. На ночном столике

стояло блюдо с какой-то особенной кашей. Быстро опрокинув его на голову мистеру Плаггу, Тристрам исчез в недрах парохода».

Приведенные примеры показывают, что Эрик Кьюн писал свою новеллу под несомненным воздействием трюковых комических лент, но качество его гэгов не идет ни в какое сравнение с тем, что дает нам в своем фильме Рене Клер.

У Кьюна призрак обладает способностью манипулировать реальными предметами и даже нокаутировать реальных людей. Такой персонаж однажды уже появлялся у Рене Клера — в «Призраке Мулен Ружа», и режиссер мог убедиться, что есть нечто нелепое в том, что бесплотный персонаж, сквозь которого, как сквозь туман, проходят другие действующие лица, — вступает в рукопашную с реальным противником. Второй раз режиссер подобной ошибки не совершил. Призрак Мердока весьма активно вмешивается в события, но его участие является отнюдь не физическим, а только психологическим. Это относится и к акту мщения, который он совершает в конце фильма, освобождаясь тем самым от тяготеющего над ним проклятия: при виде призрака охваченный ужасом потомок рода Мак-Лагганов падает на колени и просит прощения.

Рене Клер ввел в фильм ряд моментов, которые при всей их условности имели отчетливо сатирическую направленность. Таков мотив соперничества двух миллионеров, каждый из которых хочет использовать призрака в рекламных целях. А также эпизод политических споров, разгорающихся по поводу покупки английского замка американским миллионером. В то время как на экране попеременно появляются, вытесняя друг друга, изображения американского капитолия и английской палаты лордов, за кадром, также в перебивку, звучат голоса политиков Старого и Нового Света.

Американский сенатор: «Ввозить привидение в нашу передовую страну! Позволить какому-то призраку заражать свободный воздух Соединенных Штатов...»

Член палаты лордов: «Да, мои благородные лорды! Изумительный цвет шотландской архитектуры безжалостно вырван из родной почвы и пересажен в чужую землю... Но этого мало, мои благородные лорды. Не только наши замки, но и наши предки перевозятся туда для развлечения миллионера, который, по-видимому, не имеет собственных...»

Американский сенатор: «Но мало того, джентльмены, что ввозят чужеземные здания. Ввозят и чужеземные привидения». И так далее.

Помимо высмеивания политической трескотни и демагогии мы видим здесь пример излюбленной Рене Клером скептической игры: один и тот же факт может быть воспринят совершенно по-разному с разных точек зрения. Где же иллюзия? И где реальность? Но большинство людей не задумываются над этим — как те тысячи нью-йоркцев, которые читают в газетах о «нашествии привидений из

Старого Света» или видят, как по улицам движется пустой автомобиль с надписью: «Для привидения». Водоворот корыстных интересов, пустого тщеславия и человеческого легковерия, завертевшийся вокруг Мердока, заставит в конце концов обескураженного призрака с облегчением покинуть этот непонятный и безумный мир. И хотя любовная идиллия Доналда и Пегги завершит фильм обязательным хэппи эндом, привкус меланхолии будет сопутствовать этой счастливой развязке. Никто никогда так и не узнает, какая же разница между чертополохом на полянке и поцелуем в темноте...

Съемки фильма «Призрак едет на Запад» были закончены в ноябре 1935 года, а в январе следующего года Рене Клер отправился в Нью-Йорк на американскую премьеру фильма. Газеты пишут о нем как о «таинственном кинематографисте», «загадке киномира» («the enigma of the movie world») и устраивают ему огромное «паблисити». Его приглашают работать в Голливуд, но на предложения продюсеров он отвечает такими требованиями, которые у всех вызывают изумление. В общем, французский режиссер хочет таких условий, которые для него являются обычными, но идут вразрез с практикой Голливуда. Один из магнатов американского кинобизнеса заявляет: «Если мы разрешим режиссерам работать так, как того хочет Рене Клер, то во что превратится продюсер?» Газета «Литтрери дайджест» дает крупный заголовок: «Ас режиссуры повергает Голливуд в недоумение. Рене Клер, добившийся триумфа своим английским фильмом, желает работать по-своему и отвергает сделанные ему предложения». Тем временем в Англии фильму присуждают Большую премию английского кино; во Франции он начинает не столь блистательную, но вполне успешную прокатную карьеру под названием «Привидение на продажу».

2

Несмотря на большой успех «Призрака» по одну и по другую сторону Атлантики, Рене Клер продолжал переживать трудный период. Весь 1936 год он безрезультатно курсировал между Англией и Францией. Ему никак не удавалось подобрать сюжет для следующего фильма, который он должен был ставить для А. Корды. Несколько раз он встречался с Р. Шервудом, который специально приезжал к нему в Сен-Тропез. Однако никаких практических результатов эти встречи не дали.

С Альбером Валантенном Рене Клер работал сразу над двумя сюжетами. Один предназначался для Вивьен Ли и Лоренса Оливье, которые тогда только еще начинали свою кинематографическую карьеру. (Еще раньше Клер хотел снимать Л. Оливье в «Призраке», но А. Корда считал, что в главной роли нужен более известный актер, и настоял на кандидатуре Роберта Доната). Сценарий назывался

«Тандем» или «Велосипед на двоих», по заглавию песенки, которая была популярна в первые годы столетия. Работа подвигалась успешно, но у Корды она не встретила поддержки. Разочарованный, Рене Клер попросил о расторжении контракта, готовый в качестве компенсации пожертвовать причитающейся ему частью доходов от проката «Призрака». Но тут на горизонте показался Артур Рэнк.

Рэнк, который в это время начинал заниматься кинобизнесом (с тем чтобы вскоре прибрать к рукам все английское кино), предложил Клеру стать независимым продюсером при его, Рэнка, финансовой поддержке. В качестве компаньона ему был предложен Джек Бьюкенен, известный актер музыкальной комедии и мюзикхолла. По замыслу Рэнка Рене Клер должен был снимать фильмы с участием Бьюкенена, причем режиссер и актер должны были делить не только художественную, но и финансовую ответственность за результат своей работы. Зато Клеру предоставлялась полная свобода в выборе сюжета и написании сценария.

Клер дал предварительное согласие и начал работать над сценарием «Рандеву в Париже», драматической комедией в нескольких новеллах. 11 ноября 1918 года, в день подписания перемирия, случай сводит в Париже людей разной национальности — французов, англичан, американцев. Фильм должен был показать, как прошел для каждого из героев этот исторический день. Сценарий имел очень сложную драматургическую структуру. Судьбы действующих лиц — мужчин и женщин, гражданских и военных — перекрещивались самым причудливым образом.

Однако к намеченному сроку ничего не было готово. Рене Клер чувствует, что предоставленная ему свобода словно парализует его. Без жестких сроков он склонен до бесконечности затягивать подготовительный период: ему кажется, что замысел еще не созрел. Сценарий «Рандеву в Париже» отложен в дальний ящик, и режиссер принимается за другой, менее обязывающий сюжет.

Незадолго до этого он посмотрел остроумный и умело сделанный фильм «Мертвец в бегах», поставленный Бертомье по сценарию Карло Рима, и ему пришло в голову сделать вариант того же сюжета для англо-американской публики и тем рассчитаться со своими обязательствами перед Артуром Рэнком. Режиссер всерьез полагал, что он ставит свой последний фильм. О состоянии духа Рене Клера в этот период свидетельствует написанное им предисловие к английскому изданию романа «Адамс».

Сравнивая условия работы кинематографиста и писателя, Рене Клер отдает полное и безусловное предпочтение литературному труду. Писатель — счастливчик, потому что для осуществления его замыслов ему достаточно пера и стопки бумаги. В то время как автор в кино — всего лишь винтик в кинематографическом механизме. Сколько препятствий он встретит на пути осуществления своих, даже

самых скромных замыслов! Сколько моральных и материальных трудностей должен он преодолеть, если хочет вложить хоть что-то оригинальное и личное в результат своих трудов!

В кино автор скован отсутствием творческой свободы. Ну а если бы такое ограничение было с него снято? Рене Клер пишет:

« — Что бы вы сделали, если бы могли поставить фильм совершенно свободно? — спрашивают журналисты у режиссера.

Он смущен. Раньше, когда он еще не повиновался рабским законам своего ремесла, он легко ответил бы на этот вопрос, но теперь спрашивать его равносильно тому, что спрашивать рыбу, как бы она себя повела, если бы у нее были ноги и она могла бы гулять по бульвару».

В это время у Клера происходит случайная встреча, которая кажется ему символической. Однажды он забрел с друзьями на унылую окраину и шел вдоль Темзы, повторяя про себя меланхолические строки Аполлинера из «Песни несчастного в любви»:

В муром Лондоне ночью туманной
Я прохожего встретил. Похож
На любовь мою был он и странный
Взгляд мне бросил, поверг меня в дрожь...*

Вид белого паруса, плывущего в сумеречном свете по Темзе, напомнил ему первые кадры из фильма Гриффита «Сломанные победы». Немного позже, когда он прогуливался по находящемуся неподалеку Китайскому кварталу, ему вдруг показалось, что он уже однажды был в этих печальных местах. Дом с унылыми окнами, одинокая фигура полицейского, свет фонаря... — он словно оказался среди декораций «Сломанных побегов». И он уже был готов к тому, что вот сейчас, скользя, словно привидения, меж старых стен, перед ним предстанут герои фильма — девочка с большими испуганными глазами, тихий, ласковый китаец, свирепый боксер... Они пройдут по этой улице, которая кажется нереальной от нахлынувших воспоминаний.

Яркий свет, упавший от витрины, рассеял видение, но когда, следуя за друзьями, режиссер вошел в китайский ресторан, он все еще думал о фильме Гриффита, поблекшие образы которого вновь оживали в его памяти. Что теперь делает Гриффит? Никто об этом не знал. Знаменитый американский режиссер, совершивший переворот в киноискусстве, больше не работал. Может быть, думал Рене Клер, автор «Нетерпимости» живет теперь на покое в каком-нибудь маленьком городке Соединенных Штатов? Или все еще прозябает в Голливуде, этой столице иллюзий, где в несколько недель создаются мировые знаменитости, а люди, пережившие свою славу, пребывают в большем забвении, чем мертвецы?

* Перевод М. П. Кудинова.

Настала ночь. Клер и его друзья кончали ужинать, сидя в глубине большого пустого зала, на другом конце которого прямо на безлюдную улицу выходила дверь. Вдруг дверь открылась. Какой-то человек появился из темноты и направился к стойке. Облокотившись на стойку, вошедший принял обычную позу человека, привыкшего пить в одиночестве. Когда он повернул голову и свет упал на его лицо, покинувшее было Клера ощущение нереальности появилось вновь. Неужели смутные воспоминания, навеянные улицами лондонского предместья, оказались так сильны, что теперь силой воображения перед ним возникло лицо самого Гриффита, знакомое ему только по портретам? Друзья, с которыми он поделился своими сомнениями, добродушно посмеялись над ним. Не могла же одна только сила воображения заставить автора «Сломанных побегов» появиться в этом странном квартале именно в эту ночь? И все-таки Рене Клер не мог отвести глаз от человека, пившего виски у стойки. Если это был не сам Гриффит, то это был кто-то настолько похожий на него, что появление его было так же необычайно, как появление призрака. Один посреди пустого зала он казался насмешкой над реальностью.

Желая рассеять наваждение, Клер направился к таинственному незнакомцу.

— Простите меня. Вы не господин Гриффит?

Он окинул Клера пронизывающим взглядом, и в одно мгновение призрак и человек слились воедино. Это был он! Согласившись присесть за столик, Гриффит рассказал, что только сегодня приехал из Америки, чтобы обсудить постановку одного фильма (которая, впрочем, не состоялась). Но он не объяснил то, что Рене Клеру больше всего хотелось знать: причину, которая побудила его ночью забрести в этот отдаленный квартал.

Он выпил еще виски, несколько раз рассмеялся звучным смехом, как будто хотел показать, что он еще не разучился смеяться, и, продекламировав красивым голосом несколько строчек Шекспира, встал. Он пересек пустой зал, открыл дверь и исчез в темноте, оставив французского режиссера во власти его наваждения. Все произошло так, как будто реальный Гриффит решил перевоплотиться в фантастический персонаж Эдгара По или городских зарисовок Шарля Бодлера. «Словно он решил отыскать в тумане свою утраченную молодость и маленькую девушку из «Сломанных побегов», которая дрожащей рукой пытается заставить свои губы улыбнуться, — тень, вызванную им к жизни и теперь более живую, чем он сам». Так заканчивает Рене Клер описание этой странной встречи, перекликавшейся с его собственными невеселыми мыслями: не пришел ли и его срок покинуть кино, где время творческого расцвета, даже для самых великих, часто не превышает одного десятилетия.

По свидетельству Шарансоля, Клер производил впечатление «рыбы, вынутой из воды». Печальный, исполненный горечи, он почти

не выходил из гостиничного номера. Потом, для большего уединения, снял загородный дом в окрестностях Лондона. Так рождался фильм «Ошеломляйте новостями» — в обстановке, которую никак нельзя назвать обстановкой творческого подъема.

В фильме рассказывалось о том, как два неудачливых актера, Франсуа Веррье (Морис Шевалье) и Тедди Энтон (Джек Бьюкенен) в целях саморекламы симулируют преступление. Они делают вид, будто один из них убил другого якобы из-за любви к эстрадной звезде. «Убитый» Тедди исчезает, уезжает путешествовать, дабы появиться в решающий момент предстоящего процесса над мнимым убийцей. Но вот беда: никто не обращает внимания на его исчезновение, а полиция и не думает вести расследование. Франсуа вынужден все более прямо намекать на свое «преступление» и даже самолично написать на себя анонимный донос. Наконец его арестовывают. На суде он откровенно веселится, ставя в тупик и судью, и обвинение, и защиту. Грозящий ему смертный приговор, по-видимому, ничуть не волнует нашего героя. Но его поведение резко меняется в тот момент, когда приговор оглашен, а мнимый мертвец так и не появился. Что же случилось с Тедди?

О, он тоже пережил «ужасные» приключения. На другом конце Европы, в неведомо какой маленькой стране, он оказался вовлеченным в революционные события, изображенные в откровенно юмористических тонах. Однако в конце концов все кончается благополучно: оба актера остались в живых, их рекламный трюк блестяще удался, и теперь им обеспечено первое место на афишах.

«Ошеломляйте новостями» и «Мертвец в бегах» (фильм Бертомье) имели один и тот же литературный источник — новеллу писателя Лоика де Гурьядека. В разработку этого сюжета Рене Клер вносил такие моменты, которые были близки ему как автору и режиссеру.

Рене Клер иронически подчеркивает условность грани, отделяющей сцену от жизни. Таково начало фильма: мы видим целующихся влюбленных; затем отъезд камеры обнаруживает, что это происходит по ходу спектакля. Таков же и конец: Франсуа выходит из ворот тюрьмы, его радостно встречает Тедди, оба они начинают петь и приплясывать, и снова оказывается, что все это происходит на сцене.

Чтобы такие переходы были возможны, «реальные» сцены должны иметь несколько театральный, условный характер. Именно так и происходит в фильме. Театральность выплескивается за пределы сцены, жизнь (то есть то, что на экране условно принимается за «жизненное») вторгается в спектакль. Этот прием, впервые систематически примененный в «Миллионе», стал необходимой принадлежностью клеровского стиля. Герои фильма «Ошеломляйте новостями» и в жизненных сценах действуют, не снимая театральных

костюмов XVIII века, расшитых камзолов и пудренных париков. То, что с ними происходит за пределами сцены, тоже спектакль, который они разыгрывают с актерскими жестами и интонациями, ставшими для них второй натурой.

Все это ясно читается в замысле, но далеко не всегда реализуется художественно. Фильму не хватает остроты и блеска; вопреки ожиданиям, недостаточно выразительной оказалась центральная комическая пара — Джек Бьюкенен и Морис Шевалье.

При всем том несомненной удачей стали откровенно условные эпизоды «революции» в некоей несуществующей стране, отчасти напоминающей Казинарию. Участники двух враждующих лагерей отличаются друг от друга только формой головных уборов. Тедди Энтон в силу случайного сходства принимают за одного из политических главарей. Его похищают, судят, сажают в тюрьму, приговаривают к смертной казни, освобождают, снова арестовывают, приветствуют, преследуют и т. д. Ситуации, в которые попадает наш герой, меняются с головокружительной быстротой, он не успевает ничего понять: в тот момент, когда он чувствует себя в полной безопасности, его ставят к стенке; он считает себя погибшим — его награждают орденом... Маленький человек попал в непонятный для него переплет исторических событий (тема, которая два года спустя будет гениально реализована Чаплином в «Великом диктаторе»); он вынужден бежать, метаться, кружиться, спасая свою жизнь. И, конечно, не сносить бы ему головы, если бы в один прекрасный момент перед ним не открылся парадоксально простой путь к спасению: оказывается, для этого достаточно иметь такой же головной убор, как и те люди, которые тебя сейчас окружают. Запасшись фуражкой и папашкой, наш герой меняет их по ходу действия с молниеносной быстротой. Это дает такой же эффект, как если бы он надел шапку-невидимку. Сказочная феерия, театральная травестия, ироническое квипрокво, казалось бы, торжествуют. Но картина в целом лишена необходимой для этого счастливой легкости.

Успех фильма «Ошеломляйте новостями» был умеренным и не шел ни в какое сравнение с триумфом «Призрака». Разочарование было всеобщим, не исключая и самого режиссера. Второй фильм, предусмотренный соглашением с Рэнком, так и не был снят. И в дальнейшем Рене Клер не изъявил желания стать своим собственным продюсером.

В это время он высказывал крайне пессимистические суждения относительно кинематографической профессии.

«Требовательные люди и люди со вкусом, — писал он в уже цитированном предисловии к «Адамсу», — часто удивляются посредственности кинематографических произведений. А для тех, кто знает, как организовано производство фильмов, удивительно то, что время от времени на экран попадают произведения высокого качест-

ва. Несомненно, это происходит из-за случайного недосмотра какого-нибудь продюсера, и, возможно, в один прекрасный день, в результате усовершенствованной организации производства, эти непредвиденные феномены сойдут на нет».

«Как это ни смешно,— продолжал свои горькие размышления режиссер,— но, если бы фильмы, в которых играли бы одни только лягушки, собирали больше зрителей, чем современные картины, продюсеры стали бы немедленно дрессировать лягушек, оспаривая друг у друга лучших из них и ценя их на вес золота. Нетрудно представить себе, насколько подобные условия стесняют свободу творчества».

Даже массовость кино, раньше, при всех оговорках, вызывавшая у режиссера столько надежд, теперь оценивается им скептически:

«Нет ни одного автора, режиссера или киноактера, который не был бы в какой-то степени подвластен закону кассовых сборов, отражающему вкусы громадной толпы. Невольно спрашиваешь себя, как мог бы развиваться гений Шекспира, Вагнера или Сезанна, если бы судьба их произведений зависела от безоговорочного суждения нескольких миллионов их современников, высказанного в тот момент, когда эти произведения увидели свет».

Перечитывая эти размышления тридцать с лишним лет спустя, Рене Клер снабдил их следующим комментарием:

«Если я правильно помню, эти строки были написаны в Англии. В этот день, конечно, стояла дождливая погода, что и объясняет пронизывающее их мрачное настроение».

Особенность вышепоименованных средств выражения (то есть кино, радио и телевидения.— *В. Б.*), действительно, состоит в том, что они обращаются к широкой публике и зависят от нее. Но добиваться одобрения возможно большего числа людей — задача отнюдь не второстепенная. Так или иначе, техника навязет нам какую-то форму социализации. Это кажется неизбежным. Вот почему те, кто мечтает о кино для немногих, занимают, как нам кажется, ретроградные позиции.

Двигаться вперед по пути художественных поисков, сохраняя контакт с широкой публикой, задача трудная, но это, быть может, главная проблема, которая встанет завтра перед всеми искусствами».

А тогда, в 1937 году, доказав самому себе, как дважды два — четыре, что работа в кино бесперспективна, Рене Клер принялся искать сюжет для очередного фильма, ибо принадлежал, по его собственному выражению, к числу людей, «отравленных» кинематографом. Однако при наличии большого количества собственных сюжетов и сценарных разработок он, словно не доверяя себе как автору, стремился опираться на чужие произведения. На протяжении нескольких месяцев у себя в Сен-Тропезе он работал над экранизацией романа Андре Жиллуа и Жана Ноэна «Неожиданное путешествие», однако затем

отказался от этого замысла (позже роман был перенесен на экран братьями Жаком и Пьером Преверами). Вернувшись в Англию, Рене Клер совместно с Джоном Пристли готовил экранизацию романа «Чудесный герой», однако и эту работу довести до конца не удалось.

Почему Рене Клер не расставался с Англией? Ему казалось, что англоязычный кинорынок, во много раз превосходивший французский, дает большие возможности, позволяет делать более масштабные постановки. Это была его ошибка: режиссер сам изолировал себя от французского кино именно в тот момент, когда оно было на подъеме.

Жан Ренуар, который принадлежал к числу тех деятелей культуры, которые прямо и активно примкнули к Народному фронту, писал: «Мы стоим накануне создания во Франции самого великого киноискусства в Европе. В нашем деле после долгой спячки происходит постепенный возврат к жизни. Не следует упускать столь великолепные возможности».

И Ренуар обращался с призывом «к нашим товарищам, большим режиссерам, отправившимся работать за границу: Клер в Англию, Фейдер в Германию, Дювивье в Америку. Удалось ли им найти там то, что они искали? Сомневаюсь. Если они могут, пусть вернуться к нам. Французское кино нуждается в них».

Рене Клер не остался глух к этим призывам. В ноябре 1938 года он вернулся во Францию с твердым намерением больше никуда не уезжать. Однако ситуация в стране к этому времени вновь изменилась. И хотя такие завоевания Народного фронта, как платные отпуска для рабочих, сокращенная рабочая неделя, социальное страхование, вызвали удовлетворение трудящихся, политический горизонт был затянут тучами. Единство демократических сил было подорвано. Французская буржуазия стала на путь национального предательства. В гражданской войне в Испании республика была потоплена в крови. Захватнические действия фашистских государств не встречали противодействия со стороны западных демократий.

«Все шло как по расписанию, — вспоминает Илья Эренбург. — Правительство опубликовало чрезвычайные декреты, направленные против рабочих. На 30 ноября была назначена всеобщая забастовка. Правительство решило заменить забастовщиков солдатами. Водителей автобусов, которые не хотели работать, отвозили прямо в тюрьму. Забастовка провалилась. Слова «Народный фронт» отовсюду исчезли. Я хорошо запомнил осень 1938 года. Жизнь внешне казалась прежней: люди работали, пили аперитивы, играли в карты, танцевали; но за всем этим были горечь, тревога, смятение».

Французское кино чутко отреагировало на изменение политического климата. В фильмах Марселя Карне, Жана Ренуара, вернувшегося на родину Жюльена Дювивье грозная тема рока выразила тревогу художников, их предчувствие надвигающихся исторических катастроф.

Рене Клер по-своему отозвался на обострившуюся социальную ситуацию, задумав новый фильм в драматическом и социально обличительном ключе.

Зимой 1938/39 года сын Рене Клера, Жан-Франсуа, которому было уже двенадцать лет, проводил свои новогодние каникулы в Швейцарии, катаясь в горах на лыжах. Встречая его на Лионском вокзале, Рене Клер был поражен контрастом между цветущим видом юношей и девушек из состоятельных семей, возвращавшихся с горных курортов, и бледной парижской детворой из окрестных бедняцких кварталов, с завистью взиравшей на загорелые лица, спортивные костюмы и дорогое горнолыжное снаряжение. Его впечатление было исходным для замысла фильма «Чистый воздух». Сценарий строился на сопоставлении двух линий действия, одна из которых была связана с бедными кварталами Парижа, где дети лишены свежего воздуха, а другая — с горнотуристическим лагерем. Сюжет, основанный на обнажении и подчеркивании социальных контрастов и пафосе общественной справедливости, отвечал идеям и настроениям Народного фронта, распад которого еще не казался режиссеру окончательным и бесповоротным.

Разъясняя смысл будущего фильма, режиссер говорил: «Существуют тысячи детей, вся жизнь которых проходит среди каменных зданий на булыжной мостовой. Они не знают ни о лугах, ни о лесах, ни о реках, ни о холмах. Им знакома только отравленная атмосфера города. Им никогда не доводилось вдохнуть глоток чистого воздуха. Некоторые из этих детей, маленьких и постарше, станут героями нашего фильма».

Для Рене Клера замысел был необычным: вместо изящной эстетической игры, лишь косвенно, «рикошетом» выражающей жизненные отношения и проблемы, на экране должна была возникнуть реалистическая картина жизни. Привыкший возводить декорации в павильоне, Рене Клер решил на этот раз снимать весь фильм на натуре. И сам сценарий он разрабатывал, исходя из документальных данных. Связавшись с министерством здравоохранения, он собрал обширный материал, произвел обследование санитарного состояния рабочих предместий Парижа — Бельвиля, Менильмонтана, Ла Муфф; одновременно он подыскивал натуру, отмечая те лачуги и дворы, где предполагал снимать фильм, и отбирал исполнителей среди сотен ребят. Попутно, по заказу оргкомитета несостоявшейся Всемирной выставки 1939 года, он снял лирический документальный очерк под названием «Деревня в Париже» (фильм не сохранился).

Съемки «Чистого воздуха» начались 15 июля 1939 года. Среди ближайших помощников режиссера были Альбер Валантен и Робер Брессон, только начинавший свой путь в кино. Была отснята примерно половина сцен, когда наступило 15 сентября — день, когда

была объявлена всеобщая мобилизация. Работа над фильмом была приостановлена. Вскоре началась война. Отснятый материал погиб.

3

В июне 1940 года Рене Клер вместе с женой и сыном находился в Сен-Тропезе, когда до него дошло известие о немецко-фашистском наступлении. После длившейся более полугода «странной войны», в течение которой французские войска оставались в полной пассивности, а высшее командование успокаивало себя и общественное мнение разговорами о «неприступности» линии Мажино, немецко-фашистские армии нанесли сокрушительный удар, пройдя через территорию Бельгии и обрушившись на северные департаменты. Французская оборона рухнула, началось стремительное отступление войск и паническое бегство мирного населения. Гитлеровская авиация бомбила запруженные войсками и беженцами дороги и мосты.

Едва узнав о начавшемся наступлении, Рене Клер приехал в Париж, который, как и в памятные дни юности режиссера, оказался под ударом гитлеровских армий. Ожидая длительной войны, Рене Клер обратился в министерство информации с планом реорганизации французского кинопроизводства и перемещения его в район Ниццы. Одновременно он предлагал открыть французский центр кинопроизводства в США. План Клера был одобрен; было принято решение о том, что продюсер Жан Леви-Стросс и режиссеры Клер и Дювивье направляются в США для организации такого центра. Все это делалось в расчете на то, что наступление удастся остановить. Однако «чуда на Марне» не повторилось, и кинематографические планы правительства развеялись как дым вместе с исчезновением самого правительства. Париж пал. Гитлеровские войска победным маршем прошли по Елисейским полям. Столицей страны стал курортный городок Виши, откуда престарелый маршал Петен, возглавивший правительство, объявил о капитуляции Франции.

После подписания перемирия, на четыре года положившего конец существованию Франции как самостоятельного государства, Рене Клер понял, что у него нет иного выхода, как покинуть родину. По счастью, он вместе с семьей оказался в южной зоне; выехать отсюда через Испанию в Португалию было делом сравнительно несложным. Хуже было тем, кто застрял в северной, оккупированной зоне.

25 июня Рене Клер выехал из Сен-Тропеза с женой, сыном и актером Жаном Мюра, пересек испанскую границу под Перпиньяном и беспрепятственно добрался до Португалии. В Лиссабоне он встретился с Дювивье и Леви-Строссом. Однако, несмотря на то, что они были облечены официальными полномочиями, получить американскую въездную визу оказалось далеко не просто: ведь того французского правительства, которое направило их в США, уже не сущест-

вовало. Потребовалось шесть недель хлопот и личное обращение Роберта Шервуда в Государственный департамент. Наконец разрешение было получено, и после длительного и тревожного путешествия через Атлантику на горизонте показались нью-йоркские небоскребы и статуя Свободы, вздымающая факел над головой. На пристани Роберт Шервуд сердечно приветствовал семейство Клер.

Дружба и участие Шервуда смягчили для Клера первые американские впечатления. А впечатления эти были малоотрадными. Если четыре с половиной года назад он посетил Америку в качестве европейской знаменитости, то теперь в глазах властей он был эмигрантом с неясным политическим статусом. Соединенные Штаты официально признали правительство Петена. О создании французского киноцентра нечего было и думать. Правительство Рузвельта вело сложную дипломатическую игру, внешне — придерживаясь политики нейтралитета, тайно — оказывая военную помощь Англии. В самой Америке тем временем активизировались сторонники изоляционизма и откровенно профашистские элементы. По отношению к французам общественное мнение было настроено холодно, чтобы не сказать враждебно. Большинство американцев было шокировано тем, что Франция не сумела оказать достойного сопротивления гитлеровской армии. Многие отождествляли Францию и марионеточное правительство Виши. Писатель Андре Моруа выступал с лекциями, пытался объяснить американцам смысл трагедии, переживаемой французским народом. А большинство французских эмигрантов — Рене Клер в том числе — сами плохо понимали, что происходит. Из разделенной Франции доходили противоречивые сведения, нарочно искажаемые петеновской пропагандой. Рене Клер встречал таких людей, как Антуан де Сент-Экзюпери, жаждавших возобновить борьбу против фашизма, но не знавших, как это сделать. Немало было и сторонников Петена, веривших в «патриотизм» маршала и считавших, что лучше всего выждать дальнейшего развития событий. В общем, в эти смутные месяцы конца 40-го года среди французов не было ни согласия, ни веры в будущее.

Рене Клер предпочел не задерживаться в тягостной, деморализующей атмосфере, царившей в то время в Нью-Йорке, и выехал в Голливуд, благо у него был подписан контракт, дававший ему возможность немедленно начать работать в американском кино. К тому же в Голливуде была большая и сплоченная французская колония, центром которой был актер Шарль Буайе, живший и работавший здесь уже несколько лет. Здесь были и другие актеры, в их числе Жан Габен и Мишель Морган, режиссеры Дювивье и Ренуар, художник Фернан Леже, композитор Дариус Мийо. Фактически членом французской колонии была и Марлен Дитрих, в то время — жена Габена. С большой симпатией к французским артистам, и к Рене Клеру в особенности, относился Чарльз Чаплин, активно боровшийся

за скорейшее вступление Соединенных Штатов в войну против гитлеровской Германии.

В Голливуде Рене Клеру была оказана радушная встреча. Гильдия кинорежиссеров («Скрин директор гилд») устроила в его честь торжественный ужин, на котором председательствовал Фрэнк Капра. Однако, после того как отзвучали приветственные речи, Рене Клер стал отдавать себе отчет, что его профессиональная ситуация была не из легких. Свою репутацию режиссера с мировым именем он должен был подтвердить — и подтвердить немедленно. Он не имел права сделать проходную, пробную работу.

Между тем голливудская система производства была ему чужда. Руководителем постановки, державшим в руках все нити, здесь считался продюсер: именно он выбирал сюжет будущего фильма, нанимал артистов, утверждал режиссерскую разработку, смету и план работ. Задача режиссера (нанятого продюсером) ограничивалась тем, чтобы, придя в павильон, где уже стояла готовая декорация, отснять в указанном метраже указанную сцену с указанными актерами, которых он нередко видел впервые. Монтаж фильма осуществлялся соответствующими специалистами, и режиссер к этому никакого отношения не имел.

Чтобы выбиться из этой системы, завоевать для себя особое положение, требовались огромные усилия и готовность идти на риск. Зато те, кто смирялся с ролью технических исполнителей, жили припеваючи, получая громадную, по европейским представлениям, зарплату. Нередким был и такой случай: компания заключала договор с режиссером ради того, чтобы его услугами не могли воспользоваться конкуренты, а затем не торопилась давать ему постановку, продолжая исправно платить зарплату. Жан Ренуар, также оказавшийся в Голливуде во время войны, писал о том, как деморализующе действует подобная практика: каждую неделю вам вручают чек на большую сумму фактически за то, что вы соглашаетесь быть пассивным исполнителем и не претендовать на большее. Но такое положение, разумеется, доступно далеко не всем и для многих является предметом мечтаний. Продюсеры здесь всемогущи, а творческие работники находятся в положении просителей. Замечательный шведский актер и режиссер Виктор Шёстрём рассказывал, что однажды, проходя по коридору голливудской студии, он увидел через открытую дверь развалившегося в кресле продюсера, а перед ним на коленях сценариста, который разыгрывал сцену из своего будущего фильма. «А я так не могу», — грустно добавил Шёстрём.

Рене Клер тоже так не мог. Но он старался добиться своего, делая вид, будто идет навстречу пожеланиям продюсера; он пускал в ход все свое обаяние и дипломатические способности. Но иногда выдержка изменяла ему, и однажды после обсуждения сценария с руководителями фирмы он воскликнул: «Но это же дикири, им не хватает

только перьев в волосах!» Впрочем, Клер с самого начала знал, что ожидает его в Голливуде. Именно поэтому он раньше отклонял все исходившие оттуда предложения. Но тогда у него был выбор. Теперь выбора не было.

В то же время Клер был глубоко привязан к американскому кино старых времен, силу и славу которого создавали Чаплин, Гриффит, Мак Сеннетт, Инс, Фэрбенкс и многие другие. Мысленно он переносился в Голливуд тех лет, когда режиссеры ходили в ковбойских сапогах, соблазнительницы одевались в змеиную кожу, а инжению носили нимб из золотистых волос. И со свойственной ему манерой возврата в прошлое он искал то, что могло напомнить о тех далеких днях. Вместе с Робером Флореем бродил он по старым декорациям, построенным под открытым небом и изображавшим скотоводческое ранчо, центральную площадь маленького городка дальнего Запада или строения разных стран и эпох. Эти сооружения зачастую состояли из одних дощатых фасадов, за которыми зияла пустота; никто их не сносил, под действием дождя и непогоды они постепенно ветшали — и для Рене Клера обладали прелестью реликвий, покрывшихся патиной времени. Эти обветшалые декорации привлекали его больше, чем современные студии, солидные и белые, как нью-йоркские банки, громадные и организованные, как заводы Детройта.

Встречал он и живые реликвии. Воспоминание о лондонской встрече с Гриффитом не шло у него из головы, и он разыскал Мака Сеннетта, давно разорившегося и забытого. Он ожидал увидеть изможденного старика, но перед ним предстал крепкий человек с живыми глазами, активный и деятельный. Он говорил о своих планах, о том, что еще не потерял надежду найти работу в Голливуде. Но о нем уже никто не вспоминал. Рене Клеру показалось, что для американцев прошлого не существует и что сентиментальные воспоминания европейцев способны вызвать у них только улыбку. И он с горечью думал, что преклонение перед материальным успехом и презрение к неудачнику — прискорбные недостатки американского характера.

Как иностранец, Рене Клер старался воздержаться от поспешных и односторонних суждений. Десятилетие спустя он писал так: «Между Голливудом мечты, приукрашенное лицо которого рекламируют бесчисленные журналы, и чудовищным Голливудом, который стал темой стольких сатирических рассказов и фарсов, поставленных в театрах Бродвея, мелькает истина, такая же неуловимая, как идущий от проекционного аппарата пляшущий луч света».

Начались деловые переговоры с различными фирмами. Компании «Юнивэрсл» Рене Клер предложил написанный еще во Франции сценарий «Улица радости», где главными действующими лицами были молодая девушка и ее эксцентрический отец (первоначально эти роли предназначались для Мишель Морган и Жюлья Ремю). Ре-

жиссер подумал, что здесь, в Америке, они подошли бы для Дины Дурбин и Филдса. Однако у фирмы были другие планы. Продюсер Джозе Пастернак, работавший с Диной Дурбин, уже имел для нее режиссера (Генри Костер), в то время как законтрактованная им Марлен Дитрих срочно нуждалась в фильме, где ей предназначалась бы главная роль. Соответствующее предложение и было сделано Рене Клеру. Предложение было престижным, ибо слава Марлен была велика, а позиция знаменитой немецкой актрисы, демонстративно отказавшейся от сотрудничества с гитлеровским режимом, вызывала восхищение.

Клера познакомили с молодым сценаристом Норманом Красна, который должен был писать сценарий. Сюжет, предложенный Красна, по выражению режиссера, «не держался на ногах», но сам молодой литератор Клеру понравился, и они начали совместную работу над сценарием, который затем превратился в фильм «Нью-орлеанский огонек». Надо сказать, что руководители «Юнивэрсл» понимали необходимость использовать индивидуальное своеобразие Клера, его французский шарм. В то же время они были озабочены тем, чтобы фильм понравился американским зрителям, был им понятен. В результате получилась картина, выглядящая как американское подражание Рене Клеру.

Действие происходит в среде, близкой режиссеру настолько, насколько это было возможно в американских условиях: перед нами Нью-Орлеан, город, населенный в значительной части выходцами из Франции; многие сохранили французский язык и черты национального характера, тем более что время действия отодвинуто в конец XIX века. То, что впоследствии станут называть стилем «ретро», представлено здесь в полной мере: очаровательно устарелые костюмы, интерьеры, фасады старых особняков — и соответствующие манеры, чувства, стиль отношений... К сожалению, стилизация удалась Клеру далеко не во всем, а менее всего — в игре актеров. Причем второстепенные персонажи стилизованы лучше, чем главные герои. Американские фильмы тех лет строились вокруг актеров; они были центром произведения, а все остальное — обрамлением. Существовали незыблемые каноны: как надо «подавать» актера, одевать его, освещать, ставить в кадре. Режиссер здесь ничего не мог изменить, хотя в его распоряжении оказались оператор Рудольф Мате (снявший «Последнего миллиардера») и художник по костюмам Рене Юбер.

Как всегда у Рене Клера, фильм развивается из исходного зрительного образа: белого платья новобрачной, плывущего по реке Миссисипи. Рыбаки, выловившие платье, готовы предположить худшее, но закадровый голос предупреждает, что история, которую нам предстоит узнать, совсем не трагического свойства.

...Высшее нью-орлеанское общество взволновано: в городе появилась обворожительная парижанка Клер Леде, как говорят, графиня. Мы знакомимся с ней во время представления в местной опере, когда очаровательная Клер, сидя в ложе, вдруг теряет сознание от духоты. Мужчины спешат оказать ей помощь, причем особенно усердствует пожилой холостяк Шарль Жиро, на которого и был рассчитан этот маленький спектакль, устроенный героиней. Ибо вскоре мы узнаем, что Клер — никакая не графиня, что ей нечем заплатить за особняк, который она сняла, и что единственный для нее выход — выгодное замужество, для чего Шарль Жиро подходит как нельзя лучше. Начинается двойная интрига — со стороны Клер и со стороны Шарля, — петли которой изящно переплетаются. Миленькая служанка-негрятючка помогает своей госпоже и для этого завязывает интрижку со слугой Шарля Жиро. Но тут появляется неудобный свидетель: молодой хлыщ, который знал «графиню» в Петербурге, где она была актрисой французского театра и вела отнюдь не добродетельный образ жизни. Лучшая сцена фильма — светский прием, где должна быть оглашена помолвка Клер и Шарля и где внезапно появляется развеселый и пьяный петербургский знакомый, совершенно не понимающий ситуации. Пущенная им сплетня с восторгом подхвачена местными дамами. Клер в это время поет шансонетку, стоя у рояля, и с тревогой наблюдает, как сплетня, передаваясь из уст в уста, неуклонно приближается к ее жениху. Ее пение становится все более первным, и наконец она делает вид, будто лишается чувств. Однако испытанный маневр на этот раз не помогает: Жиро узнал, и он вне себя. Но предприимчивая и дерзкая Клер находит выход из положения. Она выдумывает версию о своей дальней родственнице, похожей на нее как две капли воды, которой она и приписывает все свои легкомысленные похождения в прошлом. Более того, она берется сама играть свою беспутную кузину, меняя платья и манеру поведения, выходя через дверь, возвращаясь через окно, и т. д. и т. п. Это позволяет ей попутно крутить роман с приглянувшимся ей моряком Робером Латуром. Шарль Жиро, желая избавиться от докучной «родственницы», поручает Роберу за солидное вознаграждение похитить ее. Но тем самым, ни о чем не подозревая, он вынуждает исчезнуть и Клер в ее добродетельной ипостаси, что и происходит не когда-нибудь, а именно в момент венчания, в церкви. Причем Клер — отнюдь не пассивная участница событий, ибо сенсационное похищение происходит с ее ведома и согласия. И вот в то время как участники брачной церемонии бегают, разыскивая пропавшую невесту, на просторы Миссисипи выходит парусник с двумя влюбленными на борту, и чья-то рука выбрасывает из окна каюты смятое платье новобрачной...

Идея двух ролей для Марлен Дитрих, с серией возникающих отсюда квипрокво, принадлежала Рене Клеру. Мы узнаем также ти-

пичный для него мотив «свадьбы с препятствиями» и мотив посрамленной власти денег. Вот только комедийные ситуации развиваются без обычной для режиссера легкости. Создается впечатление, что режиссер (быть может, понуждаемый к этому продюсером) не вполне доверяет американскому зрителю и потому подчеркивает и огрубляет комические эффекты и лирические сцены.

Очень неточным в контексте основных клеровских мотивов получился образ Робера Латура. Актер Брюс Кебот сыграл его в американской традиции — как мускулистого, предприимчивого, уверенного в себе молодца. Где же вы, трогательно-застенчивые клеровские влюбленные, так нуждающиеся в авторской и зрительской поддержке и снисхождении? Здесь наши симпатии невольно переключаются с нагловатого Робера на смешного и нелепого Шарля Жиро, всячески посрамляемого в фильме за его богатство и аристократические зачатки.

Все эти недостатки и просчеты привели к тому, что фильм не имел успеха ни в Соединенных Штатах, ни во Франции, где он был показан позже, в январе 1946 года, под названием «Прекрасная чаровница». Сотрудничество Марлен Дитрих и Рене Клера, на которое рассчитывал продюсер Джозеф Пастернак, не получило продолжения. Сам режиссер отдавал себе отчет в том, что потерпел неудачу. Снова он мучился вопросом: не происходит ли необратимый закат его творчества? Быть может, кончилось его время?

Такие или примерно такие мысли роились в голове Рене Клера на протяжении долгих месяцев бездействия, последовавших за «Нью-орлеанским огоньком». Ему пришлось на собственном опыте убедиться, что голливудская система, даже при весьма благоприятном стечении обстоятельств, ставит режиссера в жесткие рамки. Для режиссера, на которого фирма рассчитывает, не жалеют затрат. Но достаточно потерпеть неудачу, чтобы ему было отказано в кредите и в прямом и в переносном смысле слова.

Красноречивая характеристика Голливуда принадлежит Морису Шевалье, который с большим успехом выступал в Америке с концертами и снимался в кино: «Голливуд похож на смертельно опасную женщину-вамп. Можно позволить себе полюбить ее только в том случае, если она сама от вас без ума и призывает вас в объятия. Но если она смотрит на вас своим обычным тяжелым и равнодушным взглядом — бегите скорее прочь...»

Как всегда, когда у него не ладились кинематографические дела, Рене Клер вспоминал, что его перо писателя всегда при нем. Он продолжал работу над повестью «Зачарованный лес», где наряду с вымышленной фабулой было много автобиографических моментов, связанных с первой мировой войной. (Позднее повесть публиковалась под названием «Во время войны»; большие отрывки из нее цитировались нами в начале этой книги.) Сценарии ему теперь прихо-

дилось писать по-английски. Создавая же французский литературный текст, он чувствовал себя не таким оторванным от Франции. А оттуда, с далекой родины, пришла отнюдь не утешительная весть: правительство Виши лишило его французского гражданства. Сейчас нам кажутся смешными и достойными презрения эти потуги кучки политических банкротов отлучить художника от породившей его страны. Но тогда это был тяжелый удар для Рене Клера. Он даже попросил брата Анри, в то время возглавлявшего кинематографическую службу французской армии в Марокко, постараться добиться отмены этого решения. Но беда никогда не приходит одна: вскоре Рене Клер получил известие, что его горячо любимый брат умер от полиомиелита. Шел 1941 год. Гитлеровская Германия и присоединившиеся к ней страны одерживали одну победу за другой. Не было никакой надежды вернуться во Францию. Никогда еще жизненный и исторический горизонт не был затянут столь мрачными тучами. Но здесь, в Америке, продолжалась обычная жизнь, снимались фильмы, и каждый вечер миллионы зрителей приходили в темные залы за очередной порцией экранных грез.

Стремление избежать войны любой ценой было так сильно среди американцев, что Рузвельт вынужден был дать публичные заверения в том, что не допустит вовлечения Соединенных Штатов в военный конфликт. Когда Чарлз Чаплин, возмущенный пассивностью своих сограждан, выпустил антифашистский фильм «Великий диктатор», заканчивавшийся страстным призывом к борьбе, — против него была поднята кампания травли и запугивания.

Так продолжалось до памятного всем американцам дня — 7 декабря 1941 года. Это было воскресенье, и американцы, как обычно, уселись у приемников послушать легкую музыку. Но вместо песенок они услышали ужаснувшие их известия: внезапно, без объявления войны, японцы напали на военно-морскую базу в Пёрл Харбор, потоплены лучшие корабли американского флота, убито две тысячи человек. Это была расплата за беспечность и эгоистическое стремление уклониться от разразившейся над миром военной трагедии.

На следующий день в конгрессе президент Рузвельт объявил о том, что Соединенные Штаты находятся в состоянии войны с Японией, а 11 декабря союзники Японии Германия и Италия объявили войну Америке.

Другим важнейшим событием конца 1941 года был разгром немец под Москвой. Воспользовавшись внезапностью нападения на Советский Союз, гитлеровские армии с июня непрерывно наступали, и многим на Западе их продвижение казалось неодолимым. Но вот они были остановлены, а затем отброшены от советской столицы. Миф о непобедимости немецко-фашистской армии был развеян. И хотя пожар войны охватил теперь весь земной шар, для французов положение изменилось к лучшему: они уже не были одиноки перед

лицом врага. В мире сложилась мощная антифашистская коалиция, важнейшей составной частью которой стал Советский Союз. Для Рене Клера конец 1941 года при всем его трагизме не был столь безнадежным, как его начало.

4

Клер принялся за поиски сюжета для очередного фильма. Ему в руки попался роман Торна Смита «Влюбленная ведьма». Т. Смит, писатель-юморист, умер, не успев дописать свою книгу, которая была закончена Норманом Метсоном. Книга Клеру очень понравилась; как-то он заговорил о ней с Престоном Стерджесом (писателем и режиссером, только что получившим «Оскара» за сценарий «Великий Мак-Гинти»), который взялся поговорить об этом проекте с руководителями «Парамаунта». Рене Клер не особенно верил в успех. Однако могущественная фирма ухватилась за предложенный сюжет, увидев в нем выигрышную роль для восходящей звезды — Вероники Лейк, чьи фотографии с прядью волос, закрывающей половину лица, уже замелькали на обложках крупнейших иллюстрированных журналов.

Однако «Парамаунт» выдвинул условия, суть которых могла ускользнуть от непосвященного, но не от Рене Клера. Фирма была согласна финансировать постановку, но желала подписать с режиссером контракт сроком на пять лет. Казалось бы, чего лучше? Но это означало, что если его картина с Вероникой Лейк будет иметь успех, то фирма использует ситуацию и выпустит еще несколько картин такого же типа, которые Рене Клер, связанный контрактом, обязан будет снимать. Перед французским режиссером распахнулась дверца золоченой клетки. Но хотя условия были заманчивыми, Клер не хотел терять независимости, и фирма была вынуждена пойти на уступки. Существенную помощь в достижении соглашения оказал П. Стэрджес: дабы успокоить руководство «Парамаунта», он взял на себя чисто номинальную роль уполномоченного продюсера по фильму.

Итак, Рене Клер и приданный ему молодой сценарист Роберт Пирош приступили к работе. Из романа они взяли только основную сюжетную ситуацию; все остальное придумывали сами. При этом они вынуждены были всячески хитрить, чтобы обмануть бдительность фирмы, стремившейся контролировать все этапы написания сценария. На студии авторам был отведен специальный кабинет, но Клер добился разрешения работать дома — что само по себе было большой льготой: ведь во многих голливудских студиях даже самые знаменитые авторы вынуждены «отбывать» свои рабочие часы. С Робертом Пирошем у режиссера установились хорошие отношения. Так, впрочем, бывало у Рене Клера со всеми его соавторами: все они остава-

лись в дальнейшем его друзьями — а такое в Голливуде случается нечасто, ибо там, как правило, каждый стремится приписать себе всю полноту успеха, а неудачу, наоборот, отнести на счет другого. Клер со свойственной ему самокритичностью всегда брал на себя ответственность за ошибки и просчеты. Так, Жорж Шарансоль рассказывает, что, когда они с Клером пересматривали «Призрак едет на Запад» несколько лет спустя после его создания, режиссер уже «не видел» своего фильма, замечая в нем одни недостатки.

Съемки фильма «Я женился на ведьме» начались в апреле 1942 года. Для Клера — это самый идиллический период работы. Вот свидетельство самого режиссера: «Первый раз я ставил фильм для крупнейшей фирмы и получил возможность оценить совершенство организации производства. Споры вокруг сценария могли быть мучительными, но лишь только соглашение было достигнуто, все пошло с чудесной легкостью. Надо добавить, что американские продюсеры гораздо более либерально относятся к постановке, чем к сценарию. Для меня, поскольку я люблю точную работу, условия на студии были идеальными. Со стороны съемочной техники там не было для меня ничего нового, но в отношении организации все было безупречно. Фильм был снят за 33 дня, и все шло как по маслу».

Американцев приятно удивила быстрота и эффективность работы французского режиссера. Он ограничивался двумя-тремя дублями, в то время как на голливудских студиях было принято снимать много дублей и вариантов одной и той же сцены; делалось это, чтобы дать возможно более разнообразный материал для монтажа фильма (в Голливуде, как правило, режиссер только снимает фильм, а монтирует его другой человек). Что же касается Клера, то он, снимая каждую сцену, держал в голове уже готовый фильм.

Правда, в данном случае дело осложнялось тем, что, пойдя на некоторые уступки при утверждении сценария, Клер в процессе съемок восстанавливал свой первоначальный замысел, то есть некоторые сцены он снимал не так, как они были записаны в сценарии. Однако и эта «особенность» была им учтена и спланирована заранее. Ежедневно главный патрон фирмы просматривал материал, отснятый накануне. Каждый раз он оставался доволен и не заботился проверять, совпадают ли показываемые ему сцены с им же утвержденным сценарием. Рене Клер убедился, что, несмотря на жесткость голливудской системы, внутри нее все-таки можно, если захочешь, действовать на собственный риск. Что же касается атмосферы на съемочной площадке, то она была идеальной, и даже Вероника Лейк, известная своим дурным характером, была очаровательна.

Снова, в который уже раз, Рене Клер обратился к комическому обыгрыванию ситуации с призраками и духами. Давным-давно, в 1770 году, старый Дэниэл и его дочь Дженнифер были сожжены за колдовство. Теперь, сто семьдесят лет спустя, их души получают не-

чаянную возможность вмешаться в дела живых людей — и пользуются этим, чтобы осуществить давно лелеемую месть. С подлинным увлечением режиссер разворачивает любезную его сердцу сказочную феерию на материале современной американской жизни. Сначала души колдунов имеют форму блуждающих огоньков. Но вот они находят способ воплотиться в телесную оболочку. Дженнифер вселяется в тело девушки, задохнувшейся в дыму во время пожара, причем выносит ее из огня не кто иной, как потомок судьбы Вули, некогда приговорившего ее и ее отца к сожжению. Именно на него, Уоллеса Вули (которого играет Фредерик Марч), и должна теперь обрушиться месть Дженнифер, подстрекаемой Дэниэлом, принявшим вид и замашки старого пьянчуги, умершего под забором.

На этот раз Рене Клеру удалось получить от актеров тот тип игры, который диктовался характером фантастического сюжета — сочетание бытовой достоверности и эксцентрики. Вообще успех фильма «Я женился на ведьме» во многом определялся тем, что режиссер сумел расковать в себе и в своих исполнителях стихию эксцентризма. Ожившие колдуны устраивают всяческие каверзы, грубо говоря — хулиганят, что позволило Клеру потряхнуть стариной и поставить некоторые эпизоды в духе своего «Антракта», найдя для этого соответствующие сюжетные мотивировки. Так, пустив в ход свои колдовские чары, Дженнифер устраивает скандал во время брачной церемонии и таким образом срывает свадьбу Уоллеса Вули. Затем, также с помощью колдовства, она готовится провалить Вули на выборах в губернаторы. Однако симпатичная ведьмочка не учла, что и сама она подвержена чарам — чарам любви. В результате Дженнифер отказывается от планов мести и от своих сверхъестественных способностей ради обыкновенного счастья со своим избранником — Уоллесом Вули. Фильм заканчивается по прошествии нескольких лет прелестной семейной идиллией: Дженнифер, водрузив на нос старомодные очки, придающие особое очарование ее лукавой рожице, сидит за рукодельем в гостиной рядом с мужем и сурово одергивает детей, затеявших возню с помелом, — надо следить, как бы им не передались «дурные наклонности...».

Удалась в фильме и комедийная линия, связанная с отцом Дженнифер, колдуном-заблудыгой в исполнении Роберта Бенчли. Папаша прямо-таки рвет и мечет, видя, что дочка «втюрилась» в их потомственного врага. Чтобы обуздать мятежный дух старого Дэниэла, приходится заманить его в бутылку с виски, где он и пребывает отныне, плотно закупоренный, в состоянии блаженного опьянения, распевая игривые песенки.

Мягкий юмор фильма не исключал сатирических выпадов против некоторых сторон американской жизни. Так, во время выборов губернатора вмешательство «нечистой силы» приводит к тому, что все

население, от грудных детей и до говорящих попугаев, начинает, как по команде, кричать: «Хотим Вули!»

Подлинная проверка кинокомедии — прием зрителей. Рене Клер, как и Чарлз Чаплин, не считал для себя зазорным вносить изменения в уже готовый фильм с учетом реакции аудитории. На одном из пробных просмотров он обратил внимание, что одна из сцен «не проходит», и предложил ее снять. Руководство фирмы ответило, что в изменениях нет необходимости. Однако когда была прослушана звукозапись реакций зала (в Америке уже тогда существовала такая практика), выяснилось, что шумы и кашель — признак рассеянности аудитории — раздавались именно во время этой сцены. И режиссер получил разрешение ее выкинуть. Повторный показ подтвердил правоту режиссера: теперь на протяжении всего фильма не было ни одного момента ослабления внимания.

В прокате фильм «Я женился на ведьме» прошел с большим успехом, что укрепило престиж Рене Клера. Конечно, было бы преувеличением сказать, что автор «Соломенной шляпки» обрел здесь вторую молодость и заговорил в полный голос. Но все-таки те, кто знал и любил Клера, с радостью увидели в фильме руку мастера. К числу таких благодарных зрителей принадлежал и Чаплин, который после премьеры сказал режиссеру: «Я видел все ваши фильмы, и мне обязательно видеть ваше имя в титрах, чтобы сразу же узнать ваш стиль».

После успеха фильма «Я женился на ведьме» «Парамаунт» предложил Клеру ставить дорогостоящий цветной боевик, но режиссер отказался. Со своей стороны, он выдвинул предложение об экранизации водевиля Лабиша «Путешествие господина Перришона», но этот проект не встретил поддержки.

Между тем политическая атмосфера в Соединенных Штатах продолжала меняться. Героическая борьба советского народа против гитлеровских армий внесла перелом в ход антифашистской войны. Произошла высадка англо-американских войск в Северной Африке. В Лондоне было сформировано французское антифашистское правительство в эмиграции. В самой Франции все шире развевывалось движение Сопротивления. В Северной Африке заново формировались части французской армии для борьбы с фашистскими странами. В России сражались с гитлеровцами французские летчики из эскадрильи «Нормандия-Неман». Из Соединенных Штатов для участия в военных действиях уехали Антуан де Сент-Экзюпери, Жан Габен, некоторые другие.

В Голливуде в это время ставилось много фильмов, сюжеты которых так или иначе перекликались с событиями войны. Почти всегда это были банальные мелодрамы или приключенческие ленты, привязанные к актуальным событиям совершенно внешними нитями. Писатель Поль Эллиот высказал по этому поводу следующее мнение:

«Если хотят, чтобы американский зритель узнал, что происходит в зонах, оккупированных нацистами и японцами, чтобы он понял последствия нашествия и почувствовал то, что чувствуют другие народы, принося в жертву детей, домашний очаг и свое поле во имя победы, то нужно призвать в кино новых продюсеров, которые сумеют выбрать для фильмов темы, имеющие какое-то отношение к действительности».

Комментируя это высказывание, Рене Клер писал: «Маловероятно, что призовут новых продюсеров, пока длится процветание (кинобизнеса.— В. Б.), которое зиждется на том, что входной билет в кино является одним из немногих ненормированных предметов, процветание, которое обеспечивает коммерческий успех самой неудачной продукции и которое заставило одного разочарованного автора сказать: «Сейчас есть только один способ потерять деньги, вложившие в фильм: создать шедевр».

Поэтому Рене Клер и не пытался ставить фильмы на военную тему (зная, что у Ренуара и Дювивье ничего хорошего из таких попыток не вышло). Зато он все настойчивее чувствовал необходимость принять прямое участие в антифашистской борьбе. Ему стало известно, что на африканском театре военных действий требуются переводчики для осуществления связи между англо-американскими воинскими частями и подразделениями французской армии, и он решил добиваться назначения на эту должность. Письмо Рене Клера с просьбой о зачислении в армию было передано начальнику французской военной миссии в Вашингтоне. Ему тут же предложили ехать в Алжир, но не в качестве переводчика, а в качестве организатора Кинематографической службы французской армии. Ознакомившись с положением дел в этой области, Клер составил рапорт с указанием оборудования, необходимого для того, чтобы возглавляемая им служба могла реально работать,— то есть запечатлеть в кинодокументах исторические события, связанные с предстоящим освобождением Франции.

Об отношении Рене Клера к задачам и возможностям документального кино свидетельствует статья, опубликованная в 1944 году. В ней режиссер отмечает, что «романтические вымыслы» кино «бледнеют рядом с документальными фильмами, снятыми на местах военных действий. Эти документы, отрывки из которых публика видит в еженедельных киножурналах, со временем образуют единственную в своем роде коллекцию, которая станет важнейшим вкладом Голливуда в общие военные усилия». Рене Клер подчеркивает, что к созданию военных кинодокументов американские власти привлекли лучших специалистов Голливуда, таких, как Роберт Рискин, Фрэнк Капра, Уильям Уайлер, Джон Форд, и сейчас эти мастера, «обладая материальными средствами и достаточным авторитетом, руководят

работами по созданию громадной кинофрески, в которой позднее, когда наступит мир, народы увидят потрясающие картины войны».

Режиссера зачислили во французскую армию в чине подполковника, однако дальше этого дело не пошло. Протекли долгие месяцы, а ему так и не удалось получить необходимого кинематографического оборудования. Дело в том, что французская политическая эмиграция была разделена на несколько соперничающих групп. А Рене Клер не принадлежал ни к одной из них и потому не пользовался ничьей поддержкой. В результате его замысел — запечатлеть средствами кино величайшие события современной истории — так и остался неосуществленным, разделив в этом отношении судьбу многих других его начинаний.

Между тем для Клера снова встал вопрос о теме для очередного фильма. В это время у Фрэнка Капры как раз оказался на руках сюжет, для которого он никак не мог найти режиссерского решения, — и он согласился уступить этот сюжет Рене Клеру. Речь шла о фантастической и сатирической истории вполне в духе французского мастера. Клеру удалось найти продюсера, который перекупил у Капры сюжет и согласился финансировать постановку фильма. Для написания окончательного варианта сценария в соавторы Клеру был приглашен один из лучших американских кинодраматургов — Дадли Николс. За три недели интенсивнейшего труда они написали сценарий фильма «Это случилось завтра». Съемки заняли семь недель. Фильм снимал старейший европейский оператор Шюфтан, успевший поработать в таком количестве стран, что никто толком не знал, как же надо произносить его имя: Ойген, Эжен или Юджин. Но поскольку Шюфтан не был членом американского профсоюза кинотехников, в титрах стояла только фамилия второго оператора — Арчи Стаута.

Актеров выбирал и приглашал не режиссер, а продюсер. На роль главного героя сначала предполагался Кэри Грант, участие которого гарантировало бы фильму кассовый успех, а компании — миллионные прибыли. Но Грант оказался занятым, и пришлось довольствоваться Диком Пауэллом. Что касается исполнительницы главной женской роли, Линды Дарнелл, то, по словам Клера, «Шюфтану, несмотря на все его усилия, не удалось сделать ее на экране такой же привлекательной, как в жизни». Рене Клер умел облекать свое разочарование в комплиментарные формы!

Хотя фильм не имел в Соединенных Штатах такого успеха, как предыдущая работа Клера, он все же, в общем и целом принес режиссеру удовлетворение. Эта сатирическая комедия была посвящена изображению нравов американской прессы. Предприимчивый репортер Ларри дважды получает от некоего загадочного персонажа... завтрашний номер газеты! Ларри пользуется этим, чтобы, как говорится, «снять сливки» с завтрашних сенсаций: ведь узнать о чем-то раньше своих коллег — в этом секрет успеха буржуазного журна-

листа! Герой упивается открывшимися перед ним возможностями, как вдруг выясняется, что он дал себя вовлечь в опасную игру: вновь получив таинственный завтрашний номер газеты, он узнает из него о своей собственной смерти. Это грозное «memento mori» («Помни о смерти!») должно, по мысли авторов, показать героям фильма (и его зрителям) всю тщету газетной лихорадки, всю эфемерность погони за деньгами и успехом.

Снова, как в «Миллионе», возникает тема денег, за которыми все гонятся очертя голову. Вор, похитивший у Ларри бумажник, погибает в перестрелке. У него в кармане находят визитные карточки героя — отсюда сообщение о смерти Ларри. Но герой жив. Для него все кончилось благополучно.

В фильме можно уловить в комически переосмысленном виде основную тему французского «поэтического реализма» — тему судьбы, того, что должно совершиться и чего не миновать. О попытках человека «обыграть» судьбу Рене Клер будет много писать и в своей художественной прозе. (Этой теме посвящена повесть «Записки невиновного».) Сознательно ли возникла эта переключка с фильмами «поэтического реализма» (в частности — с картинами Марселя Карне)? Рене Клер, не видящий ничего зазорного в том, чтобы сопровождать свои произведения авторским комментарием, ничего на этот счет не говорит. Не отмечен этот момент и многочисленными исследователями творчества режиссера. Поэтому и мы оставим вопрос открытым...

В период работы над комедией «Это случилось завтра» и непосредственно после ее завершения Рене Клер готовился к скорому, как он полагал, отъезду в Алжир и потому отклонил несколько деловых предложений. Убедившись, что французские военные власти намеренно затягивают дело, он сложил с себя обязанности главы несуществующей Кинематографической службы армии. Но не только это выбивало его из колеи: тяжело заболела жена, ей необходима была срочная операция в нью-йоркской клинике. Супруги Клер вылетели в Нью-Йорк, где их пребывание затянулось. Операция прошла успешно. Когда Рене Клер вернулся в Калифорнию, было лето 1944 года. Войска союзников высадились в Нормандии: началось освобождение Франции. 26 августа вся французская колония Голливуда ликовала: пришло известие, что силы Сопротивления освободили Париж — еще до вступления в него союзных армий. Но прежде чем вернуться на родину, режиссер поставил свой последний американский фильм — экранизацию романа Агаты Кристи, сюжет которого заимствован из популярной песенки о десяти негрятках, которые погибают один за другим (один задохнулся, другой не проснулся, третий был «укушен пчелой» и т. д.), так что под конец не остается ни одного. Подобным же образом, при таинственных обстоятельствах, погибают все персонажи детективной истории Агаты

Кристи. «И из них не осталось ни одного» — такова заключительная строка песенки, взятая Рене Клером в качестве названия для фильма. Его соавтором в написании сценария снова был Дадли Николс.

Детективный сюжет фильма состоит в следующем. Десять персонажей, принадлежащих к разным слоям общества, приезжают на остров у побережья Англии. Все они приглашены туда неким неизвестным лицом. В большом комфортабельном доме все готово к их приезду. Им не терпится узнать, кто же их гостеприимный хозяин. Однако он уехал, а двое слуг, нанятых накануне (они входят в число десяти персонажей), не могут дать никаких объяснений. Загадка начинает проясняться, когда в конце ужина лакей ставит на граммофон пластинку с голосом уехавшего хозяина. Этот звучащий в тишине голос обвиняет собравшихся (в том числе и слуг) в том, что каждый из них совершил какой-либо тяжелый проступок, оставшийся безнаказанным, а потому теперь должен умереть. Первым умирает молодой человек, только что весело распевавший песенку о десяти маленьких негрятках: кто-то подсыпал ему в рюмку яд. И вот на маленьком острове, который буря отрезала от всего мира, разыгрывается кошмарная драма: все персонажи погибают один за другим при таинственных обстоятельствах: один отравлен, другой застрелен, третий убит обвалившимся карнизом...

Однако, в соответствии с голливудскими канонами и вопреки названию фильма, двое все-таки остаются в живых: это молодой человек и девушка, успевшие полюбить друг друга. Они же раскрывают и подлинного убийцу: им оказывается один из десяти персонажей, инсценировавший собственную смерть.

Клеровские мотивы в этом фильме имеют характер инородных вкраплений: один из персонажей — лакей, будучи заподозренным в том, что он отравил одного из постояльцев, — демонстративно пробует виски из всех бокалов и в результате напивается до положения риз, что не мешает ему вести себя с раз и навсегда заученной профессиональной учтивостью.

Или эпизод, когда напуганные постояльцы таинственного дома пытаются следить друг за другом, подглядывая в замочную скважину или прячась за портьерами. Возникает забавная цепочка, так что первый отслеживаемый сам следит за последним и круг замыкается. В общем это — типичная клеровская погоня, но только в чрезвычайно замедленном темпе.

Наконец где-то, каким-то уголком мелькает и клеровская тема воскресающего покойника: в одном из эпизодов мы видим, как лежащий на кровати «труп» вдруг выпускает изо рта струю сигаретного дыма...

Если окинуть мысленным взором американские фильмы французского режиссера, можно увидеть, как с переменным успехом шла борьба между «клеровским» стилем — и материалом, техникой,

штампами голливудского кино. По мере того как Клер все больше втягивался в американское кинопроизводство, его фильмы постепенно утрачивали неповторимое авторское своеобразие, несмотря на то что американские кинопредприниматели были заинтересованы в его сохранении. Для них индивидуальный стиль знаменитого французского мастера представлял определенную ценность — не столько художественную (до искусства им было мало дела), сколько коммерческую. Они хотели бы, чтобы он, оперируя жизненным материалом, близким американским зрителям, сохранил свой юмор и лиризм, свою интонацию. Но здесь-то и было неразрешимое противоречие: «клеровский» стиль, «клеровская» манера неразрывно связаны с материалом французской жизни — с французскими характерами, языком, манерой поведения, с французской историей и французскими пейзажами и, конечно, — с Парижем, великой и вечной любовью режиссера! Как остроумно заметил его постоянный сотрудник и ассистент Альбер Валантен, «Рене Клер — пример француза, который не поддается транспортировке».

VI СНОВА НА РОДИНЕ

Нелегкое это дело — смешить порядочных людей.

Мольер

1

Как ни торопился Рене Клер вернуться во Францию, удалось ему это сделать только в июле 1945 года. Его жена еще не окрепла после операции и не могла сопровождать его в далеком и опасном путешествии (в океане возле европейского побережья было полно мин). Сын еще не демобилизовался из американской армии.

В Париже режиссер нашел свою квартиру разграбленной. Особенно пострадала библиотека, любовно собиравшаяся им в течение многих лет. Квартировавший здесь немецкий офицер был человеком «культурным»: он присвоил наиболее ценные книги.

Французское кино в годы оккупации не прекратило своего существования. Более того, вопреки цензуре и давлению оккупационных властей, оно добилось идейного и художественного подъема, отстаивая идеалы национального достоинства, выражая метафорическим языком идеи Сопrotивления. Среди французских деятелей кино лишь считанные единицы опозорили себя сотрудничеством с врагом.

Рене Клер вступил на родную землю в очень сложный для французов исторический момент. Зима 1944/45 года оказалась для них чрезвычайно тяжелой. В разоренной стране не хватало буквально всего. На парижских улицах было темно, фонари горели еле-еле, не было световых надписей над магазинами и кафе — надо было экономить электроэнергию; погасшие витрины стояли пустыми — товаров не было. Самые необходимые продукты приходилось покупать на черном рынке за бешеные деньги. Никогда, даже в годы оккупации, парижане не знали такой нужды.

Капитуляция Германии в мае 1945 года еще не означала конца мировой войны. США продолжали воевать с Японией, которая капитулировала только в августе. Атомные бомбы, взорванные американцами над Хиросимой и Нагасаки, унесли сотни тысяч жертв среди мирного населения и отравили послевоенные годы радиоактивными осадками ненависти и страха.

«Первое послевоенное лето протекало во Франции в странной и напряженной обстановке, — пишет историк Александр Верт. — Люди были потрясены видом военнопленных и особенно угнанных, их рассказами о пережитых ужасах, их усталостью и разочарован-

ностью». Конечно, у французов были основания для гордости и воодушевления. Франция оказалась в лагере победителей. Освобождение Парижа было делом рук самих парижан. Все это так. Но национальное единство, которое, как казалось, было достигнуто перед лицом общего врага, отходило в прошлое. В стране возобновилась политическая рознь, интриги и соперничество партий. Настоящее было шатким. Будущее — неясным. Под гнетом оккупантов и в эмиграции, в подполье и на чужбине французы мечтали, что после Освобождения откроется новая страница в истории их страны. Свою волю к обновлению они выразили голосованием в октябре 1945 года: на выборах в Национальную Ассамблею за коммунистов было подано более пяти миллионов голосов. Компартия стала одной из ведущих политических сил страны, ее предводители вошли в правительство.

В области кино также ожидали решающих перемен. Это ожидание выразил режиссер Пьер Шеналь, заявивший: «Кино не сможет развиваться в нужном направлении без коренного изменения социальной структуры, ибо только при таком условии мы получим возможность делать кино для широких масс. А без этого кино не сможет обрести всю свою художественную ценность».

Рене Клер, приехав во Францию, выступил с требованием, чтобы правительство оказало всемерную поддержку развитию национального кино. Призыв был своевременным: экономическая слабость французского кино перед лицом американской конкуренции внушала серьезную тревогу. Но правительство пропустило предостережения мимо ушей.

Французские киностудии были в аварийном состоянии, техника устарела, пленки не хватало, кинопредпринимателям было выгоднее прокатывать дешевые американские фильмы, чем финансировать отечественное кинопроизводство. Тем не менее Рене Клер твердо решил, что свой новый фильм он будет снимать только во Франции. Он заявил об этом Жоржу Садулю, бравшему у него интервью для еженедельника «Леттр франсэз», родившегося в подполье в годы Сопровствления и теперь ставшего центром сплочения прогрессивной интеллигенции. Пасмурным октябрьским днем Садуль и Клер сидели в маленьком ресторане. Садуль отметил, что за прошедшие годы режиссер внешне почти не изменился, у него были лицо и осанка молодого человека. «Я отправляюсь в Америку, — сказал он, — чтобы уладить семейные и денежные дела. Но я вернусь этой же зимой, самое позднее — в феврале. Именно здесь я хочу поставить новый фильм. Я еще не знаю ни его названия, ни сюжета. Знаю только, что сценарий буду писать сам — ведь на протяжении всех лет пребывания в Голливуде я был лишен такой возможности. А действие его будет происходить тогда же, когда и действие романа Арагона «Фешенебельные кварталы», то есть около 1910 года. И я надеюсь, что это будет цветной фильм».

Однако переговоры с французскими фирмами о постановке фильма затянулись, и Клер вынужден был поехать в Америку, не дожидаясь их завершения. Конец 1945 года и начало следующего он посвятил работе над сценарием. Между тем американский кинобизнес не собирався так легко расстаться с Рене Клером. Как раз в это время фильм «И из них не осталось ни одного» с большим успехом шел на экранах Нью-Йорка. Американские компании делали режиссеру заманчивые предложения. Узнав об этом, французская фирма «Пате» и американская «Р.К.О.» (вступившие между собой в альянс) дали ему «carte blanche» — свободу снимать без контроля со стороны продюсера любой фильм по одну или по другую сторону Атлантики. В конце концов Клер подписал с «Пате — Р.К.О.» контракт на постановку двух фильмов: первого — во Франции, второго — в Соединенных Штатах.

В июле 1946 года семейство Клер окончательно переехало во Францию. В чемодане у режиссера лежал готовый сценарий фильма «Молчание — золото». Начался подбор актеров. На главную роль первоначально предполагался Жюль Ремю, но потом, в связи с болезнью, его заменили Морисом Шевалье, причем Клер несколько видоизменил сценарий в соответствии с индивидуальностью исполнителя. Были выбраны актеры для исполнения ролей молодого героя и героини: Франсуа Перье и Марсель Даррьен. Из старой актерской гвардии остались Гастон Модо, Раймон Корди, Поль Оливье (это была его последняя роль).

Однако режиссера терзали сомнения: подойдет ли Морис Шевалье на роль пожилого героя, терпящего любовную неудачу. В своих мемуарах актер записал: «Долгий разговор с Рене Клером; он боится отдавать мне главную роль своего первого фильма, снимаемого во Франции.

— Вы все еще очень красивы, Морис. Даже слишком!

— Но ведь мне пятьдесят восемь лет, и я хочу играть роли, соответствующие моему возрасту.

Мне удастся убедить его. Ведь на моей стороне логика: сначала я был самым молодым среди молодых, потом — представителем молодых, потом самым старым среди молодых. Теперь, с божьей помощью, я стану самым молодым среди стариков!»

И вот 14 октября 1946 года наступил день, о котором так долго мечтал режиссер: в студии «Пате» на улице Франкер начались съемки его нового французского фильма. Но радость была тут же омрачена: в самом начале съемок умерла мать Рене Клера. А в день похорон была назначена массовка — сцены карнавала на Больших бульварах; было приглашено множество статистов. Профессиональная добросовестность не позволила режиссеру отменить съемку. В этот скорбный для себя день он ставил и снимал один из самых веселых и динамичных эпизодов фильма. Никто, кроме нескольких са-

мых близких друзей, не знал, чего ему это стоило. Отец ненамного пережил мать; через пять недель последовала и его кончина.

Приезд Клера во Францию был для него и возвращением к истокам его искусства. Режиссер достиг зрелого возраста — как и кино, которому он служил: ведь они были ровесниками. На протяжении жизни одного поколения кинематограф из дешевого развлечения превратился в искусство. Это было так же удивительно и столь же закономерно, как превращение гусеницы в бабочку. И Рене Клер сыграл в этом превращении немалую роль. При том что сам он всегда с нежностью вспоминал о ранней, наивной, детской поре кинематографа. И вот снова, уже в который раз, он пустился на поиски утраченного времени. А впрочем, можно ли считать ушедшее утраченным? Размышлению над этим и посвящен фильм «Молчание — золото». Его название можно понимать по-разному: речь идет и о молчании старого, дозвукового кино и о том, что слово часто не только выдает, но и предает заветные мысли и чувства человека.

Возвращение к французской традиции проявилось и в том, что Рене Клер обратился к творчеству Мольера, позаимствовав из его комедии «Школа жен» сюжет о пожилом опекуне, задумавшем жениться на своей юной воспитаннице; в лице своего молодого друга он находит одновременно и соперника и конфиденанта. Однако эта ситуация у Рене Клера видоизменена до неузнаваемости и служит лишь первотолчком для оригинального развития сюжета.

Но связь с Мольером, конечно, не ограничивается сюжетными мотивами. Клер обязан великому комедиографу целым рядом основополагающих особенностей своего стиля: умением двумя-тремя четкими штрихами обрисовать характер действующего лица, легкостью и четкостью драматургической конструкции, изобретательностью и остроумием в развитии комических ситуаций... Да и в понимании природы и задач искусства комедии он во многом опирался на Мольера.

«Я нахожу, что гораздо легче распространяться о высоких чувствах, воевать с Фортунной, обвинять судьбу, проклинать богов, нежели приглядеться поближе к смешным чертам в человеке и показать на сцене пороки общества так, чтобы это было занимательно».

«На мой взгляд, самое важное правило — нравиться. Пьеса, которая достигла этой цели, — хорошая пьеса. Вся публика не может ошибаться — каждый человек отдает себе отчет, получил он удовольствие или не получил».

«Если пьесы, написанные по всем правилам, никому не нравятся, а нравятся именно такие, которые написаны не по правилам, значит, эти правила неладно составлены. Не будем обращать внимание на это крючкотворство, которое навязывают нашей публике, — давайте считаться только с тем впечатлением, которое производит на нас комедия!»

Отголоски этих суждений великого комедиографа постоянно звучат в высказываниях Рене Клера. И подобно тому как автор «Смешных жеманниц» не считал для себя зазорным использовать традиции народного фарса, так и Рене Клер охотно обращался к опыту водевиля, уличной песни и трюковых комических лент. И нет никакого противоречия в том, что «Молчание — золото», задуманное с оглядкой на Мольера, явилось одновременно данью любви и уважения тем, кто создавал наивное и очаровательное искусство раннего кинематографа.

Герой фильма, пятидесятилетний кинорежиссер Эмиль Клеман, занимается своим нелегким ремеслом с подлинным увлечением. Его любовь к искусству является оборотной стороной его любви к людям. Хотя Эмиль старается сохранять позу скептика и насмешника, циничен он только на словах. Да, он знал много увлечений, но только одну настоящую любовь — к женщине, которая предпочла ему другого. Рене Клер извлекает прекрасные комические эффекты из «разоблачения» своего героя, но это разоблачение своеобразно: режиссер показывает, что живое человеческое лицо героя лучше той маски, которую он привык носить, подчиняясь социальным условностям. Обаяние Мориса Шевалье, которое режиссеру не удалось использовать несколько лет назад (в фильме «Ошеломляйте новостями»), — здесь проявилось в полной мере. Впрочем, как говорил актер во время съемок, свою задачу он видел в том, чтобы со скрупулезной точностью следовать указаниям режиссера.

Композитор фильма Жорж ван Парис рассказывает, как в первый же день съемок он увидел в павильоне Мориса Шевалье. Декорация изображала маленькое кафе в стиле начала века; был перерыв, и Шевалье сидел в уголке, затерявшись среди статистов. Подойдя к знаменитому артисту, композитор шутливо сказал ему, что он напоминает «послушного ученика». На что Морис (или «Момо», как фамильярно называли его миллионы поклонников) ответил очень серьезно:

— А я и есть послушный ученик... Я буду делать только то, что скажет Рене Клер, — как ребенок.

Не может быть сомнения, что Рене Клер вложил в образ Эмиля очень много личного, автобиографического — не в смысле воспроизведения реальных ситуаций, а в смысле раскрытия диалектики внешнего и внутреннего, маски и души. Маска может быть комична, когда обнаруживается ее сделанность, но она же свидетельствует об утонченности, артистичности и высшей деликатности человека, ибо полная духовная обнаженность для Клера — и невозможна, и непристойна. Морис Шевалье оказался идеальным исполнителем задуманного образа, ибо он, как и Рене Клер, — человек, чье детство совпало с началом века, чей артистический расцвет начался в эпоху «танцующих 20-х». И хотя роль первоначально предназначалась не

ему, трудно представить себе лучшего Эмиля — ироничного, насмешливого и чуточку грустного, мужественно несущего нелегкое бремя: не принимать всерьез ничего и никого, в том числе — и себя самого...

Вновь обратимся к мемуарам Мориса Шевалье: «Наступает предпоследний день съемок. «Здравствуйте, Рене!» Мы обмениваемся рукопожатием, и он задерживает мою руку в своей. Я жду несколько удивленный. А он отводит меня в сторону. Чувствуется, что ему трудно говорить.

— Видите ли, Морис... Мне кажется, что ваша взяла. Вчера я первый раз посмотрел весь фильм в черновом монтаже. И был взволнован, даже потрясен вашей игрой. Вы совершенно не такой, каким были раньше.

Я ничего ему не ответил, только пожал руку. Я боялся расплакаться. Ох уж эти актеры! Нервы у них, как у девушек!»

Что же касается сцен между молодыми влюбленными, то они получились несколько растянутыми и сентиментальными. Рене Клер заметил это сам, но уже поздно было что-либо переделывать. Комментируя фильм, он отмечал, что талант исполнителей здесь ни при чем, что ошибка была заложена в сценарии. Ее можно было бы избежать, признавал он, если бы сценарист лучше усвоил уроки Мольера: «в «Школе жен» молодые влюбленные ни разу не встречаются между собой перед зрителем, если исключить краткое свидание в пятом акте. Великий комедиограф поступил так не случайно: он прекрасно понимал, что молодые влюбленные не могут сказать друг другу ничего такого, что представляло бы интерес с точки зрения развития действия»:

Зато все, что связано с образом Эмиля и со средой, в которой протекает действие, удалось превосходно. Мир фильма населен типичными для Рене Клера слегка шаржированными персонажами: здесь и ворчливо-услужливая консьержка, и кучер фиакра, и веселящиеся посетители в «Мулен де ла Галетт», и персонал киностудии «Фортуна», состоящий из невозмутимого оператора, настырного счетовода, какого-то типа с козой, рабочих, вечно занятых игрой в карты, и т. д.

Материальная среда, в которой действуют персонажи, прекрасно воссоздана и тонко стилизована художником Леоном Барсаком, который отныне станет постоянным сотрудником Рене Клера.

«Все, кто работает в кино, — говорит Барсак, — имеют одну маленькую слабость: при каждом удобном случае они стремятся доказать, что именно их специальность — самая главная в работе над фильмом. Это относится в равной мере к сценаристу и к монтажю, к директору производства и к оператору, к художнику, композитору и даже... к кинопредпринимателю.

В фильме Рене Клера подобные споры беспочвенны. Для участников съемочной группы, как и для зрителей, это «фильм Рене Кле-

ра». А вместе с тем это режиссер, умеющий в наибольшей степени предоставлять инициативу своим сотрудникам, давать им в их сфере максимум свободы. Это чудо свидетельствует о силе личности и прочности ума.

Часто цитируют слова Рене Клера: «Фильм создается на бумаге, работа на съемочной площадке — развлечение». Но при этом забывают о свойственной ему иронии. Конечно, тщательная подготовка необходима, но тем не менее создание фильма — длительный процесс. Больше всего меня удивила легкость, с которой Рене Клер приспосабливается к условиям съемки, его изобретательность. Без всяких колебаний он вносит изменения в режиссерский сценарий, чтобы наиболее эффективно использовать декорацию, улучшить компоновку кадра, выделить силуэт, жест, эффект освещения. В его манере снимать нет ничего механического, но зато присутствует стремление ограничить роль случайного, сделать так, чтобы все служило предусмотренному результату».

«Я могу добавить, — продолжает Леон Барсак, — что Рене Клер — очень надежный друг, что он скрывает свою сердечность за некоторой внешней холодностью (по отношению к людям, которых он мало знает), что он умеет создать на съемочной площадке веселую и товарищескую обстановку. (Мне особенно запомнились потрясающие шутки, которые он разыгрывал при участии Поля Оливье, а позднее — Жерара Филипа.)

Единственное, что может привести его в дурное настроение, — это капризы погоды во время натурных съемок. Поэтому он предпочитает снимать в павильоне, где он — полный хозяин своего времени, своих зрительных и звуковых эффектов, составляющих неотъемлемую часть его стиля».

В фильме «Молчание — золото» два основных декоративных комплекса: киностудия, где господин Клеман снимает свои ленты, и Большие бульвары. К ним примыкают: кинозал «Синематограф», кафе-концерт, квартира Эмиля и квартира Жака на последнем этаже высокого дома, откуда открывается панорама крыш, без которой был бы невозможен парижский фильм Рене Клера. Киностудия «Фортуна» сама по себе — это тоже целый мир рисованных декораций, выгородок, «обманок», мир искусственный и хрупкий, готовый рассыпаться как карточный домик от любого неосторожного движения. Так оно и происходит, когда Жак в раздражении толкает нетвердого на ногах заказчика, решившего поухаживать за Мадлен. Падая, тот опрокидывает декорацию замка, та в свою очередь увлекает декорацию лестницы, а за нею обрушивается задник, изображающий парижскую улицу... Когда разбирают образовавшийся завал, под самым низом оказываются четверо рабочих, занятых, как всегда, неизменной игрой в карты.

Не отказываясь от изобразительного комизма, от трюка и обыгрывания предметов, режиссер теперь в полной мере использует и возможности слова и комизм ситуаций. Завязка комедии состоит в том, что опытный Эмиль учит робкого Жака, как завоевать сердце приглянувшейся тому девушки, сам не подозревая, что речь идет о той самой Мадлен, по отношению к которой он взял роль опекуна и в которую сам незаметно влюбился. Поначалу не подозревает об этом и Жак, продолжающий обращаться к старшему другу за советами. А когда истинное положение вещей откроется его изумленному взору, будет уже поздно, и любовь восторжествует над всеми его попытками стусеваться и пожертвовать своим чувством во имя дружбы. Впрочем, и Эмиль найдет в себе достаточно мудрости и великодушия, чтобы без горечи, хотя и не без грусти благословить союз двух юных сердец. Тонко разработанные повороты сюжета, хоть и угадываются заранее, каждый раз поражают каким-нибудь особенно милым и изящным штрихом, который невозможно было предугадать. Так Рене Клер осуществляет шутивную заповедь: «Надо всегда удивлять публику тем, чего она ожидает...»

Литературные источники фильма очевидны, они раскрыты самим автором. Но художественный результат своеобразен и несводим ни к одному из тех, кто послужил Рене Клеру образцом. Об этом пронизательно пишет Жан Митри: «Немного больше романтизма — и мы бы сказали, что это Мюссе; чуть добавить сентиментальной шутилки — и получился бы Мариво; сделайте ситуации немного более строгими, менее произвольными — и перед нами была бы комедия Мольера». Но перед нами и не Мюссе, и не Мариво, и не Мольер... Перед нами — Рене Клер с только ему свойственным сочетанием иронии, рациональности, грусти и лиризма. Общий эмоциональный колорит фильма — грустно-насмешливый. Грустный — потому что все в мире проходит и человек стареет. Насмешливый — потому что людям только кажется, будто жизненный опыт делает их мудрее. Не охладеть, не ожесточиться с годами, но сохранить молодость сердца и способность любить — в этом, по Клеру, и состоит подлинная мудрость.

Режиссерская манера Клера, получившая здесь дальнейшее развитие, напоминает технику живописного пуантилизма: режиссер дает лаконичную и точную комическую сценку и, не настаивая и, казалось бы, не развивая заложенные в ней возможности, идет дальше, кладет следующий штрих; но постепенно из взаимодействия этих как будто изолированных штрихов возникают сквозные комические или поэтические мотивы.

Если в своих старых фильмах режиссер любил повторять и переосмысливать один и тот же жест, то теперь аналогичным образом он поступает со словесным текстом, звучание которого меняется в зави-

симости от того, кто и при каких обстоятельствах его произносит. Вот, например, словесный пассаж, который повторяется трижды:

«Я пришел вовремя! Разве это не чудо, что мы встретились именно сегодня? Вы собирались выйти замуж, без счастья, без любви. Не возражайте, я угадал: без любви, во всяком случае, без той любви, которая встречается один раз в жизни. Чего вы ждете? Пользуйтесь быстролетной молодостью. Как говорит поэт Ронсар: «Срывайте розы жизни...» И так далее, и так далее, плети что попало», — наставляет наивного Жака многоопытный Эмиль.

Эти же фразы Жак повторит потом Мадлен, но теперь слова будут произнесены совсем иным тоном, ибо они неожиданно совпадут с реальной ситуацией и подлинными переживаниями героя. Механический прием обольщения станет языком истинного чувства.

И в третий раз, уже из уст Мадлен, этот текст вернется к своему первоисточнику — Эмилю, когда девушка вдруг взорвется и выпалит ему в лицо:

« — Я хочу пользоваться моей быстролетной молодостью. Я не хочу ждать. Я хочу срывать розы жизни!

— Кто тебе это наплел?

— Ронсар... Поэт!»

Один из приемов, плодотворно используемых Клером, — несовпадение между словом и ситуацией, между словом — и чувством, между словом — и мыслью. Именно кино способно обнаруживать такие несовпадения с особой наглядностью и извлекать из них художественный эффект. Герои хотят посредством слов скрыть свои истинные переживания, но чувства оказываются красноречивее слов. Или, наоборот, герои не находят слов для выражения своих эмоций, пользуются заемными словами, которые неожиданно наполняются реальным содержанием.

Так же как фразы диалога, переосмысливаются ситуации. Таковы, например, сцены в кафе-концерте. Сначала Эмиль приходит сюда в компании Жака и дает юноше урок «здорового цинизма», высмеивая наивную сентиментальность песенок, звучащих с эстрады. Затем, отечески опекая Мадлен, он приводит ее сюда же, ибо из всех известных ему заведений это — единственное, куда можно прийти с невинной молодой девушкой. Теперь, сентиментально размягчавшись, он начинает мечтать о любовной идиллии с Мадлен. И, наконец, когда его мечты развеялись, он здесь же, под те же песенки баюкает свою печаль.

Одни и те же слова, ситуации, мотивы возникают в фильме то в ироническом, то в поэтическом, то в сентиментальном, то в фарсовом преломлении, так что его построение начинает напоминать фугу, где одни и те же музыкальные темы проводятся в разных голосах. Так, образ бездарного актера Селестена, отца Мадлен, друга Эмиля и его счастливого соперника в молодые годы, — это фарсовый повтор

образа главного героя, переключающий все его психологические мотивы в откровенно гротескный план.

В фильме «Молчание — золото» идет переключкичка с другими произведениями Клера. Переходящие из фильма в фильм психологические и изобразительные мотивы свидетельствуют о внутреннем единстве созданного режиссером художественного мира. Начало фильма такое же, как в «Под крышами Парижа»: улица под дождем, мокрые мостовые, зонтики, мелодия любви, незаметно вплетающаяся в шорох и звон дождевых капель. О панораме городских крыш мы уже говорили. На киностудии «Фортуна» промелькнет тень верблюда из «Антракта»:

Эмиль. А это что за тип?

Ассистент. Он привел козу...

Эмиль. Я же сказал: мне нужна не коза, а верблюд.

Посещение студии «знатным иностранцем», то ли султаном, то ли шейхом, в сопровождении целой свиты французских высокопоставленных чиновников — это одновременно из фильма «Свободу нам!» и из «Последнего миллиардера»...

Да, у режиссера есть свой мир, им созданный и только ему принадлежащий. Пока Клер жил и работал за пределами Франции, ключ от этого мира, казалось, был потерян. Но теперь, когда он вернулся на родину, магическое слово «сезам, откройся», вспомнилось само собой, волшебная дверь открылась — туда, где шумит теплый дождь, цветут каштаны и кружится легкий хорост теней, разыгрывающих старую и вечно новую мистерию любви под знакомую до головокружения мелодию вальса:

Для тех, кто любит, жизнь и в будни — праздник.

В Париже, где весной каштаны зацвели,

Сердца стрелой разит Амур-проказник...

Однако мир Рене Клера не оставался неизменным. Из двухмерного, плоскостного он становился трехмерным, объемным, его пространство углублялось. И его условные персонажи постепенно очеловечивались, приобретали психологическую рельефность, но при этом так и не становились в полном смысле телесными существами. Путь Рене Клера — это путь от механического к духовному, минуя телесное. Как в сказке о Пиноккио: деревянная кукла получает способность любить, и грустить, и мечтать, различать добро и зло — становится человеком, не переставая быть куклой.

Искусство и жизнь, иллюзия и реальность продолжают оставаться главной внутренней темой Рене Клера. Как два зеркала, поставленные напротив, они бесконечно возвращают друг другу свои отражения. Песенки, музыкальные номера иронически переключаются с «реальными» жизненными ситуациями, в которые попадают герои фильма. Романтический театр любил использовать прием «сцены на

сцене»; Рене Клер часто обращается к приему «экрана на экране» или «студии в студии». Мадлен и Жак на студии «Фортуна» снимаются в фильме «Восточные страсти»; их реальные чувства друг к другу накладываются на потешно-преувеличенные ситуации экзотической мелодрамы. Господин Эмиль, ставящий этот фильм, дает волю своим мстительным чувствам: старый султан убивает неверную жену и ее возлюбленного. Но всемогущий режиссер меняет свое решение: пусть молодые влюбленные живут, он дарует им жизнь и счастье. Не так ли поступает и Рене Клер: ведь господин Эмиль — всего лишь персонаж в его фильме. Ну а сам господин Рене Клер, в чьем фильме он играет? А все мы, сидящие перед экраном, — чьи мы персонажи и кто наш автор?

Фильм «Молчание — золото» ознаменовал собой новое рождение Рене Клера как режиссера, точнее — как французского режиссера. «Это — наша воскресшая молодость, — писал Жорж Шарансоль, — дань восхищения, отданная труженикам первых лет кинематографа, которым Рене Клер столь многим обязан; нежность и ирония этого фильма вызвали всеобщее признание, и некоторые критики выразили мнение, что это — лучшая работа режиссера». Столь же велик был успех и в других странах — Италии, Германии, Испании... На двух международных фестивалях — в Брюсселе и Локарно — фильм получил первые премии. Успех картины вряд ли можно объяснить только ее художественным совершенством. При том что она была лишена политических мотивов, в сознании современников она противостояла идеологии и практике фашизма, который никогда не позволил бы Клеру сделать подобный фильм. Ведь в великий антифашистский идеал, ради которого сражались участники движения Сопrotивления, входили и такие вещи, как уважение к простым человеческим чувствам, право каждого влюбляться, смеяться, грустить, верить или сомневаться, никому не давая отчета... Все это можно назвать также свободолубием или гуманистическим пафосом творчества Рене Клера.

Для проката в Англии и Соединенных Штатах режиссер самостоятельно сделал английский вариант своего фильма. Желая избежать как дубляжа, так и субтитров, он наложил на французский текст комментарий на английском языке, который произносил Морис Шевалье от имени своего персонажа. Он же пел песенку, пока на экране шли вступительные титры и первые кадры фильма (во французском варианте Шевалье не поет). Однако все эти старания ни к чему не привели: английские и американские зрители сочли фильм недостаточно динамичным, а тему влюбленного старика — лишеной всякого интереса. Вывод, который сделал для себя режиссер из этой неудачи, состоял в том, что не следует пытаться заинтересовать одним и тем же фильмом и европейскую и заокеанскую публику, имеющую различные вкусы, традиции, привычки. Он решает работать отныне для

европейских, и прежде всего — французских зрителей. Договор, заключенный между ним и «Р. К. О.» на постановку американского фильма, был расторгнут по обоюдному соглашению.

2

Рене Клер мог бы повторить известную шутку Тристана Бернара: «Существует только одна вещь, более глупая, чем оптимизм: это пессимизм». Его оптимизм в искусстве был не следствием наивного прекраснотушия, но результатом сознательно занятой философской и нравственной позиции. Эту позицию режиссер был готов отстаивать тем более твердо, что в этот момент во французском кино стало появляться все больше и больше картин, проникнутых мрачным, безнадежным мировосприятием.

По свидетельству Жоржа Садуля, переход от радостного возбуждения победы к прозе повседневного существования со всеми ее тягостными проблемами вызвал растерянность, «которая охватывала во Франции и в большинстве других стран самые разные общественные слои... К сожалению, и угроза новой войны с сопровождающими ее несчастьями очень скоро приобрела страшную актуальность. Кратковременное опьянение 1946 года сменилось «холодной войной», ставшей с каждым днем все более ожесточенной и свирепой».

Тысяча девятьсот сорок седьмой год во многих отношениях был переломным. Разногласия между участниками антигитлеровской коалиции перешли в открытую враждебность. В мае министры-коммунисты были изгнаны из французского правительства. Рабочий класс ответил на это массовыми забастовками, которые, однако, ни к чему не привели. Единство демократических сил, достигнутое во времена Сопротивления, было расколото окончательно.

«Тяжело было наследие оккупационных лет, а Освобождение — это вам не волшебная палочка: один взмах — и получите бифштекс, мыло и душевный покой. Куда там... Драка еще только начиналась. И мы с отчаянием смотрели, как исчезают за горизонтом прекрасные корабли, на которых мы приплыли к Освобождению: вера, дружба, верность, единство, героизм...». Так писала Эльза Триоле в очерке под характерным названием «Предисловие к разочарованию».

К изображению переломного момента — от войны к миру — обратились Жак Превер и Марсель Карне в фильме «Врата ночи». Фильм поражает своим мрачным колоритом. Париж окутан полумраком, в котором скользят робкие и тревожные тени. Город застыл в странном оцепенении. Где-то по углам, как крысы, затаились недобитые коллаборационисты. Двое влюбленных встретились после долгой разлуки, но их свидание в пустынном, как разбомбленный вокзал, ателье скульптора, среди сиротливых бездомных статуй не сулит надежды. Поэтическая символика фильма отличалась некото-

рой назойливостью, в ней использовались старые и уже ставшие анахронизмом формы довоенных фильмов «поэтического реализма». Однако во «Вратах ночи» было не только возвращение к прошлому, но и предощущение будущего. Одними из первых среди художников французского кино Превьер и Карне почувствовали, что послевоенная эпоха, едва начавшись, уже обманула многие надежды военных лет. Хотя фильм в прокате провалился, но прозвучавшая в нем — и очень точно выражающая его дух — песенка Жозефа Косма на слова Превьера «Опавшие листья», говорившая об ушедшей молодости и умершей любви, стала как бы лейтмотивом послевоенного десятилетия.

Мрачная, тревожная атмосфера царит и в другом фильме по сценарию Превьера — «Веронские любовники», — поставленном в 1948 году режиссером Андре Кайаттом. Это — современный парадокс на сюжет о Ромео и Джульетте. Высокая, чистая, романтическая любовь в окружении целой своры развратников, подлецов, убийц и выродков — такова основная тема фильма, звучащая драматически и напряженно. Паноптикум зловещих фигур обрисован с яростным сарказмом; в атмосфере нравственного растления процветают те, кто готовил фашизм, сотрудничал с ним, а теперь выступает его преемником. Как бы предвосхищая драматическую ситуацию сартровских «Затворников из Альтоны», Превьер изобразил полубезумного фанатика-фашиста Амедео, скрывающегося в доме своего отца, бывшего прокурора при фашистском режиме. Амедео, в прошлом лейтенант фашистской армии, одержим животным страхом и манией убийства. Все остальные обитатели аристократического особняка — такие же тени прошлого, готовые яростно ополчиться на все живое, что вторгается в их смрадный, трупный мир. Классический сюжет и современные мотивы, сплетение «воображаемого» и «реального», прием «фильма в фильме» — все это в известном смысле сближает «Веронских любовников» и «Молчание — золото», при том что фильмы решены в противоположных эмоционально-образных ключах: у Клера — в сентиментально-юмористическом, у Превьера и Кайатта — в сумрачно-трагическом.

В связи с фильмом «Молчание — золото» некоторые критики писали о «легком успехе». Такая оценка уязвила режиссера, никогда не искавшего в искусстве легких путей. И, как бы отвечая на брошенный ему упрек, он решил в следующем своем фильме прямо и непосредственно обратиться к актуальным проблемам современности и сделать это — перенеся на экран легенду о Фаусте! Да, такой замысел никто не мог бы упрекнуть в легковесности...

В апреле 1948 года Клер подписал с итальянским продюсером Сальво д'Анджело предварительный контракт на постановку фильма, который потом станет «Красотой дьявола» (так называют французы быстролетную и соблазнительную красоту молодости). Работа над сценарием затянулась, она велась с июля 1948 года по август

1949 года сначала одним Рене Клером, затем — в сотрудничестве с известным театральным драматургом Арманом Салакру. Легенде о Фаусте режиссер стремился придать ясные, четкие очертания:

«Я хотел бы, — писал он, — забыть о туманах, окружающих германского Фауста, и трактовать эту легенду в свойственном нам картезианском духе. Гете написал своего «Фауста» в эпоху, когда миф о прогрессе только начинал утверждаться, сегодня же, наоборот, мы усомнились в том, что материальный прогресс идет на пользу человечеству. Эта мысль может быть выражена средствами кино».

Желая сохранить за событиями фильма их легендарный характер, Рене Клер не стал уточнять время и место действия. Пейзаж и архитектура в его фильме напоминают Италию XVII века, а герои одеты в костюмы романтической эпохи.

Съемки проводились в Италии, на студии «Чинечитта», и вследствие организационной неразберихи растянулись больше чем на год. Известность и влияние Клера в Италии были очень велики начиная еще с 30-х годов. Итальянская критика всегда много и охотно писала о его творчестве; здесь же, вскоре после войны, вышла первая посвященная ему монография — книга Глауко Виаци. Фильмы французского режиссера оказали влияние на многих итальянских мастеров, в том числе и на Витторио Де Сика, в первый, донореалистический период его творчества. Впрочем, поставленный итальянским режиссером уже в 1951 году фильм «Чудо в Милане» показал, что и позже уроки Рене Клера не были им забыты. Точности ради надо добавить, что и критические оценки в адрес автора «Последнего миллиардера» нигде не были столь жесткими и догматическими, как в Италии, особенно в период расцвета там неореалистического направления.

В эпоху, когда под влиянием неореализма в мировом кино возобладали установка на непосредственное воспроизведение простой, суровой, неприкрашенной правды повседневной жизни, фильмы Клера многим казались устаревшими, театральными, далекими от реальности. Но это не заставило режиссера изменить своей манере. Ибо он был убежден, что «даже самое реалистическое произведение становится таковым лишь ценой определенных условностей, без которых перед нами была бы копия, лишенная жизни и стиля».

Проблемы, волновавшие его, как и его современников, Рене Клер хотел осмыслить сквозь магический кристалл старинной легенды. «Образ Фауста, — писал он, — любопытно преломляется в свете нашего времени. Великое течение интеллектуальной активности, толкавшее алхимиков на поиски философского камня и тайн материи, продолжается и в наш век атомных открытий. Нашим современникам довелось присутствовать при странном зрелище, когда человечество, продав душу науке, ищет, как бы спасти мир от проклятия, которое оно само на себя навлекло».

Рене Клер и Арман Салакру несколько видоизменили старинный сюжет: коварство Мефистофеля состоит в том, что он возвращает Фаусту молодость и исполняет его желания, ничего не требуя взамен. Но делает это лишь до поры до времени. Затем, лишив Фауста всего, чем тот владел благодаря пособничеству темных сил, лукавый дух повергает его в отчаяние. И вот тогда-то герой становится легкой добычей дьявола и подписывает с ним роковой договор. Необходимость такого изменения Рене Клер объяснял требованиями драматургической целесообразности и психологического правдоподобия. Ведь если договор подписан с самого начала, драматическая пружина борьбы между Фаустом и Мефистофелем перестает работать. С другой стороны, по мнению французского режиссера, человеку, в том числе и Фаусту, не очень свойственно горевать о том, чего у него нет, зато очень трудно потерять то, чем он уже обладает. Так происходит и с героем фильма: получив безвозмездно от дьявола богатство и власть, а затем внезапно лишившись всего этого, он сдаётся и подписывает договор. Но и после этого борьба не прекращается, ибо автор оставляет своему герою свободу выбора и после того, как договор подписан.

Особое значение приобретает в фильме сцена, где Мефистофель показывает молодому Фаусту (здесь его зовут «шевалье Анри») его грядущую судьбу: он убьёт своего сюзерена и, заняв его место, пройдёт огнем и мечом по соседним странам. В магическом зеркале возникают картины кровавых сражений, развалины городов и он, шевалье Анри, попирающий трупы копытами своего коня. И, как знак грядущего светопреставления, вздымается к небу злоеющее грибовидное облако...

Другое важнейшее по смыслу место фильма — сцена, где шевалье Анри развешивает перед герцогом картину своих научных изобретений. Происходит все это в дворцовом зале, стены которого завешаны изображениями в духе наивно-фантастических фильмов Мельеса (еще одна дань памяти «волшебника экрана» со стороны его последователя и почитателя). Шевалье Анри говорит о благодеяниях, которые он с помощью науки намеревается оказать человечеству; но комментарии Мефистофеля придают его словам противоположный смысл:

Анри. Вы видите, ваше высочество, человек сможет исследовать морские глубины с помощью этой подводной лодки...

Мефистофель. ...которая будет служить главным образом для того, чтобы топить вражеские флотилии.

Анри. Эта летательная машина позволяет переноситься через горы и океаны...

Мефистофель. ...и разрушать укрепленные города, погребая под руинами всех жителей.

Анри. Мы найдем в человеческом теле зародыши всех болезней...

Мефистофель. ...и вы сможете по своему желанию распространять самые страшные эпидемии у наших соседей.

Анри. Мы вырвем секреты у материи. Мы используем энергию, содержащуюся в каждой песчинке.

Мефистофель. Тогда человек будет располагать возможностью разрушать все, что угодно. Страну, целый континент, а может быть, всю Землю и наиболее близкие звезды...

Анри. Ваше высочество, наука может сделать все для счастья человека!

Этот диалог, где одна и та же мысль проводится в двух прямо противоположных планах, — яркий образец иронического стиля Рене Клера. Однако ирония получает в «Красоте дьявола» не только словесное выражение — она пронизывает и композицию фильма, и пластические решения, и игру актеров.

После того как Мефистофель показал в волшебном зеркале грядущую судьбу Фаусту, последнему, казалось бы, остается только покориться. Но герой Рене Клера отказывается примириться с роковым предопределением. Он разрушает «сценарий», сочиненный духом зла и, буквально выскочив из очередного кадра, бежит к своей возлюбленной — циркачке Маргарите. Чтобы погубить их обоих, Мефистофель поднимает народный бунт, но попадает в собственные сети: ведь он принял облик Фауста, на которого сам же и натравил толпу. Тщетно он молит Люцифера, верховного владыку адских сил, освободить его от материальной оболочки. Охваченный ужасом, Мефистофель выпрыгивает из верхнего окна дворца и разбивается насмерть; зажатый в его руке адский договор вспыхивает и сгорает. Пожар охватывает дворец; в огне гибнет лаборатория Фауста вместе со всеми его открытиями. А в это время юный и свободный Анри следует за фургоном Маргариты по дороге, которая среди зеленых полей и виноградников уводит его прочь от дьявольских козней, борьбы за власть и политических смут...

Рене Клер был недоволен концовкой фильма и придумал другую развязку: Фауст утрачивает молодость, снова становится стариком, и его обвиняют в союзе с дьяволом именно в тот момент, когда он разорвал дьявольский договор; герой умирает на костре, проклинаемый своими согражданами, но счастливый победой, одержанной над темными силами. Такой финал, действительно, был бы более сильным и значительным. Но идея пришла к режиссеру слишком поздно: фильм был закончен, и уже нельзя было ничего в нем изменить.

Одна из самых сложных задач, стоявших перед режиссером, заключалась в том, какой внешний вид придать Мефистофелю, не впадая при этом в дурную условность оперного типа. Решение, которое он нашел, нельзя не признать блестящим. В фильме происходит своеобразный обмен ролями между двумя главными исполнителями — Жераром Филипом и Мишелем Симоном. Явившись в облике

юного студента, лукавый дух зла словно показывает старому Фаусту манящий образ его ушедшей молодости. Затем Жерар Филип становится молодым «шевалье Анри», в то время как Мефистофель принимает облик старого Фауста — Мишеля Симона.

Поставив рядом двух великолепных актеров и сконцентрировав на них действие, режиссер дал яркое драматическое выражение контрасту между юным задором и старческим скепсисом, энтузиазмом — и цинизмом, кипением молодых сил на пороге жизни — и лихорадочной взвинченностью у края могилы. В образе, созданном Мишелем Синомом, темы дьявольских козней и старческого маразма слились воедино. А в образе «шевалье Анри» — Жерара Филипа жизне-радостное утверждение молодости прозвучало как торжество обретенной свободы и веры в будущее.

Жерара Филипа режиссер увидел вскоре после своего возвращения на родину в спектакле «Калигула» по пьесе Альбера Камю. Рене Клер сразу понял, что перед ним восходящая «звезда» французской сцены и экрана. После пяти лет американского театра и кино режиссер с радостью увидел актера утонченно-романтического склада. Однако его восхищение не было безоговорочным. «Первым моим впечатлением, — вспоминал Клер, — было ощущение поразительной виртуозности, настолько невероятной, что как профессионал я даже спрашивал себя, сможет ли этот чудесный механизм послужить когда-нибудь для выражения чего-то такого, что не шло бы только от разума».

Эти опасения рассеялись два года спустя после того, как Рене Клер посмотрел фильм Клода Отан-Лара «Дьявол во плоти»: «Весь фильм показался мне великолепным... Жерара Филипа трудно было отделить от художественного целого. Я убедился, что интеллектуальность ничуть не сковывала у него непосредственность и свежесть выражения». Именно такой исполнитель был нужен Клеру для «Красоты дьявола».

Еще в 1945 году Жак Сигюр (кинокритик, а впоследствии сценарист) писал о Жераре Филипе: «Он обладает своеобразным юмором, который мог бы прекрасно использовать такой режиссер, как Рене Клер...» Актер только что сыграл Калигулу — роль, которую никак не назовешь «юмористической», и готовился сниматься в роли князя Мышкина. Однако слова Жака Сигюра оказались пророческими. А поскольку он был близким другом Жерара Филипа, то можно предположить, что он выражал также и его заветное желание. И действительно: как признавался потом Жерар Филип, совместная работа с создателем «Миллиона» была его давней мечтой.

Однажды, в 1948 году, художник Ю. Анненков встретил Жерара на Елисейских полях в состоянии радостного возбуждения.

— Наконец-то! Наконец, наконец! — восклицал молодой актер.

— Что — наконец?

— Наконец-то я буду сниматься у Рене Клера! Вот это встреча!

Однако при личном знакомстве с режиссером Жерар Филип, как это нередко с ним бывало, постарался скрыть свой энтузиазм под маской иронии и холодности. Мало кто догадывался, что такая манера поведения была следствием внутренней стыдливости. И молодой актер и пожилой режиссер по психологическому складу походили друг на друга. Для каждого из них был труден первый контакт. Их личная встреча оказалась мучительной для обоих. Она состоялась в Ницце, в кафе «Негреско», по инициативе режиссера.

Рене Клер увидел, что к его столику направляется высокий юноша с волосами, выкрашенными в морковный цвет (этого требовала роль в фильме, где он в это время снимался), и с отчужденным выражением лица. За несколько минут беседы сухая замкнутость Жерара Филипа сделала столь же холодным и Рене Клера, без всякого подъема излагавшего замысел своего фильма. Как вдруг молодой актер прервал его вопросом:

— А почему бы Фаусту не пожелать быть проклятым?

Этот вопрос был задан как бы от имени Калигулы, «абсурдного героя» экзистенциалистской пьесы Альбера Камю. Но такая логика абсурда была неприемлема для Рене Клера. «К черту этого мальчишку, — подумал он, — желающего поучать Марло и Гете, даже не потрудившись их прочесть!» В конце концов Жерар Филип сказал, что хотел бы прочесть сценарий, прежде чем дать окончательный ответ. Клер вспыхнул и мысленно обозвал его «молокососом»... И все-таки стал снимать фильм с Жераром Филипом.

На съемках, под жарким римским солнцем, царила ледяная атмосфера. С обеих сторон — безукоризненная вежливость, которая хуже любых ссор. Перед режиссером было замкнутое лицо Калигулы, и Рене Клер с тоской думал о том, что это лицо ему придется созерцать каждый день на протяжении нескольких недель. Необходимо было разбить лед отчуждения — и здесь инициативу взял на себя Жерар Филип.

«В один прекрасный день, — рассказывает Рене Клер, — ко мне на студии подходит — кто бы вы думали? — смущенный и очаровательный подросток из фильма «Дьявол во плоти». «Моя невеста и я, мы просим вас пообедать с нами». С этого вечера два Жерара Филипа, которых, как мне казалось, я знал, слились для меня воедино в человека, не похожего ни на одного из двух, прежде знакомых. Теперь передо мной был Жерар, молодой человек, знающий цену труду и дружбе». Теперь атмосфера на съемках разительно изменилась. Жерар Филип стал открытым, общительным, он всех заражал своей веселостью. Он интересовался всем, и Рене Клер с удовольствием посвящал его в тонкости режиссерского мастерства. Его поражала серьезность молодого актера, та требовательность, с которой он относился к своей работе. Обнаружив в Жераре Филипе задатки ре-

жиссера, он даже позволил ему самостоятельно поставить две или три сцены с Николь Бенар (игравшей роль Маргариты).

Оператор Мишель Кельбер рассказывает об одной из импровизаций, которыми Жерар потешал своих товарищей в перерыве между съемками. Однажды он увидел в павильоне старую шарманку. Вдохновенно-романтически расстроив свою шевелюру, исполнитель роли молодого Фауста поклонился воображаемой публике и начал крутить ручку шарманки со всеми ужимками и мимикой исполнителя-виртуоза. Смеялись все, в том числе и Рене Клер. «Чтобы вернуться к серьезной работе, — добавляет Кельбер, — пришлось удалить шарманку с площадки». Однако отзвук этой веселой импровизации мы находим в том эпизоде фильма, где молодой Фауст выступает в качестве зазывалы перед фургоном бродячих циркачей.

Пройдет несколько лет, и Жерар Филип станет самым прославленным актером своего поколения. Но он всегда будет помнить сколь многим он обязан Рене Клеру. «Красота дьявола» положила начало их большой творческой и личной дружбе. Когда в 1951 году, желая избежать шума в связи со своей свадьбой, Жерар Филип пригласил на церемонию бракосочетания только двух самых близких друзей, то ими оказались Рене Клер и его жена. «Относился ли Жерар Филип к знаменитому режиссеру как к приемному отцу, которого он сам себе избрал? — спрашивает Жорж Садуль. — Скорее, как к старшему брату. Он знал, что мог положиться на него при всех условиях. Когда ему было трудно в творчестве, в жизни, Жерар неизменно приходил за советом к Рене Клеру».

Премьера «Красоты дьявола» состоялась 16 марта 1950 года. Она прошла чрезвычайно торжественно — в Гранд-Опера в присутствии президента республики и других официальных лиц. Общественный резонанс фильма был велик. «Поблагодарим Рене Клера за то, что его «Фауст» — это поэтическое оружие в борьбе за жизнь, — писал Жорж Садуль на страницах «Леттр франсэз». — Перед нами впервые за десять лет произведение французского кино, напрямую затрагивающее проблему войны и мира».

Представив себе политическую атмосферу начала 50-х годов, когда свирепствовала «холодная война», лилась кровь в Корею, а мир цепенел перед угрозой атомного уничтожения, мы убедимся, что позиция Рене Клера обладала очень определенной идейной и философской целенаправленностью. Режиссер призывал своих современников не отчаиваться. И не только призывал, но и стремился средствами искусства воздействовать на их идеи и настроения.

Между тем положение отечественного кинопроизводства продолжало внушать Рене Клеру самые серьезные опасения. Вместе с другими кинематографистами он старался привлечь внимание правительства, побудить его принять меры для охраны французского кино — не только как отрасли промышленности, но и как важнейшей

области национальной культуры. Выступая на митинге в кинотеатре «Жуанвиль-палас», Клер говорил: «До сих пор мы пытались утешать себя тем, что французское кино, хотя и серьезно больное, еще не умерло. Но вот закрылись ворота студии в Жуанвиле. Это суровый и неоспоримый факт. Закрылись двери, опустели павильоны, оставались лаборатории. Остались без работы технические специалисты, с которыми связывает нас многолетняя совместная работа». Рене Клер напомнил, что к концу 1951 года закрылась почти половина французских киностудий. Что же касается правительства, то оно «одной рукой нехотя помогает французскому кино, но другой рукой энергично его души».

Не отрицая художественных достоинств американских фильмов, Рене Клер решительно предостерегал против подражания американскому кино. Он не устал доказывать, что, только развивая собственные культурные традиции, французское кино сможет отстоять свое существование и добиться международного признания. Не только словами, но и собственными произведениями Рене Клер вместе с другими мастерами французского кино боролся за сохранение и расцвет киноискусства Франции.

3

Французское кино 50-х годов нередко упрекали в том, что, в отличие от итальянского неореализма, оно было далеко от реальности и повседневных забот рядовых зрителей. Если иметь в виду не массовую коммерческую продукцию, а работы настоящих художников, придется признать, что такой упрек вряд ли обоснован. Не всегда, не на всех исторических этапах связь французского кино с социально-исторической ситуацией выражалась прямо и непосредственно. Контроль продюсеров и прокатчиков, а также цензурные ограничения затрудняли прямое обращение ко многим темам, проблемам и конфликтам современной действительности. Однако свойственная французскому кино традиция иносказательно-метафорического, поэтического претворения реальности часто помогала мастерам экрана не только обойти запреты, но и найти особенно емкие, философски обобщенные формы художественного выражения.

Одновременно с «Красотой дьявола» Клера появился другой фильм, также основанный на древней легенде, но совершенно иной по звучанию — «Орфей» Жана Кокто. Его действие было перенесено в современную обстановку, если только это выражение применимо к фильму, где все происходит на грани потустороннего мира и нашей земной юдоли. Во всяком случае, Смерть разъезжала здесь в автомашине, сопровождаемой эскортом мотоциклистов, и имела личного шофера — ангела смерти Эртебиза. Обитель смерти — руины разбомбленных домов, каких немало еще оставалось во Франции к

1949 году. Вся стилистика фильма строилась на сочетании загадочно-романтической символики с натурализмом, которому режиссер придавал изысканно-барочные формы. Внутренними темами фильма Кокто были судьба поэта, который должен пройти через множество смертей, чтобы наконец обрести бессмертие, и борьба между любовью и роковым предопределением. Изображение загробного мира в виде неумолимой и вполне прозаической бюрократической машины вносило в фильм кафкианские мотивы, элементы сатиры, приобретающей характер кошмарного наваждения.

Настроения, вызванные крушением надежд на социальное обновление и страхом перед атомным уничтожением, постепенно сгущаясь, привели к тому, что в творчестве большинства крупных французских кинематографистов стали преобладать «черные фильмы». Для этого жанра характерно акцентирование моментов страдания, ужаса, жестокости, патологии. Мрачные вариации на тему бессилия человека чаще всего вращаются вокруг уголовно-полицейского сюжета. Французское кино использовало здесь богатый опыт американских гангстерских фильмов. Но в разработку характерных для «черного фильма» тем и мотивов французские кинематографисты вносили интеллектуальную и психологическую изощренность. Сценам, где изображается страх, отчаяние, затравленность героя, они не без влияния экзистенциализма охотно придавали расширительное, метафизическое значение.

...Несколько жуков, связанных между собой ниткой, беспомощно барахтаются на сухой, растрескавшейся земле. За их отчаянными попытками освободиться с любопытством наблюдает грязный голозадый мальчуган. Так начинается фильм Анри-Жоржа Клузо «Плата за страх», повествующий о том, как четверо шоферов, ежесекундно рискуя жизнью, ведут по плохим дорогам два грузовика с нитроглицерином. И эта «заставка» воспринимается как символическое выражение судьбы людей и тщеты их усилий. В течение трех часов экранного времени герои фильма находятся в «пограничной ситуации» — в непрерывном ожидании смерти. Вокруг них — широкий, вольный мир, но бежать им некуда: они прикованы к своим грузовикам, к своей смерти на колесах. Крупные планы неодушевленных предметов призваны подчеркнуть их власть над жизнью людей: колесо, вращающееся над пропастью; подгнившая доска моста; камень, катящийся по направлению к бидону с нитроглицерином, — словом, все, что грозит смертью. Стилистика фильма выражает и подчеркивает мировоззрение режиссера: признание неустранимости зла, бессилия человека перед судьбой.

Столь же мрачен по звучанию и обобщенно-символистичен по стилистике другой фильм начала 50-х годов — «Жюльетта, или Ключ к снам» Марселя Карне (по пьесе Жоржа Неве). Эта картина интересна для нас и тем, что главную роль в ней сыграл Жерар Филип

и что некоторыми другими моментами она перекликается с поставленными годом позже «Ночными красавицами» Рене Клера.

Герой фильма Марселя Карне, мелкий служащий Мишель (Жерар Филип), чувствует себя в реальном мире сиротливо и неприкаянно. Он робок и беден, и в довершение бед любовь привела его в тюрьму: чтобы повести любимую девушку на прогулку, он украл деньги у своего хозяина. Товарищ по заключению советует Мишелю заснуть, ибо только в сновидениях можно обрести свободу. И вот Мишель оказывается в сказочной стране грез. Он приходит в странную деревню, все жители которой лишились памяти. Герой находит здесь и свою возлюбленную — Жюльетту. Она, как и другие, потеряла память; Мишеля она принимает за волшебного принца и рассказывает ему чудесную повесть их любви, по сравнению с которой действительная история выглядит скучной и прозаичной. Жюльетту похищает владелец местного замка; это не кто иной, как Синяя Борода, хотя он сам не может припомнить своего имени. Мишель пытается освободить возлюбленную, причем тягостно-фантастические события его сна странным образом перекликаются с реальностью. А затем, когда колокольчик тюремщика вырвет героя из забытья, он станет в повседневной действительности встречать образы и отблески своего сновидения. Убедившись, что счастье для него невозможно, Мишель возвращается в страну забвения и смерти...

Фильм «Ночные красавицы», поставленный Рене Клером в 1952 году, мы вправе рассматривать как скрытую полемику не только с картиной Марселя Карне, но и со всем мрачно философским направлением во французском кино тех лет. Да и не только в кино: аналогичные течения заявляли о себе и в литературе и в театре. Что же касается Клера, то он во что бы то ни стало желал сохранить в своем творчестве комедийную легкость. Смех для него был делом серьезным: он помогал ему отстаивать свою независимость и свободу. Снова, в который уже раз, он перечитывал слова Гийома Аполлинера из предисловия к фарсу «Сосцы Тирезия», находя в них подтверждение собственным мыслям:

«Я мог бы написать драму идей и польстить вкусу нынешней публики, которая любит создавать себе иллюзию, будто она размышляет. Я предпочел дать свободно излиться моей фантазии, поскольку таков мой способ истолкования природы; моя фантазия может быть меланхолической, сатирической или лирической, но она всегда в согласии со здравым смыслом, и добросовестные люди не преминут это заметить».

В 1951 году Рене Клер занимался литературной деятельностью (он закончил повесть «Китайская принцесса», впоследствии названную «Воспоминания невиновного») и совершил по приглашению своего друга Нормана Красна короткое путешествие в Соединенные Штаты. В Нью-Йорке, на шумной авеню, где располагался его отель,

у него и родился замысел будущего фильма. Но снимать его он намеревался только во Франции и обязательно — с Жераром Филипом в главной роли. Фильм и писался с расчетом на Жерара — на его легкость, стремительность, внешнюю и внутреннюю подвижность. Более того: тема печального, бегущего от жизни романтика, которую предстояло комедийно переосмыслить, — это была тема многих предыдущих ролей артиста.

Жерар Филип принял сделанное ему предложение с энтузиазмом: «Мир Рене Клера был мне близок. Я пересмотрел все его фильмы и, подобно всей молодежи моего поколения, преклонялся перед талантом их автора. В «Ночных красавицах» я снова нахожу того именно Клера, который в какой-то степени отсутствовал в «Красоте дьявола», будучи увлеченным серьезностью сюжета. Клод — так зовут моего героя — действует в этом мире строго продуманной фантазии, где почти каждый кадр является самостоятельным скетчем. Снова я оказался в атмосфере, знакомой по фильмам «Миллион» и «Свободу нам!», виденным мною в просмотрном зале французской Синематеки».

Работа над фильмом началась в 1952 году. Рене Клер решил вернуться к форме музыкальной комедии с поющими персонажами. Но на сей раз он придумал для этой формы реалистическую мотивировку: героем фильма был молодой композитор, сочиняющий оперу; поэтому вполне естественно, что некоторые персонажи, созданные его воображением, изъясняются с помощью пения, а целый ряд сцен разыгрывается как куски оперного спектакля. Поскольку музыка была призвана играть первостепенную роль, режиссер обратился к Жоржу ван Парису и Жоржу Орику, с которыми его связывала давняя дружба; третьим композитором был Луи Бейдс.

Жорж ван Парис рассказывает, что Рене Клер покорил его с самого начала словами:

— Мой бедный друг, я должен вас предупредить, что ничего не понимаю в музыке.

Если учесть, что более всего ван Парис опасался режиссеров, считающих себя музыкантами, то легко понять, сколь приятно ему было услышать признание Клера — признание, в котором, как всегда, была доля клеровского лукавства. В этом композитор не замедлил убедиться, работая над «Ночными красавицами» и позже — над «Большими маневрами». По свидетельству ван Париса, Клер не только придавал большое значение музыке, но думал как музыкант уже тогда, когда писал сценарий и диалоги. Еще до начала съемок он передал композиторам список музыкальных номеров, которые предстояло написать, с точным указанием их места в фильме.

Замысел фильма сформировался у Клера под влиянием мысли Паскаля об относительности различия между явью и сном: если бы какой-нибудь ремесленник, писал Паскаль, регулярно, каждую ночь

видел себя во сне королем, то человек этот был бы столь же счастлив, как король, который каждую ночь видел бы себя ремесленником. Развивая свою мысль, великий естествоиспытатель и мыслитель XVII-века, по сути дела, дает готовый драматический сюжет: «Если бы нам каждую ночь снилось, что нас преследуют враги, если бы каждую ночь нас терзали ужасные видения, тогда как днем мы предавались бы своим обычным занятиям, мы страдали бы от наших ночных путешествий так же, как если бы они были истинными, и старались бы избегать сна так же, как мы противимся пробуждению, которое возвращает нас в мир действительных страданий. Поистине, такие сны были бы для нас не менее болезненны, нежели реальность». Рене Клеру оставалось только развить ситуацию, предложенную Паскалем. Впрочем, как отмечал режиссер, мотив «жизнь есть сон» широко разработан в мировой литературе, в частности у Кальдерона и Жерара де Нерваля.

Задумывая фильм, где причудливым образом сталкиваются и перемежаются разные исторические эпохи, Рене Клер вспоминал и о «Нетерпимости» Гриффита. «Ночные красавицы» можно рассматривать и как комедийную параллель к этому фильму американского режиссера. Таким образом, истоки художественного замысла, как всегда, разнообразны. Но доминирует все-таки мысль об относительности различия между мечтой и реальностью, которая, как мы знаем, занимала Рене Клера с юности. Перед нами как бы новый вариант «Воображаемого путешествия», сделанный уверенной и легкой рукой зрелого мастера. Тема робкого, мечтательного, неприспособленного к жизни чудака — один из лейтмотивов клеровского творчества. Теперь режиссер имел возможность предоставить создание этого образа такому актеру, как Жерар Филип. А поскольку герой видит себя в сновидениях действующим лицом самых разнообразных приключений, то актерское дарование исполнителя вспыхнуло на экране целым фейерверком блестящих перевоплощений. О своей работе в фильме пусть расскажет сам Жерар Филип:

«Работать с Рене Клером очень приятно и интересно. Но это не всегда легко, так как он очень требователен и от каждого ждет максимума усилий. Но трудятся люди в павильоне в атмосфере спокойствия, и съемка идет в самой непринужденной обстановке. (...) Сюжет фильма меня захватил: я снова становился романтическим героем. Но образ во многом отличался от созданных мною прежде, и не было оснований для опасений, что меня еще раз отнесут к категории «грустных романтиков»!

За несколько месяцев до фильма Рене Клера я сделал роль Фанфана. Четыре пятых «Фанфана-Тюльпана» снимались на натуре. В «Ночных красавицах» положение оказалось прямо противоположным. Фильм целиком снимался в киностудии. Для меня перемена оказалась решающей.

Несмотря на различие сюжетов, стиля и манеры, «Фанфан-Тюльпан» и «Ночные красавицы» обладали и общей чертой: стремлением режиссеров выдержать от начала до конца определенный ритм».

При всей своей легкости и доступности фильм Рене Клера не делал никаких уступок кинематографическому ширпотребу. Он как бы включал в себя различные уровни художественного восприятия: одни зрители могли смотреть его как изящный дивертисмент, другие — как проникнутую иронией философскую притчу. А были в фильме и такие моменты, которые могли наполняться неожиданно острым политическим смыслом. В 1956 году, в разгар колониальной войны в Алжире, зайдя в зал провинциального кинотеатра, где шли «Ночные красавицы», Жорж Садуль был поражен актуальным звучанием пародийной песенки, которую распевали на экране новобранцы 1830 года:

Нам двадцать лет, труба зовет.
Идем — и в ус не дуем.
Сыны отечества, вперед! —
Алжир мы завоюем!

Итак, перед нами уголок провинциального города, воссозданный Леоном Барсаком; изобразительный стиль этого художника, начиная с «Молчания — золото», стал обязательной принадлежностью экранного мира Рене Клера. Фильм снят оператором Арманом Тираром в мягкой и в то же время достаточно контрастной световой тональности. Тщательнейшим образом разработана фонограмма, где городские шумы причудливым образом накладываются на музыкальную партитуру, что должно служить выражением главного драматургического конфликта: ведь герой — композитор, погруженный во враждебную ему «шумовую среду» современного города. Да и во всех других отношениях Клод не в ладах с окружающей его реальностью. Он беден, у него нет надежды на постановку сочиненной им оперы, женщины, как ему кажется, к нему равнодушны, а приятели не принимают его всерьез и докучают бестактными шутками. Клод убежден, что он живет в «скверное время»...

Но стоит герою заснуть, как грезы переносят его в сказочный мир. Там он встречает «почных красавиц» — женщин, окружающих его в повседневной жизни, но чудесно преображенных. На крыльях сна герой свободно переносится из страны в страну, из эпохи в эпоху. Везде он ввязывается в увлекательные приключения и покоряет женские сердца. Он видит себя знаменитым композитором и отважным офицером. Он участвует в Великой французской революции, штурмует Бастилию, чуть не попадает на гильотину и, перепрыгнув в XVII век, скрещивает шпагу с мушкетерами Дюма.

«Помимо нашей воли, — говорил режиссер, — все мы мечтаем о добром старом времени. Для меня доброе старое время — это, возможно, 1900 год, время, в которое я поместил многие мои фильмы,

время, о котором я вспоминаю». Но эту же склонность идеализировать прошлое Рене Клер и вышучивает в своем фильме. В какую бы эпоху ни переносился его герой, он неизменно встречается одного и того же пожилого господина, каждый раз утверждающего, что самое лучшее время — это время его молодости, и тем побуждающий Клода углубляться все дальше и дальше в прошлое. Наконец в его горячечных снах появляются даже доисторические люди, размахивающие каменными дубинками. Страны и эпохи, грезы и реальность — все путается, перемешивается и сливается в какую-то фантастическую карусель. Мушкетеры и бедуины, санкюлоты и неандертальцы с воплями гонятся за Клодом, а он удирает от них на автомобиле, который раньше был для него ненавистным символом XX век.

Клод чувствует, что близок к помешательству. Если раньше он старался спать как можно больше, чтобы не видеть окружающей жизни, то теперь он пытается не спать вообще. Он постепенно возвращается к реальности, которая при ближайшем рассмотрении оказывается не такой уж плохой. Соседи Клода, которые раньше подшучивали над ним, на самом деле — прекрасные люди. Прелестная дочка хозяина гаража только и ждет, чтобы чудаковатый музыкант вынырнул наконец из своих грез и обратил на нее внимание. Его опера принята к постановке... Клод счастлив и приходит к выводу, что время, в которое он живет, ничуть не хуже любой другой эпохи.

«Ночные красавицы» ироничны с начала до конца. В них сильные элементы пародии и самопародии. В своих комментариях к фильму режиссер подчеркивал, что задумал его как «дивертисмент» (то есть как «развлечение»). «В наше время,— писал Рене Клер,— многие авторы сочли бы себя виновными, если бы каждое их произведение не претендовало на то, чтобы разрешить какую-нибудь важную проблему или по крайней мере изобразить какой-нибудь мрачный аспект реальности. Поэтому мы не без смущения признаемся, что наш фильм — произведение несерьезное и главная его задача — развлекать. Нам кажется, что из всех исторических эпох, которые в нем изображены, именно наша особенно нуждается в развлечении».

При всем том легко заметить, что именно принцип бегства от действительности подвергается осмеянию в фильме. Да, в жизни много темного, жестокого, несправедливого, как бы говорит Рене Клер, но не будем забывать, что существует любовь, существует дружба, существует радость, простая, «как благоухание цветка или пение соловья». И среди прочих чудес мира существует искусство, раскрепощающее фантазию человека, переносящее его в мир, законом которого является свободное творчество.

Чтобы лучше понять задачи, которые ставил перед собой художник, предоставим еще раз слово ему самому.

«Нельзя отрицать и того, что мы весьма мало следовали требованиям правдоподобия. Разве, скажем, правдоподобно, что герой в те-

чение одной ночи видит во сне сразу несколько женщин, которые могли бы ему сниться по одной в предшествующие ночи? И что все эти сны, сначала счастливые, потом одновременно превращаются в кошмары?..

Относительно развязки в нашем сценарии можно сказать, что она столь же легковесна, как фигура танца. То, что Клод станет известным композитором, не соответствует логике вещей... Следовательно, наша сказка не имеет конца.

Этот недостаток свойствен большинству произведений легкого жанра, а среди комедий мало таких, где бы не было надуманной развязки, в которую никто всерьез не верит. Комедия останавливается как раз в тот момент, когда дела героев налаживаются хотя бы отчасти...

Комедия не дает окончательной развязки, она стремится оставить у зрителя ощущение счастья. Вот почему подлинная развязка возможна только в трагедии».

4

В «Ночных красавицах» счастливые совпадения подыгрывают герою, судьба (и автор) благосклонны к нему. Таковы комедийные «правила игры», условность которых автор и не думает скрывать, и в этом, между прочим, проявилась его художественная честность. Сказка, пусть философская, — она и есть сказка, режиссер не пытается выдавать ее за жизнь. Рене Клер всегда выступал против имитации жизни.

Вот почему зритель, который станет искать в фильмах Клера прямое, зеркальное отражение жизненных ситуаций, характеров и конфликтов, будет разочарован: он не сможет проникнуть в экранный мир, созданный клеровской фантазией, почувствовать его очарование, оценить его нравственный и философский смысл.

Но скептический ум Клера не склонен обольщаться им же созданными фантазиями. Игра случая возводит хрупкую постройку человеческого счастья, но она же и разрушает ее. Такова главная мысль повести «Китайская принцесса» («Воспоминания невинного»), которую Рене Клер писал урывками на протяжении многих лет и которую закончил как раз перед тем, как приступить к «Ночным красавицам». Одному из самых легких и светлых фильмов режиссера предшествовало литературное произведение, тоже очень легкое и непринужденное по стилю, но исполненное горечи.

Герой повести, от имени которого ведется рассказ, живет, влюбляется, совершает различные поступки (которые в конечном счете приводят его на гильотину), но его не оставляет чувство, что вся его жизнь — лишь цепь случайностей, за которые он не несет никакой ответственности. Разве он виноват в том, что вообще родился на свет?

Если бы его отец и мать не встретились между собой (а их встреча была делом случая), его вообще не было бы на свете, а был бы кто-то другой (или другая). Стоило ему родиться немного раньше или немного позже, и он встречался бы не с теми людьми, любил бы других женщин и все в его жизни складывалось бы иначе. Поэтому смешно полагать, будто человек может выбирать свой путь, руководствуясь разумом. Рассуждая таким образом, герой приходит к выводу, что лучшее, что он может сделать, — это отдаться на волю случая.

Человек, доверившийся случаю, всегда может рассчитывать на чудо, ибо чудо — это совпадение обстоятельств, крайне маловероятное, но случающееся в жизни на каждом шагу. Между героем повести и его возлюбленной происходит такой разговор:

« — О чем ты думаешь?

— О том, что называют чудом, — ответил я. — Разве наша встреча не чудо? Ты родилась на свет в Алжире, а я — у заставы Сен-Дени. В час твоего рождения я, быть может, играл на улице после школы.

— Я родилась в одиннадцать часов вечера, — сказала она.

— В этот час я спал в железной кроватке с медными шарами. Шансы на будущую любовь между этим спящим мальчуганом и красивой девушкой, в каковую предстояло превратиться новорожденной женского пола, были ничтожно малы. Если бы какой-нибудь ангел захотел сделать ставку на эту любовь, небесный букмекер без особого риска мог бы принять ее из расчета десять миллионов против единицы. И тем не менее наш ангел выиграл бы!

— Но ведь это чудесно? — сказала она.

— Чудесно и страшно. Чудесно потому, что нищий всегда может надеяться нажить сумасшедшее богатство, и это не выходит за пределы вероятного. Но человек, который, подобно мне, обладает сокровищем, может ли он быть уверен, что завтра у него это сокровище не похитят?»

Самые невероятные вещи кажутся нам закономерными после того, как они уже случились. Так, совершенно «закономерно» герой повести проигрывает в рулетку деньги своего патрона, попадает в тюрьму, а выйдя оттуда, становится богачом, встретив богатого бразильца и став его доверенным лицом. Так же случайно (то бишь «закономерно») он знакомится с дочкой темного дельца и политического воротилы, влюбляется в нее и готовится на ней жениться, когда выясняется, что папаша — не кто иной, как его бывший патрон, тот самый, который некогда упрятал его в тюрьму. Теперь колесо фортуны начинает крутиться в противоположную сторону. Герою кажется, что все погребло; исполненный отчаяния, он проникает в дом своей невесты и ненамеренно убивает ее отца в тот самый момент, когда ему достаточно было сидеть на месте — и счастье упало бы к его ногам, как спелое яблоко. Так могло бы быть, если бы человек имел власть, глядя из будущего, менять свое прошлое. Но время не-

обратимо. Поэтому все, что остается герою в ожидании гильотины, — это писать свои воспоминания, «воспоминания невинного».

«Оптимист — это человек, которому не хватает воображения», — роняет герой где-то, по ходу своих размышлений. Согласен ли автор со своим героем? Иногда кажется, что да, иногда — что нет. Рене Клер — скептик, который относится скептически ко всему, в том числе и к своему скептицизму. Он был склонен считать, что, поскольку ни в чем нельзя быть уверенным, отчаиваться нет оснований. В духе творчества Рене Клера мы можем представить себе такой разговор между ним и его двойником-пессимистом:

Двойник-пессимист. В мире, где все зыбко, мимолетно, нельзя надеяться на счастье.

Рене Клер. Раз все мимолетно, — значит, наши несчастья не вечны, и вслед за налетевшей тучей может блеснуть луч солнца.

Двойник-пессимист. Человек, кичащийся своим разумом, поступает столь абсурдно, что ничего хорошего ждать не приходится.

Рене Клер. Действия человека столь непредсказуемы, что хорошие поступки по меньшей мере так же вероятны, как и дурные.

Двойник-пессимист. Только безумец может надеяться на чудо.

Рене Клер. Только безумец может утверждать, будто чудо в принципе невозможно.

Двойник-пессимист. Все на свете — лишь иллюзия, а человек — игрушка в руках судьбы.

Рене Клер. Раз мы живем в мире иллюзий, от нас зависит сделать эти иллюзии светлыми и добрыми, а судьба отвечает человеку тем, чего он сам от нее ожидает.

Парадоксальным образом скептицизм помогает Клеру не потерять веру в человека и в моральные ценности. Характерен в этом отношении его рассказ «Штольц», перекликающийся с фильмом «Большие маневры», о котором у нас разговор еще впереди.

Действие рассказа происходит в начале века в среде драгунских офицеров; от лица одного из них и ведется повествование. В те времена Версаль был тихим провинциальным городком. В нем пахло не бензином, как сейчас, а конским потом и навозом — запах, милый каждому кавалеристу. Здесь был расквартирован двадцать седьмой драгунский полк. Молодые офицеры, которым лишь изредка удавалось развлечься каким-нибудь амурным приключением, все свободное время проводили в маленьком кафе, служившем чем-то вроде клуба. Штатские сюда не заглядывали. Поэтому легко представить себе удивление лихих драгун, когда в один прекрасный день они увидели за столиком человека средних лет, одетого в штатское. Первой реакцией молодых офицеров было выставить вон «штафирку». Но на их выпады незнакомец отвечал с таким достоинством и спокойным дружелюбием, которые обезоружили задир. А когда выяснилось, что незнакомец, которого звали Бернард Штольц, раньше

служил в драгунах, то он без дальних слов был принят в офицерскую компанию. Штольц, как можно было заключить из его реплик, занимался финансами, жил в Париже, а лето проводил в своем версальском особняке. «Зимой, — говорил он, — я живу по законам республики, но лето я провожу во владениях короля». Подобные слова, слегка окрашенные роялизмом, усиливали симпатию к нему тех офицеров, которые считали себя приверженцами старых дворянских традиций.

Однако действие происходит во времена, когда «дело Дрейфуса» накалило страсти. И один из офицеров — Керсен в присутствии Штольца стал оскорблять евреев. Штольц попросил его оставить эту тему. Слово за слово произошла ссора, за которой должна была последовать дуэль. Безупречная выдержка и самообладание, проявленные нашим героем и в этих обстоятельствах, привели к тому, что после долгих переговоров секунданты обеих сторон пришли к выводу, что честь их клиентов не была затронута и для дуэли нет оснований.

Офицеры же решили, что их новый знакомый «умеет себя вести». И для них уже не было неожиданностью узнать, что Штольц принадлежит к немецкой дворянской семье, что его предки переселились во Францию из княжества Баденского и что аристократическую частицу «фон» они отбросили во времена революции. У Штольца, по его словам, была сестра, прелестное юное существо, наделенное всеми добродетелями; в данный момент она совершала со знакомой семьей путешествие на яхте по южным морям, но в недалеком будущем не исключено было ее появление в Версале. Молодые офицеры с нетерпением ждали этого момента, и многие из них уже были заочно влюблены в сестру Штольца.

Неторопливо, в очаровательном старомодном тоне Клер продолжает рассказ о людях и нравах, возникающих легкой тенью на мерцающем экране памяти. Нет никаких кинематографических приемов или тем более терминов, но читателя не оставляет чувство, что перед ним сменяются кадры одного из клеровских кинофильмов. И сцепление событий, столь же непредвиденных, сколь и неизбежных, влечет героев к роковой развязке. Ведь надо же было «его чертову величеству Случаю» (как говаривал Вольтер), чтобы этот ловелас Дюфор оказался обманутым своей возлюбленной и, напившись по сему случаю, стал поносить всех женщин подряд. И надо же было Штольцу отнести эти слова на счет своей сестры. Когда другие офицеры спохватились и кинулись унимать расходившегося Дюфора, было уже поздно: дуэль была неизбежна. Она состоялась на следующее утро и закончилась смертью обоих участников: Дюфор был убит на месте, Штольц скончался в госпитале несколько часов спустя.

Какова же концовка этой истории? Читатели, уже знакомые с творчеством Клера, угадают ее без труда. Да, конечно: Бернард Штольц, как показало расследование, не был ни богачом, ни дворя-

нином; он происходил из семьи лавочника, проживавшего в Мюлузе, и у него не было никакой сестры... Он умер так, как того требовала легенда, которую он сам создал и которая стала его истинной жизнью.

Нам остается добавить, что жизненным прототипом клеровского героя был не кто иной, как знаменитый актер и режиссер Эрик фон Штрогейм. Вот что писал о нем Клер в своих воспоминаниях:

«Чего только не рассказывали об Эрике фон Штрогейме! Что имя, которое он присвоил, ему не принадлежало, что он самовольно приделал к нему аристократическую приставку, что он выдумал свою легенду, что он никогда не был австрийским офицером, силуэт которого он очертил в своих фильмах с незабываемой силой... Все это вполне возможно, но нас совершенно не интересует. Его благородное происхождение, его прошлое, даже если они им выдуманы, для нас более истинны, чем если бы они были подтверждены какими-нибудь старинными бумагами. Тот, кем он был, менее реален, чем тот, кем он себя сделал».

Последние годы жизни Штрогейм провел во Франции. За несколько дней до смерти он был награжден орденом Почетного легиона. Орден был ему вручен в загородном доме под Парижем в присутствии многочисленных приглашенных, среди которых был и Клер. Собравшись вокруг умирающего, гости пили шампанское за его здоровье. Клеру это напомнило сцену в духе тех замечательных едких и язвительных фильмов, какие Штрогейм ставил в молодости. Уже неспособный передвигаться, режиссер лежал на каком-то подобии военных носилок посреди салона. Когда крест Почетного легиона был припилен к его черной шелковой пижаме, он с трудом приподнялся и отдал военный салют. «Никто, — пишет Клер, — не улыбнулся над напыщенностью этого жеста, которым он давал окончательное подтверждение своей легенде, и в глазах окружавших его последних зрителей он окончательно превратился в австрийского офицера, каким он был, возможно, только в стране своих фантазий».

VII ФАНТАЗИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ

Серьезные пьесы всегда превозносятся при жизни их авторов, а комический жанр часто берет реванш после испытания временем.

Рене Клер

1

После тридцати лет работы в кино Рене Клер достиг того, что удавалось немногим: его старые ленты продолжали жить, их регулярно показывали в синаматеках и киноклубах как классику киноискусства, в то время как его новые работы становились важными событиями сегодняшнего кинематографического процесса. Французское радио провело серию передач под названием «Встречи с Рене Клером» при участии Жерара Филипа и Франсуа Перье. Авторы передач Жорж Шарансоль и Роже Режан затем издали на их основе книгу «Рене Клер. Мастер кино», которая и до сего времени остается главным источником фактических данных о жизни и творчестве режиссера. В 1957 году был проведен выборочный опрос на гуманитарных факультетах Парижского университета; студентам предлагалось назвать любимого писателя, композитора, художника, режиссера. Среди писателей наибольшее число опрошенных назвало Андре Мальро (на втором месте шел Достоевский), среди композиторов — Баха (второй — Бетховен), среди художников — Ван Гога (второй — Ренуар), среди кинорежиссеров — Рене Клера (второе место поделили Брессон и Хичкок). По мнению организаторов опроса, для студентов Клер уже был «классическим автором»: большинство опрошенных называло его фильмы 20—30-х годов.

Что же касается современного кинематографического творчества режиссера, то темп его замедлился; его фильмы разделяют все более длительные паузы. «Ночные красавицы», получившие почетный диплом и Большую медаль критиков на Венецианском кинофестивале, как бы закрепили его положение в мире кино. Теперь Рене Клер не торопится и принимается за новую постановку лишь тогда, когда убеждается, что замысел созрел и что имеются условия для его успешного осуществления.

В основе фильма «Большие маневры» лежат воспоминания детства, связанные с летним пребыванием юного Рене в доме бабушки, недалеко от Версаля. На будущего режиссера произвели тогда огромное впечатление кавалерийские офицеры, их мундиры, их лихая вольтижировка на песчаных лесных просеках, слухи об их любовных приключениях, а также дуэль, стоившая жизни двоим из них; о ней тогда много говорили в округе и даже писали в парижских га-

зетах. Отсюда, из этих детских воспоминаний, берет начало сюжет «Больших маневров» (равно как и рассказ «Штольц»).

Поначалу работа над сценарием шла легко, как будто кто-то диктовал режиссеру, а он едва успевал записывать. Но потом дело застопорилось и свелось, как обычно у Рене Клера, к тому, что он сравнивает с терпеливым складыванием мозаичной картины из маленьких фрагментов, причем в конце концов оказывается, что одного кусочка, необходимого для ее завершения, все-таки недостает. Легкость руки Клера-режиссера и легкость пера Клера-писателя — результат упорного труда. Ему хорошо известны минуты, когда персонажи как бы отказываются идти вперед, когда интрига разваливается, а развязка ускользает, подобно спасательному кругу, уносимому течением, когда сам перестаешь понимать то, что написал. «Начало истории, — отмечает Клер, — как первая строка, о которой говорит Валери, есть дар небес. Вторая строка — или продолжение истории — требует работы и зависит от таланта автора. Тогда и должна вступить в действие выдумка, иначе говоря, то самое качество, которое столь ценил в писателях Стендаль и которым, как мне кажется, автор фильма должен обладать в первую очередь».

Что касается технической стороны кинорежиссуры, разбивки на планы, соотношения крупностей, движений камеры и т. п., то в этой области Рене Клер чувствовал себя уже настолько уверенным, что перестал придавать ей особое значение. Здесь художественные решения настолько тесно связаны с драматургией и психологией действующих лиц, что режиссер считает возможным не готовить их заранее, а находить непосредственно в процессе съемок. Импровизация на съемочной площадке может быть тем более свободной, чем точнее разработана драматургия фильма, диалог, линия поведения каждого персонажа.

В области монтажа искусство режиссера также эволюционировало ко все большей сдержанности и простоте. Рене Клер признавал естественным, что начинающий кинематографист испытывает соблазн броских эффектов — так было в молодости и с ним самим. Но этот путь быстро надоедает. И теперь он стремится к тому, чтобы каждый эпизод, состоящий из различных планов, казался снятым одним куском. Монтаж, по его мнению, должен быть точным до такой степени, что его не замечаешь.

«Большие маневры» были закончены в 1955 году и показаны во время первой Недели французского кино в Советском Союзе, куда в составе делегации приехали Рене Клер и Жерар Филип в сопровождении своих жен. В этом путешествии обе пары были неразлучны. Вместе они посещали «Мосфильм», Кремль, Киево-Печерскую лавру, бродили по улицам Ленинграда, встречались с советскими кинематографистами. Повсюду Жерара Филипа приветствовали толпы

восторженных поклонников: иногда, чтобы ускользнуть от них, приходилось удирать из гостиницы через черный ход.

После официальной премьеры фильма, состоявшейся 17 октября в Москве, между режиссером и журналистами произошел такой обмен репликами:

« — Как жаль, что тема фильма столь несерьезна.

— Несерьезна?

— Ведь в нем идет речь только о любви.

— Правильно. Но для нас любовь — тема серьезная».

Рене Клер мог бы добавить, что серьезной эта тема была для всей мировой литературы и в отдаленном и в недавнем прошлом. А тема Дон Жуана, к которой он обратился в своем фильме, поистине неисчерпаема как в комедийном, так и в трагическом преломлении. Трагедии Рене Клер ставить не собирался, но свою новую картину он недаром назвал «драматической комедией»: в ней он не дал зрителям утешиться счастливой развязкой. Хотя поначалу комедийный сюжет вроде бы не сулил драматических осложнений.

...Небольшой провинциальный город (быть может, тот же Версаль), где расквартирован драгунский полк. Присутствие молодых кавалерийских офицеров вызывает сильное оживление среди прекрасной половины местного общества. Время действия — начало века, излюбленная эпоха Рене Клера, дающая ему возможность изящной стилизации картин, увиденных как бы сквозь дымку воспоминания. В дамских нарядах, в предметах быта, в очертаниях мебели и в композиции кадра преобладают прихотливо вьющиеся линии, характерные для вкуса тех лет. И так же легок и изящен психологический рисунок персонажей, возникающих на экране. Для этих женщин и мужчин любовь — «дело серьезное», ибо она составляет основное содержание их жизни, и в то же время это — игра по раз и навсегда установленным правилам.

То, что поначалу происходит в фильме, — это «мариводаж», слово, образованное во французском языке от имени драматурга XVIII века Мариво, который в легкой и изящной манере писал свои комедии о капризах и превратностях любви. Столь же стилизованно изобразительное решение этого первого у Рене Клера цветного фильма: в мягкие пастельные тона тихой провинции, бело-розово-бежевые оттенки дамских туалетов и альковов врывается насыщенный черный и огненно-красный цвет драгунских мундиров.

Среди офицеров выделяется своей статью, легкомыслием и предприимчивостью в любви лейтенант Арман де ла Верн — Жерар Филип. Это — третий и последний фильм Клера с участием знаменитого актера, так сказать, завершение клеровской трилогии: «Красота дьявола», «Ночные красавицы», «Большие маневры». Именно Рене Клер освободил Жерара Филипа от заклятия его первых, печальных и несколько надрывных ролей, дал развернуться его ликующему ко-

медийному дару. Теперь он почувствовал, что пришло время потребовать от актера, чтобы он смешал комедийные и драматические краски. «В то время,— писал Жорж Садуль,— в Жераре Филипе произошли перемены. Они были не столько внешние, сколько внутренние и нашли свое отражение в его исполнительском мастерстве... Больше, чем прежде, стало в нем внутренней теплоты». И в конце фильма Арман — Жерар не тот, каким был в начале.

Сначала образ Армана де ла Верна дается в чисто комедийном ключе. В одной из первых сцен фильма молодой лейтенант, вернувшись после ночного приключения, застаёт у себя в комнате свою прежнюю возлюбленную Жизель, которой он тоже назначил свидание и о которой совершенно забыл. Между тем трубач сыграл сбор и эскадрон Армана уже выстроился на плацу. Жерар Филип и актриса Симона Валер ведут сцену в легком и стремительном ритме, реплики летают между ними, как шарики в настольном теннисе:

Жизель. Так вы не получили моего письма?

Арман. Послушай, сегодня после службы я буду ждать тебя здесь и не сдвинусь с места. Но сейчас меня призывает Франция!

Жизель (успевшая запереть дверь). Я прождала вас всю ночь. Франция может обождать еще несколько минут.

Конечно, бравый лейтенант находит выход из затруднительного положения так же, как до этого — из множества подобных. Впрочем, прекрасные дамы на него не в обиде: они ведь тоже знают, на что идут. Любовь здесь — всего лишь легкая забава. Однако, как гласит пословица, «любовью не шутят» — и лейтенанту предстоит в этом убедиться.

Все начинается с того, что между офицерами и представителями местной золотой молодежи заключается пари, согласно которому Арман де ла Верн обязуется в месячный срок (оставшийся до начала больших маневров) добиться любви той дамы, на которую ему укажет случай. Случаю угодно, чтобы ею оказалась Мари-Луиза Ривьер, недавно вернувшаяся из Парижа, где она развелась с мужем, — свободная, независимая и потому вызывающая особый интерес со стороны провинциального общества. Предприимчивый лейтенант уже готовится к очередной легкой победе, тем более что красота и обаяние мадам Ривьер независимо от заключенного пари разожгли его любовный пыл. Но не тут-то было. Заинтересованная красавцем Арманом молодая женщина тем не менее совсем не расположена пускаться в легкомысленную авантюру.

Легкими и точными штрихами актриса Мишель Морган рисует ясный, четкий, но отнюдь не элементарный абрис характера своей героини. Мы чувствуем в ней и жизненный опыт, и горьковатый осадок, оставшийся от неудачного замужества, и женское ожидание, и спокойное чувство человеческого достоинства. Все это в совокупности представляет для лейтенанта де ла Верна не совсем обычное

препятствие, но он не унывает. Как военный и кавалерист, он знает, что, если препятствие нельзя взять в лоб, надо изменить тактику. Начинаются сложные маневры — «большие маневры» любовного сражения. Далеко не сразу наш драгунский донжуан замечает, что мадам Ривьер совсем не склонна играть по правилам, что она не желает играть вообще. А когда заметит, будет уже поздно: завоеватель сам станет жертвой своих «маневров».

Постепенно характер взаимоотношений меняется, и то, что началось как галантная интрижка, оказывается настоящей любовью, в которую Арман никогда не верил, о существовании которой он попросту не подозревал. Ему необходимо выразить свои чувства, заставить Мари-Луизу поверить в них, но он — присяжный говорун — не может этого сделать: все слова любовного лексикона им уже переговорены, обесценены, обесмыслены. Слова становятся помехой, хорошо бы обойтись без них, ведь «молчание — золото». Да где там! — все только и делают, что говорят. Конечно, лейтенант де ла Верн мог бы доказать свою любовь поступком, действием, но... для этого надо было бы нарушить общепринятые правила поведения и даже — военную дисциплину! Так поступить наш герой не может. Полковник приказывает ему уехать на две недели квартирьером, он едет. Но это еще куда ни шло: он человек военный. Однако вот сцена прощания с Мари-Луизой. Она теперь знает о заключенном пари и твердо решила уехать, бежать от своей любви к де ла Верну. В закрытую карету, где происходит их встреча, доносятся шутки подгулявшей компании. Они заранее компрометируют все, что мог бы сказать Арман. Ну и не надо говорить — брось все, беги вслед за отъезжающей каретой, за своей улетающей любовью! Что его удерживает — инерция жизни, психологический автоматизм, пьяные собутыльники? Как, бывало, легко герои Рене Клера с помощью автора рвали связывающие их пути! Но то была забава, чистая комедия, а здесь уже не та игра: сквозь условную комедийную канву начинают проступать контуры реальных в своей сложности человеческих отношений.

Как будто совсем немного изменилось в манере мастера: чуть насыщеннее стала режиссерская палитра, чуть гуще положены тона, оттеняющие по-прежнему четкий и лаконичный рисунок характеров, — и вот уже появилось ощущение глубины, психологической объемности. Искусство Рене Клера никогда не было элементарным, однозначным, но раньше поэтическая тонкость, сложность его фильмов заключалась преимущественно в их атмосфере, существовала «вокруг» героев, — теперь же она проникает внутрь человеческих образов. И эта переакцентировка проведена столь артистически, что экранный мир режиссера как будто сохраняется в неприкосновенности, но тем не менее в нем происходят важные перемены: герои утрачивают некогда присущую им неограниченную свободу.

«Любовью не шутят» — так называется лирическая комедия поэта-романтика Альфреда Мюссе. Об этой пьесе Рене Клер вспоминал не раз в период работы над «Большими маневрами». Он к ней долго примеривался и наконец, три года спустя, поставил ее на сцене Национального Народного театра — опять-таки с Жераром Филипом в главной роли.

Рене Клер всегда любил Мюссе, долгое время — наперекор моде, потом — в согласии с ней. Мюссе, говорил он, был человеком XVIII века вплоть до встречи с Жорж Санд и их бурного, трагического романа. Исходная ситуация его комедии вполне в духе Мариво: двое влюбленных хитрят с любовью, не хотят в ней признаться. Каждый старается вызвать ревность противоположной стороны. Но на эту игру накладывается романтизм, и любовные взаимоотношения приобретают трагический характер, особенно ярко раскрывающийся в сцене объяснения между Камиллой и Пердиканом. «Я часто страдал, — говорит герой пьесы, — я не раз был обманут, но я любил. И жил я, я, а не искусственное существо, созданное моим воображением и моею скукой». Эта прекрасная тирада, как подчеркивал Рене Клер, целиком взята из письма Жорж Санд к Альфреду Мюссе. Свою задачу режиссер видел прежде всего в том, чтобы помочь актерам как можно дольше сдерживать драматическую эмоцию и тем сделать особенно выразительным ее заключительный всплеск. «Играйте так, — повторял он, — как будто вы играете Мариво, не старайтесь подчеркивать лиризм. Лиризм и так заключен в тексте, он сам собой прозвучит в ваших интонациях, когда это будет нужно». И действительно, Жерар Филип и Сюзанна Флон настолько прониклись чувствами своих персонажей, что и за кулисами, в перерывах между репетициями, продолжали разговаривать, как Камилла и Пердикан.

Рене Клер пришел в Национальный Народный театр (TNP), основанный Жаном Виларом, по инициативе Жерара Филипа, ставшего к тому времени уже не просто знаменитостью, но национальной гордостью французов. Пути Клера и TNP скрестились не случайно, и не только потому, что связующим звеном оказался Жерар Филип. Художественная программа театра, стремившегося обращаться к широкой народной аудитории, опиралась на высокую культурную традицию и на классический репертуар и соответствовала тем взглядам на задачи искусства, которые отстаивал на протяжении всей своей жизни и Рене Клер.

Работа над спектаклем шла без каких-либо сложностей. «Мы работали вместе, — вспоминает режиссер, — репетировали текст во взаимном согласии. Не было и тени какого-либо спора. Во время спектаклей он (Жерар Филип. — В. Б.) выполнял все указания с исключительной точностью». Постановка была продумана до мельчайших деталей, с характерной для Рене Клера тщательностью. Но при этом режиссер предоставил Жерару Филипу свободу, необходимую для

актерской импровизации, ибо, считал он, если существуют на свете актеры, которых посещает вдохновение, то Жерар Филип,— безусловно, один из них. На каждом спектакле он вносил в свое исполнение множество новых подробностей и нюансов. Это утверждало Рене Клера в его первоначальном мнении: какими бы значительными ни были успехи актера в кино, полностью он может раскрыться только на театральной сцене.

«Успех Рене Клера не вызывает сомнения,— писал театральный критик Макс Фавалелли.— Его проникновение в творчество Мюссе не может никого удивить. Не допуская ни малейшего насилия над текстом, не стремясь к внешним эффектам, он прекрасно раскрыл самые потаенные побуждения персонажей и шаг за шагом проследил движение Судьбы, сразившей рикошетом самую невинную из жертв. Впервые я почувствовал трагизм этой развязки: Пердикан стоит неподвижно в тени, а Камилла вполголоса произносит слова прощания. Этот финал, как верная и сдержанная нота, завершает великолепную симфонию. Драма разрешается тройной гибелью: смертью Розетты и смертью двух любящих сердец».

Спектакль «Любовью не шутят» стал последним прижизненным триумфом Жерара Филипа. Критики много писали о его исполнении роли Пердикана и меньше — о режиссуре как таковой. Но это соответствовало замыслу Рене Клера: ведь весь спектакль он ставил главным образом ради Жерара Филипа.

Для нас же сейчас важно, что за Филипом — Пердиканом, как его описывают очевидцы, мы можем увидеть не только героя Мюссе, но и любимого клеровского персонажа, скрывающего робость и наивность под маской самоуверенности.

В основе дружбы Клера и Филипа (конец которой положила лишь преждевременная смерть актера) лежало взаимное тяготение двух сходных художественных натур. Оба они умели сочетать рациональную выверенность с правдой чувств. В шутовском поздравительном письме, направленном Клеру по случаю его шестидесятилетия, Жерар Филип рисует психологический портрет своего старшего друга:

«Я обещал Вам, Рене, принести целый букет воспоминаний и размышлений, чтобы ими украсить Ваш письменный стол, сказать, какой любовью Вы окружены. Я решил поведать об остроте Вашего ума, о Вашей способности извлекать все из ничего, поведать об упорстве, с которым Вы исчерпываете сюжет до дна так, чтобы он раскрыл все заложенные в нем возможности, рассказать о том, как Вы, отменяя все банальные решения, даете простор мысли и вдохновению.

Потом я подумал, как покажу Вас в семейном кругу на вилле «Миремер». Вот Вы работаете по металлу и по дереву, стоя у верстака в маленькой мастерской. Вот, надев шорты и шляпу, Вы отправляетесь в лодке без спутников к месту рыбалки, которое указали

Вам рыбаки из Сен-Тропеза. Я собирался показать Вас также за столь увлекающими Вас поисками усовершенствований, облегчающих трудности киносъемок. Видя Вас в такие минуты, я вспоминал Мельеса.

Я бы показал Вас проходящим по рядам Блошиного рынка, Ваши раздувающиеся ноздри и острый наметанный глаз. Каким счастливым станетесь Вы, когда вместе с Броней вам удастся отыскать какую-нибудь очаровательную и необычную вещицу, в которой ракушки по нежности оттенков соревнуются с цветами, либо предметы домашней обстановки, вычурные и привлекательные, наконец, маленькие драгоценные безделушки XVIII столетия. У каждой из находок была тайна, и знали ее только романтики и люди, жившие в 1900 году.

Я не собирался говорить о дружбе, такой, какой Вы ее себе представляете, считая, что это касается лишь Вас и Ваших друзей. Не собирался я также и определять Ваше место в искусстве, где-то на перекрестке классицизма и романтической взволнованности. Считаю, что это дело Ваше и истории кино.

Я хотел отметить Вашу любовь к литературе. Будучи кинематографистом, Вы ощущали прелесть Реньяра, Скриба, Лабиша, Мейака и Галеви, Руссена. Как книжник и гуманный, Вы бережно листали редкие издания Декарта, Вольтера, Бальзака, Теофиля Готье, Мюссе, Пруста...

Но то, что написано само собой на листе белой бумаги, касается Вашего сердца. И сколько бы я ни пытался нажимать на свое перо, сколько бы ни подсказывал ему слова, которые следовало начертать: вкус, ясность ума, вежливость, непреклонность, честность, талант, — оно выписало лишь одно: чувство. И в самом деле, сказал я себе, какой же еще более прекрасный цветок могу я положить на Ваш стол в канун постановки Вашего нового фильма?»

2

Говоря о постановке «Любовью не шутят» в TNP и о дружбе Рене Клера с Жераром Филипом, мы забежали в конец 50-х годов. Сейчас нам необходимо восстановить хронологическую последовательность.

Посещение Москвы в 1955 году, несомненно, произвело сильное впечатление на режиссера. Он был тронут горячим приемом, оказанным ему лично и его фильму «Большие маневры». С большим вниманием знакомился он с отзывами советской прессы. Комментарии, которыми он впоследствии снабдил сценарий «Большие маневры», написаны под явным воздействием московских впечатлений; в них слышатся отголоски оживленных художественных споров, шедших в то время в нашей стране и не оставивших равнодушным и французского режиссера. Конечно, его отзывы о советских фильмах

субъективны и характеризуют не столько советское кино тех лет, сколько самого Рене Клера; мы узнаем в них живой и скептический ум автора «Больших маневров»:

«Когда в советских фильмах речь идет о любви, она не бывает единственной темой. А в Голливуде? После беседы с моими русскими коллегами я понял, что мог бы иметь точно такой же разговор на сей счет с моими американскими коллегами. С одной только разницей: в американских фильмах большую роль играет секс (более или менее завуалированно), а любовь (в том смысле, какой мы подразумеваем здесь) — роль весьма незначительную. (В этой связи интересно заметить, что выражение «сексэнил» не имеет французского перевода.)

В американских фильмах, как и в советских, «любовный интерес» чаще всего служит приложением к главному действию (успехи в общественной, идеологической или финансовой деятельности, на строительстве плотины или в поисках преступника, соревнование двух колхозов или двух бейсбольных команд), но «любовный интерес» не является, так сказать, центром сюжета».

Второй вопрос, по которому режиссер продолжал вести мысленный спор со своими коллегами, касался требования сиюминутной актуальности:

«Стоит ли извиняться перед теми, кто считает, будто кино обязано затрагивать только современные темы? Я побаиваюсь столь безогорочных суждений, которые прибавляют новый вид цензуры к уже существующим и ограничивают еще более свободу творчества в том виде искусства, где эта свобода и так невелика».

Связь с современностью, как считает Рене Клер, отнюдь не обеспечивается одной актуальностью сюжета. И кино в этом отношении ничем не отличается от литературы. Претензия на то, чтобы «выражать свое время», равно как и концепция «ангажированного искусства» (проповедовавшаяся в то время Ж.-П. Сартром), встречала у Клера скептическое отношение:

«Современная мания «свидетельствовать» и «представлять», склонность нынешних писателей принимать себя слишком всерьез вызовет, я уверен, улыбку у наших потомков. Нельзя стать свидетелем своего времени только потому, что этого хочешь. Подчас им становятся случайно, когда потомки сочтут нас достойными этого».

Но можно ли считать случайным, что оба последующих фильма Рене Клера были посвящены современности и что «любовный интерес» не являлся в них центром сюжета? Это — фильмы, в которых открыто выражается обеспокоенность режиссера тем, куда ведет человечество развитие современной буржуазной цивилизации.

С горечью и возмущением наблюдал он за тем, во что превращаются нежно любимые им окрестности Парижа. Еще до того, как общественное мнение забьет тревогу и на страницах газет замелькают заголовки об «охране окружающей среды», он писал:

«В наш промышленный век заводы, железные дороги и жилые здания уродливыми пятнами усеяли пейзажи, будто созданные для кисти художника. Нет более сурового приговора современной эпохе, чем вид этих железных конструкций, зловещих дорог, шатких хибарок и огромной свалки, печально именуемой окраиной. От Жуанвиля до Шарантона, от Гренеля до Эпине — сколько приходит на ум грустных размышлений о роде человеческого, к которому мы принадлежим! В этих местах кажется, что человек не может создать ничего такого, что не было бы уродливо, и что там, где прошла его нога, ничто прекрасное уже не возродится.

Тщетно взывает поэт, стоя на берегах Сены:

О, не печальтесь, нимфы, возвратитесь,
И берега обнимут вас цветами,
И вы их обнимите, веселитесь,
И украшайте головы венками.

В конце XIX века Малербу отвечает Аристид Брюан:

Где воды Сены глубоки,
Где травка манит у реки,
Вот где кошмары!
Где хошь, ходи да собирай
Дерьма богатый урожай
И битой тары...

Поставить рядом изысканные стихи поэта-классициста и грубовато-жаргонные строки ближайшего предшественника современной уличной песни — в этом, конечно, весь Рене Клер. Но автор «Ночных красавиц» изменил бы самому себе, если бы не завершил свой исполненный горечи пассаж нотой надежды:

«И тем не менее на этой печальной окраине достаточно расцвести одинокой вишне, напоминающей об исчезнувшем саде, пробиться кустарнику у кирпичной стены или сорняку разрастись на пустыре весной, как унылый пейзаж преобразуется, словно добрая фея снова прикоснулась к нему своей волшебной палочкой».

Замусоренная природа, способная возродиться для новой жизни; замусоренные души людей, в которых, однако, не до конца заглохли ростки добра и справедливости, — таковы внутренние темы фильма Рене Клера «Сиреневые ворота» (1957, в советском прокате — «На окраине Парижа»).

Маленькие домики парижской окраины, покосившиеся заборы и фонари, кривые улочки, силуэты деревьев на предрассветном небе, замусоренные пустыри, бедная, замученная городом природа. Для этого фильма Леон Барсак построил декорацию целого квартала с домами, улицами, переулками, и ни один зритель не усомнится в их подлинности. Снова, как в «Под крышами Парижа», песня звучит за кадром, предвеляя появление персонажей. А вот и сами герои: пощипывающий струны гитары певец по прозвищу Артист (Жорж

Брассанс) и его приятель, грузный, неряшливо одетый пожилой мужчина, которого все называют уменьшительным детским именем Жюжю (Пьер Брассёр). Они сидят в маленьком кабачке, где все собирается, все обсуждается, все знают друг друга и где явно не добравший своей суточной нормы Жюжю пытается выпить на дармовщинку. Хозяин заведения, Альфонс, добродушно ворча, отнимает у него бутылку и выпроваживает на улицу, слегка наподдав на прощание коленкой пониже спины. Бедняга Жюжю! Что бы он делал, если бы не его друг Артист, который, флегматично ругая всех на свете, отдает ему последнюю рюмку вина. И Жюжю, чтобы отблагодарить его, принесет ему на следующий день десять банок великолепного гусиного паштета, украденного — в высшей степени непрофессионально — в ближайшей бакалейной лавке.

Так возникает в фильме тема альтруизма, заинтересованности человека в судьбе своего ближнего. Возникает сначала в несерьезной, шуточной тональности. Однако мало-помалу она подвергнется такой же переакцентировке, как в предыдущем фильме — тема любви.

Взять хоть того же Жюжю. Бездельник, пропойца, предмет добродушных шуток — кому он нужен? И никто не догадывается (кроме разве что Артиста), что его заветная мечта — быть нужным хоть кому-нибудь.

И вот неожиданно-негаданно судьба предоставляет нашему герою желанную возможность. В лачуге Артиста находит убежище преступник, преследуемый полицией. Кто он такой? Какое совершил преступление? Таких вопросов ни Артист, ни Жюжю не задают. Для них ясно одно: за человеком гонятся, его травят, как дикого зверя, — значит, нужно ему помочь. А для Жюжю этот молодец с автоматом, готовый изрешетить пулями кого попало, — еще и герой. Он смотрит на него с детским восхищением. Актер Пьер Брассёр, привыкший играть на экране хлыщей и циников, отдал Жюжю все свое нерастраченное человеческое сочувствие, рисуя наивный, детский и трогательный характер, смешной своим несоответствием внешности и возрасту героя. Конечно, Артист — его друг, но ведь Артисту от него ничего не нужно, в то время как Пьер (так зовут беглеца) преследуем, одинок и вдобавок болен. Поэтому Жюжю готов делать для него все: доставать одежду, лекарства, заграничный паспорт, даже с ложечки кормить. Циничного и наглого бандита он считает героем, окружает его в своем воображении романтическим ореолом.

Наивность героя, которая раньше была в фильмах Клера условием комедийной игры, здесь выступает как реальное человеческое качество. За свою доверчивость Жюжю придется заплатить сполна. Он похож на постаревшего персонажа из какого-нибудь давнего клеровского фильма, заблудившегося в мире, где для его наивности уже нет места.

Режиссер словно играет со своими прежними комедийными приемами, подвергая их двойному острашению. Так, погоня за преступником разыгрывается ватагой мальчишек: их действия забавно синхронны с текстом газетного репортажа, который читает вслух Альфонс. Все это придает происходящему несерьезный, фарсовый вид. Но только что мы видели в кадре настоящего преступника, и его страх, озлобленность, готовность убивать — это уже всерьез.

Жюжю существует в мире иллюзий. Он не замечает, что красавец Пьер, внешне столь похожий на романтического героя, в действительности жесток и труслив. Глаза Жюжю открывает сама жизнь. Нет, по отношению к себе лично он готов терпеть от Пьера и несправедливость, и пренебрежение, и даже побои. Но когда он видит, что Пьер цинично и расчетливо совращает Мари, любимицу всего квартала и предмет тайного платонического поклонения Жюжю, его самообману приходит конец, и он убивает Пьера в порыве слепой и праведной ярости, которая иногда овладевает очень добрыми и покладистыми людьми.

Мы уже указывали на связь творчества Рене Клера с песенной традицией. Не случайно в предисловии к сценарию фильма упомянуто имя и процитированы строки Аристида Брюана. В «Сиреневые ворота» его традиция вошла в лице Жоржа Брассанса, замечательного поэта, композитора и певца.

Его песни — «Вино» и «В лесу моего сердца» — использованы Рене Клером не как вставные эстрадные номера: они не только умело вмонтированы в сюжет, но и являются эмоциональным камертоном фильма. В образе Артиста Брассанс (несмотря на некоторую скованность перед камерой) воплотил лирического героя своих песен — с его отверженностью, нелюдимостью и напускным цинизмом, за которыми скрывается целый мир глубоких и целомудренных чувств.

В таком фильме, как «Сиреневые ворота», проблема достоверности, быта, среды, языка действующих лиц не могла не приобретать особую остроту. Тем более что в основу фильма был положен не только «реалистический», но скорее даже натуралистический роман Рене Фалле «Большой пояс». Некоторые критики не преминули упрекнуть режиссера в том, что он отступил от литературного первоисточника. «Рене Клер, — писал Жильбер Салаша, — взял из едкой книги Фалле лишь несколько сюжетных мотивов да имена действующих лиц. Он подсластил реалистическую картину, нарисованную романистом, и подменил мрачный и причудливый мир романа — более очищенным, живописным миром, менее жестоким, но зато соответствующим его собственной мифологии».

Упреки в повторах или самоповторах Рене Клер слышал уже не в первый раз. Они задевали режиссера, и он наконец решил на них

ответить. В послесловии к вышедшему в 1959 году сборнику своих сценариев он писал:

«Если бесполезно критиковать критиков, то уж вовсе неудобно благодарить их за комплименты, которые они вам расточают. Другое дело, когда комплименты вырываются у них невольно. Вот почему мне хочется поблагодарить всех тех, кто в связи с «Сиреневыми воротами» польстил самым честлюбивым авторским намерениям, написав: «Рене Клер бесконечно повторяет Рене Клер» или еще: «Он снимает все время один и тот же фильм».

«Я вынужден, — продолжает Клер, — принять то, что должно было выглядеть упреком, за довольно высокую похвалу. И порадоваться тому, что даже в столь мало индивидуальном средстве выражения, как кино, автор способен наложить на свои произведения такой личный отпечаток, который можно распознать».

Индивидуальный стиль — настолько редкая вещь на экране, что произведения, отмеченные им, кажутся похожими, и автора обвиняют в том, что он «повторяется».

При том, что мы уже имели возможность убедиться, индивидуальный стиль режиссера не оставался неизменным. «Сиреневые ворота» знаменовали в его творчестве тот предел, до которого могло прийти искусство Рене Клера в процессе сближения с безусловной реальностью человеческих характеров, чувств и отношений. Клер был, конечно, прав, утверждая, что на экране «невозможно добиться реализма простым воспроизведением реальности». Разумеется, само ощущение подлинности достигается в искусстве определенной системой приемов, и одна из задач режиссера — соблюдать однажды принятый уровень условности. Если в такой фильм, как «Сиреневые ворота», целиком снятый в искусственных декорациях, вставить кусок настоящей улицы, то именно этот кусок будет производить неестественное впечатление.

Все это так. Однако бывают моменты, когда искусство в целом, отражая какие-то сдвиги в общественном сознании, стремится изменить уровень своей условности. Именно такой момент наступил в конце 50-х годов.

3

Лишенное на протяжении ряда лет притока молодых сил, французское кино коснело во власти организационной и художественной рутины. Предприниматели, боясь любого риска, стремились действовать «наверняка» и делали ставку на дорогостоящие картины, предназначенные для международного проката и далекие от реальной жизни. Напрасно наиболее проникательные люди, и в их числе Рене Клер, доказывали, что, для того чтобы фильм выполнял свою интернациональную миссию, он должен быть прежде всего выражением

породившей его национальной культуры. Дельцам было наплевать на культурную миссию кино. В их сознании сложился некий идеал международного боевика, финансируемого прокатчиками трех, а то и четырех стран, причем каждый требовал, чтобы в фильме было нечто такое, что, по его представлениям, должно было понравиться «его зрителям». Кинематографисты, пытавшиеся уклониться от проторенных путей, не встречали поддержки и вынуждены были отказываться от своих замыслов.

Но одновременно — исподволь и незаметно — накапливались силы и вызревали художественные идеи, подготовившие новый подъем французского кино. Они прокладывали себе дорогу прежде всего там, где меньше чувствовалась инерция производства — в области короткометражного фильма. Здесь устанавливались новые контакты с реальностью, вынашивались принципы документальности и авторского подхода — основополагающие для нового этапа развития. Режиссер короткометражного фильма мог обходиться без специально построенных декораций, без литературного сценария и без профессиональных актеров. Вооружившись портативной кинокамерой, он в самой действительности выискивал те сюжеты, лица, пейзажи, которые несли в себе художественный потенциал и «откликались» на внутреннее состояние режиссера. Происходило новое открытие реальности — преимущественно в ее неожиданных, странных, порой забавных, но чаще тревожных проявлениях. Мир и художник настраивались на одну волну, и это была волна беспокойства и тревоги.

Страна переживала тяжелое время. Четвертая республика, завязшая в болоте безысходного политического кризиса, безрассудно пыталась удержать под своей властью бывшие французские колонии, сначала Индокитай, а потом Алжир. Ничего, кроме позора и внутренней нестабильности, это стране не принесло. Неофашистские и крайне правые группировки усиливали хаос беспорядочными террористическими актами, стремясь таким образом запугать население и подготовить почву для государственного переворота. Молодежь, которой грозил призыв в армию для участия в грязных колониальных авантюрах, была охвачена возмущением. Политика буквально ломилась в дверь рядового француза, начинавшего понимать, что наступило время перемен. Все это не могло не оказать влияния и на кино, в котором тоже шла переоценка ценностей.

Французская кинокритика тех лет постепенно осознает и формулирует новые задачи. Она требует от художников свежего взгляда, непосредственного контакта с реальностью, ощущения современной жизни. Кино, представленное работами большинства старых мастеров, в том числе и Рене Клера, вызывало к себе все более критическое отношение. «Нужно снимать другое, в ином духе, иными средствами, — писал молодой критик Франсуа Трюффо. — Нужно покинуть дорогостоящие студии и покорить морские побережья. Солнце де-

шевле прожекторов. Надо снимать на улицах и даже в настоящих квартирах. Вместо того чтобы, подобно Клузо, мазать грязью искусственные декорации и ставить перед ними пять невероятных шпионов (намек на фильм «Шпионы». — В. Б.), — надо снимать на фоне настоящих старых стен более содержательные истории. Если режиссеру необходимо снять любовную сцену, то, вместо того чтобы заставлять исполнителей произносить дурацкие диалоги Шарля Спаака, пусть он лучше припомнит разговор, который он вел накануне с собственной женой или даст актерам самим найти привычные для них слова».

Франсуа Трюффо не называет здесь Рене Клера, но чувствуется, что с такого замаха он мог двинуть и по нему. (Пройдет время, Трюффо поставит много фильмов, и постепенно станет выясняться, что он гораздо ближе к автору «Больших маневров», чем это могло показаться ему самому в те времена, когда он и его друзья ворвались в кинорежиссуру, без разбора вышибая и закрытые и открытые двери).

С требованием обновления кино выступали и многие другие. В том числе Ален Рене: «Как зритель, я констатирую, что французское кино намеренно уклоняется от реальности. Я восхищаюсь «Сиреневыми воротами», но я не нахожу в этом фильме ничего, что отвечало бы нашим сегодняшним заботам... Современное кино — это какое-то вневременное искусство, утратившее связь с эпохой, в которой мы живем. Произведения экрана не только не влияют на ход истории, но даже не отражают его. А ведь какая это захватывающая задача!»

Для французского кино пришло время заново поставить вопрос о реализме, и художники молодого поколения сделали это со всей решительностью. В том же русле идей возникло требование новой документальности, захвата «жизни врасплох», «киноправды» или «синема-верите». И, как всегда в подобных случаях, допускались словесные перехлесты, полемические крайности, перечеркивание всего, что пренебрежительно именовалось «папочкиным кино».

В конце 50-х годов создались благоприятные условия для прихода во французское кино большого отряда молодых кинематографистов. Среди них были Франсуа Трюффо, Клод Шаброль, Луи Малль, Жан-Люк Годар и многие другие. Ален Рене, известный как автор короткометражек, поставит свой первый игровой полнометражный фильм «Хиросима, моя любовь», одно из ключевых произведений новой школы. В 1959 году более десяти режиссеров дебютировали полнометражным игровым фильмом. В 1960 году таких режиссеров было уже около пятидесяти! Разумеется, среди них было много случайных, неталантливых и даже просто профессионально не подготовленных людей. И тем не менее переворот в понимании задач киноискусства и в методах кинопроизводства был налицо. Выяснилось, что скром-

ный фильм, без кинозвезд и постановочных эффектов, снятый буквально на медные деньги никому не известным режиссером по эскизному сценарию, может иметь огромный успех, если в нем заключены мысль и свежий взгляд на жизнь. Журналисты и критики заговорили о «новой волне» — так возник термин, который при всей его неточности закрепился в истории кино.

Приход «новой волны» сопровождался излишним треском словесных баталий. Возникло большое количество непродуманных теорий и скоропалительных манифестов. Вскоре выяснилось, что подавляющее большинство вновь пришедших либо профессионально несостоятельны, либо готовы перелицовывать коммерческое старье. Когда «новая волна» отхлынула, оказалось, что французское кино обогатилось всего четырьмя-пятью именами подлинных художников экрана. Однако и это было не мало!

Опыт «новой волны» в конечном счете не прошел даром: французские фильмы стали более жизненными и более личными; появилась новая, очень свободная и непринужденная режиссерская манера, сближавшая работы молодых одновременно и с лирической исповедью, и с документальным репортажем, и с публицистическим высказыванием. Были разбиты прежние каноны, низвергнуты (иногда слишком поспешно и несправедливо) старые авторитеты, сломаны границы между традиционными жанрами.

Пройдет несколько лет, и выяснится, что «новая волна» была поднята первыми порывами молодежного бунта 60-х годов и несла в себе его противоречия: увлеченность и нетерпимость, явный экстремизм и скрытое приспособленчество, анархический индивидуализм и социальную безответственность. В эстетическом плане доминировали ощущения неустойчивости, нестабильности жизни, стремление к нарушению пропорций, меры, гармонии. Добавьте сюда характерное для некоторых представителей молодой режиссуры демонстративное нежелание «нравиться», то есть учитывать вкусы большинства зрителей, нарочитую невнятность повествования, монтажа, сюжетных мотивировок, — и станет понятно, что такая эстетика не могла импонировать Рене Клеру с его стремлением к ясности, отточности, с его чувством меры. Но беда режиссера была в том, что на какое-то время эти прекрасные и необходимые качества оказались на стороне людей консервативных, лишенных смелости и воображения.

Почувствовав угрозу, традиционное кино сплотило ряды. Стремясь привлечь зрителей максимальным количеством громких имен (и одновременно ускорить процесс производства), продюсеры придумали формулу «коллективного» фильма, состоящего из отдельных новелл, каждую из которых ставил какой-нибудь известный режиссер. Обычно новеллы были связаны между собой либо тематически,

либо сюжетно, либо каким-либо другим, часто весьма произвольным способом.

Таким был фильм из семи новелл под «завлекательным» названием «Француженка и любовь», поставленный в 1960 году при участии режиссеров Анри Декуэна, Жана Делануа, Мишеля Буарона, Анри Вернея, Кристиан-Жака, Жана-Поля Ле Шануа и Рене Клера. Каждая новелла рисовала какой-либо один эпизод из жизни женщины. В новелле «Детство» изображались комические попытки родителей найти удовлетворительный ответ на неизбежный вопрос девочки: откуда берутся дети? В новелле «Юность» главными действующими лицами были опять-таки взрослые. Потом следовали по порядку: «Девичество», «Замужество», «Адюльтер», «Развод», «Одинокая женщина». Каждая новелла строилась по принципу анекдота: комическая история с неожиданным поворотом.

На долю Рене Клера досталась новелла «Замужество», сценарий которой он, как обычно, написал сам. Двое молодоженов (их роли исполняли Клод Рич и Мари-Жозе Нат), провожаемые родственниками, отправляются в свадебное путешествие. В купе вагона за одну ночь они в ускоренном темпе переживают все перипетии начинающегося супружества и сопутствующие чувства: нежность, смущение, первый ни на чем не основанный приступ ревности молодого мужа, обида новобрачной, ссора, примирение... Задуманная как иронический и тонко нюансированный этюд, новелла Клера могла бы получиться при одном условии: если бы режиссеру удалось создать на экране свой, только ему присущий кинематографический мир. Однако именно это условие и было заранее исключено. Ибо хотя в различных новеллах играли разные артисты, на весь фильм был один оператор (Робер Лефевр) и один художник (Люсьен Агеттан). Это означало, что изобразительный стиль фильма был единым для всех новелл, то есть усредненным и невыразительным. В то время когда молодая режиссура стремилась к обостренному личному восприятию жизни, фильм «Француженка и любовь» был целиком построен на условности в дурном смысле этого слова: условность — как противоположность непосредственной жизненной правде. Сам Рене Клер относился к своему участию в этом фильме как к небольшой «разминке» перед новой серьезной работой, предстоявшей ему в следующем, 1961 году.

Это была острая, забавная, язвительно-сатирическая комедия «Все золото мира», заостренная против того, что всегда было отвратительно режиссеру: речь идет о власти денег, о погоне за наживой, о стремлении дельцов хищнически эксплуатировать все, что попадает к ним в руки, — природу, людей, человеческие чувства.

Стоит им, например, узнать, что в деревушке Лонгви (что значит «Долгая жизнь») люди доживают до глубокой старости, как тут же рождается коммерческое предприятие с целью эксплуатации местной

воды и местного климата. Для этого предполагается весь район застроить многоэтажными пансионатами для богачей. А как поступить с деревушкой? Очень просто: стереть ее с лица земли, а крестьян переселить куда-нибудь подальше. И если, к сожалению для дельцов, этого нельзя сделать с помощью грубой силы, в их распоряжении есть надежное средство — деньги.

Крестьяне один за другим, не устояв перед соблазном, продают дома и землю. Только папаша Дюмон, известный своим несговорчивым характером, решительно отказывается продавать свой участок даже за «все золото мира», сваливает рекламный щит, установленный на его земле, а настырных коммерческих агентов встречает пальбой из старого ружья. Упрямство старика грозит успеху всего предприятия. Тогда дельцы решают действовать через его сына, пастуха Туана — простоватого деревенского увальня (роль Туана, как и роль его отца, сыграл актер Бурвиль, находившийся тогда в апогее своего плодотворного, хотя и слишком короткого творческого пути).

Наивного пастуха привозят в Париж, чтобы использовать в рекламном телевизионном шоу; одетый в куртку из козьей шкуры, с посохом и беленьким ягненком на руках, он исполняет по телевидению песенку с припевом: «Бе-э, бе-э, мои овечки...»

Сцены на телевидении Рене Клер превратил в едкую сатиру на цинизм и продажность буржуазной журналистики. Организаторы рекламной возни вокруг Туана из Лонгви устраивают фиктивный роман между ним и телезвездой. Но когда деревенский простак понимает, что столичные господа разыгрывают комедию с его участием, он покидает Париж и возвращается в родную деревню. Теперь уже никакие уговоры и посулы не могут его поколебать: ведь упрямство в их семействе — наследственная черта. По ходу действия появляются еще два брата Дюмон, один упрямее другого (и всех их играет Бурвиль). В результате перебежавшийся и пересуетившийся глава компании по строительству курорта «Долгая жизнь» умирает от инфаркта, и все предприятие разваливается — к большому удовлетворению семейства Дюмон, довольных тем, что наконец-то их оставят в покое.

Так режиссер подводит нас к заключению, что истинная причина долголетия жителей Лонгви — не только целебная вода и чистый воздух, но прежде всего — образ жизни в единении с природой, вдали от золотой лихорадки, пожирающей буржуазный мир. Одним из главных героев фильма выступает прекрасный и гармоничный ландшафт средней Франции — поля, волнующиеся от ветра под ясным небом, далекие холмы и рощи, тихие речки под сенью прибрежных кустов. И как воплощение преступной тупости дельцов выглядит макет будущего курорта, где этот прелестный пейзаж изуродован стандартными железобетонными домами-коробками.

Контраст между цветущей повиликой и дымящимися трубами завода — таким был исходный образ, из которого возник замысел фильма «Свободу нам!» Точно так же замысел «Всего золота мира» содержится в контрасте между тихим сельским пейзажем и уродующей его железобетонной башней, возникающей как первый знак надвигающегося на природу города.

«Я хотел, — заявил режиссер в интервью газете «Юманите-ди-манш», — сделать современную сатиру. Это будет нечто вроде нового варианта фильма «Свободу нам!» в том смысле, что я опять сделал акцент на мыслях о независимости человека».

И подобно тому как город губит красоту природы, так и хищническая психология дельцов и охотников за наживой губит то лучшее, что есть в человеке. Однако Рене Клер, по его собственному выражению, делает акцент на «независимости человека» — на способности человека противостоять уродующему воздействию буржуазных отношений. И пусть художественная аргументация режиссера выглядит несколько абстрактной, она исполнена гуманистического пафоса и веры в человека. Одновременно с последними фильмами мастера те же идеи и тот же пафос прозвучали в творчестве Жака Тати, выступившего крупнейшим после Рене Клера продолжателем французской комедийной традиции.

Фильм «Все золото мира» был сделан так, как будто вокруг не было никаких дискуссий о «новом киноязыке», «камере-пере» или об «авторском кино»... Однако режиссер с вниманием и не без иронии следил, как открывают кинематографические америки люди, зачастую имевшие лишь отдаленное представление о том, как делаются фильмы. Наконец Клер решил высказаться начистоту и воспользовался для этого предисловием к сценарию «Все золото мира», вышедшему отдельной книжкой в 1961 году. Этот остроумный памфлет показывает, что годы не притупили остроту пера Клера-полемиста.

Автор высмеивает моду сопровождать фильмы глубокомысленными авторскими комментариями, когда только и слышишь вокруг: «Мой фильм, который...», «Мой фильм, о котором...», «Мой фильм, для которого...» Какое количество проблем приходится перемалывать кинокамерам! Белый экран скоро превратится в черную доску для классных занятий.

А сколько разговоров о разных «мирах»! Едва успев поставить первый фильм, режиссер уже приносит нам «свое видение мира», или попросту «свой мир», или, еще проще, «свою вселенную». Если мир режиссера А. «строго субъективен», то мир режиссера Б. «лишен всякой интериоризации», а мир В. — это «мир без целенаправленности»... Но если поискать, что же объединяет все эти «миры», то этим общим будет скука.

Насколько прав был Рене Клер в своих полемических выпадах? Ведь сам же он совсем недавно сожалел о том, что кино — это такая

область, где автору слишком редко удается выразить свою индивидуальность. И вот — положение изменилось: кинематографисты почувствовали себя вправе выражать собственное «видение мира», их в этом поддерживали критики. Конечно, при этом не обошлось и без саморекламы, пустопорожней трескотни, игры в псевдонаучные «дефиниции». Рене Клер остроумно высмеял крайности, но при этом не отнесся с должной серьезностью к самой сути происходивших перемен.

Режиссер в свои шестьдесят с лишним лет не был чужд запальчивости. Особенно когда игра в мнимые ценности грозила нанести урон тому, что он всегда высоко ценил, — демократической природе кино. И здесь он не жалеет сарказма:

«В наши дни скука становится добродетелью, ей выдают свидетельства о благородном происхождении. Модно быть серьезным, изысканным, «интеллектуальным»; некоторые просто неспособны наслаждаться зрелищем, лишенным такой приправы. Осмелюсь ли я признаться, что подобная кухня отбивает у меня аппетит? Придется все-таки согласиться с тем, что в короткой истории кино и в длинной истории театра испытание временем выдержали те произведения, для которых скука никак не является отличительной чертой. Софокл, Шекспир, Мольер или Чехов умели заинтересовать свою аудиторию, и это отнюдь не шло им во вред.

Не кажется ли вам, что вежливость требует подумать немного и о зрителях, коль скоро вы пригласили их в зрительный зал, а они предоставили в ваше распоряжение один или два часа своей жизни? Зритель — не читатель, он не может захлопнуть книгу по своему желанию. Зритель не должен ослаблять своего внимания. Минута скуки во время сеанса — подумаешь, велика важность! Но если экранное зрелище привлекло миллионы глаз, то это означает миллионы минут скуки — немалая величина в масштабах всего человечества».

Конечно, конечно... Но разве тот же Чехов, от имени которого теперь выступает Клер, не слышал в свое время упреков в том, что пьесы его скучны? Сам же Клер, со свойственной ему эрудицией, мог бы привести и другие примеры того, как те или иные произведения сцены и экрана далеко не сразу завоевывали зрителя, не сразу раскрывали заключенный в них «интерес». Нет, решительно, запальчивость — дурной советчик. Глубоко справедливые мысли Клера о кино как демократическом искусстве, безусловно, не вызвали бы такой полемической волны, если бы они были изложены более спокойно и уравновешенно.

Впрочем, у автора, видимо, были свои намерения: он явно был не прочь подразнить гусей. Если в годы «Антракта» можно было вызвать скандал, показав публике «непонятный» фильм, то теперь, для достижения такого же результата достаточно выступить в защиту того, что «понятно всем». Вернувшись к этому вопросу в 1970 году,

почти десять лет спустя, Рене Клер не считал нужным изменить тон. «В прежние времена, — пишет он, — артист прилагал усилия, чтобы понравиться публике, чтобы она его поняла. В наше время должен работать зритель. Пусть-ка он попотеет, скотина этакая, пришел его черед! А он-то и рад-радешенек. Его предки-буржуа в свое время упустили момент купить полотна Сезанна, Ван Гога или Моне, которые им не нравились.

И вот — плач и скрежет зубовой в рядах наследников: подумайте, сколько это теперь стоит! И тут же наследники определяют для себя новую линию поведения: они будут следовать своим вкусам, но только в противоположном направлении. Все, что им не нравится с первого взгляда, они объявляют превосходным, даже если речь идет об обгоревших спичках, оберточной бумаге, обрывках афиш или пустых рамах».

4

За год до выхода на экран фильма «Все золото мира» Рене Клер был избран в члены Французской Академии — высший знак признания для французского деятеля культуры. А в мае 1962 года состоялась официальная церемония чествования нового академика. Клер был первым кинематографистом, удостоившимся этой чести именно как представитель нового искусства. До него в парадном зале Академии («под Куполом», как говорят во Франции) уже заседали Марсель Паньоль и Жан Кокто, не без успеха пробовавшие свои силы также и в области кинорежиссуры. Но все-таки оба они были в первую очередь писателями. Что же касается Клера, то, как он сам подчеркнул во вступительной речи, свое избрание он расценил не как честь, оказанную ему лично, но как свидетельство того, что искусство движущихся теней отныне признано достойным стать в один ряд со старшими искусствами. Это отнюдь не означает, счит нужным подчеркнуть новый академик, будто кино приобретает какие-то права на элитарность; его задачей по-прежнему остается удовлетворение интереса и духовных потребностей максимального количества зрителей, заполняющих кинозалы.

Не всем такие суждения приходились по вкусу. И на страницах влиятельного еженедельника «Ар» один критик выступил с нападками на Рене Клера, столь же грубыми, сколь и неосновательными: «Французское кино, как сказал Рене Клер, — это пустые кресла, которые необходимо заполнить. Удастся заполнить — хорошо, не удастся — плохо. Этим и ограничивается философия наших продюсеров, прокатчиков, директоров кинотеатров и академиков, когда их зовут Рене Клерами или Марселями Ашарами».

Надо ли говорить, что мысль режиссера была совсем иной!

Избрание в Академию словно подстегнуло кинокритиков, упрекавших Рене Клера в том, что он повторяется, использует старые, «вышедшие из моды» комедийные приемы, в том, что он перестал принадлежать к кинематографическому «Авангарду». Зачарованные дерзкими опытами молодых режиссеров, эти критики забывали, что искусство живет не только новаторством, но и традициями. Их тон становился все более резким. Дело дошло до того, что журнал «Позитив» опубликовал статью, озаглавленную «Труп под куполом». Впрочем, режиссер «Антракта» мог иронически усмехнуться, вспомнив, что в свое время его друзья-сюрреалисты отозвались на кончину Анатоля Франса памфлетом под названием «Труп». К чести Рене Клера следует сказать, что в своих выступлениях он никогда не допускал личных выпадов или уничижительных отзывов о тех молодых режиссерах, творчество которых ему полемически противопоставлялось. Он даже считал нужным особо подчеркнуть, что среди молодых кинематографистов имеются такие, «чьи таланты, профессиональные познания и преданность своему делу помогут влить в кино новую кровь, которая ему так необходима». Но Рене Клер с нескрываемой иронией относился к стремлению во что бы то ни стало быть в авангарде, не отстать от прогресса. Он любил повторять шутку Луи Жуве, говорившего, что в зрелищных искусствах, где все непрерывно меняется, только одна вещь остается неизменной: это — «Авангард»...

Можно себе представить, что это были нелегкие годы для стареющего мастера. Поставленная в конце 1962 года новелла «Два голубя» в коллективном фильме «Четыре истины» не принадлежит к числу творческих удач Рене Клера. Как и три другие новеллы, составляющие фильм (и поставленные А.-Г. Берлангой, Э. Бромберже и А. Блазетти), это — вольное переложение басни Лафонтена. Однако точнее будет сказать, что новелла Клера не имеет ничего общего с басней, известной нам под тем же названием.

У Лафонтена повествуется о голубе, который, одержимый страстью к приключениям, улетел из родного гнезда, пренебрегши предостережениями мудрого товарища. Лишь чудом избежав смерти, израненный, полуживой, наш неудачливый путешественник возвращается восвояси, чтобы признать правоту своего товарища-домоседа.

На экране мы видим типичный для фильмов Рене Клера пятачок-перекресток в предместье Парижа (декорация Леона Барсака). Лето, пятница, конец недели, и весь местный люд собирается на отдых за город, — кто на машине, кто на мотоцикле, кто в одиночку, кто семьей, кто парочками... В веселой комнате под крышей наводит перед зеркалом красоту юная Анни. Судя по всему, она многого ждет от этого уик-энда. Квартал быстро пустеет. Наконец, готова и наша героиня. Но тут она обнаруживает, что дверной замок заело и открыть

его изнутри нет никакой возможности. Напрасно она пытается позвать через окно слесаря, тот ничего не слышит из-за шума опускаемых железных штор и рева мотоцикла. Наконец ей удается привлечь внимание соседа Шарля, скромного, незаметного человека, собравшегося на рыбалку. С помощью ключа, просунутого под дверь, ему удается освободить Анни из заточения. Распушив перышки, та уже готова вылететь на волю, но одно неосторожное движение — и предательская дверь снова захлопывается, оставляя в плену теперь уже обоих молодых героев. Что делать? Попеняв друг другу, они вынуждены смириться. Время идет. Постепенно сглаживается отчуждение, неловкость, возникают взаимный интерес и доверие. Оказывается, что и в запертой комнате можно неплохо провести уик-энд: можно и поговорить, и отоспаться за всю неделю, и позагорать на крыше, благо вылезти на нее из мансарды не составляет труда. Конечно, по банальному сюжетному ходу многие зрители ожидают любовного сближения между молодыми героями. Но этого как раз в фильме и не происходит, хотя такая возможность и подразумевается. Шарль — отнюдь не ловелас, он из числа робких клеровских героев. И хотя девушка нравится ему все больше и больше, он чувствует, что было бы дурным тоном пытаться воспользоваться случайно сложившимися обстоятельствами. Поэтому когда появившийся наконец слесарь освобождает «голубков» из их совместного заточения, между ними ничего не произошло, но зато ничего и не испорчено, все еще может быть.

У Рене Клера есть рассказ о том, как молодой человек оказывается в поезде визави с красивой девушкой. Он долго готовится с ней заговорить, представляет себе, как завязывается их знакомство, как затем развивается их роман... И девушка, как ему кажется, украдкой поглядывает на него и чего-то ждет. Но именно в тот момент, когда он уже открыл рот, чтобы заговорить, поезд останавливается, девушка со вздохом берет свой чемодан и выходит на перрон, а юноша остается в купе тронувшегося поезда. Упущен случай, от которого, быть может, зависела судьба двух созданных друг для друга существ.

В «Двух голубях» нет этого горького привкуса: здесь молодые герои — соседи, живут в одном квартале, случай помог им — между ними протянулась ниточка, завязалась какая-то связь, дальнейшее зависит от них. Все это показано по-клеровски изящно, легко, чуть иронично... И все-таки у зрителя складывается впечатление, что этого мало — даже для такого небольшого фильма, всего на полчаса экранного времени. В изяществе стиля уверенного в себе мастера проступила усталость пожилого человека.

Рене Клер старался не поддаваться возрасту. Всех, кто видел его в эти годы, поражала его юношеская стройность, молодость, энергия. У режиссера было чувство, что как художник он еще не сказал последнего слова. В 1965 году он приступил к съемкам новой коме-

дии — «Праздники любви». Это была совместная франко-румынская постановка; работа велась французской съемочной группой, но на студии «Букурешти».

«Я хотел,— говорил Рене Клер,— сделать фильм о войне, но не в реалистическом, а в комедийном плане, показать ее глупость и бессмысленность. Но к какому веку отнести действие? Современные войны — те, что происходили начиная со времен французской революции,— это просто бойни, я не мог бы их показывать. Остаются XVII и XVIII века».

Действие фильма отнесено к XVIII веку. Стилизация и условность с самого начала заявлены как главные художественные предпосылки. Исходной точкой для развития сюжета является живописное полотно, изображающее взятие крепости д'Аламбер. На картине застыли персонажи будущего фильма. Экскурсовод обращает внимание посетителей музея на то, что далеко не все запечатленные на полотне действующие лица ведут себя в соответствии с обстоятельствами. В чем тут дело? — Ответ на этот вопрос и берется дать автор фильма...

В свое время Рене Клер высказал мысль, что некоторые старинные картины и гобелены являют собой не что иное, как неподвижное кино и, кажется, только и ждут, чтобы режиссер оживил их своей волшебной палочкой. Теперь автор словно решил осуществить эту идею. И вот ожившие персонажи XVIII века начинают разыгрывать наивный и замысловатый сюжет, где феодальные междоусобицы переплетаются с амурными похождениями и интригами. Доблестные солдаты принца Болье храбро грабят крестьянские дворцы; они тащат живность и птицу, а заодно не прочь попользоваться прелестями хорошенькой поселянки. Та энергично отбивается, но ей пришлось бы плохо, не подоспей на выручку представитель противоположной воюющей стороны — бригадир Жоликер, парень хоть куда, которому ничего не стоит разогнать дюжину вражеских солдат во имя ратной славы и галантной любви. Правда, Жоликеру от поселянки нужно то же, что и неотесанной солдатне. Однако дальше поцелуя ему пойти не удастся, ибо неприятель, переловив всех кур, переходит в наступление, и бригадиру надо спасать воинское знамя.

Вскоре выясняется, что поселянка — не кто иная, как принцесса д'Аламбер, племянница маршала д'Аламбера, воюющего с принцем Болье. Сражаются они ради славы и из любви к военному искусству — других причин им, как людям благородным, иметь не пристало. Баталия между ними идет с соблюдением всех правил вежливости и этикета. На время обеда делается перерыв. Вот только в смысле еды осаждающие и осажденные оказываются в неравном положении. К столу принца Болье и его свиты подаются всякие деликатесы, а д'Аламбер и его гарнизон вынуждены ограничиваться соленой рыбой, что несколько отравляет доблестному маршалу удовольствие от

военной игры. Но еще больше досаждают ему молодая племянница, взявшая манеру переодеваться крестьянкой и бегать в расположение вражеских войск. Объяснить дяде смысл этих эскапад она отказывается, но мы вскоре узнаем, в чем здесь дело: принцессе необходимо встретиться с сыном принца Болье, графом Фредериком. Таким путем она надеется устроить свои сердечные дела, а попутно — положить конец надоевшей войне.

Поскольку маршал, рассерженный тем, что ему мешают играть в солдатики, посадил принцессу под замок, за дело берется отважный Жоликер. С помощью своего верного сподвижника, крестьянского паренька Тома, он проникает в лагерь неприятеля и разыскивает пребывающего в меланхолическом уединении графа Фредерика, страдаемого любовным недугом. Узнав, что любезная ему принцесса пылает к нему ответной страстью, он готов лететь к ней на крыльях любви. Практически это означает, что Жоликеру и Тома вменяется в обязанность, рискуя жизнью, устроить свидание высокородных влюбленных. Дело близится к благополучной развязке, когда колесо фортуны делает неблагоприятный поворот: Жоликер и Тома схвачены как шпионы, один — солдатами Болье, другой — людьми д'Аламбера, и обоим грозит смертная казнь. Полководцы даже заключают краткое перемирие, дабы со вкусом и без помех отправить наших героев на тот свет. Шутки шутками, но палач, кажется, всерьез намерен отрубить Жоликеру обе руки, а затем вздернуть его на виселицу. На какой-то момент режиссер дает нам почувствовать, что у блестящих дворян «века кружев» за их галантными играми скрывалось полное пренебрежение к человеческой жизни, наивный, но тем более безжалостный аморализм. «Утопить!», «Повесить!», «Четвертовать!» — эти слова жеманные аристократы бросают то и дело, потряхивая кружевными манжетами и поднося к носу флакончики с ароматическими солями. Принцесса д'Аламбер приказывает графу Фредерику убить его отца, не допуская и мысли, что тот может отказаться; она колеблется лишь в выборе способа убийства: заколоть? отравить? удавить?..

Впрочем, все это дано лишь намеком. Ведь Рене Клер ставил свой фильм по тем же законам политеза и «вежества», в которых осознавал себя галантный век. Он делал комедию, и малая толика жестокой иронии должна была придать ситуации остроту, но не нарушить чистоту жанра. Переход в трагикомедию или тем более в трагифарс режиссером не был предусмотрен. Поэтому Жоликер, проявив чудеса ловкости, достойные Дугласа Фэрбенкса, спасается от грозившей ему казни. Тома вернется наконец в родную деревню. Полководцы закончат войну, покрыв себя славой. Принцесса выйдет замуж за графа, не обойдя своими любовными милостями и верного Жоликера. И все вместе они вернуться на живописное полотно, где снова застынут в изящно-манерных позах.

Таков был последний фильм в творческой биографии Рене Клера — фильм, увы, не ставший творческой победой шестидесятивосьмилетнего режиссера. Ему не удалось сохранить комедийную легкость, стремительный музыкальный ритм, которые отличали его лучшие произведения. Излагая содержание «Празднеств любви», я ловлю себя на том, что оно слишком легко укладывается в слова. А ведь Рене Клер предупреждал: подлинно кинематографичен такой сюжет, который не может быть изложен словами. Описывая «Под крышами Парижа», или «Свободу нам!», или «Молчание — золото», мы можем только намекнуть на художественное богатство этих фильмов, но не исчерпать его. Быть может, в случае с «Празднествами любви» автор ошибся, и ему следовало делать не фильм, а литературную новеллу?

Другое объяснение постигшей режиссера неудачи состоит в том, что его захлестнуло обилие предоставленных ему материальных средств. На экране то и дело сменяются пышные декорации, скачут всадники, дефилируют сотни пеших статистов. Громоздкие мизансцены требовали точнейшей организации, тщательного продумывания, неослабного внимания. А актеры тем временем играли приблизительно, озабоченные главным образом тем, чтобы вовремя занять положенное им место в сложных многофигурных композициях. Да и исполнители попались не самого высокого класса. Можно только мечтать о том, во что превратил бы роль Жоликера незабвенный Жерар Филип. Но Жерар Филип умер, а вместо него у Клера был Ж.-П. Кассель, которому не хватало непосредственности, легкости и обаяния. Однообразны в своих актерских решениях были также исполнители других ролей.

Рене Клер всегда отличался способностью извлекать максимальный художественный эффект из минимальных материальных средств. В «Празднествах любви» мы наблюдаем нечто прямо противоположное. Чуть ли не целый батальон одетых в старинные мундиры солдат марширует следом за белой курицей, а желаемого комического эффекта не получается. Вовсю стараются пиротехники, рвутся гранаты, из траншей, где только что сидели напомаженные гренадеры, летят оторванные руки и ноги — а зритель недоумевает...

Режиссер признал постигшую его неудачу: «Сатира получилась недостаточно острой. И потом, если бы я работал во Франции, все шло бы живее, фильм был бы легче, стремительней».

5

«Спящий вырвался из глубины сна, пробудился, вновь ощутив свое тело, его вес, его плотность, его возраст. Сорок лет? Нет, мой друг, больше. Пятьдесят? Можешь еще прибавить добрый десяток. Неужели шестьдесят? И еще пять, если тебе угодно.

— Бог мой, мне шестьдесят пять лет! Невозможно поверить...»
Это из рассказа Рене Клер «Медвежонок».

Режиссер приблизился к своему семидесятилетию. В 1968 году был еще раз выпущен в прокат его фильм «Свободу нам!». На этот раз восторг французской критики был единодушным. Срок жизни целого поколения потребовался на то, чтобы сработал наконец механизм возврата в прошлое, на использовании которого строил свое искусство Рене Клер. «За последние тридцать лет, — писал Франсуа Мориак, — кино утратило этот дух детства, особую легкость, невесомую грацию: с тех пор мыслители сменили поэтов... к сожалению!»

Профессия кинорежиссера, которой автор «Последнего миллиардера» отдал всю жизнь, требует не только ясного ума и живой фантазии, но и большой физической выносливости. В последние годы жизни Рене Клер был по-прежнему полон творческих замыслов, но ему, видимо, становилось все труднее добиваться их осуществления.

Отойдя от кино, он продолжал пробовать свои силы в театре. В начале 1973 года вновь назначенный директор парижской Гранд-Опера Рольф Либерман предложил Клеру поставить на сцене этого прославленного театра «Орфея и Эвридику» Глюка. Режиссер согласился. «Меня всегда соблазняло то, чего я еще никогда не делал», — признавался он. Состав участников спектакля был блестящий: дирижер — Мануэль Розенталь, хореография — Джорджа Балланчина, вокальные партии — Николай Гедда и Жаннетт Пилу. Художник Бернар Дайде построил яркие, зрелищные декорации. Однако Рене Клер слишком поздно оценил всю сложность выпавшей на его долю задачи. Опера Глюка очень статична, практически лишена сценического действия. Это, скорее, оратория для двух солистов и оркестра. Как построить мизансцены? Как придать им динамику? Как заставить общаться Орфея и Эвридику, которые по ходу действия лишены возможности даже смотреть друг на друга? Конечно, на автора «Антракта» и «Миллиона» возлагались особые надежды: имелись в виду такие его качества, как легкость, изобретательность, фантазия. Но лишенный привычных кинематографических средств, режиссер не знал, как вдохнуть жизнь в спектакль. И хотя музыкальная часть, балет, декорации — все было на высоте, публика в зале скучала.

А год спустя по заказу Комеди Франсэз Рене Клер написал пьесу «Странное создание небес» — свободную переработку драмы «Голландская куртизанка» английского драматурга Джона Маротона, современника Шекспира. Героиня пьесы, красавица куртизанка Франческа не прощает измены своему любовнику Фревиллю, задумавшему вступить в законный брак и стать почтенным отцом семейства. Франческа решает убить неверного возлюбленного и поручает это новому претенденту на ее любовные милости. С точки зрения всех окружающих, героиня действует как безумная: как может требовать

куртизанка, чтобы из-за связи с ней джентльмен отказался от выгодной женитьбы? Но Франческа, вопреки своей профессии, имеет дерзость ставить себя ничуть не ниже окружающих ее благородных господ. И честь свою она намерена защищать, пользуясь их же средствами. Однако Фревилль узнает о готовящейся мести и принимает контрмеры. Так возникает сложная интрига с неожиданными поворотами, отчасти напоминающая драмы Мюссе. В конце концов, не столько действия Фревилля, сколько собственное благородство и еще неугасшая любовь к неверному мешают героине довести до конца свои планы мщения.

Постановку пьесы (которая на театральной афише получила название «Потаскуха с нежными губами») Клер передоверил режиссеру Жан-Пьеру Микелю и труппе Молодого Национального театра, выступавшей на сцене Одеона, где до этого уже давались в ее исполнении «Завешание собаки» бразильского драматурга Ариана Суасуна и «Большая стена» Макса Фриша. Реакция критики на спектакль была благожелательно-сдержанной «Несмотря на старания автора и хорошие диалоги, — писал критик Андре Камп, — действие несколько затянуто. Хотя молодые актеры не жалеют стараний, дабы мы разделили то удовольствие, которое сами они испытывают от своей игры, танцев и прыжков». Тот же критик отмечал, что Клер в данном случае шел по стопам Брехта, который в свое время использовал для своей «Трехгрошовой оперы» сюжет «Оперы нищих» Джона Гея, также одного из драматургов елизаветинской поры английского театра. «Однако, — добавляет Андре Камп, — создать «Трехгрошовую оперу» удастся не каждый день».

Не склонный замыкаться в кругу уже известного, Рене Клер проявлял большой интерес к новым средствам массовой коммуникации. В свое время он сделал на радио постановку «Слеза дьявола» по Теофилю Готье (с Жераром Филипом, Марсель Даррьен и Даниэль Делорм), получившую международную премию на конкурсе в Италии. Много размышлял он и над возможностями телевидения.

В начале он занимал в этом вопросе довольно скептическую позицию. В том, что касается документальных репортажей, телевидение, по мнению Клера, уже давно оставило кино позади. Но если речь идет о «сочиненном» зрелище, то телевидение не имеет перед кино никаких принципиальных преимуществ и служит лишь средством передачи кинематографического зрелища. В то время шли ожесточенные споры вокруг «специфики» телевидения. Рене Клер давал на этот вопрос вполне однозначный ответ: телевидение для него — новое средство распространения, но никак не новое средство выражения. Из всего, что мы видим на «малом экране», нет ничего, что не могло бы с таким же успехом быть показано в кинозале. Меняются лишь условия восприятия, но никак не характер самого зрелища. Потому-

то, вероятно, Рене Клер и не стремился выступить в качестве режиссера на телевидении.

Однако точка зрения Рене Клера не оставалась неизменной. И позже он счел нужным внести некоторые коррективы в свои слишком категоричные суждения. «Это новое средство распространения, — писал он, — которому следует пожелать, чтобы оно в полной мере превратилось и в новое средство творчества, — обладает двумя преимуществами: мгновенностью, то есть возможностью передавать событие в тот момент, когда оно происходит, и интимностью, то есть способностью показывать зрелище одному отдельно взятому зрителю и, как кажется, только для него одного, в то время как в действительности спектакль смотрят миллионы зрителей, отдаленных друг от друга. Если у телевидения имеется специфика, то она заключена именно здесь, и отсюда может возникнуть новая драматургия».

К средствам массовой коммуникации Рене Клер относил и рассказы в картинках, неточно именуемые «комиксами»; наиболее популярные среди этих рассказов с продолжением, публикация которых растягивается иногда на несколько лет, насчитывают, по мнению социологов, десятки миллионов читателей во всем мире. «Знаете ли вы, — писал Рене Клер, — что рассказы в картинках способны пробуждать такие же страсти, что и кино? Кино показывает нам тени, рассказы в картинках — героев, созданных несколькими штрихами карандаша; большего и не нужно, чтобы разбудить наши желания и мечты. Картинки в комиксах похожи на неподвижные кадры, которые мы иногда видим на экране, когда пленка внезапно останавливается в проекционном аппарате. Их родство с кино очевидно».

В чем же корни этого родства? Рене Клер видит их в глубокой связи с фольклорными истоками народного искусства. Он признает, что большинство современных комиксов удручают своим убожеством, но, добавляет он, разве мы осуждаем всю литературу в целом за то, что из-под печатного станка каждый год выходит множество посредственных книг? Что же касается героев комиксов, то они, как и герои экрана, удовлетворяют тем же самым духовным запросам, которые наши далекие предки утоляли, слушая древние сказания, легшие затем в основу гомеровских поэм и других чудесных и эпических произведений. «Неистребимая раса педантов, — пишет автор «Ночных красавиц», — утверждает, будто кино прогрессирует, потому что фильмы приобретают литературный характер и претендуют на то, чтобы принадлежать к Искусству с большой буквы. А между тем упадок кино начался именно тогда, когда оно оторвалось от своих народных корней. Рассказы в картинках, к счастью, этого избежали, поскольку их авторы вынуждены обращаться к детской аудитории, включающей в себя людей всех возрастов».

Приходится признать, что на протяжении 60—70-х годов вклад Рене Клера во французскую художественную жизнь был незначи-

тельным. И, видимо, не только преклонным возрастом режиссера объяснялась его малая творческая активность. Наступили годы, когда тон в искусстве начали задавать представители бунтующей, экстремистски настроенной молодежи, когда стало модным во всем доходить до крайности. Рене Клер не мог сочувствовать такой моде (хотя бы потому, что сам он уже давно переболел этой «детской болезнью»), но не хотел и становиться в оппозицию к молодежному движению. Со своим чувством меры, мягкой иронией и скептицизмом, Рене Клер в эти годы остался где-то в стороне, так сказать, в почетной тени академических пальмовых ветвей.

Однако уже к концу 70-х годов общественная ситуация стала меняться. Экстремистские идеи и нигилистические лозунги обнаружили свою пустоту. Пришло время вспомнить о культурной традиции, поумерить страсти, снова взяться за ум. Рене Клер жил долго и дожил до того времени, когда его творчество перестало быть предметом полемики и стало рассматриваться как составная часть национального культурного достояния. Это, разумеется, не значит, будто все французы сплошь вдруг полюбили его манеру. Многие отдавали предпочтение Жану Ренуару, подобно тому как могли предпочитать Бальзака — Стендалю или Бодлера — Виктору Гюго. Но теперь, когда творчество Клера предстало в своей завершенности, оспаривать его место в истории кино было уже невозможно.

Распростившись с режиссурой, Рене Клер продолжает много размышлять о проблемах кино, о его прошлом и будущем. Еще в 1950 году он по просьбе Жоржа Садуля собрал свои старые статьи и издал их, сопроводив своими сегодняшними соображениями и комментариями. Двадцать лет спустя он снова вернулся к этой работе, вписав в нее новые страницы, относящиеся уже к 1970 году. Так получилась книга, в которой сосуществовали уже три временных слоя и которую Рене Клер назвал «Кино вчера, кино сегодня» *. Если мы перелистаем ее, то увидим, что и в 1970 году автора более всего занимали мысли о кино завтрашнего дня.

То кино, которое нам известно, Рене Клер склонен рассматривать лишь как краткий начальный этап в длительной истории развития аудиовизуальных средств, которым принадлежит будущее. То, что сейчас называют «кризисом кино», есть завершение этого начального этапа. Современная техника кино является анахронизмом. Зачем, спрашивает режиссер, возить копии фильмов из города в город, если можно с помощью телекоммуникации организовать одновременную трансляцию фильма сразу в тысячу залов? Так, конечно, и будут поступать в недалеком будущем. Причем вслед за массовой трансля-

* К л е р Р. Кино вчера, кино сегодня. М., «Прогресс», 1981. В нашей работе цитаты даются по французскому изданию: Clair R. Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui. Paris, 1970.

цией в кинотеатры будет даваться передача на личные телевизоры для тех, кто захочет посмотреть фильм, не выходя из дома. Наконец, записи фильмов будут издаваться, как сейчас издаются долгоиграющие пластинки, для тех, кто пожелает иметь личную синематеку.

Но и на этом прогресс не остановится. Рене Клер предсказывает возникновение нового грандиозного массового зрелища, когда фильмы будут проецироваться прямо на небо, — нечто вроде того, что было им описано пятьдесят лет назад в романе «Адамс». Возможно, каждая страна «обживет» свой участок неба и заселит его творениями собственной фантазии. И если между этими призрачными державами возникнет война, то зрители земли смогут следить за сражениями, в которых не прольется ни капли крови. Такова «кинематографическая утопия» режиссера, сочиненная им, разумеется, не без приемы иронии.

В столь грандиозной временной перспективе Рене Клер, естественно, не придает особого значения уже существующим фильмам, в том числе и своим собственным. Без всякой горечи он констатирует, что все они будут забыты и, как первые эскизы будущего искусства, не заслуживают лучшей участи. Раньше он полагал, что современные фильмы погибнут просто в силу химического распада их целлулоидной основы и фотоэмульсии. Оказалось, что это не так: фильмохранилища и синематеки нашли способ предохранять фильмы от материальной гибели. Но от этого, по мнению Рене Клера, суть дела не меняется, ибо время обесценивает художественное содержание кинолент.

В 50-е годы была популярна теория Андре Базена, утверждавшего, что культурное значение кино связано с его способностью «мумифицировать время», то есть сохранять прошлое, спасая его от окончательного исчезновения. Рене Клер не полемизирует с Базеном. Но его воззрения диаметрально противоположны. Для него кино — это сиюминутное искусство, искусство текущего мгновения. Кинопроизведения, извлеченные из временного потока, по сути дела, мертвы. «Вероятно, — размышляет он, — внешность людей — и не только одежда, но также жесты, тон — изменяется быстрее, чем это нам казалось, пока не появилось кино. О старом фильме говорят, что он устарел. Но ведь он остался тем же самым, а вот мы изменились. Кино является и еще долго будет искусством настоящего. Мы принадлежим преходящему времени. А его произведения — времени, которое не движется».

Эти пессимистические рассуждения, конечно, нетрудно оспорить, и одним из аргументов против них может служить тот факт, что мы продолжаем смотреть лучшие произведения киноискусства прошлого, которые воспринимаются нами иначе, с поправкой на время, и от этого не утрачивают для нас своего художественного значения. Но мы цитируем Клера не потому, что он высказывает бесспорные истины,

а потому, что нас интересует, какими мыслями жил режиссер в свою последнюю, закатную пору. И мы убеждаемся, что в старости, как и в юности, его взор был прикован к парадоксу утекающего времени, которое можно вновь обрести только с помощью живой памяти и того, что ей равнозначно, то есть с помощью искусства. Именно в этом качестве кино и может послужить артисту не как средство механической фиксации внешности вещей, а как орудие художественного раскрытия мыслей и чувств человека, а тем самым — и духовного содержания эпохи. Таков вывод, вытекающий не столько из рассуждений Рене Клера, сколько из всего его большого творческого пути.

26 апреля 1974 года Рене Клер произнес речь на похоронах своего друга Марселя Паньоля, в полемике с которым он, как мы помним, пролил немало чернил в былые годы. В словах старого человека, произнесенных на могиле друга молодости, прозвучали мысли о жизни и об искусстве, отстоявшиеся и приобретшие ясность за долгие годы раздумий. В лице Паньоля Рене Клер отдавал дань признательности и уважения единомышленнику, человеку, близкому ему по духу. Скорбя о кончине друга, он счел нужным напомнить о том, что во всем мире люди продолжают находить в его искусстве «источник радости и смеха».

«Затронуть столь широкую аудиторию,— продолжал Рене Клер,— при всех различиях между происхождением зрителей, их положением и культурой,— разве это не есть привилегия самых больших художников? Такими были в театре — Мольер, в кино — Чаплин, в романе... Но я вынужден остановиться, ибо, если бы он услышал меня, он бы сказал: «Нет, ты преувеличиваешь»,— и посмотрел бы на меня с лукавой улыбкой в глазах, чей блеск были бы сильны погасить годы.

Годы? Его ум не чувствовал их тяжести. Если ему удалось с такой глубокой нежностью воскресить для нас свои детские годы, то лишь потому, что в глубине души этот выдающийся человек не переставал быть ребенком... От детства он сохранил любопытство, склонность к играм и выдумкам.

Он любил беседы с простыми людьми, с рабочими и ремесленниками, с теми, кто уважает свое ремесло, как уважал его и он сам. Он с гордостью вспоминал, что дед его был каменотесом. Свой расшитый мундир академика он носил с такой же простотой, как блузу каменщика».

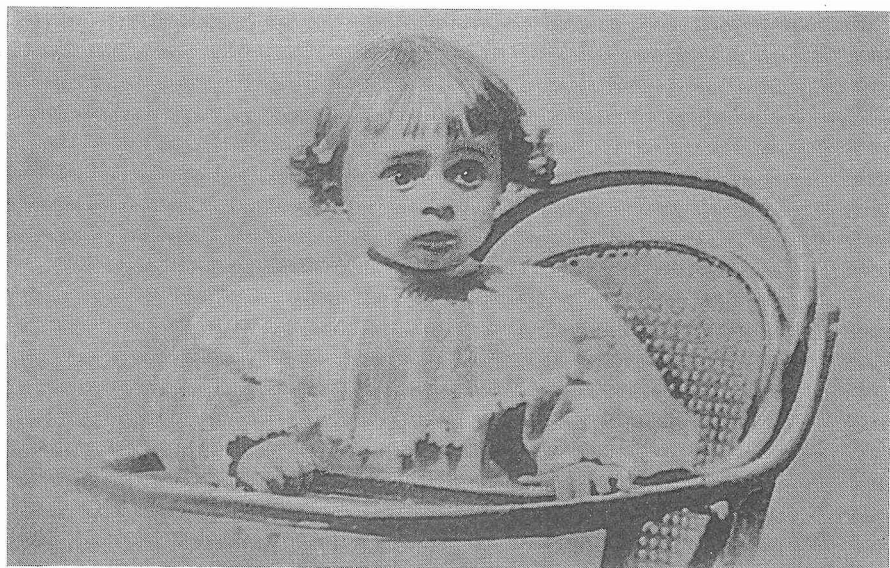
Не вспомнил ли и сам Рене Клер, произнося эти слова, о своем деде-каменщике? Ведь когда человек говорит о близком друге, он всегда хоть немного, даже помимо собственного намерения, говорит и о себе.

Рене Клер умер утром в воскресенье 15 марта 1981 года. Какими размышлениями и трудами были заполнены самые последние годы его жизни, нам неизвестно.

В какой-то мере проливают свет на эти годы слова писателя и журналиста Жана де Баронселли (сына режиссера, который в свое время облегчил Рене Клеру первые шаги в кино), сказанные после кончины автора «Больших маневров»: «Он был сдержан, а его считали холодным; он был проницателен, а его считали едким. И только мы, его друзья, знали, как он раним. Как он страдал, когда лет двадцать назад некоторые умники пытались расправиться с его творчеством; и потом, когда неудача (в которой не было его вины) хлопнула перед ним двери студий, он ничего не сказал. Но от вынужденного бездействия он страдал еще больше, чем от нападков. Внешне он почти не переменился. У него по-прежнему было худое лицо с тонкими чертами и фигура молодого человека. И только в самые последние годы стали давать о себе знать физические немощи».

Возможно, придет время, и будут опубликованы его письма, заметки, черновики...

А может быть, своей последней волей режиссер воспрепятствовал публикации того, чему он сам не успел придать законченную и объективную форму. И тогда его произведения — фильмы, статьи, художественная проза — останутся главными источниками, по которым мы будем продолжать судить о личности мастера, о его внутреннем мире, о его жизни в искусстве.



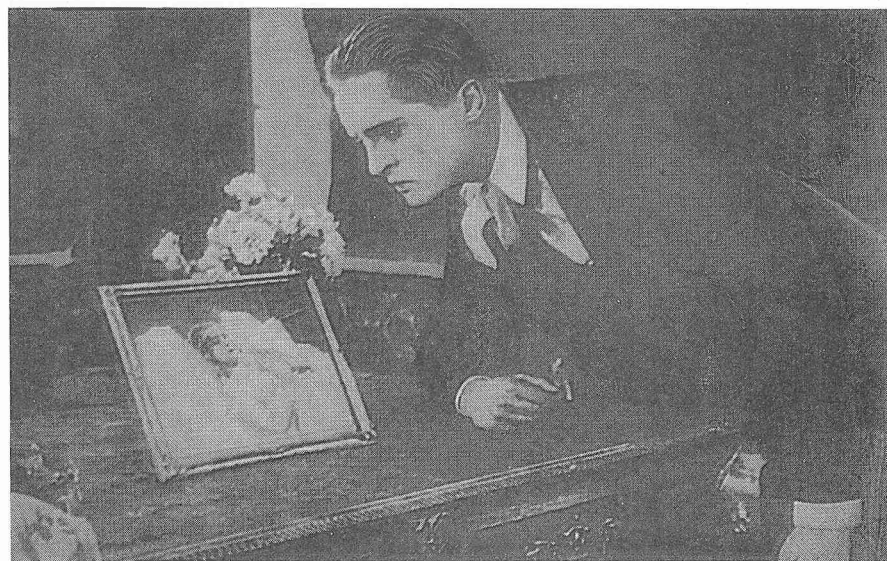
Р. Клер в возрасте трех лет

Р. Клер — лицеист



Париж начала века.
Бульвар Капуцинок

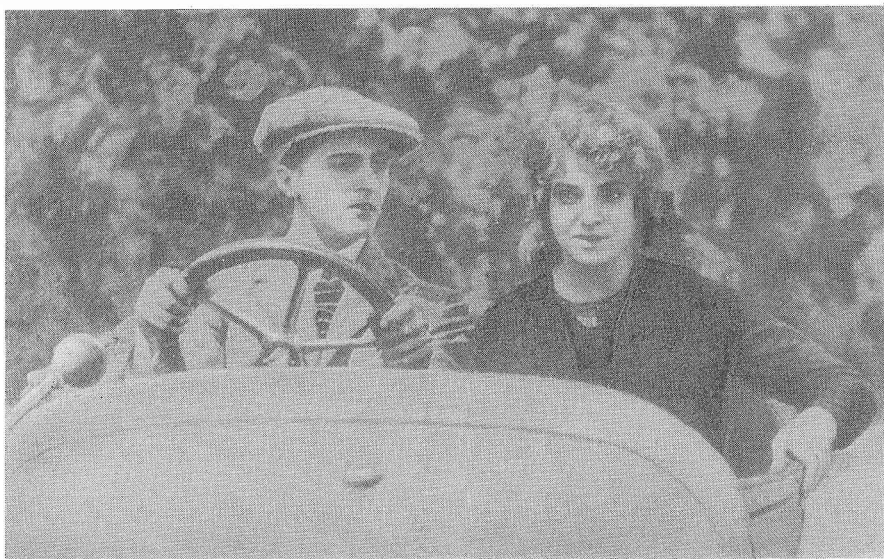
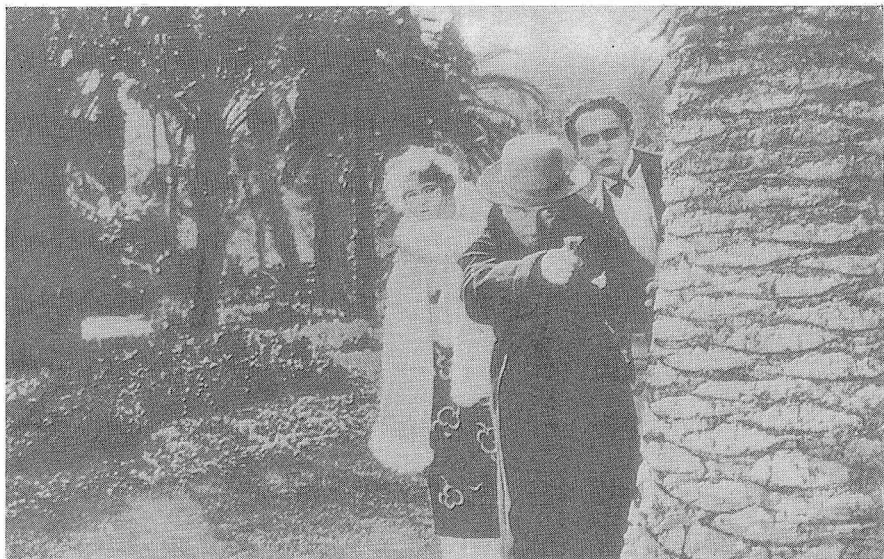
Фонтан Певинных



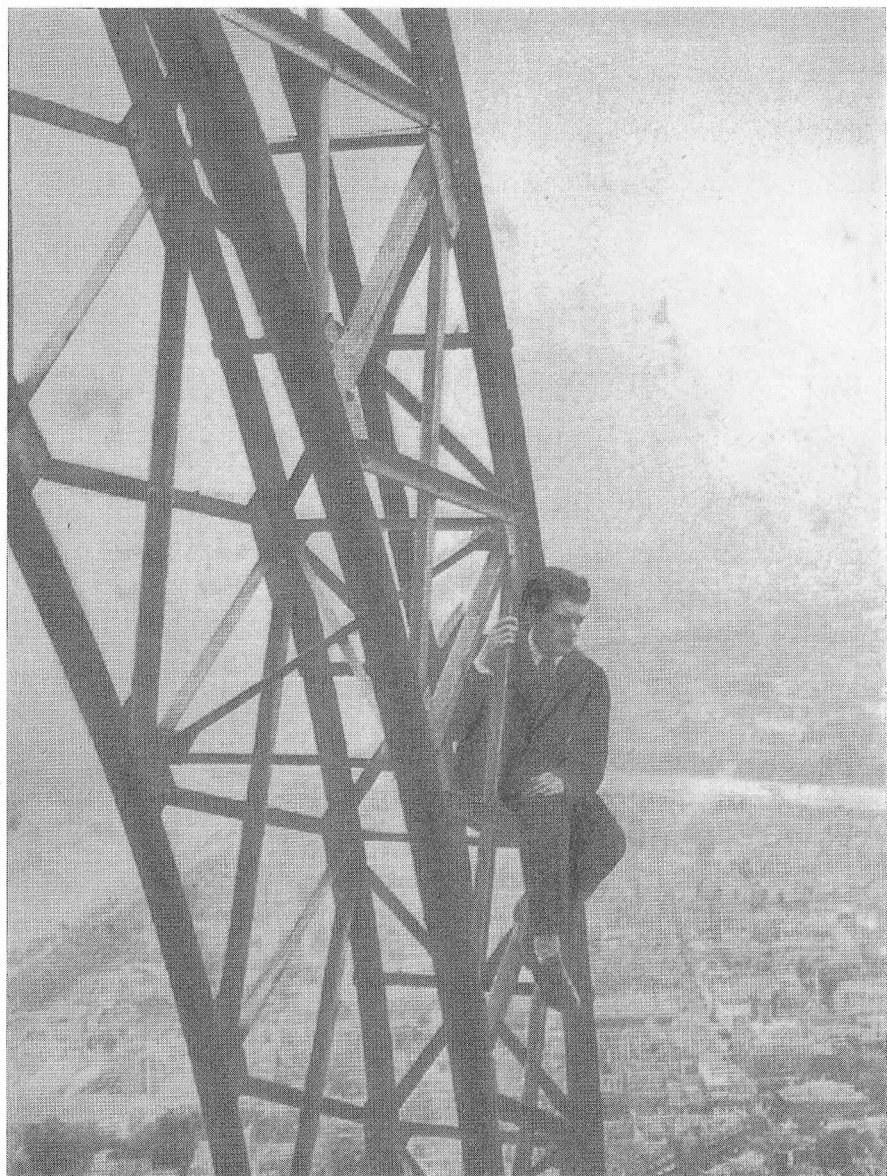
Р. Клер. Автопортрет, 1917 г.

Р. Клер, 1921 г.

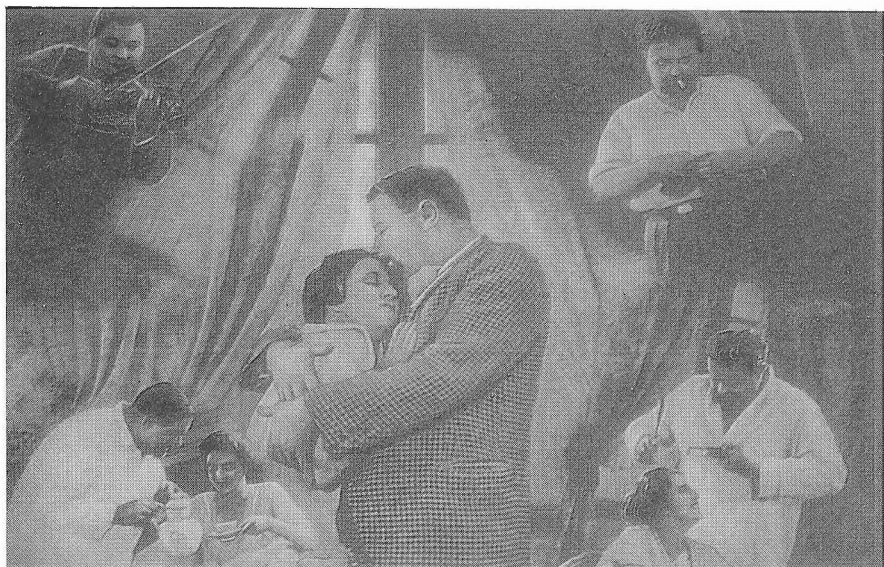
Р. Клер в фильме «Паризетта»



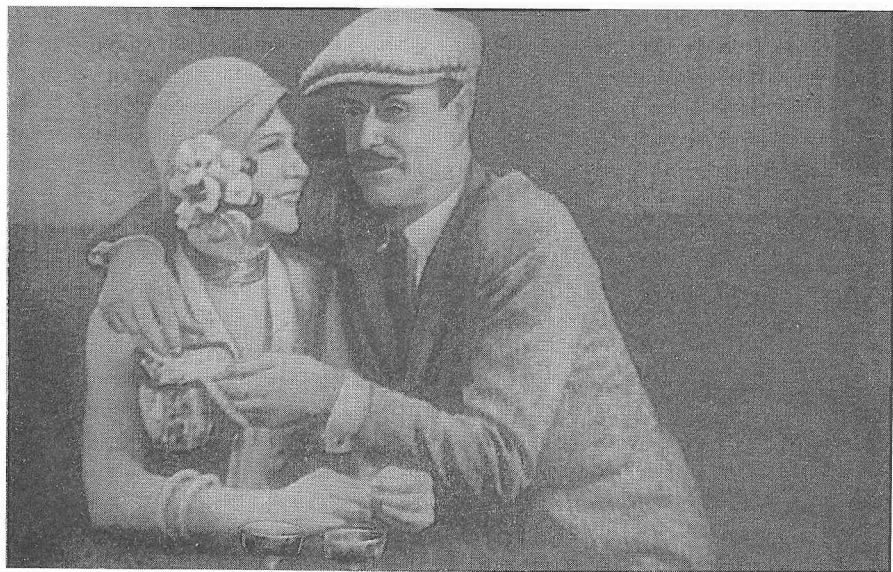
Р. Клер в фильме «Сиротка»
(с Сандрой Миловановой)



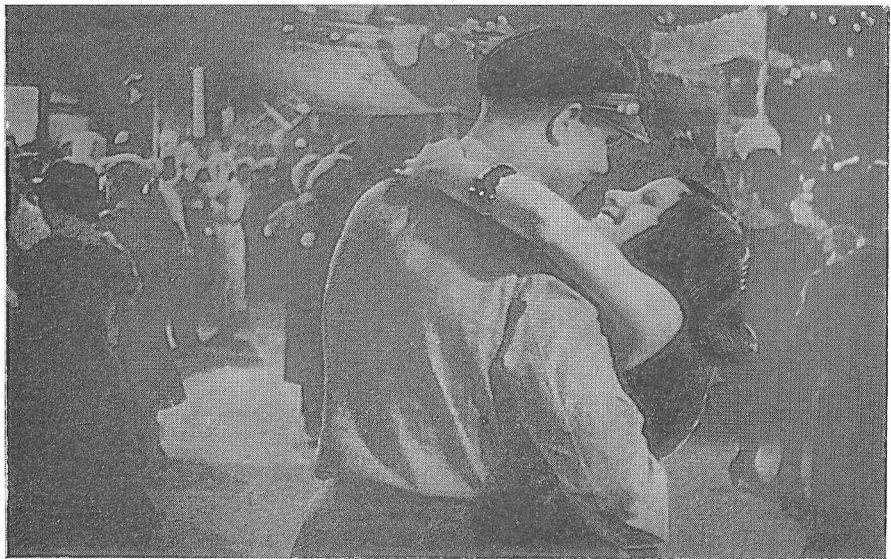
А. Прежан в фильме «Париж уснул»



Кадры из фильма «Двое робких».
Вверху — И. Андрейор
и Д. Джеральд



Кадры из фильма «Под крышами Парижа». Вверху — П. Иллери и А. Прежан. Внизу — П. Иллери и Г. Модо

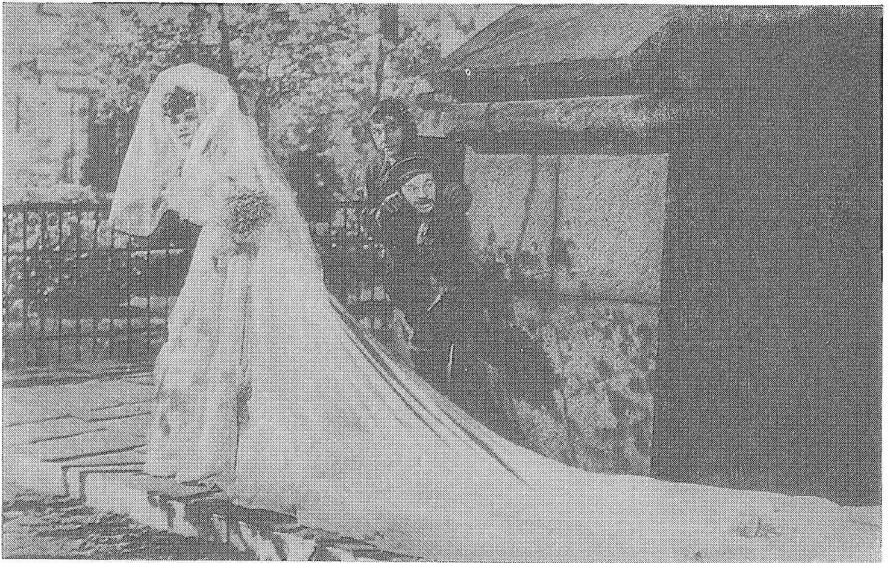
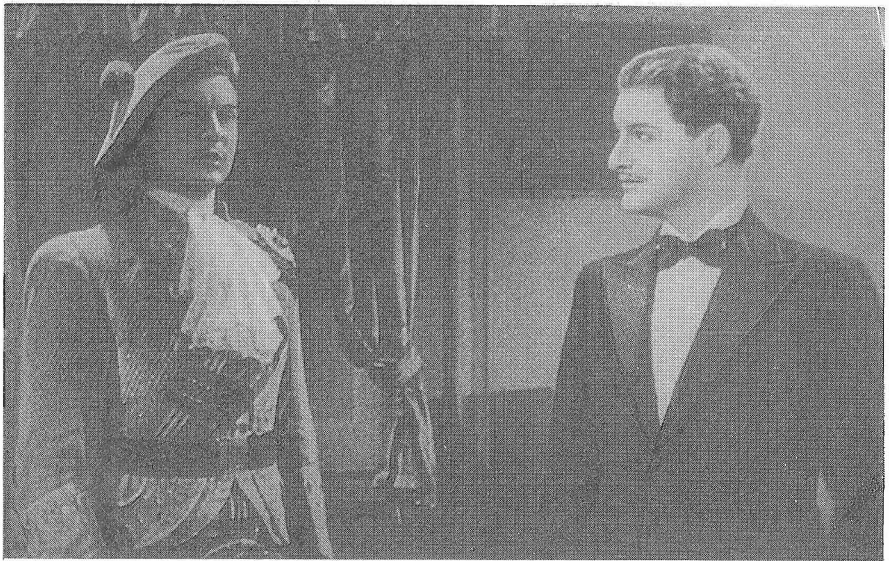


Кадры из фильма «14 июля».
Вверху — Анабелла и Р. Корди.
Внизу — П. Иллери и Ж. Ринго



Кадры из фильма
«Последний миллиардер».

Вверху - М. Мелло,
Синоэль и М. Дирли.
Внизу — М. Дирли и М. Мелло



**Р. Донат в роли Призрака (слева)
и в роли Дональда в фильме
«Призрак едет на запад»**

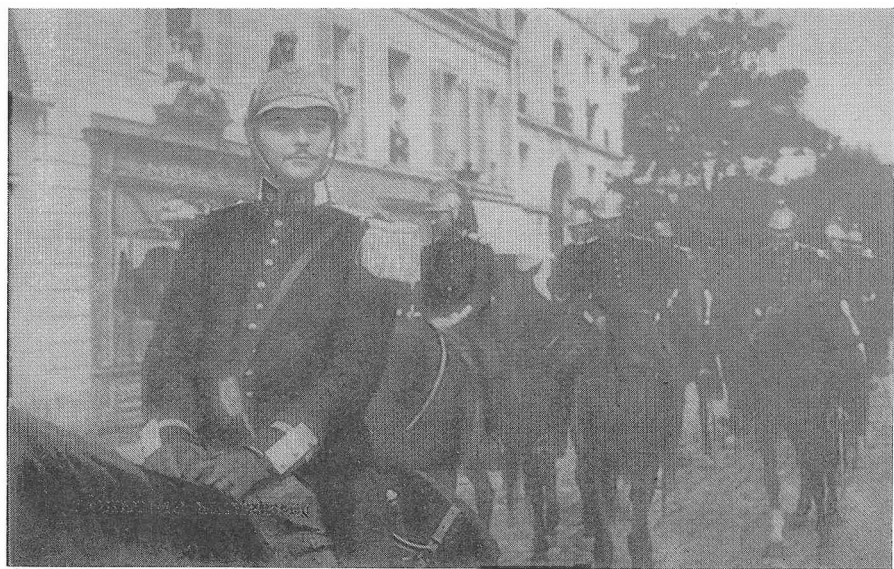
**Марлен Дитрих в фильме
«Нью-орлеанский огонек»**



**М. Шевалье в фильме
«Молчание — золото»**



Кадры из фильма
«Ночные красавицы».
Вверху — Ж. Филип и Р. Бюссьер.
Внизу — Д. Лоллобриджида



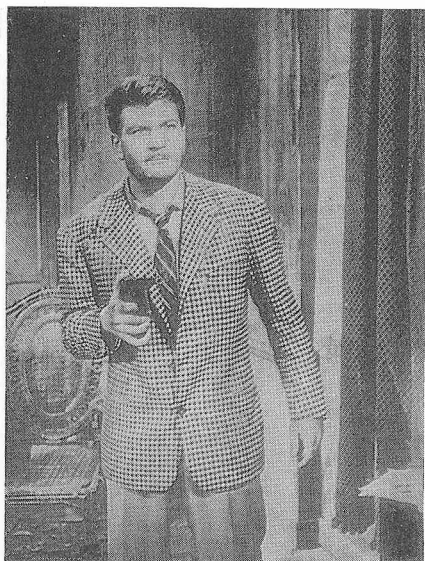
Кадры из фильма
«Большие маневры».
Вверху — М. Морган и Ж. Дезайо



Кадры из фильма
«Большие маневры».
Внизу — М. Морган и Ж. Филип



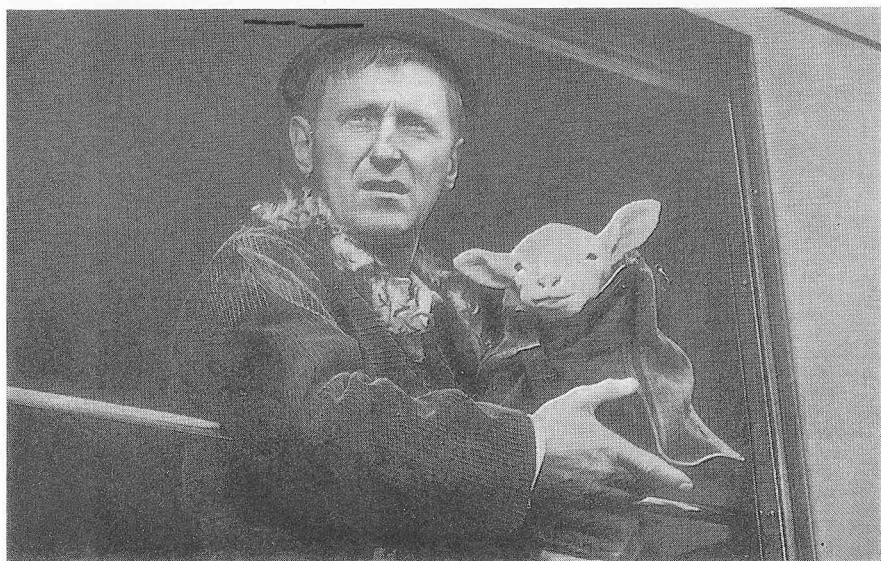
Кадры из фильма «На окраине Парижа». Вверху — П. Brassер и Д. Каррель. Внизу — П. Brassер и Ж. Брассанс



Кадры из фильма «На окраине Парижа». А. Видадь (вверху слева), П. Брассер



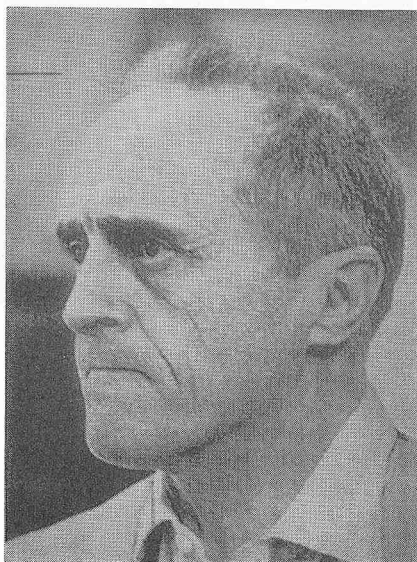
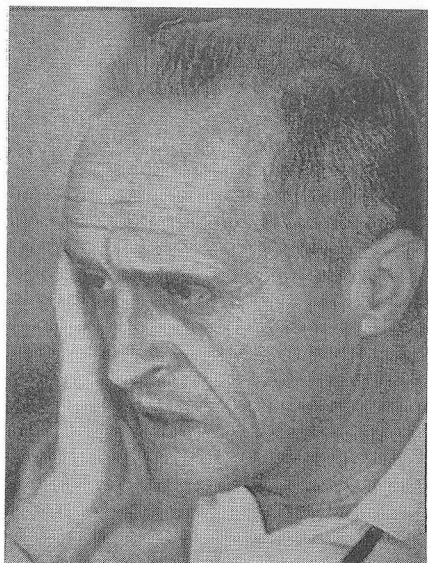
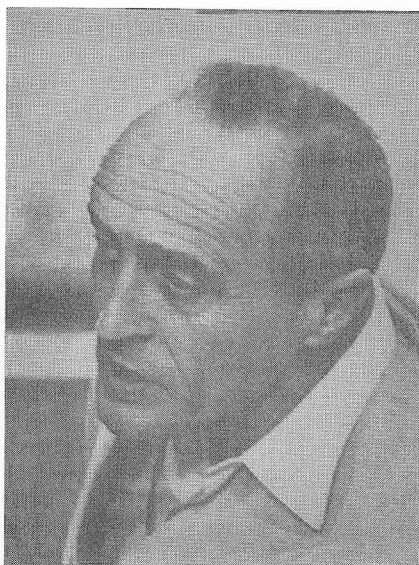
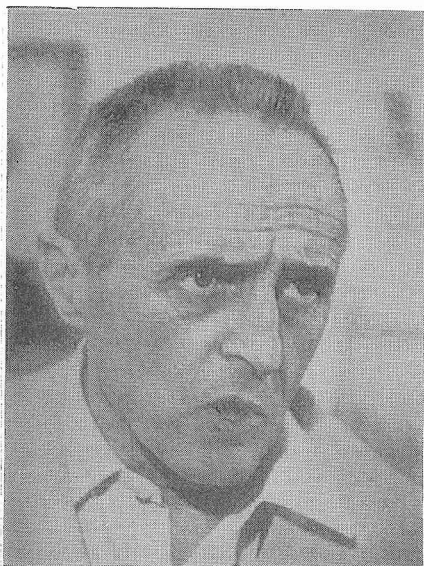
Р. Клер на съемках фильма
«Все золото мира», 1961 г.



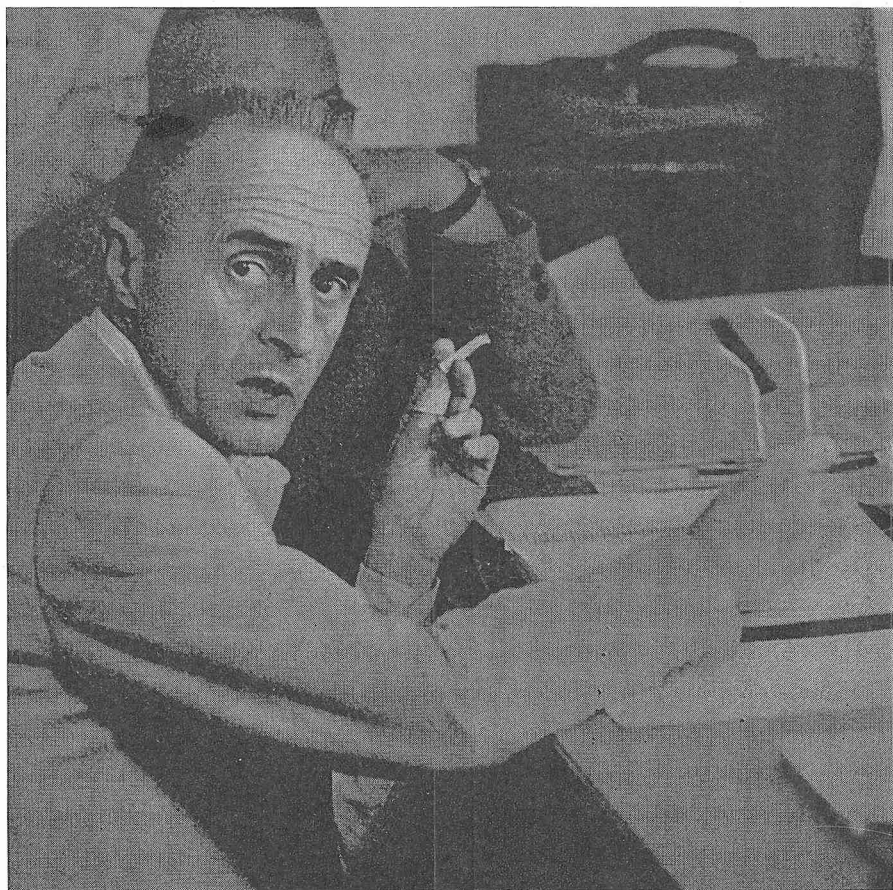
Бурвиль в фильме
«Все золото мира»



Сцена из спектакля
«С любовью не шутят».
Справа — Ж. Филип



Р. Клэр, 1961 г.



Р. Клер, 1961 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	3
I ДЕТСТВО. ВСТРЕЧА С ЖИЗНЬЮ	5
II ВСТРЕЧА С КИНО	31
III МАСТЕР НЕМОГО КИНО	73
IV ПОЭЗИЯ ЭКРАНА И СОЦИАЛЬНАЯ КРИТИКА	108
V ЗА ПРЕДЕЛАМИ ФРАНЦИИ	143
VI СНОВА НА РОДИНЕ	177
VII ФАНТАЗИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ	208

Божович В.

Б 76 Рене Клер. — М.: Искусство, 1985. — 240 с., 16 л. ил., портр. — (Жизнь в искусстве).

Книга посвящена жизни и творчеству выдающегося французского кинорежиссера Рене Клера. Во всем мире его остроумные и поэтические фильмы воспринимаются как яркое воплощение французского духа, французского склада ума. Творчество его хорошо известно и в нашей стране, где на экране шли такие его картины, как «Под крышами Парижа», «Последний миллиардер», «Большие маневры», «На окраине Парижа». Жизнь и творчество режиссера воссоздаются на фоне социальной и культурной жизни Франции от начала века и до наших дней.

$\frac{4910020000-100}{025(01)-85}$ 133-85

**ББК 85.543(3)
778 И**

Виктор Ильич Божович

РЕНЕ КЛЕР

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редакторы И. В. Беленький и Т. Н. Петрунина

Художник серии В. М. Вовнобой

Художественный редактор Г. К. Александров

Технический редактор Е. З. Плоткина

Корректоры М. Е. Лайко и Е. А. Мещерская

ИБ № 21882

Слано в набор 11.05.84. Подп. к печ. 10.11.84. А09861. Формат издания 60×84¹/₄. Бумага тип. № 1, для иллюстр. мелов. Гарнитура обыкновенная новая. Высокая печать. Усл. печ. л. 15,926. Усл. кр.-отт. 15,926. Уч.-изд. л. 17,615. Изд. № 1408. Тираж 50 000. Заказ 1431. Цена 1 р. 70 к.

Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3
Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 197136 Ленинград, Чкаловский пр., 15

1р. 70к.

