

Жан Виго



Мастера зарубежного киноискусства

Жан Виго

Мастера зарубежного киноискусства

ББК 85.53(3)
В 41

**Составление, комментарий
и переводы с французского
А. Брагинского**

В 80106-022 207-79
025(01)-79

© Издательство «Искусство», 1979 г.

Сергей Юткевич

Горсть звезд Жана Виго

Это случилось осенью 1974 года в редакции французского журнала «Нуэль критик».

Мы, советские кинематографисты, были приглашены для беседы за круглым столом о нашем искусстве. Пока заправляли ленту в магнитофон, я оглядывал присутствующих: большинство было мне знакомо. Вокруг сидели друзья — журналисты, с которыми я встречался в Париже и на фестивале в Канне.

Но одну молодую женщину, темноглазую и молчаливую, скромно устроившуюся в углу с блокнотом на коленях, я не знал. «Кто это?» — шепотом спросил я у приятеля. «Люс Виго», — ответил он.

Так вот она — дочь Жана Виго, одного из самых одаренных режиссеров Франции, умершего в 1934 году в возрасте 29 лет, чье имя стало легендой...

...Сколько раз в своих фильмах я применял расхожий монтажный и драматургический прием, носящий на международном киноязыке название «флеш-бек», то есть возврат в прошлое, но не мог себе представить, что подобное произойдет не на пленке и не с киногероем, а со мной самим — и столь стремительно!

Согласно Марселю Прусту — этому мастеру «потерянного времени», познание, являющееся подлинной деятельностью, реализуется только в «целостном воспоминании», охватывающем человека неожиданно и тотально.

Именно такое воспоминание, как только было произнесено имя Виго, мгновенно заполнило

меня целиком и перенесло на сорок лет назад, в Париж 1934 года... Я приехал впервые в этот город 22 апреля — память точно сохранила дату по причине, которая вскоре станет для читателя ясной.

Весна была восхитительной, и я, как заезжий чужестранец, впервые открывающий для себя страну, не сразу ощутил драму, недавно пережитую столицей. Ведь всего два месяца назад здесь, на площади Конкорд, что значит Согласие, именно на ней, по иронии судьбы, пролилась кровь парижан, пытавшихся остановить фашистских путчистов, рвавшихся к власти. В феврале 1934 года Франция впервые ощутила реальную угрозу со стороны «королевских молодчиков», которых до сих пор мало кто принимал всерьез.

Этой же весной прогремела «афера Ставиского», чье самоубийство послужило сигналом к старту стремительных разоблачений коррупции, подточившей до основания все опоры буржуазной республики. Но все это я оценил в полной мере значительно позднее, первые мои парижские дни были заполнены кинозаботами — ведь они стали причиной моего здесь появления. «Златые горы» купил прокатчик-любитель, чья основная профессия заключалась в торговле бриллиантами. Кино стало его хобби, но экземпляр фильма был конфискован полицией в конце первого же общественного просмотра и наглухо запрещен цензурой — кстати, я только тут узнал, что французы прозвали ее «Анастасия».

Нашими киноделами заправлял в Торгпредстве бывший начальник главка Совкино тов. Садовский, в прошлом боевой партизан, участник гражданской войны в Сибири, где колчаковцы бросили его на рельсы под паровоз и он лишился ног. Теперь здесь, мужественно передвигаясь на протезах, Садовский энергично и толково защищал интересы советского кино и добился небывалого для тех времен успеха.

Он выгодно продал ряд фильмов, а нашу с Эрмлером картину «Встречный», также изрядно изуродованную цензурой, выпустил самостоятельно, сняв для этого лучший концертный зал «Плейель» в самом центре Парижа.

Прокатчик, купивший «Златые горы», решил протолкнуть фильм через цензуру и для этого распорядился его поремонтировать.

Вот этот новый вариант я должен был проконсультировать и подтвердить согласие на его выпуск, что было предусмотрительно оговорено Садовским в контракте.

И вот на второй день пребывания в Париже первое потрясение: на экране маленького просмотрового зала при лаборатории — чудовищно изуродованные «Златые горы». Капиталист — благородный «герой», рабочие — неисправимые злодеи, между ними мечется несчастная жертва — крестьянин Петр. Однако все кончается благополучно, забастовка сорвана, ее гнусные вожаки арестованы, а штрейкбрехер Петр награжден часами «от хозяина за усердие» — в такой редакции «Анастасия» должна пропустить фильм.

Прокатчик удивлен моими воплями протеста — я ведь еще не привык к здешним нравам, к своеволию мелких хозяйчиков, к бесцеремонному обращению с замыслами художника, поэтому выражаю свое возмущение в недипломатической форме.

«То ли еще здесь бывает, — пробует утихомирить меня Садовский, — Вот увидишь, как они расправляются со своими».

Действительно, на следующий день, когда мы были приглашены на закрытый просмотр нового фильма Фрица Ланга «Лилиом», я стал свидетелем неожиданного зрелища.

Прославленный немецкий режиссер, изгнанный фашистами, осуществил свой первый французский фильм по известной пьесе венгерского драматурга Ференца Мольнара с популярным актером Шарлем Буайе в роли ярмарочного забулдыги, с его трагической судьбой — любовью, нечаянным убийством, чудесным путешествием в небесную канцелярию и возвращением на землю для искупления грехов.

Эта фантастическая и в то же время ироническая комедия была поставлена Лангом несколько тяжеловесно и с привкусом немецкого экспрессионизма, но она все же никак не заслуживала той обструкции, которую устроили парижские прокатчики и завсегдатаи

премьер,— они свистели, орали, топали ногами, вслух издевались над фильмом и режиссером — словом, я никогда больше в своей жизни не наблюдал такого неуважения к художнику и не присутствовал при столь оглушительном провале.

Но сюрпризы на этом не прекратились. Мне очень хотелось познакомиться с Жаном Ренуаром, признанным вожакom французского «авангарда», чьи фильмы «Дочь воды» и «Нана» по роману Золя в то время меня восхищали. Встреча должна была состояться в киностудии «Жуанвиль» на окраине Парижа.

Я приехал загодя и уселся в садике, примыкавшем к берегу Сены. Пейзаж был совершенно «ренуаровский» — солнечные лучи ложились бликами, как мазки на полотнах импрессионистов, сквозь дрожащую от ветерка листву поблескивала река, и, наконец, освещенная контражуром, появилась в калитке рослая и плотно, по-крестьянски сбитая фигура Ренуара.

Он был весь как бы воплощением раблезианского духа, от него пахло вином, он извинился за опоздание — впрочем, не надо было спрашивать о причине, на его румянcom приветливom лице можно было заметить следы женской губной помады. Но все это его светящееся жизнелюбие стало тускнеть, как только стал он мне рассказывать о своих киноогорчениях — два его последних фильма, которые я должен был сейчас посмотреть, провалились в прокате. Это замечательная трагическая картина «Сука» (кстати, получившая признание только при вторичном недавнем прокате) и «Мадам Бовари» по Флоберу, беспощадно изрезанная в целях коммерческого проката.

Чуть ли не в тот же день я навестил дома другого выдающегося режиссера — Абеля Ганса, и седеющий мастер объявил мне, что вот уже несколько лет является безработным, так как его фильм «Наполеон» (где он применил свое изобретение — экран-триптих) не оправдал финансовых надежд.

Так я сразу же был подряд оглушен кинематографическими бедами, столь характерными для этого мира, о котором я знал лишь пона-

слышке и чью торгашескую, беспощадную сущность обнаружил только сейчас воочию.

А кульминация наступила 25 апреля 1934 года, когда Садовский опять взял меня с собой в кино Пале Рошешуар на дневной просмотр для прокатчиков и владельцев кинотеатров (во Франции эти два занятия раздельны), то есть высшего синклита, решающего судьбу фильма, и приговор его обжалованию не подлежит.

Здесь-то на экране, после названия фильма «Аталанта», я впервые прочел доселе не знакомое мне имя режиссера — Жан Виго.

Описание и анализ картины вы найдете на страницах этой книги, поэтому ограничусь лишь воспоминанием об ощущениях, охвативших меня, когда возникли первые кадры свадьбы Жюльетты и Жана, затем их приход на баржу, где правит дядюшка Жюль (в незабываемом облике Мишеля Симона), и дальше, когда вместе с ними поплыл я по каналам и рекам Франции навстречу их трудной судьбе на шаланде «Аталанта».

Хотя я уже и раньше проделал похожее путешествие, и тоже на шаланде, только носившей имя «Прекрасная Нивернеза» (это было в одноименном фильме Жана Эпштейна по рассказу Альфонса Додэ), здесь я, как замороженный, не мог оторваться от экрана, откуда, как мне казалось, врвался в душный зал кинотеатра свежий запах скошенного сена, водной глади и дешевых духов обаятельной Жюльетты. По своей наивности я полагал, что поэзия фильма всевластна и захватит зал так же, как покорила она меня, но, когда зажегся свет, я опять ужаснулся, но теперь уже не за свою судьбу, а за будущее фильма не знакомого мне собрата.

Суд был скорый и беспощадный: явно проскукавшие во время сеанса господа среднего и почтенного возраста, вставая с кресел, на ходу обменивались репликами: «Никто смотреть не будет», «Длинно и глупо», «Название никуда не годится» — и участь фильма была решена.

Картину начали кромсать, втиснули модную в то время песню и ее именем окрестили всю целиком: «Проплывающая шаланда». Под та-

ким названием ее в покареженном виде выпустили осенью в окраинном кино, где она прошла несколько дней.

Жан Виго, прикованный тяжелой болезнью к постели, не смог присутствовать на этом судилище и умер, так и не увидев свое искалеченное детище.

Удары судьбы преследовали его беспощадно — ведь всего полтора года назад второй его фильм, «Ноль за поведение», был запрещен цензурой — он увидел свет только через тридцать лет, в 1945 году. Первую его работу — документальную картину «По поводу Ниццы», снятую в 1929 году, я тоже не смог посмотреть, так как где-то затерялась единственная копия этой провалившейся в прокате, а значит и никому не нужной работы.

Проникнуть к Виго я не пытался. К нему уже никого не пускали, и его жена, Элизабет Лозинска, или, как звали ее друзья, — Лейду, полька из Лодзи (они поженились в Ницце в 1929 году), разрывалась между трехлетней Люс и постелью мужа, борясь со страшной нуждой — фильмы не принесли ничего, кроме горя и долгов.

Вся трагическая судьба этого художника, казалось, сошла со страниц романа Бальзака или Гюго. Сын испанского анархиста Мигеля Виго по прозвищу Альмерейда, погибшего при загадочных обстоятельствах в тюрьме, одинокий, нищий юноша, никогда и ни у кого не учившийся кинематографу, с первого же своего фильма становится парижской «знаменитостью».

Освистанный большинством, но и превознесенный кучкой энтузиастов, Жан Виго умирает в нищете и, начисто забытый в течение десятилетия, вновь возрождается после войны, награжденный такими дифирамбическими эпитетами, как «Рембо киноискусства» или «святой Жан Виго, покровитель кино клубов». Его творчество в результате входит во французскую культуру с таким же триумфом, как ставший классическим роман Алена Фурье «Большой Мольн».

Я не буду пересказывать вам биографию Виго, еще более драматичную, чем у героев «Утраченных иллюзий» Бальзака, — вы найдете ее в подробностях на дальнейших страницах этой книги. Необычай-

ная его судьба задала исследователям и историкам столько загадок, что до сих пор не могут они найти на них ответа. Да он и не может быть однозначным, поэтому цель моих строк лишь предварить несколькими раздумьями эту волнующую повесть о художнике, доселе неизвестном советскому зрителю. Может быть, после прочтения этих страниц его заинтересуют фильмы Виго, когда будут они программированы в кинотеатре «Иллюзион».

Чем же все-таки объясняется исключительность биографии Жана Виго — этот столь резкий контраст между непризнанием при жизни и посмертной славой?

Одной из причин мне кажется типичный не только для Виго неизбежный разлад одаренного художника с тем обществом, которое приговорило искусство кинематографа к существованию в виде машины, выгоняющей прибыль.

Талант Виго вступил в конфликт с той действительностью, чьи контрасты и пороки ревниво охранялись «сильными мира сего», где открыватель новых путей заранее объявлялся возмутителем спокойствия, а не желавший подчиниться законам буржуазного «здорового смысла» — изгоем и еретиком.

Действительно, как могла капиталистическая Франция конца 20-х годов принять его первый фильм «По поводу Ниццы» — этот жесточайший фантазмагорический памфлет, разоблачающий одну из святынь уклада буржуазной жизни — комфортабельное существование в модном курорте на прославленном Лазурном берегу Средиземноморья?

Как не осудить художника, который осмелился заявить по поводу этой своей первой картины: «Съемочный аппарат... не пневматический автомат для производства пустоты. Идти к социальному кино — значит заниматься исследованием таких сюжетов, которые бесконечно обновляются текущей жизнью.

Это означает освободиться от практики, при которой на показ двух пар сближающихся губ уходит три тысячи метров и столько же на показ того, как они удаляются друг от друга».

Ведь именно об этом отважном опыте социального кино, где были применены открытия советских мастеров Дзиги Вертова и Сергея Эйзенштейна, писал уже в наши дни создатель французской фильмотеки Анри Ланглуа:

«Зрительное очарование творчества Виго объяснимо: впервые изображение в его фильмах предстает не таким, каким его видит глаз или регистрирует объектив, а таким, каким оно было бы, если бы у объектива была собственная жизнь, мозг. Отсюда — эта феерия, эти превращения, постоянные открытия. Таким открытием является фильм «По поводу Ниццы»...

...Все кинематографисты ищут КИНО и обнаруживают его частично. Виго — это кино, воплощенное в одном человеке».

И вот этот человек не только осмелился поставить социальный фильм в то время, когда у французских кинематографистов его поколения хватало мужества лишь на эстетические авангардистские эксперименты, но открыто взбунтовался и тогда, когда второй его фильм, «Ноль за поведение», был запрещен «Анастасией». Он утверждал в печати, что цензура в якобы «свободной» стране стоит на службе классовых интересов капиталистического общества:

«Вот примеры в подтверждение: запрет произведений великих советских мастеров без всяких обоснований два года назад...»

Не стоит забывать, что несколько месяцев назад один советский документальный фильм не получил разрешения на прокат, ибо молодые русские парни выглядели в нем излишне веселыми, здоровыми и столь отличными от того образа, который утвердился на их счет, — беспризорниками с ножами в зубах, пожирающими взрослых людей среди бела дня в красных уголках».

Фильм «По поводу Ниццы» должен был стать особенно ненавистным и блюстителям «чистого» искусства, так как в нем Виго отказывался от выдуманного сюжета и актерской игры, что могло бы хоть как-то оправдать сатирическую направленность картины, а использовал фактуру реальности. Свою цель он охарактеризовал с беспощадной точностью:

«В этом фильме <...> речь идет об осуждении определенного образа жизни <...> общества, которое <...> вызывает чувство тошноты и приводит к убеждению в необходимости революционных преобразований».

Естественно, что такой фильм не смог быть справедливо оцененным в эпоху, еще довольно далеко отстоящую от формирования народного фронта, а в киноискусстве первые признаки протеста появились, и то лишь через несколько лет, в сюрреалистическом дебюте Бунюэля «Андалузский пес».

Только сегодня, с позиций политического фильма, завоевавшего место под солнцем благодаря усилиям прогрессивных кинематографистов, французский критик Марсель Мартен смог с полным основанием признать действительным первопроходцем французского социального кино именно Жана Виго,

«Он понял, что правда революционна, и поэтому его «хроникальный взгляд» на Ниццу делает его вместе с Флаэрти и Вертовым одним из пионеров «киноправды», извлекающей из социальной реальности все лучшее в ней, справедливое и человеческое.

Но он понял также, что кино — это и орудие правдивого разоблачения и разрушения. Поэтому сатирический аспект его видения приобретает силу социальной фантастики, эквивалент которой мы можем найти, пожалуй, только у Бунюэля».

Но у испанского режиссера, даже в его «Золотом веке», социальный протест не перерастает границ сюрреалистического бунта. Силу документа вслед за Виго Бунюэль вскоре обнаружил в своем следующем фильме — «Земля без хлеба».

А Виго тем временем атакует ненавистное ему общество на одном из самых уязвимых его плацдармов — школе.

«Ноль за поведение» — фильм горький, злой, когда разоблачаются воспитатели, и одновременно нежный, когда речь идет об учениках, — с огромной силой обрушивается на всю систему, коверкающую юношеские души. Финальный уход его героев по крыше уже предвещает ту расправу, которую с таких же крыш, но на сей раз

английского колледжа, учинят «сердитые молодые люди» из послевоенного фильма Линдсея Андерсона «Если...».

Картина Жана Виго, оставшаяся под запретом до 1945 года, несомненно вспомнилась тому же Бунюэлю, когда создавал он свою жестокую повесть «Заброшенные» о мексиканских беспризорниках. Может быть, думали о ней и Феллини, столь часто обращавшийся к своему школьному детству (особенно в «Амаркорде»), и Андрей Тарковский в «Зеркале».

Задолго до Феллини мечтал также Жан Виго снять фильм о цирке («Клоун по любви»), и опередил он Ламорисса в своем неосуществленном замысле о белых конях, скачущих по просторам Камарги. Страус с набережной Ниццы у Виго добрел до «Призрака свободы» того же Бунюэля, а карнавал откликнулся в кадрах картины Аньес Варда о Лазурном берегу.

Есть кинематографические фрагменты, остающиеся в памяти поколений, как цитаты из любимых поэтов. Так, у Жана Виго в фильме «Ноль за поведение» ставший скоро трюизмом прием «замедленной съемки» (вернее, замедленного видения в результате ускоренного продвижения пленки в кинокамере) принес поразительный результат: трудно забыть ночной бунт мальчишек, восторженно скачущих в вихре белой метели пуховых перьев, выпущенных из вспоротых подушек.

Они пляшут в своих белых рубашках, эти взбесившиеся, восставшие «ангелы» в ослепительном белоснежном макрокосме — здесь умение Виго извлекать чисто кинематографическую поэзию из обыденности становится особенно ощутимым.

Но ведь не из-за этого прекрасного эпизода фильм Виго «Ноль за поведение» стал в послевоенные годы как бы новым Евангелием целого молодого поколения кинематографистов. Конечно, не из-за таких формальных новаций, не только из-за поэтической раскованности повествования, пришедшей на смену драматургическим штампам того кино, которое это поколение окрестило презрительной кличкой «папенькиного», а потому, что возмужавшее социальное

сознание молодых стало особенно чувствительным к тем явлениям, против которых первым поднял знамя борьбы Жан Виго.

Вот почему справедливы размышления Марселя Мартена об этом фильме: «Разве не остались и сегодня те же Бастилии, которые надо сокрушать: фанатизм, невежество, жестокость, глупость? Кюре, генералы, шпики и надзиратели — не продолжают ли они, как и во времена Виго, издавать свои законы и править только более научными и беспощадными методами?»

Запрет фильма не сломил Виго, а его единственный финансовый покровитель решил рискнуть еще раз, но в другом направлении. Он надеялся, что лирический сюжет, заимствованный к тому же из повести, смягчит непримиримость молодого бунтаря.

Так в труднейших производственных условиях родилась его последняя картина «Аталанта» — название баржи, странствующей по каналам и рекам Франции. Но и эту довольно скромную и тривиальную историю Виго сумел насытить, зарядить такой чудодейственной поэтической магией, что она воздействовала и на другое поколение художников.

Лирическое вступление к фильму, эти плывущие навстречу шаланде пейзажи, не несущие в себе никакой прямой информации, послужили прообразом такого же визуального запева, только теперь на материале железной дороги, в фильме Жана Ренуара «Человек-зверь». Вообще толкование пейзажа в этом фильме Виго было новаторским по сравнению с голливудским, где ландшафт, в лучшем случае, служил лишь эпиграфом или обозначением места действия.

Поиски Виго совпали с экспериментами в этой же области шведов Шёстрема и Штиллера, а также с находками советских мастеров. Образ Жюльетты (созданный Дитой Парло) неожиданно перекликается с образами Джульетты Мазины в фильмах Феллини «Ночи Кабирии» и «Джульетта и духи».

Александр Грин вряд ли видел фильм Виго, но чудак матрос, так великолепно сыгранный Мишелем Симоном, словно спустился в трюм своей баржи со страниц советского сказочника.

Старомодный граммофон, единственное развлечение обитателей «Атланты», потом мы встретим на берегу заброшенного в океане островка, где тоскуют добытчики морской травы из фильма «Водоросли» Яники Беллон.

На страницах книги вы найдете подробный и редкий по точности структурный анализ фильма «Атланта», проделанный автором лучшей книги о Виго, недавно скончавшимся создателем и хранителем бразильской синаматеки Салесом Гомесом.

Вообще не случайно, что творчеством Виго в первую очередь занялись историки, связанные с фильмохранилищами. Именно там, в этих маленьких залах, Виго был заново открыт новым поколением кинематографистов. Это понятно, так как фильмы Виго и после войны не появлялись на широком экране и, казалось, были обречены на пожизненное заключение в гетто киноклубов.

Однако эти любительские организации, сформировавшие свою постоянную аудиторию главным образом из студенческой молодежи, оказали неожиданно сильное влияние на развитие французского кино, особенно когда в нем возникла «новая волна».

Но не только во Франции, во всех национальных синаматеках отважные дебютанты могли найти в творчестве и жизни Виго стимул социальной и поэтической бескомпромиссности. И лучшие строки, написанные о творчестве и значении Жана Виго, не случайно принадлежат наряду с высказываниями Анри Ланглуа и Гомеса также создателю швейцарской синаматеки, историку и критику Фредди Бюашу:

«Актуальность Виго непреходяща, она обладает в нашу эпоху колебленных ценностей такой же властной силой, как и тридцать лет назад.

Между личностью автора и его произведением нет никакого разрыва — оба представляют пример единства.

Во всей истории кино Жан Виго — один из очень редких авторов, творчество которых рядом с Бунюэлем и Эйзенштейном являет глубокий и блестящий пример того, что наиболее краткий путь от глаза

к сердцу пролегает через критический ум, где скрещиваются подлинная поэзия с правдой».

Творчество Жана Виго вызвало не только восхищение, но и жаростные споры о том, к какому направлению его отнести. Жорж Садуль и Анри Ажель не без основания вписывают имя Виго в традиции французского реализма и объявляют его предшественником Марселя Карне, Жана Ренуара и Жюльена Дювивье.

Другие же стараются отвоевать его для сюрреализма, ссылаясь на гротескные кадры из фильма «По поводу Ниццы» или на уже упомянутый нами эпизод ночного бунта школьников в «Ноле за поведение», на применение ускоренной съемки в подводных сценах сновидений Жана из «Аталанты». Но эти аргументы в конечном счете вряд ли убедительны.

Ведь гораздо более частые примеры использования трюков и возможностей кинокамеры являют почти все фильмы французского «авангарда», начиная с «Антракта» Рене Клера. Но немногие из них выдержали испытание временем.

Очевидно, сила Жана Виго заключалась прежде всего в душевном богатстве его личности, в той обостренной социальной чувствительности, с которой откликался он на явления эпохи.

И не менее важно для нас, что ни общественная, ни личные трагедии, пережитые им, не стали для него лазейкой в ту нору безвыходного пессимизма, где укрывались от противоречий действительности многие его современники.

Один из соратников художника, Луи Шаванс, очень верно охарактеризовал именно эти стороны личности Жана Виго:

«Он не был утопистом, видел противоречия капиталистического общества, но оставался неукротимым оптимистом и твердо верил в существование счастливого исхода из бед нашей эпохи.

Оптимист Жан Виго? После своего тяжелого детства, болезней, долгих месяцев агонии? Да, он был оптимистом до последнего вздоха, без наивных иллюзий, испытывая чувство глубокой привязанности к своей семье и близким. Я был тому свидетелем».

Своим социальным оптимизмом, верой в гуманистическую силу киноискусства, симпатией к советскому кинематографу дорог нам сегодня Жан Виго; и вместе с его французскими соратниками мы можем только сожалеть о том, сколько творческих планов остались неосуществленными из-за его раннего ухода из жизни.

Талантливый французский поэт Филипп Супо сочинил для Виго сценарий под названием «Украденное сердце». Так как Супо примыкал к сюрреалистам, то в рукописи преобладали алогичные ситуации, но одна из них, мне кажется, несмотря на всю свою эксцентричность, выражала сущность поэтики Виго.

Молодой человек, элегантно одетый в вечерний костюм, но почему-то босой, останавливается на мосту. Он видит, как женщина в трауре, очевидно, хочет утопиться. В отчаянии она грозит небу, реке, человеку. Юноша вынимает из кармана горсть звезд и бросает, как фейерверк, в Сену. Женщина убегает, она остается жить.

Так и художник Жан Виго щедро разбрасывал звезды поэзии, но они не затухали, как ракеты, упавшие в воду, а взлетали вверх. Свет их дошел до нас и обозначил маршрут для тех, кто прокладывал новые пути в киноискусстве. Отблеск этих звезд увидели не только соотечественники Виго, проник он через Альпийские хребты и стал явственно заметен в фильмах итальянских неореалистов.

Как никто, уловили они главное в наследии Виго — в первую очередь не формальные особенности его киноязыка, а глубину и страстность мысли. К чести Итальянской федерации кино клубов надо отнести и то, что своей пропагандой фильмов Виго они добились наконец выхода их на широкий экран.

А итальянский исследователь творчества художника Глауко Виацци оценил вклад Виго такими точными словами, что нам остается только полностью подписаться под ними:

«Мы требуем признания Виго от имени всех, кто любит кино, и особенно, кто любит человечество, и ставим его фильмы в ряд с теми, которые способствуют переделке мира и делают жизнь человека лучшей, свободнее и счастливее».

П.Е. Салес Гомес

Жан Виго

**[Сокращенный перевод книги,
изданной в 1957 году
в парижском изд-ве «Сей»]**

Глава I

Мигель Альмерейда

Эжен Бонавентюр де Виго был сыном Эжена и внуком Бонавентюра де Виго, крупного чиновника из Андорры. Весьма гордившийся своей невеликой знатностью, сей последний так и не признал брак сына с Эме Салль, которую считал плебейкой, хотя она и славилась красотой во всем округе Перпиньяна. Рождение у них в 1883 году ребенка тоже не заставило его изменить свое отношение к ней. Больной туберкулезом, Эжен вскоре умер. Ему было 20 лет. Эме Салль вернулась с ребенком в отчий дом в Перпиньяне. Там спустя год она встретила молодого фотографа из Сета Габриеля Обэса, женившегося на ней едва ему удалось обосноваться в этом городе. Ребенок остался с родителями Эме, а молодожены уехали в Дордонь, а затем перебрались в Париж. Эме была неврастеничной и неуравновешенной натурой, и они не были счастливы. Эжену Бонавентюру де Виго было около 15 лет, когда он приехал к ним жить. Гнетущая атмосфера в родительском доме, нервозность Эме — все это не способствовало установлению добрых отношений между мальчиком и теми, кого он называл «тетушкой» и «дядюшкой». Обэс отдал его в ученики фотографа, и подросток вскоре стал жить в столице один.

Он испытал безработицу, голод, одиночество, слегка скрашенное знакомством с анархистскими кругами. Имя его заносится в карту-теку комиссара третьей, так называемой «бригады Фукэ» по делам анархистов. Среди последних он находит большого друга, Фернана Депре, немного старше его самого.

После долгого периода безработицы Виго поступил на службу в фирму Манэса на улице Фобур Сент-Оноре в качестве фотографа. Платить ему должны были по субботам, но уже в первый рабочий день, оказавшись без копейки в кармане, он проводит обеденный перерыв в саду Тюильри, слушая пение птиц. Не дожидаясь, пока закончится первая неделя, хозяин квартиры грозитя отобрать у него ключ, если он не заплатит за постой. Тринадцатилетний сын хозяи-

на застаёт его в слезах. Виго признается ему в своем бедственном положении. Сын Манэса находит выход: он берет 20 франков из кассы отца. Оставалось дожидаться до субботы, чтобы положить их назад. К несчастью, мадам Манэс обнаружила недостачу, добилась признания сына и подала жалобу в суд. Эта жалоба была взята назад после того, как Виго представил свои объяснения. Но ему пришлось искать другое место.

В конце мая 1900 года его арестовали за соучастие в укрывательстве краденного. Этому обвинению он был обязан своей репутацией анархиста. Его приговорили к двум месяцам тюрьмы, которые он отбыл в «Петит рокетт». В ответ на это Виго заменил свое имя на Альмерейду, ибо это имя звучало как брань *. Выбор же именно такого сочетания букв объяснялся убежденностью некоторых анархистских деятелей в архиреволюционной силе «громких фраз». А считать «все дерьмом» и было выражением этой силы в начале века. Словом, Мигель Альмерейда означало испанец и анархист. По выходе из тюрьмы Виго — Альмерейда нашел работу у фотографа на бульваре Сен-Дени — Галлэя. Дабы отомстить, он изготовил бомбу и опубликовал 27 января 1901 года в «Либертёре»¹ первую статью, где прямо заявлял о своих намерениях. Впрочем, некоторая нерешительность с его стороны объяснялась отношением окружающих. Например, матери и Габриеля Обэса, призывавших Виго к осторожности. Это вызвало у него только ожесточение и дало повод для второй статьи, 9 марта, под названием «Спокойствие», посвященной «тетушке», — иначе говоря, матери — и «господину Обэсу», которого он больше не желал называть «дядюшкой». Семнадцатилетний памфлетист ведет себя вызывающе, напоминает матери и Обэсу их приключения молодости и кончает восхвалением «гордыни Индивида, утверждающего свою грубую силу и высокомерие». Его бомба, изготовленная из порошка магнезии и серы для активи-

* Непереводимая анаграмма: «у а (de) la merde», в буквальном переводе: «тут все дерьмо» (примеч. пер.).

зации взрыва, была помещена в маленькую коробочку из-под ваксы и обмотана запальным шнуром.

Жертвой был выбран судья, отправивший его в тюрьму. Из страха, что при этом пострадают невинные люди, Альмерейда подложил свою бомбу с зажженным шнуром в туалет на площади Вольтера и занял наблюдательный пост в двадцати шагах. Бомба не взорвалась, и молодой анархист удалился весьма разочарованный.

Вызванный однажды к Фуке в качестве свидетеля по делу одного арестованного анархиста, Альмерейда не мог скрыть свое смущение, когда комиссар показал ему в шкафу склад бомб, среди которых он увидел и свою коробочку из-под ваксы. Полицейский заметил его смущение и без особого труда добился откровенного признания.

На суде 26 июня 1901 года эксперт-химик Жирар утверждал, что обнаруженная в коробочке взрывчатка была неизвестного состава и обладала огромной силой. Задыхаясь от волнения и гордости, Альмерейда ничего не сказал, ничего не объяснил и был приговорен к году тюрьмы. Этот срок он почти полностью отбыл в тишине одиночной полутемной камеры.

Вероятно, весьма скромная, но все-таки помощь, которую он получал до сих пор от матери и Габриеля Обэса, прекратилась совсем. Эме сошла с ума и была помещена в клинику. Обэс возвратился в Сет и занялся там своим делом.

Заключение Альмерейды в тюрьму не осталось незамеченным. Лоран Телад² написал о нем в своей статье. Фернан Депре³ обратился за помощью к молодому художнику-анархисту Франсису Журдену⁴, который в свою очередь связался с вдовой Жюля Валлеса⁵ — Севериной. Все вместе они повели в печати кампанию за помилование Альмерейды, но добились его лишь за месяц до истечения срока заключения.

Встретив Альмерейду у тюрьмы, они отправились затем на Монмартр. «Успокоенные его твердой походкой,— писал Ф. Журден в «Леттр нувель» (1953, № 1),— мы повели нашего друга к товарищу,

которому должны были помочь в переезде на новую квартиру. Мигель упал под тяжестью шкафа, его начал душить кашель. Когда же он пришел в себя, то обнаружил перед собой чашку кофе со сливками и сияющего Фарга⁶, направившего на него со всей серьезностью объектив никогда не заправленного пленкой фотоаппарата».

Северина отвезла Альмерейду в деревню, откуда тот вернулся через месяц в хорошей форме. Он нашел место у фотографа Гершеля на бульваре Капуцинок, и вскоре его имя появляется на страницах «Либертёра» под антимилитаристским манифестом наряду с именами Себастьяна Фор⁷, Пьера Монатта⁸, Фернана Депре, Франсиса Журдена и некоторых других.

В начале октября Альмерейда оказался свидетелем расправы толпы с ребенком, укравшим несколько поленьев. Еще не позабыв свой собственный горький опыт, он вмешивается и с теми же чувствами пишет маленькую статью, которая очень нравится редактору «Либертёра» Матá. Отныне он исправно печатается там и в начале 1903. года становится одним из активнейших сотрудников этого органа анархистов. В марте Альмерейда оставляет работу у Гершеля и профессию фотографа, всецело посвятив себя политической деятельности и журналистике.

В этот период он жил в страшной нужде. Однажды на бирже труда, занятый подготовкой собрания в зале Научного общества, он потерял сознание от голода, хотя в кармане у него была сумма, необходимая для оплаты аренды зала.

Весной 1903 года двадцатилетний Альмерейда влюбился в Эмили Клеро, молодую активистку, несколько старше его самого. Она бросила ради него скульптора Филиппа Огюста, от которого у нее было несколько детей, умерших в младенчестве. Франсис Журден вспоминает о ней, как об очень скрытной, редкой выдержки и, вероятно, малосентиментальной женщине.

В этот период Альмерейда находится под сильным влиянием анархо-индивидуализма. Взгляды Жана Грав⁹ и Кропоткина¹⁰ кажутся

ему академичными. Он не ограничивается одними дискуссиями, и вскоре антимилитаристская деятельность становится его главным делом. В июне 1904 года голландский анархист Домела Ньювенхис организует в Амстердаме антимилитаристский конгресс. Благодаря сбору средств по подписке в Амстердам выезжает большая французская делегация, в которой был и Альмерейда, ставший на конгрессе видной фигурой. Одно из его предложений послужит потом базой для создания новой Международной антимилитаристской ассоциации («АИА»).

Альмерейде казалось, что он нашел наконец лучшее средство для осуществления революции. И он становится душой французской секции «АИА», состоявшей главным образом из анархистов и синдикалистов (тогда они еще были близки друг другу и среди них можно было найти и писателей анархистского толка и несколько социалистов). Вскоре состоялся и первый национальный конгресс «АИА» в Сент-Этьене.

Как-то вечером, в апреле, после одного из собраний несколько друзей Альмерейды, в том числе и Франсис Журден, дошли с Мигелем до его дома.

— Не хотите ли посмотреть на моего новорожденного? — спросил Альмерейда у друзей, которые ответили ему шутливо:

— Так у тебя еще один?

Альмерейда обожал кошек, и все подумали, что это еще одно его приобретение. Проклиная все на свете, они поднялись вверх. И здесь застыли от удивления: Эмили держала на руках ребенка. Еще накануне она вместе с ними была на одном из собраний в кафе. Ребенок родился спустя несколько часов. Никто из соседей не был разбужен криками роженицы. Никто и не подозревал о беременности Эмили. Придя в себя от удивления, все рассмеялись. Таким образом, как писал Журден, скромное появление на свет Жана Виго 26 апреля 1905 года в Париже, на улице Полансо, в небольшой, грязной и полной кошек мансарде у живших впроголодь родителей, было воспринято как «чудо комического жанра».

Альмерейда был счастлив своим отцовством. Эмили — полная решимости следовать за ним повсюду. Во время его разъездов, связанных с организацией конгрессов, она, правда, соглашалась оставаться дома с новорожденным, но только не в Париже.

Ребенок получил прозвище Ноно по имени героя одного из детских рассказов Ж. Грива. Ему нашли добровольную кормилицу в лице революционерки Жанны Шамполь, еще полной воспоминаний о Коммуне.

Немало времени малышу уделяет и консьержка г-жа Блан, повитуха и жена профсоюзного деятеля. Тем не менее обе они не имели возможности быть с ним всегда, а супруги не могли оставлять ребенка наедине с кошками и таскали его повсюду с собой. «Часто на митингах,— вспоминает Франсис Журден,— раздавался плач голодного малыша. Продолжая анализировать политическое положение или полемизировать с оппонентом на трибуне, Мигель доставал из кармана соску, протягивал товарищу и тот затыкал рот маленького крикуна».

На конгрессе в Сент-Этьене в июле 1905 года Альмерейда знакомится с молодым учителем истории из лицея Санса и ярким анти-милитаристом Гюставом Эрве¹¹. Спустя три месяца оба уже расклеивают по Парижу «Красную афишу» с подписями руководящих деятелей «АИА», избранных в Сент-Этьене, в которой подстрекают призывников к бунту. Привлеченные к суду, они приговариваются 30 декабря к тюремному заключению.

В тюрьме Клерво анархист Альмерейда и социалист Эрве отлично понимали друг друга. Образованный человек, Эрве открывал перед Альмерейдой новые перспективы. Со своей стороны, Эрве видел в Альмерейде революционную страсть, которой, по его мнению, так не хватало социалистической партии.

Оба они были освобождены по амнистии 14 июля 1906 года, и в конце того же года по инициативе Альмерейды и его товарища Эжена Мерля был создан еженедельник «Ла гер сосиаль»¹². По существу, Гюстав Эрве стал его директором. Остальные сотрудники

представляли тщательно дозированные направления — от анархистского до социалистического и синдикалистского.

Здесь не место рассказывать в деталях о богатой событиями истории газеты.

Правительство Клемансо было тогда предметом ненависти всех революционеров. В порыве этой ненависти «Ла гер социаль» выходит со статьей под заголовком «Долой республику!», где сказано: «Если бы прежние монархические партии имели за душой хоть что-то, они могли бы смести с лица земли республиканскую клику, которая нами правит, а мы при этом не пошевелили бы и пальцем в ее защиту» (17 апреля 1907 г.).

За постоянные призывы к бунту на «Ла гер социаль» обрушивается град репрессий. Восхваление бунта солдат 17 батальона в Норбонне обходится Альмерейде в апреле 1908 года двумя годами тюрьмы плюс год за статью об экспедиции в Марокко, не говоря уже о нескольких неделях дополнительного заключения за оскорбления Клемансо¹³.

Мигель Альмерейда оставался в тюрьме вплоть до августа 1909 года. Несмотря на пошатнувшееся здоровье, он возглавляет после освобождения кампанию в защиту испанского учителя Франсиско Феррера, приговоренного к смерти в Барселоне. В течение нескольких дней «Ла гер социаль» выходит ежедневно. Альмерейда играет важную роль в демонстрациях, увенчавшихся гигантским полумиллионным шествием во главе с Жоресом¹⁴.

Сознавая, в какой мере различные группы оказались захлестнуты событиями, Эрве и Альмерейда приходят к выводу о необходимости создания революционной организации. В течение нескольких месяцев Альмерейда изучает различные направления с целью создания революционной партии. А затем с головой окунается в «дело Льябефа» (несправедливо обвиненный в сутенерстве, Льябеф убил агента полиции нравов). В день казни молодого ученика сапожника несколько тысяч человек во главе с Альмерейдой с криками «убийцы» пришли к двум часам ночи к перекрестку Сен-Жак, где встре-

тили цепь полицейских. Раздались выстрелы, и один из анархистов был убит.

Статьи в защиту Лябефа стоили Эрве тюремного наказания, и Альмерейда остается один во главе газеты. Захлестнутый делами, он отправляет Ноно на несколько дней к Габриелю Обэсу, открывшему лавочку в Монпелье. Его племянница очень привязалась к Ноно. Позднее мадемуазель Обэс не раз просила присылать к ним мальчика, для которого пребывание на юге было очень целительно. Образ жизни, который вели Альмерейда и Эмили, отравлял здоровье не только им самим, но и их ребенку.

Арестованный в 1910 году за организацию забастовки железнодорожников, Альмерейда выходит из тюрьмы в марте 1911 года и создает «Молодую революционную гвардию», чье мужество вскоре узнала полиция.

В конце 1911 года во время столкновения с полицией Альмерейда получил удар саблей по голове. Это вынудило его провести неделю в постели, после чего он подхватил еще воспаление почек. Поправившись, он готовит специальный восьмиполосный номер «Ла гер сосиаль» с письмами различных деятелей к еще находящемуся в тюрьме Гюставу Эрве. Альмерейда добивается значительного расширения круга лиц, симпатизирующих газете. Это и анархисты, и синдикалисты, и крайне левая часть социалистов во главе с Венсаном Орио¹⁵ до правых социалистов типа Марселя Семба, не говоря о Геде¹⁶ и Жоресе. Газета в этот период почти смыкалась с радикалами.

Разрыв между «Ла гер сосиаль» и большинством анархистов произошел в октябре 1912 года, и в декабре Альмерейда вступил в социалистическую партию. Его друзья Мерль, Эмиль Дюлак и «молодые гвардейцы» последовали за ним.

Альмерейда считался тогда одним из лучших ответственных секретарей парижских газет, и эта репутация позволила ему и Мерлю получить приглашение сотрудничать в еженедельнике международной политики «Курье эропее». В марте 1913 года Эрве с волнением

сообщил о своем с Альмерейдой и Мерлем уходе из «Ла гер социаль».

Оба друга заводят новые знакомства и лелеют план создания сатирического еженедельника. Такую возможность им предоставляет хозяин «Курье» Пэ-Сеай. «Бонэ руж»¹⁷ начинает выходить с ноября 1913 года, а 24 марта 1914 года превращается в ежедневную газету. Альмерейда становится ее главным редактором, а Мерль — ответственным секретарем. В состав литературных сотрудников входят молодые журналисты, почти все старые друзья — Виктор Мерик, Голдский, Долье, Морис Фурнье, Фанни Клар, Рафаэль Дилижан. Первый номер поглотил все средства, собранные для издания газеты. Но она продолжает выходить, рассказывает Фурнье, «исключительно благодаря самоотверженности друзей и сотрудников». А также благодаря поддержке лидера радикалов Жозефа Кайо¹⁸, ибо газета встала на защиту его жены, обвинявшейся в убийстве редактора «Фигаро».

Альмерейда находился в кафе «Круассан» с Ноно, игравшим с сыном хозяина, когда стало известно об убийстве Жореса. В самом начале войны статьи Альмерейды не слишком отличались от статей его коллег. После битвы на Марне и посещения фронта их тон резко изменился. В его репортажах нет больше речи о варварах — богах или героизме французских солдат. В них говорится о трупах французских парней и ужасах войны.

«Бонэ руж» предпринимает атаки против членов правительства (например, Мильерана¹⁹), и ее антиклерикальный тон становится все резче. В этот период трудно определить последовательную политическую позицию газеты Альмерейды. Его собственные статьи становятся все короче, да и появляются редко. У него теперь иные заботы. Чтобы как-то выйти из ставших очень значительными газетных и личных денежных затруднений, Альмерейде пришлось заняться самыми различными операциями.

Одна из первых кампаний «Бонэ руж» была направлена против алкоголизма. Теперь в ней защищают абсент, над которым нависла

угроза запрета. Редакция начинает получать через посредство рекламного агента Мариона, нередко предоставлявшего Альмерейде довольно значительные авансы, субсидии от фирмы Перно и профсоюза продавцов вина. Значительная часть этих субсидий использовалась им для своих личных нужд. Его образ жизни существенно изменился. На этот счет до нас дошли самые противоречивые слухи. Противники используют против него самые различные обвинения. А. Моннио²⁰ пишет «о трех любовницах, трех домах и трех автомобилях», а Доде²¹ говорит о трех семьях, личном особняке, вилле в Сен-Клу и пяти или шести автомобилях.

Во всяком случае, его старый друг Франсис Журден с 1915 года перестает общаться с ним. «Я перестал видаться с Мигелем,— писал он в статье «Одно детство», опубликованной в «Кино-клубе» № 5 за 1949 год,— он немного раздражал меня. Будучи директором газеты, он имел машину, особняк, холуев и дорогих любовниц...». Юный Жан редко видится с родителями, чье время целиком посвящено бурной светской жизни. Большую часть времени он проводит с прислугой. Не часто выпадает ему счастье провести каникулы с обожаемым отцом. Вместе с Фанни Клар, ставшей его самым близким другом, Жан нередко отправляется в деревню. Именно с Фанни делится он своими первыми детскими впечатлениями о животных, природе и людях, впечатлениями, которые журналистка подчас использует в своих статьях. Как обычно, каникулы он проводит у Обзосов на юге.

В своем романе «Пораженцы» Луи Дюмюр нарисовал довольно непривлекательный портрет Альмерейды, совпадающий тем не менее с документами того времени. В одной из корреспонденций «Пари-телеграмм» о пребывании Альмерейды в Панаме можно прочесть, что он «прибыл в машине в сопровождении элегантной дамы, негра-шофера, слуги-испанца и двух огромных псов» (цит. по: Моннио А. Тайна тюрьмы Френ. Париж, 1919). Итак, перед нами Альмерейда, весьма отличающийся от того, каким его помнят по «Либертёру» и «Ла гер сосиаль».

Последние свои силы Альмерейда истратил во время возобновившейся борьбы с «Аксён франсэз»²², начатой 6 июня 1915 года под рубрикой на первой полосе: «Прислужники врага». Доде ответил статьей «Предатель Виго». Началась смертоносная схватка, в которой никто ни перед чем не останавливался. Альмерейда пользовался полицейскими источниками, которые ему предоставлял министр внутренних дел Мальви, а Доде находил поддержку у военной полиции.

После того как Альмерейда начал критиковать правительство Виани и Мальви, последний посоветовал членам парламента прекратить сотрудничество с «Бонэ руж» и лишил его всяких субсидий. Мерль находился в армии, а административная беспомощность Альмерейды, усугубленная беспорядочностью личной жизни и ухудшившимся здоровьем, довершила дело: «Бонэ руж» оказалась на грани катастрофы.

Марион опять добился фондов, но привел с собой в качестве администратора некоего Дюваля, долгое время бывшего скромным служащим страховых компаний. Образованный и тонкий человек, он доказал свой журналистский талант, выступая в новой рубрике, которую начал вести в «Бонэ руж».

Пацифистский тон «Бонэ руж» становился все острее, несмотря на нападки цензуры. Газета напечатала все статьи и призывы Ромена Роллана (что ей особенно инкриминировалось во время процесса в 1918 году).

Между тем состояние здоровья Альмерейды становилось все более тревожным. Чтобы преодолеть растущие боли, он прибегает к морфию. Первая операция приносит облегчение, но не избавляет от потребности в наркотиках. В окружении Альмерейды все чаще поговаривают о его смерти. Дюваль вместе с Марионом готовятся взять газету в свои руки.

Оправившись в 1916 году в Марселе после второй операции, Альмерейда уезжает оттуда и с новой энергией погружается в дела газеты. Получив от дельца, банкира Козна, 200 тысяч франков, он

частично покрывает свой долг Дювалю, достигший 150 тысяч франков.

В начале 1917 года выступления Альмерейды за мир становятся все более решительными. Вмешательство Вильсона, потребовавшего от воюющих стран изложения своих целей, как предварительного условия мирных переговоров, было воспринято с восторгом. Февральская революция в России встречена с еще большим ликованием. В течение первого квартала 1917 года Альмерейда находится в состоянии полного физического изнеможения. Он может перемещаться только на машине и держится исключительно благодаря все большим дозам морфия, а позднее и героина.

Борьба с «Аксьон франсэз» не прекращается ни на день. Позднее Доде признавал, что нападки на него были опубликованы в семи-стах номерах газеты. Он утверждал, что в основе действий «Бонэ руж» и Альмерейды лежит их продажность и прогерманская ориентация. Однако через них Доде целился в Мальви. Во время таможенного досмотра на швейцарской границе в мае 1917 года у Дювала был обнаружен чек немецкого происхождения на крупную сумму.

Началось следствие. Нападки на «Бонэ руж» участились. Альмерейда яростно защищался. Президент требовал его ареста или по крайней мере запрета газеты. Такое решение было принято на заседании военного совета 12 мая 1917 года.

Альмерейда представил следователю свои бухгалтерские книги, отчет о фондах газеты и о своих собственных. Взносы Дювала выглядели весьма незначительными и представляли к тому же обычные возвратные ссуды.

Тем не менее политический характер дела взял верх. Клемансо решил, что настало время свергнуть правительство, а его уязвимым местом был Мальви. Уязвимым же местом Мальви был Альмерейда. «Тигр» Клемансо завершил свою битву в сенате 22 июня. Он разгромил Мальви, взвалив на него и вину за Альмерейду, и тем самым открыл себе дорогу к власти.

После ликвидации газеты больной Альмерейда редко покидал свою виллу в Сен-Клу, где все время находился вместе с Жаном, Эмили и редкими друзьями, посещавшими его тогда. Уже давно Жан так часто не бывал вместе с отцом. И он пользовался этим, расставаясь с ним только на то время, когда уходил в школу и за покупками. В начале августа он пошел покупать отцу шнурки для ботинок. По возвращении ему же пришлось открыть дверь полицейскому комиссару, пришедшему с обыском. Единственным результатом этой операции была конфискация не имевших значения бумаг. С беспокойством увидел Жан, как полицейские уведолят отца, чтобы тот присутствовал при обыске в «Бонэ ружж». Однако он успокоился после его возвращения оттуда спустя несколько часов. В редакционном сейфе комиссар обнаружил конфиденциальные документы об армии Саррая, которые Пэ-Сеай предоставил Альмерейде для выступлений газеты. «Когда эти документы были обнаружены,— рассказывает в своих мемуарах Пуанкаре,— Виго упал в обморок. Следовательно тотчас завел новое дело. За Виго была учреждена слежка. Он будет в тот же вечер арестован, если вернется до захода солнца, или на улице (что позволяло осадное положение) в любой час ночи».

Но Альмерейда был арестован и отправлен в тюрьму Санте лишь спустя два дня, вечером 6 августа. А затем перевезен в тюремной карете из-за состояния здоровья в тюрьму Френ. Там его уложили в постель. Он требовал наркотиков, ибо без них боль была невыносимой, просил лечить себя. Альмерейда хотел жить, чтобы защищаться. 13 августа он попросил пригласить к нему адвоката.

Нет почти никаких сомнений относительно того, что Альмерейда был убит в ночь с 13 на 14 августа 1917 года в 14-й камере тюрьмы Френ. Предположения Альбера Моннио и адвоката Поля Мореля относительно политических мотивов убийства не очень состоятельны, но их доказательства относительно обстоятельств убийства, совершенного уголовником Бернаром, удавившим Альмерейду с помощью шнурков, сами по себе весьма убедительны.

В тот же день в опубликованном официальном коммюнике говорилось, что Альмерейда умер от кровохарканья. Спустя неделю появилась новая официальная версия: Альмерейда удавился на спинке своей кровати с помощью шнурков от ботинок.

Вскрытие показало, что у Альмерейды был острый перитонит и гнойный аппендицит. В брюшине был обнаружен литр гноя. Его конец был так или иначе близок.

Цензура проявила необычную строгость в отношении Альмерейды, и газеты смогли напечатать лишь официальные информации о его смерти. За исключением «Эвей», «Пэи» и «Журнал де пепль», газеты были полны инсинуаций и грязных намеков. Тело Виго было выдано Эмили лишь после настойчивых просьб. О месте похорон газетам было запрещено сообщать, и префектура нарочно передвинула в своем коммюнике число на один день вперед. Однако около пятидесяти друзей собралось все же в тот день у могилы Альмерейды.

Позднее только один Эрве выступил на процессе Мальви в защиту Альмерейды, отдав последний долг бывшему товарищу. Но это был единственный голос среди воплей ненависти против Альмерейды. Некогда честный и гордый юноша отверг имя Виго. Теперь ненависть людей обнаружила его и использовала, чтобы нанести удар по человеку, точнее говоря, труп, в качестве обвинения и оскорбления. Старый андоррский чиновник давно умер. Его имя во Франции в 1917 году носил только двенадцатилетний ребенок.

Глава II

Жан Виго

Едва известие о смерти Альмерейды достигло Монпелье, Габриель Обэс тотчас написал судье Дриу о своем решении взять ребенка под опеку. Не имевшая средств содержать Жана (да и хотела ли она этого?), Эмили дала согласие. По инициативе судьи зашла было

даже речь о лишении ее материнства, однако Обэс и его племянница воспротивились — не из особых чувств симпатии к Эмили, а опасаясь вызвать упреки со стороны Жана Виго в будущем.

В октябре 1917 года Жан был еще в Париже, где молодой писатель-пацифист Жан де Сен-При как-то увидел его в кафе на улице Пети-Шан. «Сегодня я видел,— писал он Жанне Бего,— сына Альмерейды. Этому бедному, бледному, хилому и хмурому мальчику лет двенадцать. Его несчастная душа несет отпечаток страшной смерти отца. В газетах пишут о «Жане Виго», не думая, что это — очень несчастный, маленький человечек. От недостатка воображения, вероятно» (Письма (1917—1919 гг.). Париж, 1924).

Спустя несколько дней ребенок уехал в сопровождении одного из друзей семьи, вероятно Фернана Депре, в Монпелье, ибо заболевший Габриель Обэс не смог сам забрать его.

Приехал он туда в самом плачевном состоянии. Поначалу Обэсы хотели спрятать мальчика, но это не представлялось возможным. Однако приходилось все же скрывать его происхождение, что было сделать легче, ибо по состоянию здоровья ребенок совсем не выходил на улицу. Жан находился в доме под наблюдением врача, друга семьи Обэсов, единственного человека, которому, видимо, назвали его настоящее имя. Через несколько недель состояние ребенка улучшилось. Начался учебный год. Однако не могло быть и речи о том, чтобы записать мальчика в одну из школ Монпелье. Если бы стало известно его имя, он подвергся бы со стороны учеников нападкам, как «сын предателя», да и положение Обэсов также стало бы весьма затруднительным. Осторожность требовала, чтобы Жан оставался в Монпелье как можно меньше. Обэсы просят доктора подыскать Жану школу в соседнем городе. Дирекция лицея в Ниме отказывается принять юного Виго в свой интернат. Тогда две знакомые дамы, госпожи Дюкро, соглашаются взять его к себе на пансион. Он посещает с конца 1917 года в Ниме начальную школу, директор которой и его жена приняли в нем участие, и каждую субботу ездит в Монпелье, оставаясь у Обэсов до понедельника.

Жан рос хилым и грустным мальчиком. Здоровье его было шатким, но он никогда не жаловался и плакал, лишь оставшись один. Консилиум врачей во главе с семейным врачом Обэсов приходит к не-веселому заключению.

Позднее, с начала 1918 года, он несколько привыкает к новой жизни. В этот период Жан начнет писать дневник. В школе его особенно интересует история. У Дюкро он читает «Давида Копперфильда», в Монпелье, на каникулах, Обэсы берут его как-то в кино, где идет фильм Чаплина, и у него появляются новые приятели — герои комических лент этого времени.

Часть каникул в августе — сентябре 1918 года Обэсы проводят с Жаном в горах. Здешний климат идет ему на пользу, и доктор настойчиво советует направить его в одну из школ горного района. По возвращении Обэсы останавливаются в Милло, где решают поместить ребенка в местный лицей-интернат. Хозяева Коммерческого отеля, в котором они жили, супруги Канак, соглашаются взять мальчика на свое попечение. Как и в Ниме, ребенка записывают под именем Жана Салля, девичьей фамилией госпожи Обэс, уже давно умершей матери Альмерейды.

Жану Виго 14 лет. В этом лицее он пробудет четыре года, строго соблюдая правило — не раскрывать свое истинное имя. Но еще в Ниме он понял, что директор и директриса знают о нем все и тем не менее добры к нему. В конце каждой недели он приезжает к Обэсам. В Милло его угнетает чувство одиночества. О его происхождении, вероятно, знали Канаки и директор лицея, но Жан не чувствовал этого. Первые вели себя вполне корректно, ходили с ним гулять — впрочем, не более того. Директор Делейн, чей урок истории так понравился Жану в первый день пребывания в лицее, оказался толстым, примитивным, напыщенным человеком. Были здесь еще воспитатели: Сантт, усач со вздернутой бородкой, охотно раздававший оплеухи ученикам; тихий, неприятный, с физическим недостатком Паррэн и классный надзиратель Лафон — человек, решительно не желавший быть снисходительным.

Вряд ли с самого первого дня положение Жана было лучшим, чем у других учеников. Два его бывших одноклассника — Жорж Коссá и Жан Брюэль — в письмах к автору этой книги описывают Виго как единственного парижанина в школе, что само по себе уже выделяло юношу среди южан, которым его манера говорить казалась странной. К тому же Жан был породистым, тонким, болезненным, нервным мальчиком, и молодые южане охотно потешались над его тщедушием и хилостью.

Брюэль был самым сильным в классе. Он взял Жана под свое покровительство и вместе с Жоржем Косса они стали неразлучной тройцей.

Особенно расстраивали Жана рассказы товарищей о родителях. Ведь он не мог ответить им тем же, поведав о своем идоле — мертвом отце, — смелом, прекрасном и одновременно богатом, с которым он жил в большом и красивом доме, каких он больше никогда не видел. А что он мог сказать о матери кроме того, что любил ее и огорчался, зная, что она так далеко от него? В Сен-Клу он привязался к Альмерейде. После его смерти он сблизился с матерью и ему скоро стало не хватать ее. Мысль, что она, быть может, и не любила его, огорчала Жана. Чтобы не показаться сиротой, он рассказывает о Габриеле Обэсе, как о своем дедушке.

Здоровье Жана улучшается. Хотя рацион его состоял лишь из ставших легендарными для учеников фасоли и капусты, он значительно окреп. Однако ни дружба с Брюэлем и Косса, ни окрепшее здоровье не могли заставить Жана полюбить интернат. Кроме участия в скандалах, он оказывает учителям пассивное сопротивление, снискав за четыре года учебы в Милло репутацию лентяя. Писание дневника представляется ему уделом благонаправных детей, и он прекращает его.

Каникулы у Обэсов были для Жана благоденствием. Он не отличался большой откровенностью, но Обэсы охотно выслушивают его жалобы и рассказы о нравах интерната. С Габриелем Обэсом у него устанавливаются самые добрые отношения.

Плохо успевая в учебе, Жан, однако, много читает, увлекается искусством, его интересует деятельность Обэсов. Фотограф позволяет юноше немного поработать в ателье и снимать на улице. Опытный глаз ремесленника сразу замечает его уверенный глаз и вкус «Как отец», — думает он невольно. Будучи человеком, которому профессия фотографа не принесла никакой радости, Обэс не стал поощрять Жана в этом направлении. В еще меньшей степени стремится он поддерживать юношу в его намерении попытаться счастья в Париже. В глазах Обэса и Эмили тоже именно столица погубила Альмерейду. И он говорил Жану, что раз уж тот интересуется фотографией ему лучше заняться чем-то более перспективным — скетчем, учиться мастерству оператора. Эта профессия тоже могла бы помочь ему затем пробиться в столицу. У Жана, мол, еще есть время, и, если ему уж так хочется уехать в Париж, лучше будет, если он поедет туда более зрелым и вооруженным против невзгод человеком, чем некогда Альмерейда.

Начиная с 1919 года Жан ежегодно в сентябре проводит несколько недель у матери в Париже. Прелесть этих каникул заключалась в том, что ему удавалось повидать кого-либо из старых друзей Альмерейды. Достигнув 16 лет, он ощущает острую потребность приобщать других людей к тому ореолу, которым для него окружено имя отца. В Монпелье он мог говорить о нем лишь с Обэсами. Но фотограф и его семья были для него плохой поддержкой, несколько не помогая в воссоздании детских воспоминаний или в поисках документов, относящихся к личности и жизни его отца. Помимо того, что они не одобряли деятельности последнего, Обэсы не очень внимательно следили за нею из своего далека. Зато в дни посещения матери Жан встречался и с Фернаном Депре и с Фанни Клар, которые охотно и с горячей симпатией много рассказывали Ноно о Альмерейде.

Когда в 1922 году Эмили написала Обэсам о своем желании послать сына где-либо поближе от нее, одна только мысль о том, что он получит тем самым возможность встретиться с друзьями, привела

ла Жана в восторг. Несмотря на отсутствие всякой симпатии к Эмили, Обэс дал согласие отпустить Жана, все еще находящегося под его опекой, продолжать учебу вблизи Парижа — в Шартре.

Дело Альмерейды начало уже забываться, и в Шартре Жан смог быть записан в лицей Марсо под своим настоящим именем. Здесь в 1924 году он сдал первые экзамены на звание бакалавра. В лицее Виго нашел не только применение своим способностям, но и выход энергии в спорте. Он был чемпионом в беге на 100 метров и неплохим вратарем футбольной команды. В воспоминаниях его товарища Колэна говорится, что поведение Виго в этот период мало чем отличалось от поведения остальных его соучеников, разве что чрезвычайной живостью реакции. Однако подчас его обычно хорошее настроение менялось: он переставал шутить и часами предавался печальным размышлениям.

Дружеские отношения с матерью в этот период прекратились. Их разделяло отношение юного Виго к памяти Альмерейды. Непримиримый, как все подростки, он с трудом принял мужа матери журналиста и редактора газеты «Ото» Дюдона, с которым охотно, впрочем, рассуждал о спорте. Так между Виго и Эмили возникла пропасть, которую ничто не смогло заполнить. В Париже он принимает решение посвятить свою жизнь реабилитации Мигеля Альмерейды. О своем намерении Виго говорит бывшим друзьям отца и просит их поддержки. Некоторые из них не скрывают от него своих колебаний и скептицизма. С восторгом слушает Жан рассказы о подвигах молодого Альмерейды в эпоху анархии и «Ла гер соссаль». Не исключено, что те, по понятной причине, умалчивали о некоторых подробностях, относящихся к деятельности Альмерейды в «Бонэ руж» периода войны, и обходили стороной эпизоды, связанные с морфием и обстоятельствами смерти, останавливаясь главным образом на героическом периоде его жизни.

Из книги Альбера Моннио «Тайна тюрьмы Френ» Виго с яростью во всех деталях узнает об убийстве своего отца и своем невольном участии в нем. Ведь это он купил отцу те самые шнурки, которыми

тот был удушен спустя несколько дней. Он знакомится с документами, собранными адвокатом Морелем для защиты прав несовершеннолетнего Жана Виго. Реабилитация Альмерейды становится главной целью жизни Жана Виго. Он никогда не простит матери того, что ее адвокат использовал политическую атмосферу 1917—1918 годов ради достижения успеха в процедурных вопросах, соглашаясь с обвинением, утверждавшим, что его отец был преступником, с которым расправились его же высокопоставленные соучастники, дабы избежать разоблачений.

Жан Виго окончательно покидает Шартр в июне 1925 года. Семилетнее пребывание в интернатах подошло к концу. В свои двадцать он достаточно насиделся взаперти, и влияние антимилитаристской идеологии Альмерейды, а также политической линии Компартии, в рядах которой состоял Фернан Дебре, лишь усилило его отвращение к перспективе пребывания в казарме. Колэну он признается, что готов на все, лишь бы не проходить военную службу.

Получив отсрочку на год в декабре 1924 года, Виго намерен поступить в университет, что даст ему снова право на отсрочку по призыву. В Сорбонне он не завязывает новых знакомств, посещая в Париже главным образом Дебре. Накануне рождества тот знакомит его с Пьером, братом умершего вскоре после перемирия Жана де Сен-При. Виго производит большое впечатление на Пьера, и тот невольно отождествляет его со своим покойным братом. Виго заболевает снова. Отношения с матерью становятся день ото дня все более натянутыми. Одновременно растет тяга к тем, у кого он узнал тепло домашнего очага. Письма к Обэсам становятся все более печальными и полными отчаяния. Те приглашают его к себе, и Виго снова приезжает к ним в плохом состоянии. Его лечат сначала в Монпелье, где он проходит курс облучения ультрафиолетовыми лучами, а затем в Палавâ солнечными ваннами. Виго не считает себя тяжело больным и упорно хочет устроиться в съемочную группу Абеля Ганса «Наполеон»²³. Однако врачи обнаруживают у него затемнения в легких, и Габриель Обэс отправляет молодого челове-

ка лечиться в Фон-Роме, на испанскую границу, близ Андорры, где некогда жили его предки. В целом состояние Виго оказалось не столь серьезным. В этот период расходы по содержанию Виго в клинике, видимо, взял на себя Эжен Мерль. Все шло хорошо, и в ноябре 1925 года казалось, что лечение подходит к концу. Виго надеется начать, наконец, в Париже свою стажировку на киностудии. Он обменивается письмами с Франсисом Журденом, связанным с артистическими кругами Парижа и обещающим представить Жана «какому-либо кинематографическому фрукту».

Три последующих месяца, проведенные в Париже, оказались неудачными. Новая вспышка болезни и плохие отношения с матерью, неумолимо идущие к разрыву,— все это приводит к тому, что он возвращается в Фон-Роме в плачевном состоянии.

Из Парижа приходят тревожные вести. Эмили тяжело переживает свой разрыв с Дюдоном и ищет работу. Виго не в состоянии помогать матери. Будь у него такая возможность, он бы несомненно это сделал. Но и любить мать он более не в силах, и их отношения становятся для обоих источником бесконечных мучений.

В личной жизни Виго происходят перемены. В Фон-Роме он знакомится с Элизабет Лозинской, дочерью промышленника из Лодзи. В 1926 году ей исполнилось 19 лет, она заканчивала учебу в Швейцарии, но прервала ее, приехав на лечение в Фон-Роме. Они сближаются.

Материальное положение Виго становится все хуже. Запутанные дела Мерля не дают ему возможности посылать Жану деньги. Зарплата Дебре в «Юманите», равная в то время зарплате квалифицированного рабочего, не позволяет ему даже раз в год навещать Виго. Вероятно, помощь в этот период приходит лишь от семьи Сен-При. Виго ищет работу, чтобы оплачивать свое пребывание в Фон-Роме. Он сокращает расходы. Немного поправившись, они с Лейду покидают клинику и поселяются в окрестностях.

Во время пребывания в Фон-Роме Виго много читает и даже понемногу пишет. Он никогда не думал о литературной карьере. Выбор

профессии был им сделан окончательно: это кино. Он рассчитывает на помощь Журдена. Сейчас же ему надо знакомиться с книгами по кино.

В письме госпоже де Сен-При Виго сообщает о своем и его невесты выздоровлении и решении поселиться после недолгого посещения Парижа на Лазурном берегу. Они приезжают в столицу в ноябре 1928 года. В письме от 30 ноября Депре пишет Пьеру де Сен-При: «Я видел Жана и его бледную и изможденную даму. Он по-прежнему страдает коликами. Париж — не место для них обоих. Их состояние еще более отчаянное, чем наше. Жан выезжает с нею на юг, не имея никакого положения, снабженный только рекомендациями. На его месте я был бы в отчаянии. У него нет прошлого, и, быть может, он просто физически неспособен заняться каким-либо делом».

Тем не менее предпринятые Виго в Париже робкие шаги возымели некоторое действие. Благодаря другому дебютанту, Клоду Отан-Лара²⁴, с которым его знакомит Франсис Журден, Виго поступает на работу в компанию «Франко-фильм», распространившую сферу своей деятельности до Ниццы. По рекомендации госпожи де Сен-При Виго наносит визит Жермен Дюлак²⁵, которая очень сердечно принимает его и обещает поддержку во «Франко-фильм», где она знакома со всеми. В этой фирме одни съемочные группы создавались, другие — распадались, и, по мнению Виго, помощь Дюлак в подходящий момент могла быть решающей. Пока же та просит его в письменном виде ясно изложить, что он знает и чего добивается. Ответить на эти два вопроса было нелегко.

Виго и Лейду уезжают в Ниццу в начале декабря 1928 года и поселяются в доме 19а по бульвару Императрицы России, у Жанны Шамполь, кормилицы маленького Ноно. В студии «Франко-фильм» его ждет место помощника оператора. В конце января Жан и Лейду поженились и стали жить на вилле «Два брата», рядом со студией, где Виго помогает Бюрелю в работе над картиной «Венера». Его обязанности были весьма неопределенными и малоинтересными, а воз-

награждение самое примитивное. Но он был на студии, рядом с камерой, и приобщение к миру кино вознаграждало его за все. Однако спустя месяц Виго остается без работы, и без поддержки отца Лейду супруги оказались бы в полной нищете. Как только его дела несколько поправятся, он обещает выделить им капитал, чтобы Виго имел больше свободы действия в начале своей карьеры. Виго продолжал ходить на студию. Но он уже удовлетворил свое любопытство и ему скучно. Перспектива получить работу не представляется реальной даже в будущем. И тут в середине 1929 года тесть присылает обещанный подарок — сто тысяч франков, которые дают возможность пожить в Париже и купить по случаю камеру Дебри.

Они пробуют камеру. Теперь у Виго есть возможность подумать о собственном фильме. Не представляя себе возможности снимать на студии, он задумывает документальную ленту, посвященную Ницце. У него нет никакого предварительного плана, а только неосознанное раздражение сюжетом как таковым. Во-первых, он должен был оставаться в Ницце, а ему представлялось, что успеха можно добиться только в Париже. В отношении самого города его чувства были двойственны. Он любил Ниццу, как город своего счастья с Лейду, но ненавидел, как место, куда со всего света съезжаются богачи. Сделав выбор, Виго приступил к работе, но она лишь отдала его от первоначального замысла.

Виго начал со знакомства с историей Ниццы. Он прочел три десятка книг. Это знакомство позволило ему открыть целый город памятников. Но, придя к выводу, что они ему не понадобятся, он решает не включать их в будущий фильм. В дальнейшем первоначальный замысел все время меняется. Потом поиски сюжета будут прерваны. Здоровье Виго и Лейду снова ухудшилось, и осенью 1929 года они уезжают в Париж для консультации со специалистами.

Виго использовал поездку в Париж, чтобы побывать среди молодых кинематографистов. Он знакомится с Митри²⁶, Лодсом²⁷ и кино-оператором Борисом Кауфманом²⁸.

Бориса Кауфмана часто путают с Михаилом Кауфманом, братом Дзиги Вертова и основным оператором фильмов «Киноглаза». Борис — их третий, младший брат. Кауфман показал Виго две из своих лент, и тот тотчас пригласил его принять участие в создании документального фильма о Ницце. На вилле Виго была «комната друзей», и супруги убеждают Кауфмана поселиться там.

По всей видимости, Виго и Кауфман начали съемки в соответствии с той схемой, которая была набросана до поездки в Париж, то есть со съемок дорогих сердцу Виго волн. Но оба быстро убедились в трудности передать различие этих волн, которые на экране были абсолютно похожи друг на друга. Горы тоже выглядели трафаретно. Виго решительно меняет замысел. Отныне его интересует лишь современный город. С помощью Кауфмана он начинает работу над сценарием. Основу его вдохновения составляют антипатии, которые авторы сводят к исходной простейшей и ясной схеме:

А. Ницца — это главным образом город, живущий рулеткой.

Б. Здесь все подчинено интересам иностранцев:

1) Большие отели и т. д. и т. д.

2) Прибытие иностранцев.

3) Рулетка.

4) Те, кто живет ею.

В. Местные жители (как фон) не более интересны, чем иностранцы.

Г. Все они обречены на смерть.

Смерть! Он думает использовать страшные кладбища, с которыми познакомился прежде. Первоначальный замысел показать через них город, обреченный на смерть, сохраняется в картине. Навязчивые мысли одолевают Виго. Он хочет посмеяться над гробницами великих людей, над бюстом Гамбетты.

Эти кошмары еще не дают ему возможности высказать личные взгляды, которые как бы прикрыты вуалью. Но они явственно проступают, когда мы видим ребенка, мертвую голову и бегство к кажущейся открытой двери. Не желая жаловаться, Виго отказывается от кошмаров и оставляет только насмешку.

Чтобы показать город, он решает возвратиться к последней строке введения: общий вид, центр города, поднимающийся навстречу камере. Затем Ницца переворачивается, и мы переходим к рулетке. «Шарик прыгает. Рука бросает жетон. Шарик замедляет бег. Рука кладет жетон. Шарик ускоряет бег. Смотритель делает знак рукой. Лопатка крупье отталкивает жетон. Рука, играющая с жетоном. Шарик медленно вращается. Раздутое изображение шарика. Искаженные лица игроков. Бесстрастные лица крупье. Стопка жетонов крупным планом. Лопаточка. Стопка жетонов издалека. Шарик возобновляет бег. Номера на зеленом сукне. Путешественники выходят из вокзала. Сидящие на чемоданах путешественники. Комиссионеры. Служащие отелей. Такси. Кареты. Переводчик. Дверь отеля открывается. Грумы. Бежит посыльный. Метут террасу. Зал ресторана. Метрдотель завязывает галстук. Склонившиеся набок отеля выпрямляются. Мальчик проверяет свой пробор. Изогнутое дерево превращается в пальму. Пальма. Метла уличного метельщика. Волна выносит на пляж отбросы. Куча отбросов около дворика. Море. Дворник удаляется, толкая тележку. Вид пустой и без деревьев набережной. Подготовленные кресла. Море. Чайки. Выстроившиеся в ряд деревья. Чистое небо».

Виго чувствует, что ухватил главное. Он снимает с Кауфманом метельщика и его метлу, официантов, готовящих террасу для клиентов, пальмы, освобожденные от старых побегов. Отели «Негреско», «Рюль», «Средиземноморский дворец» — сначала перевернутые, а затем выпрямившиеся. Сцены в казино. Судорожные лица игроков и бесстрастных крупье снять крупным планом оказалось сложно, и от них отказались. Зато набережную, пустынную и чисто прибранную, готовую принять туристов, ранним утром сняли без труда. «Променад дез Англе», самый центр туристской Ниццы, набережная, фигурирующая на почтовых открытках, до сих пор мало волновала Виго. Он понял свою ошибку и решил ее исправить. Чтобы снимать гуляющих незаметно, Виго с Кауфманом соорудили коробку, в которую поместили камеру, и так отправлялись на охоту.

Улов был недурен, но качество отснятого материала весьма различно. Затем Виго перешел на пляжи. Но здесь ему явно не доставало сюжетов. Человек с подвернутыми брюками, чтобы загорели ноги, скужающая дама, одинокие купальщики — вот и все.

Было начало 1930 года, и приближался карнавал. Решив воспользоваться любыми темами, связанными с туристами, чтобы затем опровергнуть их при монтаже, Виго получил разрешение «Комитета праздника» снимать постройку колесниц. Во время шествия и битвы цветов они с Кауфманом устроились на платформе, выделенной для фотографов и кинооператоров. Однако, быстро поняв, что допустили ошибку, смешались с толпой, то и дело натываясь на блюстителей порядка. Тем не менее удалось снять ряд кадров, которые, впрочем, были не очень высокого качества.

Общего плана съемок фильма на всем протяжении работы у Виго не было. Он все еще раздумывал по поводу того, каким должен быть его стиль. Сначала увлекся символикой. Затем жестоким реализмом в духе фон Штрогейма²⁹. Добавим еще пристрастие Виго к формальным приемам. Как и все поклонники «Антракта»³⁰, Виго использует рапид при съемках настоящих похорон, а также на карнавале, снимая танцующих на эстраде женщин.

К середине марта 1930 года Виго и Кауфман уже отсняли четыре тысячи метров пленки. Наступил момент перехода к монтажу.

Большой поклонник советских кинематографистов того времени, Виго стремится использовать в своей картине методы монтажа аттракционов и достижения «Киноглаза». Однако их широкое использование стало невозможно, когда внезапно выявилась довольно существенная разноликость пригодных для картины кадров. Речь шла о том, чтобы, смешав их, добиться взаимного обогащения каждого фрагмента определенным смыслом. Присутствие рядом Кауфмана не могло не стимулировать Виго в такого рода намерениях.

В начале мая работа была закончена. По своим задачам фильм далеко выходил за пределы одной Ниццы. Виго назвал его «По поводу Ниццы» и дал подзаголовок: «Документальный угол зрения».

Как коротко изложить содержание картины? В бумагах Виго обнаружен документ в виде коммюнике для печати: «Жан Виго и Борис Кауфман сняли фильм «По поводу Ниццы». Голубое небо, белые дома, дивное море, солнце, радуга цветов, радость в сердце — такой может показаться атмосфера города. Но это лишь эфемерная, мимолетная видимость. Смерть всегда подстерегает человека в городе удовольствий». Создатели «По поводу Ниццы» хотели показать будущее города в этом аспекте. Коммюнике слабо раскрывало намерения Виго.

В дальнейшем, стремясь более четко выявить свою идеологическую тенденцию, он выскажется определеннее.

Узлом фильма стал карнавал, который преображает все вокруг: архитектуру дворцов, гуляющих на набережной, армию, флот, церковников, кладбища, любовь, смерть. Этот карнавал временами вызывает смех, но чаще чувство неловкости. Только дважды в картине не будет идти речь о нем: в середине, когда показана нищета старого города, и в заключении.

Итак, попытаемся изложить содержание фильма.

«По поводу Ниццы» начинается фейерверком, за которым следуют четыре передержанных при проявке плана города, снятые с воздуха, на которые наплывает рулетка. Прибывает детский поезд, и куклы-туристы подбираются лопаточкой крупье. Появляются новые кадры неба, ограниченные волнами и окаймленные пальмами, снятыми снизу на вращении, затем метельщик. Его присутствие говорит о приближении карнавала.

Подготовка к нему показана шестью планами изготовления игрушек и гигантских масок, которые чередуются с тремя планами официантов, убирающих столики на террасах. После кадра, где рисуют рот огромной куклы, режиссер переходит к «туалету» пальмы, которая появляется рядом с маленькой пальмой в горшке и простирает свои листья к экрану. Выпрямляются отели «Рюль», «Средиземноморский дворец» и «Негреско». Появляется статуя, и идет панорама таеяй решетки на тротуаре. Все готово.

Можно начинать прогулку. На «Променад дез Англе» нет ничего необычного: дамы, господа, продавец газет, шезлонги, нищий, фотограф, собака, цыган, мусорщик. Мы покидаем «Променад», взглянув на набережную сверху, уносясь все выше и выше. Видим идущий с моря на посадку гидроплан. Эти кадры перебиваются видами набережной. Когда же гидроплан наконец останавливается, набережная остается где-то сзади. Теперь мы видим гидроплан вместе с парусниками, затем теннисный корт, нужный лишь для того, чтобы перейти к игре шарами. Начало автогонки позволяет слегка коснуться водного спорта, но затем речь пойдет о ралли Монте-Карло. Перед дворцом с ковром на тротуаре останавливается машина, за рулем которой сидит богатая дама. Прибывает новая, еще более красивая машина с шофером и слугой. Затем мы снова возвращаемся на «Променад».

За это время набережная очень изменилась. Немолодые и старые женщины поражают своим безобразием. Самая элегантная из них прикована цепью к страусу. Веселье этих безобразных существ говорит о приближении карнавала. Мирные музыканты, уличные продавцы или чайки не смогут больше ничего изменить.

Мы видим, однако, молодые ноги, молодые бедра, внимательного старика. Молодая женщина четырежды меняет на террасе свой туалет, оставшись в конце концов в одних туфлях. Поскольку в распоряжении Виго был не только страус, но и крокодил, его поместили тут же для того, чтобы перейти к «Средиземноморскому дворцу». Странные украшения его фасада и динамика арок уступают место узкому просвету неба в старом городе, с его стенами и разрушенными крышами. Тем не менее пересечение каналов наверху выглядит красивее, чем перекресток внизу. И вовсе не из-за прачек у общественных моек, или детей с ночными горшками, или игры в «морру». А потом мы видим ребенка с рукой, уничтоженной огнем или проказой, нечистоты, помойки и кошку.

К счастью, существует рай богатых старух и одетых в смокинги весельчаков! Без физиономии богатой старухи, какой был бы ту-

пик! А вот и карнавал! Двигаются гигантские куклы, у них даже появляются живые человеческие маски на животах. А на земле люди топчут цветы, сорванные руками женщин из Граса. Теперь к ним прикасаются только полицейские. Вот отчего настроены меланхолически щенок или кукла с гитарой. Эту меланхолию нарушают танцующие в верхней части города женщины. И если пингвин и негритоска — куклы, то вот и настоящий генерал, сидящий на лошади. Другие куклы, уже не из плоти или картона, а из мрамора, находятся на кладбище. Но какое это имеет значение, раз это Карнавал! В доказательство — уход военных кораблей из бухты Вильфранш и безостановочно танцующие женщины. Кюре рассматривает афиши, а затем задумывается на краю тротуара. Он пересекает улицу лишь после вихляющих бедрами танцовщиц. Похоронная процессия проходит за минуту, чтобы женщины, парализованный человек и другие могли двинуться дальше. Начищаются ваксой не только ботинки, но и сами ноги. Идут маски — борода, осел — и ордена. Из уличного колодца видны ноги людей, пересекающие пустое пространство. Тут мы замечаем, что находимся на кладбище, а значит рядом — смерть. Женщины продолжают танцевать, но уже медленно. Бюст Гамбетты на могиле показан не только в фас, но и со спины. Остальные статуи тоже недвижимы. Танец женщин все замедляется, но женщины от этого не становятся достойнее. Зато волны и пальмы позволяют нам созерцать мирное море, даму, которая прикрывает шалью лицо, и небо... Тем временем танец женщин вновь становится очень бурным. Перед заводской трубой лицо немолодой особы выражает больше, чем одобрение: сластолюбие, которое превращается в восхищение при виде растущих размеров трубы. Но не похожа ли эта труба на пушку? Доказательство — обезглавленная кукла Карнавала. Разумеется, виден дым и улыбающиеся закопченные лица рабочих. Трубы могут вернуться на место, ибо их задача собирать дым, чтобы он не душил людей. Кладбище оказалось неспособно убить Карнавал. Теперь же можно ожидать чего угодно. Но это конец картины.

Фильм «По поводу Ниццы» не был для Виго поводом доказать, что он способен задумать и создать произведение киноискусства. Выступая в Париже перед зрителями-авангардистами, он изложил на основе собственного опыта мысли о социальном документальном кинематографе. «В этом фильме,— говорил он,— через показ весьма характерных явлений, присущих городу, речь идет об осуждении определенного образа жизни. Ибо едва на экране появляется Ницца, дух ее бытия (увы, за пределами города тоже), как фильм становится обобщением грубых развлечений, проходящих под знаком гротеска, плоти и смерти и являющихся последними потугами общества, которое забывается настолько, что вызывает чувство тошноты и приводит к убеждению в необходимости революционных преобразований».

Таким образом, Виго действительно воспользовался поводом, чтобы снять картину «По поводу Ниццы», выразив в ней не столько определенную точку зрения, сколько раздиравшие его взрывчатые чувства. В своем законченном виде фильм помог ему навести определенный порядок в собственных взглядах и направил их в сторону революционной идеологии.

Агрессивные чувства в этом произведении могут показаться с первого взгляда безличными. Осмеяние военных и духовенства было явлением достаточно распространенным в то время. И хотя, поступая так, Виго с радостью приобщался к Альмерейде, само выражение этой тенденции оставалось довольно общим. Более глубокую почву имеют его антипатии к немолодым женщинам. Выразив свои чувства ненависти, он как бы от чего-то освободился. При работе затем над «Нодем за поведение» проявляются более личные и интимные взгляды.

Однако помимо чувств и идейных убеждений в первой работе Виго налицо определенный стиль.

Как и других передовых людей своего времени, Виго привлекали поиски в области формы. Но в его фильме «По поводу Ниццы» скорее чувствуется радость открытия выразительных средств кино,

чем влияние предшественников. Он использует замедленную или ускоренную съемку лишь в соответствии со своими конкретными задачами и тем самым отходит от чисто формальных изысков «Авангарда».

Выражение «авангард» пользовалось среди молодежи в 1929—1930 годах большим уважением, и Виго был рад, что его причислили к этому движению, тем более что в этот период авангард мог означать смелость не только в художественном, но и в социальном плане. И сегодня его творчество часто представляется под этой этикеткой, которая, несмотря на прошедшие годы, остается весьма общей и удобной. В своем фильме Виго отнюдь не предстает законченным мастером. В целом ряде решений он весьма примитивен и наивен.

В ту весну 1930 года Виго волновали другие проблемы: раскрыть людям глаза на революционный характер «По поводу Ниццы», организовать в Париже просмотр и добиться, если это представится возможным, коммерческого проката. Фильм поглотил добрую часть подаренных тестем ста тысяч франков, и ему бы совсем не помешали доходы от проката. Остаток денег от подарка отца Лейду позволил супругам в течение мая совершить веселую поездку в Париж, где они поселились в отеле «Корнель», на улице Корнеля. В Париже, по мнению Виго, идеальным местом для премьеры фильма был бы зал «Вёё коломбье»³¹, где уже много лет подряд под руководством Жана Тедеско³² давались все премьеры авангардистских фильмов.

Показ картины состоялся здесь в среду 28 мая. Нам мало что известно об этом первом просмотре. На нем была, конечно, Фанни Клар. Она напечатала на другой день в «Ле суар» статью, где оговорки касались только повторения кадров.

Виго ждал статью, зная доброе отношение старого друга. Более неожиданной была статья реакционной «Эко де Пари», опубликованная в тот же день. Эта утренняя ежедневная газета напечатала статью Люка Анри,— вероятно, вообще первую рецензию на фильм

Виго (30 мая 1930 г.). В ней чувствуется то же удивление, что в статье Фанни Клар, относительно повторения некоторых тем, но статья была весьма лестной, а Виго нуждался в поддержке, ибо сомневался в своей работе. Критик «Юманите» Л. Муссиак³³ тоже присутствовал на просмотре и намеревался писать о картине. Мнение Муссиака имело для Виго большое значение, ибо это была точка зрения органа Компартии и наиболее влиятельного критика того времени. После первого показа, кроме двух указанных статей, в печати не появилось ничего серьезного. Критиков на сеансе оказалось немного. Надо было исправить это при первой же возможности, которая скоро представилась.

На новом просмотре присутствовали руководители «Объединения зрителей-авангардистов», в которое входила молодежь, жадная до всего нового, что появлялось в кино. Они тотчас пригласили Виго показать свою картину на июньском заседании членов «Молодого французского кино».

Просмотр этот имел успех, корреспондент «Клоуз-ап»^{*} пишет о нем, как о «главном кинематографическом событии в Париже за последний месяц».

Виго решил воспользоваться этим и продлить свое пребывание в Париже, ибо его попросили сказать несколько слов о своей картине перед началом сеанса. Он никогда не выступал публично и счел предусмотрительным написать текст речи.

Просмотр снова состоялся в кинотеатре «Вьё коломбье» 14 июня в 15.30. Митри сказал, сначала несколько путано, о молодых, главным недостатком которых являются, отметил он, абстракции. Потом смотрели его картину «Удар пешкой». Затем выступил Виго. Он назвал свою беседу «Навстречу социальному кино». Это было не только его первое выступление, но и первое изложение на бумаге своих кинематографических взглядов^{**}.

^{*} Close-up (англ.) — крупный план (примеч. пер.).

^{**} Познакомить текст публикуется ниже (примеч. ред.).

Публика тепло отнеслась к выступлению оратора, и некоторые его формулировки были приняты смехом и дружными аплодисментами. Точно так же подчас дружными и восторженными аплодисментами был встречен и фильм «По поводу Ниццы». Все, стало быть, прошло хорошо, и следовало ждать реакцию печати. Верные друзья — Фанни Клар и Фернан Дебре — следили за этим.

«Ле суар» — радикальная газета левого толка. Фанни Клар объяснила секретарю редакции, что будет показан фильм сына Альмерейды, жертвы реакции, и что необходимо послать туда рецензента и проинтервьюировать Виго. Выбрали молодого Шарля Гольдבלата. В своей статье он писал, что «14 июня войдет в историю французского кино». Статья была хвалебная и длинная. Единственный его упрек заключался в том, что «подчас ритм фильма утомляет то назойливым убыстрением, то своей медлительностью». Вывод: «Вот молодежь, на которую мы можем положиться: она знает, куда идет».

В столь ожидаемой статье Муссиака в «Юманите» под заголовком «Документальный фильм» только в самом конце говорилось о картине Виго: «...особое замечание о картине «По поводу Ниццы». Разумеется, перед нами документальный фильм, но по воле авторов он явно выходит за ограниченные рамки типично документальной ленты и стремится приобрести социальный характер». В заключение, приведя некоторые слова самого Виго, Муссиак писал: «Вот почему «По поводу Ниццы» есть не только опыт настоящего кино, но также набросок обвинения против некоего образа жизни. Bravo, молодежи! Это трудный, но прекрасный путь!»

Других статей не было. Результат оказался плачевным. В коммерческом плане дело обстояло не лучше. Возможности проката не предвещали ничего хорошего, еще меньше — возможности продажи фильма. Виго предпочитал последнее, ибо рассчитывал на эти деньги снять новую ленту, другой документальный фильм — о Лурде, сценарий которого уже начал писать. Он намеревался сделать еще два или три короткометражных документальных фильма, прежде чем

взяться за что-то более серьезное. Позиция прокатчиков сорвала осуществление этих планов.

Пребывание Виго в Париже затягивалось, работы не предвиделось, и надо было думать о будущем. Во всяком случае, Виго не собирался бросать кино и хотел осуществить давно задуманный план: организовать просмотры в Ницце, надеясь заработать на этом. Для этого он решил создать там клуб, который бы работал, по возможности, на своих доходах. Примером для него была организация народного характера типа «Друзья кино» (созданная несколько лет назад Жаном Паскалем, директором «Синемагазина», и распространившая свою деятельность даже на провинцию). Его клуб, тоже названный «Друзья кино», намеревался организовать закрытые просмотры фильмов, запрещенных или испорченных цензурой, подобно тому как «Друзья Спартака» поступили в свое время в Париже в отношении советских картин.

Конец своего пребывания в Париже Виго употребил на изыскание возможностей показа картин в своем будущем клубе и по возвращении в Ниццу взялся за работу. Главная трудность заключалась в отсутствии связей.

Сначала он обратился за помощью к молодым врачам больницы Сен-Рош. В эту среду его привел Косса, и он нередко проводил там вечера вместе с дежурными. Косса был на его стороне и как мог помогал Виго, объясняя товарищам, в чем заключалась идея создания киноклуба. Они склонили на свою сторону только одного молодого врача, Мориса Никола, который затем не поддавался никаким колебаниям. Лейду тоже входила в группу, и все четверо уже готовы были начать новое дело. Однако пребывание в Париже не могло не отразиться на здоровье Виго и его жены, особенно Жана. Пришлось все отложить и отправиться отдохнуть на два месяца в Пейра-Кава. Первое заседание киноклуба было назначено на 19 сентября.

Вскоре Виго получил хорошие известия. Фирма «Пате-Натан» решила начать показ фильма «По поводу, Ниццы» в кинотеатре

«Студио д'юрсулин»³⁴ в начале октября, а в ноябре Жан Виго был приглашен представить свой фильм участникам Конгресса независимого кино, который собирался в Брюсселе.

Демонстрация фильма в «Урсулинках» позволила познакомиться с ним большее число зрителей, чем на двух сеансах во «Вьё коломбье». Имя Виго приобретает известность. Присутствуя на просмотрах, он завязывает знакомства, которые сыграют затем определенную роль в его карьере. Среди них — актер Рене Лефевр. Он в свою очередь знакомит Виго со своим другом — Альбером Риера, и Виго с радостью узнает, что они — близкая родня.

Это начало известности привело и к более конкретным результатам. Для Жермен Дюлак он не был больше «протеее гсспожии де Сен-При», а для Мусинака протеее Фернана Депре, но человеком, которого они увидели в деле. Оба они соединили свои усилия с целью добиться для Виго заказа на короткометражку у фирмы «Гомон-Франко-фильм-Обер».

Виго должен был приступить к работе в декабре 1930 — январе 1931 года. У него было достаточно времени, чтобы поехать в Брюссель и принять участие во втором Конгрессе независимого кино. Главный вопрос, который решался там, касался средств борьбы с цензурой. Остальное время заняли просмотры картин.

По возвращении в Париж Виго приступил к работе над короткометражкой, которая была задумана ЖФФА («Гомон») как серия в рамках «Живой газеты». Главный режиссер всей серии М. Морской решил начать с фильма о каком-либо известном спортсмене. Виго мог сам выбрать ассистента. Он взял Ари Садуля, сына известного революционера Жака Садуля*, с которым он познакомился у Франсиса Журдена.

Ему поручили сделать фильм о плавании с участием чемпиона Жана Тариса. После бесед с пловцом, который рассказал ему об этом виде спорта, ибо Виго ничего в нем не смыслил, он составил план

* Долгие годы парижского корреспондента «Известий» (примеч. пер.).

картины, собираясь рассказать в ней о различных стилях плавания, включая, конечно, сведения о карьере и победах чемпиона. Продюсеры торопили его, и Жан Виго был вынужден набросать сценарий на трех машинописных страничках, где были суммированы его намерения.

После новой встречи с Тарисом, на сей раз в бассейне, Виго в течение двух дней писал режиссерский сценарий, состоявший из 56 планов. Большая часть съемок велась затем в бассейне Автомобильного клуба, где была возможность работать под водой. Два простых студийных плана не представляли труда. И он приступил к монтажу и озвучиванию.

Результат оказался не так уж плох. Чувствовалось желание Виго сделать что-то оригинальное. Плавание и сам Тарис не представляли для него интереса. Зато поведение чемпиона в воде заслуживало внимания. С помощью камеры Виго следил за его движениями. Когда тот вытирался, камера панорамировала вверх, и он оказывался уже в халате. Как мы видим, Виго не потерял вкус к формальным приемам. Но здесь они были совершенно уместны и отнюдь не излишни.

В центре фильма — «дидактическая демонстрация кроля». Начинается все с Тариса, его голоса. Виго фантазирует уже на титрах. Пока они идут, детский хор спрашивает: «Мама, пароходики имеют ножки?» После титров следовало знакомство с матерью и ее ответом. Затем шли приветствия толпы, и голос диктора перечислял подвиги чемпиона. Тем временем на экране мегафон занимал весь кадр. Тишина и темнота. Экран был еще пустым, когда раздавалось: «Внимание!». И начинался фильм.

После двенадцати планов плавающего Тариса следовало интервью с ним. Тарис давал короткие пояснения по поводу своей биографии. Затем фильм сообщал четыре общие информации:

1. Каждый ли человек плавает? — Мы видим толстяка в воде.
2. Является ли вода его стихией, как у рыбы? — Мы видим упражнения под водой (кувырки, деформации и т. д.).

3. Надобно знать, конечно, несколько движений, но главное — войти в воду.— Мы видим несколько человек, играющих в воде.

4. Нельзя научиться плавать в комнате.— Мы видим худую женщину, которая лежит на животе на табурете, делая движения в стиле брас. На этом фоне толпа спасателей в трусах.

Затем Тарис показывал «кроль». Надо признать, что после его объяснений кролю не научишься и в кино тоже.

И в конце — замедленные кадры под водой. Здесь Виго хотел проявить свой «авангардизм» с помощью трюковых съемок. Прыжок Тариса в воду со сжатыми ногами снят наоборот, и Тарис как бы выскакивает из воды. Затем он внезапно оказывается в костюме, пальто и шляпе, прыгает и садится на край бассейна. Тарис кланяется и на двойной экспозиции уходит, пересекая бассейн по воде, сопровождаемый мелодией саксофона.

Спустя несколько месяцев Виго сам убедился, насколько претенциозными были его потуги. Отныне он уверен в том, что всякая смелость оправдана лишь тогда, когда она выражает органическое сочетание внешних новаций и показа реальности.

Однако в начале 1931 года возможности продемонстрировать на практике свои убеждения представляются весьма далекими, тогда как денежные затруднения становятся все более серьезными. Нескольких сотен франков, которые он получил за «Тариса», оказалось недостаточно, а лента «По поводу Ниццы» не принесла существенных доходов. В работе киноклуба «Друзья кино» едва удавалось избежать дефицита. Это уже казалось успехом, но на ближайшие месяцы было трудно ожидать даже самых скромных доходов.

В ЖФФА ему обещают другие заказы для серии «Живой газеты», но надо ждать. Тем временем Виго настойчиво добивается на студии Ниццы получения работы. Он готов принять любое предложение. Жермен Дюлак связывается с Жаном Гремийоном³⁵, который должен снимать в Ницце новый фильм. Виго приложил немало усилий, добываясь места в группе. Ему обещали, но все надежды оказались тщетными. Зато Анри Сторка³⁶ взяли скриптом (секретарем

режиссера). Эта должность во Франции вводилась впервые. Еще до начала съемок Сторк и Гремийон не ладили, и Виго обвинил Сторка в том, что тот занял его место. Сторк ушел, но и Виго не получил приглашения. После споров в Брюсселе, а теперь и в Ницце молодые люди подружились, и Сторк поселился у Виго, забавляя беременную Лейду фламандскими анекдотами.

Недоразумения с Гремийоном быстро рассеялись, и режиссер дал молодым людям превосходный обед с омарами. Они долго потом вспоминали его, ибо впервые ели омары, и еще из-за ресторана, который при своей бедности не могли бы посетить. Оба они остались без работы, и Сторк поехал попытать счастья в Париж или Брюссель.

Виго принимает тяжелое решение — продать камеру Дебри. Сторк находит покупателя, готового уплатить 20 тысяч франков. Это мало, но у Виго нет выбора. У него долги, а май обещает быть критическим месяцем. Виго просит уплатить ему десять тысяч наличными. Спустя несколько дней покупатель дает уже 19 тысяч, и Сторк отказывается быть дальше посредником. В конце месяца Виго просит уже 15 тысяч, но покупатель дает двенадцать. Только в середине июня он получает аванс в размере пяти тысяч. Уплатив некоторые срочные долги, Виго ожидает остальных денег, особенно необходимых в связи с ожидающимися родами Лейду. Когда 30 июня родилась дочь Люс, он был по-прежнему без средств. Покупатель камеры исчез. Это был голландец Пемстер, занимавшийся авангардистским кинематографом. Виго мечтает встретиться с ним, чтобы отколотить его при первой же возможности.

Все эти заботы не помешали ему воодушевиться, едва он узнал о приезде в Ниццу Чарли Чаплина. Виго добился встречи с ним, но беседа у них не ладилась из-за языка. Чаплин сделал жест, будто собирается подарить свое фото, но Виго в смятении отказался и ушел с мыслью, что его жизнь — сплошная цепь неудач...

После рождения дочери Виго представилась возможность получить работу в Ницце. Речь шла о характерной для того времени картине

в двух языковых вариантах по «типично парижской» пьесе Вернея «Орел или решка». Сценарий был утвержден ЖФФА—УФА; все было предусмотрено, отрегулировано, роль Виго сводилась к тому, чтобы наблюдать за съемками актеров во французском варианте. После долгих раздумий Виго готов был согласиться ради куска хлеба и в надежде отправиться в начале ноября в Париж, дабы получить там, как писал он Сторку, «нечто более интересное». Съемки задерживались, и в конце концов Виго был освобожден от работы над французским вариантом фильма.

Тем не менее он сумел добиться в Париже заказа от ЖФФА на постановку второго спортивного документального фильма, о теннисе с участием чемпиона Коше.

После знакомства с теннисом и Коше он получил сутки для сдачи сценария и его утверждения. Новый фильм должен был отличаться от первого, о плавании. Речь шла о поэтических вариациях на темы тенниса, в который играют дети, с некоторыми техническими подробностями, рассказанными Коше. Заканчивался он не очень злой сатирой на самого чемпиона, который, называя себя «доступным богом», изображался на небе, сидящим на большом белом облаке с двумя ракетками вместо крылышек.

Если сценарий представляется нам более удачным, чем первый, это объясняется вовсе не тем, что теннис интересовал Виго больше, чем плавание, или Коше больше, чем Тарис. Сюжет в нем был предлогом для разговора на тему, которая глубоко волновала Виго: об уважении к ребенку и его свободе. Он отрицательно относился к навязыванию детям дисциплины извне, любил спорт и сам был способным футболистом, но групповая гимнастика напоминала ему военную подготовку. По его мнению, спорт должен был способствовать гармоническому развитию детей и выбираться самим ребенком в условиях полной свободы. Виго говорит о ребенке, но дети для него — символ всех людей, и в первую очередь самых слабых, бедных. Позднее он выскажется более полно в «Ноле за поведение».

Сценарий был одобрен ЖФФА, и даже решено было сделать совместно с УФА три варианта — французский, немецкий и английский. Начать съемки Виго собирался в начале февраля в Монте-Карло. Но затем возникли трудности. Сценарий был пересмотрен, и в конце концов фирма вовсе отказалась от постановки фильма...

В июле 1932 года состоялась наконец его встреча с Нунецом. Жак-Луи Нунец был бизнесменом, связанным с промышленными кругами. Сын крупного скотовода из Камарги, Нунец немного занимался лошадьми. В свои 54 года он мало интересовался кинематографом, но восхищался Чарли Чаплином, Ренуаром, Клером, широко смотрел на человеческие проблемы, дружил с Леоном Блюмом.

Нунец узнал, что кинорынок нуждается в промежуточной категории фильмов, в чем-то среднем между полнометражными и короткометражными. Он изучил вопрос и разработал план создания шести картин по 1200 метров в двух наиболее пригодных для такой длины жанрах — комедии и художественно-документального фильма. Чтобы не завывать смету, было решено привлекать малоизвестных актеров и постановщиков. Для этого следовало искать умные сценарии и молодых людей, готовых попробовать свои силы.

Среди знакомых ему по ипподрому людей был и актер Рене Лефевр. Нунец рассказал ему о своем плане, и тот назвал Жана Виго, с которым недавно познакомился на просмотре «По поводу Ниццы».

Когда 23 июля 1932 года Виго вместе со Сторком направлялся в кабинет Нунца на площади Пале-Бурбон, он был настроен, скорее, скептически. Он не знал ничего ни о Нунце, ни о причинах, побудивших того пригласить его к себе, но был вообще разочарован во французских продюсерах тех лет. Последний, кому он предложил экранизацию «Птиц» Аристофана, ответил сурово: «Только никаких документальных фильмов!»

Нунец был знаком с детством Жана, отлично помнил дело «Бонэ руж» и трагический конец Альмерейды. Он отнесся к Жану по-оте-

чески тактично. Виго был удивлен и восхищен, обнаружив симпатичного человека, любившего кино и готового дать ему работу. Он изложил ему некоторые свои давние планы: создание фильма о детях и коллеже, построенного на личных воспоминаниях, другого — о каторге на основании воспоминаний анархиста Эжена Дьедонне. Со своей стороны Нунец сказал ему о своем намерении экранизировать некоторые произведения Жоржа де Ла Фушардьера³⁷ и снять фильм о Камарге и лошадях, а также о собственном сценарии, на основе которого можно было бы сделать картину о буржуазной честности. Не было ничего решено и подписано, но в принципе они договорились делать картины о Камарге и о детях в коллеже. Свидание продлилось час. Виго вышел на улицу полный надежд. Вместе со Сторком они тут же отправились узнать стоимость проката камеры и качество аппаратуры на студии «Фототон» в Нейи и студии «Тапонье» на улице де ля Пэ.

Несмотря на медленные темпы Нунца, горизонт прояснялся. В течение августа Виго уже собирал документацию о Камарге, а в начале сентября отправился в Лейзэ, где засел за сценарий. Он чувствовал себя полным жизни. За несколько часов, продолжая редактировать свой сценарий о Камарге, написал статью для Сторка («Чувствительность пленки»). Виго обратился к сюжету о Камарге, во-первых, потому, что чувствовал, как это необходимо Нунцу, но еще и потому, что это было чем-то новым для него самого и он не хотел быть застигнутым врасплох. Одновременно он продолжает работу над сценарием о детях.

В конце сентября Виго вернулся в Париж со сценарием о Камарге и тотчас показал его Нунцу. Хотя дело затягивалось, настроение у Виго было отличное.

Планы Нунца стали обретать форму лишь в середине октября. Для начала выбрали сценарий о Камарге. По замыслу это должен был быть художественно-документальный очерк в четырех частях без профессиональных актеров и в естественных декорациях. Выбор сюжета, кстати говоря, диктовался именно отсутствием свободных

студийных помещений на ближайшее время. Хотя в конце октября еще ничего не было подписано, Виго намеревался отправиться в Камарг в начале ноября, чтобы затем, по возвращении в Париж, окончательно закончить работу над сценарием и вместе с Кауфманом и Риера выехать на съемки, которые должны были продолжаться шесть недель.

Однако в середине ноября Нунец отказался от осуществления этого замысла. Он хотел теперь сделать три комических фильма длиной по 1200 метров каждый и тотчас затем полнометражную ленту. Тем самым перед Виго открывалась возможность осуществить свой давний замысел и снять картины о детях и каторге. Стало известно, что Нунец в принципе договорился с фирмой «Гомон» относительно использования ее студий.

Виго тотчас начал работу над сценарием, предусматривая уже заранее раскадровку. Название поначалу было «Лентяи».

Виго закончил работу над сценарием «Лентяев» за неделю, но в начале декабря все еще не имел возможности представить его на рассмотрение Нунца. Он стал нервничать, сомневаться, что было дурным признаком и очень обижало чувствительных друзей, которые, со своей стороны, начали протестовать, ибо были связаны по рукам, не получая обещанной зарплаты.

В конце концов, 12 декабря 1932 года, Виго был приглашен Нунцем позавтракать и отправился к нему с «Лентяями» под мышкой. Прослушав его неразборчивое чтение, Нунец, уже решив все, дал согласие и гарантировал режиссеру полную свободу в рамках умеренного бюджета в несколько сот тысяч франков. Одновременно Нунец сообщил, что можно использовать павильоны студии «Гомон» в течение недели начиная с 24 декабря — в период рождественских праздников.

Глава III

«Ноль за поведение»

Отношение Виго к своему сюжету — о детстве, искаленном взрослыми,— сложилось под влиянием двух обстоятельств: личного опыта в период учебы в Милло и Шартре (особенно за четыре года в первом из них) и пребывания Альмерейды в детской тюрьме «Петит рокетт». Хотя события в фильме Виго происходят в школе, а не в тюрьме и там нет и следа того дикого отношения к детям, которое имело место в «Петит рокетт», именно последняя натолкнула его на ряд деталей. Можно не сомневаться, что печальное детство Альмерейды имело самое непосредственное воздействие на чувства его сына наряду с теми страданиями, которые самому Виго пришлось вынести после смерти отца. Он связывает воедино детские годы их обоих, проявляя особую осторожность во всем, что касалось слабости ребенка в мире взрослых. Став взрослым, он по-прежнему терзался этими воспоминаниями и хотел от них освободиться с помощью фильма. По окончании съемок «Ноля за поведение» он признается приятелю-журналисту, стоя на крыше дома в Сен-Клу: «Этот фильм настолько само мое детство, что мне хочется поскорее сделать что-нибудь другое» («Синемонд», 1933, 2 февраля).

Виго хотелось, однако, обогатить первоначальную сюжетную основу фильма воспоминаниями друзей и сотрудников, но в конечном счете ему почти не пришлось ими воспользоваться.

Увидев фильм, мадемуазель Антуанетт Обэс заметила, что Виго ввел в него то, что сам рассказывал ей во время каникул. Главные его герои — Косса, Брюэль, Колэн, Табар. Первые два взяты из Милло, третий из Шартра, а Табар — новый персонаж. Дружба застенчивого, как девочка, мальчика с большим Брюэлем вызывает озлобленные подозрения администрации.

Виго скажет позднее, что администрация шпионила и преследовала Табара, «тогда как он просто нуждался в старшем брате, ибо мать

не любила его». В выступлении перед просмотром Виго говорил о «мальчишках, которых бросают в день приезда, в октябре, посреди двора, где-то в провинции, в доме под каким-то флагом, вдали от семьи, где есть хоть надежда на любовь матери и дружбу отца, если тот еще не умер». Однако угадать в Табаре из Милло самого Виго не трудно. Но Табар это также и маленький Мерсье из Шартра. Таким образом, Виго становится его старшим другом и покровителем, Брюэлем из фильма. Виго, стало быть, как бы слился в образах двух персонажей фильма. Но так как «Ноль за поведение» это главным образом Милло, то Виго это, конечно, Табар. Впрочем, образ Косса тоже несет на себе какие-то черты молодого Виго.

То, что в характере Косса и Брюэля не имеет отношения к Виго — ребенку, то есть почти все, прямо связано с обликом угрюмого Косса и силача Брюэля из коллежа в Милло. Колэн в фильме взят из Шартра, хотя и стал сыном кухарки. Среди других детей на втором плане можно обнаружить маленькие тени Милло — Дюрана, который умел подражать птицам, сомнамбулы, мальчика, заболевшего испанкой, акробата.

Как и для детей, Виго берет в качестве прототипов взрослых реальных людей, но словно увиденных бунтарем или убитым горем, обиженным ребенком, который, став взрослым, решил взять реванш с помощью сатиры. Эти персонажи существенно отличаются от своих моделей, и их характеристика настолько перемешана с фантазией автора, что всякая попытка установить сходство заведомо обречена. Нам только известно, что прозвища Газовый рожок и Фискал были даны в Милло, а директор в Шартре был маленького роста бородачом и как будто неплохим человеком, несмотря на все усилия помешать дружбе Виго и Мерсье.

Удивляет ярость нападок Виго на главного надзирателя, который действительно станет персонажем, внушающим отвращение. Здесь Виго использовал некоторые черты в характерах сторожей «Петит рокетт» в эпоху пребывания там Альмерейды (например, привычку

неожиданно возвращаться, чтобы застать заключенных на месте преступления).

Что же касается феерической личности надзирателя Югэ, то он создан по воспоминаниям о единственном симпатичном человеке в Милло, который пробыл в пансионате только две-три недели.

Но вернемся к Виго, который в конце 1932 года со сценарием в руках готовился к съемкам фильма. Нунецу он показал сценарий под названием «Лентяи». Оно ему не очень нравилось, и он считал его пока условным. Когда же стало ясно, что фильм будет сниматься, он тотчас дал ему окончательное название — «Ноль за поведение» (такая отметка в Милло часто мешала ему и его товарищам получить отпуск на воскресенье).

Виго был вынужден в силу некоторых обязательств несколько пересмотреть сценарий. К нежности, лишенной всякой сентиментальности, режиссер добавил чувство глубокого уважения к ребенку. В первых вариантах он подчеркивал злой умысел администрации в ее оценках поведения детей, особенно дружбы Табара и Брюэля. В окончательном варианте сценария (если таковой был вообще) он сохранил за учителями только придирчивость, то есть двусмысленность. Что касается детей, Виго решил изъять все сцены, которые могли бы вызвать у зрителя скабрзные мысли. Он даже изъяс сцену утреннего умывания, где дети стоят в рубашках, а один обнажен до пояса. Появляется надзиратель в халате и рычит: «Несчастный, вам не стыдно?» Сцена была хороша и показывала надзирателя не в лучшем виде. Виго ее тем не менее изъяс, ибо ребенок не реагировал на оскорбление, как это делает его товарищ, бросая бранное слово учителю в сцене, которая станет одной из лучших в картине.

Осмотрительность Виго проявилась не только в области нравов. Съёмочная группа, за небольшим исключением, была та же, что и для работы над картиной о Камарге: оператор Борис Кауфман с ассистентом Луи Берже и Альбер Риера в качестве ассистента Виго. Виго просил Сторка стать директором картины. Музыку он по-

ручил написать Морису Жоберу. Слова к ней сочинил Гольдблат. Дополнял группу Пьер Мерль, сын друга Альмерейды.

Подбор актеров и массовки не вызвал больших трудностей. Последняя была относительно велика и состояла, в частности, из двадцати детей. Задача Мерля заключалась в том, чтобы подобрать учащихся лицеев. Его приятель, учитель лицея из XIX округа, посоветовал взять своих учеников. На одну из главных ролей Виго уже давно выбрал мальчика, жившего по соседству с ним, в доме 34 по улице Амираль-Муше и встреченного им однажды в парке Монсури. Луи Лефевр (Жорж Косса в фильме), наводивший страх на весь околотовок, был прелестным, полным фантазий и грубости существом и превосходно рассказывал истории, происходящие на дне океана и на луне. Очень чувствительный, под маской дурака, он искал одиночества. Не выходя из дома, Виго нашел двух других актеров — своего управляющего Бланшара (в фильме он играет под псевдонимом Дю Веррон) на роль главного надзирателя г-на Санта, по прозвищу Газовый рожок, и Мишель Файар на роль дочки хозяина квартиры, куда приходит по воскресеньям Косса.

Поэт де Бедарьё привел своего сына Жерара, бледного, длинноволосого, с тонкими чертами лица. Ему досталась роль Табара. Брюэля играл Константен Гольдштейн-Келер, или, как его звали друзья, Коко. Колэна должен был играть Жильбер Плюшон — мальчик с Пре-Сен-Жервэ. Почти все дети для массовки были из XIX округа — народного квартала, имевшего свое лицо в Париже. Другие пришли с улиц Летор или Лепик, социальное единство детей не было, таким образом, нарушено. Где еще можно было найти детей, полных живости и бунтарского духа, как не в этом рассаднике бедности? На роли пожарных Виго пригласил знакомых художников. Рафаэль Дилижан был рисовальщиком в «Ла гер сосиаль» и «Бонэ руж» и одним из подписчиков коллективного письма протеста против ареста Альмерейды. Сторк привел Феликса Лабиса, для которого он написал сценарий своего первого фильма, а тот в свою очередь — приятельницу на роль элегантной женщины, которую Югэ встреча-

ет во время прогулки. Другими пожарниками были два Жоржа — Патэн и Вакало.

Виго нужен был актер с представительной внешностью на роль префекта. С недавнего времени он подружился с поэтом Луи де Гонзаг-Фрик, другом и душеприказчиком завещания Лорана Телада, защитника молодого Альмерейды в 1901 году. Фрик согласился обличиться в мундир префекта, и ему предстояло принять на себя оскорбления взбунтовавшихся детей.

На некоторые роли были приглашены профессиональные актеры. Молодой Жан Дастэ (Югэ), выпускник театральной школы Копо и дебютант в кино, согласился участвовать на правах друга. Он очень сблизился за последнее время с Виго. Профессионалов в полном смысле было трое — Робер Ле Флон (надзиратель Паррэн по прозвищу Фискал), Ларив (толстый мерзкий учитель) и карлик Дельфен, который станет директором коллежа. Ле Флон и Ларив много снимались в то время. Дельфен прошел большой путь театрального актера с 1914 года, когда он выступал как шансонье у Ксавье Прива.

Нужны были еще исполнители нескольких маленьких ролей. Жорж Берже стал попечителем, а Сторк — кюре.

Нунец дал окончательное согласие 12 декабря 1932 года и сообщил, что съемки должны начаться 24 декабря. В оставшиеся дни группа работала лихорадочно. Виго нарисовал план дортуара — самой важной декорации фильма. Сторк сделал чертежи кабинета директора. Виго, Сторк и Кауфман провели вечер 13 декабря в ресторане «Ла куполь», рисуя до четырех утра декорации. В течение 15 декабря Виго и Сторк разработали смету, план съемок и список необходимых декораций и аксессуаров, в то время как Риера вызвал актеров и массовку и связался со студией.

В распоряжение группы на студии «Гомон» были выделены два павильона — в одном возводилась декорация дортуара. Большое внимание было уделено аксессуарам, ибо декорацию кабинета директора в другом павильоне нужно было быстро превратить с по-

мощью дополнительных «стенок» и деталей в столовую опекуна Косса, в чердак, химический кабинет и столовую коллеги.

Накануне великого дня вся группа готовила на студии «Гомон» декорации и освещение. 24 декабря в 9 часов утра начались съемки. Служащие фирмы иронически посматривали на действия молодых людей, старшему из которых не было и тридцати лет. Нунец наблюдал за ними с симпатией, хотя и был удивлен появлением карлика Дельфена в роли директора — в черной паре и с такого же цвета бородой, в совершенно новой шляпе и с трезником в маленьких руках.

Начали с плана номер 72, где еще несколько дней назад было помечено — «Директор в своем кабинете говорит главному надзирателю: «Вы знаете, что близится праздник коллеги. Быть может, надо отменить запреты». Директор и надзиратель входили в кабинет спиной к аппарату. Директор с достоинством продолжал идти к камину. С большим трудом, из-за своего роста, клал там под колпак свою шляпу. Бросив затем взгляд на своего спутника, поворачивал голову к камину и поправлял галстук, волосы, бороду, словно смотрелся в зеркало, в котором отражалось лишь изображение главного надзирателя. Вытянув руки, он шел к столу и, присев, предлагал надзирателю сделать то же. Однако его слишком короткие ножки болтались в воздухе. Наступала торжественная минута молчания. Директор собирался говорить.

Впервые Виго был на студии в качестве полновластного режиссера. Понемногу он привык к этому. Точно так же впервые он делал звуковой фильм, построенный на диалогах. В «Тарисе» были лишь комментарий и дикторский текст, да и картина была маленькая. Здесь же директор должен был заговорить. Но Виго быстро понял, что написанные им диалоги должны были служить лишь наметкой, и по мере съемок писал другие.

Ежедневно он отправлялся на студию, выбрав самый длинный маршрут трамвая. Именно там он и писал диалоги. К ним мы еще вернемся. Вот что говорил директор:

«Наш праздник, господит Сантт,
приближается...

Не так ли?..

Это ведь ваше маленькое
увеселение,
не так ли?..

И только, только
никаких историй,
никаких происшествий!»

Группа сочла, что Дельфен играет плохо. Но тот оказался очень самолюбивым человеком. И когда в конце дня усталый Виго, наконец, вспикел, актер заявил, что больше не придет на съемку. В дальнейшем Виго не раз придется посылать Сторка в качестве посла на дом к Дельфену, где в его мансарде все было оборудовано по его росту и где спустя несколько лет, оставшись без работы, он отравился газом.

По плану предполагалось в первый день съемок завершить работы в декорации кабинета директора и столовой попечителя Косса. Несмотря на все усилия, падая от усталости, группа не смогла закончить все съемки в кабинете, Виго был встревожен.

В воскресенье они пошли со Сторком пройтись в Сен-Клу, чтобы еще раз проверить натурные объекты. Поскольку в понедельник персонал студии не работал, с детьми, актерами и массовой провели репетиции.

Во вторник было закончено все в кабинете и снята сцена с Косса и девочкой в столовой попечителя, но Сторк заболел и принужден был остаться дома еще на день.

Надо было увеличить темп работы. Группа была и так невелика, и отсутствие Сторка могло все испортить. Обедали наскоро в соседнем со студией бистро. В первый же день, за обедом, Виго пригласил сниматься хозяйку, г-жу Эмили, в роли матушки-Фасоль — кухарки в коллеже. Он нашел также среди рабочих студии

исполнителя в черных очках на роль сторожа в некоторых сценах в дортуаре.

В течение 28 декабря удалось снять сцены на кухне и в столовой. Чтобы выиграть время, в последней обошлись без декорации. Необходимые аксессуары были расставлены в кадре готовой декорации дортуара и сняты с верхней точки.

А на другой день перешли в дортуар, где следовало отснять самые сложные сцены фильма, требовавшие особой тщательности. Здесь, наращивая темпы, группа работала четыре дня.

Взаимоотношения между группой, где люди, несмотря на усталость, не теряли чувства юмора, и представителем «Гомона», г-ном То (которого считали невыносимым), стали ожесточенными. Дельфен по-прежнему жаловался на Виго, считая его слишком придирчивым. Дети, которых очень забавляли драки подушками, наполнявшими студию перьями, и перетаскивание ночных горшков, совершенно вышли из повиновения. Виго заболел, но продолжал снимать, и вечером 31 декабря температура у него поднялась до 40 градусов *.

Виго боролся до последнего, надеясь на отдых в воскресенье и понедельник, но не рассчитал свои силы. Температура не упала, и в понедельник пришлось принять меры против воспаления легких. Съёмку отменили. Риера и Сторку поручили переговоры с То о ситуации, сложившейся в результате простоя. То принял известие о простое плохо, и беседа не отличалась спокойным тоном. Зашел даже разговор о том, чтобы продолжать съемки без Виго. В конце концов студия согласилась на трехдневный простой. Решили собраться снова в пятницу 6 января.

До Виго известия обо всем этом дошли в таком виде, что он даже заподозрил Сторка и Риера в намерении попытаться снимать тайком от него. Реакция Виго и особенно Лейду была весьма бурной. Положение Виго становилось трагическим. После стольких лет ожидания состояние здоровья грозило сорвать предоставившуюся ему

* О съемках фильма см. репортаж А. Нежиса на с. 198 (примеч. ред.).

возможность снять фильм. Виго и Лейду решили, что это просто цепь невезений, можно ждать любую катастрофу и даже предательство друзей. Но, немного поразмыслив, успокоились.

В пятницу Виго пришел на студию, чтобы доснять сцены в дортуаре. Он работал там до конца дня, делая только один дубль каждого плана. У него оставался еще день, а сделать надо было много. Вечером перед самым концом работы на скорую руку сняли сцену на чердаке.

На следующий день, 7 января, Виго отснял сцены в классе, всякий раз делая только по одному дублю, пожертвовав еще несколькими планами из своего сценария. В любом случае съемочная группа должна была в полночь покинуть студию. Уже за десять минут до полуночи представители дирекции «Гомон» с часами в руках вышаживали на площадке. После полуночи рабочие имели право на сверхурочные в двойном размере. Оставалось снять одну сцену.

Бланшар, игравший в этой сцене главного надзирателя, должен был показать свое пристрастие к подглядыванию и сластолюбие. Достопочтенный управляющий домом ожидал этого момента с восьми утра. Его час пробил за десять минут до двенадцати ночи. Он бросился к партам, перемазался клеем, вытащил почтовые религиозные открытки, в надежде обнаружить более предосудительные, менее святого содержания, которое тайно доставали некоторые учащиеся.

Несмотря на то, что он переигрывал, Виго сдерживался и с горящими глазами руководил его действиями. «Открытки, господин Дю Веррон, тут, открытки... О, о, что это такое?... О, о, отлично!.. Черт! Святые лики, бросьте их. Теперь быстро хватайте клей! Проклятье! Не тяните так! Здесь мандарины! В карманы. Быстро, черт возьми! Теперь, господин Дю Веррон, мел! Вот так. И гоп, все это в карман. За дверь, господин Дю Веррон, за дверь. Так...». И разбитым голосом бросил: «Стоп!»

Виго с беспокойством обернулся к Сторку, который взволнованно ответил: «Двенадцать секунд». Тогда Виго надел шляпу и, встав пе-

ред представителем дирекции, заявил: «Сейчас без семи секунд двенадцать. Я кончил. Доброй ночи, господа!»

Работа в студии продолжалась восемь дней.

После безумия последних дней Виго и его друзья нуждались в какой-то нервной разрядке. В одном из монмартрских бистро они стали бросать друг в друга крутые яйца. Впоследствии характер этих традиционных сражений стал более изощренным и крутые яйца заменили обычными...

Виго и Риера вернулись в Сен-Клу в понедельник, чтобы окончательно определить натуру для съемок на следующий день. Сен-Клу походил тогда на деревню, и это давало Виго возможность показать то, что ему хотелось. К тому же он был очень привязан к этому району, где жил его отец в последний период своей жизни.

Съемки начались во вторник 10 января со сцены прогулки учащихся под руководством рассеянного надзирателя. В тот же вечер на вокзале Бельвиль-Виллетт до половины шестого утра снимались первые две сцены фильма — возвращение учащихся с каникул.

На другой день Виго нужны были настоящие пожарные для создания искусственного дождя. Они пришли охотно, сбегав в мэрию за своей формой. Затем подожгли что-то, направили на огонь струи воды, радуясь этой безопасной работе. Но к концу съемок небеса разверзлись, и им пришлось с грустью убраться. Дождь оказался капризным, и работа была трудной. К восьми вечера, после целого съемочного дня, сняли лишь возвращение с прогулки.

В последующие три дня небо не прояснилось. Удалось снять очень мало планов, помимо сцен с кюре. Виго не терпелось скорее перейти к сценам во дворе коллежа, часть которых были очень важными.

После не лишенных основания сомнений инспектор Министерства просвещения в Версале все же разрешил вести съемки во дворе коллежа для мальчиков в Сен-Клу. Сначала шел разговор, чтобы воспользоваться двором в свободный день — четверг, чтобы не отвлекать учащихся. Съемочная группа прибыла в один из четвер-

гов и обосновалась на целую неделю. Директор школы очень интересовался работой, но вскоре встревожился, опасаясь дурного примера для своих подопечных, наблюдавших за тем, что делают «ученики» Виго. Он вызвал Виго к себе и сказал: «Но ведь это маленькие негодяи!» После трех недель съемок дети распустились совсем. Ведь их просили говорить учителю «дерьмо», бунтовать, петь в дортуаре, круша все, бомбардировать официальных гостей во время праздника, беспорядочно бегать по улицам и выражать чувства, которыми полна толпа в день восстания.

Виго торопился, ибо Кауфману предстояло уехать в воскресенье 15 января в Швейцарию, и было желательно, чтобы именно он снял самую важную сцену во дворе, раз уж не мог снимать другие. По указанию Виго в качестве трибуны для официальных гостей, приглашенных на ежегодный праздник коллежа, был построен настоящий ярмарочный балаган. Снимали целое утро и после полудня в день отъезда Кауфмана.

Оставались другие сцены во дворе и финал на крыше. Но дождь и снег задержали, а затем и вовсе прервали съемки. Начались споры Нунеца с Бедуэном от «Гомона» по поводу сметы и ее превышения. Снова пришлось выкинуть ряд планов и кое-как снимать другие только по одному дублю. Несмотря на все жертвы, лишь к воскресенью 22 января натурные съемки были закончены. Они продолжались девять с половиной дней.

Виго сам осуществил предварительный монтаж. Встречаясь с ним в перерывах, друзья видели, что он обескуражен и сомневается в своем фильме. Быть может, он заметил, что, несмотря на все купюры и жертвы, предусмотренный метраж все равно не был соблюден. Требовалось сократить еще 300 метров. Теперь речь действительно шла о том, чтобы резать по живому. Выбор предстоял трудный. Видя невозможность осуществления полного замысла, Виго приходилось выбирать между единством действия и единством стиля. Он выбрал второе, готовый в случае необходимости добавить несколько объяснительных титров.

После окончательного монтажа на одной пленке Виго пришлось немного отдохнуть, перед тем как перейти к окончательной фазе работы. В начале марта он вернулся в Париж в хорошей форме, но был вынужден ухаживать за Лейду, заболевшей дифтеритом. 4 марта съемочная группа смотрела смонтированный вчерне фильм. Эффект оказался плачевным. Было сказано, что фильму не хватает ясности и действия. До середины перед зрителем излишне сжатая документальная лента — нет четкого ритма, явственно чувствуется отсутствие режиссерского сценария, игра актеров плоха, в общем — сплошная любительщина.

Морис Жобер работал над музыкой. За два года до этого он впервые написал музыку к картине Сторка «Образы Остенде», озвученной Пенлеве. А в начале 1933 года создал первое симфоническое произведение «День» и работал над «Французской сюитой». Композитор восстал против музыкального наследия 1920—1930-х годов эпохи Шёнберга, Хиндемита, Стравинского и чувствительности молодой французской школы — наследия, которое он считал разочаровывающим. Он не искал больше в музыке средства раскрытия лишь внутреннего и бесплотного состояния человека. Ему, человеку увлеченному, связанному с эстетикой и социальными интересами своего времени, звуковое кино представлялось идеальным полем деятельности.

Жозеф Косма вспоминал в 1950 году *, с каким презрением слушали композиторы первую музыку для кино. Она унаследовала аккомпаниаторские традиции эпохи немого периода. Жобер восстал против такого положения и вступил на путь поисков взаимосвязи между изображением и музыкой. Он требовал, чтобы ему показывали монтаж много раз. Сюжет фильма был ему по душе. Этот католик исповедовал те же взгляды, что и атеист Виго, — то же благородство, ту же молодость. Ему нравилось, как Виго осуществил это на экране, и в своей музыке он все время идет за Виго. Его музыка была

* К о с м а Ж. Moris Jaubert, — «L'Ecran français», 1950, 19 juin.

очень удачной, и Жобер — отныне ведущий композитор французского кино.

В конце марта озвучивание закончили, и фильм был готов для проката.

«Ноль за поведение» весьма далек от первоначального замысла и даже от рабочего сценария Виго, над которым тот работал по мере съемок картины. В своем завершенном виде он показывает на экране два мира: с одной стороны, детей и народ, а с другой — взрослых, буржуа.

Выбор детей не подчинен никаким проблемам стиля, они показаны реалистически. Это обычные дети бедного провинциального коллежа, большей частью бледные, некрасивые, не очень безобразные, но грязные, такие же дети, как всюду в мире. Двое взрослых из народа — кухарка и официант в кафе, вытирающий стаканы для праздника, — тоже обрисованы реалистически: простая женщина и весельчак крепыш. Надзиратель Югэ выглядит не совсем взрослым, его солидарность с детьми выражается довольно откровенно. Другие персонажи переносят нас в мир шутов, начиная с трех лиц, олицетворяющих власть в коллеже, — директора, главного надзирателя Сантта по прозвищу Газовый рожок и надзирателя Паррэна по прозвищу Фискал. Их причудливость находится в прямой зависимости от их положения: появление этих людей в фильме происходит в обратном порядке. Сначала это Фискал, встречающий на вокзале детей. Он сразу производит впечатление антипатичного, полного самодовольства человека. Брюэль говорит Косса по этому поводу: «В этом году опять будет не до веселья...» «Ты так думаешь?» — отвечает Косса. У него есть все основания сомневаться — ведь в конце концов Фискал будет распят на своей постели и, как и другие, уничтожен.

Затем мы знакомимся с главным надзирателем. Он выглядит смешным при первом же появлении, а затем окажется еще и темной личностью, гнусным человечком, шпионящим за детьми, крадущим их шоколад, не произносящим ни слова на всем протяжении фильма.

Зато директор, напротив, говорит много. Возвышаясь над остальными по своему положению, он сочетает все смешные стороны подчиненных и даже превосходит их в этом смысле, соединяя в себе манеры светского человека, привычки начальника и внешность карлика.

Как и в обрисовке детей, Виго отталкивался от реальных лиц и, чтобы придать им вполне конкретный характер, без раздумий подчеркнул такие их черты, которые подчас стоят на грани карикатуры. Но для осуществления его замысла одного школьного начальства было недостаточно. Виго призывает на помощь представителей властей — кюре и префекта. Вскоре все эти люди окажутся на своем месте, восседая впереди кукол в ярмарочном балагане. Столь же смешны и пожарники, являющиеся частью спектакля. Этих людей из народа форма превращает в паяцев.

В создании мира детей и мира взрослых буржуа сентиментальная логика проявляется у Виго почти всегда безжалостно. У него под рукой был еще один взрослый без формы: попечитель Косса, отец девочки, с которой мальчик играет в редкие свободные дни. Куда там! Симпатичный взрослый в столовой в стиле рококо? Невозможно! И Виго заставляет его спрятать голову за газетой.

Исключение Виго делает для двух буржуазок. Первая — мать Табара, которую мы встречаем на вокзале. Сначала это только силуэт. Но в ту минуту, когда мы можем увидеть ее лицо, оно скрывается за спиной надзирателя. Виго только указал на нее, не желая изображать мать в ряду шутов. К тому же это была мать Табара, а в нем запечатлено многое от самого Виго. Мы видим, таким образом, какой путь прошел Виго в показе собственных чувств от причудливого карнавала, кишашего женщинами, из «По поводу Ниццы». Он сумел частично преодолеть свой комплекс сына-врага, и, когда мать говорит надзирателю: «Извините, мсье. Рене Табар вернется только завтра утром. У него сегодня вечером тяжело на душе», чувствуется, что он простил свою мать. Другая женщина в фильме — незнакомка на улице, за которой устремляется Югэ.

Такое разделение персонажей на два мира и выводы фильма складываются у Виго в определенную идеологию и свидетельствуют о его социальных намерениях. Школа в «Ноля за поведение» — это не просто реальная школа, рожденная воспоминаниями, но общество — такое, каким его видит взрослый Виго. Раскол между детьми и взрослыми внутри школы соответствует расколу общества на классы: сильное меньшинство навязывает свою волю слабому большинству. Союз детей и их соучастника Югэ, с одной стороны, с людьми из народа, кухаркой и официантом в кафе, — с другой, показан не в действии — это было бы искусственным, — но в том же реалистическом ключе, в подчеркнуто стилизованном противопоставлении детям взрослых.

Выбор жертв для игры в побоище — церковь, государство, люди в форме — свидетельствует о Виго как о человеке, сталкивающемся с привычными тезисами анархистской философии. Точно так же его выводы (уход четырех бунтовщиков навстречу свободе) выражают анархистские настроения, имевшие место в конце XIX века, когда после некоторых нападков на общество иные из активистов анархизма либо уезжали в Аргентину или еще куда-нибудь, либо в поисках свободы вне самого общества создавали «свободную среду» — фаланстеры. Идеология «Ноля за поведение» — это верность Виго политическим настроениям другого века, которые, впрочем, были ему очень близки.

Критики не обратили особого внимания на диалоги «Ноля за поведение», которые не интересовали и историков кино, вероятно, по той простой причине, что не занимают там много места, а также из-за плохого качества звука. Если, с одной стороны, работая над диалогами в ходе съемок, Виго был вынужден спешить, то с другой — ему помогало то, что он писал их для персонажей, которые находились перед глазами. Тем самым он избежал литературщины, столь присущей французским кинодиалогам. Он сумел найти простые и понятные реплики для детей и ненавязчивую иронию для речей директора.

Относительно диалогов точки зрения продюсера и постановщика совпали. Сокращение реплик снижало расходы. Со своей стороны, Виго испытывал тоску по немому кино и смутное недоверие к кино «стопроцентно говорящему», которое пропагандировали рекламные афиши того времени. «Ноль за поведение» отличается крайней лаконичностью текста: в нем чуть больше тысячи слов.

При выборе реплик Виго еще находится под воздействием воспоминаний об отце. В 1930 году появились мемуары Виктора Мерики, бывшего сотрудника Мигеля Альмерейды в «Ла гер социаль». В них рассказывалось, при каких обстоятельствах Альмерейда опубликовал в этой газете крупным шрифтом обращение к правительству: «Вы — дерьмо». Виго захотел, чтобы Табар сказал ту же фразу сначала толстому учителю, а затем директору в качестве предисловия к бунту детей.

Чтобы как-то преодолеть дурное качество звука и плохую дикцию актеров, особенно детей, Виго использовал метод повторов (Косса с его «банкой с клеем», трое детей вокруг кабины надзирателя, говорящие о «боли в животе», или «сходить по нужде»). Хотя это и не было сенсацией, результат оказался впечатляющим. Такой метод открывал большие возможности. О нем вспомнят после выхода на экран «Аталанты» и при оценке образа папаши Жюля, сыгранного Мишелем Симоном.

Другое достоинство «Ноля за поведение» заключается в движениях камеры. Виго все время приходится вращать камеру вокруг оси. Результат виден, в частности, в конце сцены, когда трое детей стоят у постели Фискала. Или во время речи директора. И это отнюдь не техника ради техники. Тут Виго часто неловок. Но ему помогают его уверенный глаз, его вдохновение. Если он и делает «ошибки» (в поэтическом пылу), то тем не менее заставляет нас в большинстве случаев принять их.

Однако не следует считать недостатки «Ноля за поведение» несущественными. Мысль постановщика не всегда доходит до зрителя, ибо фильм не был завершен и действие в нем не всегда понятно.

Между тем Виго стремился рассказать о событиях точно и по порядку. Работая над сценарием, он указывал, что «на всем протяжении фильма речь будет идти о заговоре, тесно связанном с повседневной жизнью коллежа и развивающемся в ритме «крещендо», параллельно с подготовкой к празднику и маленькому скандалу, который внезапно вспыхнет между четвертым мальчиком (Табаром) и администрацией».

В том фильме, который мы знаем, нет никакого «крещендо» и даже простого и ясного сочленения сцен. Зрителю приходится догадываться, что происходит между кадрами. Следует признать, что споры с продюсерами относительно метража придали фильму клочковатый характер, который нередко разочаровывает зрителя. К тому же тот вариант картины, который нам известен сегодня, еще менее полон в иных частях, чем оригинальный вариант 1933 года. В нем не только не хватает планов, но по крайней мере одна сцена, видимо, исчезла вовсе: с Косса в столовой, когда он мимикой рассказывает о своих приключениях.

Теоретически все недостатки «Ноля за поведение», вместе взятые, могли привести к творческому провалу. Почти все критические замечания коллег, сделанные до озвучивания, об отсутствии ясности действия, слишком коротких переходах, ритме в режиссуре, слабой игре актеров — были вполне оправданы. После озвучивания появились новые недостатки. Во-первых, плохой звук. Кроме того, Виго допустил невероятные ошибки: подчас совершенно непонятно, кто из действующих лиц говорит.

Когда же думаешь, что в результате перед нами фильм, свежесть которого растет с годами, можно только кричать о чуде. Впрочем, следует принять во внимание достоверность сценария и внутреннее единство, достигнутое Виго при монтаже и принесенное в жертву ритму. Не забывая, конечно, и музыку Жюбера.

На этих соображениях по поводу «Ноля за поведение» мы еще остановимся, а пока вернемся к первому просмотру фильма 7 апреля 1933 года в 18.15 в кинотеатре «Артистик» на улице Дуэ.

Об этом первом сеансе ходят легенды. Во время показа в 1950 году «Ноля за поведение» в некоторых специальных залах и клубах Парижа говорили, что тогда, в 1933 году, присутствовал весь литературный и артистический мир и что в конце все с Клоделем ³⁸ и Жидом ³⁹ во главе ушли, даже не поклонившись режиссеру, настолько фильм показался им плохим. Из всего этого верно лишь то, что Андре Жид действительно пришел на просмотр, приглашенный Авеленом ⁴⁰, и что фильм ему не понравился.

Описание сеанса, сделанное спустя два года Альберто Кавальканти ⁴¹, оказалось уже чистым преувеличением: «Зрители были шокированы поведением детей, каким его показывает Виго. Во время просмотра пришлось несколько раз зажигать свет, и сеанс закончился потасовкой. В Париже интеллигентный зритель умеет защищать свои убеждения».

На самом деле все прокатчики и руководители кино были шокированы отсутствием скорее коммерческих достоинств картины, чем моральными обстоятельствами. Несколько громко сделанных замечаний исходили от группы молодежи, собравшейся вокруг братьев Превер ⁴², которые аплодировали картине и свистели с вызовом в сторону буржуа. Добрая часть зрителей состояла из детей, игравших в фильме, и их друзей. Они явно забавлялись тем, что видели себя и своих товарищей на экране.

Находившиеся в зале родители тоже с нежностью следили за действиями своих чад. Только одна дама выразила сожаление по поводу того, что позволила в течение нескольких недель своему сыну «общаться с сатирами».

Печать в своих нападках и похвалах не увидела в «Ноле за поведение» ничего другого, кроме «авангардизма» и жестокости. Не были замечены ни поэзия фильма, ни его стиль. Что же касается мнения литературных и журналистских кругов, то до нас дошли слова неодобрения Жоржа де Ла Фушардьера. Автор заметки в сатирическом еженедельнике «Ле Урон» (от 13 апреля 1933 г., за подписью Вельзевул) описывает, как старый, склонный к анархизму и паци-

физму писатель поднялся с кресла до конца просмотра «с воздетыми к небу руками, с растрепанной бородой и блуждающим взглядом» и бросил окружающим его друзьям: «Это вода из сортира». После такого взрыва Ла Фушардьер якобы задумчиво добавил, имея в виду Виго: «Этот мальчик далеко пойдет».

В той же статье о фильме говорится в ироническом тоне: «Сначала, к удовольствию автора, заметим, что он сумел использовать детей, чтобы запечатлеть любопытную антологию 32-х киноштапов авангарда. Здесь можно обнаружить кюре из «Золотого века»⁴³, горящие уши из «Золотой лихорадки»⁴⁴, бунт в столовой из «Большого дома»⁴⁵, срыв праздника из «Свободу — нам!»⁴⁶ и т. д.

И снова там же, только в рубрике «Маленькие неприятности недели», читаем: «Господин Виго, сын Альмерейды, решил делать фильмы. Он не рассчитал свои силы. И здорово шлепнулся». Неделью спустя «Ле Урон» возвратился к картине Виго, тем более что «Ноль за поведение» начал демонстрироваться в кинотеатре «Студио» как дополнение к «Детскому саду» режиссера Жана Бенуа-Леви. На сей раз вместо подписи «Вельзевул» стоит буква «С». Исчез и насмешливый тон. «Сегодня все критики затаили дыхание, взирая на шутку, коей является «Ноль за поведение» Жана Виго. Не будем преувеличивать. Фильм мог бы действительно стать событием в кино. Но о том, что мы увидели, просто смешно говорить, а мы уже имели возможность высказать свое мнение. Наступили времена, когда режиссеру для создания хорошего коммерческого фильма требуется больше таланта, чем на изготовление так называемой авангардистской ленты, перед которой падают в обморок отсталые авангардисты.

Луис Бунюэль имел по крайней мере какое-то представление о кинематографе, и его творчество будет, вероятно, еще долго приводиться в качестве примера.

Может показаться, однако, забавным, что именно Луис Бунюэль мешает спать некоторым кинематографическим юнцам. Они клянутся только его именем...».

Накануне в «Марианне» (19 апреля 1933 г.), сообщавшей о показе «Ноля за поведение» и «Детского сада» в «Студио», Пьер Огуз разбирал оба фильма. О Виго он пишет так: «Значительное произведение, которое освищут и о котором будут спорить. Непонятно только, как станут демонстрировать эту картину крупные прокатные компании. Полный ненависти, дерзостей, разрушительной силы, злопамятности, этот фильм словно брызжет всей горечью, которую автор сохранил от своего жалкого прошлого учащегося интерната. Зараженный ненавистью, вредными мыслями и жестокостью, он вызывает негодование порочных и глупых педагогов, безнадежно воспевая гимн свободе. Слабая и неточная операторская работа только увеличивает чувство ужаса. Яркое и смелое произведение. Его автор Жан Виго. Это Селин ⁴⁷ в кинематографе».

Наиболее уважаемый киноеженедельник «Пур ву» 20 апреля высказывался так: «Набросок, который на просмотре иные освищивали и которому другие горячо аплодировали. Но он, однако, не заслуживает ни восторга, ни возмущения, ибо куда менее непочтителен, чем это кажется, и содержит несколько находок. Напрасны только намеки на зоофилию. Это делает его скорее банальным, чем оригинальным. У фильма есть еще то преимущество, что в нем играют явно забавляющиеся дети и взрослые».

Эти отрывки из печатных отзывов показывают, какой характер имела критика фильма в 1933 году. Независимо от своей позиции — положительной или отрицательной — все авторы видят в «Ноле за поведение» лишь «авангардизм» и жестокость. Никто не обращает внимания на поэтичность и еще менее на стиль. Лишь много позднее станет наконец признаваться поэзия «Ноля за поведение». Что касается стиля, то он будет обнаружен еще позже.

Демонстрация фильма в «Студио» должна была ознаменовать начало проката. Но он не состоялся. Во время частного просмотра довольно резко против фильма выступили некоторые католические круги, вмешалась цензура. Католический еженедельник «Шуазир» подчеркивал в связи с премьерой «Ноля за поведение» «реалистиче-

ские заметки, подрывные взгляды и неприятное ощущение». В течение нескольких первых недель ощущались какие-то сомнения по поводу выпуска «Ноль за поведение», хотя окончательного решения цензура так и не приняла.

В своем номере от 2 июля еженедельник «Шуазир» перепечатал статью из католического органа «Омниум синематографик»: «Произведение маньяка, неумело выражающего свои путанные взгляды. Даже не эротика, а зоофилия... Не достает деликатности и поэзии. Сомнительно, чтобы цензура разрешила выпуск этой ленты, которая совсем не пригодна для детей и не позабавит взрослых».

Настроенный скептически, редактор «Шуазир» комментирует последнюю фразу: «Для этого нужна цензура как таковая, настоящая цензура...» Его пожелания были выполнены с лихвой: вскоре «Ноль за поведение» был запрещен.

В других кругах вмешательство цензуры считалось нежелательным, но его ожидали, хотя и вызывала удивление суровость принятой меры. Безразличный прием, если не полное молчание, следовавшее со стороны кинематографических еженедельников за просмотром 7 апреля, способствовал тому, что такая мера была принята, не вызвав скандала. Хотя во время съемок там печатались информации, репортажи, отклики и статьи, имевшие целью создать благожелательную атмосферу вокруг фильма. После резких нападков католической печати многие говорили и писали, что фильм был запрещен «под давлением кюре». Вряд ли церковники могли оказать столь решающее влияние на цензуру.

Председатель цензуры сказал другу Вигу, который пришел к нему поговорить о фильме: «Мы получили указание запретить «Ноль за поведение» до того, как я и мои коллеги просмотрели его и вынесли о нем беспристрастное мнение». И это очень похоже на правду. В тот же период председатель Контрольной комиссии Эдмон Сее заявил журналисту «Пур ву»: «По всем художественным и моральным вопросам наше мнение решающее... Относительно же фильмов, которые могут вызвать беспорядки, суждение представителей

министерств внутренних и иностранных дел имеет характер закона. Их вето не подлежит обжалованию».

Хотя Эдмон Сее и не называет «Ноль за поведение», есть все основания считать, что он имеет в виду этот фильм. Правительство, стало быть, полагало, что фильм может вызвать беспорядки. Были ли оправданы эти опасения?

Неоспоримо, что социальная символика фильма подчас толковалась в узком смысле и в выражениях, определяемых политической обстановкой, и некоторые отклики — благожелательные или враждебные — были очень резкими. На другой день после просмотра фильма один из друзей Виго, Дамаз, пишет ему на листках блокнота: «Мне кажется, я понял твой фильм, он меня восхитил... Я нахожу в нем свои взгляды относительно прогнившего строя, правительства, избранного нацией кретинов, которое ведет нас к явному и неоспоримому упадку. Разумеется, надо, чтобы коллеж был потрясен до самых основ, надо высоко поднять знамя бунта, чтобы умные люди увидели его. <...> Я опасаясь, что твои прекрасные взгляды не будут поняты или напугают эту секту подлецов. <...> Они были недовольны вчера, увидев картину бунта, и не признают ее необходимой. Эти люди, поверь, старина, сделают все, на что толкнет их злоба, дабы обругать, помешать выходу твоего фильма. Но этого нельзя допустить».

Позднее Дамаз писал Виго из Африки опять о «Ноле за поведение» в связи с делом Ставиского ⁴⁸: «Его надо бы сейчас выпустить на экраны. В результате последних скандалов он имеет куда больше шансов быть понятым».

Подобная реакция и трактовка «Ноля за поведение» как инструмента политической агитации могут удивить сегодняшних зрителей, более внимательных к иным достоинствам фильма. Но иначе нельзя понять причины запрета картины. Можно без особого труда представить себе позицию официальных кругов или их информаторов, отличную от реакции Дамаза, то есть — против проката картины, которая рассматривалась как опасная для общественного порядка.

Подчас писалось, что цензура особенно восставала против некоторых кадров, оскорблявших якобы нравы или патриотизм, например, когда показывался половой член мальчика или когда национальный флаг заменялся знаменем бунтарей. При этом забывают, что с помощью нескольких купюр можно было легко изъять эти кадры, а цензура никогда не требовала купюр. В припадке редкого ожесточения цензура запретила весь фильм. И это заставляет нас думать, что она высказалась тем самым против самой его концепции в целом.

Интересно было бы узнать, что именно говорили члены комиссии в связи с запретом «Ноля за поведение». В те времена много болтали о его «антифранцузском духе». Это очень общее обвинение. Но сегодня исследование вопроса о том, что думали цензоры в 1933 году, потребовало бы слишком больших розысков...

Чтобы покончить с этим вопросом, следует только обратить внимание на место имени Альмерейды и его взглядов в судьбе самого произведения. Ж.-Л. Нунец и сегодня считает, что, если бы фильм сделал не Виго, он не был бы запрещен. Быть может, его считали опасным коммунистом. Люди, находившиеся у власти, не могли не иметь предубеждений против сына Альмерейды.

Споры вокруг запрета «Ноля за поведение» в известной мере способствовали популярности картины, которая стала показываться в киноклубах. Эти клубы в тот период, впрочем, не имели еще того размаха, который приобрели позднее, после войны.

Начиная с 1933 года «Ноль за поведение» показывался, однако, в нормальных условиях в Брюсселе, где французские власти не могли запретить его прокат. Бельгийцы, отнесшиеся с интересом к «По поводу Ниццы» и даже «Тарису», пришли и на просмотр «Ноля за поведение». 19 апреля 1933 года Рене Жоньо обратился к Виго от имени Социалистического киноцентра с просьбой предоставить картину. Но фильм попал в Брюссель через «Клуб де л'экрэн» («Клуб экрана»). Этот клуб был поначалу создан «Друзьями киноискусства» («Адак») — кооперативом, ставившем задачу способст-

водить прокату советских фильмов. Но в силу излишне коммерческой политики этой организации, «Клуб», руководимый Андре Тирифайсом, отделился от нее. Тирифайс продолжал, однако, показывать у себя все советские картины и все, что было антиконформистским по своему содержанию. Большинство членов клуба принадлежали к левым, и, хотя «Клуб экрана» был аполитичной организацией, он имел крайне левую репутацию.

Именно этот клуб и взял на себя инициативу показать в Брюсселе «Ноль за поведение», а кинотеатр «Друзей киноискусства» — «Стюдио дю каррефур» — включил его в свою программу. Два сеанса до премьеры для членов клуба состоялись 17 октября в 18 и 21 час. Виго приехал по приглашению Тирифайса представить зрителям свою работу. Он написал текст на пяти страницах *. Эта речь отмечена тем же полемическим тоном, что и текст для «По поводу Ниццы», а также юмором, подчас удачным, подчас холодным и даже тяжеловатым. Виго стоял на неустойчивой трибуне. Его плохо слушали, он нервничал и скомкал речь, которая была закончена за десять минут. В течение этих десяти минут молодые люди все время прерывали его. Он должен был выступать и перед вторым свансом, но отказался.

Коммерческий прокат фильма в «Стюдио дю каррефур» продолжался месяц. После этого его показывали в киноклубах провинции. В появившихся здесь критических статьях, как и во французских, отмечается жестокость «Ноля за поведение»: «Смелость, откровенность, даже насилие являются признаками сильного темперамента,— писал журнал «Каррефур» 17 октября 1933 года,— в кино памфлеты редки. <...> «Ноль за поведение» отличается отсутствием всякого следа осторожности, застенчивости. Без всяких уступок фильм предлагает нам мысль, обнаженное видение автора. <...> Это — противопоставление эпизодов, которые имеют между собой определенное единство намерений и места, но почти никакого дей-

* Публикуется ниже, см. с. 206 (примеч. ред.).

ствия. Озлобление, отвращение автора возрастают от эпизода к эпизоду, чтобы завершиться криком безнадежного освобождения... Показ убогого существования учащихся коллежа приобретает язвительный, горький, резкий и жестокий характер...»

Поль Верри в «XX веке» писал: «Это сюита эпизодов, способствующих выявлению едкой атмосферы <...> атмосферы, которая проникает под кожу, может сравниться лишь с тюремной. Но помимо этого в фильме присутствует что-то неизменно, неисправимо порочное».

Анонимный автор, вероятно Людо Пратис, писал в «Либр бельжик»: «Чрезмерная, грубая, подчас резкая интрига вылилась в целую серию кадров. От самой бурлескной сатиры до грубого реализма через них проходит удивительная гамма значений».

Один из лучших тогдашних бельгийских критиков, Мишель А. Мирович, писал в «Докюман 33»: «Убийственная скука маленького провинциального городка, темная и вонючая школа, убожество надзирателей, издевающихся и глумящихся над детьми, шумные классы и грязные залы столовой, воскресные дни, когда окружающая пустота становится еще более очевидной,— все это обнаруживается в ходе заговора в тени внутреннего школьного двора. <...> Тема, полная горечи и страдания».

А вот несколько отрывков из фламандской печати. Левоцентристская брюссельская газета «Ньюс ван ден даг»: «Поистине резкая сатира, нередко переходящая все границы. Показ смутной детской психологии волнует своей горькой откровенностью».

Орган социалистической партии «Воорут»: «Перед нами совершенное произведение, основанное на ненависти и постоянном злопамятстве».

Если сгруппировать основные эпитеты из статей, посвященных «Нолу за поведение» в 1933 году, то мы получим следующий результат: фильм рассматривается, как проявление ненависти, резкости, разрушительности, злопамятности, горечи; говорится, что в нем показан убогий, грубый, жесткий, безнадежный, страшный, смутный,

плохой мир. А вот еще: горячий, порочный, подрывной, отвратительный, одержимый, смутный; эротизм, зоофилия, чрезмерность, сатира, злость, преувеличение; жалкий, печальный, грубый; провокация, отчаянность, разврат...

Это перечисление позволяет нам понять странный феномен, который не сразу исчезает: проводится параллель между Жаном Виго и Луи-Фердинандом Селином, что очень характерно для отношения к фильму в 1933 году. Фильм действовал на чувства людей своей «черной» стороной. И если этого слова нет в нашем перечислении, то только потому, что оно появится позднее. Сравнения с Селином имели целью резюмировать характер той атмосферы, которая прищуща «Нолю за поведение».

Никто из авторов статей тех лет не сумел выявить то, что стало ясно лет 20 спустя: поэзию. Большинство даже не говорит об этом. Если имеются два-три упоминания, то только для отрицания или в поисках некоторой пропорции. Критик «Каррефур» подчеркивает «поэтическую абсурдность», которая создает впечатление «жалких и безрезультатных усилий». Но если поэтичность «Ноля за поведение» осталась в глазах судей 1933 года не выявленной, они оказались более чувствительными к его социальной стороне, хотя никто из критиков и не писал, что в школе, как в капле воды, проглядывает все общество. Несмотря на то, что слова «анархия» и «анархизм» здесь тоже не появляются, тем не менее фраза из газеты «Вооруит» о «моральном климате, возникшем скорее из чувства бунта, чем из истинно глубокого понимания социального смысла событий» может быть истолкована как упрек в анархии.

Застенчивый стиль критика «Вооруит» производит подчас странное впечатление. Он пишет, что «сцены школьной жизни, показанные Виго, производят сильное впечатление». Но добавляет, что «в намерения режиссера не входило критиковать какие бы то ни было официальные методы обучения в лицеях и коллежах французского государства», и дальше: «Он хотел подвергнуть разгрому сам образ жизни молодых учащихся интерната». Всеми этими шажками

взад и вперед журналист создает неожиданное впечатление, будто проблема состоит в том, был ли Виго за или против светской школы. Стремление нашего милого бельгийского социалиста установить, что Виго не был против государственного обучения, представляется наивным. Самое смешное, однако, заключается в том, что он был недалеко от истины.

В 1950 году некоторые католические круги высказывали иные суждения о «Ноле за поведение», чем их предшественники в 1933 году. Так, отец Ришар в «Радиосинема» нападает на цензуру, которая запретила фильм, и воздает хвалу картине, ибо усматривает в ней нападки на светскую школу.

Следует обратить внимание и на то, что в статьях 1933 года ссылки на Альмерейду были очень редки. Мы обнаружили их только раз. Иные критики воздерживались из деликатности. Другие не связывали Жана Виго с Виго — Альмерейдой. Большинство в Бельгии не знали имени Альмерейды. Все это изменится, когда в 1945 году фильм снова выйдет на экраны.

Глава IV

«Аталанта»

Уже во время съемок «Ноля за поведение» Нунец стал подумывать о дальнейших постановках. Будучи поклонником Жоржа де Ла Фушардьера, он еще в декабре 1932 года подписал с ним контракт на исключительное право экранизации его произведений и постановки специально для кино написанных сценариев. Склонность Нунца к знакомым ему сюжетам, как, например, «Дело По де Баль», в котором описана среда ипподрома, проявилась явно. Не исключено, что Нунец решил заняться кинематографом не столько по деловым соображениям, сколько для того, чтобы снять впоследствии картину самостоятельно. Он по-прежнему страстно мечтал о среднетражном фильме (типа «Ноль за поведение») по собственному сценарию

«Честный человек» — истории борьбы идеалиста-сына против буржуазной «порядочности» отца, лицемерие которой он обнаруживает.

Нунец, впрочем, несколько изменил свои планы. Он не собирался ограничивать первые три постановки средним метражом. Ему хотелось поскорее сделать полнометражный фильм. Замысел картины о каторге нравился ему больше других. Виго в свою очередь тоже лелеял план картины, основанной на судьбе Эжена Дьедонне, анархиста, противника закона, которого защищал Альмерейда в «Курье эйропеен» в 1913 году. Замешанный по делу Бонно, так называемому делу о «трагических бандитах», Дьедонне, несмотря на более чем вероятную невиновность в преступлении, был приговорен к смерти за отказ обвинить своего товарища. Его адвокат мэтр де Моро-Джиафери вырвал в апреле 1913 года у Пуанкаре помилование, и смертная казнь была заменена пожизненной каторгой. Десять лет спустя журналист Альбер Лондон начал кампанию за реабилитацию Дьедонне, который был в конечном счете освобожден из заключения.

К началу съемок «Ноля за поведение» состоялась встреча между Нунецом и Виго, с одной стороны, и Дьедонне и Жюлем Дюпонном, экспертом по каторгам, — с другой. Было решено взять за основу репортажи Альбера Лондона. Дьедонне и Дюпон согласились сделать первый вариант сценария. Дьедонне готовился играть самого себя. Главную женскую роль решили поручить Габи Морлей или Флорелль. Виго хотел снимать картину в Гвинее, но Нунец считал это излишним.

Во время съемок «Ноля за поведение» возникли и другие планы. Виго заинтересовался сценарием Пенлеве «Кафе «Бон аккёй», который содержал удивительные комедийные находки, сценарием Клода Авелена и экранизацией его же некоторых произведений. Сторк предлагал свой сценарий «Эвариста», а Риера — «Изобретатель», написанный вместе с Рене Лефевром. Виго мечтал об оригинальном сценарии «Метро» — истории человека, живущего в доме, мимо ко-

тогого проходит метро, и использующего воскресные дни, чтобы из окна поезда заглядывать в свою комнату.

Виго убедил Нунеца оставить временно план «Дела По де Баль» и сделать фильм о цирке. Речь шла об экранизации рассказа Ла Фушардьера «Клоун по любви», в котором Виго хотел в главной роли снять клоуна Беби.

В конце января 1933 года он уже объяснял друзьям, какими ему видятся персонажи книги, и написал затем режиссерский сценарий фильма.

Закончив «Ноль за поведение», Нунец изменил свои намерения. В течение 1933 года Виго должен был по его плану сделать следующее: в апреле начать съемки «Эвариста», в июне — «Метро», в сентябре, если возможно, — в Гвинее натуры «Каторги», в октябре — окончание «Эвариста». В глазах некоторых Нунец уже начинал казаться «неорганизованным и безвольным мечтателем» (Сторк).

После премьеры «Ноля за поведение» и его запрещения все планы Нунеца полетели в тартарары. В деловых кругах, где он вращался, его стали упрекать за поддержку «подрывных» действий. Официальные лица со всей строгостью подчеркивали «опасность» кинематографических замыслов сына Альмерейды. О том, чтобы снимать «Каторгу», больше не могло быть и речи. В этом смысле сыграла роль и дополнительная сложность: писатель Ла Фушардьер, вероятно, не испытывал никакого желания, чтобы его произведения были поставлены автором фильма «Ноль за поведение», который ему не понравился.

После запрета картины фирму «Гомон» тоже трудно было убедить поручить Виго новую работу. И если представителям «Гомона» не удалось добиться своего, то только из-за Нунеца. 16 апреля он писал Виго: «Я думаю, вы знаете людей, раз много страдали. Не теряйте веру, ваш фильм очень хорош». Нунецу действительно нравился «Ноль за поведение», но не полностью. Он никогда не одобрял идею поручить роль директора бородатому карлику. Несмотря на все это и многое другое, он решил дать Виго еще один шанс.

Однако по совету «Гомона» продюсер решил принять серьезные меры предосторожности. Для того чтобы возместить убытки, связанные с «Нолем за поведение», Нунец собирался пойти на более значительные расходы, поскольку речь шла о полнометражной ленте, со звездами, песенками и т. д. Предосторожности заключались также в том, чтобы освободить Виго от написания оригинального сценария или не дать ему возможность выбрать его по своему усмотрению. Нунец считал, что фантазия Виго не очень благоразумна и нуждается в сдерживающих центрах написанного заранее сценария, и лично занялся поисками.

Поначалу он остановился на сценарии Луи Шаванса, которого вдохновил незадолго до того состоявшийся международный конгресс бродяг. Шаванс был специалистом по монтажу и писал сценарии, которые до сих пор никто не снимал. Эта идея пришлась по душе беспокойному Виго, и, вероятно, именно по этой причине она была отклонена. В конце концов Нунецу показали оригинальный текст «Аталанты» Р. Гишена, малоизвестного писателя, настоящее имя которого — Жан Гине. Виго о сценарии сообщили в конце июля.

Сюжет «Аталанты» не отличался оригинальностью и свежестью. ...Молодой хозяин самоходной баржи Жан женится на крестьянке Жюльетте и увозит ее на борт своего судна, где она живет в компании помощника — старого моряка, папаши Жюля, юнги и собаки. Знакома Жюльетту с этой простой и монотонной жизнью, Жан учит ее ненавидеть берег как символ нездоровых наслаждений. Тем не менее на одной из остановок молодой моряк, влюбленный в Жюльетту, предлагает ей съездить в город и рассказывает об удовольствиях, которые ее там ожидают. Жан прогоняет соблазнителя, но Жюльетта уже отравлена городом и однажды вечером при соучастии юнги садится на поезд и сбегает. Узнав об этом от мучимого угрызениями совести парня, Жан отказывается от предложения старого моряка отправиться на поиски жены. «Аталанта» уходит в плаванье. Израсходовав свои деньги на незинные развлечения и устав от пристающих к ней мужчин, Жюльетта становится прислугой

в ресторане, который содержит грубый человек, и ведет здесь полную одиночества жизнь. Она не смеет вернуться на «Атланту», о которой к тому же не имеет известий. Но вот однажды баржа возвращается. Несмотря на запреты Жана, папаша Жюль отправляется на поиски Жюльетты. Он тщетно ищет ее на улицах и в кафе города. По дороге домой заходит в небольшую часовню. Его внимание привлекают две руки, сжимающие трепник. Этот жест кажется ему знакомым. Он подходит и обнаруживает Жюльетту. Жан соглашается принять ее обратно. Внешне жизнь идет по-прежнему. Однако счастье покинуло борт шаланды.

Виго, вероятно, почувствовал разочарование, прочитав эту историю. Но у него не было выбора, и он согласился высказать (вероятно, автору) свои соображения по поводу первого варианта сценария. Режиссер требовал внесения по крайней мере одного серьезного изменения: Жюльетту будет соблазнять уехать в город не молодой моряк, а бродячий торговец.

Замысел фильма по-прежнему не нравился Виго. В нем все было построено на противопоставлении Жана папаше Жюлю, моряков — берегу, то есть городу со всем тем, что притягивает Жюльетту. Попав на борт, она тотчас начинает завидовать счастливому виду людей на берегу, которые купаются, ездят на пикники, веселятся на прогулках. И тут ей и попадается на пути бродячий торговец, который на вечеринке, куда ее привел Жан, говорит о чудесах городской жизни.

Противопоставление речников городу было сделано Гине в новом варианте особенно навязчиво. После долгого расхваливания своего товара продавец ходил по залу и пел песенку. К концу часть собравшихся подхватывала припев. Последний куплет срывался из-за шума за столиком, где четверо старых моряков играли в белот. Они говорили: «Пусть и остается в своем городе. Так будет спокойнее!» Один из стариков вставал и запевал «Песенку матросов».

Введение бродячего торговца в эту бедную событиями историю несколько разнообразило ее, но сам образ оставался тяжеловесным

и вульгарным. Пытаясь соблазнить Жюльетту, рассказывая ей о дансингах, машинах, «безумной жизни», он говорил Жану, который прогонял его: «Вы думаете, в ее возрасте и такую хорошенькую может радовать пребывание с первого января до рождества на вашей калоше, в вашем обществе и старика с мальчишкой?.. Дурак!»

Другие персонажи с трудом обретали плоть. Жан ненавидел город — хорошо! Одна из причин — там транжирят деньги, которые надо откладывать «на черный день». В решающий момент, когда жена покидает шаланду, он восклицает: «Узнав город, она вернется... И узнает, что счастлива была лишь на «Аталанте».

Свои мысли автор вкладывал в уста персонажей. Более того, он рассказывает дальнейшие события в виде предсказаний, которые оправдываются. Жан оказывается прав, и, когда Жюльетта вернется с помощью папаши Жюля, ее состояние будет именно таким, каким он предполагал. А принимает он ее, в конечном счете, лишь под влиянием желания: «Он грубо привлекает ее к себе и глухим голосом говорит: «Разденься». Его руки начинают срывать с нее одежду» — так было написано у Гине.

Образ Жюльетты также не был обрисован должным образом. Пробыв некоторое время на шаланде, она словно заморожена городом, полна стремления пожить там, пока молода. Когда Жан говорит ей о необходимости экономить на черный день, она отвечает ему, подбоченясь, как бы демонстрируя себя, свою молодость, и поглядывая на берег, откуда доносятся веселые крики.

В кабачке торговец почти целует ее. Придя повидаться с Жюльеттой на баржу, он говорит, что годы пройдут и все будет кончено, а она огорченно шепчет: «Что верно... то верно». Юнге, которого Жюльетта просит узнать расписание поездов, она дает деньги, чтобы он молчал. Жюльетта приезжает в город как завоевательница. Но, быстро истратив деньги на кольцо, шляпку, чулки, платье, пудреницу, дансинги, кино, театры, ярмарки, она вынуждена искать работу, но место няньки достается более крепкой женщине. Она может стать статисткой в театре, но тогда придется спать с директором, и

она награждает его оплеухой. В конце концов Жюльетта станет служанкой в ресторане, где приходится мыть пол на четвереньках под суровым взглядом хозяина. Она часто ходит помолиться в часовню, где ее и обнаружит папаша Жюль и отведет на шаланду. Молодая женщина снова почувствует себя победительницей, увидев сраженного желанием Жана.

Юнга — испорченный мальчишка, который подсматривает за супругами во время брачной ночи или во время встречи Жюльетты и продавца на шаланде. Он помогает Жюльетте потому, что любит ее, и не понимает, зачем она ему дает деньги. Затем, полный угрызений совести и видя расстроенного ее отъездом Жана, он все ему рассказывает.

Папаша Жюль был описан несколько лучше, но это банальный персонаж. Опытный, немного скептический, добрый и любящий Жана и Жюльетту, старик тоже враг города и его пороков. Напыщенным тоном он учит юнгу жизни и рассказывает о людях. В общем, это своеобразный философ из народа, исполненный доброй воли и пошлости. Видя счастье Жана и Жюльетты, Жюль не находит ничего другого, как пробормотать: «Как приятно видеть эту молодежь!» Тем не менее он тоже порочен, ибо, прогнав подсматривающего через окошко юнгу, сам занимает его место. Но зато, когда он ищет по городу Жюльетту, его тревожит мысль, будто кто-либо может подумать, что он выискивает себе «азнобу».

Юнге, который не понимает поведения Жана, он дает урок гордости: «Я тебе поясню... Гордость... Сейчас скажу... Это как проклятое течение, которое незаметно затягивает. Гордость... Как тебе пояснить?... Вот... Когда тебе хочется что-то сделать, а ты не делаешь, но так, чтобы другие никогда не подумали, будто ты это хочешь сделать... И делают это вместо тебя. Чем ты внутренне очень доволен. Потому что если бы это сделал ты, то доволен был бы другой человек... Понял теперь?»

По возвращении Жюльетты, когда юнга спрашивает, будут ли они и теперь счастливы, папаша Жюль отвечает, смотря на реку: «Зна-

ешь, малыш... Теперь у нас на борту появился кусочек суши», и смеется, поглядывая на своего молодого друга, который не понимает его.

Такими были персонажи и сюжет, переданные в руки Виго для воплощения на экране. Когда дурное настроение, вызванное некоторыми деталями, миновало, Виго заметил, что автор охотно идет на исправления. Нунец и его компаньоны бегло просмотрели готовый сценарий, и можно было не сомневаться, что они не станут мешать дальнейшей работе режиссера. Виго знал, что может в конце концов рассчитывать на понимание Нунца. Он принял общий характер действия и предложенные образы, рассматривая их лишь как отправные точки для дальнейшего развития.

В чисто производственном отношении Нунец снова был заказчиком, который давал деньги, фирма «Гомон» предоставляла студию, пленку и брала на себя прокат. На сей раз расходы составляли почти миллион франков. Для независимой продукции это было значительной суммой. Главные роли согласились играть известные актеры Мишель Симон ⁴⁹ и Дита Парло ⁵⁰.

Дита Парло представляла типичный «продукт» последнего периода немого кино Германии. Она имела огромный успех в 1928 году в фильме Джо Мая «Песнь заключенного», где вместе с ней играли Ларс Хансон и Густав Фрелих. Во Франции ей удавалось получать лишь посредственные роли в таких картинах, как «Венгерская рапсодия» или «Манолеску» с Мозжухиным.

Мишель Симон снимался уже лет десять. В его активе были роли в «Суке» Ренуара и Клоккло в «Жане с Луны» на сцене театра и в кино. Роль Клоккло сделала его имя известным широким кругам зрителей, которые в дальнейшем высоко оценили актера в фильмах «Озеро дам» ⁵¹ и «Микетт и ее мать» ⁵². Хотя это еще далеко не все, чем сможет похвастать Симон спустя несколько лет, тем не менее в 1933 году он безусловно был «звездой». Кое-кто из его окружения даже выразил удивление по поводу того, что он согласился играть в фильме дебютанта, но Симон ответил, что сделал это именно по-

тому, что дебютантом был Жан Виго. Симону нравился этот неуступчивый человек, на которого ополчилась цензура. Вероятно, именно его согласие окончательно решило судьбу картины, склонив на ее сторону Бедуэна, Бовэ и Англанда, самых влиятельных чиновников фирмы «Гомон».

Решение пригласить Мишеля Симона и Диту Парло получило полную и искреннюю поддержку Жана Виго. Но и в противном случае ему вряд ли удалось бы что-то изменить. Зато Виго была предоставлена возможность самому выбрать других актеров, и, верный своим друзьям, он приглашает Жана Дастэ и Лефевра, завершив тем самым поиски исполнителей главных ролей.

Виго сохранил также всю съемочную группу, с которой делал «Ноль за поведение», — Кауфмана, Берже, Мерля, Жобера и Гольдблата. Сторк уехал в Бельгию. Но все равно работа предстояла более значительная, и поэтому следовало существенно усилить группу.

Больше не могло быть и речи о том, чтобы отдельные работники отвечали сразу за несколько участков. Был взят третий оператор — Жан-Поль Альфен, «скрипт-бой»⁵³ — Фред Маттер. Виго настойчиво добивался участия в съемках Франсиса Журдена и Луи Шаванса. Первому, старому другу Альмерейды, были поручены декорации и макеты. На второго Виго хотел возложить монтаж фильма, потребовавший от него столько сил при создании «Ноля за поведение». Шаванс был прекрасным монтажником, прошедшим стажировку в фирме «Парамаунт» и хорошо знавшим теперь все тонкости звуковой картины.

Шаванс присутствовал на премьере «Ноля за поведение» и горячо поддержал этот фильм. Виго заметил его имя под статьями во французских и бельгийских журналах. С первой же встречи он угадал в нем человека анархистских убеждений, что тоже не могло ему не понравиться. Он попросил Шаванса почаще бывать на съемках. Поскольку большая их часть должна была вестись на натуре, следовало воспользоваться солнечными днями.

Вместе с Риера Виго разработал точный режиссерский сценарий, и Нунец, стремившийся к тому, чтобы работа велась тщательно, попросил Блеза Сандрара⁵⁴ просмотреть диалоги. Писатель не нашел ничего плохого. С этой стороны, стало быть, все было в порядке. Воспользовавшись первыми неделями лета, Виго совершал длинные прогулки на моторной лодке, чтобы выбрать натуру, а также для того, чтобы вместе с Дастэ познакомиться с маневрами речного судна. При посредстве Эжена Мерля Виго встретился с Жоржем Сименоном⁵⁵, чтобы проконсультироваться с ним относительно каналов, шлюзов, деревень, речников. Писатель прислал ему нужные сведения. Он уже выбрал для фильма судно «Луиза 16», принадлежащее Союзу шахт и вспомогательных отраслей промышленности,— судно хотя и работавшее на мазуте, но построенное еще в те времена, когда такие посудины тащили вдоль берега лошади. Все казалось готовым к началу съемок. Хотя Нунец и интересовался некоторыми деталями производства, он снова выказал себя слабым организатором, и лето пролетело зря. Сентябрь был неплохим месяцем для натурных съемок. Но и в конце октября, когда Виго сбежал в Брюссель для того, чтобы представить там «Ноль за поведение», еще ничего не было известно. Съемки начались только в середине ноября.

Хотя мы не располагаем большим числом деталей о ходе работы над «Аталантой», известно, что ее начало совпало с началом событий в фильме. Речь шла о свадьбе и отъезде молодоженов на судне. Вся группа поселилась в деревне Морекур, в департаменте Уаза. Здесь же находились Дита Парло, Мишель Симон, Дастэ, Лефевр и массовка с участием Фанни Клар, Рафаэля Дилижана, игравших родителей Жюльетты, и писателя Рене Блека, игравшего шафера. Весельчаком из кабачка был художник Ген Поль. Других персонажей также играли друзья.

Казалось, что Виго не отступает от оригинального сценария. Дита Парло играла Жюльетту, Дастэ — Жана, Мишель Симон — папашу Жюля, Лефевр — юнгу. Однако вместо собаки, которая жила на ша-

ланде, Виго поселил на ней десяток кошек, которых так любил Альмерейда и которых Виго одолжила одна дама из Общества защиты животных.

Если собаке не предназначалась особая роль в истории Гине, кошки заполнили весь фильм, создавая в нем определенную атмосферу. Они стали неотделимы от личности папаши Жюля, они будут мешать молодоженам в их первые часы близости, но затем вызовут нежность и желание у Жюльетты, когда одна из них расцарапает лицо Жана до крови. Одна из кошек окотится на постели супругов. Кошки будут повсюду на судне и станут внимательными свидетелями чуда с граммофоном. Кошки дожидались папашу Жюля на стоянке. Он крал их у людей — например, у судьи, — ибо считал, что не у всех есть право их иметь. Впрочем, сцены на берегу будут отсняты только частично и останутся, во всяком случае, не смонтированными.

Но нам еще далеко до этого. Пока что Виго снимает свадьбу. Слова, которые произносят герои, написаны Гине. Таков, например, диалог между мальчиком — «Да ладно же, ладно» — и папашей Жюлем, который на берегу заставляет его повторять обращение к новобрачной при вручении ей букетика цветов: «Счастливой вам жизни на борту «Аталанты». Но Виго подготовил странную и болтливую свадьбу, следующую в отдалении от молчаливой и мечтательной молодой пары, которая идет по лесным тропинкам через поля, мимо мельницы, и которая освещена словно исходящим от них самих светом.

Прибытие свадьбы на берег и отплытие шаланды с новобрачными было описано в оригинальном сценарии следующим образом:

«Во главе кортежа мы подходим к судну (голоса, аккордеон, обрывки фраз). На шаланде папаша Жюль и мальчик встают. Мальчик бросается к лестнице и возвращается с огромным букетом. Затем бегом направляется к сходящим, у которых остановился кортеж.

Подойдя к Жюльетте и вручая ей букет, он говорит: «Счастливой вам жизни на борту «Аталанты». Взволнованная, она наклоняется к мальчику и целует его.

Кортеж орет: «Да здравствует новобрачная!»

Тем временем папаша Жюль приближается к хозяину Жану: «Отплываем тотчас, хозяин?» Немного рассеянно Жан повторяет: «Отплываем?» — и затем уже иным тоном: «Ты ведь знаешь, папаша Жюль, что приказ компании — это приказ!» Матрос: «Тогда я запускаю мотор». И он поднимается на мостик.

Вид кормы и спокойной глади реки. Шум голосов. Внезапно вода забурлила за бортом. Шум мотора.

Молодожены медленно поднимаются на «Аталанту». Их руки сплетены.

Концы отданы, они падают в воду, обрызгивая некоторых женщин, которые при этом взвизгивают.

Сходни подняты.

Мы видим стоящих на шаладе молодоженов (снятых снизу вверх). Оставшиеся на берегу (снятые сверху вниз, с шаланды).

«Аталанта» отходит от берега. За рулем папаша Жюль.

Приветственно машут руки. Колышутся платки. Обнявшись, молодожены видят, как берег понемногу удаляется и исчезает за поворотом».

Снимая эту сцену, Виго, казалось, следовал сценарию. Но, по существу, постоянно противоречил ему.

Тщательно подготовленный папашей Жюлем прием молодоженов срывается из-за внезапного падения цветов в воду. Мальчик бежит в поле и возвращается с охапкой лесных цветов как раз в ту минуту, когда волна прибывает к берегу упавший букет. Папаша Жюль отдает с борта приказы: «Оберни бумагой вокруг, бумагой вокруг!» Когда мальчик вручает немного смущенной новобрачной мокрый букет и поспешно произносит заготовленную фразу, оставшиеся поодаль гости молчат.

Отличие фильма от режиссерского сценария, с одной стороны, и от авторского — с другой, уже достаточно велико, и будет в дальнейшем расти, так что в конце концов последний вовсе перестанет существовать.

«Новобрачные медленно поднимаются на борт «Аталанты», — писал Гине. «Ничуть не бывало», — заявляет Виго. Во-первых, нет никакой лесенки. Новобрачную поднимают на борт на грузовой стреле, которой заправляет папаша Жюль. Мать отделяется от молчаливых гостей и кричит: «Жюльетта! Жюльетта!» Приняв ее в свои объятия, Жюль говорит: «Вот она, ваша дочь!» Целуя новобрачную и вручая ей букет, он затем отбирает его.

Шаланда отплывает, новобрачная одна на мостике. Жан у борта прощается со свадьбой, сопровождая свои крики широкими жестами и подбрасывая кепку в воздух. На берегу же все молчат, никаких жестов, никаких слов — участники свадьбы, все в черном, молчаливы, неподвижны, враждебны, смешны.

На этом заканчивается введение в фильм. Виго предвидел три дополнительных плана: тяжелые облака, ветер и пришедшие в движение участники свадьбы, с тревогой посматривающие на небо; ветер и движущееся стадо. Он сократил эти три плана, понимая, что всякие дополнительные кадры могут ослабить впечатление от главного — смешного вида брошенной на берегу свадьбы.

Спускается ночь, и начинается жизнь на борту «Аталанты». Жан подходит к одетой в белое новобрачной, стоящей на самом ветру на носу судна. Она отдается его ласкам, хотя и несколько сопротивляется. Пробегает кошка, и Жюльетта выпрямляется, отталкивает Жана и убегает. Жан пытается ее догнать, и тут как раз кошка безжалостно царапает ему лицо. Он ищет Жюльетту за рубкой, грубовато поднимает ее на руки на глазах у Жюля. Теперь она уже укрошена и ласково гладит кровоточащую ранку на лице мужа.

Так у Виго образ Жюльетты уже вырисовывается как полный некоторой двусмысленности. Сценарий Гине давал основания для этого. В нем автор, оторвав Жюльетту от четок, которые она перебирает, как спицы, заставляет ее, торжествующую, броситься в объятия мужа. Но в сценарии эта двусмысленность поведения создавала впечатление противоречивости из-за недостаточно полного проникновения в психологию, лишала образ убедительности. Виго су-

мел создать цельный и сложный образ застенчивой деревенской девушки и хорошей хозяйки; смятенной женщины, вдруг открывшей чувственность в окружающем мире, и ребенка, постигающего поэтичность этого же мира; притом ей не чужда даже некоторая извращенность при виде крови. Когда папаша Жюль демонстрирует ей навагу, до крови рассекая собственную руку, на лице Жюльетты еще прежде страха появляется молчаливое восхищение, даже чуть высовывается язычок вампира. В свободные от дежурства часы Жан приносит ей любовь и теплоту своего тела, но всего любопытства Жюльетты он удовлетворить не умеет.

Напротив, это она открывает ему окно в чудесный мир, говоря, что, опустив в воду голову с открытыми глазами, видишь ту, которую любишь.

Более полно, чем Жан, обрисован папаша Жюль, помощник капитана на «Аталанте», — старый моряк, чья жизнь была полна приключений, а прошлое, вероятно, не совсем гладким. При этом он не старается его забыть, а, напротив, все время вспоминает. Управляющему навигационной компании, который намекает на его неблагоприятное прошлое, папаша Жюль отвечает: «И хорошо, что я все это узнал. Я мог бы вам рассказать кое-что и похлеще...»

Однако, если папаша Жюль болтлив, он тем не менее скромен и, говоря о себе, ограничивается намеками, которые позволяют домысливать бог знает что. После первой четверти фильма, мы видим, что у него мания кошек, которыми заполнено судно, что он умеет демонстрировать с комментариями греко-римскую борьбу, что легко раздражается и т. д. Тут-то он впервые и вводит нас в свое прошлое.

Жюльетта сидит за швейной машинкой. Жюль подходит к ней.

Папаша Жюль. Что вы делаете?

Жюльетта. Я шью. Вы никогда не видели машинок?

Папаша Жюль бормочет себе под нос: «Никогда не видел швейных машинок!» — затем садится на место Жюльетты и лихо заканчивает за нее стежок. А когда та выражает свое восхищение, говоря: «Я ви-

жу, вы знаете много профессий», он отвечает хвастливо: «Ох, эти руки! Чего они только не делали! И даже однажды в Шанхае, вот так...» И берет Жюльетту за шею. Та его отталкивает, а затем примеряет на нем начатое платье. Жюль в восторге: «Платье! Ну и прекрасно! Это мне пойдет! Платье!» Сыграв эдакую жеманницу, папаша Жюль в платье проделывает различные трюки. Он начинает с восточного танца, напевая: «Травадья ля мукхере. Травадья боно!» — и похлопывает ладонью по рту с криками «Ху, ху, ху, ху». Жюльетта колет его булавкой, и он пуще пускается в пляс: «Ула! Ула! Уламула!»

Жюльетта. Вы думаете, что находитесь среди негров?

Папаша Жюль. Негров? Я видел не только их!

Увертываясь от булавки, папаша Жюль выкрикивает названия портов, где он бывал: «Шанхай! Сингапур! Иокогама! Мельбурн! Сан-Франциско!» Затем пауза, воспоминание: «1905. Дороти! Сен-Себастьян!» Сен-Себастьян — это Испания, и папаша Жюль с криком: «Олле! Олле!» — действуя платьем Жюльетты, словно плащом, изображает тореадора и имитирует движения испанского танца. По-прежнему отходя, чтобы избежать булавки Жюльетты, которая начинает нервничать, он оступается и вот уже занимает позицию для исполнения русского танца:

«Во саду ли в огороде
Выросла петрушка,
Мальчик девочку целует —
Думает игрушка!» *

Жюльетта в ярости выпрямляется и вырывает платье из рук папаши Жюля, который перестает петь: «А теперь убирайтесь. Вот ваше белье!»

Папаша Жюль. Дайте передохнуть! Я вам ничего плохого не сделал. Я устал!

* В тексте и фильме по-русски (примеч. пер.).

Жюльетта. Нет! Нет! И нет!

В эту минуту входит юнга, чтобы сказать, что они прибывают в Париж и что хозяин ждет Жюля для выполнения маневра. Тот уходит, ворча: «Хозяин? Какой хозяин? Что он опять от меня хочет?»

Вероятно, Виго, снимая эту сцену с Мишелем Симоном, сам прекрасно сыграл ее. Объясняя свои намерения, он показывал все движения и произносил диалоги. Режиссер заставлял актера много раз повторять одно и то же, пока не добивался желаемого результата. Только затем сцена была разбита на планы. И результат оказался превосходным. Это, вероятно, лучшее из того, что сделали Виго как режиссер и Симон как актер — ярчайший эпизод в их карьере и одна из тех сцен в «Аталанте», где последовательность действия и ритм достигли совершенства. Для всей картины эта сцена имела значение в том смысле, что завершала характеристику образа Жюля и вводила элемент некоторой неловкости, на который реагирует Жюльетта.

Вскоре Жюльетта принесет белье папаши Жюля в его кабину. Нагромождение там самых разнообразных предметов, а также новые трюки старика дополнят персонаж новыми красками и опять приведут в замешательство Жюльетту.

Для того чтобы наполнить кабину Жюля всяким хламом, Виго совершил ряд набегов на блошинный рынок в Сент-Уане, на свалку на бульваре Ришар-Ленуар и немало позаимствовал у разных людей. Фотограф Парри дал сувениры, привезенные из недавней поездки на Антильские острова. Маргаритис нашел у дяди-фабриканта игрушки, в частности, превосходную куклу обезумевшего дирижера. Мерль принес зубы редкой рыбы, а Пенлеве — руки в сосуде. К этому добавились запасные части граммофона, богатые восточные веера, фотографии Африки, музыкальные шкатулки, раковины и т. д., даже старые железные венки, добытые Виго и его друзьями на монпарнасском кладбище.

В окружении всех этих предметов (число которых все возрастает после каждой остановки, где папаша Жюль покупает то шпоры, то пла-

стинку у бродяги по прозвищу Распутин) старик спал, жил в компании юнги и десятка кошек.

Принеся белье папаше Жюлю, Жюльетта задерживается, чтобы послушать раковину. Тот застаёт ее за этим занятием и заставляет обозреть свои владения. Показывая собранные сокровища, он начинает с того, что заводит музыкальные шкатулки, будильник, но это не входит в программу. Затем: «Я покажу вам моего человечка» — он пускает в ход дирижера, говоря: «Нашел в Каракасе во время революции 1890 или черт знает еще какого года». Визит продолжается. Жюльетта заворожена этим зрелищем. «Я не думала, что у вас все так». Папаша Жюль польщен. «Вы говорите о витрине. Здесь только прекрасные вещи, только...». Они останавливаются перед некоторыми: «Это зубы слона?» «Анатомический объект, псовая охота,— объясняет старик.— А вот это не нож, а наваха»,— и он опробывает ее на своей руке. Среди фотографий мы видим Дороти и карточку друга, от которого остались только руки в сосуде. Граммофон не работает: «Его надо исправить»; японский веер: «Ручная работа, ручная». Все интересует молодую женщину, и папаша Жюль раздевается, чтобы показать ей свою татуировку: впереди на животе у него голова женщины, ее рот нарисован на пупке. На спине у него тоже немало голых тел, а также первые буквы ругательства и легендарный воинственный крик анархистов «Смерть коровам»*. Мнимый беспорядок в помещении Жюля в данной ситуации отвечает терпеливому и методическому намерению соблазнить женщину, повадкам Дон Жуана. Тем не менее, оказавшись почти голым перед Жюльеттой, папаша Жюль чувствует себя несколько смущенным: чтобы придать себе немного бодрости, он берет аккордеон. Но тотчас выражает восхищение волосами Жюльетты, которая в ответ пытается обнаружить в гриве старика пробор. Вторжение Жана, возмущенного тем, что находит тут свою жену, нарушает создавшуюся довольно напряженную ситуацию.

* Прозвище полицейских (примеч. пер.).

Новый соблазн предстанет перед Жюльеттой в образе бродячего торговца, встреченного на балу. Для того чтобы снять эту сцену, Виго отправился в кафе Шарантонно в Мэзон-Альфор. Другие павильонные сцены были отсняты в большой декорации, построенной Франсисом Журденом на основе воспоминаний молодости. В одном из пригородных бальных залов площадка для танцев была окружена своеобразной клеткой, позади которой за столиками зрители следили за танцующими.

Виго еще не был ясен до конца персонаж бродячего торговца. Его игровость выглядела пока слишком наигранной, шутки — тяжеловесными и маловыразительными. Обаяние и легкость Маргаритиса оказались благодатным сырьем, из которого в результате выйдет образ человека милого, поэтичного, неуловимого, способного, если его поймут, притвориться мертвецом, человека, в сущности, без угрызений совести, без всяких желаний. Хотя он и упорно ухаживает за Жюльеттой, его действия продиктованы главным образом игрой. В оригинальном сценарии он болтал, как истинный уличный торгош. Посмотрим, как Виго меняет сценарий, поворачиваясь спиной к реальности, но не для того, чтобы придать сцене поэтичность ради поэтичности, а чтобы сделать более правдоподобной зачарованность Жюльетты. Виго отбрасывает реальность, чтобы сделать ее понятной всем.

Сказав: «Здрасте, дамы-господа», — торговец обходил зал и произносил целую речь.

«Позвольте, дамы-господа, позвольте предложить вам на выбор отменные товары, способные поспорить с любым подобным товаром по виду, упаковке, безукоризненному качеству и умеренной цене. Они не подверглись ни скидке, ни уценке, это не какие-нибудь залежалые товары, которые вам, может быть, уже показывали. Они созданы столь современными средствами, что доступны человеку с любым достатком. Всякий может купить эти хорошенькие вещички, элегантные шарфики, драгоценности, которые муж подарит своей жене, жених — невесте, вздыхатель — своей возлюбленной. Такой

подарок всегда доставит удовольствие тому, кто его делает на праздник, на день рождения, на крестины или свадьбу. Дабы доказать вам, дамы-господа, что мой товар не имеет себе равных, я попрошу вас, когда я буду проходить рядом, взять его в руки и самолично убедиться, что такой случай не повторится в вашей жизни и вам непременно надо им воспользоваться. Пожалуйста, дамы-господа...». И затем запевал «Песню бродячего торговца» — как будто для того, чтобы представить болтуна, надо было заставить его говорить без остановок!

Маргаритис ⁵⁶ у Виго встречается Жана и Жюльетту фразой, представляющей собой образец сконденсированной болтовни: «Как мило, что вы пришли. Мы ждали вас, чтобы начать праздник и продать сухие бисквиты, архисухие орехи, столь же сухие, как архисуха кошка архиепископа». Он произносит еще несколько слов, показывает фокусы, а затем уж запекает «Жалобу бродячего торговца», ибо он должен был петь. Прокатчики требовали, чтобы в фильм были введены песенки. Только это — песня Жобера на слова Гольдблата. И когда он поет:

«Я приношу радость семьям
Продукты против бешенства,
Я не заговариваю зубы —
Я просто говорю,
Что эти столовые ножи
С меняющимся отсветом
Не окисляются
Вечно...» —

музыка и голос, подчеркнуто произносящий «вечно», поданы таким образом, чтобы посмеяться над самой песней, которую так хотели слышать прокатчики.

Всякий раз, когда Жюльетта переставала смотреть на торговца, он прекращал пение и очень мило говорил ей «Ку-ку», подражая од-

ному известному Вигу босяку с Монпарнасса, который приставал ко всем на лестнице, ведущей к храму.

Но вот начинает играть пианола. Торговец, вытащив Жюльетту, к неудовольствию Жана, через отверстие в клетке, начинает танцевать с нею жаву*. Танцует в толпе, в которой мы видим и негра-солдата, мирно положившего руки на бедра своей дамы, торговец рассказывает Жюльетте о Париже. (Эта жава Жобера будет затем звучать и в «Северном отеле» и «Набережной туманов» Марселя Карне, и всякий раз при этом с сожалением вспоминаешь о бале в кафе «У четырех наций».)

Жану начинает это надоедать, он отталкивает продавца и уводит Жюльетту.

Но продавец не прекратил свою игру. Проследив, когда Жан уйдет с баржи, он предстает перед Жюльеттой обвешанный инструментами, чтобы извиниться и попрощаться с ней под музыку. Он говорит ей о Париже: «Я увезу вас на велосипеде. Вы вернетесь до проверки. Это выигрыш, это интересно. Город, залитый огнями. Город — свет на всех этажах. Хотите посмотреть элегантных дам? Витрины? Велосипеды, мотоциклы, автомобили? Прелесть. Елисейские поля для Бебе, сад Тюильри — для Биби. Собор Парижской богородицы — для мадам. Итак, я вас похищаю. Раз, два, три. Вы молчите?»

В ответ — удар, который он получает в зад от Жана. Перед тем как исчезнуть навсегда, вежливый продавец успевает извиниться: «Простите, меня ударили».

Супруги поссорились. Жюльетта еще слышит полный соблазнов рассказ о Париже. Она решает сбежать сама — сесть в поезд и съездить в Париж, чтобы посмотреть витрины... Баржа должна находиться на стоянке два дня. Но когда, опоздав на несколько часов, Жюльетта возвращается, баржа уже ушла. Узнав об исчезновении Жюльетты, Жан, несмотря на протесты папаши Жюля, решает немедленно ехать в Корбей. Жюльетта знает об этом, и ей остается лишь отправиться

* Модный в ту эпоху танец (примеч. пер.).

на вокзал и взять билет до Корбея. Но ее обкрадывает тощий вор. Жюльетта видит, как толпа расправляется с вором, и смотрит на калеку, у которого при виде этого начинается припадок. Она не находит свою сумку и должна остаться в Париже, чтобы поискать работу. Жан на «Аталанте» становится самым несчастным из людей.

Итак, картина ясная. Когда понадобится, мы вернемся к ней. Но это уже седьмая часть, а в фильме их всего восемь. Виго стремится достигнуть драматического напряжения, а затем решить все одним ударом. По логике вещей разлученные супруги страдают: Жан не находит себе места, Жюльетта переживает одиночество в Париже. Нет никакого труда все поставить на свое место с помощью доброго гения — папаши Жюль. Но все логические данные лишь видимость. Художественная реальность это нечто иное. Переживаемый Жаном кризис окрашен высокой поэзией, и тот факт, что он объявляет о решении взять назад жену, станет чудом. Тут сценарий Гине вовсе отброшен.

На «Аталанте», с которой ушло счастье, папаша Жюль делает все возможное, чтобы развлечь Жана, не переставая «мухлевать» в карты, к которым пристрастил своего хозяина. Тем не менее в редкие минуты и Жан выигрывает у него. Чтобы как-то выпутаться, папаше Жюлю ничего не остается, как дать знак юнге, чтобы он сбросил на карты кошку. Жан встает, опускает голову в бочку с водой, чтобы увидеть лицо Жюльетты, и уходит.

Папаша Жюль исчерпал все средства. Хоть бы заработал граммофон! Он берет пластинку, купленную у Распутина, и вращает ее пальцем. Раздаются звуки аккордеона. Скорее заинтересованный, чем удивленный, папаша Жюль прекращает движение пальцем, и музыка замолкает. Затем он возобновляет движение, но у него ничего не получается. Раздается смех мальчика, сидящего с аккордеоном на коленях. Папаша Жюль решает отыгаться и заявляет: «Есть вещи и поудивительнее, чем пластинка, которая играет таким образом. Ты знаешь, что такое электричество? А радиоприемник? Так вот — не спорь больше».

Одно чудо не удалось, удастся другое. Даже можно сказать, что неудача ведет к удаче. И происходит почти невероятное: папаша Жюль поднимает граммофон, ставит пластинку. Начинает звучать вальс Жобера. Граммофон работает: произошло чудо, возрождается надежда, все становится вероятным и возможным. Жюль посылает мальчика за хозяином. Но тот «погрузился в воду», как говорит юнга: ныряет, чтобы увидеть образ Жюльетты, который появляется перед ним в белом, как в день свадьбы, сопровождаемый нежным, медлительно-прозрачным вальсом Жобера.

Виго наконец-то нашел применение приему, найденному в картине о Тарисе. Двойная феерическая экспозиция Жюльетты соответствует тому, что видит Жан под водой.

Наконец Жан выплывает из воды, и папаша Жюль, высушив его и переодев, посылает мальчика за граммофоном. Почему нельзя забыть этот кадр, когда мужчины, следующие за мальчиком с граммофоном, поднимаются на мостик? Как мы увидим, в «Аталанте» имеется несколько совершенно неуловимых, решающих по значению сцен. И об этом трудно писать. Во всяком случае, чудо с граммофоном производит на Жана впечатление, и, хотя он отвечает лишь бледной улыбкой, нет больше сомнений, что он определенно хочет возвращения Жюльетты. На этом сцена кончается.

Данные, которыми мы располагаем, указывают на то, что сцены с граммофоном, их необычный характер, который меняет ход событий, созданы импровизационно в ходе съемок. Импровизация не была продиктована тут какими-то внешними причинами, дабы преодолеть определенные трудности. Поэтичность эпизода с граммофоном — это как бы ответ на внутренний призыв, плод вдохновения. Все это обыграно в фильме в ином аспекте. В сценарии граммофон начинал работать, когда папаша Жюль в отчаянии наносил ему удары. Это весьма плоская шутка. При демонстрации граммофона Жану должен был звучать не чудесный вальс Жобера, но другая сторона пластинки. «Так веселее», — говорил папаша Жюль. Сцена заканчивалась не улыбкой Жана и выражением решимости, как раз перед

его внезапным уходом. В ней показывалось, как папаша Жюль и юнга переодеваются, надеясь позабавить Жана. Они веселятся, как безумные, но внезапно прекращают смех: Жан ушел, праздник сорвался.

Если бы было снято такое продолжение, то чудо с граммофоном не получилось бы.

Маленькое событие подчеркнуло обоснованность намерений Виго. Кошки, которых обычно очень пугали прожекторы, камеры и шум, поднятый съемочной группой, при звуках граммофона начинали вести себя очень странно. Едва только слышались первые звуки, как они подходили к граммофону и располагались вокруг него, словно слушатели. Виго тотчас снял этот редкий план, не пугая животных. А когда одна из маленьких кошек устроилась в граммофонной трубе, Виго показалось, что окружающий мир не оказывает никакого сопротивления его творческой воле. Все устраивалось, словно по мановению волшебной палочки, и сама идея обретала форму, нужную для творца.

При таком положении вещей Виго явно нуждался в каком-то добром знаке для поддержания духа. Зима 1933/34 года была неожиданно суровой. В течение первых двух недель баржа еще разъезжала по каналам в бассейне Виллетты. Работа затягивалась, ибо солнечные дни стали редкими. Виго даже решил снимать по ночам при свете прожекторов. Но не следовало злоупотреблять ночными сценами. А как продолжать съемки посреди льдин, когда прежние сцены были начаты в иных условиях? Натурные съемки уже велись достаточно давно, и Виго решил на время приостановить их, чтобы перейти в студию, где художник Франсис Журден построил декорацию, точно воспроизводившую внутренние помещения баржи. Но, едва появлялся слабый луч солнца, вся съемочная группа бросалась туда, где неподалеку от студии «Виллетт», на набережной Луары, была пришвартована «Аталанта». Все это мешало нормальной работе на студии, а результат оказывался ничтожным. Тогда решили отснять всю натуру позднее. В данную минуту вокруг было столько снега,

что фоном могло служить только небо. Это и объясняет наличие в картине некоторых низких, мало оправданных точек съемки.

Существовала еще одна проблема: здоровье Виго. После недели работы в холоде и сырости он был уже болен, но о том, чтобы остановиться, не могло быть и речи. Когда пришло время снимать в помещении, силы Виго оказались подорваны. Потом после нового яростного штурма на студии, где он еще работал, несмотря на лихорадку и кашель, пришлось вернуться на улицу, на снег и лед.

И все-таки среди натурных кадров имеется несколько, которые можно отнести к самым прекрасным в кино. Таковы кадры, где мы видим Жюльетту в белой, словно вечерней, дымке, или грустный вид серой набережной, где Жюльетта не обнаруживает баржу. И эта красота не скрыта от нас, она выставлена напоказ и словно составляет часть наших эмоций. А как прекрасны чистый песок, море и небо, которые мелькают в глазах бегущего к воде Жана!

В такой же мере как трудно уловить сразу смысл сцены с граммофоном, почти неуловимо достоинство одной из самых интересных натурных сцен фильма — прибытие баржи в Париж.

Прибытие это происходит между двумя сценами Жюльетты и папаша Жюля, которые мы уже довольно подробно рассмотрели выше: когда старик устраивает спектакль и показывает Жюльетте свои сокровища. В этих сценах царит определенная неловкость, в то время как прибытие «Аталанты» в Париж вносит в фильм живительную струю.

Когда Виго работал над сценарием, задача этой сцены заключалась в том, чтобы показать, как Жюльетта открывает для себя Париж. После ухода папаша Жюля, которого позвал юнга, Жюльетта собирает белье старика, чтобы отнести в его кабину. Она появляется на мостике как раз в ту минуту, когда баржа выплывает из тоннеля и входит в канал Сен-Мартен. Жюльетта удивленно оглядывается.

Здесь и происходит открытие ею Парижа. За кадром, в котором видна была баржа, проходящая шлюз, должна была следовать панорама снизу вверх, снятая из лифта Эйфелевой башни. Баржа про-

должала подниматься в шлюзе с Жюльеттой, оглядывающейся вокруг. Круговую панораму Парижа предполагали снимать с последнего этажа Эйфелевой башни.

Осуществление этой мысли, вероятно, вызвало бы странное очарование. От нее пришлось отказаться из соображений экономии, и Виго ограничился показом маневрирования баржи в шлюзе.

Но результаты оказались не менее интересными благодаря монтажу, точкам съемки и режиссуре. Немалую роль играет и победоносная музыка Жобера. Какова бы ни была задача, трудно забыть кадры с баржей или берег, на который с мостика неловко и поспешно прыгает мальчик и, схватив толстую веревку, старается с усилием подтянуть нагруженное судно. Вероятно, именно в показе этого труда юнга и заключается высокое качество всей сцены.

До сих пор мы не останавливались на анализе образа юнга. В фильме он появляется несколько раз, но не оказывает прямого влияния на действие. Виго убрал все, что относилось к его неприглядной роли в бегстве Жюльетты по сценарию Гине, оставив лишь нездоровое любопытство. Виго сделал из него своеобразного преемника папаши Жюля. Но в их отношениях нет популистской дотошности, которая ощущается в сценарии. Виго заменил это пластической и речевой схожестью характеров двух персонажей. Так, комментируя рождение котят, мальчик безотчетно повторяет с интонациями папаши Жюля его фразу: «Ах, милашка принесла нам малышек!»

Большая часть сцен, в которых действовал мальчик по сценарию Виго, не была снята или не сохранилась при монтаже. Когда папаша Жюль идет за покупками, он уводит с собой мальчика. В некоторых вариантах они уходят по набережной в сопровождении бородатого бродяги Распутина. Но ни одна из этих сцен не имеет продолжения. Они ходят за провизией и посещают торговца-араба. Парень ворует апельсины у близорукого торговца. Папаша Жюль ловит его и читает нотацию. Араб пользуется этим, чтобы взять какой-то предмет из брошенного мешка папаши Жюля. Бродяга Распутин бросает на него осуждающий взгляд, но араб заставляет его молчать, отдавая

другой предмет, украденный у папаши Жюль, который в свою очередь крадет апельсины.

Виго не случайно отказался от этих сцен, которые напоминали Рене Клера. Помимо того, что они выражали не присущие Виго пессимистические взгляды на людей, здесь выносился также приговор мальчику. Хотя сцена кражи апельсинов была написана беззлобно, мы уже знаем, как бывал строг Виго всегда, когда речь шла о ребенке. Другая сцена, где мальчик присутствует при посещении папашей Жюлем гадалки, была серьезно переделана, частично по той же причине. Мальчик похищал здесь 30 франков, которые Жюль отдавал гадалке. Но подверглась изменению не только эта деталь. Виго интересовало гадание, он хотел даже сделать картину о линиях рук, поэтому значительно расширил сцену в режиссерском сценарии. Однако весь кусок полон недостатков: диалог слишком растянут, появляется новый персонаж — муж гадалки, и испуганный парень принимает его за привидение. Юнга вообще испытывает страх, пока гадалка гадает.

Во время съемок Виго все изменил. Появление мужа было ничем не оправдано, и его изъяли. Мальчику больше не страшно, напротив, он иронически следит за гаданием. Виго сделал сцену короткой, и его умение спрессовать длинные диалоги здесь проявляется еще раз. Осталось шесть или семь планов: пышная, губастая гадалка с жирными волосами, с браслетами и кольцами, папаша Жюль, освобожденный от своего страха и охваченный желанием, затем ряд коротких фраз: «Хорошо», «Возьми карту», «Ты сластолюбивый человек», «Ох, уж эти руки!»... и папаша Жюль отправляет мальчика на улицу, ибо гадалка, говорит он, будет гадать ему «на всю жизнь». Папаша Жюль выходит ликующий. Теперь ему все нипочем, ему выпали хорошие карты. Он отправляет мальчика на баржу, а сам входит в бистро.

Среди «срезок» есть план, который никогда, как видно, не был смонтирован: мальчик заглядывает в бистро через окно. Папаша Жюль выходит и дает ему коленкой под зад. Может быть, Виго не

хотел, чтобы били ребенка? Не следует забывать, что, если в «Ноле за поведение» Колэн получал оплеуху от матери, виновником этого был главный надзиратель.

Следующая сцена (возвращение из бистро пьяного папаша Жюля на баржу с граммофонной трубой) в том виде, в каком она существует в прокатных копиях, содержит столь грубую ошибку, что кажется странной. Вспомним сцену. Жюльетта с мостика смотрит на огни города. Папаша Жюль тихо подкрадывается к ней и, приставив трубу ко рту, орет песенку Мерсье и Миландеца «Париж, Париж, о город подлый, чудес ты полон...». Жюльетта спускается вниз спать, Жан как раз просыпается и слышит шум, который устроил папаша Жюль. Хозяин встает и с трудом вместе с Жюльеттой переносит папашу Жюля в его каюту. Тем временем о трубе позабыли вовсе, но, когда они приходят в каюту старика, труба уже лежит на постели! Это не ошибка, а явный пропуск в рассказе. Когда, надев брюки, Жан идет наверх, чтобы заняться папашей Жюлем, Жюльетта остается одна. Наверху между мужчинами начинается перепалка. Папаша Жюль подбирает трубу, направляется к себе и вытаскивает огромный кольт. Пьяница возвращается на мостик, бранясь и с револьвером в кармане. Раздается выстрел, в его штанах образуется дырка. Жан отбирает у него револьвер и выбрасывает в воду. Прибегает встревоженная Жюльетта. Папаша Жюль, смеясь, смотрит на нее: «О, хозяйюшка в рубашечке!» Далее существует несколько вариантов конца этой сцены.

История с револьвером никак не вязалась с фильмом и нанесла бы ему больший ущерб, чем непонятное появление граммофонной трубы в каюте Жюля.

Нам неизвестно, была ли эта сцена снята, а затем режиссер от нее отказался, или просто Виго ждал случая доснять ее. Во всяком случае, ясно, что, когда Виго надо было выбирать между единством стиля или единством действия, он предпочитал первое.

Кусок с Жаном и пьяницей остается незавершенным, но отмечен фразой папаша Жюля, насмехающегося над хозяином в рубашке:

«О, красивый мальчик!» — или в адрес его жены: «Хозяюшка в рубашечке!»

И над всем этим звучит песня:

«Париж, Париж, о город подлый,
Чудес ты полон
И дорог влюбленным всех времен,
Как и бандитам тоже,
О, ты — великий чаровник...» и т. д.,

которую папаша Жюль распевает осипшим голосом.

Продюсеры тем временем проявляли все большее нетерпение, словно ответственность за задержку ложилась на режиссера! То, что работа замедлилась, вызвало непредвиденные расходы, и на Виго нажимали, чтобы он заканчивал фильм как можно скорее. Во второй половине января 1934 года недоставало сцены кражи на вокзале и многих планов пребывания Жюльетты в Париже. Продюсеры проявляли нерешительность — давать или нет Виго возможность снять сцену кражи. И если ему все же удалось ее снять, то исключительно подчинившись требованиям сметы. Он не мог больше рассчитывать ни на студию, ни на массовку.

Виго добился разрешения снимать на Аустерлицком вокзале после полуночи: пришли друзья, но их было мало. Шаванс отправился по кафе Монпарнасса и Сен-Жермен-де-Пре и из «Дё Маго» привел Пьера и Жака Превьер, Лутчимуква и многих других товарищей из группы «Октябрь»⁵⁷. Привели свободного в тот вечер Дастэ. Гольдблат должен был играть роль женоподобного вора. Добровольные участники массовки откровенно забавлялись. А затем, подогреваемые Превьерами, пытались втянуть в игру и дежурных полицейских, съемочную группу и зевак. Виго время от времени с трудом добивался минимальной дисциплины от своих осатаневших друзей, и всем пришлось работать до утра.

Результаты оказались неплохими, и суд Линча, который устраивали упитанные буржуа тощему вору, странным образом напоминает

иллюстрации к социальным сюжетам анархистских художников до 1914 года, таких, как Стейнлен, Гранжуан и Гассье.

В целях экономии средств Виго вынужден был снять несколько документальных кадров, которые позволили бы ему высказать, правда, весьма робко, определенные социальные взгляды. Так, описывая поиски Жюльеттой работы в Париже, он запечатлел очередь в снегу настоящих безработных.

Было согласовано, что фильм в социальном плане останется нейтральным. Но Виго не хотел отделять сердечные неурядицы героев от трудностей жизни: положение Жана грозит усугубиться спорами с предпринимателями. Они безжалостно относятся ко «всякой дряни», как, например, к моряку, которого выставляют за дверь перед приходом Жана и папаши Жюля. Это же самое могло произойти и с Жаном, не будь рядом папаши Жюля. Но раз старик сумел пустить в ход граммофон, разве не добьется он своего от управляющего речной компанией!

В отношении буржуа из Гавра, которые собрались вокруг больного Жана и читают ему мораль («Еще один пьяный моряк, отвратитель-но»), Жюль ведет себя иначе: пугает их и обращает в бегство.

Все сцены в Гавре почти неизвестны. Варианты 1945—1950 годов дают о них смутное представление. Остались только прекрасные кадры прибытия, бегства Жана к морю, но в целом это немного. Среди концовок имеется большая прогулка по осеннему порту и любопытный кадр Жана, который грызет огромный кусок льда. Этот кадр пытались вставить в идеальный вариант «Аталанты», но, вероятно, и сам Виго от него отказался, найдя слишком назойливым.

Мы разобрали почти весь фильм и теперь подходим к концу. Сценария Гине нет и в помине. В частности, все тщательно придуманные им детали пребывания Жюльетты в Париже (например, в церкви, где папаша Жюль чудом находит ее, перебирающую четки) были скомканы.

Сцены поисков Жюльетты Виго хотел снять своеобразно, необычно. Папаше Жюлю так хочется скорее найти хозяйку, что ему кажется,

будто он видит ее на каждом углу. Вот женщина моет витрину магазина, она полуобернулась: это Жюльетта. Когда же он подходит ближе и та оборачивается, оказывается, что это не она. Папаша Жюль идет дальше и слышит голос нищенки — ему кажется, что это голос Жюльетты. Он в волнении подходит к ней — снова не она. Виго не удалось осуществить этот замысел, он снял только чудесную прогулку папаша Жюля по Парижу в поисках Жюльетты в районе канала Сен-Мартен и Виллетт, которая в прокатных копиях вообще была сведена к минимуму.

В конце концов папаша Жюль находит и уводит Жюльетту из лавочки, где она работала. Предупрежденный юнгой, который видит их приближение, Жан моется и бреется. Обнявшись, Жан и Жюльетта катаются по полу.

«Аталанта» продолжает бороздить воды реки.

Прочитав наш анализ фильма, вы, быть может, не составите себе ясного представления о нем в целом. Тем не менее мы попытаемся воссоздать его архитектуру на основании перечисления тех тринадцати эпизодов, которые составляют его содержание. Попутно приведем несколько других, о которых еще не было речи. Нам хотелось бы назвать общее число планов и их распределение в тринадцати эпизодах. Но это трудно сделать, ибо речь идет о фильме, который мы воссоздаем после просмотра самых разных вариантов. В результате весьма суммарного подсчета в картине обнаружено триста планов. Мы определили их число в каждом эпизоде. Если рассматривать каждый эпизод отдельно, это число, вероятно, неточно, но их взаимосвязь подчеркивает пропорции картины.

I. Введение — 47 планов: показ баржи. Папаша Жюль и юнга. Свадьба. Отплытие.

II. 11 планов: первая ночь на борту. Жану и Жюльетте не дают покоя кошки. Жан оцарапан.

III. 28 планов: утро на другой день. Остановка. Прием с песнями, оказанный Жюльетте, и начало жизни на борту баржи. «Милашка и ее потомство». Жюльетта и домашние дела: стирка. Папаша Жюль

вместе с юнгой и Распутиным отправляются за покупками. Опускание головы в воду, чтобы увидеть ту, которую любишь. Игры Жана и Жюльетты. Демонстрация папашей Жюлем приемов греко-римской борьбы.

IV. 26 планов: баржа в пути. Ночь. Проходит некоторое время. Как и в прежние дни, Жюльетта спит одна и тщетно ждет Жана, который стоит за рулем. Ей скучно. На другой день происходит первая ссора по поводу приемника, которым Жюльетта, желая послушать передачи из Парижа, не умеет пользоваться. Затем задержка в тумане. Жан долго ищет Жюльетту и находит ее, печальную, на мостике. Раздраженный Жан грубо разговаривает с папашей Жюлем. Тот, рассерженный, уходит.

V. 11 планов: обед. Папаша Жюль является с опозданием. Примирение. Швейная машинка. Упражнения папаши Жюля.

VI. 8 планов: прибытие в Париж.

VII. 30 планов: Жюльетта у папаши Жюля. Приход Жана, который разбивает несколько предметов. Рассерженный папаша Жюль отрезает себе волосы и отдает человеку, который стрижет собак. С беспокойством он обнаруживает разбитое зеркало (кадры из отходов — попытка собрать сломанные вещи). Жан, папаша Жюль и мальчик разыскивают Жюльетту, которая находится на соседней барже у какой-то женщины (несколько планов из отходов). Жан решает сопровождать Жюльетту в город. Та начинает готовиться. Папаша Жюль обнаруживает разбитым свое кольцо-фетиш и решает идти к гадалке. Жан и Жюльетта вынуждены остаться на барже.

VIII. 18 планов: хиромантка. Возвращение пьяного папаши Жюля.

IX. 21 план: праздник. На баржу приходит бродячий торговец.

X. 32 плана: ссора супругов. Жюльетта отправляется в Париж. Отплытие «Аталанты». Кража на вокзале.

XI. 35 планов: игра в шашки. Граммофон. Нырание. Показ работы граммофона. Параллельный монтаж: Жан и Жюльетта. Их бессонница.

XII. 17 планов: в Гавре. В управлении компании. Папаша Жюль решает отправиться на поиски Жюльетты.

XIII. 16 планов: поиски. Жюльетта обнаружена. Приготовление Жана. Приход Жюльетты. Финал на барже, бороздящей воды реки. В большинстве эпизодов средняя продолжительность планов одинаковая. Отметим, впрочем, что в пятом эпизоде план с упражнением папаши Жюля особенно длинный.

Чтобы представить себе «Аталанту» в целом, требуется определенное усилие. А это уже кое-что. Есть все основания думать, что различные части картины еще до купюр не отличались пропорциями. Подчас фильмы, лишенные единства, держатся на тщательно разработанных введении и финале. В «Аталанте» есть два таких кадра — в начале и в конце, которые стоят друг друга. И только. Все это еще ничего, если бы середина картины была лучше «сбита». Но часто переход от одной сцены к другой сделан без особой мотивировки. Задача простого и действенного построения, о котором мечтал Виго — и поэтому-то он привлек опытного монтажера, — требовала таких сцен, которые бы легко следовали одна за другой внутри гармоничного целого.

Именно тут и сказалось противоречие, которое Виго так и не сумел преодолеть. Несмотря на все свое убожество, сценарий Гине с его бесцветными героями обладал хоть каким-то единством. Виго существенно изменил сценарий, но сделал это изнутри. Он добавил в него множество деталей, но не смог создать совершенно новые характеры или изменить общий строй фабулы. Тем не менее его личный вклад был таков, что общая схема Гине оказалась подорванной. Самые прекрасные куски «Аталанты» оказались в противоречии с любой возможностью достижения реального единства.

В этих условиях особо пострадал общий ритм фильма. Впечатление медлительности, которое подчас создается при просмотре картины, не имеет ничего общего со стилем. Оно возникает из-за пауз, порожденных отсутствием связного рассказа.

Когда существует ритм, он сказывается внутри куска и редко — в более длинных сценах. Отметим, однако, начало до первого утра на борту и весь кусок от игры в шашки до бессонницы.

Последний указывает на попытки Виго воспротивиться навязанным ему требованиям. От него добивались нейтральности не только в социальном плане, но и в чисто формальном. Большей частью он уступал. Тем не менее он использует двойную экспозицию в сцене с нырянием. Так же великолепна сцена, следующая сразу за показом работы граммофона, где Виго придал особое значение технике монтажа в затемнение. Она начинается параллельным монтажом, показывая Жана на барже, Жюльетту в Париже. Жан смотрит на берег, Жюльетта направляется к набережной. Баржа отплывает. Жан идет прилечь, раздевается. Жюльетта раздевается в своей комнате. Жан в постели, Жюльетта в постели. Тогда только начинается затемнение. Хандра и желание мешают им спать. Начинается бессонница. Понемногу их движения в постели сливаются. Чередование кадров ускоряется. В результате возникает полное впечатление любовного акта на расстоянии. И последний кадр — измученный Жан, зарывшийся подбородком в подушку, — переходит в искаженные кадры погружения в воду.

Мы много говорили о персонажах Виго, не называя актеров. Большинство из них были довольно посредственными. Однако их убогая игра в прежних фильмах не отражалась на самих произведениях. В творчестве Виго удачи или неудачи актеров не очень заметны. В некоторых случаях требования Виго к актерам бывали серьезными, хотя ничего существенного это не давало.

Среди актеров, работавших с Виго, можно обнаружить две крайности: маленького Луи Лефевра и Мишеля Симона.

Виго сумел хорошо изучить способности или, скорее, отсутствие их у мальчика еще во время работы над «Нолею за поведение». При съемках «Аталанты» задача режиссера заключалась лишь в том, чтобы наилучшим образом использовать естественную неловкость и подростковую застенчивость Луи Лефевра.

С Мишелем Симоном задача была сложнее. Симон — не только крупный характерный актер, но также человек с непередаваемой индивидуальностью. Нередко он с трудом подчиняется требованиям

режиссера и при малейшей возможности меняет текст своей роли. Возможно, причина доброго согласия между Симоном и Виго в работе над образом папаша Жюля — плохая дикция актера. Уже на съемках «Ноля за поведение» Виго столкнулся с актерами, обладавшими дурной дикцией, которую усугубляло плохое качество звукозаписи. Звук в «Аталанте» был не таким уж скверным, но Виго оказался предусмотрительным. Мишель Симону надлежало немало говорить, и хотелось, чтобы его слушали. Виго воспользовался своим опытом работы с детьми, заставляя их повторять фразы или словечки в диалогах и монологах. Он наделил папашу Жюля еще одним бытующим у людей недостатком, заключающимся в том, что перед тем, как ответить, они повторяют последние фразы собеседника, а затем произносят свои собственные слова. Тем самым проблема плохой дикции Мишеля Симона оказалась преодоленной, а этот дополнительный штрих значительно обогатил образ.

Но и это еще не все. Попросив актера повторять некоторые фразы и словечки из своих реплик, Виго предоставлял ему определенную свободу в отношении самого текста роли. Тем самым даже обычная недисциплинированность актера получила незаметно для него определенное направление. И всякий раз, когда Мишель Симон поступал по-своему, он делал это в желательном для Виго направлении. Никогда еще Мишель Симон не чувствовал себя более свободным, оставаясь под неослабным контролем.

Всего бы этого не случилось, вероятно, если бы Симон не испытывал нежных чувств к Виго, к папаше Жюлю, к кошкам. (К великой радости дамы из Общества защиты животных, он взял себе котенка, который устроился в граммофонной трубе.)

В начале февраля 1934 года в результате огромных усилий, бóльшую часть времени работая больным, Виго практически завершил съемки. Не хватало только финальных кадров на воздухе. Был даже сделан черновой монтаж.

Перспектива небольшого отдыха, перед тем как начать окончательный монтаж, создавала у Виго хорошее настроение. На обед к

Маргаритису они явились под руку с Дастэ, переодетыми в женские платья и с явными признаками беременности...

Спустя несколько дней он отправился в Виллар-де-Ланс с семьей и друзьями — Жениа, Маргаритисом, Шавансом и Альфеном. Пока его товарищи катались на лыжах, Виго стремился набраться сил. Но болезнь прогрессировала, и, вернувшись в Париж, он снова слег.

Кауфман сам снял последние кадры, и Шавансу пришлось одному заняться окончательным монтажом. Это было нетрудно, ибо они все заранее обговорили с Виго, и всякий раз, когда возникали какие-то проблемы, можно было посоветоваться с больным, чье состояние не внушало тревоги.

Виго появился еще два раза, чтобы проверить работу Шаванса, и в последний раз, чтобы вместе с Нунецом и его компаньонами просмотреть дополненный монтаж.

Нунец заявил, что удовлетворен, что не следует ничего сокращать. Но его компаньоны были недовольны. По их мнению, все выглядело очень плохо, и следовало исправить дело с помощью значительных купюр. По совету Нунца и Шаванса, Виго согласился только на одно существенное изменение: сократить сцены поисков папашей Жюлем Жюльетты. Тогда Шаванс считал, что это облегчит картину в финале, но сегодня он испытывает угрызения совести.

Бовэ и другие чиновники фирмы «Гомон» настаивали еще на других купюрах, но им пришлось замолчать, ибо в конечном счете деньги для съемок давал Нунец. Было решено показать картину в профессиональном кругу с некоторыми изменениями, предложенными Шавансом.

Просмотр состоялся 25 апреля 1934 года в 10 часов утра в «Палэ Рошешуар». Прием, оказанный фильму со стороны владельцев кинотеатров и провинциальных прокатчиков, был исключительно холодным. Компаньоны «Гомона» торжествовали и предприняли новый нажим на Нунца.

Несмотря на неудачный просмотр, некоторые возможности для проката все-таки представились. Однако Бовэ их отклонил. Вероят-

но, они показались ему слишком скромными. Не исключено и то, что вместе со своими коллегами от «Гомона» он временно саботировал прокат «Аталанты», дабы заставить Нунца согласиться на более существенные изменения.

Анри Бовэ был, вероятно, не хуже других. Но ему претило видеть, что какие-то иные соображения мешают добиться запланированных доходов. Нунец выглядел в глазах своих компаньонов дельцом, от которого ускользали некоторые очевидные истины и которого следовало направить на путь истинный с помощью конкретных фактов. Такими фактами представлялся, скажем, саботаж со стороны проката, который ставил Нунца перед перспективой финансовой катастрофы.

Что мог Нунец противопоставить им? Несколько статей в печати, появившихся после просмотра? Их было немного, ибо картина не была выпущена на экраны, а вся информация исходила в основном от отдела рекламы производственной фирмы.

Одна из статей принадлежала Эли Фору. Молодой интеллигент, который в начале века вместе с Леоном Блюмом оплатил поездку вольнодумца Альмерейды на Амстердамский конгресс, стал одним из первых историков искусства и критиков своего времени. Он был из тех, кто во Франции действительно любил и понимал кино. Эли Фор написал едва ли не лучшие эссе о Чаплине, но был мало известен читателям массовой кинопрессы. Когда он попытался поддержать «Аталанту» в еженедельнике «Пур ву», редакции пришлось предпослать его статье врез, в котором пояснялось, что непривычный стиль, которым изъясняется автор, есть результат того, что он, мол, историк искусства и философ.

«Жан Виго? — задавал тот вопрос. — Один фильм забыт, ибо оказался неожиданностью. Другой запрещен, ибо проповедовал слишком горькие и подрывные идеи. Третий фильм еще не выпущен на экран. Почему? «Аталанта»? Гуманная картина. Гуманность у простых людей. Одетых в свитеры и куртки. Никаких блесков на простынях. Свисающие тряпки. Кастрюли. Ушаты. Хлеб. Бутылка вина. Убо-

гие огни в полутьме, ослабленные туманом над рекой. В фильме ощущается странный аромат экзотики и поэзии, который преследует каждого старого моряка, смешанный с запахом рома и гудрона и еще не знаю чем. Я все время думал о бликах света прожекторов, которые мелькают вдали, лишь случайно выхватывая на черной глади воды то труп, то кучку водорослей, то отблеск на поверхности пропасти... Я часто вспоминал Коро при виде этих водных пейзажей, деревьев, домишек на тихих берегах и судов, спокойно спящих в их блестящем отражении, о его удивительной способности воплотить наяву поэзию жизни...».

Жан Паскаль в «Ажанс д'информасьон синематографик» писал: «Смутный, неясный, яростно нелепый, длинный, скучный, некоммерческий ни на грош, этот фильм, несмотря ни на что, обладает неоспоримыми достоинствами: то тут, то там мы видим прекрасные, полные человечности сцены, затерянные в ворохе невероятностей и бессмысленностей. Ощущаем намеренное стремление показать безобразие, вульгарность наряду с прекрасными отступлениями, полными очень тонкого лиризма».

Бовэ торжествовал: «Некоммерческий ни на грош». Что мог возразить Нунец? Привести текст Эли Фора? Он, наверняка, и не попытался это сделать. Напомнить статью Жака Бриниуса в «Регар»?⁵⁸ «В фильме нет кадра без деталей, которые не чувствуешь и не видишь... Виго обладает стилем, которого нет ни у кого больше». Ему могли бы ответить, что «Регар» возглавляли Ромен Роллан, Андре Жид и Андре Мальро и что продюсеры не стремятся завоевать расположение коммунистов.

В июле «Аталанта» была отобрана на фестиваль в Венецию. Сегодня один этот факт придает вес произведению. В те времена подобное решение не имело рекламной подоплеки, как это стало потом, и даже такие журналы, как «Пур ву»⁵⁹, уделяли им лишь последние свои страницы.

Между тем стали появляться другие (небольшие) статьи или заметки благожелательного характера: Жана Марге в «Пти паризьен»,

Люсьена Валя в «Эвр», Жермен Декари в «Ом дю жур». Но сопротивление Нуеца постепенно ослабевало. Саботаж прокатчиков дал желаемый результат. Похоже было, что миллион, вложенный им в создание «Аталанты», ожидает судьба двухсот тысяч «Ноля за поведение». Будучи дельцом и почувствовав угрозу краха, он капитулировал.

Другое обстоятельство даже не сыграло большой роли: больной Виго, состояние которого ухудшалось с каждым днем, не мог принимать участия в дебатах.

В этих условиях с фильмом можно было делать что угодно. Было решено, поскольку картина не имеет шансов привлечь зрителей даже при помощи купюр, добавить в нее нечто такое, что придало бы ей известный коммерческий интерес.

В 1934 году пользовалась успехом песенка Лис Готи «Проплывающая шаланда». Ее написал Чезаре Андреа Биксио⁶⁰. Поскольку в фильме была баржа, картину называли «Проплывающая шаланда».

Музыку Жобера в некоторых местах подрезали, и на ее место вставили мелодии Биксио. Если же говорить о купюрах, то, судя по некоторым сохранившимся копиям, первоначальный замысел «Проплывающей шаланды» был совершенно изменен. Остались нетронутыми лишь некоторые сцены. Совершенно изъятыми оказались сцены бессонницы и сцены с граммофоном. Начало испорчено музыкой Биксио, которая выглядит вульгарной и отвратительной рядом с песенками и вальсами Жобера.

Превращение «Аталанты» в «Проплывающую шаланду» не прошло в Париже незамеченным, и реклама испытывала некоторые трудности, акцентируя внимание на популярности песенки. В момент выхода картины на экран «Колизея», в середине сентября 1934 года, печать проявляла осторожность и лишь подчеркивала, что «главные сцены сопровождаются музыкой Мориса Жобера и мелодией Биксио «Проплывающая шаланда» («Матэн», 1934, 14/IX).

В Марселе реклама оказалась более хитрой. Здесь статьи в газетах начинались следующим образом: «Уже благодаря известной ме-

лодии Биксио, прелестно исполняемой Лис Готи, «Проплывающая шаланда» <...> не может не привлечь внимания! Мелодия эта звучит сегодня на всех перекрестках. <...> Мы не сомневаемся, что и фильм «Проплывающая шаланда» будет иметь большой успех.

Еще дальше от Парижа, в Алжире, писали и вовсе так: «Фильм «Проплывающая шаланда» сделан на основе известной песенки, столь восхитительно исполняемой Лис Готи».

«Проплывающая шаланда» провалилась в прокате. На экране «Колизея» она продержалась две недели. Соблазненный названием зритель, любитель мелодрамы, был разочарован, а те, кому песенка Биксио не помешала прийти, как и меньшинство, привлеченное именем Виго, оказались сбиты с толку испорченным вариантом, который делал картину бессвязной. Никакая реклама не смогла изменить отрицательное впечатление, вызванное неудачей в Париже. Зрители в «Колизее» свистели на каждом сеансе. Большинство просто хотело выразить недовольство фильмом, который они считали плохим. Другие — меньшинство — выражали тем самым осуждение продюсеров.

Критика в целом была менее сурова, чем зритель. Фернан Депре, читавший все, что относилось к фильмам друга, писал Пьеру де Сен-При 27 сентября: «Появилось с двадцать лестных статей» — и отмечал серию из четырех выступлений Люсьена Валя и ожидаемую статью Александра Арну.

Профессиональные критики, хотя и были в курсе дела (ибо видели фильм Виго в задуманном им варианте), с большим трудом нашли в том, что им показали, основание для того, чтобы похвалить или осудить остатки оригинала.

Жан Лори пишет в «Фигаро» о фильме, который трудно узнать: «Это глубоко печальный фильм: его действие от начала до конца происходит под знаком несчастья... Г-н Виго вдохновлен плохими примерами. «Проплывающая шаланда» напоминает немецкие картины, которыми мы увлекались некоторое время, хотя они были пошлыми, — вероятно, именно по этой причине!.. Г-н Виго инстинктивно

искажает все, что показывает. Если он снимает луч солнца, то через пыль, которая в этом луче повисла. Если показывает кастрюлю, то только дырявую... Собаку — хромую... А когда на экране мы видим крупные планы поцелуя, улыбки, объятия, то поцелуй превращается в укус, улыбка в гримасу, а ласкающая рука на шее ведет себя так, будто собирается удушить».

Повторяется то же, что писала группа критиков после «Ноля за поведение». В статье Рене Жанна в «Пти паризьен», например, мы читаем: «Вероятно, Виго стремился к живописности (эпизодов) с некоторой долей двусмысленности, чтобы ошарашить и эпатировать зрителя. В «Проплывающей шаланде» чувствуешь фрондерство молодежи, веру в авангардизм».

Верхиль в журнале «Комедия» выражает сожаление, что в фильме Виго чувствуется «слишком явное стремление к оригинальности и реализму». «Виго не проявил ни реализма, ни фантазии,— протестует Люсьен Валь в «Эвр»,— а показал повседневность, которая может вызвать скрежет зубовой, но не лишена интереса. Может быть, это фильм, который идет впереди своего времени, но который не имел заслуженного успеха, хотя и является достойным наследником великих примитивистов кинематографа».

У Антуана в «Журналь» фильм вызвал «впечатление произведения любителя. Сюжет рассказан нескладно, не чувствуется оригинальности режиссуры. Ощущаешь много добрых намерений. Но из-за отсутствия профессиональных навыков и ошибок, интерес к картине невелик. Мишель Симон с большим трудом создает образ смешного старого моряка. Его физические данные, его неразборчивая дикция позволяют ему создать забавную и колоритную фигуру. Но образ этот не завершен и, в конечном счете, чужероден остальному действию. А отсюда длинноты, озадачивающие зрителя».

Жану Марге из «Пти паризьен» не понравился «Ноль за поведение». Он пришел в восторг от «Аталанты», показанной в «Палэ Рошешуар», и выразил свои симпатии «Проплывающей шаланде»: «Перед нами умный фильм, интеллигентность которого не убивает ни искрен-

ность, ни волнение. Это — припадок скуки, хандры... Все очень просто, но перед нами — кино. В течение некоторого времени не происходит ничего, однако чувствуется атмосфера. Диалоги имеют второстепенное значение... Операторская работа в «Проплывающей шаланде» не авангардистская. Но ее ценность в том, что она приносит нечто новое, то новое, которое мы так все жаждем видеть в кино».

Надо назвать и статью известного в то время критика Александра Арну: «Режиссура Жана Виго отличается честностью и осмысленностью, которые надо подчеркнуть, даже если не разделяешь полностью восторги некоторых ее поклонников... Его талант может быть определен, как сочетание педантизма, реализма, лиризма при стремлении подчеркивать детали, возвышая предметы или некоторые эпизодические персонажи до уровня символа. Подобное неоспоримое искусство не лишено некоторых нажимов и тяжести. Оно стремится скорее к глубине, чем к разнообразию. Но жизнь на барже, которая плывет на фоне промышленных пейзажей, труб и железных мостов, показана рукой мастера. Скрупулезность и презрение к дешевой «поэзии» почтовых открыток и к живописной бесцветности. Это нас восхищает. Здоровое и полное необходимых эмоций произведение. Пожелаем, однако, Виго освободиться от догматизма, который служит ему броней, и добиться эллиптической быстроты, которой он явно пренебрегает сейчас. В общем, перед нами молодой человек с чудесными качествами, чьи недостатки и излишества обладают свойством тонизировать и освежать».

А в «Курье синематографик» Р. Ф. писал: «За последнее время было создано немало фильмов о бродячей жизни речников. Никто еще не сделал это так ярко и так правдиво, так поэтично и сильно». Последний отрывок мы цитируем из номера «Мон сине», где Раймон Берне пытается сделать вывод: «Конечно, это не шедевр. Но ни Чаплин, ни Любич, ни Фейдер не смогли сделать свою третью картину, или, если угодно, получив возможность снять первый большой фильм, шедевром. Вот в чем драма сегодняшней молодежи:

она не имеет права ошибиться. Прежде менее подготовленная, менее трудная публика умела довольствоваться малым. Сегодня, напичканная скорее внешним, чем реальным совершенством, совершенством убожества, она не приемлет видимое несоответствие с жизнью, которое является часто выражением еще недостаточно зрелого таланта. В «Проплывающей шаланде» — раз уж приходится называть так этот фильм — талант виден каждую секунду, часто неожиданно, резко, подчас озадачивая. Публика дезориентирована, ибо не находит легкую и надушенную атмосферу, в которой она чувствует себя удобно. И она свистит глупейшим образом...

Иные пожелали увидеть только неловкость в некоторых сценах, отсутствие единства в фильме. Недостатки есть, это неоспоримо, но настолько ли они серьезны, что следует безоговорочно осуждать все произведение в целом? Самый большой его недостаток заключается в том, что артисты словно играют каждый свой собственный скетч, не задумываясь о партнере... Отсюда неприятное ощущение отсутствия единства. При участии других актеров, менее «независимых» от воли режиссера, и смягчив германо-романический стиль некоторых кусков, «Проплывающая шаланда» могла бы остаться «Аталантой» и считаться очень хорошим фильмом.

Будем надеяться, что Жан Виго скоро снимет новый фильм, где докажет, что достигнутый опыт не прошел даром».

На следующий день после появления этой статьи, 5 октября 1934 года, спустя несколько дней после прекращения показа фильма «Проплывающая шаланда» в кинотеатре «Колизей», Жан Виго умер.

Глава V

Смерть Виго

Когда семь месяцев тому назад, то есть в марте, Виго окончательно уложили в постель, диагноз был стрептококковая сентисемия ревматического происхождения. В те годы эта болезнь считалась тяжелой и изнурительной, перед которой медицина была почти бе-

зоружна. Виго чувствовал себя таким слабым, что врачи воздерживались от применения сыворотки из боязни вызвать смертельный шок. Были предприняты безрезультатные переливания крови, и в ожидании, когда организм сам найдет средства защиты, прибегли к гомеопатии. На протяжении ряда месяцев температура больного поднималась вечером до 40 градусов и падала утром до 37-ми. Всякий раз такие скачки сопровождались болями и страшной потливостью.

В июле все это усугубилось стоматитом, и в течение двух недель Виго практически ничего не ел и чудовищно исхудал. Его друзья, в том числе Фернан Депре, предлагали вызвать старого доктора Филиппа Нееля, который лечил еще Альмерейду, в надежде, что, зная семью, тот сможет предложить эффективный метод лечения.

Моральное состояние Виго, однако, не падало ни на минуту. Он признавался Фернану Депре, что его доканала «Аталанта», но по-прежнему хотел жить и делать картины. Маленькая Люс находилась у друзей, чтобы Лейду могла всецело посвятить себя уходу за больным.

В конце августа — начале сентября друзья Виго потеряли всякую надежду на его выздоровление. Больной терял силы. До сих пор он усилием воли заставлял себя есть, но, когда 26 сентября Депре пришел навестить его, он уже несколько дней не принимал никакой пищи и сердце начало сдавать. Пока доктор делал ему укол камфары, Жан Пенлеве, Клод Авелен и Фернан Депре молча ожидали в соседней комнате. Затем им удалось повидать своего друга, который большую часть времени теперь дремал и говорил шепотом... «Вокруг глаз были черные круги... Бледные губы. Осунувшееся лицо напоминало детское» (из письма Фернана Депре Пьеру де Сен-При, 27/IX 1934 г.).

В последующие дни его с трудом заставляли пить сок и минеральную воду. Затем внезапно наступило улучшение. Температура упала. 31 сентября Виго уже сидел на постели, сам опраивал подушку,

требовал полную чашку какао с молоком. Накрошив в нее хлеб, он заявил пришедшей провести его г-же Маргаритис: «С вас 20 су за зрелище, как я ем». Лейду не могла поверить своим глазам и отправилась покупать ему новый халат.

На следующий день температура поднялась снова, и спустя три дня, в пятницу около 9 часов вечера, Жана Виго не стало. До его квартиры доносилась мелодия «Проплывающей шаланды», исполняемой уличным певцом на перекрестке улицы Газан и авеню Рейль. Лейду ничего не понимала, пытаясь приподнять его тело. Затем вырвалась из рук друзей и бросилась в другую комнату. Ее поймали в ту минуту, когда она хотела выбраться из окна.

В понедельник 8 октября в 15.30 Виго похоронили на парижском кладбище Баньё, рядом с Мигелем Альмерейдой. Не было ни речей, ни церемонии сочувствия. После того как могилу засыпали землей, все быстро разошлись.

В клинике на улице Алезиа бредила Лейду...

В день похорон, во время ретроспективы фильмов с участием Мишеля Симона, организованного Даниелем Майбоном в кинотеатре «Саль Адияр», состоялся просмотр «Проплывающей шаланды». Друзья, бывшие на кладбище, встретились снова. Дита Парло выступила с воспоминаниями о Виго и говорила о его борьбе за «Аталанту».

Поскольку конец премьерных просмотров фильма совпал со смертью Виго, о нем продолжали писать в газетах. В некрологах делалась попытка подвести итог его карьере и определить значение творчества. В неопубликованной статье, написанной после съемок «Ноля за поведение», Анри Сторк заметил: «Виго сломал себе шею не без помощи киноплёнки». В другой статье, написанной после «Атланты», он обвинял кинематограф в том, что тот убил его друга: «Французский кинематограф теряет необыкновенного художника, режиссера, принесшего в него веру и редкое вдохновение, имевшего что сказать и говорившего это, вопреки лицемерию и убожеству мира кино в Париже. Его взгляды были четкие и благо-

родные. Он давно уже встал на сторону трудящихся, эксплуатируемых. От него никогда не смогли добиться никаких уступок...»

Председатель брюссельского «Клуба экрана» Андре Тирифайс обратился к своим парижским друзьям с просьбой предпринять розыски фрагментов, не вошедших в копию «Проплывающей шаланды», и брошюрка «Клуба» сообщала о том, что «24 октября 1935 года в Зале камерной музыки Дворца искусств будет показана «Аталанта» в первоначальном и восстановленном варианте». Рассказав кратко о том, как «Аталанта» превратилась в «Шаланду», авторы писали: «Отныне не существует оригинального варианта фильма. Тем не менее, с помощью друзей Виго «Клуб экрана» сумел ценой огромных усилий включить в фильм купюры из первого варианта и на основе неопровержимых документов сделать вариант в соответствии с первоначальным замыслом. Отсутствует лишь музыка Жобера. Эта работа из-за слабых возможностей «Клуба» не может считаться оконченной. Она будет уничтожена после просмотра. Мы призываем всех наших членов и истинных друзей кино не терять единственной возможности увидеть «Аталанту» — не только в память о Жане Виго, но чтобы аплодировать одному из самых восхитительных произведений киноискусства».

Обещания эти были преувеличенными и главным образом рекламными. Конечно, то был не полный вариант, смонтированный на основе неопровержимых документальных данных. Все было куда проще. Стало известно, что компания «Гомон» обладает пятнадцатью-двадцатью кусками пленки с метками. Под давлением Тирифайса и Сторка чиновники «Гомона» разрешили вклеить эти куски в фильм, чтобы показать в «Клубе экрана». Одновременно они предупредили, что вторичный показ такого варианта исключается и, чтобы проблема не возникала снова, они уничтожат эти купюры.

Одновременно указывалось, что негатив с музыкой Жобера отсутствует. Тирифайс тщетно просил оставить ему обреченные на сожжение куски, но вынужден был отослать их вместе с копией фильма в Париж.

Андре Тирифайс написал нам, что эти куски были фрагментами сцен, вырезанными для сокращения длины фильма в прокате. Только одна сцена оказалась изъятой по «моральным» причинам: та, где Мишель Симон вставляет сигарету в свой пупок.

В 1934 году существовали две серии купюр. Первая возникла между днем, когда Виго вместе с Нуецом просмотрели картину, и днем показа фильма в «Палэ Рошешуар». Они сделаны Шавансом с одобрения, хотя и кислого, режиссера и имеют целью несколько сократить отдельные сцены. Другие более значительные вырезки сделаны (кем только?) в момент превращения «Аталанты» в «Шаланду». Здесь тоже имелось желание сократить фильм, но при этом под угрозой оказалась вся конструкция картины, и ее разрушили, не говоря о музыке. Присланные в Брюссель куски были из числа первых.

Что же касается вырезанной сцены с сигаретой, это одна из самых знаменитых купюр в фильме. Едва речь заходит о фильме, как тотчас вспоминается эта осужденная цензурой сигарета.

В 1940 году фильм был выпущен с музыкой Жобера и под своим оригинальным названием. Об этой копии можно судить по вариантам, которые широко показывались после освобождения Франции. Однако эти копии отличаются друг от друга. Последний по счету вариант восстановления первоначального замысла был сделан нами и флорентийским критиком Панфило Колапрате в 1950 году. Поиски обрезков негативов оказались успешными: перед нами было около тридцати кусков. Мы взяли две копии «Аталанты» варианта 1940 года, а также копию «Шаланды». Мы работали в трудных условиях, без мувиолы, без возможности сравнить различные копии на синхронизаторе. Приходилось без конца прокручивать куски на проекторе. Несмотря на все это, комбинируя три копии и вводя отдельные купюры, нам удалось сделать приемлемый вариант фильма. Мы не смогли проследить за его техническим воплощением во Французской синемаотеке, но в конце концов достигнутый результат не лишен интереса. Однако когда на фестивале в Антибе или на кон-

грессе ФИАФ* в Кембридже в 1951 году объявили, что воссоздан оригинальный вариант «Аталанты», это было таким же преувеличением, как и в 1935 году в Брюсселе.

В предвоенные годы повсюду, и даже во Франции, очень мало говорят о Виго. Это имя мало известно даже тем, кто был связан с кино, а уж видеть его картины и подавно было невозможно.

Тем не менее еще в 1935 году Жермен Дюлак, основав «Киноакадемию», которая стала учреждать разные премии, назвала среди них одну именем Виго «За смелое, даже неровное произведение». В 1939 году эта премия была впервые присуждена Кристиан-Жаку за «Исчезнувших из Сент-Ажиля».

В тот же год Жан Пенлеве собирается создать «Клуб друзей Жана Виго». Эта мысль была по душе Лейду, но она не осуществилась. Лейду — Жан Виго (так ее звали теперь), воспитывая дочь, занимается сохранением художественного наследства Виго, а также при поддержке своей сестры Жениа, активистки ФКП, работает в таких находящихся под влиянием коммунистов организациях, как Общество друзей польской нации, созданной в 1936 году во главе с Полем Ланжевром. Но это не могло заполнить пустоту в ее жизни. 24 апреля 1939 года она покончила с собой и была похоронена рядом с мужем и Альмерейдой на кладбище в Баньё.

В тот же год «Аталанта» (какой только вариант?) была показана на фестивале в Базеле. В результате появилась статья Зигфрида Кракауэра**.

Первый этап в судьбе «Аталанты» Виго заканчивается в первые месяцы фашистской оккупации. Тем временем все его фильмы стали собственностью Анри Бовэ. После того как кинотеатры снова открыли свои двери, появилась возможность проката старых французских фильмов из-за естественного отсутствия американских и нерегулярного поступления немецких фильмов, а также нерасторопно-

* Международная федерация киноархивов (примеч. пер.).

** Публикуется ниже, см. с. 224 (примеч. ред.).

сти самих французских продюсеров⁶¹. Бовэ хотел придать выпуску «Аталанты» не характер возобновления, а блеск премьеры. Ему помогала в этом Дита Парло, чья популярность была закреплена до войны картиной Ж. Ренуара «Великая иллюзия». В этом фильме она играла немецкую крестьянку, которая предоставляет убежище двум французским беглецам из немецкого плена и становится любовницей одного из них. Это не могло, конечно, нравиться оккупантам. Не исключено поэтому, что актриса хотела укрепить свои позиции, обратив внимание на другую ленту. Дита Парло считала, что последний фильм Виго хорош и не поднимает вопросы, которые могли бы отразиться на ее карьере в новой европейской ситуации. Для нее было важно, чтобы выпуск картины приобрел внушительный характер, и Дита Парло, естественно, поэтому высказалась за восстановление оригинального варианта фильма. Ей тоже был не по душе фильм «Проплывающая шаланда».

Со своей стороны Бовэ был разочарован коммерческим прокатом «Шаланды». Он поручил кому-то вклеить вырезанные куски и найти музыку Жобера. Играя на престиже, которым пользовался фильм среди любителей, он перекрестил его в «Аталанту». В таком виде он и был выпущен в кинотеатре «Стюдио д'юрсулин» 30 октября 1940 года.

Хотя и трудно сказать, что это за вариант, судя по тем копиям, которые обнаружены после освобождения, он несомненно был лучше, чем «Проплывающая шаланда», ибо в него включены сцена бессонницы и эпизод с граммофоном.

Хотя успех и не оказался столь велик, каким его ожидали, тем не менее фильм не прошел незамеченным. Ему посвящена статья «Эвр», автор которой, в частности, подчеркивал, что Виго стал жертвой цензуры Третьей Республики, «невероятной глупости «благих умов» 1934 года» («Эвр», 1940, 31/X). Так возникает новая легенда о цензуре, испортившей «Аталанту». Зато Нино Франк в «Нуво тан» справедливо писал об ответственности продюсеров, но нападал на Виго за качество диалогов. Словом, во всех статьях подчеркивалось,

что обстановка при Третьей Республике была менее благоприятна для Виго, чем было бы при немецкой оккупации. Такого мнения, впрочем, придерживались далеко не все, не говоря о тех, кто принужден был молчать, будучи, естественно, удручен поддержкой Виго со стороны таких пронацистских изданий, как «Эвр» Марселя Деа и «Нуво тан» Жана Люшера. Критик фашистского «Аксьон франсэз» Франсуа Винней со своей стороны писал в «Пти паризьен» 6 ноября 1940 года, что «своим путаным эстетством, своей жуткой атмосферой фильм являет образец дегенеративного искусства» и что «выпуск картины ничем не оправдан».

«Аталанта» продержалась на афише «Стюдио д'юрсулин» три недели. Ее активно посещали студенты, приступившие в этом году к учебе после большого перерыва. Затем она стала вполне успешно демонстрироваться в пригородах. О том, что было в неоккупированной зоне и на территории Виши, нам неизвестно.

Так заключается первая фаза в судьбе фильмов Виго. Резюмируем позиции сторон: все высказывают убеждение, что Виго мог бы стать великим режиссером; выражают сожаление, что он только начал работать по-настоящему; придают большое значение недостаткам его фильмов, которые считаются авангардистскими. Помимо Франции более или менее полно его творчество известно в Бельгии, Голландии, Англии и Швейцарии.

В течение долгого времени люди будут заняты другими делами и другими фильмами, и лишь после 1945 года картины Виго начнут медленно и верно завоевывать зрителя.

Обратим в заключение внимание на то, что в печати 1945 года имя Виго нередко связывается с Альмерейдой. Если Бардеш и Бразий-ак⁶² в своей «Истории кино» тоже делают это, то совершенно ясно, с какой целью. Большинство же молодых журналистов вынуждены были обращаться за справками. Поэтому очень часто в вопросе о Виго и Альмерейде после освобождения не принималась во внимание историческая правда. Исключение составляли лишь высказывания Франсиса Журдена.

Виго никогда не переставал думать об отце и о реабилитации его имени. Но особенно был привязан к Альмерейде периода «Либер-тёра» и «Ла гер сосиаль». Из периода «Бонэ руж» Виго извлек лишь факт пацифизма и защиты Ромена Роллана. Об отце он говорил как о подло убитой врагами жертве. А о его смерти вспоминал уже без ненависти. Таким образом, влияние Альмерейды на Виго проявлялось чисто эмоционально.

Значительное влияние на Виго оказали Жан де Сен-При и особенно Фернан Депре. Оба они приветствовали Октябрьскую революцию в России. Первый примкнул незадолго до смерти к III Интернационалу, а Ф. Депре был членом Компартии. Жан Виго симпатизировал Компартии. Вероятно, поэтому он и согласился участвовать в «Ассоциации революционных писателей и художников», основанной 13 декабря 1932 года Полем Вайан-Кутюрье, Анри Барбюсом, Леоном Муссином и Франсисом Журденом.

В последний раз свою политическую позицию Виго высказал на другой день после неудачной попытки фашистского путча 6 февраля 1934 года, подписав наряду со многими другими деятелями культуры своего времени документ, где были представители всех тенденций — от коммунистов до анархистов.

Этот последний акт сближает Виго с молодым Альмерейдой. В том же документе мы находим еще и имена Пьера Монатта и Эли Фора. Первый подписал, как мы уже заметили выше, еще в 1902 году революционный манифест вместе с Альмерейдой, а второй участвовал в сборе средств для поездки Альмерейды в Амстердам в 1904 году.

Круг замкнут, мы подходим к концу рассказа о жизни и творчестве Эжена Бонавентюра де Виго, называемого Мигелем Альмерейдой, и его сына Жана Виго. Они не были счастливы. Альмерейда, Виго и Лейду умерли молодыми и покоятся рядом на кладбище в Банье. Люс живет незаметно и много страдала⁶³.

ЗаклЮчение наше лишено чувства грусти. Виго так и не сумел реабилитировать имя Альмерейды. Но он был верен лучшему, что бы-

ло в его отце, и окончательный итог его жизни заключен в 4 тысячах метров пленки, которые еще долго будут дарить людям радость, и в молодой женщине, которая счастлива носить его имя.

Глава VI

Судьба фильмов

Обстановка в стране после освобождения позволила в ноябре 1945 года выпустить «Ноль за поведение» в кинотеатре «Пантеон» вместе с «Надеждой»⁶⁴ Мальро.

Склонная к сенсациям «Самди-суар» 17 ноября 1945 года под заголовком «После двенадцати лет цензурного запрета фильм мертвеца разочаровал его поклонников» писала: «Жан Виго был сыном Альмерейды... Он отказался от его имени и заслужил уважение в авангардистском кино, снимая документальные ленты. Его первый большой фильм ожидался с нетерпением. К сожалению, он показывается сегодня с такими купюрами, что о нем просто трудно судить».

Спустя несколько дней журнал «Спектатёр» поместил реплику: «Самди-суар» можно упрекнуть в одном. Только в одном: явной склонности к сенсации в заголовках. Нам неприятна фраза «фильм мертвеца». Быть может, потому, что мы — поклонники Жана Виго, что мы увидели «Ноль за поведение» и что «Ноль за поведение» не так уж разочаровал нас. Несмотря на купюры».

В тот же день «Экран франсе» писал о «большой премьере» и добавлял: «После первого показа зрителю «Ноль за поведение» был запрещен цензурой по весьма расплывчатым причинам — за аморальность и антисоциальный дух. На самом деле роль сыграли иные причины, ибо Виго был сыном Альмерейды, Альмерейды из «Бонз руж».

Итак, можно уже констатировать, насколько прочно утвердилась легенда о купюрах. Вероятно, в копии действительно недостает не-

скольких планов и, возможно, искажено начало сцены в столовой. Но в целом, после проверки, можно утверждать, что вариант 1945 года не слишком отличался от варианта 1933 года.

Значительная часть дружественно настроенных критиков не скрывала своего разочарования. В следующем номере «Экран франсе», где напечатаны три кадра из фильма, Пьер Бост⁶⁵ писал на видном месте: «Наконец-то нам показывают замечательный и неизвестный фильм Жана Виго «Ноль за поведение». Фильму более десяти лет. Он был запрещен цензурой в момент своего рождения. С той поры друзья Жана Виго и кино, а также враги цензуры — что одно и то же — тайно показывали картину и много говорили о ней».

«У нас теперь есть все основания обратиться к фильму,— продолжал Бост.— Его может увидеть каждый. Я не сказал бы, что битва выиграна, ибо, во-первых, слишком поздно: Жан Виго умер в двадцать девять лет, располагая при жизни лишь поддержкой друзей, а этого в кино недостаточно. Кроме того, очень трудно оценить фильм, которому десять лет (копия, кажется, не идеальная и не полная), и особенно потому, что мы так и не узнаем, что создал бы Виго впоследствии, какие сделал бы выводы после своей первой победы. В картине «Ноль за поведение» нас волнует не столько само произведение, сколько прошлое, которое нам в нем открывается, и образ будущего, которое не получило воплощения».

Дидье Дэкс в «Нуэль де матен» нисколько не скрывает своего разочарования. «Наконец-то, — пишет он, — разрешено показывать публике «Ноль за поведение». Нельзя сказать, что это случилось слишком рано — скорее, слишком поздно. Прошли годы, фильм постарел, и динамит, которым он был начинен, отсырел. Нет, ожидаемый реванш не получился. Не знаю, право, может быть, лучше бы было ради памяти дорогого и незабвенного Жана Виго, так и умершего, не создав свое самое значительное произведение, просто сохранить воспоминание об этом фильме, который заставил в свое время дрожать в страхе благовоспитанную мадам Цензуру. Увы, от этой старой анархистской бомбы не осталось ничего, кроме

сбивчивого наброска. Устарелая техника съемки близка любительской, а дерзости режиссера выглядят сегодня весьма невинными. Мы процитировали пока те выдержки из статей Пьера Боста и Дидье Дэкса, где выражаются опечаленность и огорчение. Однако другие их высказывания показывают, что оба критика, помимо своей воли и каждый по-своему, отражают новый период, открывшийся перед творениями Виго, период, который характеризуется тем, что на оценку «Ноля за поведение» перестанут влиять, как это было в 1933 году, исключительно моменты чувствительности.

Критики 1933 года оказались под впечатлением лишь «черного» содержания фильма и при жизни Виго не оценили его поэтический дух, в какой бы цвет он ни был окрашен. Только после 1945 года будет, наконец, отмечена поэтичность «Ноля за поведение».

В первой части своей статьи Пьер Бост отражает настроения 1933 года. Он пишет о фильме, как о произведении, «полном горечи, жестокой иронии, всплеске обескураженного разума», но затем оказывается под обаянием обнаруженных им новых достоинств. «Не думайте, что это черный фильм,— пишет он.— Напротив, он полон веселья, ярких шуток, невероятной и богатой выдумки, а это так редко увидишь во Франции... Надо сказать только о чувстве поэзии (хотя термин этот затаскан), которое проявляется внезапно и даже волнует, как в сцене бунта в дортуаре».

После приведенных выше довольно горьких размышлений Дидье Дэкс тоже призывает читателей посмотреть «Ноль за поведение», чтобы обнаружить в нем «бесконформизм и поэзию, которые переполняли сердце этого революционера в кино».

Новые критики первым долгом обращают внимание на поэтичность картины. Подобные оценки начисто отсутствовали в статьях 1933 года. Мы читаем повсеместно: «напряженная поэтическая сила» («Космос»), «поэтичное и вместе с тем жестокое описание нравов» («Опера»), «режиссер чувствует поэтическую шутку» («Пари-пресс»), «поэтическая насыщенность шуток» («Ле Мессаже»), «очаровательная поэтическая сатира» («Паризьен либере»), «великолепная поэ-

ма о детстве. Виго обладает поэтическим чувством. Грубой может показаться лишь фраза «Можно ему выйти?» («Марсейез де Сен-э-Уаз»).

Все авторы далеки от ощущения грубости, преувеличений и безнадежности, о которых писалось двенадцать лет назад. Ссылки на Селина, которые встречаешь в книге Бардеша и Бразийака, отсутствуют вовсе.

Впадая в обратное преувеличение, критик 1945 года стремится увидеть в «Ноле за поведение» лишь милую фантазию: «Почему люди перестали быть простыми? Почему не могут, даже бессознательно, увлечься волшебным миром гениальных режиссеров, миром, где надзиратели в коллеже подражают Чаплину и делают стойку на руках во время урока, миром, где люди, сами того не замечая, ходят замедленно, миром, где оживают рисунки, где пожарники носят бороды, а учителя — слишком короткие ночные сорочки? Настоящим миром кино, миром Жана Виго, Рене Клера, Мельеса...» («Космос»).

Реакция на подобную тенденцию не замедлит сказаться. «Перед нами дети, которые моются, играют, работают, дерутся, употребляя повседневные выражения и жесты. Но такое восприятие обманчиво. Истинный сюжет картины — иной, он окрашен в черное. Нам показывают проделки учащихся, надзирателя, которого привязывают к постели, школяров, которые тайно курят сигары. На протяжении всего фильма Виго вольно или невольно как бы кричит нам: «Не верьте тому, как мы выглядим! Мы, дети, страшно одиноки! Вас никогда нет рядом. А когда вы тут, то это еще хуже. Мы вынуждены считать вас никчемными и нежеланными» («Спектадёр»).

Тем не менее понемногу авторы подходят и с более точной меркой к различным элементам «Ноля за поведение». Они обнаруживают в картине два мира, хотя и не понимают ни их природы, ни границы между ними.

Жорж Мариньи пишет в «Сите-суар», что персонажи фильма «делятся на два лагеря: на одной стороне стоячие воротнички, хоро-

ше выкрашенная, но изъеденная червями доска, грубый произвол, злопыхатель-надзиратель, зловещий главный надзиратель, смешной директор и все фигуры, составляющие фон на эстраде в сцене расправы на празднике. На другой стороне этого барьера — добродушный бегун-надзиратель, поклонник Чаплина (это эпоха «Огней большого города»), за которым следует на прогулке незабываемая банда детей».

А вот что пишет другой критик: «Рядом с этими детьми, нарисованными точно и сурово, взрослые живут в странном мире грез. Поэтому — что бы они ни делали — их поступки абсурдны, непонятны, поведение иррационально, а попреки, как и восторги, не очень ясны. Грубые, без прикрас, диалоги детей уступают место цветистым фразам взрослых» («Спектатёр»).

Критик, подписавшийся «Капитан Блад», отмечал в «Диманш-пэи»: «Сюжет фильма не в его интриге. Он разворачивается в другой плоскости. Это и объясняет то смутное впечатление, которое он производит. Такая двусмысленность имеет определенные причины: все, что касается ребенка, показано с необычайно грубым реализмом, который прорывается на экран. Что же касается взрослых, то их облик — и только — напротив, все время искажается с помощью специально и умело подобранной оптики. Очень точный диалог у детей становится в устах взрослых рубленным, непонятным, загадочным». Еще одна статья, в «Репюблик дю сантр»: «Впервые в жизни ребенок испытывает социальное принуждение в интернате. Для него мир делится на два мира — надзирателей и угнетенных. Жан Виго, сын анархиста, естественно, стоит на стороне угнетенных».

«Школа для Виго — это всего лишь модель общества», — писал Андре Базен в «Паризьен либере». «Мы находим у Виго, — подхватывает Морис Легей в «Патриот де Сент-Этьен», — сатиру на общество, не отличающуюся ни добродушием, ни особой резкостью. Обладая весьма странным и беспокойным характером, она, правда, сбивает с толку, вызывая своеобразное недоумение, что и определило ре-

акцию цензуры». Так выступает новая французская критика по поводу «Ноля за поведение».

В этих статьях нас поражает еще одно: легкость, с которой критика, в отличие от 1933 года, признает достоверность показанной Виго картины и правдивость его свидетельства. «Эти малыши... напоминают, каждый на свой лад, маленького Виго» («Волонте»). «Виго не играет в кошки-мышки. Он преподносит нам произведение, опирающееся на его собственный взгляд на вещи, независимо от того, какое это производит впечатление... Когда видишь ребенка, опустившего голову при окрике матери, как тут не вспомнить, что Виго был сыном Альмерейды из «Бонэ руж» («Диманш-пэи»). «Отсюда его одиночество, одиночество сына человека вне закона» («Спектатёр»).

Знакомство с некоторыми обстоятельствами в биографии Виго не есть, впрочем, единственный метод, к которому прибегают критики, чтобы убедиться в достоверности его творчества. «Ноль за поведение» обладает еще одним достоинством, вызывая у них собственные воспоминания детства. «Надо было хоть несколько лет проучиться в коллеже, а затем стать «Маленьким человеком»*, чтобы убедиться в подлинности абсурдной атмосферы в этих «заведениях» («Волонте»). «Жан Виго сумел придать черты необычной правды сценам из жизни учащихся, так что можно без труда узнать очертания и тени нашего детства» («Пари-синема»). «Удивительное ощущение правды» («Опера»). «Трудно забыть показанные в фильме картины нашего собственного детства» («Гаврош»). «Эти дети — мы сами» («Либерасьон-суар»). «Персонажи чиновников в стоячих воротничках в точности напоминают нам наших учителей» («Ле Мессаже»). «Те, кто не позабыл свое детство, признают правдивость «заведения» (а они все на одно лицо), которое Виго нам показывает в «Ноле за поведение» («Републик дю суар»). «Перед нами не «ангелы с неумытыми лицами», не соловьи-разбойники, а очень точно

* Название романа Альфонса Доде (примеч. пер.).

и правдиво показанные существа» («Спектатёр»). «Как в «Эмиле и детективах»⁶⁶, так и в «Ноль за поведение» изысканный, лживый мир, с одной стороны, и правдивый — с другой, соседствуют друг с другом» («Экран франсе»).

Последние две цитаты свидетельствуют о любопытном явлении в критике. Она вынуждена сравнивать «Ноль за поведение» с другими картинами о детях, которые невольно бледнеют перед исходящим от фильма Виго ощущением правдивости. «Мы далеки тут от симпатичных учеников в обычных картинах, и маленькие немцы из «Эмиля и детективов» (а это хороший фильм) выглядят в сравнении с детьми из картины Виго блеклыми и вздорными» («Вуа де фам»). «Мы весьма далеки от «Эмиля и детективов», «Мы — мальчишки»⁶⁷ и «Клетки для соловьев»⁶⁸. Картин, вероятно, очаровательных, но довольно банальных, несмотря на робкие попытки проявить оригинальность» («Курье де Пари»). «Есть в «Ноль за поведение» настоящая искренность, не имеющая ничего общего с тем, что показано в «Исчезнувших из Сент-Ажиля»⁶⁹ или «Клетке для соловьев» («Пари пресс»). «Исчезнувшие из Сент-Ажиля» — это поэтичная история, рассказанная хорошим прозаиком. Но кадры фильма безлики. Камера выстраивает их механически для рассказа, в котором ребенок — предмет, а не сюжет. Ибо детский взгляд на вещи там не проявляется ни разу: ребенок представляет собой в этом кинофильме мир вещей, а не автора» («Диманш-пэи»). Один восторженный почитатель картины (Карло Рим в «Курье де Пари») пишет: «Этот мертвец (Виго) кажется нам более живым, чем большинство его работающих собратьев. Его тень идет впереди них, в авангарде».

К концу 1945 года «Ноль за поведение» горячо приняли зрители кинотеатра «Пергола», состоявшие из старшекурсников университета. Через несколько лет, в 1950 году, в «Фран-тирере» читаем: «Спустя пятнадцать лет после запрещения * «Ноль за поведение» нашел на-

* Это запрещение настолько ассоциируется с названием фильма, что его все еще считают запрещенным, несмотря на выпуск в 1945 году (примеч. авт.).

конец своего зрителя. Фильм Виго не постарел, напротив, он обладает такой же взрывной силой, как и в 1933 году».

Это последнее замечание выглядит преувеличением. Однако несомненно, что в период с 1945 по 1950 год прокат «Ноля за поведение» продолжал наталкиваться на преграды. Подчас создается впечатление, что, хотя фильм принят во Франции большинством (кроме церковной цензуры) общественности, заинтересованной так или иначе в развитии киноискусства, «динамит, которым начинен фильм», как писал Дидье Дэкс, не просто гипербола. В феврале 1946 года, как и в период празднования 50-летия кинематографа, когда имя Жана Виго стало широко известно зрителям в связи с недавним выпуском на экраны «Ноля за поведение», в газете «Тигр» (из города Монпелье) можно было прочесть: «Ректор университета города г-н Спитцер запретил показ студентам фильма «Ноль за поведение» Жана Виго». Зимой 1949 года он демонстрировался молодым австрийцам, немцам и итальянцам, собравшимся на университетские встречи Святого Кристофа Альбергского. В тот же период в Париже один из депутатов внес запрос правительству о причинах запрета картины в одном из кино клубов провинции.

Начиная с 1946 года судьба «Ноля за поведение» во Франции связана главным образом с кино клубами, а в Париже — специализированными залами и Музеем кино. Но нет никакого триумфа. Фильм с трудом завоевывает зрителя. Этот процесс все углубляется, и это — главное. Один журналист пишет по поводу сеанса в кино клубе: «Признаюсь, я не могу объяснить, чем интересен «Ноль за поведение». Озлобленное развлечение школяра, слишком злая, чтобы быть смешной, сатира». И, вероятно, искренно замечает: «Я рад, что был не одинок в такой оценке» («Тут ле нувель де Версай»). По всей видимости, бóльшая часть зрителей действительно была на его стороне. Нередко после просмотра фильма в кино клубе происходило голосование. В Булонь-сюр-Мер результат оказался весьма характерным: 4 голоса за «Ноль» и 10 за «Атланту». Нередко можно прочесть, что руководители кино клубов сталкиваются «с явно враж-

дебным отношением своих членов к фильму, в котором лишь немногие узнают картину жизни детского коллектива» («Дофине либере»). В Лионе Ж.-П. Марке поражен «то явной, то глухой враждебностью зала на двух сеансах киноклуба, где показывались произведения Жана Виго» («Позитиф»). Причины такой враждебности различны. Но как явление — они остаются постоянными. Это не мешает, впрочем, клубу повторить показ «Ноля за поведение» на следующий год. И тут все внезапно замечают, что время работает на фильм.

Подчас в основе непонимания лежат недоразумения. Так, под влиянием книги Бардеша и Бразийака лицо, ответственное за просмотры цикла «Сезон истории кино» в Касабланке, стремится провести параллель между Виго и Рембо, вызывая решительный протест Пьера Россело в «Африк»: «Нам представляется все-таки чрезмерным превращать этого молодого режиссера в «кинематографического Рембо». Еще недостаточно быть слегка анархистом и любить поэзию, чтобы стать Рембо. Нужна искрометность, тайну которой постиг арденнский поэт. Нужно быть поэтом».

Показ «Ноля за поведение» продолжался лишь несколько месяцев после выпуска. Затем стали показывать «Аталанту», потом «Тариса» и реже — «По поводу Ниццы». Таким образом, за исключением последнего, отныне показываются все фильмы Виго. Нередко на одном сеансе, но неизменно в течение сезона.

Принимая во внимание то место, которое занимают фильмы Виго в кинематографической культуре Франции, и выступления критиков после 1945 года, с удивлением узнаешь, что за границей складывается впечатление, будто у себя на родине Виго еще не оценен по достоинству.

Так, итальянский критик (Глауко Виацци) писал в 1947 году, что «французы забыли его». А американцы утверждают в 1951 году: «Жан Виго — вероятно, самый крупный и незаслуженно забытый французский режиссер» (Джозеф и Гарри Фельдман в статье «Жан Виго», «Нью индекс», № 4).

Объяснение такой позиции мы находим в том факте, что зарубежные авторы обращались лишь к «официальной» критике, то есть той, которая излагала свои взгляды в ставших доступными для работы книгах и ведущих журналах, но не отражавших живую реакцию французского зрителя на произведения Виго. Перед нами уже второй этап судьбы произведений Виго, когда «официальная» критика выглядит, скорее, запоздалым отражением первого этапа. Многие авторы были современниками Виго, и этот факт препятствует пониманию его творчества. Отметим сразу, что после 1945 года статьи, выражающие полностью положительную оценку творчества Виго, написаны молодыми критиками, словно впервые открывающими его для себя. Старики и молодые отличаются при этом следующим: для первых Виго мог бы стать режиссером, для вторых — он им стал. Лишь некоторые старики смогли по-новому взглянуть на творчество Виго (на просмотрах в Музее кино), но среди них нет ни критиков, ни историков.

Чтобы понять разочарование нынешнего зрителя, когда он пытается почерпнуть у профессионалов сведения или точную формулировку, не мешает хотя бы отрывочно взглянуть на то, какой была эта «официальная» критика.

Благодаря переизданиям и переводам книги Бардеша и Бразийака, а также Венсана остаются основными источниками и в наши дни. Мы уже говорили, как мало интересовала их личность Виго.

В своей книге «Панорама кино», опубликованной в начале 1939 года, Жорж Шарансоль еще ничего не говорит о Виго. Но она была переиздана в 1947 году с «дополнениями и иллюстрациями Ло Дюка и Мориса Бесси». Таким образом, это плод труда трех критиков. Они мало пишут о Виго и ограничиваются оценкой одной «Аталанты»: «Своей странной атмосферой, смешением шутовства и трагедии это самое любопытное произведение французского кино».

Марсель Лапьер, сославшись на «По поводу Ниццы» и кратко резюмируя «Ноль за поведение» и «Аталанту», особенно обращал внимание на символический характер персонажей последней картины.

Он пишет о смерти Виго и заключает: «Ушел человек, бывший одной из самых прекрасных надежд французского кино».

Менее общи, чем у его коллег, высказывания Жоржа Садуля. Подчас тронутый поэзией Виго, которая, пишет он о «Ноле за поведение», особенно чувствуется в сцене бунта в дортуаре, Садуль выражает вполне современные взгляды. Но затем в нем просыпается взрослый зритель 30-х годов, который впоследствии недостаточно изучал творчество Виго *. Вот что он пишет о фильме «По поводу Ниццы»: «Своей эстетикой и наивной сексуальной символикой некоторые планы и сравнения кажутся устаревшими». Если Садуль, как мы полагаем, думает о трубах в конце картины, то это устаревшее мнение человека, увидевшего лишь сексуальную символику и забывшего главное, а именно, что трубы несут собственное и дополнительное значение, как намек на революционные пушки.

Говоря о «Ноле за поведение», Садуль сообщает некоторые сведения о Виго—допустимые, когда они носят общий характер («В «Ноль за поведение» Виго вложил воспоминания о своем трудном детстве»), ложные, когда они имеют конкретный адрес («Анархист Альмерейда был задушен полицией Клемансо» или «товарищи бойкотировали молодого Виго, называя его «сыном предателя»).

Садуль не останавливается на социальном характере «Ноля за поведение». «Горечь «Ноля за поведение» объясняется трагическим детством Виго. Его сюжет напоминает слова из песенки: «Все книги в огонь и учителей туда же»... Фильм звучит, как анархический призыв к расправе над взрослыми, но главным образом как почти обнаженные воспоминания и мечты гонимого ребенка».

* Садуль прислал нам поправку к этому утверждению: «В 30-е годы я не видел ни одного фильма Виго (в последние годы его жизни), ибо в период с 1926 по 1934 год вовсе не смотрел картин. Я, вероятно, видел «Ниццу» и «Ноль» в 1938—1939 годы у Ланглуа (с большим запозданием), но самые острые воспоминания сохранил от просмотра после 1945 года, который и определил мое суждение в большей степени, чем впечатления, оставшиеся от увиденного в 1939 году» (письмо от 1 июня 1953 г.) (примеч. авт.).

Садуль находит, что творчество Виго оказалось под влиянием Чаплина и Бунюэля. Он видит в «Аталанте» сюрреалистические мотивы. «Некоторые эпизоды немного шаржированы. «Номер» Маргаритиса на балу, выходки Мишеля Симона в его сюрреалистической берлоге с автоматами и отрезанными руками, погружение в воду Жана, который хочет увидеть в ней лицо своей пропавшей жены... Виго волнует нас куда больше, когда, преодолевая литературную манерность эпохи 1933 года, безыскусно описывает реальность: берега каналов, вдоль которых шествует трогательная и смешная свадьба, печальные пейзажи пригорода, жизнь на борту баржи, лавку грампластинок...». Садуль говорит о лавке грампластинок, а это просто лавка. Другие ошибки менее серьезны.

В своих выводах Садуль полон сожалений и тем самым оказывается на стороне своих коллег из «официальной» критики. «Эти поистине значительные фильмы, восходящие к авангардистскому кино, вызывают чувство сожаления, ибо напоминают о преждевременной смерти Виго в возрасте 29 лет; ведь он мог бы создать новые произведения, которые превзошли бы его самых великих современников».

Мы переходим теперь к крупным журналам как специальным, так и литературным, ибо они подчас много пишут о кино. Но во Франции трудно найти что-либо аналогичное тому, что встречаешь в тот же период в итальянских и английских публикациях («Бьянко э nero», «Пингуин филм бук»).

Французская федерация кино клубов, как главный пропагандист творчества Виго, посвятила ему свой номер «Сине-клуб» (1949, № 5). Но и тут удивляет молчание французской критики, отсутствующей в оглавлении, где мы находим лишь имена друзей — Клода Авелена, Франсиса Журдена, Жана Пенлеве, Бориса Кауфмана. Впрочем, здесь впервые опубликована хорошая фильмография Виго.

Этот сборник обладает достоинствами и недостатками, большей частью неотделимыми друг от друга в такого рода изданиях. Здесь есть ценные живые воспоминания о человеке или о создании его

фильмов. Он и был нашим лучшим путеводителем в поисках следов, оставленных жизнью Мигеля Альмерейды и Жана Виго. По окончании путешествия обычно критикуют гида и идут дальше. Так, в новом свете предстают суждения Жана Пенлеве об Альмерейде в 1917 году, хочется дополнить намеки Клода Авелена по поводу кампании, поднятой «Аксьон франсэз», и иначе, чем Журден, оценить состояние духа молодого Виго. Некоторые лапидарные формулировки вовсе лишены смысла и обращают внимание на вещи, которые для нас ничего не значат. Так, в тексте, написанном Виго для зачитания перед просмотром «По поводу Ниццы», вряд ли следует искать подтверждения того, что он «за несколько минут высказал ряд точных суждений по поводу кино и общества» (Клод Авелен). Нас оставляют прохладными эпитеты о гениальности Виго, тем более что это сопровождается традиционным выражением сожалений: «Его (Виго) безупречные произведения... оставляют обещания, и какие обещания! Мы находим здесь все приметы гения» (Клод Авелен). Выражения сожалений буквально обезоруживают, ибо высказываются друзьями, которые были безутешны после его смерти. Да и как помешаешь им утверждать, что творчество Виго оборвалось на самой высокой точке?

В статье Бориса Кауфмана также идет речь о гениальности Виго, но истоки сожалений уходят в сторону от дружбы. Еще до работы с Виго Кауфман снимал другие картины. Он делал это и в период сотрудничества с Виго и продолжал снимать их после смерти своего друга, завоевав прочную репутацию. Кауфман ностальгически вспоминает те времена, когда он чувствовал себя участником творческого процесса. Говоря о сотрудничестве с Виго, он говорит, будто лишился «кинематографического рая».

После войны был опубликован еще ряд материалов о Виго. В частности, журналами «Ракор» и «Позитиф». В первом Жиль Жакоб нападает на номер «Сине-клюб» и восстает против друзей, превративших Виго в «безвременно умершего гения, не успевшего осуществить свои замыслы». Жакоб вначале тоже подчеркивает, что Виго

умер молодым. А затем пишет: «Сила Жана Виго заключается в том, что он способен заполнить пустоту целого вечера. Договоримся только не называть Виго гением, дабы не опошлять эпитет, и посмотрим, как за 20 лет сей ниспровергатель идолов, бунтарь, оскорбитель общества № 1, антиконформист, разрушающий устоявшиеся ценности, стал таким же надежным «национальным достоянием», как Луи Жувэ⁷⁰; каким образом возобновление постановки «Арлезианки» в «Одеоне-Комеди франсэз» оказывается не более рентабельным, чем один сеанс, посвященный этому лилипуту творчества». Мы ждем обоснования такой позиции и хотим спросить автора, как он собирается доказывать, почему картины Виго, показанные в кино клубах, кинотеатрах и Музее кино, на фестивалях в Антибе и по телевидению, не будучи оценены должным образом официальной критикой, оказались достаточными, чтобы сделать Виго «надежным национальным достоянием».

Точно так же любопытно узнать, что он хочет сказать, восклицая: «Чего только не говорили о воинствующем социальном документальном фильме в связи с «По поводу Ниццы»!» Хотелось бы увидеть его лицо в тот момент, когда он услышит: «Да ведь очень мало чего, почти одно и то же».

Но Жиль Жакоб не прибегает к обоснованиям. К тому же название его статьи «Святой Жан Виго, патрон кино клубов» («Ракор», 1951, № 7), которая вызвала негодование сюрреалистов, поклонников Виго, обратившихся с протестом в «Аж дю синема», уже свидетельствовала о его намерениях. Сам эпиграф к ней: «Мсье, он может выйти? У него болит живот» — задавал тон статье. Это не исследование творчества, не эссе, не полемика. Просто воспоминания энтузиаста кино клубов, в которых сразу поражает близость автора к творчеству Виго.

Жиль Жакоб смотрит на творчество Виго, как на нечто целое, и переходит от одного фильма к другому, подобно тому, по его словам, «как Виго пересек границу звукового кино — неуловимо, ловко, волшебным, как умеют делать только привидения». Жакобу нра-

вится музыка Жобера, и поэтому мы готовы негодовать, когда он утверждает, что «граммофон на барже разносит» лишь «мелодию песенки моряков», забывая о вальсе и умолчав о чуде... Но мы быстро успокаиваемся, во-первых, потому, что не знаем, о каком варианте картины говорит автор, и главным образом потому, что Жиль Жакоб сам пишет о волнении, которое он испытал в сцене, когда папаша Жюль пытается крутить пластинку пальцем.

Дабы объяснить нам то, что он любит, Жиль Жакоб обращается к своим воспоминаниям. «Виго манипулирует диалогами, как тамбурмажор* своим жезлом: слишком уверенно, чтобы упустить его. Я вспоминаю еще недавние времена, когда мы пользовались в жизни лишь такими выражениями, как «Мсье, он может выйти? У него болит живот», «Ах, как смешно!» или «Так вот, господин учитель — вы дерьмо», «Вы великодушны, мой дорогой», «Клей, дайте сюда банку с клеем, с клеем!», произнося их с теми же интонациями и акцентом, которые приводили нас в такой же восторг, как известный рефрен из фильма «Свободу — нам!»

Окруженный такими богатствами, Жакоб посвящает десятую часть своей статьи сцене с Табаром у директора. Вслед за Марио Вердоне он первым во Франции отмечает метод, каким Виго показывает человеческую кожу. Он первым видит в Виго «единственного в кино интимиста». Как и у многих других, «Ноль за поведение» вызывает у Жакоба детские воспоминания. «Наконец, Виго явно забавляется, но на сей раз с большой нежностью проводя взглядом по голым ногам спящих лентяев и внезапно обнаруживая движения их бедер (старая, но вечно вызывающая смех шутка). Отнюдь не придавая этим кадрам двусмысленный характер, Виго погружает зрителя в его детство, запирает наше волнение за решетки прошлого, ставя перед зеркалом, куда никто никогда не проникает, и показывая без всяких морщин дорогие образы этого милого его сердцу мира.

* Тамбурмажор (tambour-major — франц.) — старший барабанщик в полку (устар., примеч. пер.).

Здесь речь идет лишь о том, чтобы поразить друг друга, ибо сигары курят только потому, что они запрещены, а руки этих подростков тянутся только к надувным шарикам...».

Статья Жюль Жакоба — это французский набросок тех новых позиций критики, которые скажутся на втором этапе истории фильмов Виго и когда налицо будет стремление рассматривать их как завершенное и единое целое. Недостатки этих фильмов видны довольно отчетливо, но они явно потеряли свое значение. Стремление поместить Виго в ряд «авангардистов» выглядит назойливым, его просто приобщают к нескольким творцам французского кино.

Тем не менее вес «официальной» критики во Франции достаточно велик, и еще в 1952 году несомненно желание молодых критиков освободиться от него. «Жан Виго,— пишет Жан-Ноэль Марке в «Позитифе»,— видимо, один из самых великих художников французского кино. Вероятно, он еще не научился, как, скажем, в «Атланте», свободно рассказывать свою историю. Но вспомним долгий путь, пройденный ошупью Ренуаром, прежде чем он достиг мастерства, и тогда можно лучше оценить то, что мы потеряли после смерти Виго. Фильмы автора «По поводу Ниццы» были, скорее, обещанием. Его смерть, лишив нас продолжения, трансформировала их. Помимо его воли они стали шедеврами. Будучи только набросками образа художника, они придали теперь ему определенный облик, к которому мы не можем ничего добавить. Судьба снова сыграла злую шутку, от которой нам не по себе. Чтобы освободиться полностью от такого ощущения, следует лучше понимать поэзию, которая сильнее чувствуется в как бы незавершенном, несовершенном, но подлинном произведении искусства, чем в слишком тщательно сделанном фильме».

Спустя год вышел целый номер «Позитифа» о Жане Виго (1953, № 7). И это было уже преодолением определенного рубежа.

За границей в тот же период критика ушла значительно дальше. И нам надлежит теперь покинуть Францию, где в кинематографической культуре место Виго не соответствовало числу его зрителей, и

обратиться к странам, где подчас отмечается обратный процесс: исследования и статьи о Виго пробуждают у зрителя любопытство, которое нельзя удовлетворить из-за весьма ограниченного проката его картин.

Это не относится, впрочем, к Бельгии. Там не забыли Виго, и в 1946 году Поль Давай писал: «Кто вернет нам эти полные дрожи и плохо скроенные произведения — работы любителя, а превыше всего — революционера — не это ли кое-кому больше всего и мешает? — произведения, которые называются «Ноль за поведение» и «Аталанта» («Котидьен»). Автор статьи был вскоре удовлетворен, ибо созданная Андре Тирифайсом Бельгийская синематека включила картины Виго в число ближайших закупок. Отныне обе ленты, а также «Тарис» будут периодически показываться в бельгийских киноклубах. Обычно этим просмотрам предшествуют лекции Анри Сторка и Андре Тирифайса. Последний печатает также статьи, раскрывающие читателю значение творчества Виго. С ним теперь знакомятся новое поколение зрителей. На фестивале экспериментального и поэтического фильма в Кнокк-ле-Зуте, дабы не ощущалось отсутствие Виго, вместо «По поводу Ниццы», которая не была прислана, показали «Тариса». Насколько нам известно, в бельгийских изданиях нет значительных статей молодых критиков. Здесь источниками для документации по-прежнему являются книги Венсана и французов.

Англичане тоже не забыли Виго. Англосаксы вообще не склонны обращаться к книгам по истории кино, написанным на континенте. Они пользуются лишь своими. Эти последние не дают повода говорить, как здесь пишут, об историческом вкладе Виго в киноискусство. Но зато англичане определяют место Виго в мировой кинематографии. При этом сразу видно, что они незнакомы ни с «По поводу Ниццы», ни с «Тарисом». Зато у них есть хорошая копия «Аталанты».

В ноябрьской книжке «Филм» («Пингуин-бук») за 1946 год Роджер Менвелл называет лишь «Ноль за поведение» и «Аталанту». Пора-

жает то место, которое он отводит Вигу, перечисляя имена. «Возможности кино открыли такие люди, как Гриффит, Чаплин, Пудовкин, Эйзенштейн, Любич, Ланг, Ренуар, Вигу, Рота, Форд, Уэллес и Капра». Говоря о французском кино в конце немого периода и в 30-е годы, он первым называет Вигу. Произведения Вигу, и особенно «Аталанта», упоминаются им довольно часто как в связи с разговором о том, на какой риск подчас идут великие художники, так и о драматическом использовании музыки в кино. Вигу будет интересоваться Менвелла и в дальнейшем. Он обратится к нему в своих новых книгах. Говоря о том, что технические новации оправданы, лишь когда они отвечают задачам художественного выражения, Менвелл приводит три примера — Гриффита, Штрогейма и Вигу (книга «Эксперимент в фильме»).

Тем не менее едва только заходит речь о том, чтобы высказать о Вигу обобщенное и прямое мнение, Менвелл, несмотря на свое самое высокое уважение, часто соскальзывает на столь знакомые нам сожаления: «Вероятно, он был самым оригинальным и наиболее обещающим французским режиссером» («Филм») или «Когда Вигу умер, он был еще только обещанием» («Эксперимент в фильме»). Впрочем, Вигу не перестает интересоваться Менвелла. Он опубликовал в 1951 году большое исследование по поводу «Ноля за поведение» и в тот же год написал для серии «Пересмотр ценностей» журнала «Сайт энд саунд» (1951, февраль) важную статью об «Аталанте». Менвелл подчеркивает реализм фильма и считает его предшественником «Одержимости» Висконти или «Похитителей велосипедов» Де Сики. К тому же он пытается связать творчество Вигу с определенным видом сюрреализма. Пересмотрев еще раз фильм, Менвелл был немало удивлен. «Любопытно заметить,— писал он,— что главные недостатки этой картины являются в известной степени ее достоинствами». Дальнейшее знакомство с творчеством Вигу будет и впредь обогащать английского критика.

В книге Эрнеста Линдгрена («Искусство кино») «Аталанта» часто упоминается в качестве примера и иллюстрации. В конце книги

автор указывает на то, что, по его мнению, является основным вкладом Виго в кинематограф: «Зная плачевный опыт в прошлом с двойными экспозициями крылатых ангелов, окруженных ореолом, с «шарами грез» и прочим обманом, можно было предполагать, что осталась одна область экспериментов вне досягаемости кино — иначе говоря, сон и сновидения. Однако Жан Виго и другие убедительно доказали, что благодаря крепкому монтажу, связности чередующихся кадров и подмене повседневной логики свободными ассоциациями и галлюцинациями, их можно показать с поразительным правдоподобием».

Интерес, который вызвал Виго в Англии, привел к опубликованию в 1951 году номера «Нью-Индекс сериес», посвященного целиком его творчеству (издание Британского киноинститута). Главное достоинство его заключается в перепечатке некоторых американских публикаций.

В США с фильмами Виго познакомились после войны. Сначала в 1946 году благодаря киноотделу Музея современного искусства там увидели «Ноль за поведение». Этот фильм показывался в программе, посвященной французскому «авангарду». После Нью-Йорка программа демонстрировалась в университетах страны. Интерес, вызванный «Нолем за поведение», был значителен, особенно среди студенчества. И Герман Д. Вейнберг сумел заинтересовать картинами Виго прокатчика. В июне 1947 года «Ноль за поведение» и «Атланта» были выпущены в Нью-Йорке в одном из кинотеатров на 5-й авеню — «Плейхаус». А затем и в Чикаго.

Нам не удалось познакомиться с реакцией критиков крупной американской печати на эти два фильма. Джордж Барбароу в «Полификс» (зима 1948 г.) приводит мнение «Нью-Йорк таймс» по поводу «Ноля за поведение»: «Эти бесформенные, слабо связанные друг с другом сцены можно считать искусством. Тем не менее они весьма хаотичны». Джеймс Эйджи в «Нейшнл» говорит о «критиках, столь презрительно отнесшихся к творчеству Виго». Зато «Таймс мэгэзин» считает демонстрацию фильмов Виго в Америке таким же

важным событием, как показ «Кабинета доктора Калигари» Роберта Винэ после первой мировой войны.

«Голливуд куотерли» опубликовал две статьи о Виго. Первая (апрель 1947 г., с предисловием Вл. Познера) написана Зигфридом Кракауэром и представляет перепечатку 1946 года. Вторая (зима 1947 г.) написана Дьюлой Цильцером, который долгие годы жил во Франции и лично знал Виго. Его статья носит характер воспоминаний и поражает совпадениями — без всяких указаний на первоисточник — с текстом Кавальканти, опубликованном в Лондоне в 1934 году. Как и Кавальканти, он помещает Андорру в страну басков и говорит, что Виго научился ходить в эпоху, когда его водили в тюрьму на свидания с отцом, то есть во время первой мировой войны. Но тогда ему уже было 12 лет. Автор ограничивается немногими отступлениями от текста Кавальканти, чтобы сделать свою статью хоть сколько-нибудь индивидуальной.

Цильцер не только повторяет ошибки Кавальканти, он почти цитирует его слово в слово целыми абзацами, сообщая подчас совершенно неверные сведения, например, о том, что Жорес был крестным Виго! Как после этого всерьез отнестись к некоторым сведениям о съемках «По поводу Ниццы»?

Другим газетам и журналам США, которые, насколько нам известно, заинтересовались Жаном Виго, повезло больше, чем журналу «Голливуд куотерли», даже если уровень их размышлений весьма скромнен, как это имеет место в «Тиэтр артс» (1947, август).

Иного уровня статьи Джеймса Эйджи в «Нейшнл» и Джорджа Барбароу в «Политикс». Подобно англичанам, они тоже не видели ни «По поводу Ниццы», ни «Тариса», но, в отличие от Менвелла и Линдгрена, их больше заинтересовал «Ноль за поведение», чем «Аталанта».

Статьи Джеймса Эйджи, вероятно, первыми выражают вполне приемлемую позицию в отношении всего творчества Виго, хотя их автор и незнаком с двумя предшествующими фильмами и несмотря на плохие копии тех картин, которые он видел. Ограниченный разме-

рами газетной статьи, он не смог развить свои мысли. Однако, несмотря на полное отсутствие сведений о Виго, Эйдж сумел удивительно проникнуть в самую суть вопроса. Так, он пишет: «Фильм «Ноль за поведение» словно исторгнут из ...самой глубины его существа, а «Аталанта» кажется в целом сделанной как бы извне». Недостаток подготовки, но ясная позиция в отношении двух фильмов сообщили статьям Эйджи ту свежесть, которая столь отличает их от привычных и стандартных европейских концепций. Эйдж был первым, кто восстал против историков, критиков и институтов в их стремлении заключить Виго в узкие рамки исторического «авангарда». «Только в туманный день,— пишет он,— или под воздействием предрассудков можно спутать его творчество с убогими, примелькавшимися примерами авангардизма, как это сделали многие критики, в том числе весьма уважаемые мною. Виго не более авангарден, чем голливудский предприниматель, это один из первых действительно оригинальных умов, когда-либо работавших в кино». Джордж Барбароу стремится проникнуть в эти два фильма с помощью разбора характеров героев. В «Аталанте», которую он ценит не очень высоко, его заинтересовал лишь персонаж бродячего торговца, ибо он видит в нем развитие характера надзирателя Югэ, как олицетворения Виго и центрального, весьма близкого ему мотива «Ноля за поведение». Анализ «Аталанты» совершенно не получился у Барбароу из-за повышенного интереса к образу торговца. Значение, которое он придает в «Ноле за поведение» Югэ, лишь частично искажает характер всего анализа. Критик особенно чувствителен к теме бунта, и он хотя и не полностью, но увидел в картине наличие двух миров. Если мы подчас глубоко расходимся с Барбароу, когда он полагает ошибочным, скажем, использование в «Ноле за поведение» замедленной и ускоренной съемки, это все же не мешает нам считать, на основании главных выводов, его статьи важным вкладом в исследование творчества Виго.

После выхода картины на экран кинотеатра «Плейхаус» на 5-й авеню и ее провала там, нам недостает информации относительно дальней-

шего проката фильмов Виго в США. Не хватает сведений и о Канаде и о Латинской Америке. Вероятнее всего, что до середины 1953 года весьма немногие зрители там, за исключением разве Уругвая, имели возможность увидеть фильмы Виго. Как, впрочем, и в Азии и нефранцузской Африке.

Если вернуться в Европу, то мы заметим, что такие страны, как СССР*, страны народной демократии, Греция, Испания и Португалия, еще не приобщились к творчеству Виго. Мы пока, правда, не коснулись страны, которая наиболее тепло встретила фильмы Виго,— Италии.

До 1946 года Виго был совершенно неизвестен в Италии. В «Истории кино» Пазинетти, основного итальянского труда по этому вопросу, о нем ничего не сказано.

Кинорежиссер Луиджи Коменчини первым пытался пробудить интерес к творчеству Виго, напечатав статью «Открытие режиссера» («Чинечиттá», 1945, № 13). Коменчини видел «Аталанту» (вероятно, в варианте «Проплывающей шаланды») на Базельском фестивале 1939 года. Это было для него открытием. Не имея возможности снова увидеть фильм, он стал сомневаться в своих воспоминаниях, когда неожиданно обнаружил копию у знакомого женева, некогда занимавшегося прокатом. У него он получил возможность несколько раз посмотреть фильм и привел друзей. «С общей точки зрения перед нами был шедевр, способный заставить обычного зрителя пересмотреть само представление о кинематографе».

Коменчини полагает, что видел «достаточно полный» вариант «Аталанты». Вероятно, он мог увидеть затем в Париже копию «Ноля за поведение», которую, однако, считает «испорченной и починенной» руками... английских пуритан. По-видимому, копия «Аталанты», которую видел Коменчини, была сильно изрезана, а «Ноля за поведение» — близка оригиналу. Англичане тут совершенно ни при чем.

* В нашей стране фильмы Виго неоднократно демонстрировались в кинотеатре «Иллюзион», правда, гораздо позже, чем писалась эта книга (примеч. ред.).

На самом же деле Коменчини просто был сбит с толку «Нолем за поведение». «Похоже,— пишет он,— что в этом фильме Виго оказался во власти злобной сатиры... Им создано, возможно, и гениальное, но малоубедительное произведение».

Вскоре «Ноль за поведение» уже удивлял зрителей Милана. Спустя ровно 13 лет после первого показа в Париже, 7 апреля 1946 года, фильм «Ноль за поведение» демонстрировался перед миланцами в «Суперчинема Альчионе» в рамках ретроспективы, организованной «Чинетека италяна» в связи с празднованием 50-летия кино. Реакция зрителей напоминает реакцию парижан в 1933 году. «Фильм вызвал общий скандал,— пишет Коменчини,— только меньшинство горячо аплодировало ему. Очень жаль, что не была показана «Аталанта» — подлинный шедевр этого необыкновенного режиссера. «Аталанта» является уравновешенным и ясным фильмом, сильно отличаясь от «Ноля за поведение» — резкой и горькой сатиры, приводящей в замешательство публику, привыкшую к многочисленным розовым и лживым картинам... возмущение зрителей... многие кричали и свистели» («Рискато», 1946, 18 апреля). Другой критик писал: «Речь идет о произведении гения и дилетанта... Нет связного рассказа, имеется стремление лишь создать атмосферу. Это и сбilo с толку часть зрителей, которые громко протестовали...» (Пьеро Гадда Конти в «Лунеди дель Пополо», 1946, 15 апреля). А другой добавлял: «Критики оказались в затруднительном положении» («Фильм д'оджи», 1946, 15 мая).

Совершенно ясно, что в затруднительном положении оказались не только зрители, но и осведомленная часть критики. Реакция итальянцев близка французской и бельгийской критике в 1933 году. Но миланцы были осведомлены относительно репутации Виго. И если разочаровывались, то при этом проявляли осторожность. Они будут продолжать с разными оговорками писать о его гениальности. «Не стремясь поколебать авторитет и память режиссера, чье имя так высоко чтится знатоками, хочется сказать, что «Ноль за поведение» представляется детищем гениального дилетанта, который не

нашел еще своего собственного стиля и который, желая «сказать слишком много, изъясняется весьма сумбурно» (Д.-Ф. в «Либерта́», 1946, 9 апреля).

Все сожалеют об отсутствии «Аталанты» и боятся вынести суждение о Виго на основе просмотра одного «Ноля за поведение». «Это настолько странное по своей конструкции произведение, настолько вне всяких схем кинорассказа, что одного просмотра для его оценки явно недостаточно» (Виче в «Рискато», 1946, 11 апреля).

Руди Бергер выражает явное неодобрение: «...зрелище, которое сбивает с толку многих... [Виго] был темпераментным и смелым режиссером, он искал непроторенных путей, был истинным авангардистом. Но его эссе никак не пригодно для показа зрителю... Ошибочно представлять его фильм как сатиру на атмосферу в коллеже. Ведь в сатире ожидаешь осуждения привычного, определенного рода мыслей или категорий общества. Здесь же перед нами, скорее, абстрактная фантазия без подлинного и чистого действия, без корней в каком-либо реальном опыте, лишенная всякого правдоподобия арабеска... Этот опыт заслуживает всяческого уважения, но не открывает новых возможностей для кино» («Л'Италия дель Пополо», 1946, 9 апреля).

Глауко Виацци частично отвечает Руди Бергеру: «Ноль за поведение» мог бы походить на сюрреалистическую картину, напоминающую Бунюэля или Дали, если бы не опирался на напряженный сатирический посыл и конкретное, даже психологическое ощущение реальности... Виго извлек этот мир из собственных страданий... С помощью анархического взрыва протеста он плюнул в лицо этому обществу» («Костюме», 1946, март — апрель).

Первым в Италии, кто сумел выявить самую суть «Ноля за поведение» и оказался тронутым его лиризмом, был критик-анархист Карло Дольо. Позднее, в «Джовенту́ Анаррика» от 20 июля 1946 года, он писал о Виго, как о типичном режиссере-анархисте.

В конце мая 1946 года в Милан поступила копия «Шаланды», и 28-го был устроен посвященный Виго вечер с показом двух его важ-

нейших произведений. Как отмечает Коменчини, «на сей раз зрители дружными аплодисментами приветствовали эти два главных фильма Виго» («Аванти», 1946, 29 мая). С этого момента и начинается прокат фильмов Виго в Италии. Но настоящий размах он получил лишь после 1952 года, когда благодаря усилиям Итальянской федерации кино клубов начался прокат всех его фильмов. Критики продолжали писать о Виго, но мы не располагаем возможностью процитировать их. Тем не менее независимо от их интереса наиболее существенным вкладом итальянцев в изучение Виго были работы Глауко Виацци. Мы уже отметили его статью в «Костюме» в 1946 году. Спустя год он вернулся к этой теме в более обширной работе («Феррания», 1947, № 4), где содержатся главным образом восторги. «До своей смерти Виго уже создал несколько картин, которые позволили ему занять видное место во французском кино наравне с Рене Клером и Жаном Ренуаром, а также во всем современном искусстве... Открыть нового поэта бывает не так уж просто, а «нового» человека и тем более. Мертвый Виго господствовал и продолжает господствовать во французском кино. Если о нем забыли французы, это еще не причина, чтобы мы тоже забыли о нем. Напротив. Мы требуем признания Виго от имени всех, кто любит кино, и особенно, кто любит человечество, и ставим его фильмы в ряд с теми, которые способствуют переделке мира и делают жизнь человека лучше, свободнее и счастливее».

Впрочем, Виацци не ограничивается выражениями восторга. Помимо того что он первым решительно ставит Виго рядом с Рене Клером и Ренуаром, автор рассматривает увиденные им фильмы как два последовательных движения в одном поэтическом и идеологическом направлении. Поиски связей между «Поле за поведение» и «Аталантой», стремление прояснить их идеологическое содержание, полемика с анархистами, которые тянут Виго на свою сторону,— таковы главные темы статьи Виацци. Они же составляют сердцевину его большого исследования «По поводу Жана Виго», напечатанного два года спустя в «Бьянко э nero» (1949, № 3).

Перед нами первое настоящее «эссе» о Виго, и одно это уже заслуживает того, чтобы присмотреться к нему ближе.

Глауко Виацци предлагает взглянуть на жизнь и творчество Виго с марксистских позиций или, во всяком случае, с позиций, которые позволяют ему широко использовать марксистские схемы и терминологию. Не нам судить, насколько точно это делается.

Мысль Виацци трудно резюмировать, ибо его исследование не отличается стройностью и довольно многословно. Мы не можем также процитировать его полностью не столько из-за его длины и не потому, что не хотим испытывать терпение наших читателей, как это делает сам Виацци, сколько потому, что тогда потребовался бы комментарий ко всей статье. Мы считаем благоразумнее соединить ее изложение с критикой в одно целое.

Тонко чувствующий творчество Виго, Виацци начинает с выступления против пресловутых сожалений о преждевременной его смерти. Однако, с точки зрения Виацци, это еще не означает непонимания предшествующего периода, а является стремлением к демистификации. Ибо в развитии темы памяти и чувствительности налицо стремление утопить социальную природу бунта Виго и внутреннюю диалектику его творчества. Стало быть, чтобы понять, почему так бедна и убога, «почти незначительна и тенденциозна» библиография о Виго, надо под руководством Виацци изучить его взаимоотношения с обществом, в котором он жил.

К сожалению, Виацци располагает малочисленными документами и его представление о жизни и личности Виго весьма общо и банально. Автор повествует, как после смерти Альмерейды, «анархиста, приговоренного к смерти за предательство родины», Виго был вынужден вести унизительный и отшельнический образ жизни, как человек, морально проклятый французским обществом и, в частности, буржуазией. Для Виацци буржуазия представляет собой нечто целое, с чем Виго неизменно сталкивается при жизни и после смерти, подобно тому, как фильм «Ноль за поведение» воевал с французской цензурой.

На самом же деле трудно связать непонимание творчества Виго в 30-е годы с попыткой объяснить его с позиции не только французской, но и европейской буржуазии, не желающей простить Виго присущих его творчеству насилия, сатиры и поэзии (мы используем термины Виацци без кавычек). На самом деле как буржуазная, так и мелкобуржуазная и рабочая критика проявила одинаковое непонимание его творчества, весьма далекое у них от одобрения или осуждения и, стало быть, не имеющее ничего общего с идеологическим содержанием. В 30-е годы как друзья, так и недруги рассматривали фильмы Виго под иным углом зрения, чем Виацци, Эйджи или мы сами. Известно, что до 1940 года картинам Виго в общем потоке фильмов того времени не придавали большого значения, тогда как сегодня вся продукция тех лет интересует нас именно в связи с личностью Виго.

Чем больше знакомишься с Виго и его картинами, тем больше убеждаешься, насколько условна и даже противоречива концепция Виацци (отношения Виго с буржуазией своего времени). Так, Виацци, пытаясь объяснить, почему снобы из числа высшей французской буржуазии, охотно приемлющие «Кровь поэта»⁷¹ или «Золотой век», отвергли картины Виго, не спешит с аргументацией, ибо придуманная им ситуация (наличие особого зрителя как у «По поводу Ниццы», так и у «Ноля за поведение» и «Аталанты») никогда не существовала в действительности.

Следует подчеркнуть полемику Виацци с анархистами. Даже будучи поверхностной, она тем не менее помогает понять дальнейший ход мысли автора. «Виго был последовательным анархистом, а стало быть не анархистом в историческом смысле этого слова. Идеологическая и оппортунистическая абстракция исторических анархистов была ему абсолютно чужда. Его свобода была свободой перед миром, обществом, природой, вещами. Но именно потому, что Виго никогда не отрывался от природы и общества, а, напротив, сливался с конкретными и глубокими законами их существования и диалектического развития, он проникал в них, никогда не занимая

при этом удобную «левую» позицию бессмысленной непочтительности, провозглашаемую ради вящего интеллектуального удовольствия, которое почти у всех анархистов мешает им общаться с людьми, любить мир. Анархист в историческом смысле слова остановился бы в фильме «Ноль за поведение» там, где униженный и осыпаемый угрозами ученик выражает свое возмущение и гнев словами: «Господин учитель, вы — дерьмо».

А теперь обратимся к стержневой идее Виацци. Верный диалектической триаде, Виацци видит у Виго три важнейших момента: «буржуазное происхождение, анархический бунт, освобождение с помощью пролетарской солидарности». Другими словами, перед нами — тезис, антитеза и синтез. С точки зрения Виацци, это, конечно, не застывшие или ограниченные во времени формулы, но само движение в развитии, с переходом от одного к другому и проявляющееся одновременно в различных планах. Тем не менее процесс идет в определенном направлении и, несмотря на некоторые переборы, помогает прочертить четкую линию. Эта линия позволяет Виацци нарисовать личность Виго как плод своего происхождения и социального воспитания (тезис), затем Виго в «Нолле за поведение» (антитеза) и в «Аталанте» (синтез). Но, едва прочертив эту линию, нам придется ее стереть, чтобы увидеть иной аспект того же процесса. На сей раз только таким, каким он бывает внутри всякого термина. Чтобы яснее понять точку зрения Виацци, взглянем на нее критически. Виацци не останавливается на первом термине, то есть тезисе, о буржуазном происхождении Виго (или мелкобуржуазном, как он говорит в конце исследования). Ибо действительно трудно решить, к какой общественной прослойке приобщить Виго, исходя из его происхождения и воспитания. Ведь он был детищем свободного брака революционных активистов, появившимся на свет в мансарде дома на улице Полансо; его второе детство — это детство «богача» в Сен-Клу, в семье «карьериста»-отца; затем следует переезд в скромный очаг провинциального фотографа, где он опускается до уровня коллеги в Милло; следует вторая половина детства, когда он разры-

вается между лицеем в Шартре и парижской квартирой матери и незаметного спортивного журналиста. И, наконец, следует санаторий, женитьба на дочери еврея-промышленника из Лодзи, скромная должность на студии в Ницце и т. д. Можно ли обобщить все это в одной формулировке — буржуазного или мелкобуржуазного происхождения, и что это даст для понимания Виго? За исключением ссылки на смерть отца, Виацци не касается ни одного из этапов формирования Виго. Трудно вообще понять, что хочет сказать автор, когда пишет: «Словом, Виго пытался расстаться со всем этим наследием, которому он был обязан своим воспитанием и социальной сущностью». Поэтому мы переходим ко второму термину.

Речь идет об антитезе — «анархическом бунте», — соответствующей «Нолю за поведение» (Виацци не видел «По поводу Ниццы», он говорит об этом фильме мало, только ссылаясь на критические высказывания. Его мнение сводится к тому, что этот фильм служит черновиком «Ноля за поведение» и «Аталанты». О «Тарисе» Виацци знал лишь по финальному эпизоду и поэтому воздерживается вообще говорить о нем. Но и тут он прав, называя этот маленький фильм «интермеццо» в творчестве Виго). Наступил, мол, момент подвергнуть критике прожитое, «исчерпать интеллектуальный и духовный опыт целой культуры, идя до конца в своем стремлении покончить с нею с помощью содержащихся внутри нее положительных элементов, и тем самым создать новую культуру». Так начинается бунт против буржуазного и мелкобуржуазного мира со стороны человека, который во многом еще примыкает к нему. Это и есть момент создания «Ноля за поведение», с его интеллектуальными отбросами и авангардистским шлаком, глубокими и глухими искажениями, вторжением ирреальности в жестокую кинематографическую фантазию... В этот период Виго находится под влиянием «школ, группировок, технических новаций, стилистических влияний, литературных штампов, «художественной» снисходительности»... но одновременно «в нем зреет бунт, за которым последует уничтожение присущей кинорассказу ветхой терминологии». «Виго продолжает движение

вперед, за пределы бунта...». Тут кончается антитеза, и таким образом можно перейти к синтезу.

Синтез у Виго — это «Аталанта». «Все успокаивается и растворяется в разрядке...». Никакой полемики, «чистая песнь», «в которой бунт продолжается в выборе любви, полном вытеснении буржуазного мира и замене его народным и пролетарским». Освободившись, Виго способен обнаружить красоту и жестокость реального мира, полюбить «рабочих, крестьян, нежные серые и серебристые пейзажи северной Франции...». Виго достиг «лирического и конкретного реализма». Это мир «полной и необычайно нежной любви Жюльетты и Жана»... «В совместной жизни Жана, Жюльетты, папаши Жюля и юнги на барже нет ни следов одиночества, ни поводов для неожиданных ударов».

Вот каким образом, показав Виго «в очень деликатном положении человека мелкобуржуазного происхождения, живущего в буржуазном обществе и стремящегося порвать с ним средствами бунта», Виацци пытается установить диалектическое соотношение между «Ноля за поведение» и «Аталантой». Автор пытается навязать нам свою схему, повторяя ее и не пытаясь найти доказательства. Мы же можем возразить, что, даже с интересом знакомясь с внутренней диалектикой каждого из трех предложенных Виацци терминов, далеко не убеждены, будто именно «внутренняя диалектика» «Ноля за поведение» привела к рождению «Аталанты».

Поиски диалектической последовательности во всем творчестве Виго не всегда удовлетворяют Виацци. Дабы разжечь свою полемику, он настаивает на традиционной логике. Анархистский вывод «Ноля за поведение» ему не подходит. Он приписывает «Аталанте» не просто выражение диалектической последовательности Виго, но логическое продолжение в нужном ему направлении действий персонажей «Ноля за поведение». «Мы не случайно,— пишет он,— видим во втором фильме в роли юнги мальчика из первого фильма, участника бунта. Так вот что произойдет с беглецами Виго, уходящими по крыше: они будут работать». На самом же деле превращение

Косса в юнгу, а Югэ — в капитана баржи, одного из пожарных — в отца новобрачной и Распутина, объяснялось верностью Виго отдельным членам своей съемочной группы, работавшей над «Нолем за поведение». Совсем неразумно искать тут что-то иное.

В заключение приходится сказать еще несколько критических слов в адрес эссе Виацци. Этого требует просто значение его вклада в оценку творчества Виго. Насколько нам известно, статья «По поводу Жана Виго» — одна из самых интересных работ в этом плане. Нам представляется, однако, что благодаря новым материалам мы ближе подошли к пониманию Виго, чем Виацци.

Глауко Виацци стал жертвой своей диалектической схемы. Вместо того чтобы рассматривать ее как рабочую гипотезу, которую можно и отбросить в случае необходимости, но в любом случае полезную на определенный момент, он возводит ее в абсолют. Виацци считает, что нашел волшебный ключ, которым можно открыть жизнь Виго и его творчество. И остается верен своей схеме. Реальное положение его интересует весьма мало, в крайнем случае он преспокойно его искажает. Это особенно заметно в «Аталанте», которую Виацци предпочитает «Нолю за поведение». Для него синтез в диалектической иерархии представляет нечто более высокое, чем антитеза. Для придания гармонии и солидарности своим построениям Виацци требуется, чтобы Виго снимал только то, что пробуждено его сокровенными переживаниями. Именно поэтому, с его точки зрения, во время съемок «Аталанты» Виго чувствовал себя особенно свободным. Нам же известно, что это совсем не так. Даже несмотря на отсутствие необходимых документов, такой критик, как Эйджи, отлично это понял. Виацци же был куда лучше информирован. В его распоряжении находился специальный номер «Сине-клуб»*. В ста-

* Здесь мы ошиблись. Итальянский критик не мог видеть «Сине-клуб». Но эта ошибка вызвана чтением статьи Виацци. Автор «По поводу Жана Виго» ответил нам в «Еще раз по поводу Жана Виго» («Ривиста дель чинема итальяно», 1953, № 9.— примеч. авт.).

тье Клода Авелена он мог бы найти указания на подлинные обстоятельства съемок «Аталанты». Но едва только возникает что-то способное нарушить его схему, как Виაცი забывает все. Ему приходится быть очень осторожным, чтобы при столкновении с конкретными обстоятельствами сюжета «Аталанты» не выпустить творчество Виго за рамки, в которые он его замыкает.

Диалектика Виაცი требует, чтобы «Аталанта» стала «чистой песней», полной мира и разрядки. Автор отдает себе отчет в том, что это далеко не очевидно, ибо все время пытается пояснять, смело отмечая возможные возражения. Так, он утверждает, что фильм не вызвал никакой полемики, даже там, где она легче всего могла возникнуть,— в эпизодах свадьбы, поисков Жюльеттой работы, кражи сумки, вызова Жана в дирекцию компании.

Взглянем на свадьбу. Решительно отделив молодоженов от гостей, Виго смотрит на процессию без всяких симпатий. Поощаив немного родителей Жюльетты, он подчеркивает жадность и вульгарность этих разодетых по-воскресному крестьян. Отделяя молчаливую пару новобрачных, словно купающихся в лучах счастья и света, от черного стада болтливых свадебных гостей, Виго недвусмысленно высказывает свое отношение к тем и другим. Он дополняет это, оставив в момент отплытия на берегу плотную массу молчаливых, враждебных и неподвижных крестьян, не отвечающих на шумные прощания Жана.

Виაცი отлично видит «явно карикатурный характер тяжеловесных, непреклонных, одетых во все черное людей». Однако добавляет, что эти краски «смягчаются нежностью и любовью». Он находит подтверждение тому не в самом фильме, а в идеологии, вытекающей из собственной схемы. Виაცი считает, что Виго особенно любил «как промышленный, так и сельский север Франции» и «людей, которые там живут и работают», что сам жизненный опыт Виго склонял его «любить рабочих и крестьян северной Франции».

Виაცი даже пытается заставить Виго полюбить крестьян деревни Жюльетты. Однако для того, чтобы «мирная песнь» «Аталанты» не

была искажена, ему приходится притушить некоторые полемические мотивы, которые были близки Виго и которые он стремился высказать, несмотря на оказанный на него нажим. Виацци знает происхождение этих взглядов. Он называет сцены — в Гавре, Жюльетты в Париже. Дабы доказать, что в них нет ничего полемического, Виацци не останавливается на подробном разборе сцен и обходит молчанием важнейшие элементы фильма. Нет здесь ни слова о бедном и жалком воре, которого избивают за решеткой благомыслящие господа и которого уносит полицейский. Нет ни слова о панике, охватывающей бродягу калеку, ни слова о буржуа Гавра, окруживших охваченного отчаянием Жана, которым папаша Жюль грозит набить морду! Что же касается очередей безработных, которые видит Жюльетта, то Виацци говорит о них в другом месте, смещая акценты, что позволяет ему смягчить социальный характер изображения. Виацци совсем забывает о полицейских, наблюдающих за безработными при входе на предприятие.

Не удивительно, что Виацци особенно интересуется именно Жан. Он избегает углубленного анализа остальных не менее ярких персонажей — Жюльетты или папаша Жюля, ибо это неотделимо от разговора о сложности образов, а стало быть, от двусмысленности. Виацци не хочет отдать себе в этом отчет из-за опасения опорочить народ, «не отравленное варварством общество».

Не следует думать, что работа «По поводу Жана Виго» содержит лишь абсурдные высказывания Виацци. Он лучше оценил «Ноль за поведение», чем «Аталанту», почувствовал поэтичность режиссуры и пластическую красоту операторской работы Кауфмана. Мы хотим подчеркнуть значение этой статьи, непоправимо испорченной априорной схемой автора.

Остается фактом, что «По поводу Ниццы», «Ноль за поведение» и «Аталанта» соответствуют трем различным этапам одного и того же творческого пути. «Тарис» занимает место формального эксперимента (движения тела и головы человека, увиденные через воду), который будет затем использован в поэтическом и драматическом пла-

не (ныряния Жана в поисках изображения в воде Жюльетты). В творчестве Виго он представляет собой скобки, хотя «Тарис» — единственный фильм, который может рассматриваться в перспективе как авангардистский, со всеми, впрочем, оговорками, которые для этого требуются.

Триада Виацци здесь не подходит. Если бы после прямого, исторического и эстетического анализа каждого фильма мы пожелали ради вящего диалектического удобства классифицировать их, то воспользовались бы присущими традиционному стилю нашей культуры выражениями. Мы сказали бы тогда, что «По поводу Ниццы» своим стремлением к изначальному открытию вещей и наивностью представляется нам примитивным фильмом. Своим единством стиля и строгостью поэтической дозировки «Ноль за поведение» кажется стоящим ближе всего к классике. Что же касается «Аталанты», то с легкой руки Эли Фора ее всего более приобщают к романтизму. Мы согласны с такого рода мнением. Выразительность вместо точности, беспорядочность в личной жизни вместо показа социального беспорядка, придание аристократических черт животным и самым убогим предметам (вспомним значение граммофона) без всякой связи с символизмом, взрыв поэтичности — таковы главные аспекты романтического творчества Виго.

Всему творчеству Виго присуща идеальная завершенность. За исключением эксперимента в «Тарисе», Виго преодолел последовательно три основных стиля. Но одного расположения трех этих стилей в определенной последовательности тоже недостаточно. Его успех был бы невозможен без постоянства тематики и чувств в разных картинах. В каждой из них мы находим ту же поэтичность, ту же жалость, тот же бунт, те же наклонности.

Поэзия всегда одинакова — сказывается ли она в сатире «По поводу Ниццы», доверительна или смела (дортуар, уход со свечами) в «Ноль за поведение» или только прорываясь в «Аталанте». Жалость к мальчику с руками в проказе или обожженными огнем, к плачущему ребенку, который не может защитить свою мать, или обес-

силенной кукле-дирижеру — эта жалость все та же. Что касается социальной полемики, столь резко выраженной в «По поводу Ниццы», широко развернутой в «Ноле за поведение» и лишь пробивающейся в «Аталанте», то качественно она не меняется. Склонность Виго (независимо от того, носит ли это эротический или иной характер) к показу человеческой кожи обнаруживается повсюду, и даже в тех скобках, в которые мы заключили «Тариса».

Место Виго во французском кино значительно. Список режиссеров, чье творчество не только в рамках определенного времени, но и в историческом плане стало опорой для кинематографической культуры (Мельес, Коль, Линдер, Ганс, Клер, Ренуар, Виго) *, невелик и при необходимости может быть сокращен еще более. Если строго свести его к четырем именам, Виго тоже не вычеркнуть. Творчество Виго в окружении «Миллиона» и «Правил игры» представляет вместе с картинами Ренуара и Клера вершину современного ему французского кино, иначе говоря, 30-х годов.

В своей книге мы показали, какое влияние на судьбу «Ноля за поведение» и «Аталанту» имели, с точки зрения критиков и историков кино, другие фильмы. Большею частью их доводы весьма общи, нет и попытки делать какие-либо ссылки — все неясно и не уточнено. Помимо намеков на влияние сюрреализма в «Ноле за поведение», неизменно говорится о Клере и Чаплине. При разговоре о последнем приводят цитату в «Ноле за поведение», когда надзиратель Югэ подражает Чаплину во дворе коллежа. Этого оказалось достаточно, чтобы критики решили вопрос о влиянии Чаплина на Виго. Любопытно, кстати, отметить, что никто из критиков не объясняет

* При этом мы остановились на 1939 годе. Продукцию эпохи оккупации и современную мы еще не можем судить. Оценка творчества Карне, Фейдера и Дювилье в 30-е годы требует большой осторожности. Тот факт, что большая часть картин Ганса и даже иные Ренуара ничего не стоят (как вечные ценности), несколько не мешает включению авторов «Наполеона» и «Правил игры» в столь представительный список. Есть, вероятно, и еще некоторые авторы, создавшие заслуживающие внимание произведения, например «Анжель» Паньоля (примеч. авт.).

характер цитаты. Не более убедительны аргументы о влиянии Клера. Только одна сцена привлекает при этом внимание: оплеуха, которой мать Колэна награждает сына. Но не потому, что таких оплеух немало в картинах Клера (и вообще во французском кино), а главным образом оттого, что сказывается близкая Клеру тема наказания сильным слабого.

Следует все же констатировать, что в «Ноле за поведение» соседствуют элементы, о которых можно говорить как о следах посторонних влияний. К «Аталанте» это не относится.

Остается проблема сюрреалистического влияния. Мы помним, что Виго был потрясен «Андалузским псом». Не примыкая ни к одной из сюрреалистических групп, Виго, как и многие склонные к модернизму молодые люди своего времени, испытал их воздействие. Но, как уже было указано, мы не находим в «Ноле за поведение» и «Аталанте» влияния сюрреализма как такового и Бунюэля в частности. Следует искать, каковы были истинные кинематографические влияния на два великих фильма Виго. Мы можем предложить лишь одну гипотезу.

Наряду с «Андалузским псом» большое впечатление на Виго произвел фильм Юнгханса «Такова жизнь». Не исключено, впрочем, что на оригинальный кинематографический стиль Виго оказали совместное воздействие и Юнгханс и Бунюэль.

Относительно влияния самого Виго на других высказывались разные мнения. До тех пор пока мы остаемся в сфере общих рассуждений, это не лишено оснований. Так, Садуль, говоря о фильмах Фейдера, Карне, Дювивье, созданных между 1935 и 1939 годами, обнаруживает среди прочего и влияние Виго. Можно ему ответить: «А почему бы и нет?» Но и это еще не доказательство. Ибо чем глубже охватываешь проблему, тем к менее удовлетворительным выводам приходишь. Так, Анри Ланглуа писал в 1948 году, что «По поводу Ниццы» «оказал большое влияние на недавние фильмы, в особенности на молодую растущую школу итальянского документального кино» («Индекс сериес», № 4).

Вероятно, бессмысленно искать следы влияния творчества Виго на других. Его заслуги не сводятся к техническим проблемам и киноязыку или стилю игры, хотя и они могут быть выделены или ограничены. Когда Эйзенштейн смотрел «Нетерпимость», то обогащал свои чувства и познавал конкретные вещи, которыми воспользовался позднее. Когда Де Сика смотрел «Атланту», то обогащался духовно. И когда он начнет расходовать эти богатства (то есть все, чем он, вероятно, обязан Виго) в своих фильмах, то настолько растворится в них, что станет просто невозможно найти следы.

Париж. 1949—1952

Жан Виго

**"Ноль
за поведение"**

Сценарий

Пока идут титры, слышится песня школьников. Затем врывается шум поезда. Еще до того, как появится первый кадр фильма, мы читаем на экране надпись:

«Конец каникул.
Возвращение в школу»

Вагон. Купе третьего класса, без коридора. Слабый свет керосиновой лампы. Дрожащие блики. За окном паровозный дым смешивается с туманом, сквозь который пробивается свет. За стеклами полуопущенной дверцы проплывают огоньки.

На одной из скамеек сидит мальчик лет двенадцати, в пальто и кепке ученика коллежа. Он кажется задумчивым, быть может, немного обеспокоенным, и почему бы не печальным? Его зовут Жорж Косса. Опустив голову, Косса поглядывает направо, в сторону дверцы вагона, и налево...

Здесь же еще один господин. Его шляпа опущена на лицо, чтобы избежать света лампы. Он спит на другой скамейке, забившись в угол.

Казавшийся до сих пор таким тихоней, Косса в предчувствии остановки начинает нервничать. Далекий паровозный гудок подтверждает, что скоро город. Косса встает и прижимается лицом к стеклу. Поезд подходит к вокзалу и останавливается. Косса быстро и радостно открывает дверцу и кричит. Но его крик заглушен гудком паровоза, словно со вздохом выбрасывающим дым из трубы.

Косса. Брюэль!

Брюэль. Косса!

С помощью Косса в купе взбирается мальчик — в такой же форме, с заплечным мешком и с такой же традиционной сумкой для провизии. Его зовут Брюэль.

То ли по забывчивости, то ли из-за поспешности мальчики оставили дверцу вагона открытой. А так как поезд отходит, вокзальный служащий на ходу захлопывает ее.

Служащий. Поганцы!

В купе мальчишки расставляют вещи и пожимают друг другу руки. Господин в углу по-прежнему спит. Теперь ребята сидят рядом. Они еще не обменялись сколько-нибудь значительными фразами и вынимают из карманов разные предметы, с намерением поразить друг друга. Брюэль играет мизинцем таким образом, что можно подумать, будто первая фаланга отделяется от другой и ходит взад и вперед.

Затем он вытаскивает из кармана игрушку — бильбоке — и подкидывает шарик. Косса в восхищении хлопает его по плечу и... останавливает, вынимая в свою очередь из кармана «странный» предмет. Это маленькая труба, которую он тотчас подносит к губам. Брюэль в восторге наблюдает за ним. Но Косса хочется показаться еще более ловким. Вынув мундштук, он вставляет конец трубы в нос и пытается издать звук.

Тотчас после этого Брюэль достает шары и надувает, сначала один, затем другой, который Косса гладит, словно грудь женщины... Шары взлетают в воздух. Тем временем Косса достает из кармана птичьи перья, укрепленные на липком чертополохе.

При появлении каждого предмета мальчишки возгласами выражают свой восторг. Но они немного и огорчены, ибо каждый хочет выйти победителем из этого состязания. Теперь в этой игре наступает пауза.

Не хватает выдумки или кончились предметы? Никто не предвидел возможности такого прекрасного сражения? Нет, оба решили передохнуть... чтобы вынуть вещь, которая не сможет не вызвать восхищения и о которой никто даже не смел подумать. Они посматривают друг на друга с торжествующим видом: «Ну, на этот раз ты проиграл!» И оба одновременно вынимают из карманов огромные сигары. Смеются. Их первая сигара!

Паровоз выплюнул клуб белого дыма, который застилает окно. Оба мальчика зажигают свои сигары и затягиваются. Весьма довольные, они курят быстро, словно всасывают молоко. Господин по-прежнему спит в углу купе. Атмосфера в купе сгущается настолько, что ста-

новится трудно дышать. В дыме плавает один из надувных шариков. Дети начинают плохо себя чувствовать и оглядываются. Они видят вытянувшегося на скамье господина.

К о с с а. Он умер!

Брюэль с беспокойством поглядывает на дверцу. Поезд как раз подходит к вокзалу.

Б р ю э л ь. Бежим!

Резкая остановка поезда. Господин рухнул на пол.

Брюэль и Косса сходят со своим багажом. Это маленький, тускло освещенный провинциальный вокзал. Пассажиров мало. Учащиеся коллежа в своей форме с заплочными мешками и продуктовыми кошелками в руках собрались возле выхода рядом с господином сурового и неприветливого вида. Это кадровый надзиратель, который случайно сдал экзамены на бакалавра, но возомнил себя интеллектуалом и теперь вынужден задержаться на своем посту, чтобы позднее, значительно позднее получить пост репетитора за выслугу лет. Его зовут Паррэн, по прозвищу Фискал. Косса и Брюэль подходят к группе.

Б р ю э л ь (за кадром). Смотри — господин Фискал. В этом году опять будет не до веселья.

К о с с а. Ты так думаешь?..

Косса подмигивает. Брюэль отвечает ему тем же. В эту минуту к ним подходит третий ученик, имитирующий их жесты. Его зовут Жан Колэн. Косса и Брюэль набрасываются на этого мальчика, который носит прозвище Сын фасоли.

К о с с а и Б р ю э л ь. Сын фасоли! Сын фасоли! Мы ехали в купе с мертвецом.

К о л э н. Мертвецом?

К о с с а. Да, мертвецом, мертвецом!

П а р р э н. Послушайте, Косса, каникулы кончились!

Пока все дети окружают троих друзей, чтобы послушать историю,

подходит более аккуратно одетый и причесанный мальчик. Его зовут Рене Табар. У него симпатичное, мягкое выражение лица. Может быть, слишком деликатные манеры. Застенчивость и легкое беспокойство на лице. У него белые перчатки, а вместо мешка и кошельки для еды — изящный чемоданчик. Он нерешительно приближается к надзирателю, к которому, взяв мальчика за плечо, подходит также элегантная, красивая дама.

Д а м а. Извините, мсье. Рене Табар вернется только завтра утром. У него сегодня вечером тяжело на душе.

Надзиратель слегка приподнимает шляпу, и дама исчезает вместе с сыном.

К о с с а. Мертвец, говорю тебе... мертвец... Доказательства?

К о л э н. Доказательства? Гляди-ка туда!..

Действительно, появляется господин из купе. У него растерянный вид внезапно проснувшегося человека. В руках кое-как собранные вещи. Он кажется смущенным и радостным, с улыбкой разыскивает кого-то. Затем в замешательстве направляется к надзирателю Паррэн.

Г о с п о д и н. Я новый надзиратель... Югэ.

Паррэн отвечает коротким и очень холодным кивком.

П а р р э н. Вот как!.. (После паузы, обернувшись к детям.) Тихо! Паррами и вперед!

Воспитанники тихо исчезают в ночи, сопровождаемые Паррэном и очень смущенным своим багажом Югэ.

Посреди дортуара застыл надзиратель Паррэн. Стоя навытяжку под лампой, ночной сторож с фонарем ждет сигнала, чтобы погасить свет. Все дети лежат. По углам комнаты расположены постели Косса, Брюэля, Колэна и пустая кровать. Никто не шевелится. Полная тишина. Высокий худой человек в черной паре и мягкой шляпе бесшумно прогуливается вдоль комнаты, притворяясь, что ничего не замечает, хотя видит абсолютно все. Остановившись около пустой кровати, он слушает объяснения Паррэна.

Паррэн. Отсутствует Рене Табар. Он проведет эту ночь вместе с родителями в гостинице. Вернется вместе с приходящими. Главный надзиратель так же бесшумно уходит и исчезает. Паррэн (говорит ему в спину). Доброй ночи, господин главный надзиратель.

На протяжении всего фильма главный надзиратель будет всегда появляться неожиданно, бесшумно, в тот момент, когда надзиратели, учителя, слуги и другие предпочитали бы его не видеть. Это немой персонаж. Он никогда не наказывает сам, но всем своим видом подталкивает сделать это вместо него. Неизменно уходит, как и приходит, бесшумно. (Его уход будет сопровождаться звуком флейты несколько провокационного характера.) Паррэн дает знак гасить свет. Сторож уходит. Полумрак. Паррэн смотрит по сторонам. Ученики кажутся спящими.

Паррэн входит в свой закуток, потирая руки. Его кровать стоит на возвышении посреди дортуара и около стены. Белая просвечивающая, когда там горит свеча, занавеска окружает возвышение. Тень Паррэна, начинающего раздеваться.

Едва только Паррэн уходит в свою кабину, как со всех сторон, хотя этого и не видно, доносятся шепот и сдерживаемый смех... Лай, шлепок, более сильный смех.

Паррэн (за кадром). Дюпон, к моей кровати.

Встают Косса, Брюэль и Колэн. Каждый из них убежден, что звали кого-то из них. Они, конечно, не расслышали имя. Но совесть их нечиста. Да к тому же они привыкли. У кровати надзирателя мальчишки выстраиваются, каждый по свою сторону занавески, не подозревая друг о друге.

Косса кашляет.

Колэн кашляет.

Брюэль кашляет.

Догадавшись, что их здесь трое, кашляют снова. Брюэль протягивает руку и пытается дотянуться до товарища, стоящего по другую сто-

рону кровати. Косса кусает его за палец. Брюэль вскрикивает. Надзиратель Паррэн испуганно вздрагивает и спрашивает:

П а р р э н. Кто тут? Кто тут?

К о с с а. Косса, мсье.

Б р ю э л ь. Брюэль, мсье.

К о л э н. Колэн, мсье.

П а р р э н. А Дюпон? Я никого из вас не звал. Но раз вы тут, оставайтесь на месте... до 11 часов.

В эту минуту часы бьют девять раз. По комнате, не замечая стоящих ребят, с фонарем в руке проходит ночной сторож. Один из ребят, Брюэль, внезапно скрючивается, прижимая руки к животу.

Б р ю э л ь. Мсье. (Пауза.) Мсье. У меня болит живот... Мсье...

К о с с а (за кадром). Мсье, он может выйти?

Б р ю э л ь. Мсье, у меня болит живот.

К о с с а. Ведь он может идти, раз у него болит живот?

Обеспокоенные Косса и Колэн подталкивают Брюэля.

К о с с а. Иди, плюй на этого болвана.

Мальчик уходит и сильно хлопает дверью дортуара. Паррэн просыпается.

П а р р э н (в полусне). Косса, Брюэль и Колэн — вы тут?

К о с с а и К о л э н (вместе). Да, мсье.

П а р р э н. Идите спать!

Оба мальчика уходят. Возвращается и Брюэль. На одной из постелей, откинув голову, сидит их товарищ. Он встает и с видом сомнамбулы движется по дортуару.

М а л ь ч и к. Иди спать!

Д р у г о й м а л ь ч и к. Молчите! Иначе он помрет!

Сомнамбула возвращается к своей постели и укладывается.

Та же комната утром. Сторож проходит через нее и бесстрастно гасит ночник. Со двора слышен барабанный бой. Надзиратель Паррэн, одетый, выходит из своей комнаты-клетки и хлопает в ладоши, шагая от кровати к кровати.

П а р р э н. Вставать! Вставать! Быстро вставать!

Паррэн стаскивает с одного из ребят одеяло, но тот накрывается снова. Паррэн толкает другого, хлопает третьего... но все остаются лежать на постелях.

П а р р э н. Что это такое? Вы что, оглохли?

М а л ь ч и к (за кадром). Ты мне надоел!.. Оставь меня в покое. Внезапно появляется главный надзиратель. Он проходит вдоль постелей, и всякий раз, когда минует очередного ученика, тот быстро встает и вытягивается по стойке «смирно». Таким образом, все поднимаются, а главный надзиратель тем временем выходит из дортуара. Едва только он закрывает за собой дверь, как Брюэль, Колэн и Косса ныряют в постели. Между двумя постелями какой-то малыш встает на колени перед горшком. Дверь снова тихо открывается, и появляется главный надзиратель.

П а р р э н. Брюэль, Косса, Колэн, ноль за поведение. В воскресенье остаетесь в коллеже.

Косса в ярости приподнимается.

К о с с а. Значит, ничего не изменилось!

П а р р э н. А вы, Брюэль, по-прежнему опаздываете?

Главный надзиратель исчезает и закрывает за собой дверь. Теперь все дети одеты и стоят возле постелей. Хлопнув в ладоши, Паррэн возглавляет их колонну. Вид у детей сонный.

П а р р э н. Скорее, скорее. Вы все хотите получить ноль за поведение?

Согнувшись, стоят трое мальчиков в черных блузах, У них вид заговорщиков.

К о с с а. Друзья мои, вот план: заговор готов. Нас наказывают каждое воскресенье... Надо бежать.

Б р ю э л ь. Через чердак.

К о л э н. А припасы?

Б р ю э л ь. Косса нашел тайник для продовольствия.

Дело происходит во дворе. Табар стоит немного поодаль, прислонившись к дереву.

К о с с а. А чего смотрит Табар?

К о л э н. Это нытик, ему надо бы набить морду!

Новый надзиратель Югэ в мягкой шляпе и с тросточкой расхаживает по двору. Он явно скучает, и ему охота принять участие в играх. Не обращая внимания на трех заговорщиков, он подходит к ним.

К о с с а. ...Двадцать два... пешка!

К о л э н. О, Югэ — славный малый...

Мальчики встают. Один из них взбирается на плечи товарищу, а третий идет следом. Так они подходят к дому. Разыгрывая «заговорщиков», перед тем как войти в дом оглядываются по сторонам.

Югэ забавляется, пятясь задом, и подходит к стенке уборной. Двое ребят, сидя в разных боксах, передают друг другу сигаретку, которую курят втихомолку. Югэ не замечает их и задумчиво прислоняется к стенке. Внезапно к нему подлетает мяч. Завладев им, он убегает от десятка детей. Преследование завершается появлением главного надзирателя. Югэ оставляет мяч, за которым бегут дети. Приподнимает шляпу, приветствуя главного надзирателя, и удаляется в другую сторону двора. При этом он подражает походке Чарли Чаплина. Дети наблюдают за ним, идут следом и прячутся, когда он оборачивается. Понемногу все эти движения Югэ и детей превращаются во всеобщую игру, пародирующую известную сцену из фильма «Чарли — полицейский». Югэ предстает на протяжении фильма как мечтатель и спортсмен. Он ближе к Косса, Брюэлю и Колэну (которому всегда будет помогать, не показывая вида), чем к администрации коллежа, к которой принадлежит.

В классной комнате Косса рисует на темной материи череп. Затем быстро прячет этот «флаг».

К о с с а. В великий день мы закрепим этот флаг...

Б р ю э л ь. А провизия?

К о л э н. Газовый рожок!

Главный надзиратель готовится войти в классную в то время, как ребята выпрыгивают через окно и бегут к товарищам.

Продолжая шествовать своей танцующей походкой, главный надзиратель прикрывает дверь и обследует комнату. Он роется в ящиках, затем замечает пакет на парте и хватает: это шоколад, который он тотчас съедает. Затем берет разные предметы в ящиках, идет к середине класса, роется в ранце и берет письмо, которое поспешно прячет в карман.

Собравшись около уборной, мальчики стучат по запертой дверце. Оттуда выходит новый надзиратель и, окруженный детьми, идет к середине двора. Тем временем один из ребят быстро открывает дверцу уборной, думая застать там курильщиков. Конец перемены. Гремит барабан.

Надзиратель Югэ сидит за кафедрой с миной уставшего человека, которая у него появляется всякий раз, когда надо командовать. Дети входят в класс. Югэ пожимает плечами.

Ю г э. По местам, быстрее! По местам... ну!

Это обычная классная комната: кафедра, парты. Ящики вокруг класса, те самые, которые обыскивал главный надзиратель. Окна низкие, можно заглянуть и со двора. Косса завладел мячом и готов бросить его по команде. В окне появляется главный надзиратель. Косса дует на мяч. Главный надзиратель исчезает. Тогда Косса, подражая фокуснику, показывает снова мячик, затем прячет его в свой ящик.

К о с с а. Колэн, у меня украли шоколад!

Главный надзиратель появляется в окне. Колэн кивком показывает на окно.

К о л э н. У меня рылись в вещах. Кто? Обожди! Дай мне клей.

Главный надзиратель отходит от окна. Колэн ходит по классу и спрашивает клей.

Колэн. Дай клей... Дай мне твой клей...

Каждый отдает Косса банку с клеем, и Косса очень спокойно выливает клей за книги, стоящие в ящиках.

Югэ кажется очень заинтересованным и спускается с возвышения. Один из мальчиков ходит на руках. Югэ вытягивает ему ноги и поддерживает мальчика. Затем, к восторгу детей, сам, сняв пиджак, начинает ходить на руках, взбирается на свою эстраду, на стул, на стол.

Югэ. Дай мне бумагу из ящика... чернила... ручку... так!

В этом положении он рисует карикатуру на главного надзирателя.

Югэ. Вот, смотри.

В дверях появляется главный надзиратель. Класс представляет довольно странное зрелище: одни ученики курят, читают газеты, другие играют в кости и карты, третьи — дерутся.

В середине комнаты возвышается человеческая пирамида. Один из учеников, посапывая, спит. Косса, Колэн и Брюэль изучают свой план. Югэ тотчас встает на ноги перед кафедрой.

Главный надзиратель вместе с Югэ наблюдает эту картину и словно говорит: «Да, да, я вижу: конечно, ну и что». Затем он поднимается на кафедру и видит рисунок Югэ. Появляется мультипликация: человек гримируется и походит уже не на главного надзирателя, а на женщину... затем на Наполеона I.

Главный надзиратель смотрит на дверь, в которую входит надзиратель Паррэн, пришедший на смену Югэ.

Югэ. По местам!

Притворяясь будто он ничего не заметил, Югэ, перед тем как выйти, идет к парте, где сидят Косса, Брюэль и Колэн, пытающиеся спрятать свой план.

Югэ. Отдайте мне это.

Он берет план, рвет его пополам и кладет в карманы. Выходит. Позднее мы поймем, что тем самым Югэ спас ребят от конфискации плана главным надзирателем. Паррэн поднимается на кафедру. Дети быстро рассаживаются по местам.

Паррэн. Косса и Колэн, принесите свои книги по алгебре... иля нет — ноль за поведение, остаетесь без воскресенья.

Паррэн вынимает записную книжку и что-то записывает туда.

Перед тем, как выйти на прогулку, дети выстроены во дворе. На заднем плане Югэ. Подходит главный надзиратель. Югэ ему кланяется. Тот отвечает. Затем главный надзиратель обходит строй детей и устремляется к Табару и Брюэлю, которых он не хочет видеть стоящими рядом. Он их разлучает, поправляет кому-то фуражку и заканчивает проверку. Внезапно замирает от волнения.

Паррэн. Идет господин директор.

Главный надзиратель тотчас выделяет ногами кренделя и снимает шляпу, как и Паррэн, Югэ и дети. Появляется карлик в длинном пиджаке и шляпе. У него темная борода. Он приветствует собравшихся.

Паррэн. Господин директор!..

Директор подходит к детям (он ниже их ростом) и с удовлетворенным видом делает знак Паррэну.

Паррэн и Югэ (детям). В путь, господа!

Под руководством Югэ участники «прогулки» выходят, а директор возвращается к дому.

Директор. Господин главный надзиратель, зайдите ко мне в кабинет.

Главный надзиратель торопливо следует за директором.

По улице шествуют парами и по росту учащиеся коллежа. Они идут по тротуару и поют. Рядом с ними шагает по мостовой в задумчивости надзиратель Югэ. Табар отделяется от своей пары и присоединяется к Брюэлю.

Войдя в кабинет, директор направляется к камину. Главный надзиратель следует за ним, а затем останавливается посередине комнаты. Директор снимает шляпу и старается водрузить ее на полку, до ко-

торой с трудом дотягивается. Затем поднимает колпак, прячет под него шляпу и, весьма довольный, идет к столу. Посмотрев на свое изображение в большом зеркале, висящем над камином, он задумчиво поглаживает себя по голове. Главный надзиратель делает то же самое.

Д и р е к т о р. Садитесь, господин главный надзиратель.

Главный надзиратель садится напротив стола директора. Перед тем как сесть в кресло, директор поглаживает свою бороду. Теперь, когда он садится, видно, что ноги его не достают пола, и он закрывает их пледом.

Д и р е к т о р. Наш праздник, господин Сантт, приближается... Не так ли?... Это ведь ваше маленькое развлечение, не так ли? И только никаких историй, никаких происшествий!

Гуляющие дети. Югэ все более задумчив. На углу дети поворачивают налево, а Югэ, углубившись в чтение какой-то бумаги, которую он затем выбрасывает, продолжает идти прямо, громко насвистывая песенку, которую поют дети. Так он пересекает площадь.

Д и р е к т о р. А теперь поговорим о Брюэле, Косса и Колэне. Что же касается надзирателя Югэ, который показался мне таким подходящим... то сказанное вами вызывает у меня беспокойство... В заключение, господин Сантт... вы считаете, господин главный надзиратель... Нет, Табар и Брюэль ведут себя как маленькие дети... Это несерьезно, совсем несерьезно...

Бегущие по городу дети, счастливые тем, что остались одни. Тем временем Югэ выходит из табачного магазина. Паррэн с удивлением смотрит на него. Тот бессознательно приветствует его и удаляется. Теперь уже дети разыскивают Югэ, скорее ради него самого, чем в своих интересах.

В конце концов они находят Югэ и следуют за ним. Последний не замечает их присутствия. Внезапно из двери выходит элегантно одетая дама и, обгоняя цепочку детей, проходит перед Югэ, который следует за ней. Дети тоже ускоряют шаг. Смущенная всем этим, красивая женщина идет еще быстрее. Югэ и дети преследуют ее. Недовольная, молодая женщина оборачивается к Югэ. Тот в восторге приподнимает шляпу. Красивая женщина продолжает свой путь. Югэ тоже... как и дети, которые в свою очередь сняли головные уборы.

Снова начинается бег по улицам города, но на сей раз за молодой женщиной. Некоторые дети при этом падают. На одном углу женщина исчезает. Некоторое время растерянный Югэ продолжает преследование.

На другой стороне улицы он замечает край черной юбки и устремляется за ней. Но это оказывается сутана священника. Тот в ярости оборачивается к Югэ, затем берет свой требник. Югэ исчезает. Пастор удаляется.

В кабинете директора продолжается беседа.

Д и р е к т о р. ...Вы подумали о нашей ответственности в моральном плане?

Югэ заходит в писсуар. Учащиеся, стоя парами, ждут его. Пытаясь как-то подействовать на Югэ, Брюэль, Косса и Колэн во время этой странной прогулки стремились не раз обратить на себя его внимание, кашляя, делая жесты. Они придумали даже средство, пользуясь накидками, как плащами тореро. Югэ наконец замечает их. Он решает подыграть детям и бросается на них, как бык. Разыгрывается маленькая коррида. Смеркается и начинает накрапывать. Участники прогулки бегом направляются к коллежу.

Около главного входа в коллеж их ожидают директор и главный надзиратель. Они стоят под зонтом, который высоко держит над-

зиратель. Мимо них, приподняв шляпу, пробегает, не задерживаясь, Югэ.

Директор. Господин Югэ возвращается один?.. Ну и прогулка!.. Это недопустимо...

Приближаются дети — они бегут цепочкой. Пауза. Затем двое из них входят вместе, причем один защищает другого своей накидкой от дождя.

Директор. Так и есть. Опять вместе. Эта дружба перестает мне нравиться. Вы правы, господин главный надзиратель... Надо за ними последить.

Директор и главный надзиратель переглядываются. Им кажется совершенно ясным, что Брюэль и Табар — не такие, как все.

В кабинете директора. Директор сидит за столом. Перед ним застенчиво жмется Табар. Он удивленно слушает речь (непонятную для него) директора, который испытывает явное замешательство.

Директор. Мой мальчик... я немного твой отец... В твоём возрасте есть, видишь ли, вещи, которые... В общем Брюэль ведь старше тебя... Твой характер, твоя чувствительность и его, видишь ли, не так ли?..

Теперь уже Табар не понимает, что можно и что нельзя. Слежка, которой они с Брюэлем подвергаются в коллеже, путанные речи директора заставляют его подозревать что-то постыдное. Он не смеет больше считать себя обычным ребенком. Всякий физический контакт становится ему невыносим, всякая фраза полна двусмысленности. В своём напряжённом состоянии он легко вызовет скандал, который разразится позднее.

Директор. Не так ли... невропаты... психопаты... Что еще?

При последних словах директор встает. С поднятыми к небу руками и выпученными глазами он похож на чертика, выскочившего из коробки.

Классная комната. В сопровождении Паррэна входит Табар. Он садится за стол, подальше от Брюэля, который, не понимая, шепотом зовет его.

Б р ю э л ь. Иди ко мне... Иди же!

Внезапно классная дверь раскрывается и слышен крик.

Г о л о с. Колэн и Косса — в приемную!

Оба мальчика, услышав свои имена, встают. Более высокий (Косса), в выходном костюме, пересекает в сопровождении Колэна зал. Они останавливаются перед кафедрой надзирателя Паррэна и отведывают ему низкий поклон, похожий на реверанс.

В воскресенье, когда можно выйти за пределы училища, Брюэль остается в коллеже. Косса идет к своему попечителю. Колэн — к своей матери (маме-Фасоль), на кухню коллежа.

Во дворе, минуя поленицы дров, мальчики останавливаются друг против друга, и каждый делает реверанс другому. Косса хохочет.

К о л э н. Ты видел этот воскресный реверанс? Я остаюсь здесь с мамой... на кухне... Ты идешь к твоей курочке (следует еще более громкий смех Косса).

Надпись: «Воскресенье: Косса у своего попечителя...»

Столовая в доме в стиле рококо. Стол в стиле Генриха II соседствует с пианино. Хозяин дома (которого мы так никогда и не увидим) читает газету. Косса сидит как благовоспитанный мальчик с завязанными глазами. Облокотившись на пианино, прелестная девочка готовит ему сюрприз. Она хочет подвесить привязанный к нитке бокал перед самым носом Косса. Завершив эту операцию, девочка садится рядом с Косса и очень мило снимает ему повязку. Тот восхищен.

...Новая надпись: «...а Колэн — у мамы-Фасоль, своей матери».

Кухня в коллеже. Колэн сидит на скамейке. На первом плане — печь, на которой несколько кастрюлек и котелков. Мамаша-Фасоль подходит к печи и снимает крышку с одного из котлов. Колэн смотрит в слуховое окно.

Во дворе, прижавшись к этому окну, Брюэль делает знаки Колэну. К нему подходит Табар.

Б р ю э л ь. Табар, иди сюда...

Сказав это, Брюэль показывает на окно Табару, который тоже видит Колэна.

Внутри кухни мать по-прежнему возится со своими кастрюлями, сын играет с мячом на скамейке. Бросив с опаской взгляд в сторону матери, он кидает мяч через окно и бросается за ним на улицу.

Во дворе Колэн бежит к своим товарищам, которые все еще стоят у окна.

Б р ю э л ь. Колэн, Колэн! Дай Табару шоколад!

Колэн бежит к Табару, который отходит от окна, и смотрит на него с подозрением.

Б р ю э л ь. Да нет же, это не предатель. Он наш. Косса напрасно исключил его из числа заговорщиков. Раз я так говорю, значит, знаю... Во-первых, у него есть тайник, ты увидишь, он нам поможет. Он не любит надзирателей. Клянусь тебе в этом.

Колэн достает из кармана шоколад и отдает его Табару.

На кухне тем временем мамаша-Фасоль продолжает возиться с кастрюлями. К ней подходит главный надзиратель.

М а м а ш а - Ф а с о л ь. А, это вы, господин главный надзиратель? Тот поднимает крышку с одного из котелков и нюхает.

М а м а ш а - Ф а с о л ь. Да, по-прежнему фасоль, все фасоль. (Над-

зритель пожимает плечами.) Но ведь нельзя же все время кормить детей одной фасолью!

Главный надзиратель выходит, не обращая внимания на мамашу-Фасоль, которая вздыхает к небу руки.

Проходит несколько секунд. Мамаша-Фасоль по-прежнему около печи. Колэн входит в помещение. Подходит к печи, поднимает крышку с одного из котелков и смотрит, что там.

К о л э н. Ну вот, мама, опять фасоль!

Мать отвешивает оплеуху сыну, который убегает и, как бы мстя, бросает мяч о пол. Подпрыгнув, мяч попадает в кастрюлю. Еще более разгневанная, мать вылавливает его и бросает вдогонку сыну. Тот ловит мяч и исчезает из комнаты.

Столовая. Вереница столов. Дети приходят парами и садятся на свои места. Надзиратель Паррэн меланхолично посматривает на них.

Едва только дети усаживаются, как начинается гвалт.

Приносят блюдо с фасолью. Крики. Протестуют все, включая Колэна, который помнит о полученной затрещине. Невероятный шум, крики, стук тарелок и т. д.

К р и к и д е т е й. Долой мамашу-Фасоль! Раз-два, вперед! и проч. Внезапно Колэну хочется заплакать, ибо, думает он: «Мамаша-Фасоль! Это ведь моя мама, это она приготовила фасоль». Колэн опускает голову.

П а р р э н. Прекратите!

Косса и Брюэль понимают состояние Колэна и прекращают шум.

К о с с а. Хватит! Тишина!

Химический кабинет. Около печи сидят Косса и Колэн. Перед ними карта заговора.

К о л э н. У Табара есть тайник.

К о с с а. У кого? Табара? Какой тайник?

Колэн. Не знаю.

Косса. А раз не знаешь, оставь меня в покое с твоим Табаром.

Колэн. Ты не хочешь, чтобы он участвовал в заговоре?

Косса. Табар — девчонка, говорю тебе... С тех пор, как он побывал у директора, я не знаю, что с ним происходит. Это девчонка, говорю тебе. Что он умеет делать? Разве он что-нибудь скажет? Со двора доносится барабанный бой. Косса и Колэн быстро сворачивают свой документ. Когда входят первые ученики, они садятся на свои места. Вслед за детьми появляется учитель. За ним следует скелет. Учитель оборачивается, надевает очки и обращается к детям.

Учитель. Ужасно остроумно!.. Мне это не нравится! Совсем не нравится!..

Учитель складывает очки, затем направляется к вешалке, чтобы переодеться. По дороге он гладит длинные волосы Табара, который сидит в первом ряду. Учитель надевает вместо пиджака не менее грязную куртку. Затем идет к своему столу, берет очки и оглядывает класс. После этого занимается своеобразным туалетом. Вынимает фармацевтическую трубку и с ее помощью смачивает каждую ноздрю, снимает галстук. Вытаскивает платок, сплевывает в него. И тогда только начинает урок. Опять подходит к Табару, чтобы погладить его по голове.

Учитель. Почему, малыш, ты ничего сегодня не записываешь?

Табар нервно вытаскивает тетрадь и начинает писать. Учитель кладет свою толстую, влажную и потную руку на левую руку Табара.

Учитель. Ну вот и прекрасно!

Табар резким движением высвобождает руку.

Табар. Оставьте меня в покое!

Реакция учителя — полупримирительная, полуугрожающая. Он близко подходит к Табару.

Учитель. Но ведь, малыш, я тебе ничего такого не сказал!

В полной ярости Табар резко встает и прямо смотрит на учителя.

Табар. Так я вам скажу: господин учитель, вы — дерьмо!

Спустя некоторое время в том же классе. Атмосфера натянутая. Внезапно дверь открывается.

Входят директор, главный надзиратель, учитель химии, надзиратель Паррэн. Ученики встают и по знаку директора садятся.

Враждебность учащихся в отношении администрации явная.

Презрение к Табару. Косса и Колэн тихо говорят: «Девчонка!» Брюэль страдает. Югэ испытывает большую неловкость.

Директор кладет свою шляпу на стол надзирателя. Югэ, который продолжает стоять, подходит к Табару. Стоящие сзади директора учитель химии, главный надзиратель и надзиратель Паррэн стараются сохранять серьезный и важный вид.

Д и р е к т о р, Табар!

Табар встает.

Д и р е к т о р. Табар, мой мальчик. Под сильным нажимом твоего учителя дисциплинарный совет согласился...

Директор поворачивает голову в сторону учителя химии, который скромно опускает глаза.

Д и р е к т о р. ...Вы великодушны, господин Био... Итак, согласился, сказал я, из уважения к твоей семье, в своей доброте к тебе...

Стоят дети.

Д и р е к т о р. ...и в связи с нашим дорогим сердцу каждого праздником, который состоится завтра... простить тебя. Но ведь ты, смею сказать, пришел уже ко мне принести свои извинения. Однако они... Надзиратель Югэ нервно берет шляпу и отходит от стоящих рядом учителя химии и главного надзирателя Паррэна.

Д и р е к т о р. ...могут иметь ценность лишь произнесенные публично перед твоими товарищами. Мы ждем... (Пауза.)

Югэ с отвращением надевает свою шляпу, чтобы уйти, дабы не быть свидетелем унижения Табара.

Д и р е к т о р (с нетерпением). Ну, скажи же, что ты хотел сказать... (Пауза.) Скажи же то, что ты хотел нам сказать... Да ну же!

Т а б а р. Господин учитель, я повторяю: вы — дерьмо!

Табар шумно садится на свое место.

Дортуар в волнении. Все дети в ночных рубашках окружили Табара, читающего прокламацию, которую мы плохо понимаем из-за шума и дурной дикции волнующегося Табара. Над ним — знамя с черепом.

Т а б а р. Война объявлена. Долой надзирателей! Долой наказания! Да здравствует бунт!.. Свобода или смерти! Водрузим наше знамя на крыше коллежа. Завтра все с нами. Клянемся забросать старыми книгами, старыми консервными банками, дырявыми башмаками, припасами, спрятанными на чердаке, старых п...ов, которые явятся на праздник. Вперед! Вперед!

Табар поднимает знамя и шествует с ним по дортуару. Все дети включаются в игру и разворачивают постели. Стоя на одной из постелей в ночной сорочке, надзиратель Паррэн тщетно пытается успокоить детей.

Все в той же ночной сорочке, Табар на четвереньках карабкается по крыше коллежа и прикрепляет знамя к большой трубе.

В дортуаре, используя в драке подушки, дети совсем осатанели. Комната в белых перьях, напоминающих снег. Постели перевернуты. Кто-то тащит по полу ночные горшки, связанные гроздьями. Паррэн тщетно пытается найти в этой обстановке стул, чтобы сесть. Стул вытаскивают, Паррэн падает.

В дверях появляется главный надзиратель и, увидев облако перьев, тотчас скрывается.

В тот момент, когда мальчик делает двойной прыжок и усаживается на стул, на который нацелился Паррэн, изображение с помощью ускоренной съемки приобретает еще больше характер феерии. Музыка становится странной и необычной. «Акробата» уносят на стуле, а за ним двигается процессия с погашенными факелами. Все дети словно погружены в экстаз, окруженные плавающими в воздухе перьями. Каждый из них несет либо свечу, либо плакат. Табар тащит крест в форме «Т». Замыкает шествие маленькое привидение — мальчик, завернувшийся в занавеску от кабины надзирателя.

Появляется надпись: «Назавтра утром...»

Дневной свет освещает дортуар, где царит страшный беспорядок. Все дети спят со сжатыми кулаками. Паррэн лежит на своей постели, которая больше ни от кого не скрыта. Он спит крепким и блаженным сном.

Появляются уже одетые Косса, Табар, Брюэль и Колэн. Не разбудив Паррэна, они привязывают его с помощью кашне, затем поднимают кровать, придав ей вертикальное положение. Перед Паррэном, все еще спящим, ставится двойной венецианский фонарь, как бы изобращающий весы слепого правосудия.

В эту минуту, как обычно, не замечая никого, проходит ночной сторож.

Тотчас все четверо убегают в свое «царство», где уже много дней подряд собирают продовольствие. Они тащат в одеялах еще что-то. Паррэн продолжает спать. В воздухе плавают перья. Он улыбается.

Украшенный в честь праздника двор. На козлах уложены доски, на которых расставляют стаканы. Рядом нервничающий директор вышагивает взад и вперед. Появляется главный надзиратель.

Главный надзиратель. Господин директор, дети заперлись на чердаке.

Директор (подняв руки к небу). Удивительно... Такого мы еще не видели!..

К приглашенным, среди которых префект, подбегает кюре. Все они направляются к выстроенной в их честь эстраде.

Кюре. Господин префект! Какой праздник! О господи, какой праздник!

Кюре бежит к директору.

Кюре (директору). Господин префект сели... Господин префект сели...

Он идет вместе с директором к эстраде. Двор прибран. На переднем плане — пожарник стоит по стойке «смирно»; другой пожарник демонстрирует упражнения на гимнастическом коне. Между ними, на втором плане, на трибуне для почетных гостей, «сидят» официальные лица. Они выглядят страшными манекенами. Все начинается очень торжественно. Учащиеся стоят, как на спектакле. Рядом надзиратель Югэ. Подняв голову, он видит на крыше знамя с черепом. Рядом со знаменем стоят четверо детей.

Рядом с директором главный надзиратель. Он встает и торжественным шагом направляется в отхожее место.

Те, что на крыше, начинают бомбардировку собравшихся. Дети внизу их подбадривают (как и надзиратель Югэ). Официальные лица защищаются. Поощряемые Югэ, все дети участвуют в этой потасовке, в то время как приглашенные и пожарники бегут к дому, чтобы забраться на чердак. Главный надзиратель следует за ними и оборачивается с гримасой и почти удовлетворенным видом.

Четверка прекратила бомбардировку двора. В окружении детей Югэ поднимает руки к небу, словно приветствуя победу бунтарей.

Четверо мальчиков машут флагом и бросают его своим товарищам.

Префект, директор, предшествуемые двумя пожарными, которые выламывают дверь, входят на чердак. За ними следуют надзиратель Паррэн и главный надзиратель.

Четверо детей взбираются по крыше.

Директор бросается к слуховому окну, префект тоже. Они видят, как бунтари по крыше медленно поднимаются все выше и выше.

На этом плане появляется слово:

«Конец»

Андре Нежис. Снимается «Ноль за поведение» *

Три стены дортуара с окнами в никуда. Перевернутые постели, испорченные подушки, повсюду перья.

На полу между постелями, на нагроможденных матрасах десятков мальчишек в рубашках и пижамах. В алькове, сделанном из трех занавесок, человек, привязанный к стоящей вертикально кровати. Можно сказать — Христос, и это немного так — перед нами надзиратель, распятый осатаневшими учащимися.

Мы на студии «Гомон», где Жан Виго снимает сцены своего фильма «Ноль за поведение», который мы скоро увидим на экранах.

Вокруг него — молодая, полная энтузиазма съемочная группа: Борис Кауфман (брат великого режиссера Дзиги Вертова) — больше, чем оператор, — сотрудник; второй оператор — Берже, художник Риера, ставший ассистентом из любви к своему кузену Виго; Анри Сторк и Пьер Мерль.

Нелегкое дело, скажу я вам, управлять, заставлять слушаться и чего-то добиваться от набранных отовсюду ребят, оторванных от дома, школы, мансарды, тротуаров. Виго тщательно просеял их на парижском сите. За некоторыми он долго ходил по пятам, рискуя навлечь на себя обвинение в безнравственности. Но уж если этот человек чего-то хочет, он добивается своего.

В данную минуту с провалившимися глазами, впалыми щеками, гриппозным кашлем и температурой 39 градусов он бы должен оставаться в постели. Но идут съемки, расходы велики, и он — тут, потерявший голос, расстроенный, ругающий все на свете. А так как его голос не слышен, то Риера одалживает ему свой: настоящий электродинамик. Виго произносит фразу на ухо Риера, и тот орет во все горло:

— Лежать на месте... чертовы дети! Лежать с закрытыми глазами! Сделали? Репетируем в последний раз!

* «Le Cinemonde», 1933, 2 févr., N 224.

Свет. Мотор. Все думают — порядок, но это не так. Приходится снова сделать дубль, придать точную форму этой нелегкой материи — то есть детям, которые никогда не играли в кино и превращают съемку в забаву.

Запускается ветродуй. На край постели кладут немного перьев, которые разлетаются по ветру, прямо в лицо вошедшему в дортуар главному надзирателю. Это повторяется трижды, на что уходит три пакета перьев. Все кругом заснежено, мы покрыты пухом, мы им дышим, мы его едим.

— Выпей, Жан.

Прелестная молодая женщина, г-жа Виго, с великолепной гривой волос, протягивает дымящийся напиток.

— Что это такое?

— Настойка четырехлистника.

Жан послушно пьет, не столько, чтобы успокоить кашель, сколько, чтобы выплюнуть затем застрявшие в горле перья.

Жан Виго похож на тонкий клинок в футляре. Символ упорства и настойчивости. Он так мечтал об этом дне! Снять фильм по своему сценарию! Терпеливо ждал своего часа после выхода «По поводу Ниццы», который демонстрировался в «Старой голубятне» и благодаря которому Виго был зачислен в ряды молодых авангардистов. Это кинематографист из племени Рене Клера. Он стремится что-то сказать людям и бежит от «липы», как от заразной болезни. Ищет правду, преследует жизнь. Когда ее набирается в достаточном количестве, он делает на ней фантастические узоры. «Фантазия — вот единственное, что есть интересного в жизни. Я хотел бы довести ее до безумия». В «Ноле за поведение» он начинает этого добиваться.

Жан Виго показал мне удивительные письма, которые он получает с момента начала съемки. Не станем называть матерей «вундеркиндов». Вот четыре странички, старательно написанные 14-летней «хорошо сформировавшейся для своих лет» девочкой, которая просит его подумать о ней, если он станет делать картину о девочках. «Зна-

ете,— пишет она,— девочки умеют быть столь же невыносимыми, как и мальчики».

Стоя на крыше дома в Сен-Клу, в отвратительный день, Виго говорит мне:

— Этот фильм — настолько само мое детство, что мне хочется скорее заняться чем-то другим. Но мне важно, чтобы он получился... Затем у меня есть сценарий по Ла Фушардьеру и, наконец, свой собственный. Довольно забавный, о...

— О?

Кашель мешает ему ответить.

Виго о своих фильмах

...«По поводу Ниццы» *

Разумеется, мы не собираемся открывать Америку. Я говорю это сразу, чтобы пояснить смысл тех слов, которые напечатаны в розданном вам листочке в качестве обещания чего-то нового.

Сегодня не может идти речь ни о том, чтобы как-то определить социальное кино, ни о том, чтобы задушить его в одной формулировке, а лишь о том, чтобы пробудить в вас скрытое желание видеть побольше хороших фильмов (да простят мне этот трюизм наши делатели фильмов), говорящих об обществе и его взаимоотношениях с личностями и вещами.

Ибо, скажу я вам, кино страдает в равной мере как порочными мыслями, так и полным отсутствием мыслей.

В кино мы используем мысль так же осторожно, как китайцы обращаются со своими ногами.

Под тем предлогом, что кино родилось недавно, мы играем в детские игры, на манер того самого папы, который сюсюкает, чтобы его малыш лучше понимал его.

Съемочный аппарат, однако, не пневматический автомат для производства пустоты.

Идти к социальному кино — значит заниматься исследованием таких сюжетов, которые бесконечно обновляются текущей жизнью.

Это означает освободиться от практики, при которой на показ двух пар сближающихся губ

* «Premier plan», Lyon, 1961, N 19.

уходит три тысячи метров пленки и столько же на показ того, как они удаляются друг от друга.

Это означает освободиться от излишне художественной тонкости чистого кино и от взгляда под определенным углом зрения, затем под другим, третьим, суперуглом зрения. То есть от техники ради техники.

Это значит отказаться от стремления выяснить, является ли кино немым или звуковым, говорящим стопроцентно, как новобранцы, освобожденные от воинской службы, рельефным, цветным, пахнущим и т. д.

Ибо если обратиться к иной области, почему бы не задать литератору вопрос, намеревается ли он писать свой новый роман гусиным пером или автоматической ручкой?

Все это ведь ярмарочные товары.

А кино действительно управляется по законам ярмарочных торговцев.

Идти к социальному кино — значит согласиться на то, чтобы просто сказать несколько слов и вызвать иные отклики, чем возгласы господ и дам, которые приходят в кинотеатр лишь для того, чтобы переваживать пищу...

Мне хотелось бы показать вам сегодня «Андалузского пса», который, оставаясь драмой, происходящей в душе человека, но показанной в форме поэмы, сохраняет, с моей точки зрения, все качества фильма с социальным сюжетом.

И если Луис Бунюэль выступает против этого, то по тем же мотивам, по каким я намерен представить вам сегодня лично «По поводу Ниццы».

Я очень сожалею об этом, ибо «Андалузский пес» — значительное со всех точек зрения произведение: уверенная режиссура, умелое освещение, прекрасное знание того, какие ассоциации вызывает изображение на экране в идейном плане, ясная логика сна, отличное умение сопоставлять подсознательное и рациональное.

Я сожалею еще и потому, что в социальном плане это мужественный и точный фильм.

Кстати сказать, замечу, что это весьма редкая по жанру картина. Я лично видел г-на Луиса Бунюэля лишь раз, и едва ли больше десяти минут. Речь шла не о сценарии «Андалузского пса», поэтому мне так легко говорить о нем. Конечно, я оцениваю его со своих позиций. Быть может, я близок к истине, а может быть, скажу глупости.

Чтобы понять смысл названия фильма, следует напомнить, что Луис Бунюэль — испанец.

Андалузский пес воет. Кто же умер?

Наша бесхарактерность, толкающая нас соглашаться со всеми чудовищными преступлениями, совершающимися на земле, подвергается серьезному испытанию при виде на экране женского глаза, разрезаемого пополам бритвой. Разве это более страшное зрелище, чем облако, закрывающее полную луну?

Таков пролог в фильме, и, надо признаться, он не оставляет нас равнодушными. Он убеждает нас в том, что придется смотреть на вещи, смею сказать, иными глазами.

На всем протяжении фильма мы вздрагиваем от подобных ударов. Уже с самого начала мы видим слишком быстро выросшего ребенка на велосипеде, держащего руки на бедрах, с обрывками белой материи за спиной, материи, словно служащей ему крыльями. Наше простодушие при этом превращается в подлость, сталкиваясь с тем миром, который мы принимаем (мы имеем то, что заслужили), миром, полным предрассудков и в довершение всего приводящим к самоотречению и грустно-романтическому сожалению.

Г-н Бунюэль действует безошибочно, не боясь ничего.

Удар шпагой по мрачным церемониям, предназначенным для последнего обряда человека, которого уже нет и чей прах только давит на ножки кровати.

Удар шпагой по всем тем, кто осквернил любовь насильем.

Удар шпагой по садизму, прикрытому болтовней.

Так сделаем же определенные моральные заключения, потянув за веревку, привязанную к шее. Посмотрим, что там на конце.

Пробка. Вот, по крайней мере, весомый аргумент.

Простофиля эта бедная буржуазия.

Два монаха из католической школы. Значит, бедный Христос?

Два рояля, наполненные тухлятиной и экскрементами. Бедная наша чувствительность.

Наконец, крупный план осла. Мы ждали его.

Страшный человек этот господин Бунюэль.

Да будет стыдно каждому, кто сознательно убивал в себе то, чем он мог стать и что будут затем тщетно искать в чаще леса или на песчаном берегу, куда море выбрасывает весной наши воспоминания и наши сожаления.

Cave sapem... Бойся собаки, она кусает.

Все это я говорю, избегая сухого анализа, кадр за кадром. Это очень трудно сделать, имея дело с хорошим фильмом, чью дикую поэзию хочется сохранить.

Только хочется вызвать у вас желание смотреть и пересматривать «Андалузского пса».

Идти к социальному кино — означает уважать кино само по себе, обеспечив его сюжетом, который вызывает интерес, сюжетом, который пахнет жареным.

Однако мне хочется говорить о более определенной форме социального кинематографа, с которым я связан: о социальном документальном фильме или, по крайней мере, снятом с документальной точки зрения.

В этой еще мало исследованной области, я утверждаю, съемочная камера может господствовать или, по крайней мере, играть главенствующую роль.

Не знаю, будет ли результат произведением искусства. Но я абсолютно убежден, что это будет кино, в том смысле, что никакое другое искусство, никакая другая наука не сможет его заменить.

Господин, снимающий социально-документальные фильмы, достаточно худ, чтобы проникнуть в замочную скважину, он может застать принца Кароля в рубашке, поднимающимся с постели, при условии, если это зрелище достойно интереса. Он достаточно маленький человек, чтобы занять место под стулом всемогущего крупье в казино Монте-Карло, что, поверьте, совсем не легкая задача. Такого рода документальный социальный фильм отличается от просто документального и чистой кинохроники своей точкой зрения. Этот фильм требует от вас занять определенную позицию, ибо ставит все точки над «і».

Если он накладывает ответственность на вас не как на художника, то, по крайней мере, как на человека. А это уже чего-то стоит. Съёмочная камера будет нацелена на то, что следует называть документом и что при монтаже будет рассматриваться таковым.

Разумеется, нельзя допустить сознательной игры. Персонаж будет застигнут камерой, либо надо отказаться от «документального» характера такого кино.

И цель будет достигнута, если удастся раскрыть скрытый смысл жеста, обнаружить в обычном и случайно встреченном человеке внутреннюю красоту или его карикатуру, если удастся раскрыть дух коллектива на примере чисто физических его проявлений.

И все это с такой силой, что мир, на который мы взирали прежде с безразличием, предстает перед нами совсем иным... Подобный социально-документальный фильм должен заставить нас прозреть.

«По поводу Ниццы» — скромный черновик такого кино.

В этом фильме через показ весьма характерных явлений, присущих городу, речь идет об осуждении определенного образа жизни. Ибо, едва на экране появляется Ницца, дух ее бытия (увы, за пределами города тоже), как фильм становится обобщением грубых развлечений, проходящих под знаком гротеска, плоти и смерти и являющихся последними конвульсиями общества, которое забывается настолько, что вызывает чувство тошноты и приводит к убеждению в необходимости преобразований.

«Ноль за поведение» *

Мне немного странно находиться на этой эстраде одному.

Я бы предпочел, учитывая характер фильма «Ноль за поведение», представить вам предисловие к картине в духе эстрадного ревю, некий хореографический привет при участии всех моих товарищей. Наш танец отлично бы заменил любую речь.

Мне хотелось также привести к вам несколько членов Цензурного комитета, которые становятся чаще всего с помощью ножниц настоящими авторами фильма. Но я опасаясь, что они не рискнут отправиться в такое путешествие.

Цитируя сих последних, я мог бы воздать дань самым большим поклонникам «Ноля за поведение».

«Этот фильм,— заявили они мне с видом гурманов,— не должен оскорблять чьи-либо взоры, кроме наших».

Прелестная исключительность!

Согласитесь, что я напрасно бы жаловался на них. Единственное, в чем я могу упрекнуть этих господ, так это в том, что они проявляют милый эгоизм и хороший вкус.

Вы можете подумать тем временем, что наш фильм был запрещен по менее веским причинам. Под предлогом, скажем, того, что он антифранцузский по своему духу, хотя это ровно ничего не означает и вызвало бы удивление у всех, кто видел картину. Но так никто официально не высказался, ибо решения цензуры не требуют оправданий. Хочу только сказать, что председатель независимого Цензурного комитета ответил моему другу, неофициально спросившему его по поводу запрета: «Мы получили указание запретить «Ноль за поведение» еще до того, как я и мои коллеги просмотрели его и вынесли свое беспристрастное мнение».

Нет, не надо верить тому, во что не следует верить. Я тут для того, чтобы рассеять у вас всякие недоразумения. Нет, я не думаю, что фильм не получит разрешения.

* «Premier plan», 1961, N 19.

Но подумайте: фильм запрещен полностью. Я подчеркиваю — полностью.

Свидетельство ли это безрассудности цензоров? Разве они не могли выбрать в фильме хоть несколько метров незначительных сцен, не грозящих при показе зрителям взрывом бомбы?

Надо ли заключить, что комиссия защиты художественной морали преследует цель отвратить от терпящей бедствие кинопромышленности последних капиталистов, которые, несмотря ни на что, еще заинтересованы в ее развитии?

Не надо ходить далеко, чтобы заподозрить сей суд в том, что он состоит на службе чьих-то коммерческих или сугубо оппортунистических интересов. Вот примеры в подтверждение: запрет произведений великих советских мастеров без всяких обоснований два года назад и разрешенных сегодня в том же полном виде. Не стоит забывать, что несколько месяцев назад один советский документальный фильм не получил разрешения на прокат, ибо молодые русские парни выглядели в нем излишне веселыми, здоровыми и столь отличными от того образа, который утвердился на их счет, — беспризорниками с ножами в зубах, пожирающими взрослых людей среди бела дня в красных уголках. Хотя сегодня во всех кинотеатрах «Пате-Натан» каждую неделю полностью звучит «Интернационал».

Нет, повторяю, не надо верить тому, чему не надо верить.

Вряд ли следует сомневаться в уме высокопоставленных и опытных чиновников, полицейских-бюрократов, писателей-неудачников или нуждающихся в деньгах, составляющих сей дряхлый и иезуитский ареопаг, предположив на минуту, что бдительные и миролюбивые гражданские лица неспособны заметить что-то дальше своего носа, сорвать со своих глаз трехцветную повязку и увидеть нечто, кроме иллюзий в отношении своей родины, ее одной. Все ради нее. Утверждать так — значит быть очень большим гордецом.

Но если вопреки всем моим намерениям — хотя бы тому, что я не позволил себе в этом фильме никакой литературщины, никакого вымысла, обращаясь лишь к своей памяти, — некоторые эпизоды филь-

ма «Ноль за поведение» достигают все же сатирического звучания, я не могу тем не менее понять, почему перед этими неудачными кадрами французское правительство должно напоминать ту кошку, которая знает, чье мясо съела. К чему окарикатуривать то или иное правительство, ту или другую нацию? За исключением одного, все они стоят друг друга.

Я не имею намерения помочь вам в прогулке по миру на манер гида агентства Кука, который проводит туристов по туберкулезным улочкам и бедным, но живописным кварталам города.

Для меня, увы, проблема куда более серьезна. А моя цель — более широка и более целомудренна.

Детство. Мальчики, которых бросают в день приезда, в октябре, посреди двора где-то в провинции, в доме под каким-то флагом, вдали от семьи, где есть хоть надежда на любовь матери и дружбу отца, если тот еще не умер.

И тогда меня охватывает страх. Вы будете смотреть «Ноль за поведение», и я с вами снова. Я видел, как фильм вырос. Он кажется мне таким чахлым. Даже не выздоравливающим, как мое собственное дитя. Это больше не мое детство. Тщетно таращить на него глаза. Я не вижу в нем своих воспоминаний. Разве они такие уж далекие? Как посмел я, став взрослым, один, без товарищей по играм и учебе, бегать по тропинкам Большого Мольна? Конечно, я словно вчера встречаю в купе после каникул двух друзей в день возвращения в октябре.

Я, разумеется, вижу все как наяву: 30 одинаковых постелей в спальне интерната на протяжении своих собственных восьми лет пребывания там, и я вижу Югэ, которого мы так любили, его коллегу Фискала и молчаливого старшего надзирателя на бесшумной подошве привидения. Потревожит ли мой сон сегодня маленький сомнамбула при свете слабого газового рожка? И, быть может, я увижу его у ног своей постели, как в канун того вечера, который предшествовал его смерти от испанки в 1919 году? Маленький сомнамбула, чей гроб был вынесен на двор для благословения священни-

ком, махавшим своим дьявольским кадилом, которого мы так боялись.

Да, я знаю всех их — приятелей Косса, Брюэля, Колэна, сына кухарки, и Табара, которого мы прозвали девчонкой и за которым шпионила, мучая его, администрация, в то время как он так нуждался в старшем брате, ибо мать не любила его.

На переключке присутствует и девочка из моих редких воскресных дней. Помнишь, как ты взбиралась на пианино и протягивала мне на натянутой нами вместе проволоке аквариум для красных рыбок?

И потому что я глядел на твои бедра полного ребенка, ты завязывала мне глаза своим платком, пахнувшим материнской лавандой. А затем тихо, как с больного, снимала эту праздничную повязку, и мы вместе молча смотрели на аквариум с красными рыбками.

В тот же вечер я снова возвращался в коллеж, и опять на несколько месяцев!

Надо было быть таким примерным, чтобы получить отпуск на несколько часов в воскресенье!

Все это есть в фильме — и столовая с фасолью и класс для учебы, где однажды один из нас дважды произнес слово, которое мы готовы были сказать все вместе. Я словно присутствую ночью на чердаке при подготовке заговора, который дался нам с таким трудом. Я помню шум, который наделало распятие Фискаля, помню срыв официального праздника в день святой богородицы.

Готов ли я снова отправиться через чердак, наше единственное убежище, по крыше к лучшим небесам?

Нет, дело не в том! Это не получилось. И в заключение я хочу признаться перед вами в своей вине.

Я полностью отвечаю за картину. Конечно, я сожалею, что не могу показать лучший фильм на тему, которая так волновала мое сердце. Но я не стану искать извинений.

Ни один режиссер не имеет права считать свой фильм несовершенным, выходя перед зрителем, возлагать на кого-то вину за свой частичный или полный провал, за свое бессилие.

Свобода! «Вы не были свободны осуществить свой замысел».

Зачем тогда браться за это дело?

Можно сказать, что в нынешнем буржуазном обществе режиссер представляется чужеродным телом, брошенным в машину финансовых или иных комбинаций, которых требует кинорынок. Как это ни покажется парадоксальным, кинокомпания предпочитает зарабатывать деньги, вовсе не делая картин. Крупные компании нанимают на год режиссера и отправляют его ловить рыбу на весь этот год в деревню.

Когда случайно нужно прокатывать картину, ее передают на рынок как продовольственный товар сомнительного качества. Нужен обман. Жестяные коробки, в которых лежит фильм, заключают сюрпризы, там могут оказаться ленты и полностью говорящего кино и озвученная фасоль.

Вопрос везения. Зритель знает, что такое доля везения в кино. Он больше не выбирает зрелище: он ходит в кино в определенный день и не обязательно, чтобы смотреть фильм.

Мы это знаем с самого начала. Если это нам не нравится, мы можем идти торговать орехами.

Не нужно лицемерить, восклицая: «Цензура испортила мой фильм. Смотрите, какой стыд!» 4 октября 1933 года на последней странице французских газет можно прочесть постыдную информацию, нарочно напечатанную таким мелким шрифтом, что ее трудно разобрать: «В результате соглашения между г-ном де Монзи и Камиллом Шотаном киноцензура передана из рук Министерства просвещения в руки Министерства внутренних дел».

Браво! Быть может, это позволит нам получать из правительственных цензурных рук циничные, но откровенные решения. Теперь каждый кинорежиссер должен проходить через уголовный розыск, где при каждом его кинопреступлении с него будут снимать отпечатки пальцев и делать фотографии в разных ракурсах, как с пропойцы, и при необходимости он будет отдыхать в комнате для неожиданных признаний.

Мы не узнали ничего нового.

И не кричите так громко: «Директор картины идиот», если он ответил: «Только без документальных фильмов!»

Мы, конечно, знаем, что иные директора поднимают флаг над студией всякий раз, когда устаивают ее своим посещением.

Ну и что? Вперед к кассе? Делайте новый фильм? Да? Проваливайте этот, как и прежний? Да.

Лучше молчите и считайте себя одного за все ответственным.

Вот это я и хотел, чтобы вы запомнили в моей затянувшейся болтовне. Виновный — перед вами. Его соучастники с ним заодно. Никто и ничто не мешало нам в нашей работе. На протяжении 1200 метров фильма много ошибок, о которых вы будете судить. Я немного страдаю от этого. Я приношу вам свои извинения, словно сыграл дурную шутку с друзьями.

Воспоминания о Виго

Франсис Журден *. Детство

...Я не могу сказать, что беспорядочное детство Жана в школьные годы не отразилось на его здоровье и учебе. Точно так же мне не хочется, чтобы сложилось впечатление, будто я стремлюсь к легковесному парадоксу, утверждая, что его раннее детство было, скорее, счастливым. Меня поймут, вероятно, те, кто знает, в какой обстановке рождались «эти радостные и полные нищеты минуты», с какой горячностью, смею сказать, восторгом и, возможно, добродушием были они прожиты теми, кто слишком дорого заплатил за эту радость и даже в условиях нищеты никогда не делал постыдных уступок.

Если подобная атмосфера борения страстей — плохо направляемая, но полная человеческого тепла — и способствовала преждевременному развитию ума у Жанно, это происходило главным образом в результате напряженной внутренней жизни, которая, как мы рано увидели, служила мальчишке инстинктивным убежищем для своей маленькой, но уже сильной личности. Он был приветливым, веселым, очень общительным ребенком и, однако, часами сидел под столом, спрятавшись в складках ковра. Не в качестве обиженного, не для того, чтобы подумать, а чтобы действовать, жестикулировать, оживлять «себе подобных», создавать персонажей, сообщать им жизнь, словом, чтобы жить своей настоящей жизнью, под защитой

* «Premier plan», 1963, N 19,

очень милых «взрослых», которых он любил, которых никак не надо было сторониться, но с которыми некоторые контакты были просто невозможны. Свои книги Жан иллюстрировал превосходными рисунками, в которых угадывались наблюдательность и юмор, правда и фантазия, ставшие затем сутью его таланта.

Началась война. Я перестал встречаться с Мигелем, ведшем немного беспорядочный образ жизни. Будучи директором газеты, он обзавелся машиной, домом, холуями, дорогими любовницами. Большие заботы, дурное здоровье и морфий.

«А Ноно?» Когда я интересовался его судьбой, друзья воздевали к небу руки. Бедный мальчик был предоставлен самому себе или, скорее, слугам, с которыми в людской играл бесконечные партии в карты, ожидая родителей, которые — всякое бывает — часто встречались здесь, подолгу ссорились и расходились каждый в свою сторону.

В еще большей степени, чем невзгоды, думается, именно эта жизнь позолоченной богемы тяжело отразилась на добром, нежном и скорее чувствительном, чем экспансивном ребенке. Затем он попал в пансион. Сын анархистов оказался за решеткой клетки... клетки, где от него не ускользали ни страшный комизм, ни смешная глупость этого заведения. Когда я с ним снова встретился, все это уже было в прошлом. Он неохотно говорил о нем. Но еще немало думал. С горечью? Пересмотрите «Ноль за поведение».

Подчас веселость становится своеобразным, грубым, шокирующим обнажением внутренних ран. У Виго, как и у стольких похожих на него сентиментальных и немного застенчивых людей, улыбка становится выражением стыдливости, а ирония — одновременно средством тайного обмена мыслями и маской, скрывающей огорчение.

Маленький Жан был нежным и гордым ребенком.

Борис Кауфман *. Светлый гений

Жан Виго вошел в мою жизнь осенним днем 1929 года. И никогда с тех пор не покидал меня духовно.

В наше время, когда смелость встречается в кино не так уж часто, я нередко вспоминаю, как окунулся Виго в эту среду. Он попросил меня показать ему два моих фильма и после просмотра сказал:

— Я намерен снять картину о Ницце. Не хотите ли сделать ее вместе со мной?

Это был его первый фильм. Но и позднее его манера выбирать сотрудников, быстрота решений, их смелость остались прежними.

Поскольку я не знал Ниццы, он пригласил меня туда приехать, чтобы осмотреться и поработать над сценарием.

Казалось, он любил и ненавидел этот город, где принужден был жить последние два года (с женой) по состоянию здоровья.

Ницца готовилась к карнавалу. На «Променад дез Англе» украшали пальмы, строили огромные колесницы и фигуры из гипса.

Основной зрительной точкой была набережная — Променад, как поле деятельности (или бездеятельности) международных лентяев. Метод работы заключался в том, чтобы фиксировать факты, действия, повадки, выражения лиц и прекращать съемку в тот момент, когда человек осознавал, что его снимают.

Документальная точка зрения.

Старая Ницца, узкие улочки, висящее между домами белье, итальянское кладбище в стиле барокко. Развлечения. Регаты. Военные корабли на взморье. Отели. Прибытие туристов, которых мы снимали покадрово, вперемежку с дешевыми куклами и детской железной дорогой. Заводы. Старуха. Молодая женщина, меняющая платье (трюковая съемка) на прогулке и оказывающаяся в конце совсем голой. Похороны, снятые тоже покадрово, чтобы перейти от этой мало приятной церемонии к туристам. Крокодилы. Солнце. Страу-

* «Premier plan», 1963, N 19.

сиха. Карнавал, битва цветов, замедленно снятые танцы. И угрожающие трубы над этой абсурдной веселостью.

Все это может показаться сегодня наивным, но мы были искренни, намеренно отказываясь от всего, что было красочным, но лишенным значения, легковесным контрастом. История должна была быть понятной без титров или комментария. Мы снимали, рассчитывая на понимание зрителями с помощью одних ассоциаций.

Поэтому при монтаже мы легко показывали набережную и кладбище Ниццы, где созданные на века персонажи из мрамора (в стиле барокко) выглядели столь же смешно, как и живые люди на набережной.

Работа с Виго, его безошибочный вкус, его цельность, глубина и легкость, антиконформизм, отсутствие всякой рутины погружали меня в некий кинорай. Это была работа в ее идеальном виде.

Такой же она была в «Ноле за поведение» и «Аталанте», несмотря на неизбежный нажим со стороны коммерсантов. Не знаю, что — обаяние или заразительная восторженность этого человека — позволило ему получить заказ на «Ноль за поведение».

Так или иначе, случилось чудо, и вот мы на съемочной площадке студии «Гомон». Хотя это был его первый фильм с профессиональными актерами, его верный слух в диалогах и интонациях, презрение к комедиантству позволили Виго побороть недостаток опыта и даже употребить это себе на пользу. Он уже вполне зрело управлял своими, лишенными всякого доктринерства знаниями режиссуры. Нас считали чудаками, ибо мы снимали в дортуаре почти в полной темноте (притом на малочувствительной пленке). Здесь мы применяли рапид.

В Сен-Клу мы скандализировали население, снимая процессию детей во главе с Жаном Дастэ, преследующим молодую женщину. Виго использовал любую новинку, если это казалось ему оправданным для выражения своей мысли. Например, когда Дастэ подражает Чаплину (тут он ссылается на Чаплина, как цитируют классику в литературе), или снимая с помощью рапида шествие детей, напо-

минающее поэтический балет об осуществлении невозможной мечты самого режиссера в его детстве.

Запрет «Ноля за поведение» цензурой не оказался для Виго фатальным. Надо отдать должное продюсеру, несмотря на это, он поручил ему большой фильм — «Атланту». За несколько дней и ночей Виго переделал представленный ему сценарий и создал образы героев. Три месяца, проведенные на барже и в декорациях, построенных по нашей просьбе в размерах подлинных кают (чтобы сохранить ощущение тесноты), никогда не забудутся теми, кто участвовал в этой лихорадочной и полной импровизаций работе. Замерзшие каналы и маленькие доказательства бессознательного героизма — Дита Парло, идущая босой по ледяному настилу мостика на барже, Жан Дастэ, по первой просьбе Виго бросающийся в воду, где плавали льдинки, — все это создавало особую атмосферу. Мы использовали все — солнце, туман, снег, ночь. Вместо того чтобы бороться с обычно неблагоприятными атмосферными условиями, мы пользовались ими.

Если был туман, его увеличивали с помощью дыма, если шел дождь — его усиливали с помощью прожекторов. Работа велась и днем и ночью. С наступлением вечера комбинировали сумерки с искусственным светом. Было холодно, мы умирали от усталости, сами не отдавая себе в этом отчета. Все были отравлены восхитительным пейзажем парижских каналов и снимали на фоне шлюзов, берегов, народных балов и пустырей. В студии декорации кают были такими маленькими, что мы проникали в них с камерой и светом, лишь убирая стенку или потолок. Часто возникали, казалось бы, неразрешимые технические проблемы, но все улаживалось, словно в сказке, побеждаемое страстью работающих на этой невероятной картине. Разные причины помешали зрителям увидеть фильм в его первоизданном виде. В первую очередь из-за болезни Виго. Он израсходовал слишком много физических сил, никогда не щадил себя. Помню последнюю съемку с самолета. Виго был уже болен, лежал в постели и попросил меня пролететь низко над баржей и, взмыв за-

тем вверх, схватить в кадре оба берега. Первую часть задания я выполнил, а вторую — нет, ибо самолет сделал вынужденную посадку на гороховом поле. Вечером я рассказал об этом Виго. Он плохо себя чувствовал, но улыбался, счастливый видеть меня живым и здоровым и пытаюсь представить себе в фильме этот последний кадр, который он, увы, так никогда и не увидел.

Мне повезло, что я работал вместе с Виго, что видел проникновенную гениальность этого человека, его простоту, его творческие возможности. Время не стерло сознания непоправимости этой утраты.

Дита Парло *. Свеча

Виго неизменно напоминал мне свечу, которая вот-вот погаснет. Но подчас вспыхивает ярким, иногда странным и чудесным светом, отбрасывая еще много огней вокруг себя. Таким представляется мне Виго. Я чувствовала, что он уже далеко.

Для меня он не был режиссером, рассуждавшим о том о сем. Ничуть. Вокруг него была атмосфера — не легкая, но естественная. Вот именно — естественная.

У меня сложилось впечатление, что жизнь все время удивляла Виго, подобно тому, что рождалось на его глазах, актеры, реплики, свет — все, что он видел. Это напоминало атмосферу в комнате, где человек все время передвигает вещи. Ренуар был, мне кажется, тверже, деспотичнее, заставлял людей дрожать... Виго же настолько уважал человека, испытывал, если хотите, такое благоговение перед человеком и личностью, что стремился к нему, хотел до него дотронуться, показать ему его возможности, нисколько не теребя при этом... Мы были совершенно свободны, только поглядывали на Виго, чтобы увидеть, так ли мы делаем или нет.

* Jean Vigo, par P. Lherminier. Ed. Seghers, 1967,

Клод Верморель *. Фотографии Жана Виго

Действительно, его последнее фото. Оно долго стояло у меня на столе. Я нашел его в ящике — фото с потрепанными краями: голова в подушке, небритая несколько дней борода, чуть полные, добрые и нежные губы, насмешливая улыбка, несмотря на страдание, круги под глазами, влажный, бархатистый братский взгляд, который я видел только у Чаплина.

Месяц до смерти.

Я часто обращался к этой фотографии, к этой улыбке человека, уже находящегося где-то между этим миром и другим. Стоя перед выбором при том или ином стечении обстоятельств, не зная, вмешаться или нет, я спрашивал у фотографии: «А ты, старина Жан, что бы ты сделал?» Я думаю, одна его фраза повлияла на всю мою жизнь, по крайней мере, в этом прогнившем царстве светящихся теней: «Для меня фильм — это обязательство».

Прошло двадцать лет. С тех пор эта фраза произносилась таким числом людей и в столь странном смысле, что не хочется ее повторять. Для Виго она означала следующее: «Я просто не имею права снимать что угодно ради того, чтобы понравиться или нет, чтобы покрасоваться или заработать на хлеб, чтобы подумать о своем будущем и обзавестись полезными связями. Точно так же я не имею права молчать и говорить, чтобы ничего не сказать, разыгрывать жонглера и виртуоза, пышно одевая ничтожества, отворачивая глаза от неприятного зрелища, от главного».

Он говорил мне об этом за столиком бистро на Бютт-Шомон в перерыве между съемками «Ноля за поведение». Эту маленькую программу нелегко было выполнить и тогда. Но я никогда не замечал у Виго иной горечи, кроме иронии, позволяющей видеть в людях больше глупости, чем это дозволено. «История детей самая обыкновенная, — рассказывал он о своем фильме. — Господа из министер-

* «Premier plan», 1963, N 19.

ства читали, перечитывали, проверяли, не склеил ли я две-три страницы. Читали и перевортывали все 50 страничек рукописи. Ничего подрывного. Вам доверяют. И вот я испытываю странное чувство, что за каждым углом декорации скрывается доброжелательная пара усов. Какой-то господин все время болтается на съемочной площадке от имени дирекции, смотрит, не выкрасили ли мы в красный цвет реквизит, вытаскивает из-под постелей ночные горшки, подозревая и тут не знаю какой подвох. Он прекрасно подошел бы на роль Газового рожка, главного надзирателя. Не думаю только, чтобы он согласился играть, даже ради экономии расходов своих хозяев». Он показал мне эти 50 страничек сценария «невинного» фильма «Ноль за поведение». Я тут же прочитал перечеркнутые красным и синим карандашом строки с пометками, сделанными смешным, нервным почерком, еще сохранившим что-то детское.

Надо было быть идиотом, как этот «пара усов», чтобы не обнаружить на каждой из них, что в красное будут выкрашивать не только ночные горшки. Надо было быть глупцом, как тот цензор, чтобы высказать смущение по этому поводу.

Улыбка Жана Виго.

Он умер от сентисемии. Болезни, порожденной лишениями, переутомлением. Когда тебя не любят цензоры, приходится работать вдвойне: для себя и против них. Но цензоры терпеливы. Они знают, что делают, чтобы рано или поздно застыла улыбка поэтов. Они при этом просто и честно занимаются своим делом. В сущности, сам мир убивает и съедает птиц.

Жак-Луи Нунец *

1. Письмо Жану Виго после «Ноля за поведение».

«Дорогой Виго!

Я был рад слышать вчера Ваш голос и узнать Ваши новости. Я очень огорчен тем, что был вынужден уйти, и мне бы хотелось, чтобы

* Jean Vigo, Ed. Seghers.

Ваши воспоминания о премьере «Ноля за поведение» были еще лучше. Я думаю, Вы знаете людей, раз много страдали. Не теряйте уверенности: ваш фильм очень хорош... и, к счастью, не совершенство. Но Вы и сами это знаете, что и является Вашей силой, подчеркивает Ваше значение и будет способствовать Вашему успеху.

Привет всем, кто, как я почувствовал, является Вашими друзьями, и мое нижайшее почтение Вашей жене, а Вам — мое уважение и дружба.

16 апреля 1933 г.»

2. Тридцать лет спустя...

Воспоминания о моих взаимоотношениях с Виго принадлежат к числу самых прекрасных и вызывают чувство огромного удовлетворения. Если бы мне привелось все повторить, я бы это сделал не раздумывая. У меня нет никаких сожалений. Я рад, что позволил человеку, которого знал и любил, обладавшему поразительными достоинствами и безграничным умом, выразить свои мысли. К тому же я думаю, что он заложил камень в здание истории кино, его вклад заслуживает всяческого уважения. Лично я оказался лишь случайным элементом, позволившим, чтобы все так и случилось. Было бы напрасно об этом сожалеть... Напротив, я испытываю огромное удовлетворение и даже могу сказать, что благодарен Виго за то, что он дал мне такую возможность... Я тотчас почувствовал, что этот человек искренний идеалист и очень чувствителен. Было ясно, конечно, что он много выстрадал и, стало быть, обладает соответственными качествами. Это был очень тонкий человек, который оставлял необычайное, редко встречающееся впечатление...

Друзья, которые работали с Виго, верили ему безгранично и обладали теми же взглядами. С одной стороны, они считали его руководителем и спешили подчиниться его указаниям. Но было тут также чувство привязанности, словно у последователей, и это ясно чувствовалось, так всегда было с Виго. На съемках царил необычайная атмосфера, ибо они не только были друзьями, но любили его глубже, чем просто любовью.

Луи Шаванс *. Веселость Виго

Что касается Виго, то следует больше, чем когда-либо, избегать ошибки, которую совершают критики, смешивая человека и его творчество. Фильмы Виго создают впечатление застенчивости, облачности, подчас грусти. А он был одним из самых веселых людей, которых я знал, по крайней мере, пока он себя хорошо чувствовал.

Вспоминаю погоню около парка Мансури, закончившуюся около кондитерской стрельбой яйцами. Хозяйка появилась на пороге, потрясенная увиденным, и позвала на помощь (в те времена телефон для вызова полиции был не у всех). Быстрое возмещение расходов и смех тотчас же утихомирили ее. Не знаю, мог ли кто-либо еще в такой короткий срок употребить столько свежих яиц, даже в столовых завода Рено. Потребовалось два часа, чтобы привести себя в божеский вид.

Этот молодой человек с матовой кожей каталонца, с черными волосами, обладал великолепными, открывающимися в улыбке зубами. Ему было свойственно острое чувство юмора, подчас весьма мрачного, но не доходящего до отчаяния. За несколько секунд он буквально молодел на десять лет и становился тем счастливым ребенком, которым ему никогда не пришлось быть. Но он смеялся, и смех его был заразителен, внушая окружающим оптимизм и мужество.

К людям он относился с неизменной добротой: будь то статист, которого он приглашал за столик, ибо догадывался, что у того нет средств оплатить себе завтрак в столовой; или смеющийся и глупый мальчишка, обреченный самой природой быть последним в классе и внезапно превращавшийся в кинозвезду.

Что случилось со всеми этими малышами из «Ноля за поведение» и «Аталанты»? Быть может, пошли на войну? Быть может, иные были

* Jean Vigo, Ed. Cinémathèque, Suisse, Lausanne, 1962.

убиты? Несправедливая и внушающая Вигу отвращение судьба, избежать которую он желал всему человечеству,— он умер слишком рано, чтобы это увидеть.

Он был далеко не утопистом, видел противоречия капиталистического общества, но оставался неукротимым оптимистом и всегда считал, что можно найти лекарство для излечения нашей эпохи от ее болезней.

Был ли Жан Вигу оптимистом? После того как он оказался всеми брошенным ребенком, после болезней, долгих месяцев агонии? Да, оптимистом до последней секунды, без наивных иллюзий, испытывая чувство глубокой любви к своей семье и близким. Об этом я должен был сказать.

Анри Ланглуа * 72. Ключ к снам

Все кинематографисты ищут КИНО и обнаруживают его частично. Вигу — это кино, воплощенное в одном человеке.

Смотря его фильм, отдаешь себе отчет, что он — больше чем режиссер, который стремится читать по складам и открывать неизведанные земли. Он там родился. Поэтому он делает фильмы, как дышит.

Он видит, мечтает, он пишет, он живет кинематографом.

Он — результат тридцати пяти лет существования кино.

Его первый фильм — это последний немой. И там, где все оказались в замешательстве, увидев окончание эпохи молчания, Вигу сумел сразу доказать, что звуковое кино обладает вчетверо большей силой.

Зрительное очарование творчества Вигу объяснимо: впервые изображение в его фильмах предстает не таким, каким его видит глаз или регистрирует объектив, а таким, каким оно было бы, если бы у объектива была собственная жизнь, мозг. Отсюда — эта феерия, эти

* Jean Vigo. Ed. Cinémathèque.

превращения, постоянные открытия. Таким открытием является фильм «По поводу Ниццы».

Никто не сумел так объяснить, как Виго, создать фотогению диалога и придать словам, не теряющим своего значения, ценность звуков. Мы констатируем это в «Ноле за поведение» или «Аталанте», но не понимаем еще, отчего это происходит и как это делается.

Если кино — это искусство сна, то есть лишь один человек, у которого был в руках ключ к снам: Жан Виго.

Заметки о творчестве

Зигфрид Кракауэр *

...Метод самой композиции кадра Жаном Виго говорит о новых отношениях с экраном: его сценарии не являются классическими по своему построению, герметически закрытыми, призванными сами по себе создать «саспенс» **. Они, скорее всего, легкие, вяло сконструированные и совсем не обязательные. Нет ничего более простого, чем сценарий «Атланты».

Акцент делается на многочисленных мелких отдельных событиях, каждое из которых куда более начинено «саспенсом», чем банальный сюжет сам по себе. Эти маленькие события составляют тему, не завися от нее своей структурой и значением. В самом начале, когда Жан и Жюльетта в воскресных одеждах, как чужие, движутся впереди гостей, в молчании и бок о бок через лес, поле и пляж, это начало — уже блестящий кусок поэмы. Нанизывая такие эпизоды, как жемчужины, Жан Виго придает технической стороне картины эстетическое значение — он делает пленку поистине бесконечной и могущей быть остановленной в любой момент.

Но Виго делает и более значительные выводы из такого факта, что камера не отделяет человека от предмета, живую природу от неживой. Он раскрывает до конца материальные составные части умственных процессов, словно

* «National Zeitung», 1940, 1 Febr.

** Suspens (англ.) — беспокойство, тревога ожидания, неопределенность (примеч. пер.).

оба героя участвуют в волшебном преследовании. С какой силой ощущаем мы красоту природы — туман над рекой, ряды деревьев, фермы в отдалении — и как наглядно показаны отношения моряка к городу в силу того, что с реки дома кажутся словно нависшими над водой! Другие режиссеры придавали предметам характер молчаливых свидетелей наших мыслей и наших чувств. Но Виго идет еще дальше. Вместо того чтобы просто раскрыть роль, которую предметы могут играть, определяя состояние души, он останавливается на ситуациях, в которых их влияние доминирует, и тем самым до предела использует возможности камеры. А поскольку растущее человеческое сознание стремится ограничить власть предметов над душой, он логически выбирает людей, которые глубоко отмечены материальным миром, чтобы воплотить характеры главных персонажей его двух полнометражных лент.

Их герои — дети. В начале «Ноля за поведение» двое из них едут в пансион в вагоне третьего класса. Они словно предоставлены сами себе — как бы в растворителе, где все неуловимо перемешивается с их грезами. Мы видим ноги человека на одной скамье, затем на другой. Верхняя часть туловища, показанная как неподвижный предмет, еще более увеличивает впечатление отчуждения от мира, впечатление, уже созданное дымом, скрывающим ландшафт за окном. Разделение купе на части соответствует перекошенному кадру. Такой угол съемки как бы выражает мысль, что вся сцена не может быть увидена в реальном пространстве времени. Во время поездки дети проказничают. Они поочередно вытаскивают из глубины своих карманов спираль с небольшой пулей на конце, дудку, надувные шарики, которые запускает младший из двух мальчиков, и, наконец, сигары в метр длиной. Снятые с низкой точки, эти сигары кажутся сломанными и сокращенными. Дым паровоза между тем смешивается с сигарным. А шарики пляшут перед их бледными лицами. Создается полное впечатление волшебной скачки. При толчке спящий падает. «Он умер», — кричит один из испуганных мальчиков. Прихватив шарики, они сходят с поезда. Мы читаем — «Вагон

для некурящих», и тотчас вагон из грез превращается в обыденный железнодорожный.

В то время как в «Ноль за поведение» предметы участвуют в детских играх или при случае пугают детей, ту же роль в «Аталанте» играют фетиши. Как таковые они окружают со всех сторон папашу Жюля. Все, что его касается, представляет собой физическое действие, которое он не осознает, но которое тотчас воплощается в сходных поступках. Когда Жан поднимает на руки Жюльетту, свидетель этой любовной сцены, папаша Жюль, начинает возиться с волшебным фонарем. Когда Жюльетта примеряет на нем свое платье, он показывает ей африканский танец живота, а так как для него Африка находится недалеко от Сен-Себастьяна, то он использует это платье в качестве красного плаща воображаемого тореадора.

В «Ноль за поведение» еще выражалась социальная сатира. В «Аталанте», вероятно, Жан Виго увлекся магией предметов и темными инстинктами, чтобы более основательно и полно решить поставленную перед ним задачу их демистификации.

Пьер Бост *

Наконец-то нам показывают замечательный и неизвестный фильм Жана Виго «Ноль за поведение». Фильму более десяти лет. Он был запрещен цензурой в момент своего рождения. С той поры друзья Жана Виго и кино, а также враги цензуры — что одно и то же — тайно показывали картину и много говорили о ней.

У нас теперь есть все основания обратиться к фильму. Его может увидеть каждый. Я не сказал бы, что битва выиграна, ибо, во-первых, слишком поздно: Жан Виго умер в двадцать девять лет, располагая при жизни лишь поддержкой друзей, а этого в кино недостаточно. Кроме того, очень трудно оценить фильм, которому десять лет (копия, кажется, не идеальная и не полная), и особенно потому, что

* «L'Ecran français», 1950, 19 juin.

мы так и не узнаем, что создал бы Виго впоследствии, какие сделал бы выводы после своей первой победы. В картине «Ноль за поведение» нас волнует не столько само произведение, сколько прошлое, которое нам в нем открывается, и образ будущего, которое не получило воплощения.

Будущее Жана Виго, во-первых. Тысячу раз было сказано, что он был одним из самых способных молодых режиссеров своих лет и что нашел бы, как другие, в конце концов своих заказчиков и своего зрителя. В какой-то мере это было и будущее французского кино. Такой человек, как Виго, был полезен всем именно потому, что он был самим собой.

Уже в первом фильме, «По поводу Ниццы», сразу после надписей становилось ясно, что он умеет не только смотреть и показывать, то есть толковать вещи. «Ноль за поведение» служит подтверждением тому. Его действие происходит в интернате мальчиков, и он почти документален, полон горечи, жестокой иронии, всплеска обескураженного разума. Цензура не ошиблась: она охотно терпит улыбчивую сатиру, безобидную, в конечном счете немного ее сообщницу. А «Ноль за поведение» — фильм, грубо, без вежливости переходящий внезапно от улыбки к резкости. Такой тон особенно неприятен цензуре. Она любит все розовое либо все черное. В этом случае она понимает, с чем имеет дело. Тогда как перед лицом этого автора, который заставляет смеяться несколько натянутым смехом, цензура чувствует беспокойство, она улавливает под маской лица идеи. И она права. Ибо не так уж глупа, как кажется, эта цензура. Можно даже утверждать, что она никогда не ошибается.

И если «Ноль за поведение» оказался запрещен, то не из-за того или другого кадра: нет, в этом фильме нет ничего грубого, жестокого. Все дело в авторе, не в Жане Виго лично, но потому, что позади этого рассказа стоит думающий о чем-то человек, а такого не часто встретишь. И это всегда вызывает страх.

Надо, впрочем, признать, что тут публика иногда недалеко уходит от цензуры. «Ноль за поведение» ее забавляет, притягивает, но так

же сбивает с толку, беспокоит. Фильм сделан не для публики — что было бы хорошо, а против нее — что уже опасно.

Таким образом, «Ноль за поведение» — восхитительная картина. Не думайте, что это черный фильм. Напротив, он полон веселья, ярких шуток, невероятной и богатой выдумки, а это так редко увидишь во Франции. Подчас, чтобы выявить достоинства неизвестного или непризнанного произведения, считается нужным подчеркивать намерения, фон.

Я тоже, вероятно, впадаю в эту ошибку. Нет! «Ноль за поведение» — прелестный фильм, как прелестны все, даже печальные, воспоминания детства. Дети здесь совсем не такие уж «миленькие», они нарисованы правдиво и честно, полны недостатков и достоинств, как все дети на земле. Мало на свете произведений, которые умеют волновать, не пытаясь при этом умилять. Виго показывает детей не на перемене, а в повседневной жизни. Проникая в их внутреннюю жизнь.

Я ничего не говорю о режиссуре, хотя об этом можно было бы многое написать. Надо сказать только о чувстве поэзии (хотя термин этот затаскан), которое проявляется внезапно и даже волнует, как в сцене бунта в дортуаре, где замедленная съемка искажает облик детей в рубашках и превращает их в процессию маленьких ангелов — и очаровательных и потешных одновременно. Не знаешь, плакать ли при этом или смеяться. Так велико наше волнение.

В фильме мы так волнуемся часто. Вплоть до кадров, которые считались сначала комическими, например, когда надзиратель подражает походке Чарли Чаплина. Шутка эта не случайна. Влияние Чаплина в фильме признано и очевидно. Влияние Рене Клера чувствуется, вероятно, тоже, но не столь явно. У молодого Жана Виго были другие учителя, да и почему бы нет? В результате, как это часто бывает, его личность получила еще большее своеобразие. Он придумывал кое-что новое.

С тех пор мы нередко видели, не только в кино, иронический, немного едкий, взволнованный и саркастический юмор, чистый смех,

который подчас звучит надтреснуто. Это стало почти методом, и, конечно, технические средства такого искусства отработаны достаточно. В основе их лежит «Ноль за поведение» — фильм таинственный и значительный.

Я ошибся, говоря, что Жан Виго не имел своего будущего. Оно у него есть теперь. Его будущее — это прошлое других.

Франсуа Шеванссю *

Фильм «Ноль за поведение» вместе со своим автором Жаном Виго стал легендой. Вероятно, можно себя с этим поздравить. Не потому ли, что часто легенда побуждает зрителей обратиться к самому произведению.

К несчастью, легендарные произведения больше поражают своей необычайностью, чем правдой, чаще располагают к продаже, чем к поклонению. Они — позывные истории. Да, у легенд жизнь нелегкая, Подобная биографическая нравоучительность с художественной точки зрения не имела бы большого значения, если бы произведения были от нее отделены. Но жадный до необычайного, зритель с видом гурмана вкушает эти необычайные судьбы и не допускает присутствия еще другой монеты в пироге произведения.

Если и был когда-либо кинематографист, ставший жертвой своей легенды, то это именно Жан Виго, которому пришлось ждать около тридцати лет, чтобы освободиться от той оболочки, в которую его заключили критики, куда более расположенные поглощать произведения, чем их здраво анализировать. У кино, у Виго было поровну и друзей и узурпаторов. Их было немало, представлявших Виго на кресте, добродушным ребенком и т. д. Так появилась на свет любопытная гидра, на которой новые головы вырастали, прежде чем их отрезали. И бесхитростный зритель вполне мог себе представить

* «L'Avant-scène». Cinéma. 1962, N 21.

Виго в темном плаще и подкладывающим бомбу перед тем, как вернуться к мистическому раздумью или безмятежному созерцанию дорогих белокурых головок.

Конечно, глупо все отрицать. Есть очевидные вещи. То, что Виго, сын Альмерейды, был глубоко отмечен воспоминаниями об отце,— одна из них. В такой же степени, в какой он был жертвой болезни, безденежья, цензуры, кинематографической среды и вообще человеческой глупости. При этом не следует забывать о любви Жана и Лейду, о его глубоком чувстве дружбы и в особенности о том, о чем забывают его биографы,— а именно, что он был полным жизнью, веселья существом, большим любителем розыгрышей. Только его истинные друзья (я не говорю о тех, кто, едва родившись, когда он умер, неосторожно пишет — «мой друг Жан Виго») могут это засвидетельствовать.

И тем не менее ключ к творчеству Виго заключен как в этом забытом аспекте, так и в его культе Альмерейды. Можно только удивляться, что приходится говорить такие общеизвестные вещи. Многочисленные зрители убедили меня в необходимости этого.

Надо избегать схематичности. В применении к убогим авторам это действует превосходно: очищенные до предела с помощью какого-либо лъстеца, фальшивые идеи внезапно приобретают характер сильных идей. Все, начиная с Кайатта и кончая Мальро, не говоря о многих других, подтверждают это ежедневно. Но раз мы имеем в виду то, что очевидно, надо подчеркнуть следующее: если о великом произведении говорится, что оно драгоценно, то именно потому, что нельзя, не изменяя ему, свести его к схеме. В отношении Виго просто неизвестно, смешны эти попытки или жалки. Говорят о «поэтическом мире» Виго, словно это что-то означает. Особенно в кинокритике, где поэтичность включает, даже еще в лучшем случае, без всяких уточнений Виго, Донского, Диснея, Чаплина и Бунюэля. Если бы я написал однажды словарь киновыражений, я бы начертал в нем: «Поэтичность — то, что не поддается анализу или объяснению кинокритиком».

Нет, Моцарт не был божеством, а Виго не был поэтичен.

В такой же степени Виго не был поэтом детства. Не случайно два шедевра в кино о детях называются «Ноль за поведение» и «Заброшенные» и подписаны двумя самыми великими авторами в истории кино — Виго и Бунюэлем. Но ни тот, ни другой не были расположены к профессии няньки.

В том, что Виго, страстно любивший жизнь, смех, счастье, испытывал глубокую симпатию к детским персонажам, нет ничего особенного. Но дети — не единственные привилегированные герои его произведений, среди которых выделяются две группы — догматики, мешающие жить, и те, кто любит, кто пытается искать счастье для них и других, то есть дети, но также и Югэ, Жан, Жюльетта, папаша Жюль и бродячий торговец.

Творчество Жана Виго в первую очередь отмечено любовью или, точнее, симпатией к людям, в этимологическом смысле выражения. И бунт Виго — это открытая борьба против тех, кто мешает счастью и свободе.

Поэтому бесполезно приобщать его к себе, господа священники и политические доктринеры, произносящие с тысячью предосторожностей слово «любовь», словно боясь, что оно разорвет им рот. Бунт Виго — это не «модус вивенди», приспособление к реальности. Это окончательное требование, осуждение всех наших совершенных структур. Он выражает мораль свободы и любви. Потому этот бунт уважает лишь то, что поистине достойно уважения.

И если Виго остается актуальным, если по прошествии стольких лет ему удастся, несмотря на несовершенные копии, подкупать молодых зрителей, это происходит потому, что никто другой, даже Бунюэль, никогда не посмел поступью праведника зайти так далеко. Если мы любим Жана Виго, то именно потому, что он несет в себе то лучшее, что есть в нас самих.

В. Божович. Жан Виго — поэт экрана

Фильмы Жана Виго были созданы в переломные для французского кино годы, когда, сменяя формальные эксперименты «Авангарда», утверждалось стремление к реализму, к жизненной правде, к непосредственному контакту с действительностью, воспринятой в лирическом, поэтическом ключе. Происходил тогда еще никому не ясный процесс формирования нового стиля, который достигнет отчетливого выражения во второй половине 30-х годов и получит название «поэтического реализма».

Для французской кинематографической школы характерно присутствие поэтического начала, выступающего как антитеза прозе буржуазного существования. Еще в начале 20-х годов Луи Деллюк немало способствовал тому, чтобы переключить кино с изображения внешней стороны вещей на внутренний мир человека. Он считал возможным для кино проникать в область невидимого — в область мыслей, чувств, фантазий. Он предлагал свободно сопоставлять реальное и воображаемое, настоящее, прошедшее, будущее. В своих фильмах и сценариях он стремился к созданию эмоциональной, поэтической атмосферы. Действие фильма не сводилось к простому показу событий, но включало в себя чередование, развитие и переплетение поэтических тем. Причем доминировали в его произведениях мотивы и настроения, связанные с мироощущением человека, переживающего мучительный разлад с окружающей его действительностью и в то же время зачарованного жизнью, ее многообразием, ее неисчерпаемостью, ее тайной.

Несколько позже деятели кинематографического «Авангарда» станут понимать поэзию прежде всего как формальное новаторство. Предполагалось возможным посредством некоей кинематографической алхимии извлечь поэзию из произвольного сочетания вырванных из жизненного контекста зрительных образов. К концу 20-х годов направление это исчерпало свои возможности. В эти-то переломные для французского кино годы и появились фильмы Жана Виго. Ему не суж-

дено было довести до конца свои художественные поиски: он умер в 1934 году двадцати девяти лет от роду, успев снять всего три фильма. Искусство Виго — все проблеск и озарение, в нем все подвижно и незавершенно. Станным образом такому впечатлению способствует даже техническое несовершенство некоторых сцен и эпизодов. К профессии режиссера Виго пришел, минуя обычный путь обучения киноремеслу. Как правило, в кресло кинорежиссера садился человек, уже набивший себе руку в качестве ассистента и приобретший вместе с профессиональными навыками также и все предрассудки и штампы, считавшиеся неотъемлемой принадлежностью «правильной» режиссуры. Такой профессионал умел заранее рассчитывать эффекты, строить мизансцену и разводить актеров, последовательно и связно излагать сюжет и добиваться хорошего фотографического качества изображения. Но лишь очень немногие пытались при этом выразить свое, особенное отношение к миру, свое собственное понимание задач искусства. Лишь очень немногие помнили, что профессионализм — это не цель, а только средство.

Жан Виго бросился в глубину, даже не попытавшись научиться плавать на мелком месте. В кино он был самоучкой и начинал с того, что потом стали называть кинолюбительством. С той, однако, разницей, что ныне и кинолюбители стараются снимать, как профессионалы, а Жан Виго, даже приобретя необходимые навыки, не стал их рабом. Он легко жертвовал ремесленным качеством и технической «сделанностью» во имя иных, более для него существенных художественных задач.

Виго принадлежал к числу тех, кого три десятилетия спустя стали называть «авторами». То есть, он был художником, обладавшим своим собственным взглядом на мир, стремившимся выразить себя в своих произведениях. Вопросы формы и мастерства имели для него второстепенное значение, что не помешало ему существенно обновить стилистику кинематографа. Когда после второй мировой войны произошло повторное «открытие» Виго, оказалось, что его технически несовершенные ленты ничуть не устарели, но, напротив, про-

должают восприниматься как произведения, открывающие перед искусством новые пути и перспективы.

Фильмы Виго убедительно показывают, что кино способно создавать и создает свою классику, свои непреходящие ценности. Они опровергают некогда популярную и все еще имеющую хождение теорию, согласно которой фильмы обречены быть эфемерным отражением сиюминутной действительности, мгновенно тускнеющим и умирающим именно в силу своей слишком прямой и непосредственной связи с хрупким и преходящим обликом вещей.

Одним из первых во французском кино Жан Виго почувствовал, что новое искусство, столь легко фиксирующее видимость вещей, может и должно проникнуть «внутрь» — в их поэтическую суть. И добиться этого предстоит не посредством символики, спиритуализма или абстрактного конструирования, но на путях поэтического вживания в окружающую предметную реальность.

Определяющим моментом для формирования мировоззрения Виго было его активное и сознательное неприятие буржуазной действительности, полученное им как бы «по наследству» от отца, видного анархиста, известного под именем Мигеля Альмерейды.

В нашу задачу не входит подробное изложение биографии Жана Виго, впрочем, не столь уж богатой внешними событиями. Необходимо, однако, указать на несостоятельность имеющей широкое хождение легенды, согласно которой Жан чуть ли не с детства был мрачным меланхоликом, болезненно ранимым и одержимым идеей разрушения и смерти. Эта легенда убедительно опровергнута в основательной документированной книге П. Салес Гомеса. Несмотря на тяжелые переживания детства и периодически обостряющуюся болезнь — и вопреки ей, — Виго был нормально жизнерадостным, общительным и деятельным человеком. Как и у всякого художника, особенности его творчества, хотя и связанные с обстоятельствами личной биографии, имеют и более глубокие, общезначимые истоки.

Социально-критические, бунтарские мотивы в творчестве Виго обладали ярко выраженным личным, эмоциональным характером. Но

сами эти мотивы были ему даны окружающей жизнью, окружающей средой, где они буквально носились в воздухе. Важно и то, что отрицание изжившей себя социальной реальности было для режиссера не конечным выводом, не целью, а предпосылкой и отправным пунктом для поисков иных, за пределами этой реальности лежащих жизненных ценностей. И если первоначальная установка Виго как режиссера была связана со стремлением использовать кинокамеру как средство разоблачения негативных сторон социальной действительности, то очень скоро ему открылись и другие, поэтические возможности кино.

Свой первый художественный фильм, «По поводу Ниццы», Виго задумал как социальное обличение и охарактеризовал как «документированную точку зрения». В определении творческой позиции режиссера существенны оба аспекта: и установка на документальность и обязательное наличие исходной точки зрения, личного отношения к предмету. Виго делает свой фильм не просто о Ницце, он делает его по поводу Ниццы — важный нюанс, отраженный в самом заглавии.

В этом первом опыте, при всех неловкостях и просчетах, допущенных автором, нет и следа ученической робости, зависимости от материала. Жан Виго сразу заговорил, пусть еще неокрепшим и срывающимся, но своим собственным голосом, не повторяя чужих слов и интонаций. Темы и мотивы творчества Виго здесь присутствуют в еще не синтезированном, разобщенном виде, что дает возможность наглядно представить себе, как складывались художественный метод и стиль режиссера.

Очертания творческого замысла Виго долго оставались смутными. В сущности, они обрели четкость только в процессе монтирования фильма. Но исходной точкой зрения режиссера на современную Ниццу и ее обитателей была точка зрения отрицания. Виго воспринимал Ниццу прежде всего как место развлечения богатых и праздных буржуа. Вот почему, отказавшись от мысли строить свой фильм вокруг поэтических тем моря, земли и неба, режиссер решил сосре-

доточиться на разоблачении социальных аспектов жизни города. Немалую роль в сатирической ориентации замысла сыграл, вероятно, и оператор Борис Кауфман, в недавнем прошлом участник группы «киноков». Во всяком случае, в теоретических декларациях Виго того времени явно слышится отзвук идей Дзиги Вертова.

Виго и Кауфман вели съемки нужного им типажа скрытой камерой. Они выискивали такие лица, позы, фигуры, которые помогли бы создать сатирическую картину праздного, физически и нравственно вырождающегося общества. Так постепенно создавали они образ сытой и сонной Ниццы — образ мира призрачного, причудливого и фантастического в самой своей достоверности. Авторы стремились оттолкнуться от привычных туристических представлений о «жемчужине Средиземноморья». Эту полемическую установку Виго впоследствии сформулировал в краткой информации, предназначенной для прессы:

«Жан Виго и Борис Кауфман сняли фильм «По поводу Ниццы». Голубое небо, белые дома, дивное море, солнце, радуга цветов, радость в сердце — такой может показаться атмосфера города. Но это лишь эфемерная, мимолетная видимость. Смерть всегда подстерегает человека в городе удовольствий».

В этой лаконичной декларации для нас существенно четкое противопоставление внешней видимости вещей и их скрытой сущности, в которую и предстоит проникнуть. Что же скрывается там, в глубине? Авторы фильма отвечают достаточно определенно: дряхлость, уродство, умирание изжившего себя общества, изжившего себя класса. На этом уровне их картина прочитывается как открытый социальный памфлет.

Показывая центральную «прогулочную» магистраль Ниццы — «Променад дез Англе», заполненную праздной толпой отдыхающих, Виго выбирает старые, угасшие или, наоборот, неестественно оживленные лица; фигуры людей, дремлющих на солнце в нелепых карикатурных позах. У мужчин тусклые ословелые глаза, где только при взгляде на женщин мелькает слабое оживление. Но что это за женщины!

Обрюзгшие, ожиревшие, безвкусно одетые, грузно завалившиеся в шезлонгах так, что задравшиеся юбки обнажают толстые бесформенные ноги. Режиссер равнодушно и пренебрежительно тасует эти кадры, как колоду засаленных карт.

Затем, акцентируя социальные контрасты, режиссер переносит нас в кварталы бедноты: мальчишки-разносчики с огромными противнями на головах, женщины, стирающие белье, юноша с изуродованными руками, другой — с лицом, изъеденным язвами. Если в богатых кварталах играют в теннис и катаются на яхтах, то здесь свои развлечения — народная игра «морра» (впрочем, на беду режиссера, совершенно лишенная зрелищного момента). Зато бледные лица играющих под длинными козырьками кепок — это нормальные человеческие лица, а не накрашенные и заплывающие жиром морды.

Мотив изжившего себя и обреченного на смерть общества должен был, по замыслу Виго, получить дальнейшее развитие в эпизоде карнавала. Это традиционное для Ниццы празднество, и связанную с ним «битву цветов» предстояло изобразить в сатирическом ключе. Но случилось так, что сцены карнавала приобрели самодовлеющее значение, благодаря им фильм отклонился от линии прямого социального разоблачения, стал переходить в иную, поэтическую сферу. В какой-то момент художественная интуиция режиссера разошлась с его сознательно разработанной установкой.

Карнавал приходит в фильм как действительный праздник, как освобождение. На улицы, приплясывая и кривляясь, выходят гигантские маски, смешно семенящие на коротких человеческих ножках. Другие фигуры из папье-маше столь громоздки, что их везут на триумфальных колесницах. Щерятся в улыбке огромные пасти, вращаются выпученные глаза, торчат гигантские носы и женские груди, размазанные уроды кажутся живыми, более живыми, чем спящие вокруг человеческие фигурки. Вместе с ними и с их помощью в фильм вторгается совершенно иная жизненная стихия, не имеющая ничего общего с сытым оупением дремлющих на солнце буржуа, с темой дряхлости и умирания. От «равнодушия» кинокамеры не остается и

следа. Она то снимает процессию с высоты птичьего полета, то бросается в водоворот толпы. Лица и маски сливаются в шутовском хороводе, куда монтажными врезками включаются и марширующие солдаты, и военные корабли на рейде, и снятый замедленной съемкой похоронный кортеж. Но вместо того чтобы подчинить себе карнавал, тема смерти сама приобретает карнавальнй характер. Соответственно и обличительные мотивы включаются в картину праздника, растворяются в ней. И когда увешанный орденами офицер почтительно приветствует осла, беспечно потряхивающего длинными ушами, то этот сатирический выпад воспринимается как одно из веселых карнавальнх превращений.

И хотя режиссер включает в свой фильм кадры кладбищенских памятников, он уже не может изгладить из наших воспоминаний картин праздника. Тема карнавала и тема умирания встретились, столкнулись в его фильме, и карнавал оказался сильнее. В его причудливости, в его стремительных ритмах действительно есть что-то радостное, приподнятое, несмотря на горьковатый привкус иронии. Время от времени Виго-сатирик как бы сдерживает, призывает к порядку Виго-лирика. И, показав нам мир, «обреченный на смерть», он последние кадры посвящает тем, кто должен стать «могильщиками» этого мира. Лица рабочих-металлистов, хоть и показанные слишком бегло, сообщают необходимую конкретность его пророчеству. На экране возникает частокол заводских труб, калибр которых становится все более внушительным, в то время как они наклоняются грозно и неумолимо, напоминая орудийные стволы из «Броненосца «Потемкин». Дым и огонь рвутся к небу, как будто орудийные стволы заводских труб уже дали первый залп,— ведь недаром огромная карнавальная кукла валяется теперь на земле с оторванной головой... И слово «Конец», возникающее на экране, должно, по-видимому, означать не только конец фильма, но и конец обреченного социального строя.

Поэтическая сторона в творчестве молодого режиссера ускользнула от взгляда современников и была замечена и оценена лишь многие

годы спустя. Сейчас поражает, до какой степени карнавальное шествие Виго предвещает аналогичные эпизоды из фильмов Феллини — вплоть до огромной головы из папье-маше, которую тащит за собой Альберто Сорди в «Маменькиных сынках». Речь идет не о прямых заимствованиях, хотя и они не исключены. Виго почувствовал и воплотил поэтические мотивы, которым суждена была долгая жизнь. Всматриваясь в немые, лишенные могучей эмоциональной поддержки музыки кадры, видишь, с каким подлинно поэтическим чутьем режиссер находит и развивает свои изобразительные мотивы, усиливает их, доводит до кульминации, лихорадочно взвинчивает ритм, чтобы внезапно оборвать его нарастание исполненной тревожного ожидания паузой. Эпизоды карнавала с переплетающимися мотивами праздника и смерти выходят далеко за пределы однозначных толкований.

Два года, следовавшие за первым фильмом Виго, были заполнены попытками пробиться в профессиональный кинематограф. Однако сделанная по заказу «Гомон-Франко-фильм» короткометражка о чемпионе по плаванию Жане Тарисе не особенно повысила репутацию молодого режиссера в деловых кругах. И вторая спортивная короткометражка, заказанная Виго, — на этот раз о теннисе — так и не продвинулась дальше стадии сценария. Наконец, один из мелких продюсеров, каких в то время было немало во Франции, Жак Нунец, сам новичок в кино, решил пойти на риск и доверил Виго постановку среднеметражного игрового фильма по сценарию, который был предложен и написан самим режиссером. Речь шла о фильме из жизни детей, учащихся закрытого коллежа.

«Ноль за поведение» — фильм-исповедь и фильм-манифест. Его внутренняя тема — подавление взрослыми свободы детей, естественного развития их личности. Замысел имел биографические истоки: режиссер базировался на собственном опыте пребывания в закрытых учебных заведениях и на рассказах отца о колонии для несовершеннолетних, куда тот был заключен в возрасте шестнадцати лет. Так возник в сознании Виго и был перенесен на экран образ школы-

тюрьмы, имеющий расширительное, социально-обобщающее значение.

Тема авторитарного подавления личности раскрывается в фильме через образы директора и старшего надзирателя, а также через весь облик уныло казенного заведения с почти казарменным распорядком и дисциплиной. Трудно сказать, что тут выглядит более уныло: дортуйар, заставленный однообразными рядами железных коек, или столовая с длинными дощатыми столами и скамьями, или классная комната, или, наконец, уборная во дворе с грязными кабинками и голыми задами учеников — ее тоже не обходит своим вниманием режиссер, что вызвало в свое время немалое возмущение добропорядочной публики, не привыкшей к подобным «грубостям».

Установка автора на антиэстетизм имеет действительно откровенный и даже демонстративный характер. В соответствии с замыслом Виго Борис Кауфман придает кадрам фильма жесткую контрастность, не имевшую ничего общего с поисками тонких тональных переходов и прозрачной светотени, которыми увлекались в то время французские операторы. Подобной же грубостью фотографической фактуры отличался и фильм Бунюэля «Золотой век» (1930). Это была общая для обоих режиссеров реакция на гладкие, «зализанные» картины, стремившиеся «ласкать глаз» зрителей. Свой фильм «Андалузский пес» Бунюэль начинал крупным планом бритвы, разрезающей глазное яблоко. Виго не доходил до столь физиологически-шоковых методов воздействия. Но, по существу, его установка на изображение неприглядных, низменных, явно или скрыто жестоких сторон жизни имела много общего с эстетической позицией Бунюэля. Сыграли здесь свою роль и знаменитые кадры из «Броненосца «Потемкин», столь восхитившие поборников эстетического нонконформизма: женщина с простреленным глазом, черви, копошащиеся в куске гнилого мяса...

Тому же стремлению ничего не скрывать и не приукрашивать отвечало и введение в фильм таких мотивов, как зарождение детской сексуальности, грозящей приобрести в условиях закрытого пансион-

ната извращенные формы. Правда, опасность эта сильно преувеличивается школьным начальством, склонным здесь, как и везде, предполагать худшее и под видом воспитательных мероприятий изливающим на детей свою собственную мерзость. Скрытый садизм, страсть к мучительству движут поступками карлика директора и соглядатая надзирателя, когда они устраивают травлю застенчивого похожего на девочку Табара, усмотрев «патологию» в его дружбе с более взрослым и мужественным Брюэлем. В то же время вполне явные покушения на Табара толстого и сального преподавателя химии ни у кого из начальства беспокойства не вызывают. Наоборот: едва только непререкаемость авторитета учителей оказывается поставленной под угрозу «бунтом» Табара, как все они объединяются против ослушника.

В фильме Виго речь идет действительно о двух лагерях, двух группировках: воспитателей и воспитуемых, взрослых и детей. Первые опекают и подавляют вторых, видя в этом свою обязанность и свое право. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что такое положение ровно ни на чем не основано, ибо взрослые — представители власти и порядка в школьном масштабе — не только не выше, но, наоборот, ниже своих подопечных и в моральном и в интеллектуальном отношении. Они, конечно, опытнее, но это еще не значит — умнее. Дети обладают той непосредственностью реакций, тем жизненным чутьем, которые давно утрачены взрослыми.

Впрочем, возрастные различия не имеют у Виго абсолютного характера. И взрослый человек может сохранить характерную для детей внутреннюю раскованность, своеобразный инстинкт свободы. Таков младший преподаватель Югэ, которому ничего не стоит ввязаться, как равному, в буйные ребячьи игры, или сделать во время урока стойку на руках, или пройтись по школьному двору походкой Чарли. Силуэт чаплиновского героя недаром возникает в этом фильме. Он как бы воплощает в себе легкость, свободу, вызов всему косному и омертвелому, бунт жизненных сил, прикрытый маской шутовщины и инфантилизма.

Комедийное начало выполняет в фильме Виго не только сатирические, обличительные функции в сценах с бородатым карликом директором или в заключительном эпизоде официальной церемонии. Оно выступает, так же как освобождающее начало, связанное с бесконтрольностью, радостной произвольностью движений и поступков. Так, учитель Югэ пускается следом за приглянувшимся ему женским личиком, совершенно забыв о том, что за ним маршируют вверенные его попечению два десятка юных сорванцов. Начинается комическая погоня, в ходе которой учитель и ученики галопируют по улицам, то теряя друг друга, то соединяясь вновь. Дело не обходится без карнавальных превращений: в какой-то момент предприимчивый учитель замечает, что вместо женской юбки перед ним... сутана священника! Все это имеет характер веселой игры, и, когда, наконец, Югэ, догнав незнакомку, отвечает ей церемонный поклон, вместе с ним и с такой же почтительностью озадаченную и заинтригованную даму приветствуют все его двадцать учеников. Через комедийные эпизоды и перипетии в фильме реализуется тема неповиновения и свободы, противоположная теме авторитарного подавления. Виго пытался выразить это столкновение также и сюжетно, но рассказ о подготовке детского заговора получился довольно сбивчивым и невнятным в результате технических затруднений в процессе съемки. Вообще условия работы над фильмом были крайне трудными, чем во многом и объясняется фрагментарность его сюжета и незавершенность композиции. Несмотря на это, внутренние смысловые и эмоциональные темы фильма выступают и взаимодействуют между собой достаточно отчетливо.

С темой освобождения связаны не только комедийные мотивы, но и причудливо-фантастические черты в стилистике фильма. Эпизод бунта в дортуаре решен как неожиданный и реально немотивированный прорыв из тягостного мира ограничений и запретов в совершенно иную, поэтическую сферу. Такие произвольные «сдвиги реальности», на которых впоследствии Феллини будет строить стилистику своих фильмов, во времена Виго были вещью совершенно

новой и необычной и воспринимались многими как следствие неумелости или небрежности режиссера. Однако уже следующий фильм Виго показал, что речь шла если и не о сознательной, то, во всяком случае, о вполне последовательной и органической художественной установке.

Виго видел мир одновременно и в поэтическом и в социальном аспектах. Освобождение поэтического потенциала реальности находилось для него в прямой связи с бунтом против социального угнетения. Поэтому завершает он свой фильм прямой аллегорией революции. Снова — и на этот раз уже окончательно — взбунтовавшиеся герои, забравшись на крышу, бомбардируют старыми книгами и черепицей официальных лиц, собравшихся внизу на торжественную церемонию. Безобидные метательные снаряды приобретают в их руках неожиданную разрушительную силу. В ужасе мечется карлик директор, оркестр пожарных давится визгливой «Марсельезой», префект, мэр и другие представители власти, облаченные в мундиры, валяются на земле — и немудрено, так как теперь мы видим, что это куклы. Реальный мир, он же — мир официальный, оказался на поверку дурацким маскарадом. Тема куклы и тема маски, возникшая уже в предыдущем фильме Виго, здесь возвращается вновь, словно приглашая зрителя к ниспровержению всех ценностей, словно ободряя его: не бойся ударить покрепче — ведь перед тобой не люди, а марионетки, не лица, а маски. Так долой же весь этот хлам, замусоривающий жизнь, скрывающий ее истинную красоту и поэзию! Не удивительно, что «Ноль за поведение» вызвал возмущенные протесты и вскоре был запрещен цензурой. Впоследствии бунтарски настроенные художники нередко обращались к темам и мотивам «Ноля за поведение». Так, фильм Линдсея Андерсона «Если...» (1969), отражающий настроения бунтующей молодежи 60-х годов, представляет собой современный парафраз на темы фильма Виго. Он может служить также и своеобразным комментарием к идейно-художественной позиции французского режиссера. Если у Виго реальное и воображаемое слиты в неразсторжимом и часто неразли-

чимом единстве, то у Линдсея Андерсона действительное и желаемое, факт и тенденция, изъяснительное наклонение и наклонение условное разделены, так что бунтарские мотивы оказываются обнаженными, а лиризм улетучивается, уступая место почти памфлетной резкости тона.

Напротив, в фильме Франсуа Трюффо «400 ударов» (1959), который также связан с «Нолем за поведение», развиваются главным образом поэтические, лирические особенности мироощущения Виго, в то время как взрывчатое, бунтарское начало уходит глубоко в подтекст. Трюффо как бы продолжил ту эволюцию стиля, которая проявила себя уже в следующем фильме Виго — «Аталанта» (1933—1934). Принцип — «раскрыть скрытый смысл жеста, извлечь из банального персонажа или из случайности их внутреннюю красоту или их карикатуру» — выступает в «Аталанте» как главный принцип художественной стилистики. Ибо Виго отправляется от обычного, заурядного, но не ограничивается им. Ему свойственно ощущение скрытой, потаенной стороны вещей, побуждающее его искать такие моменты, когда жизнь в проблесках странного и причудливого как бы сама выдает свои секреты. С первых же кадров действие фильма разворачивается в двух разных плоскостях, грань между которыми, однако, четко не обозначена.

Мы видим выходящий из деревенской церкви свадебный кортеж, выглядящий довольно комично и убого. На женщинах нелепые платья, пролежавшие многие годы в сундуках и извлеченные оттуда по случаю праздника. Столь же лежалый вид имеют и черные костюмы мужчин. Все чувствуют себя неловко, ведут себя принужденно, и только один шутник, чтобы приободрить себя и окружающих, шлепает по задку свою соседку. Но это не помогает. Свадебного веселья нет и в помине. В переборах аккордеона звучит какая-то механическая поспешность. Все озабочены, все куда-то торопятся, особенно жених, который, подхватив невесту под руку и оставив далеко позади провожающих, ведет ее куда-то по полям, через жнивье. Две фигурки — одна черная, мужская, другая белая, женская, — одиноко

движутся между огромными, как дома, скирдами соломы. Музыка куда-то исчезла — нет, не замерла вдали, а просто пресеклась, как будто кто-то выключил все звуки. И камера, замерев, долго смотрит в каком-то оцепенении, как по сжатому полю идут и идут две маленькие фигурки, исчезают за скирдой, и появляются вновь, и снова исчезают, и вдруг оказывается, что они, как сомнамбулы, дважды обошли вокруг одной и той же скирды. Возникает ощущение остановившегося времени, ирреальности происходящего.

Приметы странного, необычного возникают и на барже со звучным именем «Аталанта», куда прибывают молодожены и где им отныне предстоит жить, потому что жених, Жан (его играет Жан Дастэ), — капитан этой ветхой посуды. Жан — человек простой и добрый, без особых психологических сложностей. Он влюблен в молодую жену и не скрывает своей наивной гордости тем, что привел на шаланду такую красивую девушку. Что касается Жюльетты, то она не столь проста. Конечно, она тоже любит мужа, не боится черной работы и сам ее пловучий дом после неподвижности деревенской жизни кажется ей чем-то чудесным. И камера, глядя вокруг как бы ее глазами, открывает неожиданную прелесть и в этих тесных каютах, разделенных переборками из грубо оструганных досок, и в отблесках солнца на воде, и в зябком ночном тумане, и в лишенных броской красоты пейзажах, медленно проплывающих за бортом, и даже в груде грязного белья, накопившегося в шкафу как память о холостой жизни хозяина. С интересом и симпатией смотрит она и на смешливого юнгу и на папашу Жюля (Мишель Симон) — старого, диковского вида матроса, похожего, скорее, на бродягу, не одну ночь проводившего под мостом. Все вместе четверо обитателей «Аталанты» составляют маленькую дружную семью, жизнь которой могла бы течь неторопливо и безмятежно. Если бы не некоторые смущающие приметы, возникающие как отголоски какой-то иной, далекой, тревожной и манящей реальности.

Пластический мотив жизни на «Аталанте» — открытость и замкнутость одновременно. Баржа скользит по широкой водной глади, но

во внутренних ее помещениях тесно, да и на палубе два человека с трудом могут разойтись, приходится пробираться бочком. Окружающие пейзажи манят глаз, но они недоступны для обитателей «Атланты», так что Жюльетта, сначала восхищенная необычностью своей новой жизни, постепенно начинает чувствовать себя как узница в пловучей тюрьме.

Время тоже течет на «Атланте» как бы на двух уровнях. Один поток — это повседневное время, заполненное насущными делами, заботами. Но под этой поверхностью, колеблемой мелкой рябью обыденности, течет другой поток, сплошной, не расчлененный повседневными ритмами, куда дневной свет доходит не в виде прямых лучей, а как смутное, рассеянное свечение. И оба этих потока словно омывают лицо Жюльетты — Диты Парло, на котором сквозь озабоченность или веселую оживленность нет-нет да и проглянет затаенное ожидание. Смеясь, она сообщает Жану, что, погружая лицо в воду, не надо закрывать глаза: тогда в струящейся глубине можно увидеть свою судьбу.

Блуждающая фантазия Жюльетты словно ищет предмет, на котором она могла бы сосредоточиться. Потому-то ее так увлекают странные экспонаты в домашнем «музее» папаши Жюля: японский веер, музыкальная шкатулка, кукла-дирижер, хорда осетра и еще много непонятных вещей, несущих аромат далеких стран, городов с экзотическими названиями, увлекательных, быть может, запретных приключений. Каждый предмет имеет свое эмоциональное звучание, свой ряд смутных ассоциаций — от мягкой чувственности веера до откровенной эротики малопристойной фотографии и пронизывающей жестокости отрубленных рук в спирту.

Но самый невероятный экспонат в этом музее — его хозяин.

Мишель Симон со своим перекошенным на сторону ртом, заплетающим языком, блуждающим взором, с руками и ногами, существующими независимо от туловища, похож на марионетку, которую дергает за ниточки сумасшедший кукловод. Актер, наделенный ошеломляющей пластической выразительностью, сочетающий ред-

кое уродство с необычайным изяществом и артистизмом, Мишель Симон, кажется, специально создан для того, чтобы «извлекать карикатуру» из своих персонажей, не утрачивая при этом жизненной достоверности и художественной убедительности. Он привел на экран целую вереницу странных и нелепых героев, выламывающихся, вываливающихся за пределы дозволенного, не укладывающихся ни в какие рамки.

Его папаша Жюль — это добряк, но добряк, от которого можно ожидать чего угодно. Его странность имеет много оттенков — от безобидного чудачества до смутно брезжущего безумия. Когда его начинает «нести», он уже не может остановиться: ему тогда ничего не стоит и французскую борьбу показать, и бой быков разыграть, и русскую сплясать, и самого себя ножом полоснуть... Где он только не бывал, чем только не занимался, прежде чем осесть на «Аталанте» среди своего причудливого «музея» и невероятного скопления нежно любимых кошек! В его лице соблазн странного и невероятно совершает вторжение на «Аталанту», смущая и повергая в трепет молодую хозяйку. Ведь недаром столько восторга и ужаса в широко раскрытых глазах Жюльетты! И недаром Жан, застав ее в каюте папаша Жюля, начинает в ярости крушить все вокруг.

Но Жюльетту не остановить. Ее мечты направлены теперь в сторону большого города, где она еще никогда не бывала, в сторону Парижа, от встречи с которым она ждет бог знает чего. И вот, наконец, открывается долгожданный выход, приближается приключение. Париж принимает героев с черного хода, со стороны рабочих предместий и пустырей, медленно, словно обволакивая, он надвигается на «Аталанту» железнодорожными мостами и дебаркадерами, ажурными подъемными кранами и унылыми заводскими корпусами. Виго обнаруживает щемящую поэзию в этих убогих, уродливых окраинных пейзажах, где-то на грани между городом и оскверненной им природой, — пейзажах, чем-то созвучных странным, печальным, на окраину жизни оттесненным героям, к которым все чаще и чаще будет обращаться французское кино.

Но Жюльетта не чувствует этой печали, легким туманом одевшей силуэт далекого города. И в промышленном, прокуренном окраинном кабаке для нее все неожиданно, все привлекательно, все новое. А долгожданное приключение с порога кидается ей навстречу — в лице полуфокусника, полуторговца, шута-зазывалы, тут же разложившего всю коллекцию своих пестрых галантерейных товаров. Такой же странный и меняющийся, как папаша Жюль, но молодой, фатоватый и до чего же потешный — вот уж подлинно соблазнитель: он и танцор, и певец, и на дуде игрец!

Жан Дастэ словно отдал Жилю Маргаритису свою роль из «Ноля за поведение». Разбитной галантерейщик забрал себе легкость и произвольность движений, отличавшие младшего надзирателя Югэ, и, хотя он и не думает подражать бродяге с тросточкой, в нем ключом бьет чаплиновское начало. Сумрачный, замкнутый, следит за его пируэтами Жан, а рядом цветут, сияют и все увеличиваются в размерах глаза Жюльетты.

И пусть слишком предприимчивого торговца бьют, сбрасывают с балюстрады, вышвыривают за порог вместе с его клоунским сундуком — он появится вновь на набережной перед «Аталантой», теперь уже в откровенно цирковом облики, с трубой и барабаном, на минуту прибежавший сюда из какого-то еще не поставленного фильма Феллини, чтобы спеть Жюльетте шутовскую серенаду, прежде чем рассвирепевший муж прогонит его пинками в зад. Но Жюльетта уже не может бороться с соблазном, и она уходит с шаланды, правда, как она думает, всего на час...

С исчезновением Жюльетты беспокойство и томление поселяются на борту «Атланты». Жан, в порыве раздражения давший команду к преждевременному отплытию, ходит сам не свой. Потрясение, вызванное уходом Жюльетты, словно раскололо его изнутри. То, что раньше наполняло его жизнь, лишилось прежней ценности. Впервые он погрузился в себя; с риском потерять дыхание, захлебнуться, он ныряет в воду и с открытыми глазами ищет в сумеречной глубине облик любимой. И если для того, чтобы передать

мелькнувшее перед героем видение, Виго прибегает к слишком искусственному, затасканному «авангардистами» техническому приему, то комическое завершение эпизода снимает с лирического купания Жана налет нарочитости, возвращает событию нормальный житейский смысл. Вообще элемент комического имеет для поэтики Виго большое значение. Там, где реальность и поэзия рискуют обособиться друг от друга, смех играет соединяющую, связующую роль. Недаром ведь и бродячий галантерейщик и папаша Жюль — персонажи комические.

Комический элемент неотделим от тех печальных эпизодов, которыми ознаменована жизнь на «Аталанте» в отсутствие Жюльетты. Старая граммофонная пластинка вдруг начинает играть от прикосновения пальца папаша Жюля, и, если потом обнаруживается, что это юнга играет на аккордеоне, такое «опровержение» трюка только подтверждает зыбкость наших привычных представлений о взаимосвязи и взаимодействии вещей. Снова, уже в который раз, Виго заставляет реальность сдвинуться, соскользнуть в иное измерение. И когда Жан, папаша Жюль и юнга под непримиримую мелодию обходят шаланду, неся на руках внезапно заработавший граммофон, напоминающий своим раструбом какое-то экзотическое растение, эта комическая процессия приобретает почти ритуальную торжественность. Она словно освещает «Аталанту» как такое место, где отныне смогут в согласии жить действительность и мечта, проза и поэзия. И Жюльетта с помощью папаша Жюля возвращается на шаланду. Теперь она может вернуться.

Последние кадры «Аталанты» — это видение реальное и поэтическое одновременно: баржа, скользящая по играющей на солнце водной глади, и камера, в порыве радостного нетерпения улетающая вперед, в серебристую и струящуюся даль...

Испорченная коммерческими переделками (помимо автора-режиссера), «Аталанта» очень быстро сошла с экрана. Ее второе рождение произошло после войны, когда немногочисленные фильмы Виго, вновь выпущенные на экран и вошедшие в постоянный репертуар

киноклубов, стали теми произведениями, на которых воспитывалось не одно поколение французских кинематографистов и кинозрителей. Как писал впоследствии об «Аталанте» поэт и сценарист Жак Превер, «этот изуродованный, преданный забвению, презрительно третируемый фильм еще и сегодня сохраняет свою абсолютную новизну» *.

Творчество Жана Виго не только прочно вошло в состав французской кинематографической традиции (это подтвердили в 50—60-е годы опыт «Группы 30-ти» и лучшие фильмы «новой волны»), оно оказало также несомненное влияние на развитие всего западного киноискусства в направлении углубленного реализма, социальной активности и поэтического мировосприятия. Виго понимал высокое социальное и гуманистическое назначение кино, и, чтобы осуществить это назначение, он не пожалел ни сил, ни таланта, ни даже самой своей жизни. Пример Жана Виго имеет для нас столь большое значение также и потому, что творческое личное видение никогда не подавляло в его фильмах реальность, но помогало ее правдивому, проникновенному и поэтическому раскрытию.

* «Positif», 1953, N 7.

Фильмография

1929

«ПО ПОВОДУ НИЦЦЫ. ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ УГОЛ ЗРЕНИЯ» («A PROPOS DE NICE. POINT DE VUE DOCUMENTÉE»).

Продюсер, автор сценария, режиссер и редактор Жан Виго; оператор Борис Кауфман. (Впервые показано в Париже 28 мая 1930 года.)

1931

«ТАРИС» («ИСКУССТВО ПЛАВАТЬ», «ИСКУССТВО ПЛАВАТЬ ЖАНА ТАРИСА, ЧЕМПИОНА ФРАНЦИИ», «ТАРИС, ВЛАСТЕЛИН ВОДЫ», «ЖАН ТАРИС, ЧЕМПИОН ПО ПЛАВАНИЮ») «TARIS» («LA NATATION», «LA NATATION, PAR JEAN TARIS, CHAMPION DE FRANCE», «TARIS, ROI DE L'EAU», «JEAN TARIS, CHAMPION DE NATATION»).

Режиссер, автор сценария и редактор Жан Виго; ассистент режиссера Ари Садуль; оператор Борис Кауфман; производство «Гомон-Франко-фильм-Обер»; продюсер М. Морской.

1933

«НОЛЬ ЗА ПОВЕДЕНИЕ»
 («ZÉRO DE CONDUITE»).

Автор сценария, режиссер и редактор Жан Виго; ассистенты режиссера Альбер Риера, Анри Сторк, Пьер Мерль; оператор Борис Кауфман; ассистент оператора Луи Берже; художники Жан Виго, Анри Сторк, Борис Кауфман; композитор Морис Жобер; авторы песен Морис Жобер и Шарль Гольдблат. В ролях: Луи Лефевр (Косса), Жильбер Плюшон (Колэн), Жерар де Бедарьё (Табар), Кон-

стантен Гольдштейн-Келер (Брюэль), Жан Да-стэ (Югэ), Робер Ле Флон (Паррэн), Дельфен (директор), Дю Веррон [Бланшар] (Сантт), Леон Ларив (учитель химии), Жорж Берже (попечитель), Луи де Гонзаг-Фрик (префект), Анри Сторк (кюре), Мишель Файар (дочь попечителя), Феликс Лабис, Жорж Патэн, Рафаэль Дилижан, Жорж Вакало (пожарные), мадам Эмили (матушка-Фасоль), Альбер Риера (ночной сторож), Жорж Бельмер, Наталья Бенчини, Леонелло Бенчини, Эмиль Буле, Морис Карьер, Жан-Пьер Дюмениль, Игорь Гольдфарб, Люсьен Линкс, Шарль Мишель, Роже Порт, Жак Пулен, Пьер Реньо, Али Ронши, Жорж Ружет, Андре Тиль, Пьер Тридон, Поль Вилем (мальчики, учащиеся коллежа). Производство «Арги-фильм»; продюсер Жак-Луи Нуец. (Впервые показан в Париже 7 апреля 1933 года; затем во Франции запрещен; показан публике в ноябре 1945 года.)

1934

«АТАЛАНТА»
[«L'ATALANTE»].

Авторы сценария Жан Виго и Альбер Риера (по сюжету Жана Гине); режиссер Жан Виго; ассистенты режиссера Альбер Риера, Шарль Гольдблат, Поль Мерль; оператор Борис Кауфман; ассистенты оператора Луи Берже, Жан-Поль Альфен; редактор Луи Шаванс; художник Франсис Журден; композитор Морис Жобер; авторы песен Морис Жобер, Шарль Гольдблат (в варианте, названном «Проплывающая шаланда», — Чезаре Андреа Биксио).

В ролях: Мишель Симон (папаша Жюль), Жан Дастэ (Жан), Дита Парло (Жюльетта), Жиль Маргаритис (бродячий торговец), Луи Лефевр (юнга), Фанни Клар (мать Жюльетты), Рафаэль Дилижан (отец Жюльетты), Шарль Гольдблат (вор), Рене Блек (шафер), Ген Поль (хромой гость), Жак и Пьер Превьер (в эпизодах на вокзале).

Производство «Арги-фильм»; продюсер Жак-Луи Нунец. (Впервые показан в Париже 25 апреля 1934 года; под названием «Проплывающая шаланда» («Le Chaland qui passe») 13 сентября 1934 года; под названием «Аталанта» — 30 октября 1940 года.)

Нереализованные замыслы

«Теннис» («Коше») (Le tennis) (Cochet) — сцен. Ж. Виго и А. Риера.

«Кольцо» (Anneaux) — сцен. А. Пулай и С. Шубин.

«Камарг» (La Camargue) — сцен. Ж. Виго, А. Риера по сюжету Ж.-Л. Нунца.

«Каторга» («Беглец с каторги») (Le bagne) (L'évadé du bagne) — сцен. Э. Дьедоннэ и Ж. Дюпона по очерку А. Лондре о «деле Дьедоннэ».

«Метро» (Le métro) — сцен. Ж. Виго.

«Клоун по любви» (Clown par amour) — сцен. Ж. Виго по роману Ж. де Ла Фушардьера.

«Лурд» (Lourdes) — сцен. Ж. Виго.

«В кафе» (Au café) — сцен. Ж. Виго.

«Линии руки» (Lignes de la main) — сцен. Ж. Виго.

- «Шовинизм» (Chauvinisme) — сцен. Ж. Виго.
«Расправа с Маринешем» (L'exécution de Marinèche) — сцен. К. Авелен по его же роману
«Рассвет» (Le point du jour).
«Застенчивый, охваченный пламенем» (Le timide qui prend feu) — сцен. К. Авелен.
«Двойная смерть Фредерика Белота» (La double mort de Frédéric Belot) — адаптация одноименного романа К. Авелена.
«Контрабандисты» (Contrebandiers) — сцен. Б. Сендрар.
«Месть воды» (La revanche des eaux) — сцен. Ж. Шаренсоль.
«Коробка сюрпризов» (La Boîte à surprises) — сцен. П. Жильсон.
«Богиня» (La déesse) — сцен. Ф. Лабисс.
«Дело По де Баль» (L'affaire Peau de Ball) — адаптация романа Ж. де Ла Фушардьера.
«Утро» (Matinée) — сцен. Л. Леви, А. Сторк.
«Честный человек» (L'honnête homme) — сцен. Ж.-Л. Нунец.
«Кафе «Добро пожаловать» (Café du Bon accueil) — сцен. Ж. Пенлеве.
«Изобретатель» (L'inventeur) — сцен. А. Рие-ра, Р. Левефр.
«Дело Сен-Фиакр» (L'affaire Saint-Fiacre) — по роману Ж. Сименона.
«Эварист» (Evariste) — сцен. А. Сторк.
«Если кажешься...» (Si on paraît) — сцен. Ж. Сюпервиль.
«Пансионат на крыше» (Le pensionnat sur le toit) — сцен. А.-П. Роше.

Комментарий

стр. 21

¹ «Либертёр» («Анархист») — газета анархистов, выходившая во Франции с 1895 года и основанная С. Фором (см. ниже).

стр. 22

² Т е л а д, Лоран (1854—1919) — поэт и писатель анархистского толка.

³ Д е п р е, Фернан — французский журналист, член ФКП, сотрудник газеты «Юманите».

⁴ Ж у р д е н, Франсис (1876—1958) — французский писатель, журналист, художник, критик. Участник движения Сопротивления. Член ФКП. Автор книг «Рожденный в 1876», «Тревожные дни», «О моем времени».

⁵ В а л л е с, Жюль (1832—1885) — французский писатель, автор романов «Жак Вентра», «Голод в Бюзансе» и др.

стр. 23

⁶ Ф а р г, Леон-Поль (1876—1947) — французский поэт (поэма «Vulture»).

⁷ Ф о р, Себастьян (1858—1942) — французский анархист, основатель газеты «Либертёр», автор нескольких книг по философии анархизма.

⁸ М о н а т т, Пьер (1858—1950) — французский профсоюзный деятель, основатель организации «Рабочая сила» (1909). Одно время находился под сильным воздействием анархизма.

⁹ Г р а в, Жан (1854—1939) — французский публицист, анархист. Автор книг «Умиращее общество и анархия», «Будущее общество» и др.

¹⁰ К р о п о т к и н, Петр Андреевич (1842—1921) — русский теоретик анархизма, географ. Около сорока лет находился в эмиграции. Теоретические работы Кропоткина оказали большое влияние на деятелей анархизма в других странах.

стр. 25

¹¹ Э р в е, Гюстав (1871—1944) — журналист. Основатель социалистической газеты «Ла гер сосиаль», затем другого органа социалистов, «Ла виктуар» («Победа»).

¹² «Ла гер сосиаль» («Социальная война») — еженедельник социалистической ориентации, основанный Г. Эрве в 1906 году. Закрылся в 1913 году.

стр. 26

¹³ К л е м а н с о, Жорж (1841—1929) — французский политический деятель крайне правой ориентации. В различные годы премьер-министр. Один из вдохновителей и организаторов интервенции против молодой республики Советов, один из авторов Версальского мирного договора с Германией.

¹⁴ Ж о р е с, Жан (1859—1914) — видный деятель международного социалистического движения, основатель (1904) газеты «Юманите». За свои антивоенные позиции был убит реакцией.

стр. 27

¹⁵ О р и о л ь, Венсан (1884—1966) — политический деятель, социалист. Президент республики с 1947 года.

¹⁶ Г е д, Жюль [настоящие имя и фамилия — Матьё Базиль] (1845—1922) — французский социалистический деятель. Один из основателей Рабочей партии. После разгрома Парижской коммуны был связан с анархистами. Социал-шовинист после первой мировой войны.

стр. 28

¹⁷ «Бонэ руж» («Красный колпак») — газета анархистского толка, созданная в 1913 году и вскрывающая подноготную первой мировой войны.

¹⁸ К а й о, Жозеф (1863—1944) — французский политический деятель, приговоренный в 1920 году к тюремному заключению по обвинению в измене.

¹⁹ М и л ь е р а н, Этьен-Александр (1859—1943) — французский поли-

тический деятель, председатель Совета министров (1920), президент республики (1920—1924).

стр. 29

²⁰ М о н н и о, Альбер — французский журналист, автор книги об Альмерейде «Тайна тюрьмы Френ», выпущенной в 1919 году.

²¹ Д о д е, Леон (полное имя — Альфонс Мари Леон; 1867—1942) — сын знаменитого писателя, националист и монархист, основатель газеты «Аксьон франсэз» (совместно с Ш. Моррасом).

стр. 30

²² «Аксьон франсэз» («Французское действие») — ежедневная газета (выходила с 1908 по 1944 год) крайне реакционного толка, пропагандировавшая антипарламентскую монархию. Была связана с режимом Виши в период оккупации, выступая за активное сотрудничество с Гитлером,

стр. 39

²³ В 1925 году А. Ганс приступил к съемкам фильма «Наполеон». В дальнейшем много раз его переделывал, озвучивал; известен вариант для трех экранов — предтеча «синемаскопа».

стр. 41

²⁴ Автор известной у нас экранизации «Красного и черного», Клод Отан-Лара дебютировал в 20-х годах как художник.

²⁵ Д ю л а к (настоящая фамилия Сессе-Шнейдер), Жермен (1882—1942) — французский кинорежиссер, теоретик кино. Сыграла большую роль в развитии французского «авангарда». Среди самых известных ее фильмов — «Улыбающаяся мадам Бедэ» (1922), «Раковина и священник» (1928).

стр. 42

²⁶ М и т р и, Жан (род. 1907) — французский режиссер, теоретик кино. Поставил экспериментальные фильмы «Пари-синема» (1929), «Пасифик-231» (1949), «Механическая симфония» (1955) и др. Автор книг

о Деллюке, Эпштейне, Форде, Чаплине, Эйзенштейне, Клере, работ по истории кино, теоретических книг — «Введение в эстетику и психологию кино» и др.

²⁷ Л о д с, Жан (1903—1975) — французский документалист, активный пропагандист советского кино во Франции. Автор фильмов по искусству.

²⁸ Ка у ф м а н, Борис (род. 1902) — кинооператор, брат Дзиги Вертова. С 1940 года живет в США. Снимал для Э. Казана фильмы «На набережной» (1954), «Куколка» (1956), «Великолепие в траве» (1961), для С. Люмета «12 разгневанных мужчин» (1957), «Женщина этого типа» (1959), «Вид с моста» (1962). В настоящее время — сотрудник Академии киноискусства и наук.

стр. 45

²⁹ Имеется в виду натуралистический стиль Э. Штрогейма в «Алчности» (1923), помогающий режиссеру подчеркнуть развращающую власть денег.

³⁰ «Антракт» (1924) — авангардистский фильм Рене Клера, где режиссер стремится доказать свое владение формами ассоциативного кинематографа.

стр. 50

³¹ «Въё коломбье» («Старая голубятня») — кинотеатр, в котором шли авангардистские фильмы. Деятельность этого кинотеатра имела принципиальное значение в развитии французского кино 20-х годов.

³² Т е д е с к о, Жан (1895—1959) — французский деятель кино. Основатель первого авангардистского кинотеатра «Въё коломбье», директор ряда специализированных изданий по вопросам кино («Сине-сине», «Пур тус»), режиссер нескольких короткометражных фильмов.

стр. 51

³³ М у с с и н а к, Леон (1890—1964) — французский историк и теоретик киноискусства. Автор книг «Рождение кино», «Советское кино», «Панорама кино», «Переходный возраст кино». Пропагандист совет-

ского кино во Франции, создатель, с этой целью, организации «Друзья Спартака».

стр. 54

³⁴ «Стюдио д'юрсулин» («Студия урсулинок») — кинотеатр, где в 20-е годы шли фильмы авангардистов и других некоммерческих режиссеров.

стр. 56

³⁵ Г р е м и й о н, Жан (1902—1958) — французский кинорежиссер, дебютировавший в 20-х годах документальными и учебными фильмами. Среди художественных фильмов — «Подтасовка» (1927), «Мушинные лапки» (1936), «Буксиры» (1939—1941), «Летний свет» (1942), «Небо принадлежит вам» (1943), «Любовь женщины» (1953), демонстрировался в СССР). Прогрессивный мастер, так и не сумевший осуществить многие свои замыслы. Один из основателей французской синемаматики.

³⁶ С т о р к, Анри (род. 1907) — бельгийский документалист, с 1931 по 1933 год работал во Франции ассистентом у Грემийона Виго и других режиссеров. Среди наиболее известных его картин — «Образы Остенде» (1929), «Остров Пасхи» (1935), игровой фильм «Банкет контрабандистов» (1931). Возглавляет Бельгийскую синемаатеку.

стр. 60

³⁷ Л а Ф у ш а р д ь е р, Жорж де (1874—1946) — французский журналист, основатель (в 1916 г.) газеты «Эвр», автор ряда романов. По его роману Ж. Ренуар поставил в 1931 году фильм «Сука». Обладал реакционными убеждениями, что привело его в годы войны к коллаборационизму.

стр. 79

³⁸ К л о д е л ь, Поль (1868—1955) — французский дипломат и писатель. Известны его пьесы «Золотая голова», «Заложник», «Благовещение», «Сатиновый башмачок».

³⁹ Ж и д, Андре-Поль-Гийом (1869—1951) — французский писатель,

проповедник буржуазного индивидуализма, автор романов «Имморалист», «Подземелья Ватикана», «Пасторальная симфония» и др.

⁴⁰ А в е л е н, Клод (род. 1901) — французский писатель и эссеист, автор трилогии «Жизнь Филиппа Дени», произведений для детей, детективов и др.

⁴¹ К а в а л ь к а н т и (настоящая фамилия Альмейда де Кавальканти), Альберто (род. 1897) — бразильский кинорежиссер, начинавший работу во Франции и немало способствовавший развитию французского «авангарда», а затем и английского документального кино. После возвращения в 1949 году на родину много сделал для развития национальной кинематографии. Автор книги «Фильм и действительность». Среди фильмов — «Поезд без глаз» (1926), «На рейде» (1927), «Лицо, покрытое углем» (1936), «Глубокой ночью» (1945, совместно с Б. Дарденом), «Песни моря» (1954).

⁴² П р е в е р: Жак (1900—1977) — поэт, сценарист фильмов так называемого «поэтического реализма» (Карне, Ренуар, Грემийон и др.); Пьер (род. 1906) — ассистент ряда режиссеров, автор нескольких документальных фильмов.

стр. 80

⁴³ «Золотой век» (1930) — сюрреалистический фильм Луиса Бунюэля.

⁴⁴ «Золотая лихорадка» — фильм Чарлза С. Чаплина. Немой вариант был снят в 1925 году и озвучен самим режиссером в 1942 году.

⁴⁵ «Большой дом» (1930) — фильм Джорджа Хилла.

⁴⁶ «Свободу — нам!» (1932) — фильм Рене Клера.

стр. 81

⁴⁷ С е л и н (настоящая фамилия Детуш), Луи-Фердинанд (1894—1961) — французский писатель крайне реакционных, упадочнических взглядов, фанатичный апологет фашизма и нацизма. Ярый коллаборационист в период оккупации, он был арестован после освобождения Франции, затем амнистирован и умер в забвении. Автор нашумевших книг «Путешествие на край ночи», «Смерть в кредит» и др.

стр. 83

⁴⁸ «Дело Ставиского» — шумное уголовно-политическое дело 30-х годов во Франции, вскрывшее гнилость и продажность руководителей Третьей республики.

стр. 95

⁴⁹ С и м о н, Мишель (1895—1975) — французский актер, снимался в фильмах Карне («Забавная драма», «Набережная туманов»), Ренуара («Лодырь», «Будю, спасенный из воды»), Клера («Красота дьявола»), Дювивье («Конец дня», «Дьявол и десять заповедей») и др.

⁵⁰ Парло, Дита (настоящие имя и фамилия Грета Корнвальд; по другим данным: Грета Герда Корнштадт; 1906—1971) — немецкая киноактриса. Училась в танцевальной школе и на актерских курсах при УФА. Снималась в Германии, Австрии, США, Франции, Италии. Дебютировала в 1928 году в фильме «Дама в маске» (реж. В. Тиле), где сразу привлекла к себе внимание особым, тонким и пронзительным обаянием, прозрачной одухотворенностью героини. В начале 40-х годов неожиданно прервала работу в кино. Среди фильмов: «Манолеску» (1929, реж. В. Туржанский), «Счастье дам» (1929, реж. Ж. Дювивье), «Кисмет» (1931, реж. У. Дитерле), «Похищение» (1934, реж. Д. Кирсанов), «Мадемуазель доктор» (1937, реж. Г.-В. Пабст), «Великая иллюзия» (1937, реж. Ж. Ренуар), «Ультиматум» (1938, реж. Р. Вине), «Дело лионского курьера» (1938, реж. М. Леман и К. Отан-Лара), «Синьора из Монте-Карло» (1939, реж. А. Бертольд и М. Солдати), «Золото «Кристобаля» (1940, реж. Ж. Беккер и Ж. Стелли), «Правосудие свершилось» (1950, реж. А. Кайатт), «Когда восходит солнце» (1957, реж. Ж. Древилль).

⁵¹ «Озеро дам» (1934) — фильм Марка Аллегре.

⁵² «Микетт и ее мать» (1950) — фильм Анри-Жоржа Клузо.

стр. 96

⁵³ «Скрипт-бой» — должность секретаря (помощника) режиссера, ведущего дневник съемок. Впоследствии эту должность исполняли женщины («скрипт-герл»).

стр. 97

⁵⁴ С а н д р а р, Блез (1887—1961) — французский поэт и писатель (поэмы «Пасха в Нью-Йорке», «Девятнадцать эластичных стихотворений»; романы «Золото», «Мораважин» и др.).

⁵⁵ Знаменитый автор детективных романов, начинал с бытовых драм, где действие нередко разворачивалось среди речников.

стр. 106

⁵⁶ М а р г а р и т и с, Жиль — ученик Жака Копо. В кино как актер почти не выступал. Снял несколько короткометражек. Работал в мюзик-холле, цирке и на телевидении как автор, режиссер, иногда как исполнитель.

стр. 115

⁵⁷ Группа «Октябрь» — самодеятельная агитбригада в духе «Синей блузы», куда в 30-е годы входили многие прогрессивные мастера кино, театра и литературы. Руководили группой братья Превер.

стр. 124

⁵⁸ «Регар» («Взгляд») — иллюстрированный еженедельник ФКП. Выходил с 1932 по 1939 год.

⁵⁹ «Пур ву» («Для вас») — журнал по вопросам кино. Выходил с 1928 по 1939 год.

стр. 125

⁶⁰ Песня Чезаре Андреа Биксио (1896—1978) «Проплывающая шаланда» исполнялась позднее и в нашей стране под названием «Что ты опустила глаза». Русский текст был написан М. Улицким. Первым исполнителем был эстрадный певец Н. Погодин.

стр. 135

⁶¹ Это не совсем точно. Жорж Садуль указывает, что прокат французских фильмов и производство стали возможными главным образом благодаря бойкоту населением нацистской продукции.

стр. 136

⁶² Б р а з и л а к, Робер — историк французского кино. Сотрудничал с оккупантами и был расстрелян в 1946 году. Написанная им вместе с М. Бардешем тенденциозная история мирового кино была переиздана (с исправлениями) в 1953—1954 годах.

стр. 137

⁶³ Д о ч ь Ж. Виго, Люс, работает ныне в органе ФКП «Нуviel кри-тик».

стр. 138

⁶⁴ «Надежда» (первоначальное название «Сьерра де Теруэль», 1938—1939) — единственный фильм писателя и государственного деятеля Франции Анри Мальро (1901—1976) — был посвящен событиям гражданской войны в Испании.

стр. 139

⁶⁵ Б о с т, Пьер (1901—1975) — французский писатель, сценарист, журналист. Большинство сценариев написал для Клода Отан-Лара: «Кроткая» (1943), «Дьявол во плоти» (1947), «Займись Амелией!» (1949), «Красная гостиница» (1951), «Красное и черное» (1954), «Через Париж» (1956), «В случае несчастья» (1958) и др.

стр. 144

⁶⁶ «Эмиль и детективы» (1931) — фильм немецкого режиссера Ч. Лампрехта по роману Э. Кестнера, в котором берлинские дети помогают арестовать жулика.

⁶⁷ «Мы — мальчишки» (1941) — фильм Луи Дакэна о детях в период оккупации.

⁶⁸ «Клетка для соловьев» (1945) — фильм Жана Древиля.

⁶⁹ «Исчезнувшие из Сент-Ажиля» (1938) — фильм Кристиан-Жака.

стр. 151

⁷⁰ Особенно много и успешно Л у и Ж у в э, этот выдающийся французский актер, снимался в 30-е годы: «На дне», «Героическая кermесса», «Забавная драма», «Бальная записная книжка», «Марсельеза» и др.

стр. 164

⁷¹ «Кровь поэта» (1930) — фильм Жана Кокто.

стр. 222

⁷² Ланглуа, Анри (1914—1977) — один из основателей (в 1936 г.) Французской синематеки и долгие годы, вплоть до своей смерти, ее бессменный руководитель. Эта Синематека сыграла большую роль в формировании молодого поколения французской кинорежиссуры 50-х годов, так называемой «новой волны». Не случайно этих молодых режиссеров называли «детьми Ланглуа» или «синематечными крысами». Ланглуа был активным пропагандистом советского кино, систематически устраивал ретроспективы творчества лучших советских кинорежиссеров — как классиков, так и молодых художников.

Жан Виго в 1909 году



**Альмерейда с женой
и сыном Жаном**



Жан Виго в 1920 году



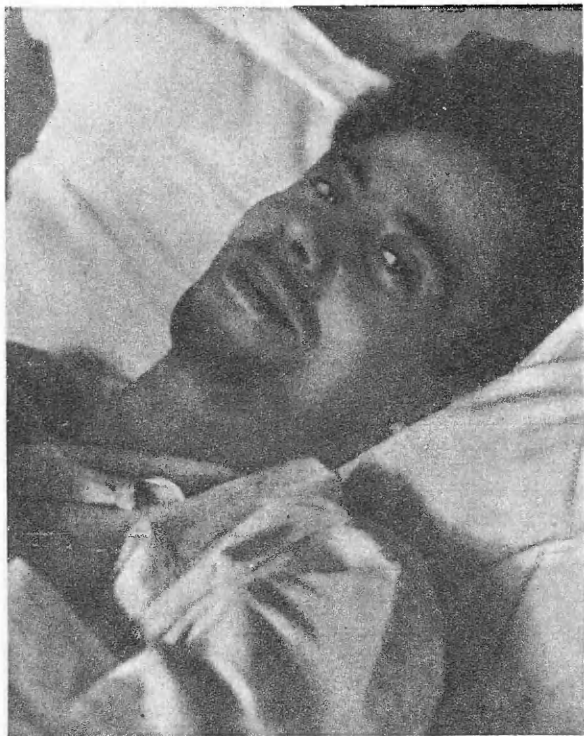
**Жан Виго, Лейду и Люс
в Париже. Около 1933 года**



**Жан Виго
во время работы
над «Полем за поведение»**



**Последнее фото
Жана Виго**



**Жан Виго на съемках
«По поводу Ниццы»**

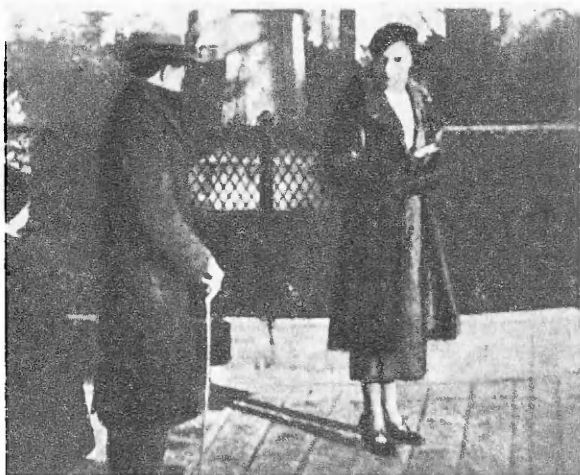


**Ж. Виго
и Б. Кауфман
на съемках
«По поводу
Ниццы»**

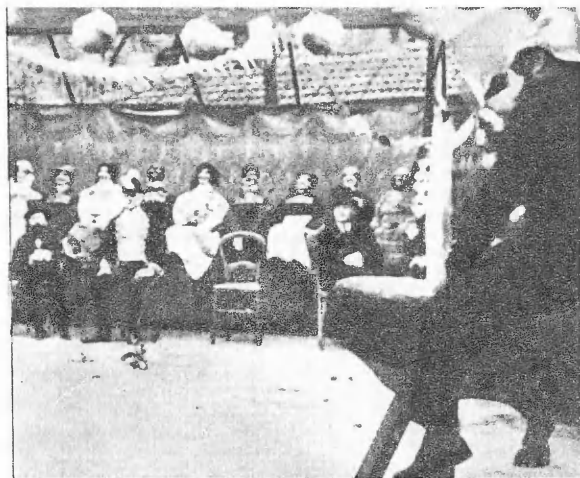
«Тарис»



**«Ноль за поведение». Жан Дастэ
в роли надзирателя Югэ**



«Ноль за поведение».
Сцена в дортуаре



**Жан Виго на сѐмках
«Ноля за поведение»**



«Ноль за поведение»



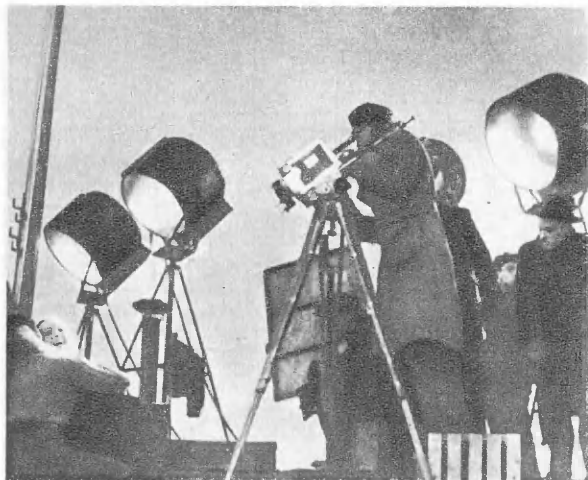
«Атланта»



Борис Кауфман
на съемках «Атланты»



Съемка сцены
Жана и Жюльетты



Съемка сцены
с Дитой Парло



Содержание

Сергей Юткевич. Горсть звезд Жана Виго	5
П.-Е. Салес Гомес. Жан Виго	
Глава I. Мигель Альмерейда	20
Глава II. Жан Виго	33
Глава III. «Ноль за поведение»	62
Глава IV. «Аталанта»	88
Глава V. Смерть Виго	129
Глава VI. Судьба фильмов	138
Жан Виго. «Ноль за поведение».	
Сценарий	175
Виго о своих фильмах	201
Воспоминания о Виго	212
Заметки о творчестве	224
Фильмография	251
Комментарии	255

Жан Виго/ Сост. А. Брагинский. Пер. с фр. — М.: В 41 Искусство, 1979. — 264 с., 16 л. ил., (Мастера зарубеж. киноискусства).

Сборник посвящен одному из выдающихся мастеров французского реалистического кино, Жану Виго, автору таких фильмов, как «По поводу Ниццы», «Ночь за поведение», «Аталанта», оказавших воздействие на целое поколение французских кинематографистов. В монографии П.-Э. Салес Гомеса, в статьях советских и зарубежных кинокритиков, в воспоминаниях коллег режиссера прослеживается трудная, полная лишений жизнь выдающегося французского художника.

**В 80106-022
025[01]-79 207-79**

**ББК 85.53(3)
778И**

Жан Виго

Составитель Александр Владимирович Брагинский

Редактор И. В. Белянский. Художник В. Е. Валериус. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор Г. П. Давидок. Корректор Н. А. Медведева

ИБ № 928

Сдано в набор 17.05.78. Подп. к печ. 22.11.78. Формат издания 70×108/32. Бумага типографская и тифдручная. Печать высокая. Гарнитура журнально-рублиная. Усл. печ. л. 12,95. Уч.-изд. л. 13,832. Изд. № 15350. Тираж 25 000. Заказ № 400. Цена 1 руб. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., д. 3. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, пр. В. И. Ленина, 109. Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии № 2 Союзполиграфпрома.

1 руб.

