

**СЕРГЕЙ
ЮТКЕВИЧ**

МОДЕЛИ ПОЛИТИЧЕСКОГО КИНО





**СЕРГЕЙ
ЮТКЕВИЧ**

**МОДЕЛИ
ПОЛИТИЧЕСКОГО
КИНО**

Москва «Искусство» 1978

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КИНО
ГОСКИНО СССР

ББК 85.5
Ю92

Юткевич С. И.

Ю 92 Модели политического кино.— М.: Искусство,
1978.— 256 с. с ил. В надзаг.: НИИ теории и истории кино
Госкино СССР.

Книга известного режиссера, доктора искусствоведения С. Юткевича посвящена в первой своей части анализу фильмов различных жанров на политическую тематику, выпущенных в 1970—1976 годах на экраны США, Франции, ФРГ, Греции и других капиталистических стран. Вторая часть книги рассматривает поэтику кинодраматургии В. Маяковского и ее роль в создании современного советского политического фильма. Книга богато иллюстрирована. Адресована широкому кругу читателей, интересующихся искусством кино.

Ю 80106-174
 025[01]-78 100-78

ББК 85.5
778

© Издательство «Искусство», 1978 г.



От автора

*Политика нашла мне дело,
Она (в ней цельность, живость, сила!)
Меня, как нить в иголку, вдела
И к жизни накрепко пришила.*

Юлиан Тувим
Политические ямбы

Эта книга посвящена явлению, которое принято называть «политическим кино». Она состоит из двух частей — в первой я хочу ознакомить читателя с несколькими зарубежными фильмами, характерными, по моему мнению, для такой квалификации, во второй — речь идет о личном опыте работы над фильмами по произведениям великого Маяковского, чье творчество неотделимо от политики.

Сам термин «политическое кино», как известно, возбуждает споры и даже сомнения в правомочности его существования. Однако он настолько прочно вошел в жизнь, что стоит, пожалуй, не отрицать его, а использовать как одну из тех рабочих гипотез, к которым нам приходится прибегать в нашей еще не устоявшейся науке о кино.

Поэтому, не вступая в теоретическую полемику, я предпочитаю снять с этого термина кавычки и обратиться к практическим проявлениям политического кино.

Основная истина, давно известная марксистам, — что всякий фильм является прежде всего продуктом идеологии того или иного борющегося класса и, таким образом, каждый фильм в той или иной степени можно назвать политическим, — проникла, наконец, и на страницы не только прогрессивных, но и буржуазных зарубежных изданий. •

Однако там мы не обнаружим оценки значения политического фильма в том новом понимании, которое возникло в Советском государстве после Ве-

ликого Октября; чаще будет встречаться нарочитое замалчивание того факта, что именно советская кинематография стала признанной родиной подлинно революционного политического киноискусства.

Эти славные страницы истории кино уже нашли свое отражение в очерках советских киноведов. Сегодня их можно только дополнить более точным анализом пути, пройденного мастерами как советского многонационального кино, так и художниками социалистических стран, что автор по мере своих сил и возможностей пытался осуществить в своих предыдущих работах.

Если это требует дополнительных доказательств, то автор осмеливается напомнить, что в своих книгах «Человек на экране», «Контрапункт режиссера» и «Кино — это правда 24 кадра в секунду» именно эти проблемы политического кино он пытался разработать на основе опыта советского киноискусства.

Поэтому в первой половине данной книги автор сознательно поставил перед собой ограниченную задачу рассмотреть, пользуясь отдельными конкретными примерами, какие напластования различных идейных и эстетических тенденций соседствуют под прикрытием общего термина «политическое кино» (на сей раз в кавычках) в современной зарубежной кинематографии.

Материал этот настолько многообразен и количественно велик, что и здесь автор вынужден установить добавочные ограничения — ведь кино социалистических стран требует не одного, а многих специальных исследований, так же как, например, и современные итальянские политические фильмы заслуживают отдельной монографии.

В результате автор преднамеренно решил ограничиться лишь выборочными примерами, совпадающими с теми определениями политического кино, которые он для себя установил.

С его точки зрения, политическими фильмами можно назвать те, где основное действие непосредственно отражает политические факты и события, как настоящего, так и прошлого (а иногда и будущего); фильмы, освещающие те

или иные события, действия, явления и факты с открыто выраженной политической точки зрения автора, не скрывающего своей приверженности к той или иной политической программе.

Таким образом, мы видим, что политическое кино не может считаться однородным, в нем, как и на всяком плацдарме идеологической борьбы, сталкиваются мнения, взгляды, темпераменты, таланты.

С эстетической точки зрения политическое кино также отражает все противоречия стилистики современного киноискусства, и поэтому вряд ли будет точным деление его по чисто жанровым признакам. К тому же жанры сегодня — понятие слишком неустойчивое, в нем как основную тенденцию следует отметить взаимопроникновение жанровых признаков, а их чистоту сменило монтажное столкновение различных структур. Однако для примерной классификации многообразных проявлений политического кино можно условно наметить контуры некоторых жанровых определений.

В практике зарубежного кино мы можем констатировать наличие:

политического репортажного фильма (примеры: «Контакт» — Грегоретти, «Белая игра» — Бу Видерберг, «Битва за десять миллионов» — Крис Маркер, «Эльдридж Кливер — Черные пантеры» — Вильям Клейн, японские документальные фильмы — «Битва при Нарити», «Генеральная ассамблея акционеров японского общества «Азот»);

политического монтажного фильма («Время костров» — Оттавио Геттино и Фердинандо Соланас, «Вьетнам — год свиньи» и «Никсон» — Эмилио де Антонио, «Сердца и умы» — Питер Дэвис и Берт Шнайдер);

политического документального фильма («ВКТ в мае — июне 1968 года» — Себана, «Скорбь и сострадание», «Чувство утраты», «Память справедливости» — Марсель Офюльс, «Французы, если бы вы знали» — Ален де Седуй и Андре Харрис);

политической кинофантастики («Альфавиль» — Жан-Люк Годар, «Бомба» и «Парк наказаний» — Питер Уоткинс,

«ТНХ 1138» — Джордж Лукас, «Лед» — Роберт Креймер);

политического фильма-следствия («Зет» — Коста Гаврас, «Следствие по делу о гражданине вне всяких подозрений» — Элио Петри, «Дело Маттеи», «Сиятельные трупы» — Франческо Роззи, «Признание полицейского комиссара прокурору республики» — Дамиано Дамиани, «Сакко и Ванцетти» — Роберто Монтальдо, «Покушение» — Ив Буассе);

политической кинопритчи («Лео последний» — Джон Бурман, «Заводной апельсин» — Стэнли Кубрик, «Млечный путь», «Скромное обаяние буржуазии», «Призрак свободы» — Люис Бунюэль, «Все в порядке» — Жан-Люк Годар и Пьер Горен);

политического кинопамфлета («Мистер Фридом» — Вильям Клейн, «Вальпараисо» — Паскаль Обье, «Бананос» — Вуди Аллен);

политического исторического фильма («Кеймада» и «Битва за Алжир» — Джилло Понтекорво, «Камизары» — Рене Аллио);

политической кинотрагедии («Кровь кондора» и «Ночь на Ивана Купала» — Хорхе Санхинес, «Антонио дас Мортес» — Глаубер Роша, «Актеры» — Ангелопулос);

политической киномелодрамы («Одален-31» — Бу Видерберг, «О, салто» — Кристиан де Шалонь, «Лакомб Люсьен» — Луи Малль, «Ночной портье» — Лилиан Кавани);

политического фильма на рабочую тематику («Метелло» — Мауро Болоньини, «Товарищ» и «Ударом на удар» — Мартин Кармиц, «Элиза, или Настоящая жизнь» — Мишель Драш, «Время жить» и «Красавчик» — Бернар Поль, «Рабочий класс идет в рай» — Элио Петри).

Отдельно следует выделить фильмы открытой антикоммунистической пропаганды («Признание» — Коста Гаврас, «Разорванный занавес» и «Тиски» — Альфред Хичкок, «Письмо из Кремля» — Джон Хьюстон, «Зеленые берега» — Джон Уэйн, «WR, или Тайны организма» и «Сладкая картинка» — Душан Маккавеев).

В этом далеко не полном и ограниченном 1976 годом списке и размежевание по жанрам произведено весьма условно, как условна и сама квалификация жанров, а те или иные фильмы могут быть отнесены и в другие разделы (так, например, два последних объединены по тематической, а не жанровой принадлежности). Кроме того, внимательный читатель заметит отсутствие таких привычных рубрик, как «комедия», «детективный фильм» или «кинодрама».

Дабы не впасть в соблазн простого перечисления названий и кратких аннотаций, автор выбрал путь более подробного ознакомления читателей с несколькими отобранными произведениями разных стран из числа тех, что ему удалось лично увидеть.

В связи с этим автор должен еще раз предупредить, что он не пытался дать теоретически обобщенное и полное описание процесса, еще не завершенного, находящегося в стадии бурного и противоречивого развития, — его скромная цель в серии критических эссе отметить некоторые вехи этого процесса и тем самым помочь накоплению материала для будущих фундаментальных исследований.

Термин «модель», вынесенный в заглавие книги, применен здесь вне связи с теорией эстетического моделирования, а лишь в толковании известного французского физика Пьера Оже:

«Модель, которая, в сущности, представляет собой не более чем конкретное воплощение некой абстрактной теории, служит орудием мысли, весьма полезным, как для самого процесса научного исследования, так и для изложения его результатов... Модель односторонняя, неполна и носит подсобный характер; ее создают для временного (иногда весьма длительного) использования, а затем заменяют новой»¹.

Автор отдает себе отчет в условности термина «модель», так как некоторые из рассмотренных им фильмов дейст-

¹ «Курьер ЮНЕСКО», 1973, февр., с. 6—7.

вительно стали моделью для ряда последующих произведений, а другие остались лишь единичными явлениями, хотя и типичными для общего процесса развития и становления политического кино. Автор надеется, что придирчивый читатель согласится принять эту терминологию в качестве рабочей гипотезы или, вернее, творческой метафоры.

Что же касается второй части книги, то она посвящена, как уже было сказано выше, творческой работе автора над конкретной моделью политического фильма на основе кинематографической и театральной драматургии Маяковского. Мне кажется, ни один из сторонников политического кино не может пройти мимо опыта поэта, провозгласившего:

«Театр и кинематограф до нас, поскольку они были самостоятельны, только дублировали жизнь, а настоящее большое искусство художника, решающего жизнь по своему образу и подобию,— идет другой дорогой.

Мы идем с новым словом во всех областях искусства»¹.

¹ Маяковский В. В. Кино. М., Госкиноиздат, 1940, с. 294.

МОДЕЛИ ПОЛИТИЧЕСКОГО КИНО

Сказать, что я не занимаюсь
политикой, равносильно тому,
чтобы вы сказали: я не занимаюсь
жизнью.

Жюль Ренар. Дневники

Второе пришествие Ивана Бабичева

...И когда все уничтожат друг друга,
машины будут говорить о людях так же
машинально, как люди когда-то говорили
о богах.

Жак Превер

Он называл себя «королем подушек», ходил в засаленном котелке и таскал повсюду большую, в желтом напернике, старую, выспанную многими головами подушку. Кроме того, он был изобретателем. Еще в 1927 году, когда не было и речи о кибернетической технике, он сконструировал «машину машин», о которой без ложной скромности заявлял так:

«Конец эпохи, переходное время требует своих легенд и сказок. Что же, я счастлив, что буду героем одной из таких сказок. И будет еще одна легенда: о машине, носившей имя «Офелия»... Я изобрел такую машину. Она может взрывать горы. Она может летать. Она поднимает тяжести. Она дробит руду. Она заменяет кухонную плиту, детскую коляску, дальнобойное оружие... Это сам гений механики... Я наделил ее сотней умений. Я изобрел машину, которая умеет делать все. Сейчас вы увидите, но... величайшее создание техники я наделил пошлейшими человеческими чувствами... Она, умеющая делать все, — она поет теперь наши романсы, глупые романсы старого века, и старого века собирает цветы. Она влюбляется, ревнует, плачет, видит сны... И я дал ей имя девушки, сошедшей с ума от любви и отчаяния, — имя Офелии...»¹.

Итак, этот человек, которого звали Иван Бабичев (с ним нас познакомил

советский писатель Юрий Олеша в своей повести «Зависть» и пьесе «Заговор чувств»), изобрел машину, способную влюбляться.

А примерно через четверть века во дворе Музея Нового искусства в Нью-Йорке художник Тингели водрузил фантастическую машину и однажды вечером в присутствии многочисленных гостей она взорвалась, распалась, разломалась на мелкие куски с грохотом и треском, выпуская разноцветные ракеты как сигналы беды и отчаяния. От нее осталась лишь груда жалких обломков, но, как выяснилось, она была только для этого и создана — Тингели изобрел машину, способную кончать жизнь самоубийством. Я не знаю, как ее окрестил автор, но она тоже могла быть названа именем героини шекспировской трагедии.

Вскоре стало поветрием нарекать машины сладкозвучными, нежными или героическими прозвищами. Прошло еще двадцать лет и появилась машина, которую называли «Федрой». Она красовалась на Всемирной выставке телекоммуникации в Женеве. Ее особенностью было то, что конструкторы из Ланьона использовали лазер, который может воспроизвести не просто фотографии, но голограммы, способные продемонстрировать объект в пространстве, объемно и с разных точек зрения. Новая идея здесь заключалась не в том, чтобы показать таким образом только один предмет, но многие объекты под различными углами. На одной голограмме размером в ноготь

¹ Олеша Ю. Избранное. М., «Худож. лит.», 1936, с. 76, 94, 95.



«Я вождь тех, кого вы называете пошляками... Я изобрел машину, которая умеет делать все... Но величайшее создание техники я наделил пошлейшими человеческими чувствами».

Таким художник А. Васин увидел Ивана Бачичева из романа Ю. Олеши «Зависть».

мизинца инженеры умудрились разместить пятьдесят различных изображений. Тысячи таких голлограмм нанесены на вращающемся диске — пятьдесят тысяч изображений на одной пластинке. И все это для того, чтобы проверять подлинность подписей на банковских чеках. Так машина, носящая имя героини трагедии Расина, поступила на службу в бухгалтерию, а завтра ее могут использовать и в полицейском участке, где она будет регистрировать отпечатки пальцев и улики преступлений.

Однако не все механизмы были столь покорными — один из них, дружелюбно окрещенный «Халл» и отправленный романистом Артуром Кларком в «Космическую Одиссею 2001 года», восстал

против своих создателей. Он оказался завистливым и злым честолюбцем, за что и был наказан уничтожением.

Но «машину машин», способную не только влюбляться или возмущаться, умирать или калькулировать, а также и властвовать над людьми, выдумал не писатель и не художник или инженер, а кинематографист. Он назвал ее ласково — «Альфа-60», но она оказалась жестокой правительницей, как будто только и ожидавшей возможности отомстить людям за издевательства над ее предшественницами. В своей столице Альфавиле она установила для всех подданных жестокий режим. Законы, изданные ею, гласили, что все обитатели города неукоснительно подчинены Логике. Всякое отклонение от нее, «нелогичный» поступок или мысль, любая вольность наказуемы не просто штрафом, а смертью. Настольной книгой альфавильцев является Библия, но в ней изъяты слова: нежность, совесть, свет осени, малиновка, почему...

Слово «любовь» давно запрещено, так же как и не существует понятие «плач» — альфавильцы не умеют плакать.

Обучение проводится вместо университета в Институте семантики, где студенты, или, как тут их называют, «грамотные», заучивают предписанные истины и обязаны отвечать «нет» утвердительным кивком головы, а «да» — отрицательным поворотом в сторону.

Все преступники, как, например, тот, что наказан за оплакивание своей умершей жены, или другой, оставшийся не-исправимым идеалистом, подвергаются публичной казни в торжественной обстановке. В городском закрытом бассейне в присутствии сановников и просто зрителей их расстреливают. Трупы падают с трамплина в воду, где на всякий случай режутся обольстительные купальщицы с ножами, которыми они прирезают недобитые жертвы.

Улицы Альфавиля, находящиеся в вечной темноте, так как город прикрыт специальным колпаком, изобилуют вместо реклам неоновыми формулами и названы именами математиков. Здесь повсюду царят цифры, сами граждане пронумерованы, как заключенные в

концлагерях. Альфавиль — город без романтики, в нем все подчинено планификации. Жан-Люк Годар, создавший эту могущественную машину, так определяет ее функции: «Альфа-60» управляет городом, контролирует и диктует поведение граждан, регистрирует их поступки в своей памяти.

—Однако в рассказе французского режиссера об этом городе, существующем где-то за Внешними Планетами, возникает противоречие: машина все-сила, но за ней скрывается подлинный изобретатель — некто фон Браун, очевидно, дальний родственник печальной памяти прославленного конструктора фашистских ракет. Взаимоотношения фон Брауна и «Альфы-60» непонятны и не уточнены, то ли по примеру «Халла» взбунтовался сам механизм или же ученый уступил ему власть добровольно. Эту тайну, как и многие другие, призван разгадать Лемми Кошуэн, полицейский агент — герой английских детективных романов. Впрочем, на сей раз он носит имя Ивана Джонсона, корреспондента газеты «Фигаро-Правда».

Странное звучание имени корреспондента и названия его газеты объясняется, видимо, желанием автора подчеркнуть мысль о том, что в ближайшем будущем исчезнут противоречия между двумя «великими сверхдержавами» и их общие усилия будут направлены на борьбу с той опасностью, которую представляет из себя царство машины «Альфа-60».

Внешние Планеты уже трижды засылали своих агентов для разведки в стан врага, но все они бесследно исчезали. Теперь надежда на Ивана Джонсона, обладающего еще более удивительными качествами, чем его предшественник, прославленный агент 007 Джеймс Бонд. На бесстрашного репортера возлагается также миссия найти и похитить фон Брауна, что должно, по мысли руководителей Внешних Планет, предотвратить возможность войны и освободить несчастных обитателей Альфавиля.

Иван Джонсон на своей великолепной машине из «Галактики Форда» беспрепятственно достигает цели. Его встре-



Тайну «Альфавиля» призван разгадать Лемми Кошуэн, полицейский агент — герой английских детективных романов. На сей раз он носит имя Ивана Джонсона.

Эдди Константин в фильме «Альфавиль». Режиссер Ж.-Л. Годар.

чают прежде всего так называемые «профессиональные соблазнительницы». В их задачу входит обольстить или напугать каждого приезжего, а затем бросить в распоряжение мрачных личностей, одетых во все черное и кружащихся, как вороны, над очередной жертвой.

Герой дает якобы увлечь себя одной из девиц и попадает таким образом в третьеразрядный отель, где обнаруживает пропавшего сыщика Диксона (это

была одна из лучших ролей недавно умершего актера Акима Тамирова) в состоянии полного морального и физического разложения. Джонсон старается привести его в сознание, но тот умирает в объятиях «профсблзнительницы», успевая произнести лишь несколько загадочных слов: «Поэзия... нежность... разрушить «Альфа-60», спасти тех, кто плачет...» Под подушкой Диксона репортер обнаруживает книгу поэм Поля Элюара «Столица скорби», вышедшую в 1926 году.

Как и все прибывающие в город, репортер должен лично предстать перед всемогущей «Альфа-60». В особой комнате он остается с ней наедине. Она невидима, слышен только ее жесткий механический голос. Машина допрашивает его о вкусах, привычках, марке автомобиля, любимом сорте виски. Ответы Джонсона регистрируются, но тут выясняется, что некоторые из них не поддаются кодификации электронного мозга.

Начитанный зритель узнает в ответах репортера цитаты из Паскаля и Бергсона. Оказывается, машина их не знает. Они не были в ней «запрограммированы», тем самым доказывается ограниченность ее интеллекта по сравнению с человеческим. Машина оставляет сыщика на «условной» свободе до следующего допроса, а за это время он успевает познакомиться с Наташей фон Браун, дочерью ученого. Ей поручено неотступно следить за подозрительным агентом и при первом удобном случае уничтожить его.

Но здесь, конечно, происходит «чудо» — механизированная девица чувствует пробуждение в себе каких-то недозванных инстинктов, и когда Джонсон узнает, что «Альфа-60» все-таки объявила войну Внешним Планетам, то именно Наташа помогает репортеру. Уложив охранников, Джонсон (недаром его играет Эдди Константин — герой второразрядных фильмов «черной серии») проникает в логово ученого, предлагает ему вернуться, но получив отказ, уничтожает его.

Наступает катастрофа. «Альфа-60» молчит, она сломана. Гаснет неоновый

свет. Жители, лишённые «руководства», бродят как муравьи и мрут как мухи. Торжествующий Иван Джонсон на своей блестящей машине покидает город и увозит с собой Наташу, которая прослезилась от счастья — ведь она наконец научилась произносить три слова, служащие символом свободы: «Я вас люблю».

Фильм «Альфавиль», вышедший на экраны в 1965 году, был встречен в буржуазной прессе приветственным хором. Критики нашли в нем поэзию, фантастику, воображение, необычность, техницизм, роботов, нашу цивилизацию, память, любовь, анархизм, тоталитаризм и, конечно, прежде всего человечность... Итог подвел Анри Шапье в газете «Комба»:

«На этот раз не надо бояться слов... Когда кинематографическое произведение достигает такого интеллектуального уровня, когда его пронизывает поэзия от первого до последнего кадра, к нему нельзя предъявить никаких претензий. Совершенство его стиля превращает фильм в отражение мира, равное ни больше ни меньше, как блестящему синтезу нашей цивилизации, какого еще не было ни в литературе, ни в кино...».

Восторги достигли крайних пределов, «Альфавиль» получил «Гран при» на фестивале в Западном Берлине и на Фестивале научно-фантастических фильмов в Триесте. И вот в это самое время раздалась и трезвые голоса. Группа молодых критиков, объединенная во-круг журнала «Мируар дю синема», выпустила специальный номер (1965, №12—13) под заголовком: «Годар не пройдет»¹.

Предостережение оказалось своевременным — ведь фильм Годара не просто очередное эстетическое упражнение лидера «новой волны», в нем заключена идеологическая программа и режиссер претендует на роль «властителя дум». Может быть, именно потому, что автор придает столь большое значение «философской» начинке своего фильма и настолько верит в свою высокую мис-

¹ «Miroir du Cinéma». Paris, 1965, N 12—13, p. 2—3.

сию пророка, картина с формальной стороны отличается крайней небрежностью. Она снята на ночных улицах современного Парижа, в холлах банков и отелей и «фантастичность» достигается лишь оптическими средствами — применением длиннофокусной оптики, размытостью изображения и т. д. Поэтому город будущего, Альфавиль, выглядит не богаче, чем стандартный Париж для туристов с его потоком «пежо» и «рено», что некоторые критики даже заподозрили Годара в желании «спародировать нашу эпоху».

На это режиссер ответил в «Леттр франсэз» заявлением о своих подлинные намерениях: «Фильм не столько сатира на нашу эпоху, сколько показ некоторых опасных тенденций, в частности, механизированной мысли, которую общество термитов бессознательно выбирает в качестве жизненного идеала...»¹. А в другом интервью в «Телераме» Годар уточнил свою мысль: «Обитатели Альфавиля — это кроты и муравьи... Они зависят от техники, как мы от солнца».

Итак, по замыслу автора, Альфавиль — это город без романтики: в нем все подчинено планификации. Отсюда вывод: человечество делится на носителей Зла — это рационалисты, ученые, техники и плановики — и носителей Добра — поэтов, художников, романтических наследников идеалов человечности.

Когда Власть побеждает, она изгоняет поэтов, торжествует Логика. Отсюда, как громогласно и совершенно бездоказательно заявил Годар в телеинтервью, «неизбежно исчезновение поэзии в коммунистическом мире».

Вот мы и добрались до подлинных намерений Годара, до его постоянной политической программы антикоммунизма, обряженного на сей раз в форму гибрида фантастики и полицейщины. Годар развивает последовательно свой провокационный тезис об «однозначности» капитализма и социализма, который он открыто сформулировал в 1965 году в буржуазной газете «Монд».



Теперь вся надежда на Ивана Джонсона, обладающего еще более удивительными качествами, чем его предшественник, прославленный агент 007 Джеймс Бонд.

Кадр из фильма «Альфавиль» Режиссер Ж.-Л. Годар.

Но Жан-Люк Годар всерьез стремится разыграть роль пророка, предвидящего будущие судьбы человечества, заявляя:

«Мы все более и более приближаемся к формациям первобытного общества, но вместо народов, разделенных по национальности, русских или американских, возникают народности технические: народность «ИБМ», народность «Оливетти», народность «Дженерал моторс», и каждая обладает своим технологическим тотемом»¹.

Вот против этой диктатуры техники, поработившей человечество, и восстает новый спаситель в лице полицейского агента Лемми Кошуэна — оказывается, он не просто замаскированный шпик, а новый рыцарь, Дон Кихот, наследник всей культуры, одновременно Христос и Мацист. «Лемми — персонаж, приносящий свет людям, потерявшим себя», — так характеризует Годар своего героя,

¹ «Les Lettres Françaises». 1965, N 1077.

¹ «Monde», 1965, 6 Mai.

провозгласившего единственным средством спасения мира — Любовь.

Выслушав этот рецепт Годара, молодые критики из «Мируар дю синема» Бобетт Личек и Жерар Гозлан со справедливой иронией восклицают: «Соединимся в любящие пары, эти ячейки общества и религии будущего, и тогда растают, как снег, все наши беды... Такие, как американская агрессия во Вьетнаме, расовая сегрегация, прибыли монополий, безработица, нищета старости, нехватка больниц, трущобы бидонвиллей»¹.

Любовь спасет человечество — это уже знакомая философия «хиппи», и в ответ на нее французские критики также скептически вопрошают: «А будут ли «спасены» коменданты Аушвица или Бухенвальда, носящие в своих бумажниках на сердце фото своих жен и детишек, на которые они с умилением смотрят в часы «отдыха»? Они, конечно, не читают Элюара, так как это француз, коммунист и партизан, но ведь и у них выступают слезы на глазах, когда они слушают Моцарта? И президент Джонсон, не проливает ли слезы, вспоминая смерть одного из своих «защитников мира во Вьетнаме»? Почему же все эти слезы менее искренни, чем слезы Наташи фон Браун? Как отличить их от этих крокодиловых слез?»²

Все это глубоко справедливо, и тем не менее защитники Годара, считающие его чуть ли не новым Достоевским, борцом с бесчеловечным миром, не имеющим права на существование, пока льется хоть одна «слеза ребенка», даже в облике полицейского агента находят «черты нового Карамазова».

«Если Лемми побеждает, то не силой своих кулаков, а потому, что он единственный, сохранивший в этом мире неона и холода, ночи и бетона маленькое пламя, которое может зажечь и другие огоньки», — писал, например, Жан Коллэ в «Телераме». А другие апологеты Годара выставляли еще один те-

зис: это художник, которому «есть, что сказать», и прежде всего потому, что он... искренен.

Критик Жан-Луи Пэй спокойно и вполне убедительно возразил на доводы такого рода: «Конечно, так же глупо опровергать его «искренность» (Годара), как и искренность Гитлера, который «искренне» хотел уничтожить всех коммунистов и евреев или искоренить моего хозяина, «искренне» заявляющего, что он не может оплачивать четырехнедельный отпуск своим рабочим... В мире найдется много кровавой «искренности» и «искренних» мерзавцев — убийцы и диктаторы чувствуют себя в «искренности», как рыба в воде... Другие добавляют — «Годару есть что сказать!» Но разве Голдуотеру, Чомбе или Штраусу нечего сказать?.. Ведь само по себе определение «иметь, что сказать» равно ничего не говорит»¹. Надо признать, критика, которой подвергся в этих высказываниях прогрессивных критиков Годар, была справедливой. Это подтвердил и другой фильм Годара — «Замужняя женщина», где автор вложил в уста одного из персонажей, представляющего интеллектуальную элиту (его не случайно играет не актер, а режиссер Роже Леонард), следующую философскую тираду: «Это было в Виши в 40-м году, то есть в самый разгар поражения. Человек большой духовной отваги заявил: «Прежде чем решить, я посетил Виши. Ведь перед тем как обвинять, я должен понять. Для меня это стало личным девизом, так как понимающий человек в моих глазах — наилучшее определение умного человека». Этот коллаборационистский эклектизм противопоставляется устами Леонарда всем «унылым фанатикам и догматикам», ведь «компромисс — это наиболее отважная и прекрасная форма умственной деятельности».

И Жан-Луи Пэй резко и справедливо отвечает годаровскому персонажу, за которым несомненно стоит его автор:

¹ «Miroir du Cinéma». Paris, 1965, N 12—13, p. 9.

² Ibid, p. 19.

¹ «Miroir du Cinéma». Paris, 1965, N 12—13, p. 29.

«Нельзя быть настоящим гуманистом в эпоху жестокой борьбы с фашизмом как бы «планируя в небе» над сражающимися сторонами. И недостаточное определить, является ли противник благородным или искренним, как не стоит тратить время и на то, чтобы выяснить есть ли у него «что сказать», а нужно сделать все, чтобы его свергнуть»¹.

Анализируя фильм с чисто формальной стороны, другой критик, Ив Одев, устанавливает неоригинальность как идей, так и приемов режиссера.

Центральный персонаж в точности копирует (по функции, а не по имени) героя романа Хугрона — «Знак пса», сама машина «Альфа-60» заимствована из книги Райера «Будущее машины», только там она носит имя «Менс Магна». Но в основном весь идейный багаж Годара перекочевал в фильм из романа Оруэлла «1984», уже давно взятого на вооружение антикоммунистической пропагандой. Демагогические тирады о людской уравниловке, «запрещенной любви», то есть все то, чем пугал нас Оруэлл, послушно повторил Годар в своем эклектическом произведении, хотя он и делал вид, что разрешает в нем «генеральные проблемы» человечества. А если вспомнить, что перед этим он с позиций все того же «анархизма справа» занимался проблемой проституции (фильм «Жить своей жизнью»), брака («Замужняя женщина»), пыток («Маленький солдат») и войны вообще («Карabinieri»), затрагивая попутно вопросы контроля над рождаемостью, закон об абортх, жилищный кризис, деградацию языка (устаи философа Бриса Парэна) и проблемы некоммуникабельности, то следует прийти к выводу, что в творчестве Годара — это должно быть сказано прямо и отчетливо — мы имеем дело с грандиозным политическим блефом. Опасность этого блефа прежде всего в том, что большинство его фильмов (и, в частности, «Альфавиль») под предлогом борьбы за «подлинную человече-

ность» направлено к тому, чтобы заразить интеллигентов и часть молодежи.

Поэтому нам придется согласиться с конечными выводами Жана-Луи Пэя, когда он так характеризует политическое лицо Годара и сущность его творчества: «В эпоху, когда общество разделено на эксплуататоров и эксплуатируемых, человек не может нести ответственность, не сделав выбора между этими двумя категориями. Показывать же человеческое общество как хаос, не управляемый никакими объективными законами, где каждый реагирует, как ему захочется, не что иное, как самый отсталый идеализм... Если судить по фильмам Годара о том, что и кого он знает, то он может описывать лишь полицейских осведомителей, шальных парней, проституток, сыщиков, буржуазок, ставящих рога мужьям, сутенеров, секретных агентов, диких люмпен-пролетариев, машинисток, «левых» писателей, фашистов ОАС, знатных кинематографистов и нервных технократов...

Под чертами «юного и искреннего» гения кроется облик карьериста, оппортуниста и ненавистника. Глубоко связанный с установившимся порядком, Жан-Люк Годар пессимист, мизантроп, певец фатализма — одним словом, безупречный защитник буржуазных идеалов»¹.

О том, насколько заразительными оказывались концепции Годара, свидетельствует и факт появления в 1970 году, то есть через пять лет после «Альфавиля», фильма молодого двадцатипятилетнего американского режиссера Джорджа Лукаса под зашифрованным названием «ТНХ 1138». Эта новая попытка заглянуть в будущее человечества, на сей раз осуществленная с большим размахом (фильм финансировала солидная фирма «Уорнер Бразерс»), оказалась, однако, безнадежно несостоятельной в философском плане, опять-таки заимствованном из арсенала Оруэлла.

¹ «Miroir du Cinéma». Paris, 1965, N 12—13, p. 30.

¹ «Miroir du Cinéma». Paris. 1965. N 12—13, p. 28.



Белое на белом — так можно охарактеризовать основную гамму фильма; ее контрастно нарушают мундиры надсмотрщиков из черной лакированной кожи... Основные обитатели государства бритоголовые рабы в белой прозодежде.

Кадр из фильма «ТНХ 1138». Режиссер Д. Лукас

Лукас повторил опыт Годара в использовании вместо условных декораций современной архитектуры. В Сан-Франциско нашлись реальные урбанистические комплексы и интерьеры настолько «футуристические», что, будучи соответственно обработанными кинокамерой, действительно создали атмосферу грядущего механизированного

мира. Но если французский режиссер был вынужден довольствоваться современным Парижем и все его недостатки скрывать под покровом темноты, ограничиваясь лишь светом неоновых реклам, то у Лукаса оказалась более обширная палитра. Он выдержал весь фильм не в черной ночной гамме, а в дневной и белоснежной, что, очевидно, соответствовало его замыслу — передать мир будущего как нечто стерильное, вызывающее ассоциации с больницей или научной лабораторией. Стилистически «Альфавиль» мог считать своим родоначальником «Метрополис» Фрица Ланга. Немецкий режиссер тоже погружал свой утопический город во мрак, хотя его подземные сооружения значительно отличались, как по масштабам, так и по вкусу, от довольно скудных композиций Годара.

Изобразительно фильм Лукаса — явление примечательное. Он не только умело использовал фантастическую по своим очертаниям урбанистическую архитектуру, но и заселил ее персонажами, одетыми в костюмы, образующие единую тональность с фоном. Белое на белом — так можно охарактеризовать основную гамму, ее контрастно нарушают мундиры роботов-надсмотрщиков из черной лакированной кожи. Ровный ослепительный свет царит в этом государстве, тоже, оказывается, запрятанном под землю. Его основные обитатели — бритоголовые рабы в белой прозодежде и пронумерованные так же, как заключенные в концлагерях или граждане Альфавиля. Хотя это и живые существа, но, оказывается, они появились не естественным способом: их размножают в специальных лабораториях. Ими командуют по радио, за каждым движением следят надсмотрщики с телевизионных экранов — здесь вспоминается Чаплин с его «Новыми временами». Они обязаны только трудиться, а для развлечения им разрешены своеобразные духовные наркотики — эротические видения на телевизионных экранах.

Из лабораторий дети выходят на свет лысыми, такими они и остаются навсегда. Вместо обучения в вены вво-

дится специальная химическая жидкость. Украшен этот рай рабов лозунгами, которые называются «граммами». Они гласят: «Покупай и будь счастливым». И, конечно, в этом кошмарном, бездушном мире, так же как и в Альфавиле Годара, главными врагами являются чувства, а из них самым преступным — любовь.

Подземным городом Лукаса также управляет невидимая машина. Это она установила полицейский режим, использующий научные методы, электронику, роботов. Здесь властвуют счетные машины — ординаторы, за выполнением их приказов следят очеловеченные роботы — милиция с электрическими палками. Здесь, очевидно, следует вернуться к Юрию Олеше и его Ивану Бабичеву.

Гигантская колбасная фабрика «Четвертак», которую строит в романе «Зависть» Андрей Бабичев и против которой восстает его брат Иван, «король подушек», была доброй и озорной выдумкой писателя. К тому же «Четвертак» должен был быть воздвигнут на благо человечества. Поэтому западные критики искали в этой веселой притче сатиру на социализм и ошибались. Андрей Бабичев был задуман автором как добрый фантазер-волшебник, сродни тем людям будущего из второй части «Клопа» Маяковского, которые мечтали об апельсиновых рощах и климате, очищенном от бактерий прошлого. Андрей Бабичев не вождь потребительского общества и не пророк социализма, якобы уничтожающего человеческие чувства, а жизнерадостный и добрый четвертый толстяк (в противовес остальным «Трем толстякам», тоже описанным Олешей). Он справедливо хотел избавить всех трудящихся, а особенно женщин, от тягот домашнего хозяйства и не столько хлебом единым хотел накормить он тысячи людей, сколько сберечь их время и отдать его для человеческих радостей, для расцвета человеческих чувств. «Женщины! — восклицал он. — Мы сдеем с вас копать, очистим ваши ноздри от дыма, уши — от галдежа, мы заставим картошку волшебным, в одно мгновение сбрасывать

с себя шкуру; мы вернем вам часы, украденные у вас кухней, — половину жизни вы получите обратно»¹.

Тем не менее Иван Бабичев, неистовый братец Андрея, усмотрел в его работе угрозу планификации материальных ценностей, якобы уничтожающих духовную сущность личности. То есть выступил с тех же самых позиций, с каких позже стал выступать Годар. В этой антисоциалистической теории нет ничего нового. Ее на все лады издавна повторяют противники марксистской философии с самого момента ее появления. Поэтому по-своему глубоко закономерно, что в «Зависти» подобные взгляды излагает изобретатель «заговора чувств» и машины, окрещенной Офелией, Иван Бабичев.

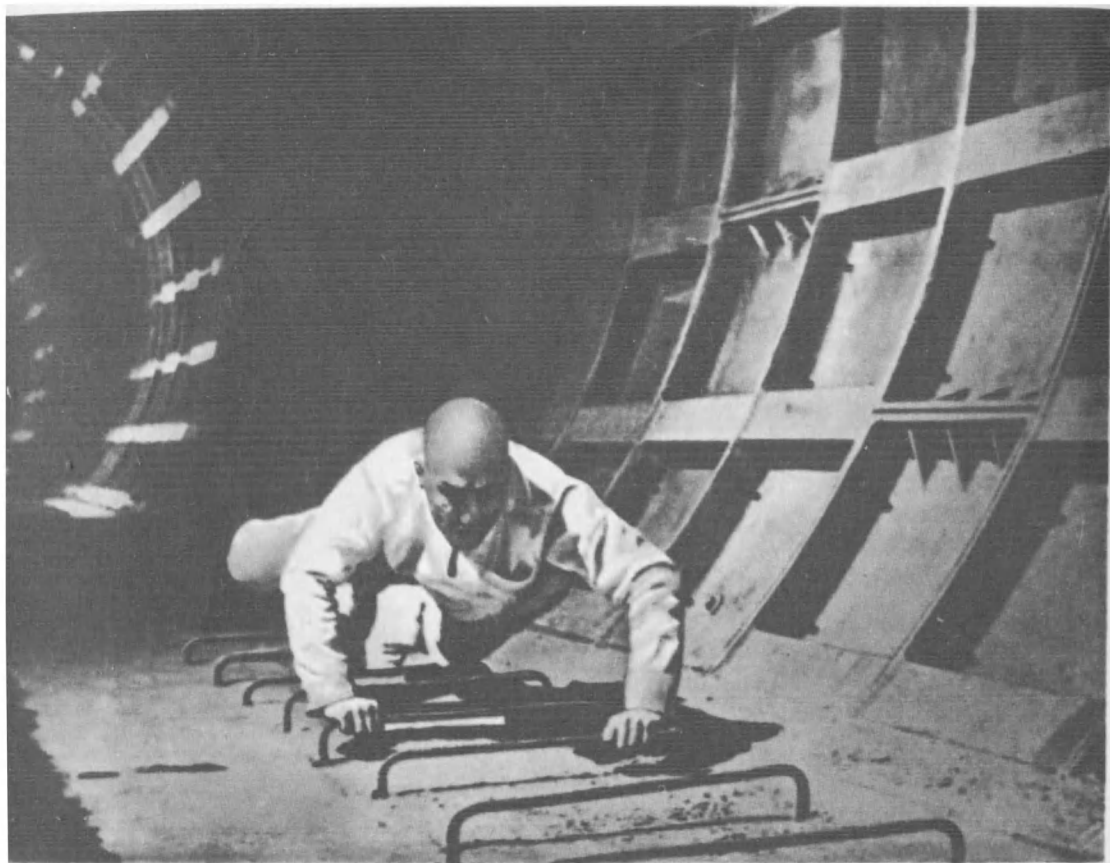
Он провозглашает: «Я вождь тех, кого вы называете пошляками. Со всех сторон сбегутся ко мне люди... Пошляки и мечтатели, отцы семейств, лелеющие дочерей своих, честные мещане, люди, верные традиции, подчиненные нормам чести, долга, любви, — вот участники заговора, во главе которого стою я... Это новый вид контрреволюции... Андрей, это половая контрреволюция»².

А сегодня с этих же позиций социализм пытаются атаковать «просвещенные» и «архилевые» интеллигенты — Годар, Лукас и им подобные. Достоинные новые потомки Ивана Бабичева, короля пошляков, они настойчиво и последовательно борются с социалистическими идеями, с коммунизмом, стараясь обогатить его и напугать человечество апокалиптическими видениями будущего, в котором воцарится тоталитаризм, опирающийся на всемогущую технику, полностью подчинившую себе человека.

Страх перед научно-технической революцией, неумение или нежелание увидеть опасность, исходящую не от достижений современной науки, а от того направления, которое приобретает

¹ Олеша Ю. Избранное, с. 15.

² Олеша Ю. Пьесы. М., «Искусство», 1968, с. 46.



«ТНХ 1138», приговоренный к уничтожению, бежит из белого ада.

Робер Дюваль в фильме «ТНХ 1138». Режиссер Д. Лукас

она в руках правящего капиталистического класса, действительно дегуманизирующего мир в своей извечной погоне за прибылями, — вот что характеризует новый вариант «половой контрреволюции».

Сценарий фильма Джорджа Лукаса также движется по этим Иваном Бабичевым проторенным путям. Главный персонаж под номером ТНХ 1138 осмелился полюбить особь другого пола — ИН 3417. Любовь означает свободу, и они собираются бежать из этого механизированного мира. Но «преступле-

ние» вовремя раскрыто. Беременную ИН 3417 «научно» уничтожают, его же избивают роботы. Однако ему удается вырваться из их плена, и здесь начинается традиционная, но и самая увлекательная часть фильма — погоня, но на сей раз не по нью-йоркским трущобам, а по каким-то фантастическим бесконечным лабиринтам, причем не в вагоне надземной железной дороги, как во «Французском связном», или на автомашине, как в «Буллите», а на обтекаемом и похожем на космический снаряд автомобиле — болиде, уже существующем в сегодняшнем Сан-Франциско. ТНХ 1138, приговоренный к уничтожению, «на слом», вырывается наконец из белого ада — перед ним кусок настоящего голубого неба. Вокруг — земля, быть может, отравлен-

ная радиоактивными веществами, так что герой не знает, что его ждет: смерть или жизнь. Зато он впервые видит солнце. Как Человек — он воскрес.

Молодой американский режиссер показал умение, не сравнимое с ограниченной фантазией своего французского предшественника. С помощью своих операторов Дэва Мейерса и Альберта Кина он выстроил действительно пластически завораживающее видение фантастического мира, входящего в тем более разительное противоречие с куцей реакционной идейной направленностью сценария.

А вскоре появился и новый фильм «Лед», как бы на ходу, в своем названии подхватывающий то же представление о будущем, как о холодном, бездушном мире. Его автор, американец Роберт Креймер, конечно, не читал знаменитых строк Александра Блока:

«О, если б знали вы, друзья,
Холод и мрак грядущих дней...
Все будет чернее страшный свет,
И все бездумнее вихрь планет —
еще века, века!»¹

Эти строки русский поэт писал в эпоху безвременья и реакции, однако он же вскоре сумел встретить Великий Октябрь и по-своему прославить его. А океанский режиссер сегодня, в эпоху торжества революционных идеалов на огромной части земного шара, не сумел разглядеть ни малейшего просвета в окружающей его капиталистической действительности. Да, он, конечно, прав, когда воспринимает мир, в котором живет сегодня, как бездушную ледяную глыбу, но ведь он живописует не настоящее, а пытается представить себе будущее, которое немислимо без образа грядущей Революции. Действие его фильма разворачивается в Америке, объявившей войну Мексике (здесь нетрудно заметить аналогию с Вьетнамом) и объятой гражданской войной. В Нью-Йорке вспыхивает восстание, власть пытаются захватить, конечно, не

рабочие, а отряды, составленные из студентов и интеллектуалов.

Следует отметить, что почти одновременно с фильмом Креймера в Париже вышла книга на ту же тему под многообещающим названием «Проект для революции в Нью-Йорке». Она вызвала особое внимание критики, так как принадлежала перу одного из лидеров «нового романа» — Алену Робб-Грийе, обещавшего к тому же экранизировать свою книгу. Никакого «проекта» обнаружить в ней, конечно, невозможно (так же как и малейшего намека на «сюжет» или относительно связанное повествование), зато революция предстает в облике чудовищного нагромождения убийств, изнасилований, пыток и сексуальных извращений, которые автор описывает с иронической интонацией, вытекающей из его теории о том, что искусство сегодня должно являться лишь «игрой».

Я хотел бы дать представление об этой «игре», но так как любая цитата может вызвать у нормального читателя лишь ощущение физической тошноты, вынужден ограничиться небольшим отрывком, в котором Робб-Грийе живописует развращения победивших «революционеров»:

«Упоминал ли я о том, что еще задолго до революции город Нью-Йорк, а в особенности остров Манхэттен, представлял собой сплошные развалины? Я говорю, конечно, о сооружениях на поверхности земли, на так называемом вольном воздухе. Один из последних, возвышающихся в западной части Гринвича над руинами дом автора этих строк в данный момент заполнен бригадой подрывников...

Вы спрашиваете меня, как поступили похитители с новобрачной? Могу кратко рассказать и об этом. В течение нескольких дней ее можно было встретить в числе белых рабынь, предназначенных оказывать всякого рода — в основном унижительные — услуги членам организации в отвоёванной части города. Вскоре, однако, ее казнили, покарав за незначительный промах при совершении очередного ритуального обряда. Сначала они позабавились с

¹ Блок А. Собр. соч. в 12-ти т., т. 3. Изд-во писателей в Ленинграде, 1932, с. 46.

нею, прикладывая к самым чувствительным и интимным уголкам ее тела горящие кончики сигарет. Кроме того, вместе и поодиночке, они заставили ее выполнить кое-какие свои прихоти, которые осужденная и выполнила, несмотря на малую опытность в этой области. И, наконец, они привязали ее за руки и за ноги к своду и к полу подземелья, прикрепив к специальным кольцам, вмурованным в камень. Когда тело ее было хорошенько растянуто в крест стальными цепями, обвинившими ее лодыжки и запястья, они пронзили ее плоть — главным образом груди, ляжки, бедра и живот — длинными иглами, протыкая их насквозь, и, обработав ее таким образом от груди до колен, оставили умирать»¹.

Американский режиссер во время съемок своего фильма, вероятно, не читал этот «проект» французского писателя и, будучи художником несравненно более, я бы сказал, чистоплотным, никогда не позволил бы себе так сластолюбиво бултыхаться в той грязи, которую развел вождь «нового романа». Тем не менее и в его фильме налицо черта, объединяющая его фильм с «Проектом» Робб-Грийе. Это сверхповышенная чувствительность к сексуальным комплексам и обязательная попытка как-то связать сексуальные проблемы с проблемами революционного движения.

Не желая навлечь на себя упрёки в голословности, я должен, видимо, обратиться к личности автора и к эволюции его взглядов. Роберт Креймер не принадлежит к группе «подпольного кино», он начал с участия в движении, названном «Ньюзриил», поставившем задачу хроникального разоблачения американской действительности в противовес официальной пропаганде. Если прислушаться к его мыслям, высказанным в интервью «Кае дю Синема», то из них возникает облик художника, следующим образом понимающего

свою роль в условиях борьбы с засильем буржуазных монополий:

«Вы мне скажете, что я как режиссер могу прикинуться принимающим условия голливудской игры, войти в ее систему и благодаря этому получить нужные мне условия для съемки фильма. Но ответ на это один — моя цель разрушить Голливуд полностью и целиком, уничтожить все существующие виды проката, моя цель создать такую разновидность власти, которая смогла бы устранить их власть. Это не наступит ни завтра, ни на будущей неделе, но это тем более никогда не произойдет, если мы сдадим Голливуду. Вся суть нашей теории и практики состоит в том, чтобы найти средства для создания совсем другого кино, а затем и поиниому распространять его, завоевывать зрителя... Мы не просто кинематографисты, но как кинематографисты политические, а также и как люди без камеры в руках мы всем существом вовлечены в политику и во все происходящее вокруг нас. Нельзя отделить наши функции кинематографистов от нашей деятельности агитаторов»¹.

Действительно, первые же фильмы Креймера свидетельствовали о том, что режиссер стремится к актуальной политической тематике. После двух своих неопубликованных романов он бросает перо, сотрудничает с «Ньюзриил» и, наконец, сколачивает маленькую фирму, название которой, «Альфа-60», совпадает с фильмом Годара (возможно, оно и было выбрано в знак солидарности с идеями французского режиссера). Первый фильм, «В стране», съемочная группа в шесть человек (режиссер, три техника и два актера) сняла на узкой пленке за шестнадцать дней, он стоил всего 4 тысячи долларов. Это был чисто любительский эксперимент, прослеживающий политические и любовные взаимоотношения молодой пары и прошедший незамеченным. Зато вторая картина, «На грани», снятая уже на обычной 35-мм пленке и с участием

¹ *Robbe-Grillet Alain. Projet pour une révolution à New-York. Les éditions de minuit. Paris, 1970, p. 207—208.*

¹ «Cahiers du Cinéma», 1968, N 205, p. 51.

пятнадцати персонажей, заставила обратить на себя внимание если не зрителей, то прессы. (Я не случайно говорю «персонажей», а не актеров, так как Креймер принципиально не признает профессиональных исполнителей, он набирает любителей из круга своих знакомых.)

Сюжет, если можно так его назвать, вращается вокруг одной темы: как убить президента США.

Следует отметить, что трагический конец Джона Кеннеди, естественно, потрясая всю Америку, немедленно стал предметом кинематографической спекуляции, к тому же с явным привкусом антикоммунистической и антисоветской пропаганды. Чего стоит, например, выпущенный в 1962 году фильм Джона Франкенхаймера «Маньчжурский кандидат», где фабула строится на том, как таинственные советские ученые, специалисты по «промыванию мозгов», производят эксперимент над захваченным в плен во время корейской войны американским солдатом, вправляя ему в мозг специальное устройство, по которому можно передавать телепатические сигналы. Главная цель этого «научного» опыта — вовремя послать оперированному приказ убить президента. Адские козни «агентов Кремля», конечно, разоблачаются бдительной американской разведкой. Эта чудовищная галиматья демонстрировалась на многих американских и европейских экранах, а вслед за ней появилась и другая.

В фильме франко-итальянского производства, но в постановке американского режиссера Теренса Хетуэя «Предательство в Стокгольме» повествуется об известном автомобильном гонщике, находящемся в любовной связи с танцовщицей. Таинственные «агенты» ее убивают и подстраивают улики так, что гонщик оказывается преступником, его шантажируют, грозя выдать полиции. В это время некая советская гражданка Светлана, находясь в Стокгольме, бежит в американское посольство. Ее связывают с гонщиком и перед ними ставят в виде выкупа общее поручение — убить президента США;

это, дескать, необходимо для выполнения важной государственной задачи — помирить между собой две великие сверхдержавы. Трудно определить, чего больше в таком фильме — политического невежества или сознательной провокации — вероятно, присутствует и то и другое.

Ничего подобного нет в картине Роберта Креймера — у него получилось нечто вроде коллективной анкеты на тему о вреде и пользе методов индивидуального террора среди узкого кружка интеллектуалов, находящихся как бы «на грани», за пределами общества и вне его законов. Фильм был, по существу, бездейственным. Он весь состоял из разговоров, дискуссий, споров, и режиссер теоретически так обосновывал свой прием:

«Я верю в слово больше, чем в изображение. В моих фильмах, как и в жизни, люди много разговаривают. Но даже если они спорят о политике, я придаю значение не только смыслу, но и музыке слова... Люди пользуются словами также и для того, чтобы «спрятаться» за ними, как от самих себя, так и от других»¹.

Пренебрежение к сюжету и к образительной стороне фильма также нашло свое объяснение: «Голливудская традиция — «хороший сценарий прежде всего» — должна быть отвергнута, — говорит Креймер, — но также надо отказаться от эстетического формализма «подпольного» кино, начисто отрицающего сценарий. Отсюда попытка новой стилистики — построения рассказа разорванного, состоящего как бы из микроструктур»².

В результате режиссер так определил свой метод: «Моя задача как бы сбалансировать субъективные и объективные элементы. «Подпольное» кино в подавляющем большинстве построено на субъективизме и диктатуре изображения — с другой стороны, существует традиция голливудского кино с его

¹ «Cahiers du Cinéma», 1968, N 200—201, p. 116.

² Ibid.



...Повстанцы врываются в буржуазные квартиры и проповедуют свои идеи о «свободе», направив дула на испуганных обывателей.

Кадр из фильма «Лед». Режиссер Р. Креймер

«объективным» рассказом, где всегда ясно — откуда появляются персонажи, куда и почему исчезают, что делают и где происходит действие... Зритель по природе чаще всего ленив, он отказывается «работать», а я думаю, что его надо заставить это делать, надо научить активному пониманию происходящего на экране»¹.

Итак, последуем совету режиссера и попробуем понять, что мы увидели на экране. Сценарные микроструктуры настолько размельчены, что невозмож-

но восстановить точную последовательность действия. Мы можем уловить, однако, два потока. Один — главный — рисует перипетии группы нью-йоркских «партизан». Их задача — в то время, как центральная власть занята войной с Мексикой, — поднять восстание в тылу, склонив на свою сторону так называемое «молчаливое большинство». Здесь прежде всего примечательно то, что в многочисленный отряд революционеров не входят рабочие, — он состоит из одних интеллектуалов, занимающихся бесконечными дискуссиями на очень крупных планах. Так же подробно, по образцу научно-популярного фильма (и перекликаясь здесь с годаровской картиной, снятой в Италии), показана «кухня терроризма» — изготовление самодельной взрывчатки и начинка ею бутылок.

Повстанцам не удастся привлечь на свою сторону обитателей квартала. Они

¹ «Cahiers du Cinéma», 1968, № 200—201, p. 116.

врываюся в буржуазные квартиры и проповедую свои идеи о «свободе», направив дуло пулемета на испуганных обывателей. Сущность политической программы «партизан» наиболее отчетливо выражена в кадре, выбранном для рекламы фильма. На нем изображена голая спина с надписью: «Человечество будет счастливо, когда последний бюрократ захлебнется в крови последнего капиталиста». В целом эта группа революционеров должна стать примером зарождения ячейки «нового общества», но построенного по старым образцам бланкистов, карбонариев или русских нигилистов XIX века.

Они отличаются от своих предшественников только тем, что, являясь детьми XX века, страдают не от одной социальной несправедливости, но и от различных неврозов. Их противники — хорошо организованная полиция, борющаяся всеми дозволенными и недозволенными методами: избиениями, пытками и оскотечением. Этой опасности, как главному сексуальному мотиву, отведено в фильме много места. То и дело эпизоды «революционной борьбы» перемежаются сценами на постели случайных пар, внезапно появляющихся на экране и также немотивированно исчезающих. Половое бессилие большинства из мужских партнеров в этих сексуальных эпизодах как раз и объясняется страхом перед оскотечением. Но полиция прибегает к традиционным приемам террора, и мы наблюдаем деградацию повстанческой группы. Трусость, предательство разлагают их среду. Девушка предает бывшего друга из-за беспечного равнодушия. Истерия, паника проникают во все поры этой «образцовой модели» новой революции.

Второй поток событий захватывает второстепенных персонажей — маниякального владельца книжной лавки, которая служила информационным центром группы. Теперь ее владелец, почувствуя поражение, дезертирует. Сатирически обрисован также представитель кибернетической фирмы, пытающийся купить себе «место в революции».

Итог фильма таков: трагическая судьба постигает повстанцев, одни убиты по-

лицией, другие дезертировали, «молчаливое большинство» не удалось повести за собой. Революция, ее отдельные схватки продолжают, но в целом она обречена на неудачу, лед растопить не удалось...

В полном соответствии с пораженческой философией картины находится и ее эстетическая сторона. Креймер предупреждал перед началом работы над фильмом: «Я буду снимать опять на 16-мм пленке, так как хочу, чтобы фотография напоминала военные съемки прямо с поля битвы. Затем с узкой я переведу на широкую пленку, чтобы выступила зернистость — то, что считается недостатком, я как раз очень люблю... Это будет более жестокий фильм потому, что и общество становится все более и более жестоким»¹.

В результате на экране нарочито антиэстетизированная съемка, нерезкость, дрожание камеры, туман, серость — словом, все атрибуты имитации «грубой» правды. «Игровой фильм должен производить впечатление реального документа» — так уже раньше заявлял Креймер, и здесь он доводит свои принципы до конца.

Правда, он признает, что сценарий фильма «Лед» был написан заранее, но во время съемок подвергался изменениям в результате бесконечных дискуссий с исполнителями. На сей раз это также были не профессионалы и то, что реальная производительность их усилий была невелика, можно отчасти, видимо, поставить в связь с тем, что споры отнимали у них большую часть времени.

Впрочем, режиссера мало тревожило то, что хаотически заснятый материал с трудом укладывался в картину. Он и не стремился, как мы знаем, к законченности своего произведения, он хотел лишь «сделать его дискуссионным». Спор, начатый на экране, должен был продолжаться и после фильма среди зрителей. Главной же темой этих дискуссий должно было стать обсуждение

¹ «Cahiers du Cinéma», 1968, N 205, p. 51.

моральной модели человеческих взаимоотношений. Противоречия, с которыми сталкиваются подпольщики в фильме, формулируются так: революционное движение вызывает к лучшим личным отношениям, к «открытости» между людьми, однако условия подпольного существования обязывают к «закрытости», изоляции, конспиративности, отчужденности, рождая тем самым недоверие и подозрительность. В результате назревает угроза потери теплоты и откровенности в людских взаимоотношениях.

И тут перед нами снова возникла тень нашего старого знакомого Ивана Бабичева с его проповедью в несколько обновленном, но, по существу, неизменном варианте: революция неизбежно подавляет, коверкает человеческие чувства, она деформирует личность, обрекая ее на одиночество, жестокость и страх. «Где же выход?» — вопрошает автор фильма и не находит ответа. Но ведь он мог бы его найти, если бы, преодолев сектантскую ограниченность, обратился к конкретным фактам истории революционных движений XIX и XX веков. В одной только царской России в тягчайших условиях подполья, тюремных заключений, ссылок выросла и закалилась плеяда замечательных революционеров во главе с Лениным. Эти люди явили пример не только идейной стойкости и нравственного мужества, но даром в благодарной памяти народа сохранился их облик как образец лучших человеческих качеств, высокой морали, широты культурных интересов, как пример подлинного расцвета личности, достигнутого как раз в условиях самоотверженной борьбы за счастье всего человечества.

Дискуссия вокруг фильма «Лед» вскоре разгорелась, но, по-видимому, не такая, на которую рассчитывал Креймер. Критики из «Кайе дю синема» первыми принялись обсуждать фильм за своим «круглым столом» (1970, № 225). Приведем несколько выдержек из этой дискуссии. Жан-Андре Флеша так охарактеризовал фильм:

«Это радиография умонастроений современного американского «радика-

ла»... В картине, где так много спорят об идеологии и стратегии, бросается в глаза один недостаток — в ней нигде не присутствует экономически-политический анализ американского капитализма...

Классовая природа государства игнорируется — это некая абстрактная высшая сила, обрушивающаяся и подминающая под себя человеческую личность... Причины империалистической агрессии (в фильме — война с Мексикой) не раскрыты, объективные обстоятельства, как, например, растущая безработица и т. д., не служат мотивами вступления героев в революционную борьбу — эти мотивы носят чисто идеалистический характер довольно туманного свойства с единственной мотивировкой защиты «свободы личности».

Критик Жан Нарбони отмечает несамостоятельность стилистических решений, влияние старого фильма Фрица Ланга «Доктор Мабузе — игрок» в истолковании роли государства с неких метафизических позиций. К тому же и вся атмосфера заговоров, дух «подполья» (тайные игорные дома и т. д.) также напоминают экспрессионистический фильм немецкого режиссера. С другой стороны, неожиданно возникает переключки с реалистическими фильмами Фрэнка Капры — в позитивных высказываниях героев будущей революции цитируется старый девиз Линкольна: «Государство народа, управляемое народом, для народа».

Справедливо указывалось и на то, что, отрицая на словах модели голливудских фильмов, Креймер невольно подражает им, особенно в эпизодах насилия, покушений и преследований.

Все это вместе образует эклектическую мешанину с неразборчивым применением всех приемов современного кино — в фильм введены надписи, интервью, «фильм внутри фильма» (монтаж хроники вьетнамской войны, студенческих бунтов и т. д.), репетиция театра «Бред энд паппет», отрывки подлинных документов, куски негатива...

Критики из «Кайе дю синема» (в период, когда этот журнал еще не сменил редакцию и не перешел на маоистские позиции) в целом трезво оценили поли-

тические недостатки фильма, вызванные отсутствием показа достаточно мощной партии и разрывом с рабочим классом Америки, не имеющим, по их мнению, традиций революционной борьбы. Отсюда у Креймера и его соратников неверие в массы, подмена Маркса Фрейдом, игра в поддавки с маркузианскими теориями.

Не будем здесь вдаваться в полемику с французскими критиками, недооценивающими роль американской Коммунистической партии и плохо осведомленными об истории революционного движения рабочего класса США. Важно отметить, что даже они, со своих позиций, определили объективные идеологические просчеты фильма.

Итак, мы видим, что три кинематографические попытки заглянуть в Будущее, а через него понять и объяснить наше Сегодня, потерпели решительную неудачу. Авторам следующих политико-фантастических фильмов придется, решительно откинув обветшалые лозунги «заговора чувств», провозглашенные героем романа Олеши, начинать все сначала. И прежде всего с изучения азов теории подлинно научного марксизма и опыта революционной практики масс, уже давно ведущих реальную борьбу за Будущее, освещенное идеалами коммунизма.

Черный экран антисоветизма

Всегда и везде Тарелкин был впереди. Едва заслышит он, бывало, шум совершающегося преобразования или треск от ломки совершенствования, как он уже тут и кричит: вперед!

Когда несли знамя, то Тарелкин всегда шел перед знаменем; когда объявили прогресс, то он стал и пошел перед прогрессом — так, что уже Тарелкин был впереди, а прогресс сзади!

А. В. Сухово-Кобылин. Смерть Тарелкина

Я смотрел этот фильм весной 1969 года, ровно через двенадцать месяцев после майских событий в Париже. Сеанс проходил во Французской синаматеке,

в зале, как всегда до отказа переполненном молодежью.

Обычно каждый фильм воспринимается в такой аудитории с необычайной активностью. Этому способствует вошедшая в традицию неофициальная атмосфера синаматеки. Зрители здесь не стесняются комментировать фильм по ходу действия.

Иногда сеанс превращается в настоящий диспут — реплики, то иронические, то восторженные, несутся со всех концов зала.

На сей раз меня поразило полное молчание зрителей. Ни одного возгласа, ни одной остроты, ни одного всплеска эмоций, хотя, казалось, фильм был посвящен самым острым и жгучим проблемам молодой аудитории. Ведь прошел всего только год с тех памятных майских дней, когда многие из присутствующих в зале, а может, и большинство, строили баррикады в Латинском квартале.

Просмотр окончился в полной тишине. Молодежь расходилась не только в задумчивости, но и в явно ощущимом состоянии какой-то пришибленности или растерянности.

Очевидно, для этого были глубокие причины — они взволновали и меня, когда я понял, что встретился не с частным явлением (реакция зрителей могла быть случайной), но с феноменом, настолько требующим критического рассмотрения.

Фильм, о котором идет речь, — «Китайка» Жана-Люка Годара — уже как бы принадлежит истории — ведь режиссер снял его в 1967 году, когда еще никто не мог предугадать событий, потрясших не только Францию, но и получивших резонанс во всем мире, событий, чье значение еще до сих пор полностью не раскрыто и не оценено.

В этом смысле картину можно признать своеобразным пророчеством — ведь художнику удалось предугадать многое из того, что так взволновало молодежь год спустя. Финальная реплика героини фильма, обращающейся к зрителям с экрана: «Я ошиблась! Я думала, что совершила большой скачок



Персонажи Годара — это бесчисленные двойники самого режиссера

Жан-Поль Бельмондо в фильме «На последнем дыхании»

вперед, а на самом деле сделала лишь первые скромные шаги на еще очень длинном пути», — весьма симптоматична.

Действительно, на этом рубеже майских событий обозначилось лишь начало пути, исходный пункт процессов, свидетелями которых мы являемся и по сегодняшний день и охвативших не только сферу внутри эстетических категорий, но затронувших также обширный круг явлений общесоциального порядка.

Уже по одной этой причине фильм Годара нельзя рассматривать с позиций только исторической ретроспекции. К тому же «Китайка» — четырнадцатая полнометражная картина режиссера — является, с моей точки зрения, кульминацией всего творческого пути художника, чье влияние на все современное киноискусство, а особенно на молодых кинематографистов развивающихся стран, бесспорно.

Это позволило, в частности, создателю Французской синематеки Анри Ланглуа в своем предисловии к переизданию «Всемирной истории кино» Жоржа Садуля заявить, что, так же как всю науку о кино можно разделить на два исторических этапа — один до появления марксистского труда Садуля, дру-

гой — после, так и весь кинематограф нужно размежевать на периоды «догодаровский» и «постгодаровский».

Это полемическое преувеличение можно частично отнести, конечно, за счет дружеских связей Ланглуа с Годаром, возникших в феврале 1968 года, когда бюрократические круги тогдашнего голлистского руководства кинематографией попытались снять основателя Французской синематеки с его поста.

В знак протеста на улицах Парижа впервые появились внушительные демонстрации молодежи и представителей различных слоев французской интеллигенции, выступавших не только в защиту личности руководителя синематеки, но и протестующих против всей культурной политики «режима банкиров».

Во главе этих «баталлий», длившихся несколько дней и перешедших от теоретических дискуссий к рукопашным схваткам с полицией, был среди других и Жан-Люк Годар.

Вскоре, уже на настоящих баррикадах Латинского квартала, он любительской камерой фиксировал битвы революционного студенчества и тем самым укрепил свою репутацию бунтовщика. Но, повторяю, если отвлечься от теоретических преувеличений личности Годара и его значения в истории кино, настала пора со всей объективностью попытаться проанализировать то действительно новое и существенное, что внес он в современное киноискусство.

В мировой кинологии о Годаре написано, пожалуй, только немногим меньше, чем о Чаплине или Эйзенштейне.

Споры о нем велись с необычайной интенсивностью — они не закончены и сегодня. Но примечательно, что авторы большинства зарубежных теоретических исследований, бегло отмечая противоречивость политических взглядов Годара, сосредоточивали свое внимание главным образом на анализе тех формальных новаций, которыми он прославился и которые послужили предметом подражания в кино других кон-

тинентов, особенно в развивающихся странах.

Вслед за признанием его в качестве основного лидера «новой волны» французского кино, ему приписали изобретение и наиболее последовательное применение метода так называемого киноколлажа — то есть одного из самых современных и острых средств кинематографического воздействия. Стремительное «полевение» радикальных слоев французской интеллигенции привело позднее и к выдвиганию Годара на «вакантную» должность вождя всего движения за политизацию киноискусства.

Жан-Люк Годар — этот «Робинзон марксизма-ленинизма», как громогласно окрестил его журналист Ален Жюффруа, — личность настолько сложная, что в мою задачу сейчас не входит всесторонний анализ его извилистого пути, тем более что в предыдущей главе подробно рассмотрен фильм «Аль-

Джин Себерг в фильме «На последнем дыхании»



фавиль». Но в творческой биографии каждого художника есть фильмы, появляющиеся как бы в «звездный час» его жизни, то есть концентрирующие все наиболее характерные черты его дарования и тем самым призывающие к рассмотрению не только структуры единичного произведения (в данном случае фильма «Китайка»), но и к анализу более общих закономерностей эстетического и социально-политического характера.

Предпринимая такую нелегкую попытку, автор этих строк считает себя обязанным предупредить своих читателей, что современные отличия не только киномышления, но и всего искусства второй половины XX века, приемы инверсии времени, расширения пространственных связей, скрещения традиционных форм «беллетристики» с документализмом — словом, весь сложный сплав различных способов воздействия на читателя или зрителя неизбежно повлиял и на форму критического исследования этих процессов.

В силу того, что автору довелось принимать участие в них не только как человеку, подверженному искусам аналитического мышления, но и как художнику-практику, можно надеяться, что терпеливый читатель простит те отступления, которые кажутся ему обязательными для оценки не только самого фильма и не только одного художника, но и для понимания более общих проблем.

Общеизвестно, что толчком для художественного творчества становится иногда, казалось, незначительное жизненное событие.

Мне кажется, и для критического мышления отправной точкой также может послужить впечатление, возникшее из самой гущи жизни.

Именно в тот самый вечер во Французской синематеке, когда молодежь расходилась после фильма Годара притихшей, озабоченной и явно чем-то глубоко растревоженной, возникла и у меня потребность разобраться в причинах столь непривычной реакции этой столь знакомой мне аудитории.

«Лента кинопамяти», о которой писал Станиславский, стала разворачиваться в моем сознании с невиданной быстротой в том самом лихорадочном темпе ассоциативного монтажа, который свойствен (о чем я уже говорил выше) всему не только кинематографическому, но и вообще современному искусству.

Поэтому прежде всего я не мог не вспомнить по прямой ассоциации первый полнометражный фильм Годара («На последнем дыхании», 1959), сразу принесший ему мировую известность и являющийся действительно наиболее высоким гребнем «новой волны», захлестнувшей не только кино Франции (где, кстати сказать, она быстрее и пошла на спад), — ее приливы и отливы наблюдаем мы в трансформированном виде и до сих пор в работах нового поколения кинематографистов разных стран.

Действительно, здесь определение Ланглуа приближается к истине. Именно Годар, а не Астрюк, Мельвиль, Шаброль или Трюффо, нанес сокрушительный удар по традиционным формам повествования и разрушил весь кинематографический синтаксис. Одним махом за борт были выброшены психологические мотивировки поведения героев, алогичность их поступков была возведена в постулат (ставший затем моделью для многочисленных имитаций) и вся структура монтажного мышления была подвергнута бескомпромиссному пересмотру.

На сей раз смелость Годара заключалась не только в открытом и вызывающем цинизме персонажей, не в их скромных (по нынешним временам) эротических упражнениях под простыней под звуки Моцарта, не в шокирующих обывательский слух «смелых» репликах Бельмондо, требующего разрешения у своей партнерши справиться естественные нужды в ее умывальнике, а в ниспровержении законов, считавшихся доселе непреложными в этимологии монтажа. Оказалось, что можно выкинуть все связи, переходы, «наплывы», «затемнения», которые являлись обязательными для восприятия хода повест-

вования. Не параллельный монтаж, изобретенный еще Гриффитом, не интеллектуальный или метафорический, введенный Эйзенштейном, не поэтическое скандирование Д. Вертова, а резко скачкообразное, взрывчатое чередование монтажных секвенций выявилось как ошеломляющее отличие Годара от фильмов всех его современников.

Оказалось, что можно монтировать без всяких стыков и мотивировок человека, едущего в автомобиле за рулем, с кадрами этого же персонажа, задирающего юбки девушек, фланирующих по Елисейским полям («На последнем дыхании»), снимать длинные диалоги актеров только со спины, ни разу не показывая их лица («Жить своей жизнью», 1962), второстепенное выделять как существенное, а о главном упоминать лишь мимоходом. Наглядный пример: в том же фильме «Жить своей жизнью» смерть героини в финале нарочито небрежно снята лишь на дальнем плане, после чего следует сразу надпись: «Конец».

Выяснилось также, что не возбраняется «вклеивать» совершенно не имеющие прямого отношения к сюжету или теме длиннейшие монологи посторонних, взятых из жизни персонажей (так фигурировали реальный режиссер Мельвиль, считавшийся отцом «новой волны», в первом фильме Годара и философ Брис Парэн во втором). В фильмах цитировались стихи, не обязательные для основной ткани картины, приводились или пародировались куски из классических лент американского кино (чьим поклонником и пропагандистом был в то время Годар) — словом, постепенно выявлялся тот метод, который теории и исследователи новаций режиссера окрестили термином, заимствованным из живописи, то есть «коллаж» (от французского слова *coller* — клеить, склеивать), о чем специально пойдет речь во второй части этой книги, в главе «Что такое коллаж?».

Позднее, когда Годар, еще следовавший в своих первых фильмах некоему, правда, подчеркнуто ироническому или полемическому сюжетному построе-

нию американского кино, добавил к нему приемы телевизионных интервью, мультипликацию, имитацию приемов китайского классического театра, подражание хроникально-документальному анкетированию, и центральной осью фильма стало самовыражение режиссера, буржуазное киноведение безоговорочно провозгласило Годара единственным и непреложным изобретателем самого новейшего вида аудиовизуального воздействия — «киноколлажа».

Сам термин не получил еще достаточно полного и точного теоретического и научного осмысления, и если он числится в энциклопедических изданиях, то только либо как явление чисто технического, либо в виде краткой справки о разновидности приемов в модернистской живописи начала XX века (например, в «Словаре новой живописи», издательство Фернана Хазана, Париж, 1954).

В 1965 году появилась первая теоретическая работа, целиком посвященная этому вопросу, — «Коллажи» Луи Арагона¹.

В этом критическом эссе, носящем полемический характер, поэт дает такое определение термина: «Свою вызывающую форму понятие «коллаж» в живописи обрело свыше полувека тому назад.

Коллаж заключается в том, что в картину вводятся позаимствованные из реального мира предмет или материя и тем самым целиком ставится под сомнение вся картина, то есть мир поддельный. Коллаж есть признание художником неподражаемости, а в то же время он является отправной точкой для новой организации живописи, исходящей из факта, что художник отказывается подражать. Газетный заголовок, афиша, коробка спичек, все равно... Применение коллажа есть своего рода выражение отчаяния художника, в соответствии

¹ С тех пор вышли еще две книги: *Wescher Herta. Collage*. Harry N. Abrams. New York, 1968. *Wolfram Eddie. History of Collage*. Studio Vista. London, 1975.

с которым переосмысливается воспроизводимый мир»¹.

Запомним это очень важное замечание Арагона об отчаянии художника и перейдем к его высказыванию непосредственно о Годаре:

«О современном характере этого изобретения, о его совпадении с поисками последнего времени в иных областях искусства свидетельствует весьма странным образом его родство с методом «кинематографического коллажа», свойственного фильмам Жана-Люка Годара»². И далее Арагон не только защищает его от упреков в «цитатности», но и приписывает ему изобретение, как он пишет, «нового романного построения» фильма, выраженного в дроблении киноленты на главы с литературными подзаголовками.

В своих же статьях о фильмах Годара, и в частности о на шумевшей картине «Пьеро-безумец», Арагон доходит до панегирических преувеличений, сравнивая, в частности, цветовую палитру Годара с живописью Делакруа и Пуссена. Впрочем, объективности ради следует сказать, что после появления «Китайки» я не встречал уже у Арагона подобных высказываний, хотя было бы полезно узнать, что думает не только теоретик коллажа, но и замечательный поэт-коммунист именно об этом фильме.

Эволюция теоретических взглядов Годара сама по себе примечательное явление, тем более что оно получило даже «научное» обоснование у критика Алена Жюффруа: «Есть люди, необходимые нашему времени, потому что они меняют свои идеи, свои чувства и свою работу в жизни. Среди них Жан-Люк Годар»³. Я вынужден привести здесь несколько его высказываний на протяжении ряда лет, свидетельствующих об удивительном быстротечном изменении позиций этого художника.

В статье «За политическое кино» четверть века тому назад он писал: «За исключением советских фильмов очень мало фильмов, имеющих столь глубокий политический опыт. Без сомнения, только Россия обладает сейчас на своих экранах образами, отражающими ее судьбу»¹.

Через два года в статье «Что такое кино» Годар заявляет:

«Искусство нас трогает тогда, когда оно раскрывает самое тайное, потаенное, заключенное в нас самих. Об этой глубине я и хочу говорить... На вопрос «что же такое кино», я отвечаю: прежде всего — выражение добрых чувств»². И, наконец, в апреле 1959 года он утверждает:

«Лицо французского кино изменилось... Режиссер, поставивший «Надежду» (писатель Андре Мальро. — С. Ю.), лучше других знает, что это значит: первый признак таланта в кино сегодня — это придавать больше значения тому, что происходит перед камерой, чем ей самой, и ответить прежде всего на вопрос «почему» и только затем быть способным сказать «как». Иначе говоря, содержание предваряет форму, диктует ее. Если содержание фальшиво, то логично, что и форма становится такой»³.

Трудно не согласиться с подобным определением взаимоотношений содержания и формы, а так как в дальнейшем Жан-Люк Годар провозгласил себя не просто марксистом, а и «подлинным марксистом-ленинцем», то теперь мы вправе рассмотреть не только его изобретения в области киноколлажа, но и, следуя его же формулировке, то, как и для чего применил он этот метод.

Лучшим образцом для анализа может и должна послужить такая его программная работа, как «Китайка», тем более что сам Годар счел нужным предпо-

¹ Aragon. Les Collages. Ed. Hermann, Paris 1965, p. 12.

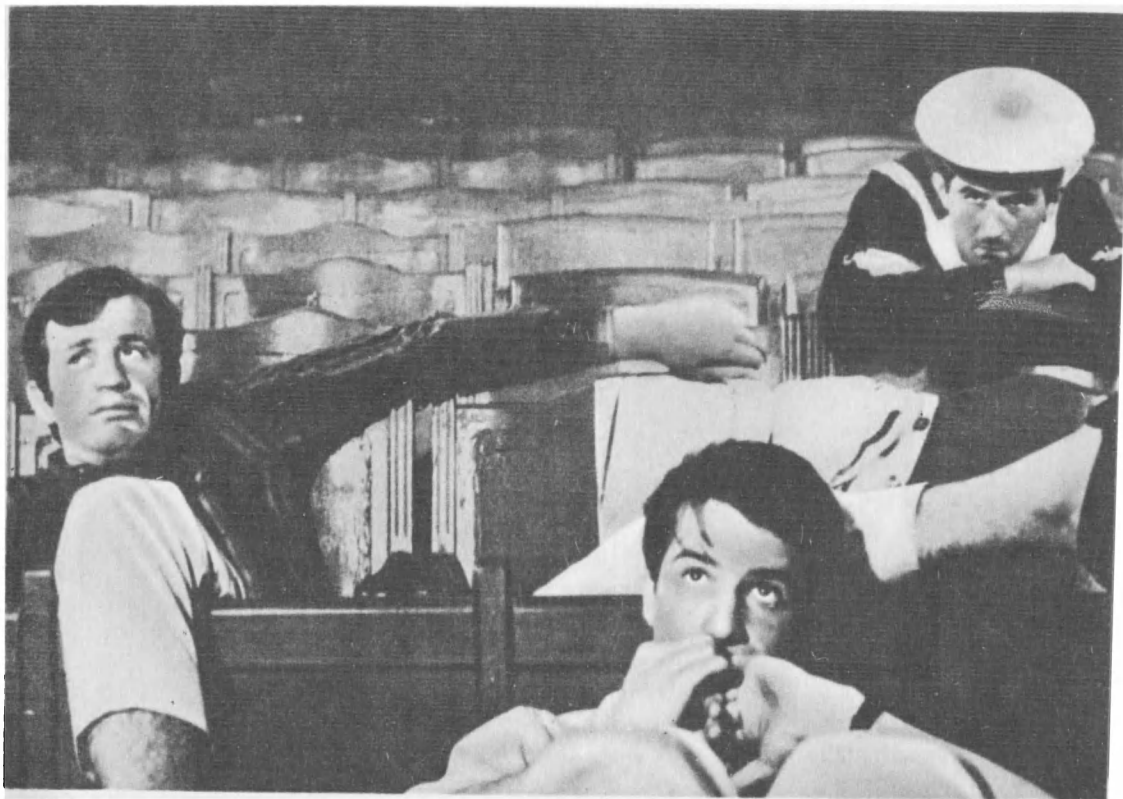
² Ibid.

³ Jouffroy Alain. L'Avant-scène. Cinéma, 1971, N 114, p. 8.

¹ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Ed Pierre Beltond. Paris, 1968, p. 16.

² Ibid., p. 38.

³ Ibid., p. 248.



слать ей специальный манифест, творчески закрепляющий его позиции.

«50 лет после Октябрьской революции американское кино царит на мировом рынке. К этому факту нечего добавить. Кроме того, что нашими скромными средствами мы тоже должны создать два или три Вьетнама внутри огромной империи — Голливуд — Чинечитта — Мосфильм — Пинвуд и т. д. — и экономически и эстетически бороться на два фронта, создавая кино национальные, свободные, братские, товарищеские, дружеские»¹.

Как явствует из этого широкоэкранный манифест, в нем уже не только нет речи о заслугах советского кино в области политического фильма, напротив, в полном согласии с маоистскими концепциями о «сговоре двух

Фильм «Пьеро-безумец» был импровизацией на тему «черного романа» Лионела Уайта.

Жан-Поль Бельмондо и Жан-Пьер Л   в фильме Годара «Пьеро-безумец»

держав» «Мосфильм» уравниен с Голливудом. Но не будем спешить с выводами, а по ходу фильма попробуем обнаружить то «выражение добрых чувств», которое Годар декларировал как самую сущность кино, «борющегося на два фронта».

Отметим поначалу, что в самой кинематографической структуре фильма особенно ярко сконцентрировались особенности почерка Годара. Все его приемы, разбросанные ранее по отдельным фильмам, нашли здесь крайнее и исчерпывающее выражение. Может быть, только еще в картине «Пьеро-безумец» можно найти такое же

¹ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, p. 398.

напряжение, такую же агрессивность излюбленных средств художника. Но «Пьеро-безумец» был лишь импровизацией на тему «черного романа» Лионела Уайта, здесь же Годар был единовластным автором всей ленты. Конечно, я далек от излюбленного приема полемистов приписывать художнику мысли, высказанные его героями, но фильмы Годара, по его же признанию, — всегда авторский монолог, то предельное самовыражение, которое составляет как его силу, так и слабость.

Персонажи Годара — это не реальные живые люди, не полнокровные образы, хотя и созданные фантазией художника, но живущие своей убедительной и иногда даже удивляющей их создателей жизнью, а лишь бесчисленные двойники самого Годара, если хотите, марионетки в руках невропаста, чревоуещающего разными голосами за невидимой ширмой.

Система «коллажа» действует здесь во всю свою силу: фильм от начала до конца — это причудливое переплетение лозунгов, цитат, портретов, газетных вырезок, фотографий, рабочих моментов съемки, подражаний телеинтервью и собственно «игровых» сцен, если их можно назвать таковыми, ибо актеры, привлеченные для участия в них, не столько играют, сколько демонстрируют свои типажные данные, по которым они и выбраны для фильма.

Впрочем, режиссер и не стремится выдать «Китайку» за обычный законченный фильм. Вместо заглавных титров с самого начала на экране появляются разноцветные буквы, извещающие зрителя, что он будет свидетелем «фильма в процессе самосоздания».

И действительно, на экране появляется кадр в его, так сказать, рабочем, первозданном виде, то есть помрежщелкает хлопушкой с названием фильма и номером кадра, что обычно срезается во время монтажа. Персонажи часто поворачиваются в сторону аппарата и говорят свои реплики в объектив, мы несколько раз видим оператора за камерой и часто слышим голос режиссера, то дающего указания актерам, то просто задающего им вопросы, как во время обычного хроникального интервью.

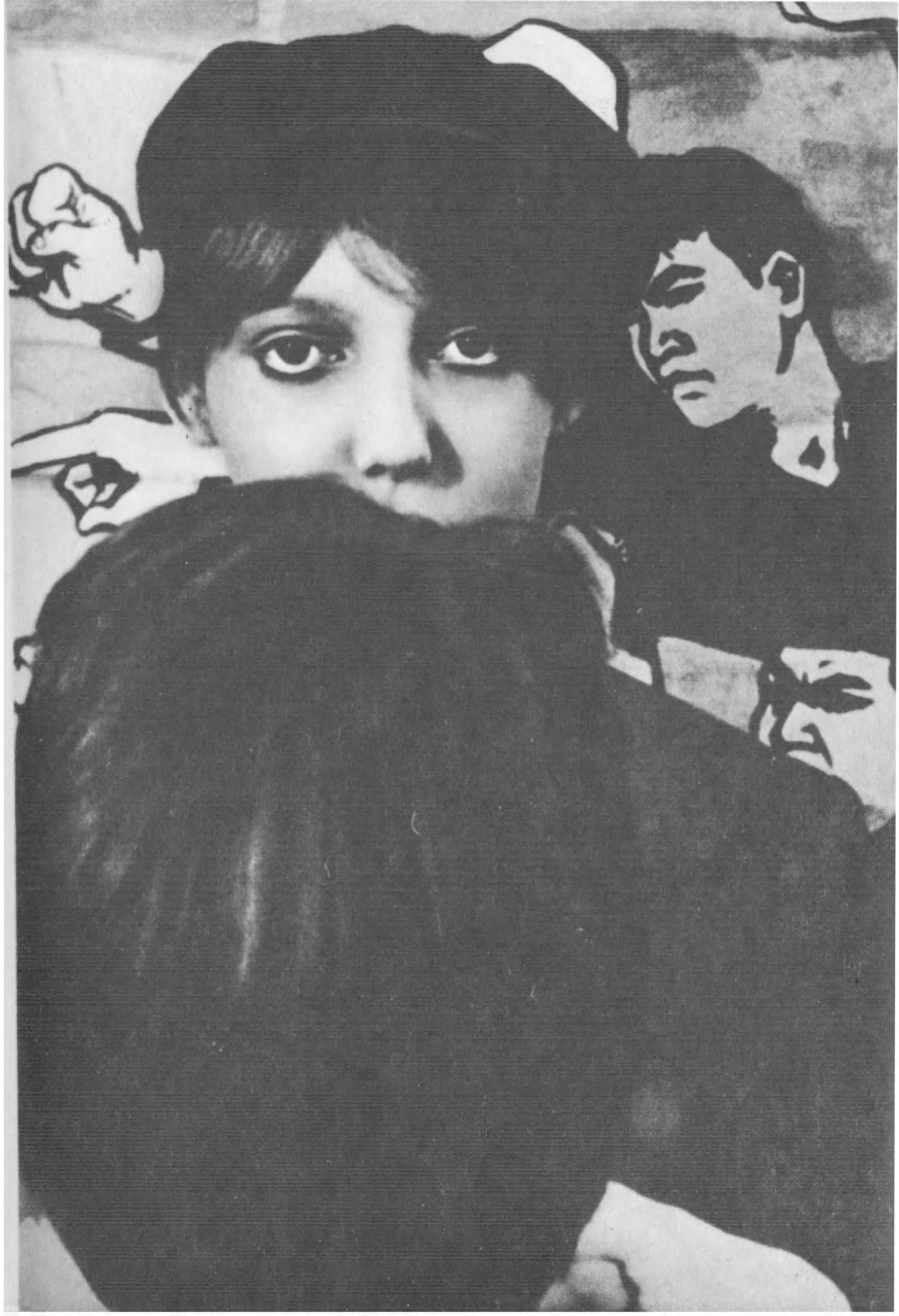
Но все же мы можем понять с первых же кадров, где появляется героиня фильма Вероника (в этой роли предстает непрофессиональная актриса, жена Годара Анна Вяземская), что мы находимся в квартире ее подруги, уехавшей со своими родителями в летний отпуск, и в этом временном помещении, раскрашенном довольно причудливо, где двери выделяются то ярко-красными, то не менее пронзительно-зелеными пятнами, стены украшены только полками, заставленными пресловутыми цитатниками Мао и написанными от руки лозунгами: «Надо столкнуть широкие идеи с ясными образами» или «Меньшинство, следующее правильной линии, — не меньшинство».

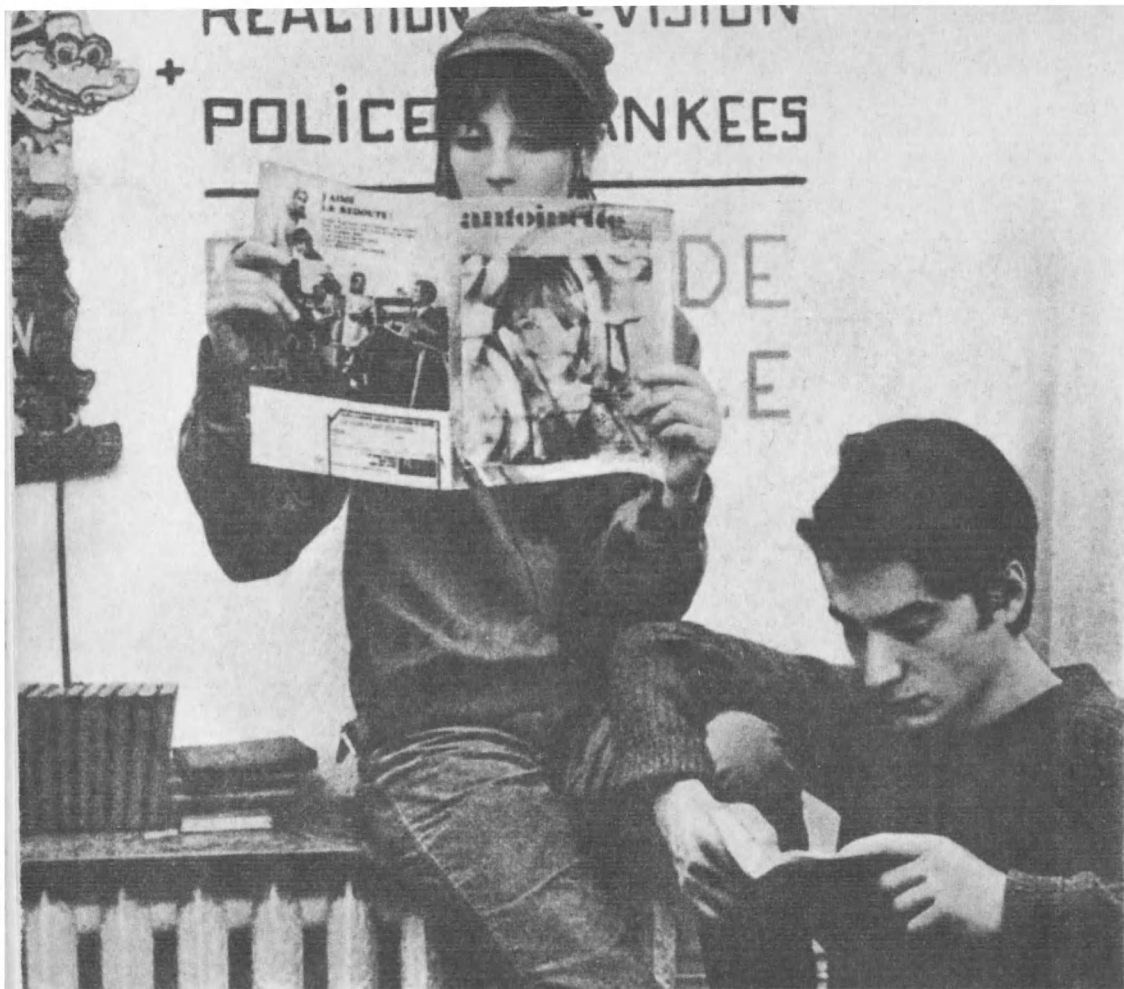
Вот здесь-то и выясняется, что в этой квартире дочь банкира Вероника организовала ячейку «коммунистов-ленинцев». Под голос спикера из Пекина она устраивает церемонию открытия ячейки, состоящей, как выясняется, из нее самой, молодого актера Гильома, прислуги Ивонны, художника Кирилова и студента Анри. Ячейка получает название «Аден-Аравия» в честь Поля Низана, ренегата, исключенного из рядов Французской компартии, автора романа под тем же названием.

Вероника определяет задачу ячейки: «Борьба на два фронта». Что скрывается за этим понятием, становится ясным из первого же эпизода. В комнату втаскивают студента Анри, по виду скромного, как мы бы назвали, «очкарика», избитого в кровь во время демонстрации. Но если вы думаете, что молодой коммунист стал жертвой полиции, то вы ошибаетесь. Из диалога выясняется, что Анри избili коммунисты во время дискуссии в Сорбонне о «культурной революции» в Китае. Это позволяет Веронике торжествующе подтвердить правильность ее «линии» — им не по пути с Французской компартией, больше того, она — их главный враг.

► Анна Вяземская в роли Вероники — героини фильма «Китайка».

Режиссер Ж.-Л. Годар.





Вероника определяет задачу ячейки: «Борьба на два фронта».

Анна Вяземская и Жан-Пьер Лео в фильме «Китайка»

На этом мотиве сознательно-провокационного искажения правды в фильмах Годара стоит задержаться, так как появляется он у него не впервые. Такого же рода «недоразумение» произошло несколько лет назад с картиной «Маленький солдат», запрещенной французской цензурой якобы за политически опасную для государства трактовку событий в Алжире. В защиту режиссера выступила вся прогрессивная пресса, но когда вскоре фильм был разрешен, то выяснилось, что палачами

в нем изображены не осовцы — агенты колонизаторов, а борцы подпольной организации за освобождение Алжира, это они зверски пытаются журналиста, заглушая его крики патефонными пластинками с записью речей вождей революции, и в том числе Ленина. И в этой циничной бравате Годар не оригинален — она и раньше была свойственна, например, «вождям» сюрреализма Андре Бретону и Сальвадору Дали.

Арагон вспоминает, как во времена своего разрыва с ними Бретон с восторгом рассказывал о бомбе, которую подложили в вагон восточного экспресса македонские анархисты, а Дали добавил, что если бы он был инициатором такого акта, то взорвал бы вагон третьего класса, так как «гораздо более

эффектно уничтожать бедных». Годару тоже показалось «эффектным» еще раз поменять местами жертв и палачей — теперь в роли последних выступают сторонники «догматической линии» Французской компартии.

Далее, для того чтобы представить зрителю своих персонажей, режиссер даже не утруждает себя развитием каких-либо сюжетных поступков. Он просто заставляет их, одного за другим, как бы исповедоваться перед камерой, причем он задает вопросы, нарочито плохо слышные, зато актер отвечает на крупном плане, глядя прямо в объектив.

Вот что говорит, например, актер Гильом: «Я сейчас попробую вам объяснить, что такое театр. Китайские студенты манифестировали в Москве. Конечно, их задержали, а на следующий день они устроили пресс-конференцию в китайском посольстве, где появились забинтованными и кричали перед буржуазными журналистами: «Вот что с нами сделали проклятые ревизионисты!» Их восторженно встречали представители «Лайфа» и «Пари-суар», а потом они сорвали повязки и оказалось, что под ними лица чистые, без следов побоев. Журналисты возмущались, они не поняли, что это был театр».

На экране появляется титр: «Что такое новый театр? Это лаборатория». Гильом продолжает: «Настоящий театр — это размышление о действительности. Я хочу сказать, нечто вроде Брехта (на экране появляется фото Брехта) или Шекспира (на экране — гравюра с портретом Шекспира). Да, да, мысли Мао могут не помочь: во всех случаях нужна искренность и ярость!» Здесь Гильом уже не говорит, а рычит прямо в аппарат. Затем он выкрикивает: «Вы думаете, я кривляюсь, как клоун, потому, что меня снимают; ничего подобного — я искренен именно потому, что передо мной камера». И действительно, в это время на экране появляется оператор Кутар со своим аппаратом. Звучит голос Годара: «Стоп», и опять появляется хлопущка с номером кадра.

Так же представляется зрителю и девушка Ивонна, служащая в доме при-

слугой. Она прямо в объектив рассказывает о деревне, в которой родилась, и о том, что приехала в город подработать, но зарплату ей не хватает, поэтому в свободное время занимается еще проституцией и говорит про себя, что она живое подтверждение «противоречий капиталистического общества».

Затем исповедуется сама «Китайнка». Вероника заявляет, что открыла для себя «марксизм-ленинизм», как Алиса из сказки Кэрролла, приоткрывающая занавеску, ведущую в страну чудес: «Если бы я была храбрая, то пошла бы взрывать Сорбонну, Лувр и «Комеди Франсэз»... Да, я хорошо знаю, что оторвана от рабочего класса, но это нормально, так как я вышла из банкирской семьи».

Тут появляется впервые надпись, которая будет повторяться еще несколько раз в течение всего фильма: «Империалисты еще живы».

Ивонна произносит речь перед своими тремя слушателями о том, что «революционеры учат нас изучать ситуацию, исходящую из объективной реальности, а не из наших субъективных желаний». И Годар иллюстрирует ее слова следующей пантомимой на тему о вьетнамской войне: Гильом надевает очки, где вместо стекол амальгама из американских, советских, китайских и французских флагов; Ивонна, переодетая во вьетнамку, делает вид, что ест рис из чашки, вокруг нее начинают летать игрушечные самолеты. На все это монтируются плакаты, страницы из комиксов с замаскированным суперменом, газетные вырезки. Ивонна с лицом, перепачканным красным гримом, стреляет из игрушечного автомата, а Гильом читает в аппарат текст о двух «коммунизмах»: о «переродившемся» московском («ревизионистах») и о «настоящем» — во Вьетнаме. Американский империализм изображен в виде человека в маске тигра, который говорит по «красному телефону» с Кремлем.

Вся эта антисоветская «интермедия» завершается опять-таки «интервью» с Вероникой, которая объявляет, что она окончательно разочаровалась во Фран-

цузской компартии и ищет свой идеал в Пекине. Из транзистора гремит песня в честь «великого кормчего», и под звуки пекинского радио пробуждаются спящие на полу члены ячейки. Под эту же лозунговую какофонию они делают зарядку на балконе. Затем еще один член организации — художник Серж Димитрий Кирилов — выступает со своей декларацией. Он, видите ли, не пишет никаких картин — ни сюрреалистических, ни абстракционистских. Он повторил эксперимент некого Хундертвассера из Гамбурга — провел по всем стенам, окнам, витринам, радиаторам, комнатам и коридорам школы нескончаемую цветную полосу в знак протеста «против фальшивой свободы в пре-

Ивонна (Жюльет Берто) переодета во вьетнамку, вокруг нее летают игрушечные самолеты.

Кадр из фильма «Китайка»

подавании модернистского искусства». Его политическое кредо: «Если марксизм-ленинизм существует — значит все позволено».

Это он объявляет перед черной доской, на которой мелом написаны в беспорядке имена политических деятелей, поэтов и художников. Он стирает их одного за другим, начиная с Сартра, — Кокто, Вольтера, Софокла, Дюма, Бомарше, Монтерлана, Расина, Лабаша и других, оставляя только Бертольта Брехта. За кадром следует текст изречения Мао о том, что мы должны в литературе и искусстве вести борьбу на два фронта. Все кончается истерическим воплем Кирилова: «Революционер без бомбы не революционер! Дайте мне бомбу! Сегодня нас мало, но завтра будет много!»

Вечером, под романтическую тихую музыку, Вероника объявляет Гильому, пробующему объясниться ей в любви,



что она не может ответить ему взаимностью, так как любовь мешает ее революционной деятельности. На экране вновь возникает надпись: «Империалисты еще живы». Вся ячейка стреляет из лука в портреты «врагов народа». Очкарик Анри пробует произнести речь в защиту Французской компартии. Его изгоняют из ячейки со свистом и криками: «В Москву, ревизионист!» Вероника произносит гневную обвинительную речь против вождей Компартии, а заодно и Помпиду, Гароди, Миттерана и... Вильсона. Единственным действенным средством борьбы она объявляет террор. Все хором читают информацию о реставрации исторических памятников в СССР и рекламу «Интурист», вздыхают о «революционерах Октября» и посылают проклятия в адрес «Юманите» и всей коммунистической прессы.

Затем Вероника оказывается в вагоне поезда, где на фоне бегущего пейзажа происходит длиннейший диалог уже не с актером, а с подлинным персонажем, одним из руководителей католического профсоюза и сотрудником журнала «Тан модерн» Франсисом Жансоном. Она перечисляет ему всех своих врагов. Оказывается, это «зачинщики войны, бюрократы, предприниматели и реакционные интеллектуалы». Вероника восторгается тем, что в современном Китае закрыты университеты, и считает, что так же надо поступать и во Франции, то есть все «начать с нуля».

Декларируя тезис о «классовости культуры», она доказывает это примером с выставкой египетского фараона Тутанхамона, недавно открытой в Париже. На нее, видите ли, бегут и рабочие, так как там экспонируется золото, и тем самым рабочие превращаются в буржуа. Из диалога выясняется, что Жансон, в принципе выступавший против террора во время алжирской войны, защищал революционерку Джамилю, бросившую бомбу в кафе. Вероника считает, что и сейчас надо бросать бомбы в университеты. Ее собеседник возражает, объясняя, что за Джамилей стоял народ, защищавший свою независимость. Но годаровская «Китайка»

объясняет, что она также защищает свою независимость и для этого уже два года изучает проблему терроризма.

Видите ли, против нее и всех ее единомышленников заодно («Юманите» и «Фигаро», а за нее — опыт молодых русских нигилистов, которые сначала тоже бросали бомбы, а затем привели революцию к семнадцатому году и Октябрю — значит, надо начинать с террора. Жансон пробует возражать, объясняя, что нельзя механически сравнивать ситуацию царской России с положением в сегодняшней Франции и что путь, предлагаемый Вероникой, с его точки зрения, бесперспективен.

Однако ничто не может задержать неистовую девицу. Она заявляет, что пора переходить к действиям: на днях в Париж приезжает по приглашению французского правительства «советский министр культуры Мишель Шоколов». Его надо убить.

Здесь необходимо остановиться, ибо впервые так обнаженно обнаруживается, что понимает Годар под «кино национальным, свободным, братским и дружеским». Оказывается, не больше и не меньше, чем призыв к убийству советского человека. Можно только удивляться, что эта «идейная основа» опуса Годара так стыдливо замалчивается критиками «Китайки».

В единственной обстоятельной статье о Годаре советского критика Р. Соболева «Абрис Жан-Люка Годара» автор так излагает этот центральный «сюжетный ход»: «Они клянутся в своей верности марксизму, о котором почерпнули сведения из вторых и явно нечистых рук, ругают «ревизионистов», шутовски обыгрывают действия американцев во Вьетнаме, снимают любительский фильм о самих себе и, наконец, готовят убийство иностранного (?!) дипломата»¹.

А польский киновед Конрад Эберхардт в своей обширной монографии о Годаре уже совсем завуалированно

¹ Соболев Р. П. Абрис Жана-Люка Годара. — В кн.: О современной буржуазной эстетике. М., «Искусство», 1974, с. 305.

излагает содержание фильма: «Первым шагом на этой дороге должно стать убийство видного ученого, руководителя университета»¹.

Решительно не понимаю, из каких соображений надо скрывать контрреволюционную сущность фильма вместо открытого и беспощадного разоблачения его воинствующего антисоветизма — это не в традициях большевистской критики. Конечно, найдутся защитники режиссера в буржуазной прессе, утверждающие, что его политические «бутады» нельзя принимать всерьез, что он сам относится к своим персонажам и их идеям шутливо, с иронией и даже с некоторым осуждением. Это неправда, так как сам Годар писал о них: «Для меня совершенно ясно, что эти две девушки обрисованы с симпатией и нежностью, они являются поддержкой некой политической линии и именно через них и выявляется основной вывод фильма»².

Что же касается такой иронии, то не о ней ли гневно писал Александр Блок:

«Перед лицом проклятой иронии — все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешалось, как в кабаке во мгле»³.

Однако продолжим. По решению «ячейки» пожертвовать собой должен Кирилов. Он пишет записку:

«Я, Серж Дмитрий Кирилов, убил советского министра культуры, во-первых, потому что хотел помешать ему присутствовать на открытии нового факультета в Нантере, где он должен был произнести речь, а во-вторых, это лишь первый террористический акт, за ним последуют и другие, чтобы разрушить всю культурную апатию, в которую государство погрузило французские университеты»⁴.

Пока Гильом и Вероника читают записку, из соседней комнаты раздается выстрел — Кирилов покончил самоубийством. Гильом берет у него из руки револьвер, тщательно заворачивает в платок, чтобы сохранить следы пальцев Кирилова на рукоятке оружия, и прикалывает к нему предсмертную записку. Таким образом будет сохранено алиби ячейки и убийство власти припишут Кирилову.

Они подъезжают к отелю, где остановился советский представитель. Вероника оставляет своего спутника в машине, и его глазами мы видим, как она вбегает в холл отеля, спрашивает номер комнаты у консьержа. Затем избегает на второй этаж и исчезает в одном из коридоров.

Затем вновь появляется перед большим стеклянным окном, знаками объясняет что-то сидящему в машине Жану-Клоду, бежит в другое крыло отеля и опять пропадает из виду. Затем появляется, показывая два растопыренных пальца в знак победы, выходит из отеля, садится в машину и объясняет, что сначала произошла ошибка. Она заглянула в книгу портье, лежавшую вверх ногами, и поэтому перепутала номер комнаты. Вместо двадцать третьей зашла в тридцать вторую и только потом, поняв свою ошибку, благополучно завершила дело — советский коммунист убит.

Все заканчивается в той же квартире, откуда уже съехала «ячейка»: возвращаются хозяева, снимают со стен лозунг: «Все дороги ведут в Пекин» — и принимаются чистить апартаменты. Вероника с экрана обращается к зрителям с репликой, которую я уже цитировал вначале о «скромных шагах на очень длинном пути».

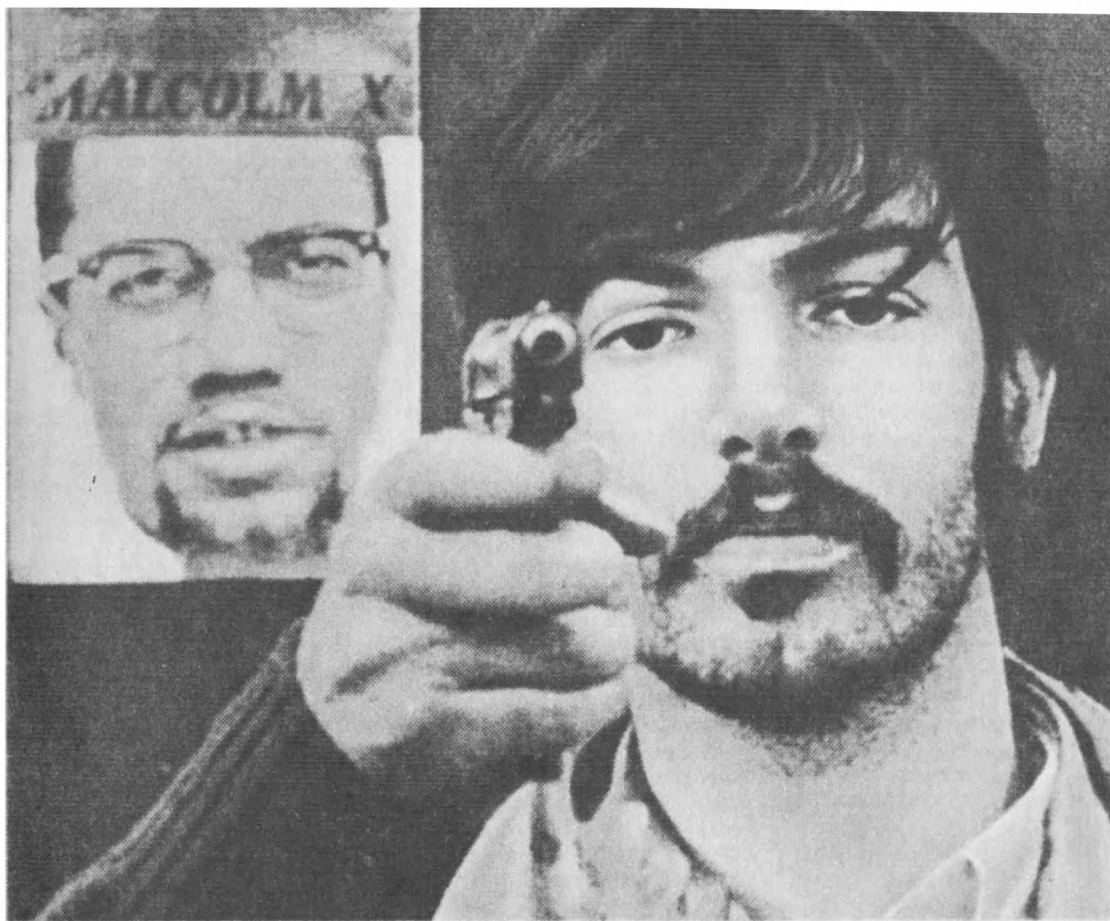
Так кончается этот опус Годара. И я по-прежнему не понимаю, почему надо замалчивать его открытую и озлобленную антисоветскую направленность. В фильме, конечно, сознательно многое доведено до почти пародийного преувеличения. Но решительно нельзя считать, что автор только якобы со стороны наблюдает за своими героями, предлагая им излагать свои сумасброд-

¹ Eberhardt K. Jean-Luc Godard. Warszawa, 1970, p. 12.

² Lutter sur deux fronts. — «Cahiers du Cinéma», 1967, N 194, p. 15.

³ Блок А. Собр. соч., т. 5. М.—Л., Гослитиздат, 1960, с. 346.

⁴ L'Avant-scène. Cinéma, 1971, N 114, p. 36.



ные идеи и совершать не менее абсурдные «революционные» акты.

Ведь пройдет совсем немного времени и Годар уже от своего имени будет проповедовать эти же «истины» в фильмах «Правда», «Ветер с востока», «Владимир и Роза», где та же смесь анархистских и маоистских «идей» будет неизменно пронизана оголтелым и воинствующим антисоветизмом.

Я сознаю, что бесплодно вести спор с гошистской критикой о таких понятиях, как такт или этика, ибо они заранее объявлены «конформистскими» и «буржуазными», но, право же, невыносимо смотреть на экран, где кривляются молодые люди, изображая в глупой буффонаде страдание и героизм вьетнамского народа.

А шутовская возня с привлечением к тому же дешевых ассоциаций с Достоевским (не случайно же главный про-

«Дайте мне бомбу!.. Сегодня нас мало, но завтра будет много».

Лекс де Брюин в роли анархиста Кирилова в фильме «Китайка»

поведник терроризма носит бороду под русских разночинцев и фамилию из романа «Бесы»), с проблемами терроризма, ставшими сегодня одной из жгучих и действительно кровавых проблем действительности, наполняет весь фильм вторым смыслом, далеко выводящим его за пределы чисто «эстетических» забав рафинированного интеллектуала. Этот привкус откровенно декларируемой политической двусмысленности, свойственной всей практике Годара, был ощущен во всех его предыдущих работах. Но в «Китайке» он получил наиболее яркое свое выражение.

Любитель коллажных цитат, Годар не раз обращался к Достоевскому. В нем прежде всего импонировала ему роль «учителя жизни». Однако на сей раз вторых «Бесов» не получилось. И если тут возможны какие-либо литературные ассоциации, то уж, скорее, надо было бы вспомнить дореволюционный роман русского писателя-декадента Федора Сологуба под очень точным названием «Мелкий бес», впервые напечатанный в журнале «Весы», сейчас же вслед за разгромом революции 1905 года.

В нем действует в качестве главного героя некий Передонов, про которого автор пишет: «Всеходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь. В предметах ему бросались в глаза неисправности и радовали его. Когда он проходил мимо прямо стоящего и чистого столба, ему хотелось покривить его или испакостить»¹. После этого романа термин «передоновщина» часто использовался русской критической мыслью как характеристика всей той накипи, которая всплыла на поверхность болота, взбаламученного предвозвестиями надвигающейся революционной грозы.

Вот теперь мне стала понятной и близкой реакция молодежной аудитории Французской синематеки — ведь неожиданно для себя эта молодежь увидела отражение своей борьбы, чаяний и надежд в кривом зеркале, настолько искажающем действительность, что не осталось и следа в этом мутном изображении от того, что было в молодежном движении 1968 года ценным, волнующим и, во всяком случае, искренним.

Да, конечно, Годару удалось по своему уловить сумятицу умов, странную амальгаму идей и чувств, причудливую смесь заблуждений и верований, словом, все то, что в конце концов превратило этот взрыв справедливого негодования и протеста в яркий, шумный, но во многом бесплодный фейерверк.

И если будущий социолог захочет изучить смысл и причины майских событий 1968 года во всех их противоречиях, он, конечно, может обратиться и к этому фильму, но он не узнает из него той правды, которую обязан был рассказать художник. Но Годар уловил лишь накипь, пену, лишь внешний водоворот мутной воды, сквозь которую не проглядывает глубина источника. Поэтому Годару, столь часто и кощунственно цитирующему великого Ленина, следовало бы вспомнить строки, так точно и ясно характеризующие политический и творческий тупик, в который завел его коллаж антисоветизма.

«Взбесившийся» от ужасов капитализма мелкий буржуа — это социальное явление, свойственное, как и анархизм, всем капиталистическим странам. Неустойчивость такой революционности, бесплодности ее, свойство быстро превращаться в покорность, апатию, фантастику, даже в «бешеное» увлечение тем или иным буржуазным «модным» течением — все это общеизвестно»¹.

Такова неизбежная трагедия художника, возомнившего себя, как и персонаж Сухова-Кобылина, «впереди прогресса» и поплатившегося за это невозвратимой утратой честности и таланта.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 14.

¹ Сологуб Ф. Мелкий бес. — «Весы», 1905, № 9—10, с. 83.

Мистер Фридом проигрывает битву, или «Мистерия-буфф» по-американски

Я смотрел на все
сквозь пальцы.

Однажды
сжал кулак.

Станислав Ежи Лец.

«Микропозмы, готовые к прыжку»

«Художником-расстригой» назвал один парижский журналист Вильяма Клейна только за то, что он осмелился отречься от освященного историей сана живописца, променяв на суетное и мирское обличье кинематографиста.

История «грехопадения» этого офранцузенного американца достаточно закономерна. Коренной уроженец США, Вильям Клейн, следуя примеру многих молодых своих сограждан, покидает в 1949 году Нью-Йорк (где он родился в 1928 году) ради Парижа, в котором и поселяется навсегда. Здесь он поступает в мастерскую Фернана Леже и, постигнув каноны станковой живописи, стремится тут же отринуть их ради поисков синтеза пластических искусств — того единства архитектуры, скульптуры и живописи, о котором мечтал и его учитель. Однако в условиях капиталистического мира все это осталось утопией.

Клейн окончательно расстается с кистью, увлекается возможностями нового материала — сверхчувствительного стекла, пытается обновить старинное искусство витража, но, потерпев и здесь неудачу, берет в руки фотокамеру. Он снимает манекенщиц и становится модным фотографом, так как, обладая острым глазом и изобразительной культурой, выстраивает композиции, выгодно отличающиеся от стандартов «массовой культуры». Впоследствии он будет оправдывать это свое временное хорошо оплачиваемое занятие, как возможность оставаться относительно свободным и обдумать будущие кинозамыслы.

И действительно, профессия «модного» фотографа вскоре послужила ему материалом для его первого полнометражного фильма, о чем будет речь впереди.

Кстати, мне всегда думалось, что снимать миловидных модельщиц в экстравагантных туалетах — занятие спокойное и в чем-то даже развлекательное. Антониони в своем фильме «Блоуп» подтвердил это, оснастив к тому же и сексуальными атрибутами. Но мне однажды довелось наблюдать вблизи будни этой работы, и ее изнанка не оказалась мне столь привлекательной.

Демонстративно подчеркивая свою принадлежность к вымирающему племени пешеходов, я шел не спеша по одной из улиц Нью-Йорка, ведущей к стеклянному ящику ООН, и внезапно остановился, привлеченный зрелищем какого-то, как мне сначала показалось, странного танца.

Девушка в экстравагантном туалете, дергаясь, как марионетка на шарнирах, выделявала конвульсивные па, перед ней, так же судорожно подпрыгивая, суетился лысоватый приземистый джентльмен — между ними я разглядел портативную фотокамеру на треножнике — это был сеанс очередных заготовок для модного журнала. Меня поразила не столько быстрота, с которой манекенщица сбрасывала на руки ассистентки одно за другим манто и принимала все новые и новые позы, как то, что и фотограф, нажимая беспрерывно на грушу, ведущую к затвору аппарата, так же дергался, словно пародируя движения своей модели, или опережал их, диктуя новый рисунок.

Все это происходило в таком стремительном темпе, что в результате напоминало пляску святого Витта или хлыстовские радения, описанные в «Серебряном голубе» Андрея Белого. К тому же ни одного слова не было произнесено между «партнерами», звуковым аккомпанементом служил лишь шорох шин проносившихся мимо разноцветных автомобилей. В качестве единственного наблюдателя я простоял, вероятно, минут десять — уже выступили капли пота на лысине фотографа, казалось,

также исчерпаны все ракурсы у манекенщицы, но ритм движений обоих не ослабевал, затвор камеры действовал с быстротой покадровой киносъемки — это была тяжелая молчаливая работа: надо было нащелкать максимальное количество снимков, чтобы потом выбрать лишь один, самый удачный, самый выразительный и, значит, имеющий шанс пробиться на страницы модного журнала.

Естественно, что такой художник, как Вильям Клейн, не мог ограничиться подобной поденщиной, он расширил тематику, снимая «портреты» городов Нью-Йорка, Рима, Токио и Москвы, где проявил и другие качества своего таланта. В частности, он заслужил упреки реакционной прессы в том, что, снимая американскую столицу, выбирал сюжеты, рисующие нищету, грязь, кварталы Бауери и Гарлема — словом, тенистые, а не фасадные грани капиталистической цивилизации. Это, впрочем, не помешало, а может быть, и помогло ему получить на интернациональной выставке «Фотокино — 1963» признание в качестве одного из тридцати лучших мастеров за всю историю существования фотографического искусства.

Но статичная фотокамера уже не удовлетворяла Клейна, он меняет ее на киноаппарат и снимает свой первый документальный фильм — «Кассиус Великолепный», посвященный негритянскому боксеру Мохамеду Али и сразу же отмеченный на фестивале в Туре. Отсюда и следующий решительный шаг Клейна — постановка полнометражной игровой картины «Кто вы такая, Полли Маггу?», где он использует свое знание закулисной стороны бизнеса мод. В этой грустной истории девушки-манекенщицы, так называемой «ковергёрл», теряющей человеческое обличье под прессингом тяжелых физических и унижительных духовно условий, диктуемых хозяевами фирм, уже явно звучали не только сатирические нотки, но и протест художника, ищущего свое место в мире, раздираемом социальными противоречиями.

Клейн, по его словам, считал, что в известном смысле Полли Маггу была

той американкой в Париже, которая хотела покорить Францию, только другими средствами. Он полагал, что существуют три типа американских героев: антиамериканец — человек, противостоящий системе, как Кассиус Клей, женщина-вещь, инструмент обаяния — Полли Маггу и мистер Фридом — воплощение определенной Америки.

Как известно, «фридом» по-английски «свобода» — так и окрестил свой новый фильм Вильям Клейн, произведение своеобразное и занимающее особое место среди моделей политического кино, так как в нем сделана попытка обратиться к средствам гротеска, памфлета, открыто агитационной сатиры. Сценарий был написан в январе 1967 года, в тот момент, когда режиссеру предложили участвовать в фильме «Далеко от Вьетнама».

Заметим, что вклад Клейна в эту коллективную работу был удачным. Он выразительно снял провоенную антикоммунистическую демонстрацию на улицах Нью-Йорка. Шествие оголтелых и упитанных молодчиков, возглавляемых традиционными мажоретками, выкрикивающих под звуки барабана расистские лозунги, стало впечатляющим зрелищем, контрастирующим с трагедией вьетнамского народа. Точная антиимпериалистическая направленность эпизода, снятого Клейном, выделяла его из остальных компонентов фильма «Далеко от Вьетнама», где растерянная болтовня французского интеллигента, как бы подслушанная Аленом Рене, или самодовольный экзибитионизм Жана-Люка Годара прозвучали особенно бестактно в соседстве с кадрами об индивидуальных бомбоубежищах на улицах многострадального Ханоя и репортажем о выступлении любительской вьетнамской труппы.

Сам Клейн подчеркивал, что именно эти кадры навели его на мысль о стилистике будущего фильма. В беседе с Гюи Брокуром («Леттр франсэз», 1968, 31 декабря) он указывает на влияние эпизода, где вьетнамские крестьяне покидают траншеи и поля, чтобы посмотреть на сатирическое представле-

ние, в котором актеры исполняли роли Джонсона и Макнамары, пользуясь лишь бумажными раскрашенными масками.

Клейн забывает добавить, что представление это целиком построено на использовании традиций народного театра, уходящего глубоко корнями в древнюю культуру Китая и Японии и ставшего неотъемлемой частью вьетнамского фольклора. Для Клейна это было лишь исходной точкой, ему, как американцу, был значительно ближе современный урбанистический фольклор — ранние комические фильмы Мака Сеннета, бурлеск и комиксы.

Известный короткометражный фильм Рейшенбаха «Морская пехота», где так убедительно показан процесс оболванивания американских парней и превращения их в подопытных лейтенантов Колли, убийц беззащитных жителей деревни Сонгми, также повлиял на Клейна. Недаром он восклицает: «Посмотрите на фильм Рейшенбаха — это же не только документ, это психодрама; это предвозвестник Ливингтеатра... Мне кажется, что я проделал обратную эволюцию — исходя из документа, я пришел к сверхстилизации... Во всех случаях «Мистер Фридом» — фильм очень американский, чисто американский, даже, если и снимал я его во Франции»¹.

Если первая его картина о Полли Маггу разыгрывалась на очень узком плацдарме светской ярмарки, где сатирически высмеивалось проникновение американского образа жизни в маленький мирок бизнесменов индустрии мод и их жертв — девушек, превращенных в манекены, то участие Клейна в фильме «Далеко от Вьетнама» расширило его политический горизонт. Он сам засвидетельствовал это на сей раз в беседе с Патриком Д'Эльм («Галери», 1972, № 112):

«Вы хотите знать, что я думаю о «политическом» кино? Я не сражаюсь, но ведь если молчать о войне во Вьетнаме, то становишься ее сообщником. Невозможно не говорить о том, что происходит на самом деле». Таким

образом, когда нависла угроза стать «соучастником» того самого образа жизни, против которого восставало все его существо художника, а политические общественные события приняли другой масштаб, он понял, что надо окончательно выбрать позицию.

И Клейн ее выбрал — она оказалась уязвимой в некоторых своих элементах, главным образом по причине политической путаницы, которая характерна для умонастроений многих зарубежных интеллигентов, но в целом его фильм останется в аналах киноискусства как одна из моделей открыто антиимпериалистического или, точнее, антиамериканского памфлета. Политическое содержание работы Клейна сопряжено с поисками новой формы, разрывающей не только с традициями коммерческого кино, но и с «новациями» французской «новой волны» или американского «подпольного кино», увязшего в порнографии. Анализируя фильм, критик «Леттр Франсэз» Мишель Капденак в статье, многообещающе названной «Мистерия-буфф» по-американски», отмечал:

«Значение «Мистера Фридома» прежде всего в попытке создать совершенно новую стилистику, возникшую под влиянием комиксов, откуда он заимствовал тематические и мифологические упрощения, начиная от «Супермена» и кончая «Сатаником», и, с другой стороны, от перенесения в кино не только приемов кукольного театра, но и опыта авангарда, какими были в свое время пьесы Жарри «Юбю» и «Мистерия-буфф» Маяковского»¹.

Если уже возникло имя великого революционного поэта, то оно одно обязывает нас обратиться к пристальному рассмотрению структуры фильма.

Действие начинается в обстановке, напоминающей рядовой вестерн. В маленьком американском городке сидит, задрав ноги на стол, рослый шериф. Докурив дешевую сигару, он поднимается по скрипучей лесенке на второй этаж, открывает дверь и оказывается в комнатухе без окон. В ней стоит

¹ «Les Lettres Françaises», 1968, 31 Dec.

¹ «Les Lettres Françaises», 1969, 8 Janv.

накрытый американским флагом шкаф. Оттуда шериф достает странный костюм — смесь одяния космонавта, бейсболиста и «супермена» со страниц комикса. Весь костюм исполосован, как американский флаг, усыпан звездами, а на животе красуется, так же как и на пластмассовом шлеме, огромная буква «Ф». Из того же шкафа он достает лассо, нож и кольты. Преобразившись в мистера Фридома и позируя перед зеркалом, он рычит, стараясь выяснить, достаточно ли убедителен его устрашающий вид.

Затем он врывается через окно в комнату, где мирная негритянская семья собралась для обеденной трапезы. Вскочив на стол, он стреляет в экран телевизора, а когда молодой негр бросается к ружью для защиты семьи, тут же приканчивает его пулей из своего колта и заставляет всех негров петь гимн во славу американской Свободы.

На его руке загорается сигнал — маленький экран портативного телевизора впаян в часы. На экране появляется мистер Фридом-старший, по-видимому, его начальник, так как он приказывает шерифу явиться в Центр. Выстрелив еще раз в потолок, шериф выпрыгивает в окно.

В небоскребе, где сосредоточены крупные компании, такие, как «Дженерал моторс», «Юнайтед фрут», «Дюпон», «Стандарт ойл» (об этом мы узнаем по названиям, стоящим над кнопками скоростного лифта), в одной из затемненных комнат, чьи стены состоят из экранов телевидения, появляется шеф, доктор Фридом-старший, строгий мужчина пасторского обличья, чем-то напоминающий Трумена. Он наставляет молодого подчиненного:

«Мы разделены надвое: с одной стороны, Добро, с другой — Зло. Прежде всего надо остановить красных. Особую опасность они представляют во Франции. Эта страна состоит из 50 миллионов гомосексуалистов — мы выиграли для них уже две войны, — там властвовал Замечательный Капитан, но он убит человеком красного Китая. Твоя миссия во Франции — показать пример революционного умиротворения, заво-

евать сердца и умы, поставить на ноги организацию Свободы. Ты должен понять — если дрогнет Франция, то разрушится вся Европа!»

В парижском отеле Хилтон мистер Фридом вступает в контакт с прелестной незнакомкой, бывшей любовницей Замечательного Капитана. Знакомство происходит также в лифте. Проворный американец сдирает с нее платье и, обнаружив под ним трико, окрашенное в цвета французского национального флага, приветственно кричит: «Хелло, Мария Магдалина!»

В шумном зале, украшенном лозунгом «Добро пожаловать, мистер Фридом!», разноцветными шарами, серпантинном и американскими флагами, словом, в атмосфере, похожей на предвыборные конвенты в США, собрались сторонники мистера Фридома. Кого тут только нет — здесь и бывшие парашютисты, и банкиры, и промышленники, посетители «драгстор», проститутки, сутенеры. Оглушительный грохот джаза возвещает торжественное появление мистера Фридома.

Мария Магдалина представляет ему присутствующих, под их прозрачными псевдонимами зритель легко угадывает знаменитостей Парижа, так или иначе пропагандирующих американский образ жизни. Фридом пожимает руки, хлопает по плечам, приплясывает, выпуская тарзаньи клики. Он вопит в микрофон:

«Я вам покажу, что такое моя страна — это сексуальная Революция, новые границы обетованной Земли, перманентная Революция (и в это время на стене, как на экране, возникают кадры американской жизни — странная смесь кошмаров и снов во фрейдистском духе). Ничего в руках, пусто в карманах — это не в моем вкусе! Вы не знаете, что вам нужно! Вы живете, как свиньи! Я вас научу, я удовлетворю ваши желания!.. Вы здесь потому, что любите деньги, свободу!.. Мы вместе начнем крестовый поход! Судьба свободного мира в ваших руках! Вам грозит опасность, которую уже предвидел ваш Стендаль — «Красное и черное»!.. Мы окружены красным морем, морем кро-

ви. Против него белая Свобода — моя белая гвардия!»

Под иступленные и восторженные крики «ура» начинается общий «танец Свободы». Мистер Фридом и Мария Магдалина, размахивая американскими флагами, возглавляют бешеную сарабанду.

Но мистер Фридом в этой стране окружен врагами. Это выясняется на следующее утро, когда он просыпается в комнате отеля и очаровательная горничная приносит ему на подносе завтрак.

В ответ на ее приветливую улыбку он выхватывает револьвер и приказывает ей раздеваться. Она кокетничает, но повинует, однако стриптиз не доведен до конца. Мистер Фридом требует, чтобы горничная съела его завтрак, она начинает глотать яйца, но тут же, корчась, падает на пол и умирает: пища отравлена!

Мистер Фридом вынимает из чемоданчика горшочек простокваши, пакетик с сахарным песком и, аккуратно закусывая, включает карманный транзистор. После сигналов «бип-бип-бип» слышится голос с явно русским акцентом: «Если ты мужчина, то приходи на свидание со мной в метро Сен-Мартен». «Мужик-Мен».

Перед тем как встретиться с красным русским, мистер Фридом посещает для инструкций Американское посольство в Париже. Он пересекает авеню Габриэль и входит в здание, похожее внутри на грандиозный супер-рынок. Светящийся потолок, бесконечные анфилады магазинных витрин, возле которых под

Действие начинается в обстановке, напоминающей вестерн.

В маленьком американском городке сидит, задрав ноги на стол, рослый шериф.

Джон Эбби в роли мистера Фридома

Мистер Фридом заставляет негров петь гимн во славу американской свободы.

Кадр из фильма «Мистер Фридом». Режиссер В. Клейн

«Добро пожаловать, мистер Фридом!»



звуки нежной музыки покупателя, то бишь посетителя, встречают завлекательные гёрлс. И, наконец, как звезда мюзик-холла, появляется сам господин Посол. Он одет в скромный пиджачный костюм, но держится как хозяин крупной фирмы. Мистеру Фридому он разъясняет ситуацию:

«Конечно, это народ с некоторой культурой, я бы сказал, скорее, фольклором — у них даже есть свой язык, но никакого понимания Свободы... Я даю им советы, но они не слушают, манифестируют и пачкают стены...»

Затем Посол с гордостью показывает мистеру Фридому коллекцию новейшего оружия и четыре манекена — одного в комбинезоне морской пехоты, другого в форме пехотинца, третьего в маскировочном халате «Зеленых беретов» и четвертого в форме моряка. Посол представляет их: «Это наши последние модели. Они пользуются большим спросом. Мы их отправляем повсюду».

Он передает Фридому бумажный пакет с большой буквой «Ф», предупреждая, что это секретное оружие, пересланное ему из Центра, но что использовать его надо в самую последнюю минуту, когда последует секретный код «Жизни американцев в опасности. Террористы атакуют посольство».

Мистер Фридом просит Посла устроить ему разговор с Супер Френч-Меном — верховным властителем Франции. Тот невидим, но его голос звучит, как из громкоговорителя. Он вещает:

«Вам надо знать, что я управляю делами Франции без всякого вмешательства как из-за границы, так и моего народа. Оставьте мне ваш номер телефона, я вам позвоню в случае необходимости».

Мистер Фридом хладнокровно отвечает: «В случае необходимости? Послушай, ты, дутая фигура, тебе придется следовать за мной, а иначе я закрою твои фабрики на твоей территории и тебе придется искать другую работу. Я у вас установлю демократию и избавлю от красных. Понятно?»

Посол шокирован тоном мистера Фридома, ведь он предупреждал его,

что в этой отсталой стране любят то, что они называют вежливостью и светским обращением. Но мистер Фридом покровительственно похлопывает дипломата по спине и отправляется на свидание с Мужик-Меном.

Здесь возникает мой первый спор с режиссером, вернее, со сценаристом, так как Клейн совмещает обе эти функции, но прежде я позволю себе небольшое отступление. В конце пятидесятых годов на сцене парижского театра с успехом шла фантастическая комедия Питера Устинова «Любовь четырех полковников». Два директора театра, они же режиссеры, а один из них играл главную роль, пригласили меня на спектакль не только из вежливости, но и с конкретной целью проверки, как я в качестве первого советского зрителя этой пьесы отнесусь к персонажу русского полковника, выведенного автором в комедийном плане.

Пьеса началась вполне реалистически: после окончания войны в маленьком немецком городке, оккупированном союзниками, встретились четыре полковника — француз, англичанин, американец и русский. В каждом из них автор сатирически подчеркивал их национальные свойства: француз предельно легкомыслен, англичанин флегматичен, американец совмещал деловитость с обескураживающей наивностью и бескультурьем, русский был малообщителен и на любое предложение отвечал одним словом — «нет». Четыре полковника попадали в фантазмагорическую ситуацию. В одном из старинных замков они обнаруживали некую спящую красавицу, вернуть которую к жизни может лишь пламенная любовь. Полковники, как волшебные принцы из сказки, предлагают каждый свой вариант идеальной любви.

Здесь автор, давая волю фантазии, разыгрывал четыре пародийных скетча. Французский вариант оказывался бульварной и почти фарсовой ситуацией, построенной на традиционном любовном

Рекламный коллаж к фильму Вильяма Клейна «Мистер Фридом»

... POWER

FREEDOM

INTERDIT AUX MOINS DE 18 ANS

треугольнике, англичанин запутывался в подавленных сексуальных инстинктах, перемешанных с фольклором в духе шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь», американец буйствовал в салуне Дикого Запада в обличье ковбоя, а русский под звуки балалаек и на фоне пестрых куполов разыгрывал какую-то немислимую «развесистую клюкву» (хотя автор — Питер Устинов по происхождению наполовину русский и приходится чем-то вроде внучатого племянника нашему художнику Александру Бенуа). Но выясняется, что принцесса не желает покидать зачарованное царство, так как оно является единственным оазисом человеческих чувств и ее избранник не должен возвращаться в прозаичную действительность, а останется здесь с ней навсегда, за что и будет вознагражден подлинной любовью.

Героем оказывается, несомненно, на всю свою расчетливость и логическое мышление, француз, готовый на все ради любовных утех, в которых он понимает толк. Англичанин возвращается к семейному очагу, где его ждет верная супруга, хотя он и поживает от воспоминания, что у нее в постели всегда холодные ноги, американец не может оставаться, так как его ждет бизнес, и колеблется один лишь русский, но он тоже должен вернуться в грешный мир, так как не может позволить, чтобы там властвовал капиталист из Соединенных Штатов.

Француз оценил движения загадочной «славянской души», он дружески прощается с советским полковником, признаваясь ему на прощание, что только в нем обнаружил черты настоящей человечности, и за это горячо пожимает ему руку под сочувственные аплодисменты зрительного зала.

В антракте, когда я зашел к режиссерам за кулисы, они осторожно стали выпрашивать мои впечатления, полагая, что я похож на советского полковника из первого акта. Они были искренне обрадованы, когда я им сказал, что смеялся и отнюдь не нашел обидным эту карикатуру, так как, право же, чувство юмора не является прерогативой только французов, англичан или амери-

канцев, тем более что в конечном счете персонаж был обрисован с явной симпатией.

Поэтому, когда в фильме Клейна на экране появился Мужик-Мен в ушанке, ватнике с утрированными плечами и в валенках, меня не смутил этот наряд. Он был в стиле того условного плаката, в котором трактовалась вся картина. И даже странное место встречи двух персонажей — вестибюль станции метро, увешанный советскими плакатами, — я оправдывал нехваткой средств, так как знал, что режиссер не мог арендовать павильоны в студии и снимал все в подлинных интерьерах. Да и сам диалог носил характер клоунского антре, что также было в духе фильма, и мои возражения касались не актерских интонаций, а того смысла, который вложил в этот диалог Клейн.

Фридом затевает спор о «зонах влияния»: он забирает себе правый берег Сены, а Мужик-Мену предлагает левый. Во всем этом явно сквозит лубочно упрощенная, но типично маоистская концепция о сговоре двух великих «сверхдержав», что не делает чести Клейну. Однако драматург тут же, словно спохватившись, что его могут упрекнуть в необъективности, выпускает на сцену третий персонаж.

Раздается удар гонга и в кадре появляется огромный надувной дракон, символизирующий красный Китай. Это уродливое чудовище вмешивается в спор именно тогда, когда Мужик-Мен защищает принципы мирного сосуществования. Дракон рычит, призывая к уничтожению мистера Фридома и провозглашая «истины» из красной книжки: «Войну можно уничтожить только войной, надо вооружиться ружьями, чтобы не было больше ружей!»

Здесь неожиданно появляется в сопровождении девы Марии сам Христос, еле слышимым голосом проповедующий евангельские истины вроде «Не убий!», но мистер Фридом обрушивается на всех с очередным спичем: «Все вы узурпаторы, вы говорите о демократии, но не знаете, что это такое!.. Мы молодые, а вы все старики! Ваша демократия — это рабство и диктатура!»



Он так увлекся своим красноречием и подпрыгнул настолько высоко, что ударился головой о надпись: «Выход» — и грохнулся без чувств.

На помощь появляется новый персонаж («Красная Мария» в берете и трико), напоминающий знаменитую Мюзикдору в «Вампирах» Фейяда. Она вытаскивает Фридома на крышу, и они оказываются на фоне светящихся реклам в районе вокзала Сен-Лазар, что также перекликается с атмосферой «Фантомаса» того же Фейяда. Очнувшись, мистер Фридом кричит: «Ты подкуплена красными!», убивает ее из автомата и с ухватками Кинг-Конга начинает прыгать по крышам. Наконец он по-

Китайский дракон вмешивается в спор, когда Мужик-Мен защищает принципы мирного сосуществования.

Филипп Нуарэ и Джон Эбби в фильме «Мистер Фридом»

падает в окно какой-то мансарды, где на кровати уже ждет его Мария Магдалина, готовая для любовных утех.

Этот эпизод заставляет меня опять прервать рассказ о фильме и вызывает на второй спор с его автором. Мне кажется, что любой, даже эпизодический персонаж в произведении, преследующем точную политическую цель, может быть лишен психологических и



«Ты подкуплена красными!»

Кадр из фильма «Мистер Фридом»

бытовых мотивировок, но, будучи обрисован даже совершенно схематично, условно или плакатно, обязан иметь адрес, то есть быть узнаваем.

Заметьте, что вам неинтересно смотреть на журнальную или газетную карикатуру, если вы не знаете, как выглядит в реальности изображенный персонаж; вы не сможете оценить ни юмора, ни мастерства художника, если не знаете объекта шаржа. «Красная Мария», неожиданно здесь появляющаяся, вызывает лишь недоумение, так как абсолютно непонятно, кого она должна символизировать: она не вызывает никаких ассоциаций, за ней не стоит никакая реальность, так что остается неясным, почему она оказывает помощь Фридому, а он тут же вместо благодарности расплавляется с ней очередью из автомата. Если же весь эпизод только «баловство режиссера», то есть читата или пародия на немые серийные фильмы, то он сделан неискусно и в результате засоряет ход основной мыс-

ли картины. Но не будем спешить с выводами и вернемся к экрану.

Действие перебрасывается на заседание Совета министров Франции. Здесь Клейн применяет остроумную выдумку: вместо министров красуются автоматы-роботы, которые встречаются на французских ярмарках и в бистро. В них только надо опустить монету и крутануть ручку. Из рупоров вместо выигрышей или жетонов раздаются речи. Председательствует невидимый Супер Френч-Мен. Министры-автоматы выкликают голлистские лозунги и приветствуют своего вождя.

Мы переносимся в зал тренировки сторонников мистера Фридома. Жандармы, морская пехота, мотоциклисты, мажоретки, командосы в газовых масках упражняются в разгоне демонстраций. На ринге, залитом грязью, как для «кэтча», фридомисты тренируются в попытках: тут же рядом подвешивают людей вниз головой, окунают в ванны, на демонстрантов спускают с цепей собак, дают грузовиками, бросают газовые бомбы. От взрывов летят стекла окон и витрин, вопят сирены. Инсценированные кадры смешиваются с документаль-

ными — хотя Клейн закончил фильм еще до майских событий 1968 года в Париже, ему хватило и американской хроники. Раздается пронзительный свисток, все застывают, появляются Мария Магдалина и мистер Фридом:

«Я стал жертвой покушения, но мы отомстим. Вот наша программа: сначала холодная война, деморализация населения, террор, саботаж. Если они поймут — хорошо, начнем переговоры; я готов отправиться на них в любое время и в любое место... если не поймут — вторая фаза: психологическая война, систематическое разрушение!»

Мистер Фридом, войдя в раж, из политического агитатора превращается в ярмарочного зазывалу: ведь бизнес — это продолжение политики. Он начинает рекламировать душистую воду «Аэрозоль», крем для рук «Супер Ф» и стило с зарядом, равным двумстам килодинамита.

Здесь мы опять возвращаемся в генеральный штаб Фридома. Включается система радиозондажа. Результат опроса общественного мнения неутешителен для Фридома: только двадцать один процент «за», тридцать семь — «против» и сорок два не произвели выбора.

Мистер Фридом в бешенстве. На стене огромная карта Франции, напоминающая карты, вывешенные у входов в парижское метро. Мистер Фридом нажимает на одну из кнопок, зажигается красный кружок с названием города, он взорван. В ответ на экранах телевизоров тысячные демонстрации французов.

Вбегает отряд вооруженных французов-антифридомистов, завязывается перестрелка. Мистер Фридом в своей самой устрашающей маске и пуленепробиваемом костюме, испуская тарзаньи крики, расстреливает ворвавшихся партизан. Но они успели взорвать машины. Затухают экраны телевизоров. Фридом склоняется над телом одной из партизанок. Когда он снимает ее маску, похожую на череп, под ней оказывается лицо Марии Магдалины: «И ты предала меня! Может быть, ты убила и Великолепного Капитана?»

«Да, и я этим горда», — шепчет Мария Магдалина. Мистер Фридом в припадке ярости душит ее.

«Ах, так! — восклицает он. — Мои враги повсюду. Они не хотят переговоров! Хорошо! Объявляю конец холодной войны!» Из уцелевшей «машины по материализации» выскакивают американские летчики, они нажимают на кнопки. На географической карте появляются почтовые открытки с видами исторических мест Франции: Мон-Сен-Мишель, универмаг «Самаритэн», Дом Парижского радио, Версаль — все они взрываются, на экранах телевизоров — хроникальные кадры ужасающих бедствий войны.

Фридом торжествующе объявляет, что они разрушили полстраны, и обращается в микрофон к уцелевшему населению: «Я говорю с вами, как друг. Вы страдаете, я тоже страдаю. Вы плачете, я плачу вместе с вами. Наша дружба рождается в совместных страданиях. Вы хотите мира, мы хотим мира, но некоторые его не хотят... Даю вам на размышление 24 часа — не заставляйте меня идти до конца. Амины!»

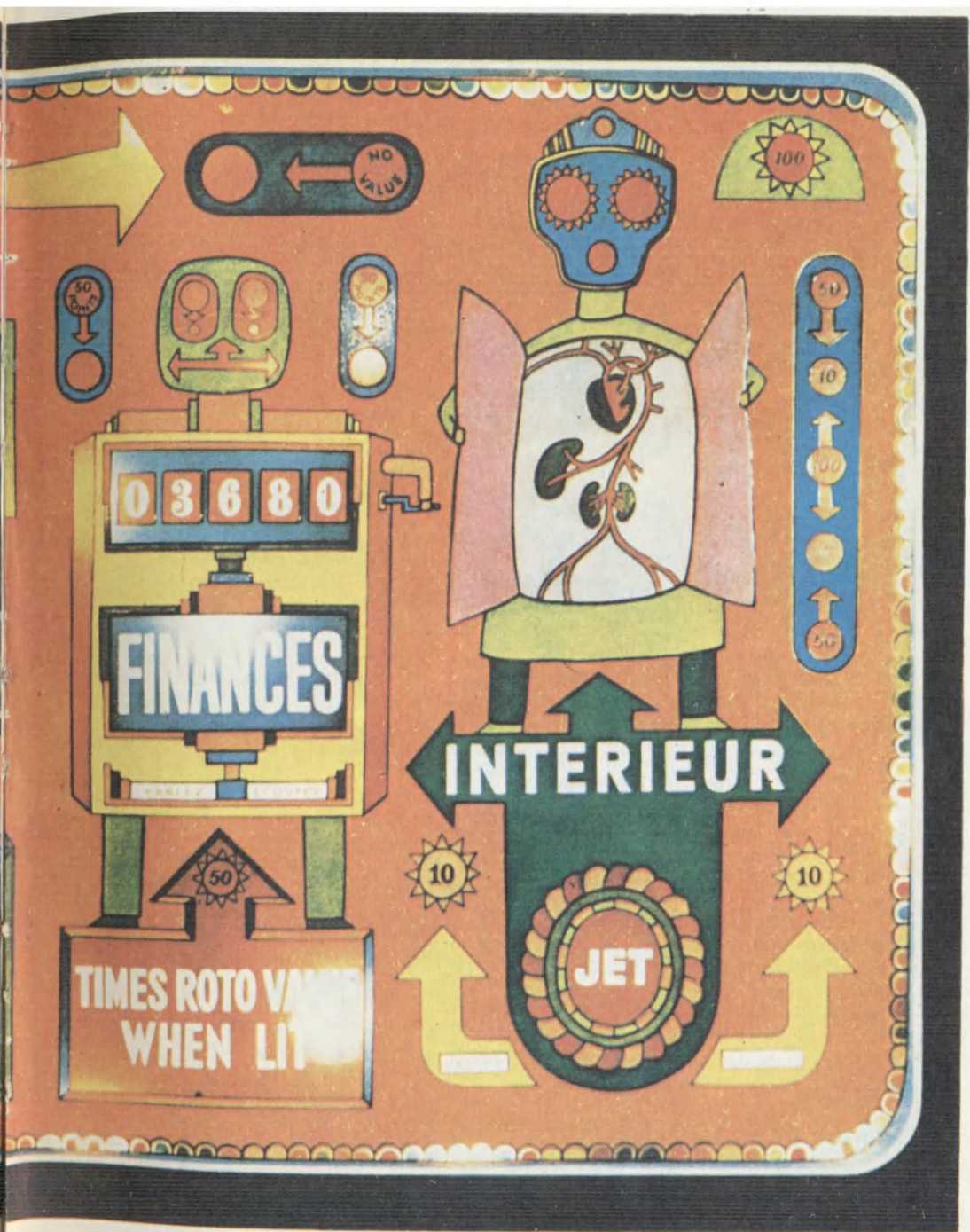
В ответ на эти демагогические призывы поднимаются народные массы, возникают уличные митинги, здесь Клейн умело монтирует общие документальные планы массовых демонстраций в Париже, к ним он поднимает средние планы ораторов на фоне лозунгов: «Фридом, убирайся домой!» Уличные ораторы призывают: «Для всех народов мира Фридом враг № 1. С ним не идут на сговор, а сражаются! Бой будет кровавым и долгим, но мы не боимся! Наша сила в единстве! Мы победим!»

Фридом возвращается в свой разрушенный штаб. Как сломанные игрушки валяется его «воинство». На экранах уцелевших телевизоров французы выкрикивают антиамериканские лозунги, поют «Интернационал».

Заседание Совета министров Франции — вместо министров автоматы-роботы. В них надо только опустить монету и крутануть ручку.

Кадр из фильма «Мистер Фридом»







«Вот наша программа: сначала холодная война, деморализация населения, террор, саботаж».

Кадр из фильма «Мистер Фридом»

Мистер Фридом кричит: «Вы этого хотели!» — выхватывает из пакета бомбу и бросает ее с высоты башни Свободы.

Атомный взрыв... Среди груды развалин умирающий Фридом в последний раз разговаривает с Нью-Йорком, пользуясь браслетом-телевизором.

Невозмутимый доктор Фридом-старший объясняет ему, что он вооружил его оружием неполной силы, поэтому французы еще не все вымерли: «То, что они так пострадали, — их вина. Ведь они не готовы к Свободе и заявляют, что не нуждаются в нас. Но когда их прижмет красный Китай, они все равно бросятся к нам и мы им раскроем свои объятия. Забыть и простить — так завещал Христос; любовь — это наш девиз!»

Доктор поет церковный псалом, мистер Фридом из последних сил старается ему подтягивать, но разваливается на куски... Так акционерное общество «Фридом» проиграло свою первую битву.

Со всех сторон на экране появляются толпы людей с поднятыми вверх кулаками... Растет движение Сопротивления...

На экране вместо надписи «Конец» появляется: «Продолжение следует!»

Теперь, когда мы сознательно подробно проследили развитие действия, можно установить, насколько закономерно сравнение фильма Клейна с «Мистерией-буфф» В. Маяковского. Это важно для того, чтобы понять, где и в чем соприкасается американский режиссер с революционной драматургией советского поэта и насколько прав фран-

►
«Мои враги повсюду! Они не хотят переговоров! Объявляю конец холодной войны!»

Кадр из фильма «Мистер Фридом»



цузский критик, провозглашая Клейна прямым продолжателем поэтики Маяковского.

Сначала просто откинем несравнимое — могучее маяковское слово и вялый, по структуре только информативный диалог Клейна, затем — масштабы замысла: «Мистерия-буфф» — это «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи», «Мистер Фридом» — попытка памфлетного обстрела одной из мишеней, хотя автор и стремится придать ей глобальный характер. Здесь возникает важнейшая проблема для всякого произведения, претендующего на политическое воздействие, — проблема точности определения как самой цели, так и средств ее достижения. Извинившись перед читателем, мне опять придется прибегнуть к личному отступлению.

Занимаясь как режиссер вплотную драматургией Маяковского, я, естественно, задавал себе вопрос: почему именно «Мистерию-буфф» преследует сегодня несчастливая сценическая судьба? Конечно, первой и основной причиной является то, что пьеса была задумана поэтом как зрелище прежде всего злободневное, поэтому всякая попытка поставить его по каноническим текстам двух существующих редакций обречена с самого начала на неуспех. Вспомним, что завещал Маяковский в предисловии ко второму варианту пьесы: «В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие «Мистерию-буфф», меняйте содержание, — делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным»¹.

Однако легко сказать «меняйте содержание», а где же нам найти сегодня второго Маяковского или поэта, который взял бы на себя смелость выдержать сравнение с ним? Это была первая и, как оказалось, непреодолимая трудность, когда я задумывал свою постановку «Мистерии-буфф».

А мне дважды представлялась возможность ее осуществления — один раз

дирекция Дворца спорта в Лужниках мечтала о грандиозном театрализованном представлении (но в последнюю минуту спасовала), другой, более скромный путь я видел в постановке пьесы силами руководимого мною Студенческого театра МГУ, но не на его маленькой сцене, а, например, в помещении... Планетария. К огромному моему огорчению, оба проекта оказались утопией, я не нашел практической поддержки. Но если я упоминаю о них здесь, то только потому, что, обдумывая режиссерское решение, я столкнулся с еще одной трудностью, но уже не организационного, а творческого или, даже точнее, политического характера, гнездящейся в самой ткани пьесы.

Если было вполне объяснимо, что Маяковский в момент написания «Мистерии-буфф» (летом 1918 года) выбрал в качестве исходного мотива образ всемирного потопа, ассоциирующегося с Революцией, то по прошествии времени стало ясным противоречие, заключающееся в этом символе. Противоречие можно сформулировать очень просто: почему Революция отождествляется со стихийным явлением, от которого приходится спасаться не только «чистым», то есть буржуазии всех мастей, но и «нечистым», то есть пролетариату, который ведь является не жертвой, но создателем этой Революции, и далее — почему «нечистым» надо строить ковчег, дабы спрятаться в нем, по существу, от Революции.

Образ, навеянный библейскими легендами, не выдержал напора времени и нашего понимания истории и, конечно, сегодня Маяковский первым изменил бы его. Значит, так же как и в «Бане», где надо было найти современную реализацию метафоры «машины времени» (что и удалось, используя ход времени, запечатленный документальным кино), так и для сегодняшней сценической трактовки «Мистерии-буфф» необходимо прежде всего уточнить основной посыл пьесы.

В моем замысле постановки действие должно было начинаться с проекции на экране апокалиптического видения

¹ Маяковский В. В. Театр и кино. М., «Искусство», 1954, с. 211.



взрыва атомной бомбы. Мне показалось, что именно такая угроза делает понятным для современного зрителя и последующий образ Ноева ковчега, который может прочитываться как знак идеи о мирном сосуществовании двух противостоящих социальных систем. При этом, естественно, не только не снималась, но, напротив, обострялась мысль об идеологической борьбе между «чистыми» и «нечистыми».

Нужно было также пересмотреть их персонификацию — заново индивидуализировать «нечистых», а из среды «чистых» исключить устаревшие фигуры (Клемансо, Ллойд-Джорджа, турецкого паши, негуса, раджи и т. д.) и заменить их злободневными, к тому же с учетом такого исторического события, как вторая мировая война. Здесь возникла масса интереснейших возможностей, на которых нет смысла сейчас останавливаться; замечу лишь еще о том, какой трансформации могли подвергнуться и такие важные для пьесы картины, как «рай» и «ад».

«Даю вам на размышление 24 часа — не заставляйте меня идти до конца! Аминь».

Кадр из фильма «Мистер Фридом»

Вряд ли сегодня «райские» искушения для «нечистых» могли ограничиться идеями толстовского непротivления, гораздо опаснее выглядели бы мифы «общества потребления» и «нового капитализма».

Тогда Саваоф мог бы предстать не в евангельском обличье, а как бизнесмен-режиссер, организатор огромного «шоу» или конторы, рекламирующей «рай» внеклассового общества и изобилия, якобы доступного для всех трудящихся.

Отсюда можно было бы вообразить, что какая-то пара молодых «нечистых» соблазнялась иллюзией «райского» уголка, оборудованного всеми чудесами бытовой техники — телевизорами, стиральными машинами, пылесосами и т. д. и в придачу акциями, якобы дающими право на участие в прибылях

предприятия, а затем разоблачить эту аферу — ведь вскоре выяснилось, что все эти блага являются лишь обманым реквизитом, акция — фикцией, а вещи, купленные в рассрочку, окончательно превращали их владельцев в рабов капиталистического «рая».

В сцене «ада», оборудованного современным набором фильмов «ужасов» с участием «монстров» типа Дракулы и Франкенштейна, ничто не может утратить «нечистых», прошедших сквозь страдания второй мировой войны и ставших свидетелями зверств нацистских концлагерей. Финал спектакля с гениальной прозорливостью предсказал сам поэт: «Сегодня к коммуне рвется воля миллионов, а через полсотни лет, может быть, в атаку далеких планет ринутся воздушные дредноуты коммуны».

Я позволил себе поделиться своими мечтами о постановке «Мистерии-буфф» лишь для того, чтобы подчеркнуть еще раз жизненность формы, изобретенной поэтом, она оказывается богатой и емкой, вмещающей без труда «сиюминутное» содержание и обязывающей всех художников к непрерывному изобретению и к точности политического прицела.

Вот именно здесь фильм Клейна и оказывается особенно уязвимым. Маяковский писал: «Мистерия-буфф» — дорога. Дорога революции. Никто не предскажет с точностью, какие еще горы придется взрывать нам, идущим этой дорогой»¹. Но путь американского режиссера оказался слишком узким и не стал дорогой революции, так как исключил он основные ее действующие силы — ведь хроникальные кадры демонстраций и безликие фигуры партизанских «коммандос» ни в коей мере не могут возместить отсутствие революционного пролетариата и его партии.

В принципе трудно возражать против приема политического памфлета, где вся сила сатирического удара сосредоточена в одной фигуре, но именно тогда необходимо возместить потерю мас-

штабности проникновением в глубину выбранной цели. Сочиняя своего мистера Фридома, Клейн искренне хотел разоблачить американский империализм, его агрессивные цели и способы порабощения других стран, и в частности Франции.

Но ведь сегодня заокеанские представители «свободного мира» не ограничиваются только размахиванием атомной бомбы, крикливой демагогией и лицемерными лозунгами, они действуют также и более сложными методами: настойчивое и планомерное внедрение американского капитала в основные отрасли европейской, латиноамериканской и азиатской экономики является их орудием наравне с прямой военной агрессией. Эти стороны американской экспансии не нашли никакого отражения в памфлете Клейна, изобилующем к тому же неясностями, значительно ослабляющими силу его политического воздействия.

Я уже упоминал о загадочной фигуре «Красной Марии», но и персонаж второй Марии, грешницы Магдалины, становится совершенно непонятным в конце фильма, когда обнаруживается, что эта соблазнительница (ее играет героиня фильма «Прошлым летом в Мариенбаде», талантливая актриса Дельфина Сейриг) является также не только «красной партизанкой», но и убийцей Великолепного Капитана. Кстати, и этот персонаж (чей труп мы видим только в одном кадре — он красуется в виде удушенника в вестибюле станции метро) остается неразъясненным; если за фигурой Супер Френч-Мена можно угадать силуэт французского президента, то остается непонятным, в кого метил автор фильма, вводя мимоходом тему Великолепного Капитана.

Вся эта идеологическая путаница значительно ослабляет воздействие работы Клейна и не подтверждает ее определение как «Мистерии-буфф» по-американски. К тому же и творческую родословную фильма надо отсчитывать не от поэтики Маяковского, которая явно чужда или просто незнакома Клейну, а от своих американских кинопредшественников.

¹ Маяковский В. В. Театр и кино, с. 211.

Такая удачная антимилитаристская клоунада, как «Утиный суп» братьев Маркс, или изобилующий гротескной выдумкой фильм «Хелцапоппин» режиссера Поттера, конечно, являются стилистическими источниками памфлета Клейна, и если они лишены его политической направленности, то превосходят по некоторым чисто кинематографическим элементам: в первом случае своеобразный эксцентрической игрой актеров, а во втором — трюковым использованием возможностей кинокамеры и монтажа.

Сильной стороной творческого облика Клейна, по сравнению с этими его предшественниками, является владение изобразительными средствами, что не удивительно, учитывая его прошлое живописца и фотографа. Сам он не видит противоречия между своими опытами игрового кино и хроникальными картинками, снятыми им до и после «Мистера Фридома», — в интервью с журналом «Синема-70» (№ 151) он заявил:

«Я не думаю, что в политическом кино существует противопоставление формулы «зрелище» понятию «документальности» — агитпропфильм может быть и зрелищем, мы видели это на опыте советского кино 20-х годов».

И в то же время Клейн может служить примером для многих художников и операторов, сменивших кисть или кинокамеры на более почетное, по их мнению, кресло режиссера. К сожалению, у большинства из этих «перебежчиков» мы замечаем превалирование их прежнего опыта, в то время как переход в другую профессию требует мужественного отказа от накопленных навыков и коренной перестройки в выборе средств воздействия.

Режиссура по своей специфике включает в себя изобразительную культуру, но, что еще важнее, не ограничивается ею. Можно было, например, предположить, что такой известный театральный художник, как Рене Аллио, чьими декорациями мы восхищались в спектаклях Планшона «Мертвые души» по Гоголю или «Жорж Дантен» и «Тартюф» Мольера, в своем режиссерском кинодебюте

«Недостойная старая дама» (по новелле Бертольта Брехта) блеснет пластическими изысками. Однако фильм снят сознательно скромно и центр тяжести в нем перенесен на тщательное и глубокое раскрытие сюжета и образа героини средствами актерской игры.

Так же и Вильям Клейн в своем следующем фильме, «Эльдридж Кливер — Черные Пантеры», после плакатного пиршества красок обращается к строгому документальному стилю, лишенному каких-либо следов операторской или живописной манерности. Этого требовал и сам «объект» изображения: Эльдридж Кливер, бывший идеолог и вождь движения «Черных пантер», находился в Алжире, куда он вынужден был уехать после кровавой расправы американской полиции с его собратьями. Клейн снял кинопортрет-интервью, в котором мы слышим и беседу Кливера с журналистом Робертом Широм, и встречи с африканцами, и внутренний монолог — его мысли в то время, когда бродит он в одиночестве по узким улочкам старого Алжира.

Состоявшийся в том же городе в 1969 году Фестиваль panaфриканской культуры, выросший в крупное политическое событие, свидетельствовал не только о творческом богатстве народов Африки, но и об их сплоченности в борьбе с империализмом и неокOLONиализмом и позволил Клейну снять еще один документальный фильм.

В нем он не ограничился лишь показом «экзотических» песенных и танцевальных номеров, а организовал дискуссию по вопросу о роли и значении африканской культуры, применив разнообразные киноприемы, включая и политические тексты-титры, в чем он, по собственному признанию, следовал фильмам Дзиги Вертова. В результате возникла еще одна своеобразная модель политического кино — фильм-диспут, в котором зрелищные элементы органически переплетаются с документальными.

«Мистера Фридома» Клейн закончил в 1968 году, незадолго до майских событий в Париже — они, как он сам заявил, воздействовали на него настолько

сильно, что заставили ощутить недостатки своего фильма и в то же время укрепили решимость продолжать работу в области политического фильма. Значит, художник находится в пути, и если наряду с ростом его политического сознания придет к нему и понимание значения творческого содружества с драматургом-поэтом, может, в результате и состоится, наконец, подлинная «Мистерия-буфф» по-американски».

Разрушители мифов

Ухватить и передать из внешнего или внутреннего мира можно только взаимоотношения — «структуры», как сказали бы физики...

Ценность заключается не в одном из элементов, которые объединяешь или сравниваешь, а именно в специфическом характере связей, в особых внутренних взаимоотношениях, которые такая структура нам навязывает. Образ — это акт, который, хочешь не хочешь, связывает читателя. Читателя не трогают, а опутывают чарами.

Сент-Экзюпери

«Я всегда считал глубоко буржуазным положение, которое предполагало, что можно отделить то, что называется «политикой», от других видов деятельности человека — его работы, семейной жизни, или любви — такие взгляды мне представляются худшим видом бегства от жизни и ответственности перед ней... Но «политика» вошла в моду — о ней стали болтать в салонах, а с другой стороны классическое выражение: «я не занимаюсь политикой!» — ведь это открытый путь, ведущий к печам крематория будущих концлагерей. Политика — это часть жизни, политические истории могут так же волновать, вызывать смех или слезы зрителей, согласно тем же законам повествования, как и любовные истории и приключения. Я так думаю».

Эти слова принадлежат режиссеру Марселю Офюльсу, сыну известного постановщика Макса Офюльса, автора многих фильмов, в том числе и прославленной «Лолы Монтес», которую

он снял в 1955 году с участием французской «звезды» послевоенных лет Мартин Кароль и Питера Устинова.

Марсель, родившийся в 1927 году во Франкфурте-на-Майне, странствовал с отцом, учился в США, затем в Сорбонне и, наконец, натурализовался во Франции. Свободно владея тремя языками, он работал с 1951 года ассистентом у режиссеров Дювивье, Древиля, Хастона, Литвака, но наилучшую школу прошел, конечно, у отца, особенно во время съемок фильма «Лолы Монтес».

Самостоятельно Офюльс начал работать на телевидении в ФРГ, где для станции в Баден-Бадене снял цикл передач — заметной из них стала инсценировка «Клавиго» по Гёте (в сотрудничестве с Фрицем Кортнером). Затем в ОРТФ (Управление радио и телевидения Франции) он специализировался на документальных сюжетах для цикла передач «ЗУММ», которые редактировали два известных журналиста — Аллен де Седуи и Андре Харрис. Вместе они задумали серию политических передач под ироническим названием «Мюнхен, или Сто лет мира». Но осуществить замысел не удалось.

После майских событий 1968 года и стачки в ОРТФ, в которой принимали активное участие режиссер и оба журналиста, их изгнали, а передачу «ЗУММ» закрыли. Офюльс в дальнейшем продолжал работать для телевидения ФРГ.

Однако тема Мюнхена, очевидно, все же стесняла западногерманских владельцев фирмы. Тогда группа решила переориентироваться на материал оккупации и французского Сопротивления.

Офюльс рассказывает, что мысль об окончательной форме фильма родилась в беседе с бывшим видным партизаном Делиамом-Фуше. Он посоветовал в качестве основного объекта наблюдения выбрать небольшой провинциальный городок Клермон-Ферран. Его особенностью являлось то, что расположен он вблизи Виши (как известно, являвшегося столицей коллаборационистского правительства) и «петэнизм» проявлялся в нем в наиболее «чистом» виде до ноября 1942 года, когда и эта так называемая

«свободная зона» была оккупирована гитлеровской армией.

С другой стороны, провинция Овернь была одним из самых сильных центров Сопротивления. В Клермон-Ферране проходили политические процессы как во время оккупации, так и после нее. В этом маленьком провинциальном городке как в капле воды отражались процессы, типичные для всей страны.

Но авторы фильма сделали и следующий шаг, они обратились к свидетелям на более высоком уровне, даже если некоторые из них и не находились лично именно в Клермон-Ферране. «Мы нашли в Германии многих бывших оккупантов — офицеров и солдат. Их представления о Франции той эпохи и об их «миссии», какими бы непривычными они нам ни казались, а может быть, именно из-за этой непривычности, также стали необходимыми для воссоздания образа «Франции черных лет»¹.

Когда решение было принято, наступил период, который Марсель Офюльс характеризует так: «Это тридцать тысяч метров снятой 16-мм пленки, это просмотры в течение недель кино- и фотодокументов в архивах четырех стран, это тысячи километров странствий, сотни встреч, дюжины нескончаемых интервью...

Это также улицы и кафе Клермон-Феррана, бары Лондона и Мюнхена, долгие беседы съемочной группы по вечерам в ресторанах отелей, дискуссии с людьми, являющимися как бы одновременно и свидетелями и актерами или, по крайней мере, сыновьями и наследниками той эпохи, которую они взялись описать...

А затем месяцы в монтажной, где, разбирая и раскладывая материал, предоставляешь людям и идеям возможность постепенно находить свое место на пленке в промежутках между склейками, пока форма рассказа не обретет, наконец, нужную непринужденность»².

Так родился необычный документальный телевизионный фильм, длящийся четыре с половиной часа и окрещенный «Скорбь и сострадание». Заглавие было придумано не авторами ленты, а взято из высказываний одного из персонажей — аптекаря Марселя Вердье из Клермон-Феррана.

Когда Офюльс в 1969 году снимал его в кругу семьи, дочь задала вопрос отцу: «Скажи, папа, для участия в Сопротивлении нужно было еще что-нибудь кроме мужества?» — он ответил: «Конечно, храбрость прежде всего. Но во мне лично чаще всего боролись тогда два чувства — скорбь и сострадание».

Французское слово «pitié» переводится еще как «жалость», но здесь, мне кажется, Вердье использовал именно его второе значение — вряд ли настоящий патриот испытывал чувство жалости к большинству окружавших его персонажей.

Политическая острота фильма была настолько велика, что вокруг его выхода на широкий экран началась яростная борьба. Он был показан по швейцарскому и западногерманскому телевидению, вызвав огромное количество откликов, но естественно, что авторы хотели показать свое произведение также и в Париже. Однако Французское государственное управление радио и телевидения (ОРТФ) категорически его отвергло. Возникла бурная полемика в прессе.

Режиссер так формулировал причины саботажа фильма со стороны французского телевидения: «Почему ОРТФ отказалось показывать наш фильм? Очевидно, потому, что он приобрел репутацию «разрушителя мифов» — мифов, якобы столь необходимых для счастья и покоя народа. В свое время и де Голль счел нужным отдать должное Сопротивлению, чтобы миллионы французов смогли забыть унижения тех лет, которые они провели в пассивности... Все серьезные исследования, рассказывающие об этом периоде нашей истории, признают, что активное Сопротивление во время оккупации затронуло лишь небольшую часть французов. Об этом уже стали говорить и писать дав-

¹ L'Avant-scène. Cinema, 1972, N 127—128, p. 11.

² Ibid., p. 9.

но. Почему же не рассказать правду, адресуясь к широкой аудитории кино и телевидения?

Но французские политические руководители отказываются в течение ряда лет видеть и понимать, что интересы политического руководства нельзя смешивать под угрозой весьма опасных последствий с миссией журналиста, историка или кинематографа»¹.

Диагноз режиссера в целом поставлен правильно — ведь, как известно, французское телевидение находится полностью под контролем партии «правящего большинства», всеми способами стремящейся использовать его в своих политических целях.

Французская прогрессивная общественность ведет постоянную и напряженную борьбу за равноправное демократическое использование телевидения. Однако битву за фильм «Скорбь и страдание» выиграть не удалось. Тогда продюсеры предприняли смелый обходный маневр — уговорили владельца маленького кинотеатра на 200 мест в Латинском квартале взять их ленту.

На первый взгляд было безумием прокатывать телевизионный документальный фильм, длящийся четыре с половиной часа, в надежде, что он соберет зрителей. Однако эффект оказался совершенно неожиданным: перед кинотеатром с утра устанавливались очереди, билеты заказывались за неделю вперед, пресса выступила с восторженными отзывами.

Немедленно обнаружили и ярые противники фильма, завязалась уже не только кинематографическая, но и политическая полемика. Фильм стал «событием года», коммерсанты, почуяв возможность доходов, перенесли эксплуатацию картины в один из фешенебельных кинотеатров на Елисейские поля. Битва была выиграна!²

¹ L'Avant-scène. Cinema, 1972, N 127—128, p. 10.

² Когда писались эти строки, фильм уже насчитывал двадцать месяцев непрерывной демонстрации в одном только Париже — для документальной картины это неслыханный результат.

Но что же нового внес этот фильм по сравнению с уже известными нам лентами-интервью или монтажными фильмами? В чем причина его столь сенсационного успеха? Можно ли считать его новым этапом политического документального фильма? На все эти вопросы не может быть однозначного ответа. Конечно, главным поводом явилась прежде всего тематика. Авторы справедливо указывали на то, что французское кино в целом чрезвычайно слабо использовало тему Сопротивления, чем оно, кстати, и отличалось от итальянского неореализма.

Второй отличительной особенностью стал угол зрения авторов фильма — исторический материал они сумели сделать злободневным. Недаром все критики немедленно отметили это в своих статьях. Жерар Дени в «Телераме» от 24 августа 1971 года, например, писал: «Меня больше всего поразила захватывающая и ужасающая злободневность показанного «прошлого». Эта история, лишенная покровов легенды, является также и историей нашего сегодня».

Персонажи сменились, но умонастроения остались, и камера напоминает нам о том, что некоторые решительно ничему не научились и ни от чего не отказались».

Как мы увидим дальше из разбора фильма, его политическая злободневность несомненна, но для того, чтобы она стала действенной, очевидно, нужна была и такая кинематографическая организация материала, которую критик Жан де Баронселли отметил в газете «Монд» от 21 апреля 1971 года: «Это настоящее кинематографическое произведение, впечатляющее своей композицией, драматическим развитием, ритмом и силой кадров».

А если вспомнить к тому же уже цитированное нами высказывание режиссера Офюльса, что политический фильм может и должен быть построен по тем же законам повествования, какие использует кинематографист в любом жанре для того, чтобы взволновать зрителя, то становится понятным пристальный интерес к структуре фильма.

Будучи противником описательного метода, я все же вынужден, хотя бы частично, познакомить читателя с содержанием, конструкцией и фактурой фильма.

Он делится на две части: первая носит название «Крах», вторая — «Выбор».

Только с французами проведено двадцать шесть индивидуальных интервью. Кого тут только нет — государственные деятели Пьер Мендес-Франс и Жорж Бидо, партизаны и «сочувствующие» им всех тенденций, вплоть до монархических: адвокаты, журналисты и писатели. Наконец, буржуа и обыватели, владельцы ресторанов, хозяева кинотеатров и отелей, аптекарь, торговец, даже парикмахерша — словом, продемонстрирован как бы социальный разрез чуть ли не всего французского общества.

Из Англии были привлечены следующие свидетели: бывший в то время премьер-министр сэр Антони Иден (поскольку он руководил военным министерством, он занимался связью с агентами на континенте), генерал сэр Эдвард Спирс, бывший личный представитель Черчилля при французском генеральном штабе, и трое британских военнослужащих — летчик, разведчик и радист. Всех их мы видим на экране. Они свидетельствуют о прошедших событиях, давая им каждый свою оценку.

Наиболее интересную группу свидетелей составили немцы. Это прежде всего — бывший капитан вермахта Хельмут Таузенд, возглавлявший оккупационный гарнизон в Клермон-Ферране. Он и Матеус Блейбингер — баварский каменщик, солдат оккупационных войск, а затем пленник партизан — были непосредственными участниками событий в Клермон-Ферране.

С более высоких позиций в эти же события вмешались генерал Вальтер Варлимонт, прикомандированный к высшему военному командованию вермахта, доктор Эльмар Мишель, бывший генеральный советник по вопросам экономики при германском военном командовании во Франции, и Поль Шмидт, бывший личный переводчик Гитлера.

Таким образом, одно только перечисление «действующих лиц» показывает, с каких многообразных ракурсов была освещена тема. Естественно, что интервью эти монтировались не подряд, а благодаря свободным монтажным ходам становились похожими на перекрестный допрос свидетелей в судебном заседании. Тем самым открывалась возможность для острых драматических столкновений и стереоскопической характеристики событий, не говоря уже о том, что каждый из «допрашиваемых» превращался в «портрет», обладающий индивидуальными свойствами, и становился попеременно то свидетелем обвинения, то защиты, а иногда и обвиняемым.

Журналисты-продюсеры, задумавшие передачу, казалось, могли бы свободно обойтись и без «режиссуры» в привычном ее понимании, но, видимо, желая выйти за пределы уже точно обозначившегося в телевидении жанра, они почувствовали необходимость иной, более сложной организации материала.

Обычно в такого рода фильмах авторы надеются на драматизм самих событий, особенно ярко прочитывающихся в хроникальных кадрах. Здесь они также привлекли обильный документальный материал, но Офюльс обработал его по-новому. Событийные съемки тех лет, использованные контрапунктно, играют роль то «вещественных доказательств», то характеристик, а иногда и лирических отступлений.

Чтобы не быть голословными, проследим, например, развитие экспозиции фильма.

Он начинается неожиданно: на экране нарядная свадьба в Фаллингбостеле, маленьком городке ФРГ.

Цветущий месяц май 1969 года, новобрачные входят в кирху, краткая церемония бракосочетания — и вот уже жених с невестой и все приглашенные на праздничном банкете в местной таверне. Здесь срабатывает характерная деталь: на верхней полке вешалки большинство фуражек военного образца.

Веселое пиршество открывает отец невесты, бывший капитан вермахта —



Жак Дюкло и Мендес-Франс — «действующие лица» документального фильма «Скорбь и сострадание».

ныне бизнесмен (как гласит субтитр) Хельмут Таузенд (какое занятное совпадение: «таузенд» по-немецки «тысяча», поэтому он может рассматриваться и как «один из многих»). Капитан произносит традиционную поздравительную речь, из которой выясняется, что он женат уже тридцать лет и за все эти годы лишь один раз туча вой-

ны омрачила горизонт его счастливой брачной жизни и поэтому сейчас он, естественно, желает молодым безоблачного счастья.

После этого мы сразу переносимся на снятый с птичьего полета общий план городка Клермон-Феррана, расположенного, как гласит субтитр, в 387 км от Парижа и в 59 км от Виши.

Аппарат снижается и останавливается на крупном плане дощечки с надписью, гласящей, что этот городской сквер посвящен памяти молодежи Сопротивления.

И так же как мы видели только что немца Таузенда в кругу своей семьи, так и здесь, еще молодой на вид француз Марсель Вердье, местный аптекарь, сидя в гостиной рассказывает детям о начале войны. Он вспоминает, как на упрек своей соседки в том, что по причине многосемейности не ушел на фронт, ответил тогда с горькой усмешкой: «Оказалось, в этом не было необходимости, вскоре фронт пришел ко мне». С разгромом французской армии война сама докатилась до Клермон-Феррана.

Тут первый раз вступает хроника тридцатилетней давности — Морис Шевалье, любимец французской публики, поет в 1939 году перед пехотинцами веселую песенку о том, что хотя французские офицеры и солдаты придерживаются различных политических убеждений, но все они прежде всего одна большая и непобедимая семья.

И как контраст этой идиллии «странной войны» на экране появляется название первой части фильма — «Крах».

...Из 1939 года мы переносимся в сегодняшний день: по сельской дороге, ведущей в Клермон-Ферран, шагают два брата фермера. Они рассказывают режиссеру, находящемуся за кадром и поэтому не видимому для зрителей (во всем фильме авторы избегают показывать на экране задающего вопросы), о событиях тех лет и вспоминают, как немцы заподозрили их в помощи партизанам и в конце концов отправили в Бухенвальд.

Затем на экране появляется организатор движения Сопротивления в Овер-

ни — Эмиль Куладон, более известный в ту эпоху под псевдонимом полковника Гаспара. На вопрос, почему он ушел в маки, отвечает полушутливо, что однажды, зайдя в ресторан, где за столом сидели четыре немецких солдата, он заказал традиционный бифштекс, но хозяин ответил, что мяса уже больше нет, последние четыре порции слопали непрошенные «гости». Куладон добавляет: «А ведь быки-то наши, из Оверни... Затем нам запретили выходить на улицу по вечерам, и я понял, что мы не можем жить под нацистским режимом и за свободу надо драться».

И снова возврат к фермеру, вспоминающему, как он был мобилизован, но не понимал, почему надо убивать таких же крестьян, как и он, сидящих в окопах напротив и пока что не причинивших ему зла. Здесь на его словах вторично возникает французская хроника 1939 года, рисующая обстановку первого полугодия затишья на фронтах.

На экране появляется Мендес-Франс, ушедший в ту пору на войну в чине лейтенанта авиации. В ироническом комментарии он вспоминает, как буржуазные дамы, соболезновавшие «бедным солдатам», скучающим в унылых бетонных укреплениях линии Мажино, вытягивали из своих мужей и любовников чеки на крупные суммы для разведения роз на передовых позициях, дабы этим зрелищем украсить жизнь своих защитников...

И сразу резкий трагический аккорд: вторжение вермахта на французскую землю 10 мая 1940 года. Это уже всем памятная немецкая хроника, живописующая победное шествие фашистских танков и самолетов...

А в 1969 году капитан Таузенд на свадебном банкете, попыхивая сигарой и смакуя французское шампанское, напоминает гостям, что польская кампания длилась всего пятнадцать дней и они в армии были уверены, что французская закончится так же быстро — ведь немецкие солдаты соскучились по своим семьям.

На его неторопливый и самодовольный рассказ ложатся кадры немецкой хроники: разгром французской армии,

бегство гражданского населения по дорогам и «подвиги» фашистских ассов, бомбящих жертвы этого трагического исхода...

Экран 1969 года — во Франции крестьянин Алекс взволнованно рассказывает об этих же событиях с точки зрения рядового французского солдата, потрясенного неожиданным разгромом...

И вновь те же события, но уже в изложении немецкого генерала Варлимона. Уютно устроившись в кабинете, украшенном массивными подсвечниками из кованого железа, в этой несколько «вагнерианской» обстановке, он снисходительно признает, что, хотя германский генштаб не надеялся на столь быстрый исход кампании, Гитлер оказался прав в своих прогнозах, когда предсказывал скорую победу по причине психологического и морального развала Франции уже в предвоенные годы.

На этот текст ложатся кадры немецкой хроники — к офицерам вермахта, склонившимся над картой, подводят первых французских военнопленных с поднятыми вверх руками. Среди них немецкие операторы выбирают марокканцев, сенегальцев, алжирцев, и закадровый голос гитлеровского диктора той эпохи провозглашает: «Вот они защитники великой нации! Какой позор для белой расы!» А когда несколько черных солдат во французской форме начинают в лагере для военнопленных приплясывать, диктор торжествующе добавляет: «Чемберлен сказал, что англичане и их союзники спасают цивилизацию от средневекового варварства, — так вот посмотрите на этих хранителей цивилизации!»

Монтажная фраза заканчивается хроникальными кадрами французских городов в руинах и заключением диктора:

«Так выглядит война франко-английских плутократов... Французские солдаты сражались до последнего, защищая британских лордов».

...Кадры французской хроники 1940 года — последние дни правительства Поля Рейно. Он еще хочет продолжать войну, но из-за плеча символически уже выглядывает Петен... В Бриаре последняя встреча французских ми-

нистов с английскими союзниками — Черчиллем и Иденом...

Тут мы переносимся опять в 1969 год, на сей раз в коттедж Идена, постаревшего, но все так же пытающегося использовать свое «обаяние».

Постепенно становится ясным, как широко авторы раздвигают время и пространство — от двух провинциальных городков и их обитателей, от крестьянина и аптекаря, до государственных и военных деятелей разных стран на плацдарме от 1939 года до наших дней. Благодаря этому пространство приобретает историчность, а время, оставаясь на экране конкретным, прочитывается также и в эпическом ключе.

...Иден вспоминает свои впечатления от последнего полета над французской землей — это было элегическое прощание с внешне еще мирным по виду пейзажем Нормандии. Надежд у него больше не оставалось: французы отказались от союза с Великобританией...

Трагичны хроникальные кадры капитуляции Франции и воцарения Петена.

Дивизия СС «Адольф Гитлер» входит из Виши в Клермон-Ферран. Малочис-

ленный гарнизон пробует сопротивляться, но через три дня он разоружен, и эсэсовцы чистят сапоги на площади городка... Правда, они вскоре уйдут, но вернутся зимой 1942 года, когда окончательно исчезнет так называемая «свободная зона» и вся страна окажется под фашистской пятой...

Хроника: речь Петена, реакция жителей городка, немцы, дефилирующие по пустому Парижу, триумфальный въезд Гитлера во французскую столицу.

1969 год: на экране некий Кристиан де ла Мазьер рассказывает, как он вступал добровольцем в батальон французских фашистов.

Крупным планом газеты петеновской эпохи — пропаганда национализма, шовинизма, антисемитизма, призывы к сотрудничеству и возрождению «французской элиты»...

Аптекарь Вердые утверждает, что газетами они тогда не интересовались, а думали лишь о том, где достать пищу. Хроникальные кадры подтверждают остроту проблемы — закрытые магазины с табличками: «мяса нет», «сахара нет» и т. д. Основной пищей становятся кролики, их разводят в большом количестве.

Печальной памяти Жорж Бидо пытается объяснить причины личной популярности Петена в первые дни оккупа-

Французские фермеры братья Грав прятали оружие для партизан в винном погребе.

Кадр из фильма «Скорбь и сострадание»



ции. На этот текст ложатся хроникальные кадры поездки Петена по Франции, и вторично возникает голос Мориса Шевалье, поющего в 1942 году сентиментальную песенку, где рефрен гласит: «Как прекрасно благоухает наша земля»...

Наложение голоса популярного шансона на эти кадры производит необычайный эффект двойного действия: с одной стороны, иронически окрашиваются документальные куски, а с другой — возникает тема о моральной ответственности художника. Как известно, Мориса Шевалье упрекали в коллаборационизме, хотя никаких актов прямого сотрудничества Шевалье с фашистами зафиксировать не удалось. Однако сами его песни, такие нейтрально благополучные, звучали в трагические моменты жизни французского народа по меньшей мере как моральная безответственность актера.

Еще большим контрастом к тексту и мелодии песни является вторая часть монтажной фразы, также идущая под ее аккомпанемент, — кадры налета английской авиации на французский флот в Мэрсэль-Кебиро.

Затем на экране снова Иден и генерал Эдвард Спирс; они оправдывают эту операцию военной необходимостью, но этим же и объясняет свою ненависть к британцам вновь появляющийся на экране фашист Кристиан де ла Мазьер. В 40-м году ему было двадцать лет — он с возмущением говорит, что англичане убили тогда 1600 французских моряков...

Генерал Вальтер Варлимонт подтверждает, что этот налет нацисты использовали в своих пропагандистских целях — он послужил началом официального «сотрудничества», то есть коллаборационизма, — в Монтуре состоялась первая встреча Гитлера с Петеном.

О ней подробно повествует еще один персонаж — доктор Поль Шмидт — личный переводчик Гитлера. Заметьте, как авторы фильма закономерно выдвигают на подмостки Истории одного за другим действующих лиц драмы...

Хроникальные кадры: Петен трясет руку фюрера, а Шмидт за кадром ха-

рактеризует Лавалю (это первое упоминание о нем) как давнего и последовательного германофила. Встреча заканчивается утверждением Шмидта о том, что Гитлер тогда еще не решил окончательно, как надо поступить со столь быстро сдавшейся Францией и поэтому не мог ответить на вопросы Петена о зонах раздела страны и судьбе военнопленных.

Реакция в Клермон-Ферране: хозяин рестораника Шарль Браун и местный журналист Роже Тунц за стойкой бара вспоминают, как все тогда искали на карте, где же находится этот маленький и доселе не знакомый городок Монтур, ставший печально историческим местом рождения коллаборационизма.

Тунц свидетельствует: многие плакали, но нашлись, как всегда, и шутники — на сей раз они с горьким юмором определили, что такое франко-немецкое сотрудничество: «Отдай мне твои часы — и я скажу тебе, который час!» Браун и Тунц смеются...

Их невеселый смех переходит в хохот Геринга и Гитлера в салон-вагоне. Поезд с победителями пересекает Францию по направлению к ее атлантическим берегам.

И пока фюрер и его клика веселятся — эти хроникальные кадры комментирует в 1969 году генерал Варлимонт.

Сегодня он уже не боится подтвердить то, что Гитлер был малограмотным субъектом. Он никогда не путешествовал и о Франции имел весьма слабое представление, почерпнутое из нескольких пропагандистских книжечек. Вся его политика сводилась к желанию, чтобы по крайней мере полстолетия Франция расплачивалась за несправедливости Версальского мира, а больше всего его беспокоило возникновение браков между его солдатами и французскими девушками, что грозило чистоте арийской расы.

Рассказ генерала звучит на фоне поездки Гитлера, заканчивающейся посещением собора в Страсбурге. Это дает повод фашистскому генералу заявить, что Гитлер допустил ошибку в политике по отношению к Эльзасу и Лотарингии, он насадил там гаулейтеров и при-

звал местную молодежь в ряды вермахта.

Но сегодня на свадебном банкете Хельмут Таузенд оспаривает мнение своего генерала и полностью оправдывает политику фюрера — ведь он, Таузенд, после ранения на русском фронте был направлен как раз в Эльзас. Туда же он вызвал свою семью, и они чувствовали там себя как дома, так как это «немецкая земля». На вопрос невидимого интервьюера: «Вы и сейчас так думаете?» — бывший вояка отвечает, что хотя с тех пор туда не возвращался, но и сегодня полагает, что Эльзас и Лотарингия — это Германия, а не Франция.

Как видите, французские журналисты, отмечавшие злободневность фильма, были совершенно правы. Реваншистские настроения, которые так активно подогревает шпрингеровская пресса, образно воплощены в фигуре самодовольного бизнесмена. Жан-Луи Бори справедливо писал в «Нувель обсерватёр» 19 апреля 1971 года: «Это необходимое зрелище — и не только для молодежи. Прежде всего для тех, кто может немного лучше понять то, что мы переживаем сегодня. Вчерашний день дает урок завтрашнему».

А на экране опять военные годы... Немецкая хроника — клоун Брюно Фриц в солдатском мюзик-холле пародирует популярного спортивного комментатора. Под гогот эсэсовцев и шутовские куплеты возникают трагические кадры отправки одной из партий сотысячной армии французских пролетариев, перебросенных по условиям перемирия на германские заводы.

Вокзал. Немецкий генерал жмет руку немолодому рабочему. К нему же пристает репортер: «Вы были безработным, мсье Лефевр?» — «Да, в течение двух лет!» — «Вы женаты? У вас есть дети?» — «Да, двое»... Их прерывает команда: «По вагонам!» Немецкий комментатор произносит с наигранным пафосом вслед уходящему поезду: «Так эта широкая организация принесла счастливые результаты — ликвидацию безработицы и взаимопонимание рабочих двух стран...»

Монтажный переброс в 1969 год. Кабинет директора обувной фабрики в ФРГ доктора Эльмара Мишеля, бывшего экономического советника при немецком командовании во Франции. Он подтверждает, что на столь солидный пост мог быть назначен только член нацистской партии (а таковым он и являлся), и подробно описывает, как была налажена фашистская пропаганда в оккупированной стране. На его слова монтируются кадры немецкой хроники — нищие и замусоленные французские дети играют на пустырях и узких улочках, в то время как чинные арийские мальчики и девочки пользуются комфортом образцовых германских детских садов и школ...

Затем герр доктор подтверждает, что дал разрешение уже в сентябре 1940 года на открытие традиционных бегов, и на экране мы видим после титра «Париж становится снова Парижем» хронику тех лет — элегантная буржуазная толпа на трибунах Лонгшана, а затем афиши театров, среди них объявления о гастролях берлинской труппы в помещении «Гранд-Опера» — идет «Летучая мышь», оперетта Иоганна Штрауса...

На экране снова французский фашист Кристиан де ла Мазьер — он пытается объяснить свое вступление в добровольческий легион СС. Сын военного, он вырос в атмосфере культа дисциплины, чинопочитания, уважения к физическим качествам солдата... Немецкая армия импонировала именно этим: «Мы, молодежь, восторгались мускулистыми торсами рослых вермахтовцев, их дисциплиной... Это так не совпадало с внешним видом щуплых французских «пуалю», у которых военный мундир никогда не мог прикрыть их глубоко штатскую сущность».

Действительно, контрастно звучат кадры хроники: клятва так называемых «компаньонов» — отрядов петеновской молодежи: вытянув руки в фашистском приветствии, они скандируют слова присяги «шефу». А под портретом маршала на первой странице провинциальной газеты «Монитор» от 24 ноября 1940 года крупным шрифтом напечатана поэма



в его честь, сочиненная неким жандармом Лангильоном...

Кристиан де ла Мазьер формулирует свой вывод: Петен был прав, когда обвинил в поражении Франции не только парламентариев, иностранцев, космополитов и некоторых трусливых предпринимателей, но прежде всего коммунистов...

Здесь появляется новый персонаж: на экране шестидесятилетний отставной полковник Рене дю Жоншей, бывший партизан, но настроенный тоже активно антикоммунистически.

Под конец интервью он признается, что не только не чувствует себя республиканцем, но и сегодня открыто сочувствует монархистам. В движении Сопротивления он принимал участие лишь из укоренившейся ненависти к «бошам»... Отсюда и его столкновение в

Август 1942 года. Французские военнопленные провожают рабочих, отправляемых на работу в Германию.

Африке с Мендес-Франсом, которого он, как и большинство военных, считал одним из главных виновников поражения — ведь Мендес-Франс занимал перед войной пост государственного секретаря по авиации и к тому же был евреем...

На экране — рассказ о суде над Мендес-Франсом (процесс происходил в Клермон-Ферране). Бывший министр и депутат был приговорен к шести годам тюрьмы якобы за дезертирство, так как уехал в Африку, будучи в чине лейтенанта военно-воздушных сил. Обвинение вздорное, но процесс был нужен гитлеровцам и входил в пропаган-

дистскую программу как один из пунктов широкой расистской кампании.

Так выступает новая важная тема — обработка молодежи в фашистском духе, предпринятая правительством Виши по нацистским инструкциям.

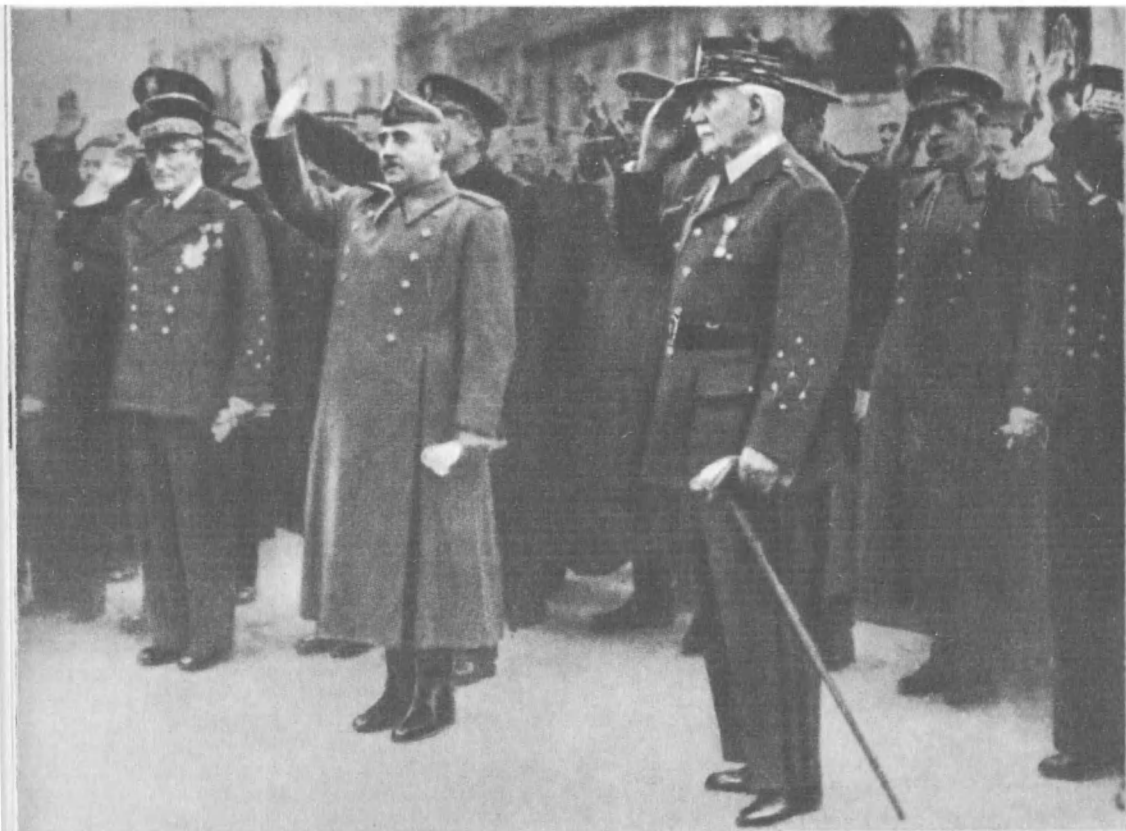
На экране кадры французской хроники тех лет — Петен посещает школу, а на пост министра по делам молодежи назначает некоего Жоржа Ламиранда.

К нашему удивлению, выясняется, что этот господин не только жив и посегодня, но занимает даже пост мэра города Бурбуль.

Еще одна встреча (в феврале 1941 года) врагов французского народа: генерал Франко приветствует маршала Петена и адмирала Дарлана.

Коллаборационист приветливо улыбается нам с экрана. Слушая его самодовольный рассказ, мы следим за кадрами все разрастающейся фашистской пропаганды: бородатый Альфонс де Шатобриан перед тремя тысячами слушателей во дворце Шайо развивает тезисы о Франции, как атлантическом бастионе против большевизма. В сегодняшнем Клермон-Ферране старики, учителя местного лица, вынуждены признать, что они не протестовали в свое время против изгнания преподавателя-еврея, а лавочники и коммерсанты вывешивали в окнах предприятий свидетельства об арийском происхождении.

Чистка коснулась и кинопромышленности. Владелец местного кино Пьер ле Кальвец рассказывает о демонстрации фашистского фильма «Еврей Зюсс», сдублированного французскими акте-



рами. На экране возникают отрывки из финала фильма: повешение Зюсса, а затем следует уже совсем неприятная для многих ныне здравствующих киноактеров хроника — отъезд «звезд» французского кино в Берлин по приглашению «фюрера» фашистской кинематографии Карла Фрейлиха для дружеских встреч со своими коллегами.

В числе отъезжающих, приветливо улыбающихся и с букетами цветов, преподнесенными присутствующими тут же на вокзале немецкими офицерами, мы узнаем Даниель Дарье, Сюзи Делер, Альбера Прежана...

Впритык монтируются кадры приезда в Париж Гейдриха — палача из Праги, стоявшего в то время во главе всей нацистской полиции. Во Францию он явился для «координации» действий со своими французскими коллегами...

«Сотрудничество» достигает апогея. Кристиан де ла Мазьер говорит о том, что не принято вспоминать сегодня, — да, тогда было два Парижа: один — пытавшийся выжить, другой — кутивший напропалую... Мелькают хроникальные кадры тех лет: переполненные ночные кабаки, модный ресторан «Максим», шампанское льется рекой...

Винный погреб в Клермон-Ферране — братья Грав рассказывают, как им пришлось в голову прятать здесь оружие для партизан. Здесь же они впервые запели «Интернационал», но не потому, что были коммунистами, а назло петеновцам — ведь те присвоили себе «Марсельезу»...

А профессор Дантон, преподаватель лица в Клермон-Ферране, в это время с трудом вспоминает — были ли среди его учеников сторонники генерала де Голля (отметим, что только тут впервые в фильме появляется это имя).

Режиссер за кадром указывает забывчивому профессору на памятную траурную дощечку на стене лица, профессор отвечает, что на ней значатся жертвы первой войны, однако сконфуженно замолкает, когда мы вместе с ним видим крупный план доски, где выгравирован длинный список бывших учеников лица, павших от рук фашистов в годы 1939—1945...

Первая часть фильма заканчивается документальными кадрами посещения Клермон-Феррана маршалом Петеном — он проходит сквозь строй ликующих обывателей, пожимает руки делегации крестьян, и все это опять под бодрящую песенку Мориса Шевалье «Я пою любовь и радость...» с лихим припевом: «Тра-ля-ля, тра-ля-ля! Бим-бам-бум!»

Не буду утомлять читателя подробным пересказом второй половины фильма, так как мне кажется, что уже сейчас можно сделать выводы о его структуре.

Первой отличительной особенностью является сознательный примат неоднородного повествования — обычно в документальном фильме расчет опирается на «самоигральность» событийных кусков, нанизанных один за другим, в качестве изолированных аттракционов.

Офюльс избирает другой принцип — сравнительно небольшое количество драматических событий поворачивается под разными углами и рассматривается с многообразных ракурсов.

Режиссер от констатации фактов переходит к объемному их исследованию, не теряя, а, скорее, усиливая при этом эмоциональное напряжение.

Стоит также подчеркнуть, что в картине совершенно отсутствует традиционный дикторский текст и авторская точка зрения выявлена через отношение персонажей между собой и взглядом автора на них и события приемами монтажного сопряжения.

Не знаю, как вы, уважаемый читатель, но когда я смотрю старую хронику, то испытываю противоречивые чувства: сначала меня, конечно, захватывает само событие, затем инстинктивно интересуют курьезные несовпадения моды, быта, среды, но одновременно я ловлю себя на том, что ведь каждый из этих безымянных людей, мимолетно появляющихся на фоне исторических персонажей, тоже прошел свой жизненный путь со всеми его горестями, радостями и заботами, то есть наделен конкретной биографией.

И мне становится невыразимо грустно от мысли, что подавляющего большинства из них уже, наверное, нет в жи-

вых, однако они заслуживают лучшей участи, чем оставаться на экране только статистами Истории.

Метод, примененный Офюльсом, когда он последовательно перемежает хроникальные кадры с интервью, взятыми не только у «знаменитостей», но и у рядовых людей из числа тех самых, что мелькают в большом количестве на экране, позволяет ему как бы персонализировать кинодокументы — вот мне, зрителю, и кажется, что в толпе мелькает теперь знакомый персонаж, ведь я только что слышал его с экрана.

Это вот он на фронте в солдатской шинели, а затем в оккупированном городе стоит в очереди за хлебом, это его отправляют на принудительный труд в Германию, это он томится в концлагере или уходит в партизаны, это он радостно встречает освободителей. Хроника перестает быть анонимной из-за введения в повествование конкретных человеческих судеб.

А с другой стороны, сами эти люди со своей, может быть, не такой уж исключительной судьбой, приобретают от соседства с Историей другое, более важное и весомое значение — это уже не статисты, а действующие лица эпохи.

Большую роль в такого рода «очеловечивании» документа играет, конечно, не только сложное и тонко продуманное монтажное построение, но и внутренняя структура самого куска-интервью.

Вопросы, задаваемые людям на экране, тщательно обдуманы, они не носят анкетно-лобового характера; это как бы разговор незначай, мимоходом, беседа иногда открыто дружественная, иногда нейтральная, но всегда лишенная назойливого любопытства, нескромности, подталкивания к выводам. Это сложная работа, в которой к журналистскому опыту прибавлено и профессиональное режиссерское умение.

Приметы точной режиссерской организации материала можно уловить не только в его речевой, но и пластической фактуре. Как правило, все персонажи погружены в определенную атмосферу и каждый из них, таким образом, охарактеризован и средой.

Вторая половина фильма начинается с исторической даты — 11 ноября 1942 года, когда на экране немецкий солдат поднимает шлагбаум, рядом с которым красуется надпись: «Демаркационная линия, проезд воспрещен», и пропускает моторизованную колонну фашистских войск. Так перестает существовать «свободная зона».

В этой части фильма, озаглавленной «Выбор» и также состоящей из множества эпизодов, которые я не буду целиком перечислять, появляются наряду с известными уже нам и новые персонажи — всем им предстоит сделать выбор.

Впрочем, не всем. Например, мистера Деннису Рэйку, благообразному седому джентльмену, удобно устроившемуся в кресле у камина с любимой кошкой на коленях, выбора делать не надо. Ведь это бывший английский секретный агент, неоднократно переправляемый в оккупированную Францию, на языке которой он говорит почти без акцента. В спокойной, диккенсовской манере он признает, что самую большую помощь получал от французских железнодорожников и главным образом, как он выразился, «сейчас даже трудно выговорить» — от коммунистов.

Мистер Рэйк вынужден также засвидетельствовать свое восхищение французскими рабочими: «Они отдадут вам последний сантиметр и спрячут с опасностью для своей жизни». На вопрос кадрового собеседника: «Как к вам относилась французская буржуазия?» — отвечает: «Скорее, нейтрально. Она мне не помогала, в то время как гарсоны в кафе, продавщицы в универмагах служили мне для связи, прекрасно понимая, чем они рискуют».

Второй англичанин, которому также не надо было выбирать, — парашютист Эванс — делится воспоминаниями о своих полетах для связи с французскими партизанами. Он снят на фоне самолетной кабины, однако, когда в конце интервью аппарат отъезжает, мы видим, что это не настоящий самолет, а лишь увеличенный фото.

На французской земле люди появляются также не в невыразительной обстановке телевизионной студии, а на

деревенской улице, за стойкой бара, в фойе кино, в мэрии, винном погребе или родовом замке. Обрисовка персонажей лишена ретуши: «герои» не водружены на пьедестал, а «злодеи» лишены внешних примет их преступлений. Серьезные проблемы трактуются без педалирования, а иногда и с юмором. Когда, например, возникает тема прямой оккупации Клермон-Феррана, она проецируется поочередно с четырех ракурсов.

Хельмут Таузенд показывает гостям на свадьбе любительские фото, такие мирные по своему характеру, снятые во время его хозяйничания в городке; содержатель местного бара, бывший чемпион по велогонкам Рафаэль Джиминиани, утверждает, что немцев почти не было видно, но в следующем кадре аптекарь Вердые свидетельствует, что немцы были понатыканы всюду, а хозяин гостиницы господин Миош виновато разводит руками и признается, что был вынужден обслуживать их.

Так постепенно наращивается в фильме то, что, пользуясь термином Энгельса, можно назвать «фальстафовским фоном». Особенно это ощутимо, пожалуй, в последних эпизодах картины, где появляется хозяйка местной парикмахерской мадам Соланж. Эта мегера непохожа на симпатичную шекспировскую миссис Куикли, но не менее красочна в своих поведках.

Она застигнута кинокамерой в своей повседневной обстановке за кассой заведения, поминутно дребезжит звонок у входной двери, появляются и исчезают клиентки, мадам то и дело отрывается от интервью, извиняясь перед закадровым собеседником. В разговоре выясняется, что мадам была и остается яркой сторонницей Петена. Она с негодованием рассказывает своему невидимому слушателю, что ее даже арестовали в 1944 году и судили по подозрению в доносах на патриотов, но что она была выпущена за недостаточностью улик.

Любопытно, что позднее, уже при выпуске фильма на экран, выяснилось немаловажное обстоятельство: мадам все-таки оказалась доносчицей — ее судили

и приговорили к пятнадцати годам заключения.

Эта малосимпатичная фигура нужна в фильме и для того, чтобы еще лучше оттенить образы патриотов, представленных в «Скорби и сострадании» достаточно широко, в силу чего Марсель Офюльс избежал опасности создать в своей работе превратную, искажающую реальность картину.

Из них выделяется видный деятель Французской компартии Жак Дюкло, который формулирует притягательную силу Сопротивления для всех честных французов. Он подчеркивает отвагу коммунистов, напоминает о героической смерти рабочего-металлурга Жана-Пьера Тэмбо, который перед расстрелом крикнул прямо в лицо палачам: «Да здравствует Коммунистическая партия Германии!»

Я уже упоминал о кадрах веселящегося буржуазного Парижа из первой части фильма. До сих пор никто не осмеливался их показывать. Париж во всех документальных лентах фигурировал лишь как обнищавший, голодный и пустой город, что было правдой, но не полной¹. Столица Франции, как в свои черные, так и светлые дни — не едина. Тяготы дней оккупации, как и повседневного существования в условиях капиталистического общества, обрушиваются прежде всего на плечи рабочего класса. Когда трудовой Париж спит, тогда начинает жить «ночной Париж» со своей мощной «индустрией развлечений».

Трагедия, пережитая нацией, лишь на очень короткий срок отразилась на деятельности этих кварталов, где вскоре с тем же цинизмом стали обслуживать оккупантов и нуворишей, как незадолго до этого вытягивали доллары из американских туристов.

Ассоциации, возникающие от монтажной фразы ночного Парижа, скачек и

¹ Только в 1976 году на экраны Франции вышел фильм Андре Алими «Поем под оккупацией» — обличительный документ, в котором собраны хроникальные кадры, свидетельствующие о сотрудничестве некоторых кругов артистического Парижа с оккупантами.

пляски неоновых реклам, приглашающих в ресторан «Максим» или на гастроли немецкой оперетты, неоднозначны. Это не просто или, вернее, не только презрение и осуждение. Здесь кроются и некоторые черты города, неотъемлемые от его существа.

Я позволю себе личное лирическое отступление.

Мне довелось вторично побывать в Париже после двенадцатилетнего отсутствия. Осенью 1946 года я прилетел на военном самолете в город, с которым встретился впервые в 1934 году. Мое психологическое состояние было понятно: за спиной годы неслыханных исторических потрясений, война, принесящая столько горя моей Родине, и подвиг народа, закончившийся победой над фашизмом. Чего стоила война ее зачинщикам, я стал свидетелем, когда наш летчик сделал круг над разбомбленным Берлином...

Хотя я знал, что Париж не пострадал от налетов авиации и немцы не успели его разрушить, я все же волновался перед встречей с ним, боясь обнаружить рубцы от пережитых страданий.

Мы прилетели в столицу Франции вечером, и хотя центр ее не был залит огнями, как в довоенное время, но все же нас сразу охватывало привычное ощущение от праздничной панорамы Елисейских полей.

Когда мы уже рискнули вечером отправиться на Монмартр, то удивлению моему или, вернее сказать, смятению не было границ.

На площади Пигаль все было так, как будто я уехал отсюда только вчера. Внешне ничего не изменилось, и мы вошли в прославленный «Баль-Табарен», где дюжина девиц отплясывала на эстраде канкан, так же как и во времена Оффенбаха...

Неожиданно подтверждение этим моим смутным ощущениям нашел я, перелистывая уже позже журнал «Весы», где в 1908 году одна поэтесса писала в статье под заголовком «Бедный город»: «Мне кажется иногда, что страны могут разрушаться, народы исчезнуть, далекие горы сдвинуться и пасть в море, Европа опустеть — а Париж, не

заметив, будет все так же, совершенно так же изо дня в день жить, шуметь и веселиться, и не остановится, потому что не в его власти остановиться, пока не кончится завод. А завод устроен по самому усовершенствованному способу — на неопределенное время».

А через двадцать лет другой писатель Исаак Бабель в письме к Льву Никулину от марта 1928 года отметил: «Нет, грех хулить, город хороший, беда только, что очень стабилизированный».

Помню, в том году я бродил по Парижу и бормотал строки Аполлинера:

«Вновь ты в Париже, среди толп один,
А мимо прут мыча стада машин.

Тоска сжимает горло, сердце глохнет,
Как будто никогда, никто тебя любить
не сможет».

...Вернемся к фильму — он заканчивается известными кадрами освобождения и, в частности, входом союзных танков в Клермон-Ферран.

Однако к радости избавления примешивается и горечь — ведь только на экране промелькнули кадры истерического выступления предателя Дорио, призывающего французов на борьбу с большевизмом, и еще не успели содрать с парижских стен гигантские афиши с портретом Виктора Гюго, у которого фашистские пропагандисты выискали следующие строки:

«Новая Европа образуется, когда из нее будут исключены Англия и Россия. Англия будет изгнана в океаны, а татарская Россия в степи».

Только что по-прежнему веселящийся на свадьбе полковник Таузенд на вопрос невидимого собеседника, много ли было за время его пребывания в Клермон-Ферране казней партизан и убийств евреев, ответил с невинным видом, что он «как военный ничего об этом не знал».

Но тут же французский писатель доктор Клод Леви, которого петеновские полицейские пытали в течение восемнадцати суток, рассказал нам, как он был свидетелем из окна тюрьмы расстрела группы партизан и уничтожения всех подозреваемых в неарийском происхождении. Сам он отделался высылкой в

концлагерь Дахау лишь потому, что ему было в то время шестнадцать лет.

А в следующем кадре Кристиан де ла Мазьер, вступивший, как мы помним, в добровольческий легион французских фашистов, подтверждает, что немецкое командование бросало их соединение на самые опасные участки фронта (уже расколотого ударами войск Жукова и Рокоссовского) в надежде, что их полностью уничтожат. Так и случилось — из семи тысяч «легионеров» уцелело только триста...

Аптекарь Вердье заканчивает рассказ своим детям о чудовищных пытках, которым подвергали гестаповцы перед расстрелом двадцатилетнюю патриотку Маринетту Мэню — сегодня ее именем названа одна из улиц Клермон-Феррана.

Когда Жан-Люк Годар провозгласил отделение звуковой дорожки от изображения, утверждая, что подобной асинхронностью можно утвердить подлинную «диалектику» и тем самым уничтожить «буржуазность», якобы имманентно присущую изображению, мы знаем, к каким печальным результатам привел этот «эксперимент». Что же касается контрапунктных взаимоотношений изображения и звукового ряда (давно известным по заявке Александрова, Пудовкина, Эйзенштейна), то Офюльс показал, как надо пользоваться ими эффективно в документальном фильме.

В финале картины под шумливую балладу Брассенса о «красотке, которая решила переспать с королем Пруссии», на экране возникают кадры толпы, расправляющейся не только с коллаборационистами, но и с девицами, путавшимися с немцами, — их публично бреют наголо.

А Морис Шевалье теперь уже появляется синхронно на экране. Это хроника 1944 года, снятая специально для Америки, где он по-английски рассказывает, что счел нужным лично опровергнуть слухи о своей смерти. Ведь по одной версии он попал в железнодорожную катастрофу, по второй — его убили гестаповцы, а по третьей — расстреляли патриоты, но в конце 1941 года нацистская пропаганда распространила слухи, что он совершил концерт-

ное турне по Германии. «Это неправда, — утверждает Шевалье, со своей, как всегда, обаятельной улыбкой, — я лишь согласился выступить в одном из лагерей для французских военнопленных... А в заключение я вам спою песенку, которая пользовалась успехом во время моих гастролей в вашей стране, куда я надеюсь опять скоро приехать».

И под его неунывающие «Тра-ля-ля, тра-ля-ля» генерал де Голль пожимает руки обитателям многострадального Клермон-Феррана.

Фильм окончен, в нем Марсель Офюльс своей сложной партитурой доказал не только возможность, но и необходимость настоящей режиссуры в документальном кино и оправдал заявление, которое мы цитировали выше, о том, что можно заставить смеяться или плакать зрителей и в этом виде политического фильма, если он построен по тем же законам повествования, с какими имеет дело каждый культурный и грамотный кинематографист.

«Когда надпись «конец» появляется на экране после четырех, как бы пролетевших часов, никто из зрителей не поднимается с места, потому что не испытала жажда смотреть еще, услышать больше, учиться дальше», — писал Ги Алломбер в журнале «Имаж е сон» (в июле 1971 года). А Мишель Капденак в «Леттр франсэз» (в апреле 1971 года) подтверждал: «Об этих гибельных годах, как о запретном сюжете, французское кино до сих пор не могло предложить еще ничего, что можно было бы сравнить с фильмом «Скорбь и сострадание».

Советский публицист Юрий Жуков в своей статье «Кино взрослеет» так же высоко оценил работу Офюльса: «Это в высшей степени яркий и динамичный документальный фильм, автор которого поставил перед собой задачу показать, какой была покоренная в 1940 году Гитлером Франция... Это фильм-спор, фильм-бой. Неразоружившиеся фашисты и коллаборационисты упорно пытаются извратить историю на свой лад. Их защитники всячески пытаются помочь им. Участники движения Сопротивления,

антифашисты дают отпор гитлеровцам, разоблачая их уловки, ловя на лжи и фальсификациях, и у вас складывается такое ощущение, будто вы сидите в зале трибунала, где идет суд над недобитыми фашистами... Этот фильм взбудоражил Францию. Он вышел на экран как нельзя более вовремя. Ведь проводившаяся реакционными кругами на протяжении многих лет кампания, имевшая целью обелить Петена и его единомышленников и изобразить дело так, будто, пойдя на сговор с Гитлером, он чуть ли не спас Францию, не осталась без последствий... Фильм, пожалуй, справедливо критиковали за то, что в нем недостаточно ярко показано движение Сопротивления, недостаточно убедительно изложены движущие мотивы этого движения... Но при всем том постановка этого политического фильма представляет собой акт большого гражданского мужества...»¹.

В итоге становится ясным, что при всех своих неоспоримых достоинствах фильм обладает теми недостатками, о которых упоминает советский публицист. Ведь несмотря на эпизодическое присутствие в нем коммунистов Жака Дюкло и Раймона Гюйо и нескольких вожаков партизанского движения, Французская коммунистическая партия, которую недавно народ окрестил «партией расстрелянных», ибо она отдала лучших своих сыновей движению Сопротивления, присутствует в фильме лишь отраженно.

Мы могли бы расстаться с фильмом в надежде на то, что вскоре другой художник, вооруженный помимо творческих и профессиональных навыков Офюльса еще и гораздо большей зрелостью политика и ответственностью историка, вновь обратится к этому сложному периоду жизни и борьбы народа Франции, и тогда мы вместе с ним выйдем из круга эмоций, ограниченных только скорбью и состраданием, а испытаем еще и гордость и гнев.

Однако надежде этой не удалось сбыться, хотя модель оказалась устой-

чивой и невиданный успех «Скорби и сострадания» немедленно вызвал подражание. Новый фильм Андре Харриса и Алена де Седуи «Французы, если бы вы знали...» можно было бы назвать продолжением работы Офюльса (так как сделан он его бывшими соратниками), но, как мне кажется, является искажением его принципов.

По своим внешним признакам это тоже «колосс» документального кино и вдвое превосходит свою модель по метражу — он состоит из трех серий общей продолжительностью проекции восемь часов и включает тридцать цветных интервью, перемежающихся километрами черно-белой хроники.

Однако при общей схожести приема фильм «Французы, если бы вы знали...» резко отличается по существу от картины «Скорбь и сострадание»: если у Офюльса была сделана попытка сконденсировать исторический материал, исследуя его в глубину, то Харрис и Седуи размахнулись, что называется, в ширину, пытаясь ошеломить зрителя каскадом событий, охватывающих очень длительный период жизни Франции начиная, примерно, с 1936 года, через капитуляцию 1940 года, вплоть до послевоенного поражения в Алжире.

В интервью, опубликованном в журнале «Синема-73» (№ 174), Харрис и Седуи пытались подвести под свое громоздкое сооружение следующие теоретические подпорки: «Мы рассматриваем политику как зрелище. Мы не собирались проводить работу настоящих историков, но хотим внести свою лепту в форме своеобразно параллельной истории... Марксисты считают историю объективной. Мы же рассматриваем ее субъективно, что и выражено нами в конструкции фильма, в отборе материала, вплоть до взгляда на события... Мы хотели сохранить как у исторических персонажей, так и у исторических событий их двусмысленность. Тем самым мы выводим себя за пределы марксистской перспективы».

Посмотрим, к чему же привело авторов это самоуверенное заявление. Если у Офюльса недостатки его концепции, также далекой от марксизма, частично

¹ Жуков Юрий. Из боя в бой. М., «Мысль», 1972, с. 494, 495, 498.

компенсировались единством и последовательностью творческого замысла, то у Харриса и Седуи калейдоскоп кадров, подобранных по принципу журналистской «сенсационности», скрепленной идежкой о том, что весь французский народ заражен неким эдиповым комплексом «патернализма», то есть постоянной потребностью подчиняться любому «отцу народа», откуда бы он ни появился. Так, отсутствием «вождя нации» объясняется капитуляция 1940 года перед гитлеровцами, а затем между Петеном и де Голлем ставится знак равенства, как между двумя одинаковыми «спасителями» Франции. Это прямо подчеркнуто в центральном эпизоде фильма монтажным сопоставлением двух массовых демонстраций, сначала петеновцев, а затем, после войны, голлистов на одном и том же месте — Елисейских полях и под одну и ту же мелодию — «Марсельезы».

Такая попытка вульгарно-фрейдистского истолкования истории оказалась в результате бесплодной, что и было отмечено частью критики, хотя в большинстве своем буржуазная пресса отнеслась к ней сочувственно.

На страницах ежемесячника «Экран-73» (№ 13) разгорелась полемика, и редактору журнала Марселю Мартену, выступившему в защиту фильма, противостоял серьезный и аргументированный анализ критика Клода Бейли, где этот, по его определению, «гротескный маскарад» был охарактеризован так: «Удар направо, удар налево — и авторы уверены, что все будут довольны. Это называется демагогией».

Действительно, двусмысленность, возведенная в принцип, демонстративно произвольное истолкование исторических фактов, кичливое подчеркивание своей, якобы «независимой» позиции — все это на деле привело не к зрелищной занимательности (что само по себе не может вызывать возражения), а к искаженной истории, когда нация предстает в обличье некоего покорного «панургова стада», чьей судьбой распоряжаются расторопные погонщики. Такой подход оскорбителен прежде всего для французского зрителя,

он не заслужил столь унижительного толкования своей многострадальной истории, и мы еще более укрепляемся в уверенности, что только в свете той самой марксистской перспективы, от которой самодовольно открещивались Харрис и Седуи, станет возможным создание устойчивой модели политического документального фильма, способного полноценно и правдиво осветить исторические судьбы народа Франции.

В то же время как громоздкий боевик предпринимчивых журналистов продолжал свое шумное шествие по парижским экранам, Марсель Офюльс также заканчивал новый фильм, на сей раз снятый им самостоятельно и посвященный трагическим событиям в Северной Ирландии. Он окрестил его «Чувство утраты», а швейцарское телевидение (на чьи средства фильм был поставлен) добавило французское название, как бы разъясняющее, что в картине рассказывается «о тех, кто только теряет...».

Действительно, в кровавых столкновениях ирландских католиков и протестантов, как между собой, так и с британским империализмом, теряют прежде всего ирландские трудящиеся, вовлеченные в эту схватку жесточайшими условиями социального неравенства и шовинистической вражды, возросшей на столь унавоженной почве, где девизом английских правителей всех времен было неизменное: «разделяй и властвуй».

Новый фильм Офюльса пытается вскрыть причины ирландской трагедии, для этого режиссер широко включает и старую хронику и отрывки из телеинтервью прошедших лет, но главным в его работе является смелый творческий прием, при помощи которого он организует весь им снятый материал. Через всю картину лейтмотивом проходит как бы диалог между живыми и погибшими. Режиссер вторгается в жизнь активных деятелей — католиков и протестантов, полицейских, военных, бойцов ирландской подпольной армии и рядовых граждан, часто плохо разбирающихся в политическом смысле событий, тактично и умно опрашивает тех, кто потерял своих близких.

Причем не нужно думать, что Офюльс искал здесь сильно действующих эффектов сентиментализма, напротив, он тактично избегает всякой слезливости — с родителями, чей ребенок был случайно убит во время уличных боев, он рискнул провести интервью только через месяц после трагического происшествия. Воспоминания о погибших, отрывки из их биографий переплетаются с голосами живых, события прошлого сталкиваются с сегодняшними битвами, весь этот сложный контрапункт (свидетельствующий о тщательном изучении режиссером опыта Эйзенштейна) оснащен к тому же музыкой, не иллюстрирующей, а как бы иронически комментирующей зрительный ряд.

В каждой монтажной ячейке этого ряда Офюльс стремится обнаружить за событием, за персонажем его как бы второй, глубоко личный, индивидуальный слой — в результате на экране возникает не серия поверхностных анкет, а целая галерея портретов, иногда значительно усложненных психологически. И так же как и в «Скорби и сострадании», режиссер достигает таких результатов не только с помощью умелой и тактичной беседы, но и визуальными средствами, погружая каждого персонажа в среду или атмосферу, способную вызвать дополнительные ассоциации.

Так, встречу с Бернадеттой Девлин (молодой и активной патриоткой — защитницей прав ирландского народа в британском парламенте) Офюльс проводит в неожиданной обстановке: девушка шагает по пустынному морскому пляжу; здесь неподалеку она родилась в прибрежном городке, поэтому с этой одинокой прогулкой переключаются и воспоминания детства и сожаления о том, что здесь из-за войны не до мирных прелестей летнего отдыха, а ведь и он — частица человеческой жизни, которой следует дорожить...

В интервью с Офюльсом для журнала «Позитив» (1973, № 151) журналист Лоренцо Коделли сформулировал задачу режиссера: «Ваш фильм не только пробует объяснить причины положения в Ольстере, но также стремится показать чувства и переживания людей этой

страны». На что Офюльс ответил: «Да, я очень хотел бы их выразить...» — и добавил: «Я не претендую на объективность... Мое конечное впечатление, что это бесполезная гражданская война и даже с марксистской точки зрения ее надо считать пагубной, так как она разделяет рабочий класс и возникла из сектантства... В этом смысле, может быть, мой фильм следует рассматривать как прокатолический и антианглийский».

На вопрос журналиста о трудностях, встреченных на пути съемочной группы, режиссер ответил, что их было множество — и физических и психологических. Снимать надо было быстро, но, несмотря на куцей бюджет, пленки было истрачено много (коэффициент равнялся примерно один к пятнадцати). Это вызвало добавочные затруднения и требовало сохранения постоянной интеллектуальной дисциплины среди участников группы — ведь оператор, естественно, беспокоился о судьбе материала, который ему приходилось снимать по шестнадцать часов в сутки, другие нервничали, сознавая, что из каждых пятнадцати метров, снятых в столь трудных условиях, четырнадцать неизбежно попадут в корзину при окончательном монтаже, продюсер вообще не понимал, к чему приведет вся эта затея, в которую он вложил деньги, а сам Офюльс, по его признанию, проводил бессонные ночи в тяжелых размышлениях о том, как наилучшим способом использовать и организовать весь этот столь богатый пленочный урожай. В конечном счете результат оказался плодотворным, фильм «Чувство утраты» стал честным и волнующим документом большого политического и художественного значения, произведением, еще раз подтвердившим талант Офюльса, режиссера трудной судьбы, о чем свидетельствует его ответ на последний вопрос журналиста: «Вы навсегда покинули Францию?» — «Нет, это не я покинул Францию — она покинула меня».

Но несмотря на потерю своей второй родины, режиссер продолжал борьбу за политическое документальное кино. В конце 1975 года он закончил двухлетнюю работу над фильмом «Па-

мья справедливости», чья полная версия занимает двадцать четыре часа, а прокатный вариант четыре часа тридцать восемь минут проекции.

Эта гигантская сага посвящена острейшей политической теме, в ней такую же роль, как Клермон-Ферран в «Скорби и сострадании», играет Нюрнберг. В этом городе происходил процесс над фашистскими главарями, и Офюльса интересует не только сам суд, но и что осталось в памяти свидетелей той эпохи и очевидцев преступлений, совершенных теми, кто был в числе прокуроров. А таких аморальных акций насчитывается множество: тут и безжалостное, бесцельное уничтожение англо-американской авиацией Дрездена, и атомные бомбы над Японией, и пытки в Алжире, и, наконец, все ужасы войны во Вьетнаме. Так что же, выдержала ли испытание временем нюрнбергская справедливость?

На этот вопрос и пробуют найти ответ участники дискуссии, разворачивающейся в фильме. Один из них, журналист Даниэль Эльсберг, привлеченный в США к суду за опубликование секретных документов Пентагона, и автор книги «Нюрнберг и Вьетнам, американская трагедия», открыто ставит знак равенства между зверствами американских солдат в деревнях Вьетнама и нацистскими концлагерями.

О них же вспоминают и бывшие узницы Беата Карлсфельд и Мари-Клод Вайян-Кутюрье, ныне член французского сената от Коммунистической партии. Говорят также и те немцы, чья юность проходила в эпоху гитлеризма, и те, кто родились в Нюрнберге позже. Всем им автор фильма ставит вопросы: «Что вы думаете сегодня о неофашизме? Об антисемитизме?» Ответы перемежаются с новонайденными кадрами хроники как самого Нюрнбергского процесса, так и «приватной» жизни военных преступников.

О том, какой актуальностью оказался заряжен фильм Офюльса, свидетельствуют те мытарства, которые испытал он, добиваясь выпуска картины на экран. Сначала за это взялось телевидение ФРГ, но настолько покорежило рабо-

ту режиссера, что он вынужден был снять свою фамилию и подать в суд. Процесс Офюльс выиграл, но фильм света не увидел. Тогда потребовали сокращений продюсеры, режиссер снова отказался. Те, недолго думая, явились в монтажную и заявили, что Офюльс от работы отстранен, поэтому теперь резать картину они будут сами. По счастью, один из друзей режиссера буквально выкрал из монтажной негатив, спрятал его в туалете лаборатории, затем вынес, пользуясь темнотой, и переправил сначала в Париж, а потом в Нью-Йорк, где в это время находился Офюльс. Там он показал фильм кинематографистам и критикам. В защиту режиссера выступили в Америке драматург Лириан Хеллман и режиссер Майк Николс, а в Англии Стэнли Кубрик и Линдсей Андерсон.

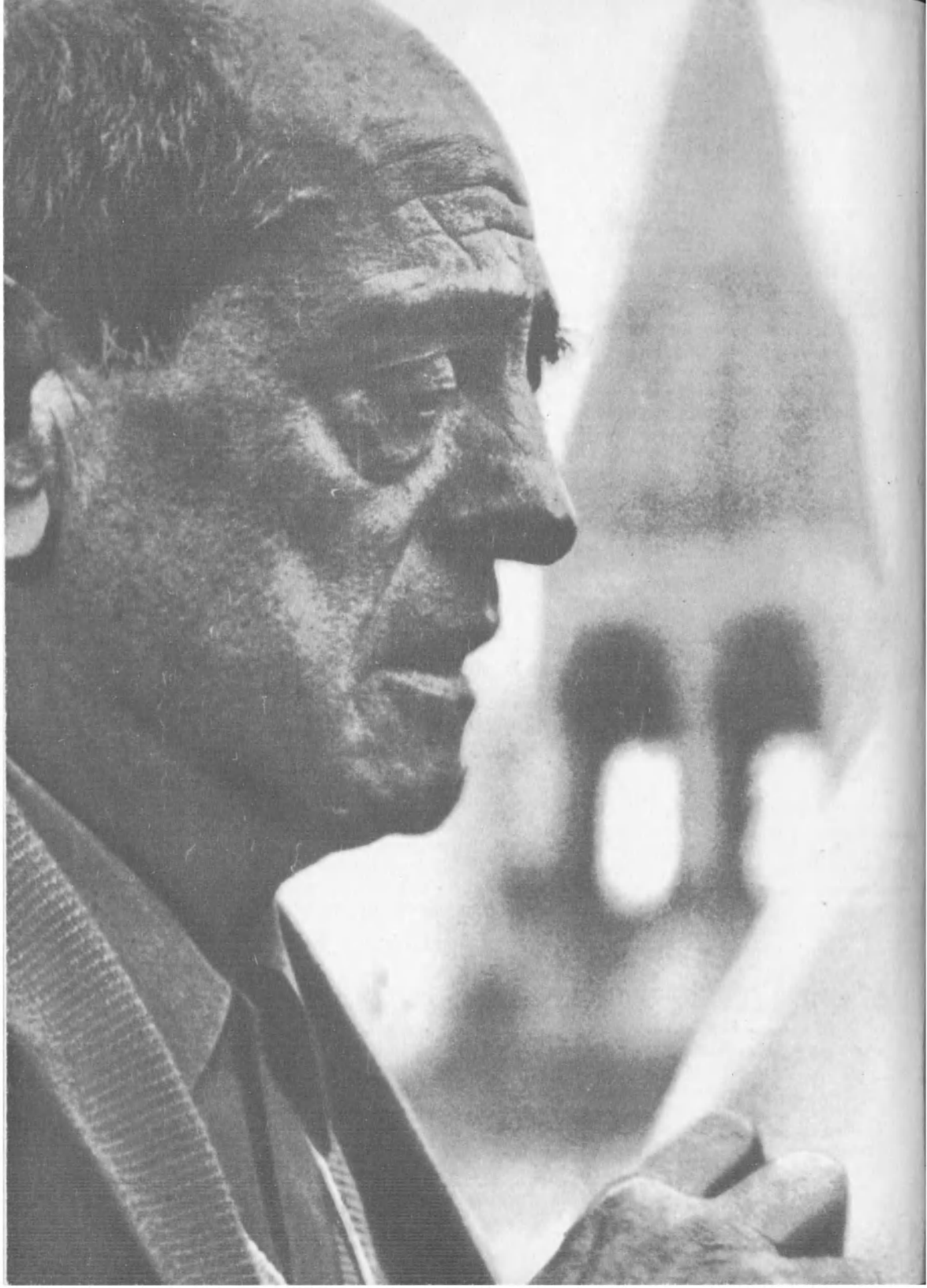
Словом, повторилась история отца Офюльса, когда он при поддержке кинообщественности с трудом выиграл долгую битву за свой фильм «Лола Монте» — тогда продюсеры также по своему перемонтировали картину, заменив сложный рассказ примитивным изложением сюжета просто «по порядку». Наконец, одна американская фирма согласилась перекупить права проката и «Память справедливости» была показана, пока только в рамках Каннского фестиваля 1976 года.

Так дорого обошлась режиссеру его попытка напомнить человечеству не только о тех преступлениях, которые были уже осуждены в Нюрнберге, но и о сегодняшних поджигателях войны и наследниках фашизма, о всех, кому еще придется нести ответ перед судом Истории.

Русский поэт Вячеслав Иванов справедливо писал: «Память — начало динамическое: забвение — усталость и перерыв движения, упадок и возврат в состояние относительной косности»¹.

Будем же благодарны художнику, борющемуся в своих фильмах с усталостью забвения и доказавшему еще раз, что память — союзник совести.

¹ Переписка из двух углов. Пб. Изд. «Алконост», 1921, с. 29.



Опыт о буржуа

...И почему между буржуа столько лакеев, да еще при такой благородной наружности. Пожалуйста, не обвиняйте меня, не кричите, что я преувеличиваю, клеветшу, что во мне говорит ненависть. К чему? К кому? Зачем ненависть? Просто много лакеев, и это так. Лакейство въедается в натуру буржуа все более и более и все более и более считается добродетелью.

Ф. М. Достоевский.

Зимние заметки о летних впечатлениях

«Хвала господу — я атеист!» — так воскликнул Луис Бунюэль. В этом искреннем, как все, что он делает и говорит, признании, парадоксально соединившем хвалу богу и отречение от него, заключены многие особенности его творчества.

Противоречия на первый взгляд кажутся неразрешимыми: художник, ненавидящий рутину, ложь и извращения клерикализма, убежденный и последовательный атеист, создает в своем фильме «Назарин» по роману Переса Гальдоса образ «истинного христианина».

Автор самого жестокого кадра в истории мирового кино, которым открывается его первый фильм — «Андалузский пес», — бритва, вскрывающая женский глаз — Бунюэль в то же время является одним из гуманнейших художников, которому доступно выражение самой проникновенной любви к человеку.

Неустанный и жестокий обличитель буржуазии и ее морали, беспощадный критик и ненавистник пустых кинематографических лжеонований, он тем не менее был подвержен искусству сюрреалистических сновидений и кошмаров, иногда, впрочем, смягченных иронией и юмором.

Богохульник и озорник, покусившийся в «Виридиане» даже на такую «святыню», как «Тайная вечеря», Бунюэль

испортил многие свои замыслы утонченным и болезненным психоанализом во фрейдистском духе и в то же время в некоторых картинах выступил как художник почти сентиментальный — особенно в обрисовке тонких проявлений любви и дружбы.

Словом, это режиссер сложный, необычайно одаренный, противоречивый, неоднозначный даже в пределах одной и той же картины, к тому же проживший трудную жизнь, знавший долгие годы, когда он был обречен цензурой, клерикальными ханжами на безработицу и молчание. К тому же, как бы мы ни относились ко многим особенностям его вздыбленного противоречиями искусства, нельзя не признать, что он является одним из немногих подлинных авторов в киноискусстве.

Мне довелось еще в 40-е годы во Франции подружиться с этим человеком, чья наружность также находится в контрасте с его творчеством, богатым трудно протекающими внутренними кризисами: этот «жестокий», по симптоматичному определению некоторых критиков, испанец физически похож на младшего брата Пикассо (если бы у него был такой), но только взгляд его таких же, как и у живописца, пронзительных черных глаз напоминает своей лукавой насмешливостью, скорее, прославленного французского комика Макса Линдера. Глухота, которой страдает Бунюэль, делает его застенчивым и якобы мало общительным. Но все это лишь внешние черты, за которыми кроется человек совсем иного склада. Я убедился в этом, когда в 1958 году приехал на его вторую родину — Мексику с группой советских кинематографистов.

Сначала мы растерялись, так как на киностудии «Чурубуско» нам любезно продемонстрировали чудовищную по безвкусице цветную экранизацию сказки Перро «Кот в сапогах». Руководители мексиканского кино, думавшие пленить нас такой кинопродукцией, видимо, совершенно не понимали, чего мы искали в Мексике, как не могли они понять, в чем сила и обаяние настоящего мексиканского киноискусства. И только



Режиссер Луис Бунюэль

когда мы приватно встретились с режиссером Фернандесом, а затем и с Бунюэлем, мы увидели фильмы, которые могли нас несколько утешить. Хотя их фильмы показались нам лишь оазисами в пустыне откровенно коммерческого «китча», которым был тогда наводнен национальный мексиканский экран.

Огорченный Бунюэль понимал это и изо всех сил стремился реабилитировать Мексику в наших глазах. Он с утра заезжал за мной и моими друзьями на своей малолитражке и возил нас по разным действительно интересным местам, известным мне еще по Эйзенштейновским маршрутам.

Я настойчиво просил его показать свою последнюю работу, которую он только что закончил. И вот, извинившись за то, что потратил на нее лишь пять недель съемочного времени, что для мексиканского кинопроизводства являлось редким исключением, так как в то время производство фильма любой постановочной мощности не могло длиться более двадцати дней, Бунюэль привез меня на окраину Мехико в контору своего продюсера и там, в маленьком просмотрном зале я увидел «Назарина».

Режиссер, явно волнуясь, то и дело выбегал из зала и оставлял меня наедине с фильмом; впрочем, во время кульминационного эпизода, когда умирающая от чумы крестьянка Лусия отказывается от последней исповеди и выгоняет падре, он снова оказался подле меня. «Ты видишь, она отказалась, ты это понял?» — шептал мне на ухо Бунюэль, полагая, очевидно, что я могу не обратить должного внимания на эпизод, имевший значение в развитии авторской концепции.

Это было так доверчиво и наивно с его стороны, что еще больше придало ему обаяния. Особенно после просмотра, когда я почувствовал его взгляд — встревоженный, вопросительный, явно сомневающийся в том, что этот очень уж «испанский», бесконечно сложный и в главном безусловно противоречивый фильм мог произвести впечатление на советского кинематографиста. Мне же он оказался близок,

и не только потому, что автора романа «Назарин» Гальдоса называют испанским Достоевским, но и потому, что меня захватила и своеобразная красота центрального характера и обрисовка быта, изобилующего подробностями в духе Гойи (вплоть до его карликов). Поразила меня и глубина художественного замысла, осуществленного при помощи самых строгих выразительных средств. Напомню, в частности, что в этом фильме нет ни одного такта музыки; только на последние кадры крестного пути Назарина ложится приглушенный треск барабана, поразительно совпадающий с пейзажем пыльной дороги. Позднее, отвечая на вопрос французского журналиста, что бы он хотел посоветовать режиссерам «новой волны», Бунюэль ответил: «Я вообще никому не даю никаких советов, но все же я бы сказал им: остерегайтесь музыки. Это слишком легкий способ вызывать эмоции у зрителей. Что касается меня, то в «Назарине» я отказался от всякого музыкального аккомпанемента и буду продолжать этот эксперимент и в следующих фильмах»¹.

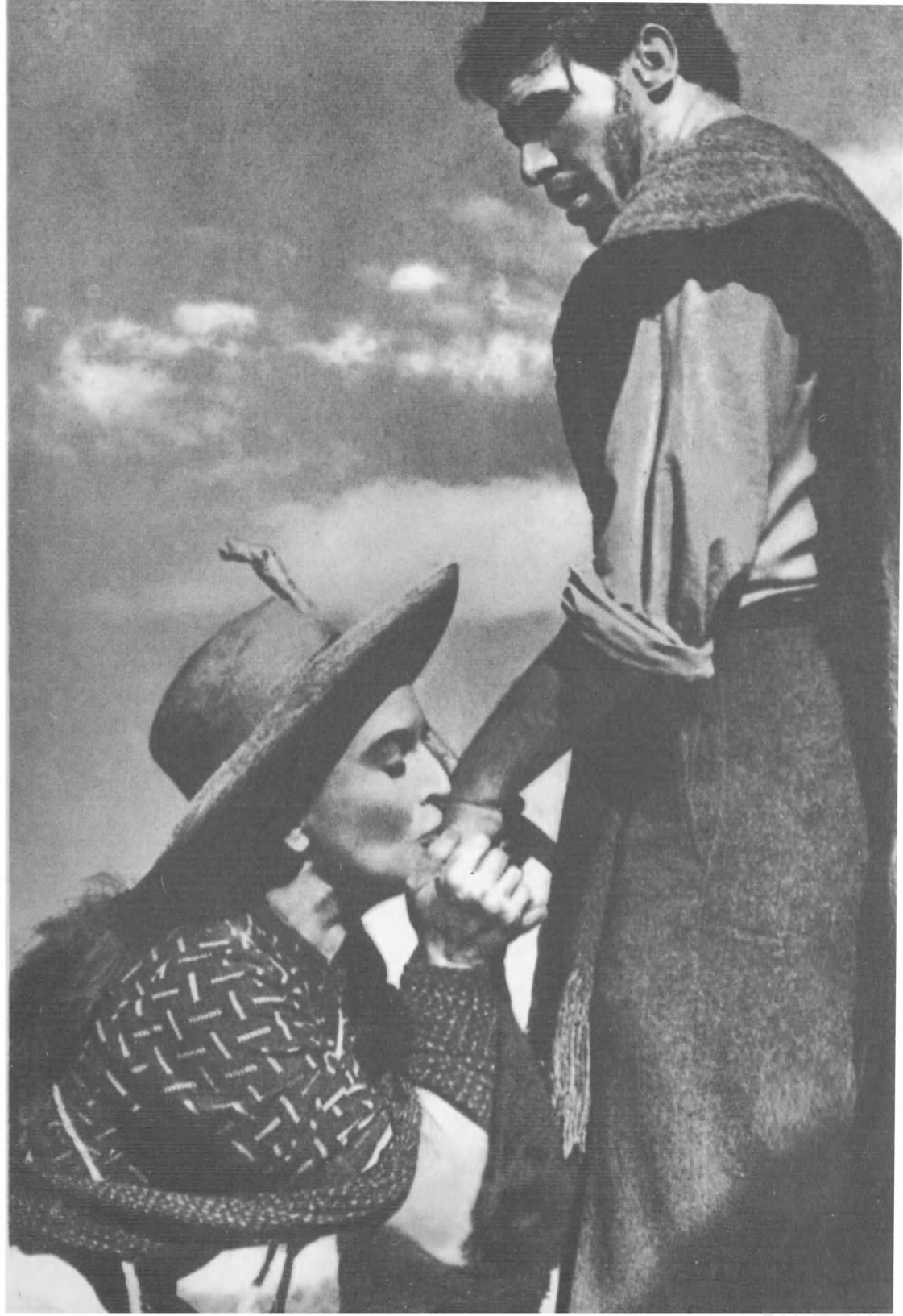
Фильм «Назарин», как известно, при выходе его на мировой экран вызвал ожесточенную полемику. Она сконцентрировалась вокруг основного вопроса, так сформулированного критикой: что же такое «Назарин» — христианский фильм или чудовищное богохульство?

Центральный персонаж — деревенский священник, однако его духовный сан столь же мало значит, как и то, что герой романа «Идиот» — Мышкин носит

¹ «Le Monde», 1959, 16 Dec.

►
«Я очень люблю героя «Назарина». Это священник. Но он мог быть в равной степени парикмахером или официантом в кафе. Меня в нем интересует то, что он верен своим идеям, неприемлемым для общества, которое и приговаривает его в конце концов к жестокому наказанию» (Луис Бунюэль).

Франциско Рабаль и Марго Лопец в фильме «Назарин».



по воле Достоевского титул князя. Об этом сказал сам Бунюэль: «Я очень люблю героя «Назарина». Это священник. Но он мог бы в равной степени быть парикмахером или официантом в кафе. Меня в нем интересует то, что он верен своим идеям, неприемлемым для общества, которое и приговаривает его в конце концов к жестокому наказанию»¹

От него отрекается не только общество, но и церковь. Устами одного из персонажей, священника, посещающего Назарина в тюрьме, она возглашает: «У вас душа мятежника, и ваш нрав опасен для церкви». С моей точки зрения, именно эта инвектива, направленная против героя картины, несомненно является выражением главной авторской мысли и дала право критике Рене Жильсону отделить героя Бунюэля от ортодоксального католицизма. Свою статью о «Назарине» Жильсон закончил знаменательным вопросом: «Кто же настоящий христианин — нищий Назарин или генерал Франко, награжденный папой римским высшим церковным орденом — орденом Христа?»

Я не могу судить, насколько режиссер отошел от романа Гальдоса и что в его трактовке соответствует или противоречит канонам католицизма, но тот дух мятежа, которым, несмотря на противоречивость его философской концепции, пронизан весь фильм, не мог оставить меня равнодушным.

Бесспорно, каждому режиссеру приятно, когда его работу хвалят, а у Бунюэля даже заискрились глаза, когда из моих в тот момент неизбежно несколько сбивчивых слов он понял, что меня захватила его картина. Думаю, что ему это было важно еще и потому, что похвала исходила от человека из другого мира, от кинематографиста из страны, чьи фильмы ему редко доводилось видеть.

Впрочем, позже он признался мне, что почти не ходит в кино из-за своей глухоты. Советские же фильмы за последние десять лет он вообще не имел

возможности видеть, так как их тогда просто не было в мексиканском прокате.

Впоследствии я мало встречался с Бунюэлем, но в качестве члена жюри Каннского фестиваля с удовольствием голосовал за его «Виридиану». А как зритель старался не пропустить ни одного его нового фильма, хотя мне так и не удалось посмотреть «Ангела-исстребителя». Не все его работы принесли мне радость: отдавая должное формальному мастерству, несомненно присущему «Дневной красавице», я все же был разочарован этим фильмом из-за его психопатологической окраски; не стал я поклонником и экранизации другого романа Гальдоса — «Тристана», а предпоследний фильм режиссера «Млечный Путь» вызвал у меня в силу своей идейной несостоятельности противоречивые чувства, хотя я и понимал, что это одна из самых значительных для него картин.

Однажды Бунюэль поделился со мной замыслом, который, помню, меня удивил: он задумал рассказать на экране историю ересей.

Зная сложные счеты Бунюэля с католической церковью и Ватиканом (который, кстати, предал его проклятию за «Виридиану»), я отнесся в душе с недоверием к этой затее, показавшейся мне к тому же слишком отвлекающей и «теоретичной», далекой от зрительских интересов. Но Бунюэль с его истинно испанской одержимостью любимой идеей преодолел все препятствия организационного и материального порядка и добился осуществления своего такого, казалось бы, некоммерческого фильма, в прокате получившего название «Млечный Путь».

В соратники он выбрал сценариста Жана-Клода Каррьера. Запершись с ним в испанской деревне и вооружившись знаменитым словарем ересей аббата Плюке, он написал один из самых невероятных и фантастических — как по содержанию, так и по форме — сценариев в истории европейского кинематографа. Пожалуй, надо поэтому согласиться с мнением Каррьера, который в предисловии к «Млечному Пути» так охарактеризовал Бунюэля: «Когда я

¹ «Les Lettres Françaises», 1961, 1 Juin.



вижу его очередной фильм, то говорю себе — я ничего не понимаю в этом человеке. Я, несомненно, неплохо его знаю, я сочинил вместе с ним немало сценариев, я долго жил рядом с ним, но, когда я смотрю его очередную картину, я чувствую, что она приобрела новое измерение, то, которого не было в сценарии...

Это всегда загадочно у Бунюэля — как он достигает, даже в фильме с фантастическим сюжетом, того, что он вас так глубоко трогает¹.

Двое нищих бродяг отправляются из Парижа в Сен-Жак де Компостелло маршрутом пилигримов.

Лоран Терзиев и Поль Франкер в фильме «Млечный Путь»

«Млечный Путь» по структуре напоминает испанский плутовской роман XVI века. Двое нищих бродяг — один помоложе (его играет Лоран Терзиев), другой, бывалый пройдоха, постарше (актер Поль Франкер) — отправляются в наши дни из Парижа в Сен-Жак де Компостелло маршрутом пилигримов. Но вскоре выясняется, что они путешествуют не столько в пространстве,

¹ «L'Avant-scène. Cinema», 1969, N 94—95.

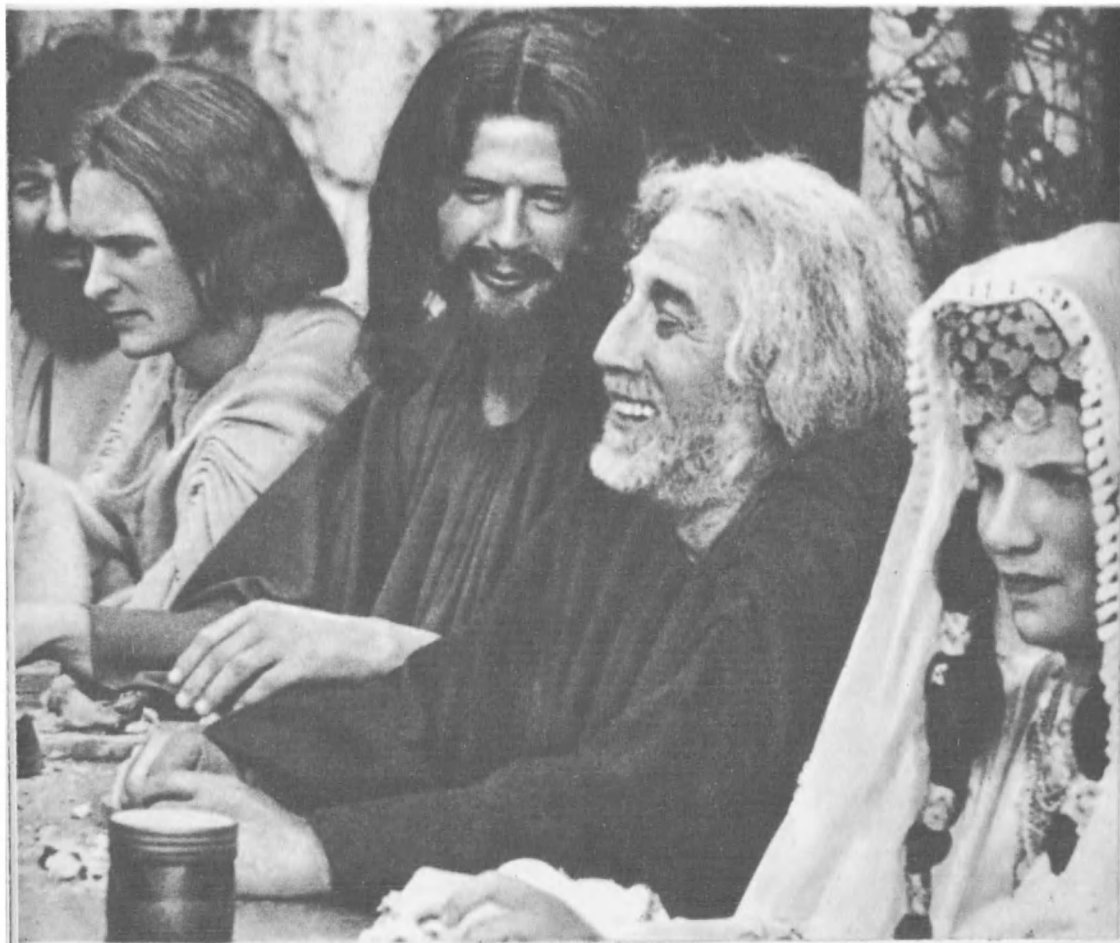
сколько во времени и, попадая в различные эпохи, сталкиваются с живой историей ереси или, точнее, с еретиками всех толков.

Они присутствуют при дуэли иезуита с янсенистом, сидят за одним столом с Христом и его апостолами, разговаривают запросто с ангелами и демонами. Христос, традиционный по виду, ведет себя непривычно: он смеется, поет и

Бродяги путешествуют не только в пространстве, но и во времени, и поэтому оказываются за одним столом с Иисусом Христом в Кане Галилейской.

Бернар Верлей в фильме «Млечный Путь»

даже бегаёт вприпрыжку, что уж совсем непозволительно с канонической точки зрения. В фильм включены все основные ереси католической церкви: двусмысленная трактовка святой Троицы, сомнения в непорочности девы Марии, «чудо евхаристии» и главная проблема, волнующая Бунюэля, — происхождение зла в мире, тот фатальный вопрос, который так мучает всех христиан: как это всеусущий бог, олицетворяющий добро, мог позволить себе создать зло? Но, как известно, наиболее опасные ереси возникали вокруг вопроса о двойственности природы Христа: как, будучи богом, он мог быть также и человеком или, наоборот, если он был человеком, то



как он мог стать богом? Убежденные еретики выходили из этого противоречия, полагая, что Христос был богом, лишь принявшим человеческий облик, но это означало, что он не мог вкушать пищу, как простые смертные, и, следовательно, те места Евангелия, где Христос предстает простым человеком, не заслуживают доверия. За эти свои ереси еретик был готов даже пострадать, и церковь в этом охотно шла ему навстречу. Например, на арене большого цирка в Византии в самом центре была дыра, где пылал огромный костер, а напротив возвышался крест, и еретикам представлялся выбор: либо склониться перед крестом, тем самым подчиняясь церковным догматам, либо броситься в огонь. И, согласно католическим источникам, тысячи еретиков прыгали в костер, распевая при этом божественные гимны.

Фильм «Млечный Путь» мозаичен. Он состоит по меньшей мере из двух десятков в художественном отношении очень неравноценных сцен. В целом же он просто непересказуем, и для того, чтобы дать о нем хотя бы приблизительное представление, я могу только перечислить названия некоторых из включенных в его структуру эпизодов: «Сто франков пророка», «Сумасшедший кюре», «Христос хочет побриться», «Ботинки дьявола», «Дева в кровати», «Украденная ветчина», «Иисус хочет войны» и, наконец, центральный эпизод фильма — «Расстрел революционерами папы римского».

Просмотрев фильм, я убедился, что опасения, которые у меня вызвал замысел Бунюэля, подтвердились и что фильм оказался, несмотря на экстравагантность многих эпизодов, слишком уж умозрительным, безжизненно-рационалистичным (что вообще не свойственно Луису Бунюэлю), суховатым по «письму», а местами и откровенно скучным.

Зрительского успеха он не имел, и даже та часть критики, которая обычно заранее объявляла каждую новую работу Бунюэля гениальной, была вынуждена признать «Млечный Путь», в лучшем случае, полуудачей.



Артистка Огюста Карьер, жена сценариста фильма «Млечный Путь», играет роль религиозной фанатички, монахини Франсуазы, идущей добровольно на распятие.

Не очень обескураженный, режиссер в очередной раз объявил о своем уходе из кино, а затем... снял «Тристану». Но хотя и на этот раз он заявил интервьюерам, что это его «последний фильм», вскоре появилась новая картина.

Эту работу я считаю большим достижением семидесятидвухлетнего мастера. Наделенная труднопереводимым названием — «Le charme discret de la bourgeoisie» («Скромное обаяние буржуазии» или «Тайные чары буржуазии»), она ничего не заимствовала от внешней экстравагантности «Млечного Пути». Пожалуй, только один мотив пути, мотив дороги, и на этот раз играющий важную роль в концепции режиссера, жив в новой его картине. В конце и в середине фильма в ясный солнечный день идут по дороге к неведомой цели люди. Но на сей раз это не бродяги, а добропорядочные буржуа.

Главный персонаж фильма — посол вымышленной южноамериканской страны Миранды, холостяк, благообразный джентльмен с бородкой, подстрижен-



Бродяги встречаются на своем пути вооруженный отряд...

Отряд расстреливает папу римского...

Кадры из фильма «Млечный Путь»

ной клинышком. Его играет один из любимых актеров Бунюэля — Фернандо Рэй. Мы видели его уже в «Виридиане» и «Тристане»; он же играл в фильме американского режиссера Фридкина «Французский связной» роль главного контрабандиста, занимающегося торговлей наркотиками.

Друзья посла тоже, очевидно, дипломаты. Это г-н Тевено (в исполнении того же актера, что играл бродягу в «Млечном Пути», — Поля Франкера), его супруга, с которой посол Миранды занимается «любовью», и ее сестра Лоранс (актриса Бюльль Ожье), типичная представительница молодого поколения буржуазии, избалованная и циничная, поглощающая спиртные напитки в огромном количестве. Другая пара, которой компания дипломатов наносит визиты, — это г-н и г-жа Сенешаль (в исполнении Жан-Пьера Касселя и Стефан Одран).

Собственно говоря, поначалу нам кажется, что в фильме ничего не происходит. Персонажи, объединенные, по видимому, в привычную компанию, стремятся лишь вкусно позавтракать, что им, однако, не удастся.

Возникает законный вопрос, как можно было построить фильм на, казалось бы, столь незначительном «событии»? Однако здесь необходимо сделать разъяснение. Завтрак во Франции (и, в частности, в Париже, где происходит действие картины) вовсе не только процедура приема пищи, но и некая общественная и социальная институция, издавна занимающая определенное место в бытовом распорядке жизни всех слоев общества. Каждодневно, ровно в час дня, вся страна усаживается за столы комфортабельных ресторанов или скромных бистро, в зависимости от материальных возможностей клиентов, и предается ритуалу завтрака.

У буржуазии образовалась при этом еще и устойчивая традиция использовать время завтрака для самых разнообразных деловых и политических встреч. Характерно, например, что присуждение всех литературных премий, начиная с Гонкуровской, происходит обычно также в ресторанах.



В столице выбор одного из шести тысяч ресторанов поэтому является важным делом. По нему судят о материальном и общественном уровне потребителей. И, наконец, для француза особую прелесть представляет не только поглощение пищи, но и самый процесс ее заказа, та своеобразная оркестровка всего церемониала завтрака, которая и придает ему привлекательность.

Поэтому сюжетный предлог, выбранный Бунюэлем и его соавтором Каррьером, оказывается не таким уж пустяковым, во всяком случае, для тех буржуа, чье поведение стало предметом иронического исследования художников.

В ходе развития фильма выясняется, что мужскую часть компании объединяют не только гурманские связи: в своем посольстве персонаж, которого играет Фернандо Рэй, вынимает из несгораемого шкафа мешок с дипломатической почтой и извлекает из него порядочную порцию героина. Затем контрабанду распределяют между двумя другими дипломатами, и тут же происходит раздел доходов.

Удачная операция, естественно, воз-

Фильм «Скромное обаяние буржуазии» начинается с прогулки компании добропорядочных буржуа.

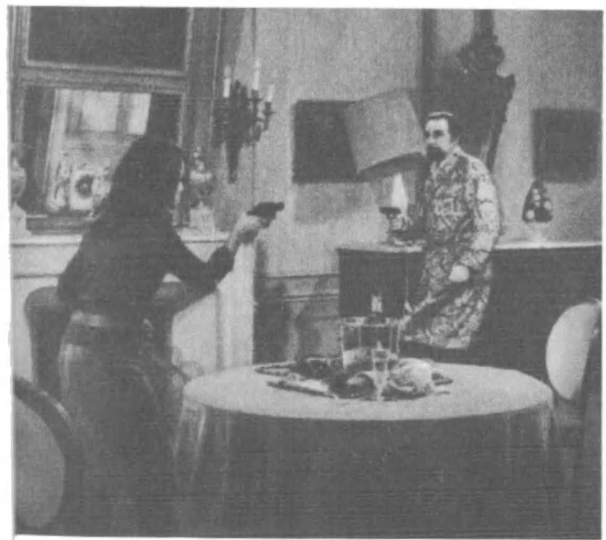
буждает особое желание завершить ее аппетитной едой.

Правда, попутно выясняется, что жизнь посла не так уж безмятежна. У его подъезда дежурит молодая революционерка, желающая свести счеты с правительством, беспощадно подавляющим всяческую оппозицию в Миранде. Забежим несколько вперед и упомянем, что вскоре посол раздается с ней по так называемому «методу Бен Барки»: его охранники схватят девушку, втолкнут в автомобиль и увезут в неизвестном направлении.

Но эти заботы, видимо, не слишком омрачают существование посла-контрабандиста; по-прежнему его главной целью остается хорошо позавтракать. Поэтому он вместе со своей любовницей, ее сестрой и ее мужем отправляется в загородный дом Сенешалей, но, к общему конфузу, выясняется, что завтрак состояться не может, так как гости ошиблись числом. Тогда вся компания направляется в ближайшую та-

верну. Они попадают в странную ситуацию: оказывается, хозяин ресторана умер несколько часов назад и его тело покоится в соседней комнате. За той самой стеной, около которой официант принимает заказ у посетителей.

Раздосадованные гости вынуждены покинуть помещение, своей траурной атмосферой отнюдь не способствующее их аппетиту. На следующий день то же



общество снова отправляется к Сене-шалам. На сей раз их ожидают, но хозяева не могут сразу спуститься к гостям, потому что на мадам Сене-шаль нашел очередной приступ сексуальной лихорадки, и она стремится удовлетворить свои желания даже ценой нарушения этикета.

Для сохранения большей интимности супруги удаляются через окошко в сад, и горничная, заметившая это, объявляет засидевшимся гостям, что господа внезапно уехали.

Затем, после того как перепуганные гости (а вдруг полиция пронюхала про махинации с наркотиками?) спешно отбыли, а хозяева еще не насладились любовью, в доме появляется епископ и объявляет горничной, почтительно целующей у него руку, что он пришел, увидев объявление у ворот, чтобы наняться в качестве садовника. Здесь явно прочитывается пародия на модное сейчас на Западе движение так называемых «священников-рабочих».

Горничная сопровождает епископа в сторожку, и вот он уже в робе садовника предстает перед вернувшимися наконец в дом хозяевами. Те, ничтоже сумняшеся, выставляют его за дверь, не подозревая, что перед ними находится их духовный пастырь. Недоразумение ликвидирует та же горничная, и хозяева почтительно склоняются перед сановным священнослужителем.

Перебивкой перед следующей попыткой героев фильма вкусно покушать служит эпизод в кафе — совсем уж странном учреждении, где любезный

Посол страны Миранды (Фернандо Рэй) занимается не столько дипломатией, сколько контрабандой наркотиками.

«Здесь не меньше пятнадцати кило!» — объявляет он своим сообщникам (Поль Франкер и Жан-Поль Кассель).

Кадр из фильма «Скромное обаяние буржуазии»

Жизнь посла не так уж безмятежна. Молодая революционерка должна отомстить за жертву реакционного режима Миранды

(Мария Габриэлла Майоне и Фернандо Рэй)

метрдотель объявляет посетителям, что он сегодня не может им предложить ни чая, ни кофе, ни даже простой воды.

Здесь за столиком к ним подсаживается незнакомый молодой лейтенант, который рассказывает странную историю, происшедшую с ним в детстве. Это как бы Гамлет наоборот. Мальчуган пострадал от жестокого отца, бывшего военного, который дрессировал его и грозил отдать против воли в кадеты. За сына вступается появляющийся из шкафа призрак матери, оказывается, отравленной своим мучителем, и мальчик мстит злодею. Эта вставная новелла носит отчетливо выраженный пародийный характер, хотя в то же время в ней слышится и отзвук сюрреалистического прошлого самого Бунюэля. Новелла не имеет никаких связей ни с сюжетом фильма, ни с его персонажами, и молодой офицер, рассказав ее, бесследно исчезает с экрана.

Но вот наконец наступает день, когда, казалось бы, ничто не может помешать долгожданной процедуре. Все общество собирается на вилле семейства Сенешалей. Дата приглашения соблюдена, гости и хозяева в отличном настроении; зарядившись коктейлями, они рассаживаются за столом в предвкушении вкусной еды, как вдруг опять случается необычное происшествие. В столовой появляется полковник французской армии в сопровождении своего штаба. Оказывается, в районе начались маневры. Хозяева вынуждены проявить любезность. Вносятся новые столы, трапеzia должна быть разделена с многочисленными непрошеными гостями в мундирах.

К тому же офицеры оказываются большими любителями марихуаны. В ожидании завтрака они накуриваются ею до отказа, а завтрак опять не может состояться, так как вбежавший вестовой оповещает полковника о начале «боевых операций».

Слышится гром артиллерии и грохот наступающих танков. Завтрак вконец испорчен, но любезный полковник во искупление своей вины приглашает присутствующих к себе в гости в один из ближайших дней.

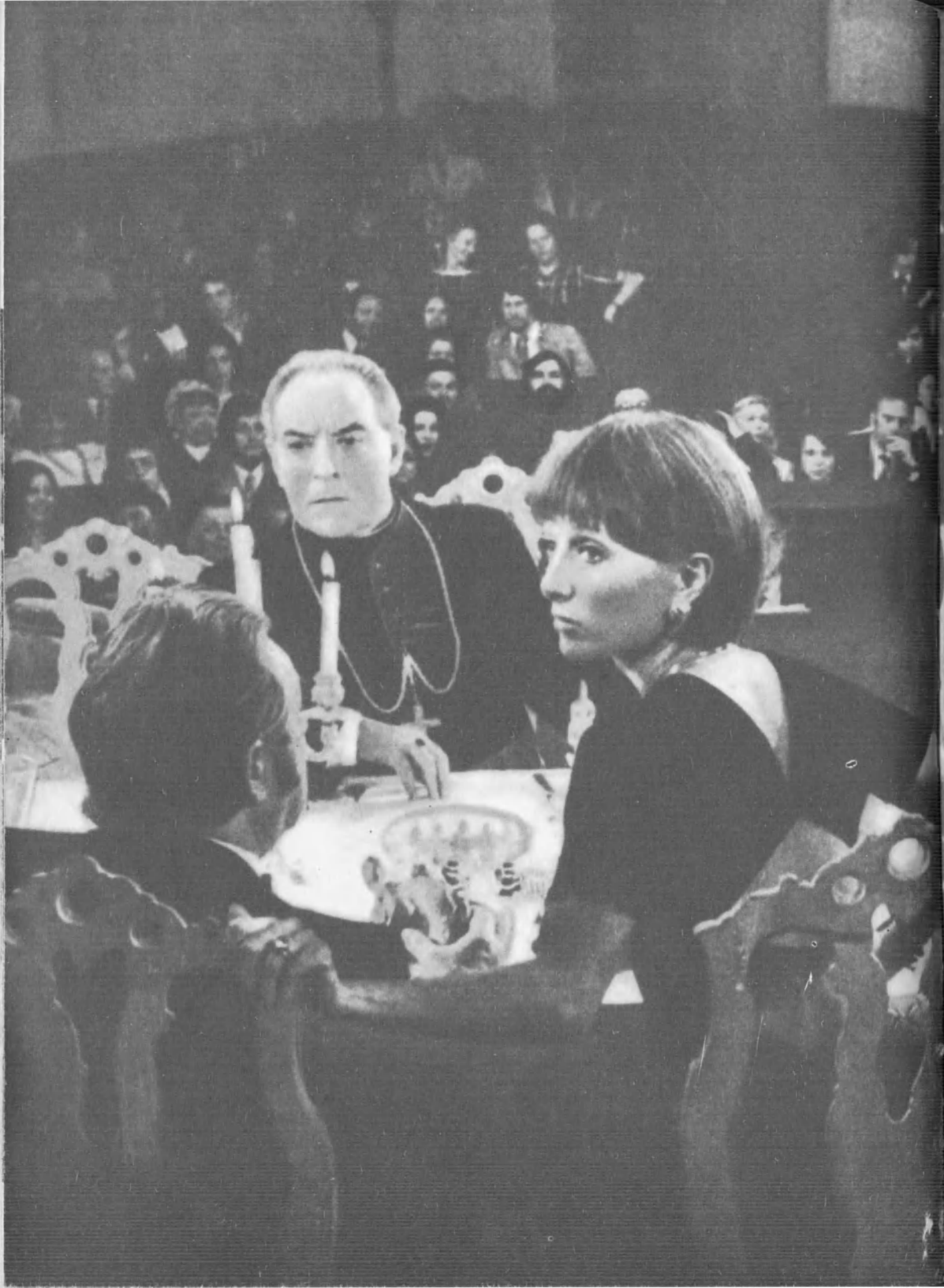
И вот вся компания появляется в назначенный срок в доме полковника. Однако хозяина почему-то нет дома. В ожидании они рассаживаются за длинным столом, сервированным изысканными пустыми приборами, и, недоумевая, все же заправляют салфетки согласно принятому церемониалу. Наконец появляется единственное живое существо в доме — лакей с подносом, на котором красуются куропатки. Лакей спотыкается, куропатки падают на пол, и мы замечаем, что они не настоящие, а бутафорские. Лакей хладнокровно поднимает их с полу и кладет обратно на поднос, а изумленная компания слышит три глухих удара, которыми обычно сопровождается во Франции начало театрального представления.

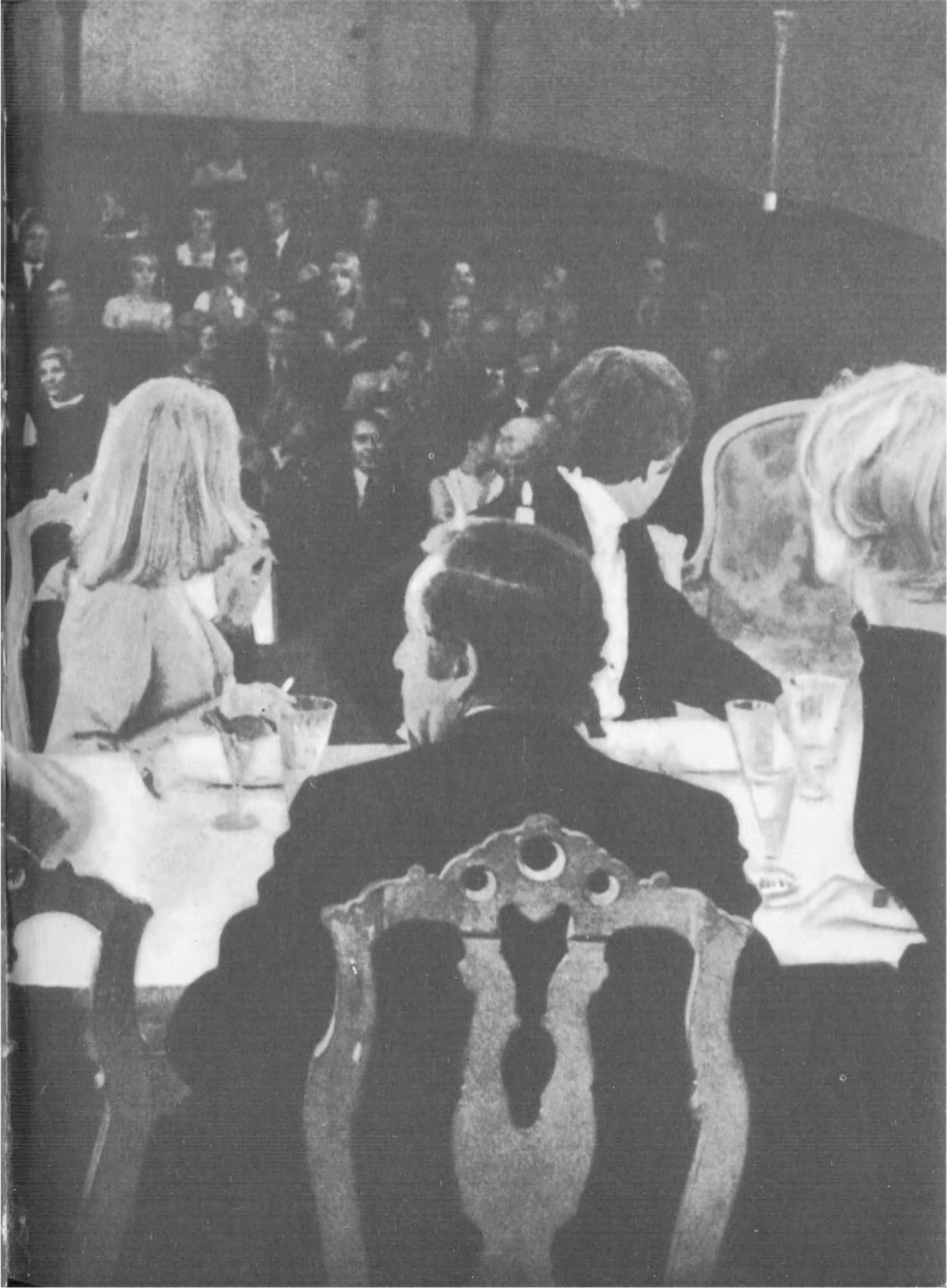
Одна из стен столовой неожиданно поднимается, совсем как занавес, и гости обнаруживают, что они и впрямь находятся на сцене, а перед ними — зал, наполненный зрителями. Из суфлерской

Призрак матери и ее убийцы появляются в странном сне, который рассказывает молодой лейтенант. Это отзвук сюрреалистических увлечений Бунюэля.

Кадр из фильма «Скромное обаяние буржуазии»









Одна из стен столовой неожиданно поднимается, и гости обнаруживают, что они находятся на сцене, а перед ними — зал, полный зрителей...

Кадр из фильма «Скромное обаяние буржуазии»



будки старичок подает им реплики пьесы, которую они не знают.

Молодой господин Сенешаль, обливаясь холодным потом, шепчет: «Я забыл мой текст». Тогда суфлер бурмочет очередную реплику, из которой выясняется, что на ужин к полковнику приглашена, как в «Дон Жуане», статуя Командора. Зловещая пауза, вот-вот послышатся шаги каменного гостя, но... Сенешаль просыпается в кресле в своем доме: по счастью, это был лишь тяжелый сон. Так Бунюэль впервые раскрывает прием, которым он и дальше будет пользоваться в фильме. Он не проводит четкой границы между реальным и воображаемым. Он дает лишь «выход» из сна, но не «вход» в него. Этот прием Бунюэль частично уже применял в «Дневной красавице», но там он был мо-

На сей раз сон оказался в руку.

Министр внутренних дел (М. Пиколли) распоряжается освободить дипломатов.

Кадр из фильма «Скромное обаяние буржуазии»

тивирован болезненной психикой героини. Здесь же все остается в пределах реальности, но в то же время приобретает характер своеобразного отчуждения.

Званный вечер у полковника в конце концов состоялся. Наши герои приезжают к нему в гости, и все разворачивается сначала благополучно. Но постепенно выясняется, что некоторые знакомые полковника ведут себя странно. Один за другим они подходят к послу Миранды и в вежливых по форме репликах весьма неблагоприятно отзываются о фашистских порядках в его стране. А когда уже и сам хозяин присоединяется к ним, посол сначала вызывает полковника на дуэль, а затем тут же выхватывает пистолет и приканчивает оскорбителя на месте.

Однако и это был тоже только неприятный сон. На сей раз его видел

г-н Тевено. Он просыпается и с облегчением отправляется на завтрак к Сенешалям. И здесь все повторяется, как в страшном сне. Но на сей раз это реальность. Как только приятели с женами расселись за столом, появляется полиция и арестовывает всех присутствующих за контрабанду наркотиками. Полицейская машина увозит незадачливых гурманов в тюрьму.

Тем временем в доме Сенешалей к епископу-садовнику, мирно занимающемуся подстрижкой деревьев, приезжает крестьянка с просьбой отправиться в соседнюю деревню к умирающему, чтобы дать ему отпущение грехов. Епископ едет выполнять свой долг. Он оказывается в темном сарае, где на соломенном ложе сводит свои счеты с жизнью исхудалый старик. Он признается священнику в своем страшном грехе. Еще будучи молодым, он совершил двойное убийство: отравил своего хозяина и его жену, зверски издевавшихся и эксплуатировавших его. На фотографии, стоящей у изголовья преступника, епископ узнает своих родителей.

Не подав виду, он благословляет умирающего, направляется к выходу из сарая, и тут взгляд его останавливается на охотничьем ружье, прислоненном к стенке. Тогда он заряжает двустволку, прицеливается и хладнокровно убивает крестьянина. А затем, исполнив акт этого своеобразно понятого христианского возмездия, епископ-убийца исчезает из фильма, в котором Бунюэль еще раз свел счеты с духовенством.

Все действующие лица обрисованы с сатирической остротой, проявляющейся как в общем абрисе характеров, так и в деталях поведения и диалогах.

Характер епископа вылеплен режиссером с особой, я бы сказал, холодной яростью: в нем беспощадно соединяются религиозное лицемерие с политической спекуляцией на «демократизме», внешняя светскость манер — с расчетливым цинизмом, ханжеская благопристойность — с жестокостью убийцы.

Тем временем компания дипломатов-контрабандистов находится в тюрьме. Полицейский комиссар по распоряжению министра содержит ее в са-

мых строгих условиях. Но в этот день в тюремных стенах также происходит странное происшествие.

Дело в том, что раз в год администрация отмечает подвиги некоего «кровавого сержанта». Существует поверье, что в этот день появляется его призрак. Так оно происходит и на сей раз. Действительно, появляется страшная окровавленная фигура полицейского, который сначала истязает одного из молодых арестованных, подвергая его пыткам на каком-то фантастическом электрическом рояле (здесь прямая перекличка с роялями «Андалузского пса»), затем «кровавый сержант» открывает двери камеры и, к ужасу полицейского комиссара, выпускает всю арестованную компанию.

Конечно, это был тоже только сон комиссара. Он вздремнул за своим столом. Но на сей раз сон оказался, что называется, «в руку»: звонит телефон, и комиссар получает распоряжение от министра внутренних дел немедленно освободить дипломатов. Мотивировку освобождения мы не слышим: в то время как говорит министр, за окнами его кабинета раздается оглушительный

Насмерть перепуганный посол Миранды (Фернандо Рэй) успел нырнуть под стол, где и дожевывал машинально кусок...«жиги».

Кадр из фильма «Скромное обаяние буржуазии»



звук пролетающего реактивного самолета. (Этот очень удачный звуковой трюк был придуман режиссером на перезаписи, когда ему самому непереносимо наскучил монолог министра.)

Освобожденные празднуют благополучный исход своих махинаций. Наконец они собрались опять все вместе за столом господина Сенешаля; видимо, на сей раз уже ничто не может помешать долгожданной трапезе. Уже съедены закуски и предвкушается главный аттракцион пиршества — знаменитое «жигго» — жареная баранина под специальным соусом. Но когда блюдо появляется на столе и господин посол, вооружившись острым ножом, надрезает сочное мясо, снятое крупным планом, так, что даже у зрителей текут слюнки, в столовую врываются замаскированные террористы с автоматами в руках.

На смерть перепуганный посол успевает нырнуть под скатерть. Остальных

террористы загоняют за диван и расстреливают автоматной очередью. После этого террористы замечают, что не хватает главного участника. Заглядывая под стол, они обнаруживают посла Миранды, дрожащего от страха и машинально жующего кусок «жигго».

Еще одна автоматная очередь, и... господин посол просыпается у себя на кровати, также утирая холодный пот от кошмарного сна. Как это вполне понятно, подобные переживания вызывают неурочный приступ аппетита, и дипломат отправляется в одиночестве на свою кухню и с жадностью поглощает кусок холодного мяса из рефрижератора.

Кухня, между прочим, не впервые появляется в фильмах Бунюэля — вспомним финал «Виридианы», где полудничают за картами инженер-«реформатор», его любовница служанка и смирившаяся бунтовщица Виридиана.

А этот фильм кончается прогулкой всей компании благопристойных буржуа. Общий план их движения по пустому шоссе и раньше несколько раз врывался в фильм. Только теперь они бредут устало, их одежда помята, они пытаются сохранить респектабельность, но дорога по-прежнему ведет в никуда.

Фильм кончается так же, как и начинался, с прогулки группы буржуа. Только теперь их одежда помята, они пытаются сохранить респектабельность, но дорога по-прежнему ведет в никуда...



Анализируя формальную структуру фильма, можно констатировать, что он снят в обычной для Бунюэля манере, совершенно реалистически, без всяких экспрессионистических приемов. В нем отсутствуют модные трюки камеры (и даже не применена столь распространенная сейчас длиннофокусная оптика). Монтаж ровный, без резких стыков. Актеры действуют предельно правдиво и естественно, нигде не ощущается никакого нажима. Когда проходит первое и очень сильное впечатление от фильма, то, анализируя его, можно без труда установить, что в нем Бунюэль и его постоянный сценарист Жан-Клод Каррьер последовательно разоблачают армию, церковь, дипломатов, секс, институт брака, наркотики, терроризм, полицию и даже «высшую власть» — министра. Все лицемерие буржуазного общества с его моралью и церемониалом подвергается беспощадному сатирическому осмеянию, причем, как я уже сказал, не в гротесковой форме, а в форме комедийной и в то же время глубоко реалистической политической притчи. Не только современность, но даже и злободневность этой притчи не вызывает никаких сомнений.

Так случилось, что буквально на следующий день после просмотра фильма я раскрыл буржуазную газету «Фигаро» от 28 ноября 1972 года и прочел следующее сообщение: «Шестьдесят килограммов героина захвачено в Париже. Задержано восемь контрабандистов — французов и южноамериканцев». Дальше сообщались подробности: после слежки, длившейся всю ночь, Ричард Гарби и Марсель Муштиян были арестованы на улице в субботу в 7. 30 утра, когда они укладывали в машину пять чемоданов с 60 килограммами героина, упакованного в 120 пакетов из пластика... Они должны были передать этот груз двум мексиканцам, из которых один — генерал Миралес-Кортес — должен был, пользуясь своим чином, провезти его через мексиканскую границу, минуя таможенный осмотр.

Таким образом, мы видим, что вымышленный Бунюэлем посол Миран-

ды — фигура, целиком списанная с жизни, да и с добропорядочными буржуа, повседневными посетителями парижских ресторанов, могли бы случиться точь-в-точь такие же происшествия, какие описаны в фильме.

...Итак, почти совершенно оглохший семидесятидвухлетний режиссер поставил неожиданную по замыслу, острейшую политическую притчу, на сей раз единогласно признанную критикой многих стран на Западе лучшим фильмом сезона. Во Франции ему присуждена премия имени Мельеса за 1972 год, а в США он получил очередного «Оскара» киноакадемии в Лос-Анджелесе.

Отзывы прессы были многочисленны, но я хочу привести лишь один, как мне кажется, довольно точно определяющий значение и характер фильма. Кстати, интересно отметить, что почти во всех рецензиях совершенно не упоминался самый сильный и важный для режиссера эпизод преступления епископа. Очевидно, это настолько деликатная тема, что буржуазные критики предпочли ее не касаться. Пьер Макабрю в своем отзыве, озаглавленном «Бунюэль рассматривает нас в лупу», пишет: «Буржуа, которым не удается позавтракать, встречаются непрерывно с кошмарами, с которыми сталкиваемся и мы все или почти все. Но почему же это тревожит и удивляет? Потому, что он придерживается реальности фактов... Герои Бунюэля не совершают ничего экстраординарного... Они мирно продолжают свою социальную игру, свою повседневную комедию, так же как насекомые, потревоженные во время их работы, невозмутимо пытаются повторять те же действия в беспорядке и сумятице... Бунюэль ставит своих персонажей в невероятные ситуации, создает их и ждет, наблюдая, что же произойдет дальше. Но ничего не происходит. Человек продолжает свою жизнь, как муравей — свой путь. У него нет ни любопытства, ни желания познать окружающий его мир и сопоставить со своей жизнью».

Бунюэль — это ироничный энтомолог, наблюдающий все потешные испытания, которым подвергается homo sapiens, но выводы он предлагает делать нам самим. Его юмор играет во всем этом большую роль. Это юмор, сгущающий реализм и в то же время срывающий маски и разоблачающий все мистификации. Мы выходим после фильма Бунюэля с ощущением большого беспокойства, как будто под нами зыбучие пески. Это начало сомнений, вот с него и начинаются все революции, и прежде всего революция духа»¹.

Остается прояснить еще один важный для понимания поэтики Бунюэля вопрос — в какой степени в разбираемом нами фильме проявились сюрреалистические тенденции, которые были всегда ощутимы в его творчестве. Отрицать их так же бесплодно, как и бесцельно, гораздо важнее проследить эволюцию этих сюрреалистических мотивов, вскрыть их коренное, на мой взгляд, различие с концепциями Сальвадора Дали, в содружестве с которым Бунюэль снял свои первые сюрреалистические фильмы — «Андалузский пес» и «Золотой век».

Показательно, что именно после «Золотого века» (в нем участие Дали было уже минимальным) пути живописца и режиссера окончательно разошлись, и Бунюэль, оставшись один, снял хроникальный фильм «Земля без хлеба», социальный документ, с беспощадным реализмом рисующий трагедию вымирающего племени испанских горцев.

Как известно, теоретик и вожак сюрреализма Андре Бретон прокламировал в качестве краеугольного принципа движения «автоматическое письмо» и примат «подсознания», однако ни в «метафизической» живописи Кирико, ни в фантастических пейзажах Танги, ни тем более во всех полотнах Сальвадора Дали нельзя усмотреть никаких следов «автоматизма», предполагающего импровизационную легкость интуитивного восприятия «сверхдействительности». Наоборот, именно в Дали

особенно ощутима чисто рациональная расчетливость: его «параноя» выглядит головной выдумкой хладнокровного поставщика эпатирующих «фантазмов».

С моей точки зрения, его выдает и сама техника живописного письма — трудно себе представить, что с таким поразительным по дотошности натурализмом, требующим длительного кропотливого труда, можно выписывать во всех деталях мгновенные «озарения» сновидений. Неоспоримо высокий уровень его чисто профессионального ремесла не только не скрывает, но даже подчеркивает внутренне спекулятивную, рекламную основу всей деятельности Дали.

«Я могу включить — на правах сна — некоторые иррациональные моменты, но никогда не символические... Я сохранил вкус к иррациональному»¹, — открыто признавался и Бунюэль. В его последнем фильме сны по-прежнему играют весьма важную роль, но прием этот на сей раз не несет в себе никаких иррациональных функций.

Так у Бунюэля — прием сна применен на этот раз для заострения конфликтов, возникающих в реальных ситуациях, поэтому и сняты эти сны не традиционными средствами «киновидений», а в реалистической стилистике, благодаря которой вы даже и не замечаете их ввода в действие. С них не только снят всякий налет мистицизма, но они являются главным источником юмора, будучи окрашены откровенной авторской иронией. Это можно назвать демистификацией приема, и в этом смысле Бунюэль как бы прощается со своим сюрреалистическим прошлым.

Однако прощание его, по-видимому, дается художнику нелегко — в фильме все же сохранились два вводных эпизода сюрреалистического толка, правда, уже не в форме снов, а отдельных новелл, рассказанных случайными персонажами. О первом таком отступлении я уже упоминал — это воспоминания детства лейтенанта в эпизоде в кафе. Они никакого отношения к действию не име-

¹ «Elle», 1972, N 1401.

¹ «Arts», 1955, 21 Juill.

ют, и лейтенант пропадает так же внезапно, как и возник. Второй случай еще более странен. Сержант, приносящий приказ полковнику о начале маневров, усаживается на стул и просит позволения рассказать свой сон. Командир милостиво разрешает, и все общество выслушивает причудливое, но, по счастью, короткое повествование о путешествии юноши в какой-то призрачный город, где он встречает своего умершего шесть лет назад приятеля и и мать, умершую молодой. Больше ничего в этом рассказе не происходит, и сержант, откозыряв, исчезает из фильма.

Почему на сей раз режиссер передал функции «иррационального» двум военным персонажам в столь «штатском» фильме и зачем вообще они были ему нужны, я объяснить не могу, для меня это — явные сюрреалистические аппендиксы, от которых Бунюэль не захотел или не смог избавиться.

И в не меньшей степени ясно, что не только «нулевая» сюжетная функция приведенных выше эпизодов, но и самый их характер обусловили чужеродность этих не обязательных включений, снижающих уровень реалистической убедительности, трезвую тональность картины.

Единственное, в чем я не могу заподозрить режиссера, — это в неискренности. Если и появились в фильме эти, кстати, самые слабые и невыразительные в художественном отношении эпизоды, то не потому, что Бунюэль демонстративно ввел их для «эпатажа», а потому, что художник находится все время в движении, в поиске, а этот процесс никогда не бывает легким.

«Я говорю всегда и только о том, что близко моему сердцу... от кино я требую, чтобы оно было свидетелем всего значительного, что происходит в реальной жизни на нашей планете»¹, — заявлял Бунюэль в одном из своих редких интервью. А заканчивая выступление перед студентами университета в Мехико в 1953 году, он еще раз под-

твердил: «Пусть все, о чем я рассказал, не заставит вас думать, что я сторонник кино, посвященного только фантастике и тайнам, то есть того самого кино, которое, избегая или презирая повседневную реальность, претендует на погружение нас в подсознательные миры сновидений.

Я только — может быть, слишком коротко — подчеркнул важность фильмов, посвященных основным проблемам современного человека, которого я всегда вижу не изолированно, а в неразрывной связи с другими людьми»¹.

Мне кажется, что, отметая на пути своих поисков все наносное или омертвелое, семидесятидвухлетний художник именно поэтому смог создать эту политическую притчу, которая, к нашей радости, стала в результате таким умным, острым и нужным «опытом о буржуа».

Необыкновенный фашизм-74

Хоть человечество и было радо, Отправив этих вырождаков налево, Торжествовать пока еще не надо: Еще плодоносить способно чрево, Которое вынашивало гада.

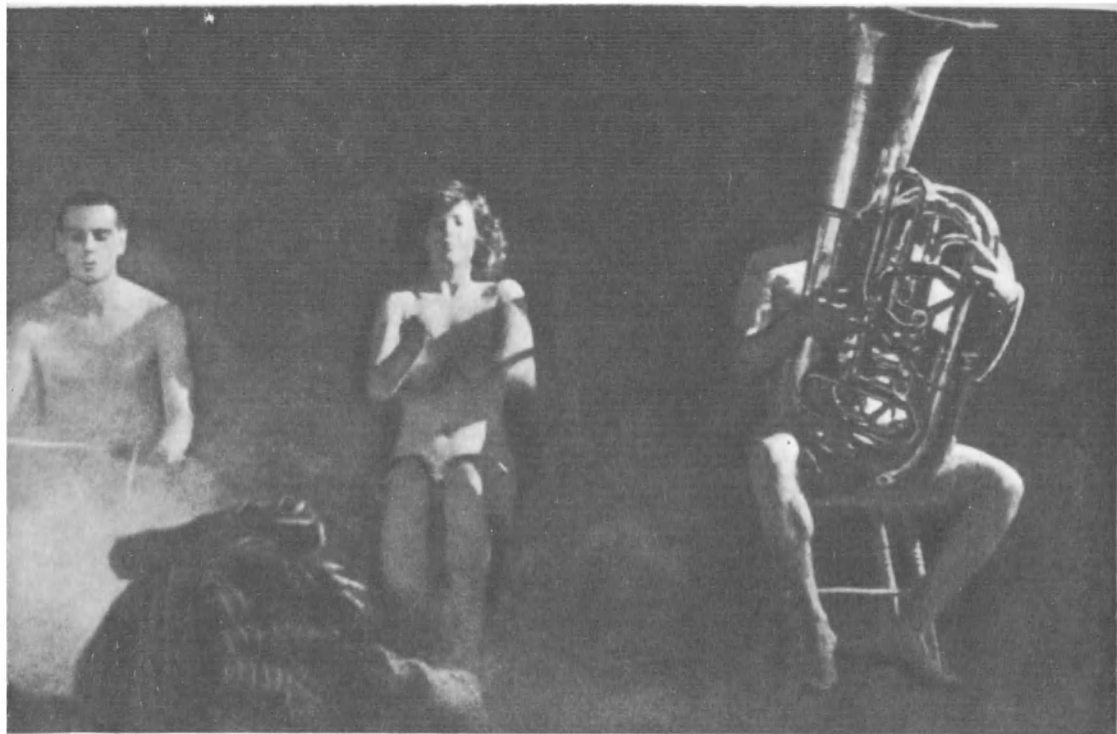
Бертольт Брехт. Карьера Артура Уи

Даже привыкшие ничему не удивляться зрители и участники фестиваля экспериментальных театров 1975 года в Нанси были изумлены, когда джазовая группа Пипа Симмонса появилась на эстраде в полосатых холщовых робах узников фашистских концлагерей.

До сих пор аудитория, состоящая на 90 процентов из молодежи, могла видеть такие рубрики только на киноэкранах. Это были зрители поколения, которое на вопрос режиссера Бертрана Блийё, проводившего киноанкету: «Знаете ли вы, кто такой Гитлер?», отвечало: «Понятия не имеем!»

¹ «Image et Son», 1960, Oct.

¹ «Louis Bunuel» par Ado Kirou. Ed. Seghers. Paris, 1962, p. 100.



«Джаз за колючей проволокой» Пипа Симмонса

И уж, конечно, не догадывались они о том, что в таких концлагерях, как Терезин или Берген-Бельзен, эсэсовцы формировали оркестры из заключенных. Эти лагеря были объявлены образцово-показательными. Туда возили представителей Международного Красного Креста для того, чтобы продемонстрировать «гуманизм» нацистов. Когда гости уезжали, весь состав оркестра отправляли в газовые камеры.

Палачи позволяли своим жертвам играть только классическую музыку, так и руководитель джаза Пип Симмонс переоркестровал Моцарта и Шуберта, а в конце концерта заставил своих музыкантов раздеться догола, сложить полосатые одежды в аккуратные стопки — словом, приобрести тот вид, в который приводили свои жертвы нацисты, перед тем как отправить на казнь в га-

зовую камеру. Для вящего эффекта в финале поднимались снизу густые клубы пара и окутывали, как ядовитое облако, голых музыкантов.

Итак, эшафот превращен в феерическое «шоу». Помост палача использован как эстрадная площадка. Зрелище, напоминающее о гибели миллионов людей, виновных лишь в том, что они не принадлежали к «расе избранных», стало прибыльным предприятием, вызывающим бурные аплодисменты молодой аудитории, жаждущей необычных и острых ощущений.

Действительно, фашизм, нацизм — разве это так страшно? Нет, вероятно, ужасы преувеличены. Это, наверно, даже, скорее, забавно. А их фюрер — это как новая «звезда». Ведь о нем в последнее время вышло столько книг! Вот, например, одна из них некого Роберта Пайна. В ней автор так пишет о Гитлере: «Он подобен ребенку. Милый, добрый, милосердный. Подобен котенку — живой, хитрый, проворный.

Подобен льву — рыкающий, грандиозный и величественный».

Ну что же, если «вождь» таков, то понятно, что каждый год 30 апреля служат по нем молебны в Мадриде и в некоторых странах Латинской Америки.

А нарукавные повязки со свастикой — знак его «символа веры» — украшают коричневые и черные рубашки на сборищах в ФРГ, США, Бельгии, Швеции, Норвегии — всюду, где закладываются прочные основы пока еще подпольного, но уже сильного нацистского интернационала.

Вот только несколько капель из «реки по имени факт».

Западногерманский журнал «Штерн» (Гамбург) свидетельствует в 1976 году: «Фанатично настроенные последыши Гитлера становятся все более воинственными. В прошлом году число правозащитных вылазок возросло до 206, а это на 51,5 процента больше, чем в предыдущем году, когда было зарегистрировано 136 эксцессов», — отмечает федеральное ведомство по охране конституции...

В Бухгольце под Гамбургом молодые нацисты вырвали из рук председателя организации молодых социалистов Хайди Вичорек-Цойль микрофон и нагло провозгласили: «У нас найдется пуля и для тебя».

В апреле 1972 года 40-летний Манфред Кнаувер вместе с девятью единомышленниками, среди которых было трое военнослужащих бундесвера, основал «Национал-социалистскую боевую группу Великая Германия», которая на своих военных учениях готовилась к борьбе с «большевистскими бандами». Полиция изъяла у группы ручные гранаты, винтовки, пистолеты и несколько тысяч патронов¹.

Бернард Умбрехт в статье «Мы дети Гитлера» («Юманите диманш», 1976, № 29, август) рассказывает, ссылаясь на информацию того же гамбургского журнала, о штаб-квартире нацистской организации «Боевой союз немецких

солдат», где ее шеф Эрвин Шенборн восседает под фотографией Рудольфа Гесса с надписью: «Я ни о чем не сожалею» — и цитирует его кредо: «Для нас тот, кто верит в сказочки о концлагерях, полный идиот». Ему вторит 46-летний адвокат Манфред Редер: «Лагеря были просто местами труда, заключенные там много пели и их так хорошо содержали. Газовые камеры никогда не существовали — это все выдумки умалишенных».

В французском еженедельнике «Нуфель обсерватор» Эвелина Ланс рецензирует вышедшую в 1974 году книгу Филиппа Азиза «Военные преступления»:

«Убийцы среди нас — семья Гитлера не перестает расти и умножаться...» Что это? Историческая некрофилия или побочные движения?» Автор утверждает: «Достаточно, чтобы объединились определенные условия: экономический спад, серьезный политический кризис, всеобщая безработица. Одержимость нацизмом представляет собой дьявольское искушение, которое каждый несет в себе».

...И среди тех, кто «тешится нежной надеждой на IV Рейх», есть много молодых, едва закамуфлированных в различных движениях в защиту белого и христианского Запада; есть среди них и «иные» руководители той эпохи, сумевшие руковом бежать с тонущего корабля в апреле — мае 1945 года. Автор книги сумел найти их с громадной добычей, спрятанной за банковскими счетами, блокированными в банках, за анонимными компаниями; и он представляет их в этом удивительном томе «Кто есть кто в предательстве»¹.

Но читателей молодого поколения уже не очень убеждают исследования историков или публицистов, они склонны упрекать их в односторонности, они больше верят не восклицаниям или цифрам, они требуют эмоциональных свидетельств. Таким был, например, для потрясенного послевоенного поко-

¹ Цит. «За рубежом», 1976, № 34.

¹ «Le Nouvel Observateur», 1974, 14 Oct.

ления знаменитый «Дневник Анны Франк».

Однако ныне эта книга забыта — она уже давно не входит в список «бестселлеров». К тому же если и попробуешь напомнить о «Дневнике», то немедленно последуют возражения: Анна Франк была бедная еврейская девочка и от страха у нее стали глаза велики. Но ведь не только из таких, как она, состояло население Европы и не все оккупанты были так жестоки, как ей казалось.

Возможно, настала пора разобраться во всем более объективно: вот и появляется в витринах книжных магазинов и быстро раскупается книга Мишлин Бод «Двойные годы» — подлинный дневник французской школьницы в годы оккупации. Ей было четырнадцать лет, когда Верней был занят немецкими войсками. Вот что она записала 5 июля 1940 года:

«Вновь вошли «боши». Их было десять и они были, естественно, очень корректны. Все они удивительно молоды. Лейтенант достаточно симпатичный».

Дальше вырывается крик души:

«Это страшно сказать, но я дошла до того, что стала французов не считать за людей. Я презираю мою страну. Я не хочу быть больше француженкой. Когда видишь вокруг этих людей, ставших коллаборационистами, лижущих пятки немцам из-за страха и трусости, — даже в моей собственной семье! Я ужасно разочаровалась в этой грязной стране»¹.

Однако вскоре в розовой тетрадке-дневнике появляются следующие строки:

«Я ненавижу и буду всегда ненавидеть «бошей» потому, что это наши вековые враги, но существует большая разница между массой и отдельной личностью. Немцы, если их рассматривать индивидуально, — очень милы и обычно хорошо воспитаны и корректны».

А 28 июня 1941 года следует признание:

«Вот уже в продолжение нескольких дней моя жизнь не так монотонна, потому что я влюблена. Я полюбила одного человека каким-то странным образом (я люблю «боша», какой ужас!).

Я прозвала его Бебе потому, что он очень молод... Он живет в отеле напротив. Сегодня он был великолепен в своем светло-сером костюме, его волосы золотились в солнечном свете. Я бросаюсь к окну всякий раз, когда слышу его шаги по тротуару».

Жизнь продолжается и приносит юной Мишлин все новые и новые развлеченья. Через два месяца, 16 августа 1941 года, на страницах дневника появляется другое имя:

«Петер — это действительно единственный, к кому я испытываю настоящее чувство, и если я обращала внимание на Бебе, так это только потому, что они похожи друг на друга. Он поразительно молод, и я нахожу его таким красивым с золотыми волосами, карими глазами с искринками, загорелой кожей и с очаровательным маленьким носиком, которому могла бы позавидовать любая кинозвезда. И потом с ним я могу говорить по-немецки. Это странно, но я понимаю все, что он мне рассказывает, и он меня понимает также... Это первый раз, когда я выхожу вместе с офицером, и это действительно замечательно, все солдаты отдают нам честь. А эти серые мыши «фронтовые подружки» провожают нас свирепыми взглядами. По чину он только лейтенант, а выглядит, как Геринг».

Ну вот, видите, какие симпатичные бывают фашисты, и все было не так страшно, как описывала Анна Франк, но мне почему-то не хочется выписывать дальше цитаты из объемистого



В музыкальной комедии «Вива, Мария!» мексиканская революция, хотя и не трактовалась серьезно, но была показана с искренней симпатией.

Брижитт Бардо и Жанна Моро в фильме «Вива, Мария!» Режиссер Луи Малль. 1966

¹ Здесь и дальше цит. по кн.: Bood M. Les années doubles. Ed. Robert Lafont, Paris, 1974.



дневника, ставшего ныне «бестселлером» и появление которого в книжных витринах отнюдь, к сожалению, не случайно.

Возникло множество фактов, свидетельствующих о неплохо организованной кампании по реабилитации фашизма. И, пожалуй, можно было бы пройти мимо этого «антидневника Анны Франк» или музыкальных экстравагантностей Пипа Симмонса, если бы являлись они лишь исключениями, мобилизующими к тому же лишь сравнительно небольшое количество читателей и зрителей. Однако, когда в эту кампанию включается кино, адресующееся уже не к тысячам, а к миллионам — явление принимает угрожающий характер.

Тем более, если в игру вступает действительно одаренный художник, каким несомненно является Луи Малль. Его фильм «Лакомб Люсьен» (по сценарию Патрика Модiano), выпущенный в 1974 году, как бы сфокусировал в себе все эти вошедшие в моду тенденции. Необходимо помнить, что Луи Малль издавна схвачен неизлечимой болезнью, страхом опоздать.

Одна из разновидностей снобизма — боязнь оказаться вне моды. Одна из возможностей выжить в условиях капиталистической конкуренции — погоня за сенсационностью темы, щегольство новизной приема.

Действительно, Луи Малль не опаздывал: он открыл серию эротических фильмов. Его «Любовники» (1958), конечно, кажутся невинной забавой по сравнению с сегодняшними «Эмануэлями» (впрочем, и эти теперь уже не идут ни в какое сравнение с американскими «Глубокими глотками»), но все же он первым рискнул, хотя и отраженно, воспроизвести на экране сексуальный акт.

Это позволило ему дальше обратиться в фильме «Шум сердца» (1971) к запретной теме инцеста, но, по счастью, между этими упражнениями он снял по роману Кено фильм «Зази в метро» (1960) — интересный эксперимент в области киноязыка с точным сатирическим прицелом и фильм «Частная жизнь» (1961), в котором Бриджит Бар-

до была показана жертвой собственной популярности, как женщина-вещь, предмет купли и продажи, рекламы и спекуляции.

Музыкальная комедия «Вива, Мария!» (1965), где мексиканская революция, хотя и не трактовалась всерьез, но с искренней симпатией соседствовала с углубленным психологическим этюдом «Блуждающего огонька» (1963), а затем Малль, после неудачного фильма «Вор» (1967), неожиданно и резко порвал с игровым кино и уехал в Индию, где снял цикл документальных телевизионных передач. Затем он вернулся к реальности своей страны, причем оба документальных фильма (и о рабочих завода Ситроен — «Слишком человечно» (1972), и о повседневной жизни парижан — «Площадь Республики» (1972) доказали еще раз и меткость взгляда и изощренность мастерства, которому доступны все жанры кинематографа. Однако, когда «политический фильм» вошел в моду, на которую режиссер откликнулся документализмом, он, очевидно, почувствовал, что «отстает» и нужно совершить какой-то прыжок для того, чтобы вновь оказаться в центре сенсации.

Так появился на свет фильм «Лакомб Люсьен», где героем был крестьянский парень, ставший во время оккупации агентом фашистского гестапо. Фильм вызвал многочисленные протесты со стороны бывших участников Сопротивления, но в целом был оценен весьма одобрительно именно той частью снобистской критики, на которую и хотел произвести впечатление Луи Малль. Ведь сегодня особенно «моден» всяческий антигероизм и любые разновидности такого «социального мазохизма», перекрывающего традиционные шовинистически-патриотические установки. Ну, а зритель — он, конечно, пошел на фильм, вокруг которого возникла атмосфера скандала, так как часть критики заявила, что наконец показана правда о том периоде, который преподносился им всегда только в односторонне-дифирамбических тонах. Конечно, это сенсация — заглянуть за кулисы гестапо и понаблюдать, как и



почему рядом с иноземными захватчиками орудует «свой парень».

И вот, в добротной реалистической манере нам показывается, как в деревенской школе оккупированной Франции 1944 года учится неуклюжий, малообщительный подросток с явными наклонностями к жестокости — он любит мучить животных. Мать — темное и забитое существо, рано овдовела. Учитель в школе — педант и схоласт, который, несмотря на то, что он состоит в местной организации Сопротивления, сухо отказывает парню, когда тот робко просит принять его в отряд. Поломка велосипеда возле особняка, где помещается гестапо, служит причиной случайного ареста. Но этот угрюмый звереныш приглянулся одному из нацистов. А деревенские, напротив, отвернулись от него, увидев, что он вышел из гестапо целым и невредимым.

Впрочем, деревню эту рисует Луи Малль также с непригляднейшей сторо-

Деревенского парня гестаповцы взяли не на испуг, а на «доверие»... Он почувствовал себя не изгоем и ничтожеством, а «личностью».

Пьер Блез в фильме Луи Малля «Лакомб Люсьен»

ны. Сотрудница гестапо получает до двухсот письменных доносов в день: обитатели округа в страхе возводят поклепы друг на друга. Гестапо нужны осведомители. Учитель подозрителен, но нет доказательств. Вспоминают о парне. Его берут не на испуг, а на «доверие». Парню позволяют носить оружие. Люсьен начинает чувствовать себя не изгоем и ничтожеством, а «личностью». Дальше механизм действует безотказно. Он выдает учителя и вот уже в компании палачей принимает участие в пытках и ограблениях жертв.

Следует признать, что как самих гестаповцев, так и всю обстановку этого

застенка режиссер показывает правдиво и беспощадно. Тут царит не внешняя жестокость (мы лишь издали слышим крики истязаемых), а чудовищная скука, атмосфера безысходной тоски, унылого пьянства и наркомании. Тяжкая, повседневная и грязная «работа».

Но вот в жизни парня происходит неожиданное. Его направляют с обыском к местному портному, еврею, который живет со старухой матерью и семнадцатилетней дочкой. Парню льстит, что девушка трепещет перед ним. Он чувствует себя хозяином их судьбы. Девушка, которая приглянулась ему, несмотря на то, что она не «арийка», согласна на все лишь бы спасти жизнь отца. Он приглашает ее на танце-

Атмосферу гестаповского застенка режиссер показывает правдиво и беспощадно.

Кадр из фильма «Лакомб Люсьен»

вальный вечер в гестапо. Там одна из фашистских девок оскорбляет ее, в нем просыпается «кавалер», он защищает свою «даму». В результате она оказывается в его объятиях.

Режиссер тонко прослеживает сложный процесс нарождающейся любви, замешанной на крови, страхе и ненависти. Роковая развязка неизбежна. Больше оберегать семью портного от гестапо невозможно. Старика арестовывают. Парень взбунтовался. Он пристреливает немца и бежит со своей возлюбленной в сторону испанской границы.

Фильм заканчивается надписью о том, что Люсьен Лакомб вскоре был судим и расстрелян, как предатель.

Картина Малля производит сильное впечатление. Одной из причин помимо «сенсационности» и мелодраматичности сюжета был точный выбор актера. Антигероя исполнял не профессиональный актер, а некий Пьер Блез, превосходно подобранный типажно



парень, этаким озлобленный волчонок, живое воплощение «идиотизма» деревенской жизни. Остальные роли были распределены также между никому не известными актерами. Весь фильм снят без кинематографических ухищрений, на которые всегда был таким мастером Луи Малль, а в документально-натуралистической сдержанной стилистике. Когда «Лакомб Люсьен» вышел на экраны, голоса трезвой критики, оценивающие не только его эстетические качества, но и прежде всего вскрывающие его политическую сущность, прозвучали на страницах прогрессивной прессы. В принципиальный спор с Луи Маллем вступил видный деятель Французской коммунистической партии Рене Андрие — активный участник Сопротивления. Дискуссия эта была опубликована на страницах журнала «Юманите Диманш»¹, и она настолько важна и интересна, что я позволю ее частично процитировать.

Рене Андрие напомнил сначала Луи Маллю фразу, произнесенную им в одном из интервью:

«Я никогда не стану фашистом прежде всего потому, что являюсь безнадежным оптимистом».

Андрие заявил, что он не сомневается в искренности такой декларации художника, но именно поэтому его первый вопрос гласит: как он, такой «безнадежный» оптимист, мог сделать столь пессимистический фильм?

На это режиссер возразил, что если бы он лично жил в годы Сопротивления, для него тогда не было бы никаких сомнений в том, как надо относиться к такому негодю, как Лакомб Люсьен, но сегодня, когда мы находимся в периоде размышлений, ему показалось интересней проследить, как такой, на первый взгляд совсем нормальный парень оказался в шкуре гестаповского палача. Его собеседник спросил: неужели художнику кажется, что стечение случайных обстоятельств и, в частности, нечуткость учителя могли превратить молодого французского крестьянина в

убийцу? Ведь это же исключительный случай.

На это Луи Малль возразил, что он находит случай, скорее, типичным: когда нашли архивы провинциальных отделений гестапо, то обнаружили в них довольно большое количество французов-осведомителей.

Рене Андрие воскликнул буквально следующее: «Среди сорока пяти миллионов французов, насколько мне известно, был ничтожно малый процент сотрудничавших с гестапо. Это действительно только исключение!»

Луи Малль пробует объяснить сюжетную ситуацию, в которой оказался парень: сначала он попал в лапы так называемой параллельной милиции, а затем, когда ему там дали в руки пистолет, почувствовал себя «власть имущим». Кроме того, оружие давало ему возможность заниматься излюбленным занятием — охотой. Он и раньше с удовольствием убивал кроликов и птиц.

Рене Андрие возразил, что охота не является специальным свидетельством жестокости, отнюдь не всякий охотник становится убийцей. Для крестьян охота — обычное дело и средство пропитания. Самое печальное, что режиссер вообще показывает крестьян как животных, подчеркивая в них только физиологические черты. В фильме нет ни одного элементарно симпатичного персонажа, за исключением, пожалуй, старухи — матери портного, но и та не произносит за весь фильм ни одного слова. Все же остальные, начиная с матери самого Люсьена, — это карикатура на крестьян, увиденных глазами горожанина. Даже сыновье отношение Люсьена к матери сводится к тому, что он пытается запихать ей банкноты, взятые им у своих жертв, но эти деньги настолько грязные, что от них отказывается даже истощенная нуждой крестьянка. Рене Андрие заключает: «Я не вижу ни одного луча света в той деревне, которую вы обрисовали. Почему же так произошло?»

Луи Малль возражает: «Я ведь не историк, а только кинематографист. Я вовсе не собирался обрисовывать поло-

¹ «Humanité-Dimanche», 1974, N 156.

жение французского крестьянства во время оккупации. В конце концов, я свел всю деревню к двум-трем персонажам».

«Но, — возразил ему Рене Андрие, — вы вывели в таком же тусклом, безнадежном свете и учителя. А откуда вы взяли девушку с таким количеством ежедневных доносов? В той деревне, в которой я, например, жил, были, конечно, отдельные сторонники Петена, но поголовно все ненавидели нацистов, и я не знаю ни одного, сотрудничавшего с гестапо. И затем я нахожу совершенно неправдоподобной историю молодой еврейской девушки, сошедшей с палачом из гестапо».

«Однако такие факты случались в действительности, — возразил режиссер, — недавно я получил письмо от зрительницы. Ей сейчас 48 лет и она пишет, что пережила во время оккупации точно такую же историю, как эта девушка. Кроме того, вы упрекаете меня, что в фильме нет совсем позитивных персонажей. Однако отец-портной человек очень симпатичный».

Рене Андрие ответил: «Конечно, я знаю, что вы и ваш соавтор по диалогу Патрик Модино не антисемиты, но я думаю, что факт сожительства молодой еврейской девушки во время оккупации с человеком, занимающимся пытками, неправдоподобен».

«А я думаю, — возразил Луи Маль, — и даже знаю, что подобные факты имели место, например в Тулузе, где девушки поступали так в надежде спасти свои семьи от концлагерей. Я же попробовал представить, что должно происходить в голове такой молодой девушки, которая сидит много месяцев взаперти, когда перед ней появляется молодой парень, в котором она угадывает черты наивности и добра. Я не хочу пересказывать все этапы ее переживаний, но не могу согласиться с тем, что все содержание фильма сведено к истории о том, как еврейская девушка в 1944 году спит с гестаповцем».

Рене Андрие продолжает спор: «Я не говорю, что такой случай вообще невозможен, я подтверждаю лишь свое

ощущение шока, и ваши объяснения не убеждают меня, так как по-прежнему они базируются лишь на исключительности происшествия. Мне кажется, что на сей раз вы поддались искушению следовать моде на эротизм самого отъявленного коммерческого пошиба».

«Я отрицаю это, — возразил режиссер. — Я просто чувствую себя настолько свободным, что могу позволить через тридцать лет снять фильм не о положительных, а об отрицательных персонажах истории. Я признаю, что гестапо было одной из самых ужасающих машин репрессии и что во Франции в это время существовало движение Сопротивления, но я считаю, что художник свободен выбирать своих персонажей и среди тех, кто не являлся героями».

«Конечно, — сказал Рене Андрие, — я думаю, что художник имеет право не следовать никаким директивам, но мне кажется, что именно он сам и определяет границы своей свободы. Ведь он не только свободен, но и ответствен».

Думаю также, что и критик должен быть свободен в своих суждениях, поэтому я позволяю себе высказать и свое мнение: ваш фильм похож на реабилитацию гестаповца или, во всяком случае, на попытку «понять», а значит, и оправдать его поведение. Бесспорно это не было отправным пунктом вашего замысла, но это то, к чему вы пришли в результате. Я сожалею также, что ваш фильм, в том виде, в каком он предстал перед нами на экране, оправдывает ту точку зрения, что, за исключением ничтожного меньшинства, все французы были мерзавцами, способными на все виды компромисса и предательства.

На самом же деле правда была другой и гораздо более сложной. Конечно, во Франции были не только герои, даже среди тех, кто участвовал в Сопротивлении. Но страна также и не состояла из трусов. Это правда, что вначале Сопротивление охватывало лишь незначительное меньшинство, но правда также и то, что оно выросло в большую и массовую силу. Повторяю — боль-

шинство французов, включая и тех, кто стал петеновцами в 1940 году, не любили оккупантов и мечтали от них освободиться, хотя это совершенно не значит, что они занимали место в авангарде борьбы с захватчиками.

В вашем фильме отсутствует исторический контрапункт. В нем вы не показали ни одного из партизан, они остаются невидимыми и тогда, когда им надо лишь пристрелить героя и девушку, чем они и не вызывают симпатии зрителя».

«Итак, вы считаете меня пессимистом», — заключил Луи Малль спор, из которого я привел лишь несколько тезисов обеих сторон. И режиссер добавил: «Что ж, а я считаю вас оптимистом. Мне пришлось спорить о моем фильме, в частности, и с бывшими партизанами. Должен признать, что большинство из них реагировали так же, как и вы. Но, однако, были и такие, кто сказал мне: «Да, встречались подобные люди». Вот, собственно говоря, это я и хотел показать в моем фильме. Бывают и такие люди».

«Согласен, — ответил Андрие, — но, по счастью, бывают и другие. Поэтому я и жалею, что в картину, которая посвящена такому важному периоду в жизни нашей страны, не проникло ни одного солнечного луча, который мог бы осветить стороны жизни, дорогие для нас обоих».

Луи Малль заключил: «Я не ждал, что мой фильм вызовет столько шума и что зрители окажутся настолько чувствительными к эпохе оккупации. Возможно, что если бы я еще раз обратился к этой теме, я бы снял все по-иному. Может быть, я выбрал бы другой исторический контекст, и тогда зрители рассмотрели бы лучше все, что я хотел показать, — судьбу, которую можно воспринять как аллерию. Во всяком случае, это правда, что в результате получился, как ни говори, фильм пессимистический. Впрочем, большинство фильмов, которые я вижу сейчас вокруг, — тоже пессимистичны. Как вы думаете, почему?»

Этим вопросом закончилась дискуссия, в которой коммунист Андрие точно определил уязвимые пункты фильма

Луи Малля. Эмоциональный результат, служащий непосредственным проводником идеологии, неизбежно приводит, при данной трактовке темы, к оправданию поведения палача, врага, предателя.

Как подчеркивает справедливо Андрие, может быть, это не входило в осознанную задачу художника, но не случайно то, что его фильм оказался в ряду «пессимистических» произведений, с чем он сам в конце концов вынужден был согласиться. Неверие в разум человека, в его способность бороться за свое счастье и свою судьбу, попытки унижить его, подчеркнуть в его поведении преобладание животных и прежде всего сексуальных инстинктов действительно свойственно не только фильму Малля.

Здесь критик-коммунист точно нащупал новый элемент, вторгающийся в практику политического фильма, — спекуляцию на эротике или, что еще хуже, на порнографии. Об этом придется поговорить подробнее.

Париж извечно славился как родоначальник так называемого «парижского жанра». Во времена, кажущиеся ныне незапамятными, хотя принадлежат они к этому же веку, на площади Пигаль туристам из-под полы продавали открытки, считавшиеся «нескромными». Теперь, когда Франция и в этой области считается отсталой страной, а повсюду открыты лавки — так называемые «секс-шоп», фильмы «только для мужчин» окончательно вышли из гетто специализированных кинотеатриков на бульварах и высочили на фешенебельные экраны Елисейских полей, и буквально затопили провинциальные экраны.

Расчетливые продюсеры предпочли вкладывать деньги в «порно» фильмы, так как убедились, что они здесь могут в сорок или даже пятьдесят раз повысить свои доходы.

Таким образом, в 1973 году из 450 картин, показанных на экранах Парижа, 100 были порнографическими. А уже только в первой половине 1974 года из 65 фильмов, находившихся в производстве, 23 отнесены к разряду «порно».

Согласно требованиям рынка выработалась и специфическая «торговая» терминология — проведена граница между эротическими и порнографическими фильмами. В первых присутствует сюжет, игра актеров, сексуальные моменты могут быть «отстранены», в «порно» все это не обязательно, актеры заменены «натурщиками», имя режиссера обычно скрыто за псевдонимом, но и здесь установлены различия: в так называемых «софт-порно» допускается имитация, а в «хард-порно» вам просто в течение сеанса показывают сексуальные манипуляции без всяких эстетических «опосредствований».

Каждодневно такие опусы смотрит огромное количество молодежи и, хотя перед кинотеатром висит объявление «до 16 или до 18 лет вход воспрещен», пускают всех, ибо хозяин выгонит кассиршу, если она не продаст билет тому, кто его хочет купить. Наряду с «порно» сегодня имеет не меньшее распространение и так называемые «фильмы ужасов». Осенью 1974 года мне довелось просмотреть некоторые из них на парижских экранах.

«Плоть Франкенштейна» — стереоскопическая картина. Вы надеваете очки и погружаетесь в атмосферу страха. Новый Франкенштейн предлагает создать человека не методом пересадки мозга, а «склеивать» его из кусков покойников, которых достают из разрытых могил, или из частей живых людей, которых разрезают у вас на глазах.

От стереоскопии у вас полное ощущение «присутствия» на этих операциях. На вас брызжет кровь, падают гигантские летучие мыши. Публика визжит. Снято все весьма профессионально одним из молодых американских «попартовцев» — Полем Морисси.

Второй фильм поставил тоже американец Джордж Мак-Коуэн, и называется он «Жабы». Если Хичкок устрасал в свое время зрителей «Птицами», то здесь затронута актуальная проблема перенаселения земли, которая разрешается тем, что на небольшой необитаемый остров удаляется скромная интеллигентная американская семья.

В знак протеста животные устраивают заговор против людей.

Змеи, пауки, аллигаторы, черепахи, крабы объединяются под предводительством гигантских жаб. Гады пытаются уничтожить эту семью, и в течение всего фильма люди истребляются всеми способами, которые могут придумать животные. В центральном эпизоде маленького мальчика окутывает своей паутиной гигантский паук и постепенно высасывает из него кровь.

Фильм имел успех. Залы были переполнены. О том, почему подобные зрелища «секса» и «ужасов» все больше и больше привлекают зрителей, началась теоретическая дискуссия — в бой вступили не только журналисты, но и социологи, искусствоведы, историки, психологи и медики. Прежде всего были мобилизованы все фрейдистские концепции, в частности теория «сублимации», на ней и сошлось большинство спорщиков. Голоса пытавшихся рассматривать эти явления не изолированно, а в социальном контексте общих кризисных явлений капиталистического мира, потонули в хоре психоаналитиков.

На страницах журнала французских прокатчиков в номере, специально посвященном этим проблемам, известный ученый, доктор Норберт Бенсаид, рискнул, хотя и достаточно осторожно, высказать иную точку зрения:

«Эротический фильм возникает не из естественной человеческой потребности. Он лишь отвечает на искаженное, вследствие подавления, сексуальное влечение путем грубого и элементарного показа полового акта. Поэтому судить эротические фильмы надо не с эстетической или юридической точки зрения, а прежде всего с политической, исходя из той роли, которую играют они в обществе потребления, где главным правилом является подмена и деформация естественных желаний продукцией, неспособной к их полному удовлетворению»¹.

Действительно, подавление всех естественных и социальных прав чело-

¹ «Le Film Francais», 1974, N 1550.



века в обществе, построенном на системе капиталистической эксплуатации, приводит к результатам, перед которыми бледнеют все кинематографические «ужасы», вроде упомянутых выше. Вот один из примеров, взятых не только из области кино.

Осенью 1974 года, впервые в истории буржуазной Франции, специальным декретом министра внутренних дел в Париже был закрыт театр. И это закрытие приветствовалось всеми кругами французского общества, что совершенно необычно, потому что любой акт Министерства внутренних дел всегда вызывает протест прогрессивной интеллигенции. Что же это за театр, чьи представления были запрещены?

Небольшой, всего на сто мест, доселе мало известный театр, носящий по иронии случая название «Святых праведников», так как находится на улице возле одноименной церкви, специализировался на эротических спектаклях, что для Парижа не ново. Новыми на сей раз были его участники, чьи фотографии были вскоре опубликованы в

Он — Жан, 36 лет, радиотехник, она — Мишель, 35 лет, продавщица обувного магазина. Они женаты 14 лет и живут в 47 километрах от Парижа...

— Перед нами встала проблема — либо покончить с собой, либо искать другие средства к существованию.

журналах. Он — Жан, 36 лет, радиотехник, она — Мишель, 35 лет, продавщица обуви в одном из столичных магазинов. Они женаты 14 лет и живут в сорока семи километрах от Парижа. Поэтому они вынуждены вставать в пять часов утра и с большими трудностями добираться до города, чтобы вовремя попасть на работу. Зарабатывают они мало, возвращаются домой поздно. У них есть сын десяти лет. Существование стало невыносимым.

«Мы не видим своего ребенка. У нас нет никакой семейной жизни. Поздно вечером мы приезжаем совершенно измученные, ночью нам не до любви. И перед нами встала проблема — либо покончить с собой, либо оставить работу

и искать другие средства к существованию».

Они приняли предложение театрала и стали давать «представление». Зритель платит за вход 100 франков. Это высокая цена, в кинотеатрах на Елисейских полях билет стоит 15 франков. Они ничего не играют, а просто производят половой акт, живут друг с другом на сцене в течение одного сеанса. Нет ни пьесы, ни декораций, ни костюмов.

Журналистам они сказали: «Нам не стыдно, мы настолько любим друг друга, что забываем о зрителях. Нам безразлично, что на нас смотрят. Мы это делаем не для них. Мы любим друг друга и делаем это для собственного удовольствия. И мы не против этого, потому что нам платят большие деньги, и мы можем теперь вести нормальную жизнь, видеть сына, мы не переутомляемся, как прежде».

Они были обеспокоены только одним — как к этому отнесутся соседи. Ведь в предместье люди живут тесно, хорошо знают друг друга и мнение соседей для них очень важно. Однако все друзья сочли, что они не могли поступить иначе — ведь надо как-то жить.

Так капиталистическое общество заставляет французских граждан выносить на обозрение самое интимное — чувство любви, делает его предметом зрелища, объектом купли и продажи, и это унижение человеческого достоинства становится нормой жизни. Стоит ли после этого удивляться засилью на экранах фильмов «порно», вынужденных к тому же по условиям конкуренции расширять свою «тематику».

Например, известный в своем жанре «специалист» режиссер Хозе Беназераф выпустил ленту «Совращенное отрочество», которую немедленно окрестили «марксистской порнографией». Пересказать, что творится на экране, невозможно — необходимо лишь упомянуть о фабуле. Она разворачивается в сегодняшней школе. Действующие лица — ученики последнего класса, героиня — учительница, называющая себя марксисткой. Под ее влиянием школь-

ники, как это сейчас и случается, принимают активное участие в общественной жизни Франции. Они выступают в демонстрациях протеста, широко обсуждают вопросы марксизма.

Учительница старается их воспитывать в «передовом» духе времени, и поэтому параллельно с дискуссиями о том, что такое маоизм, происходят групповые сексуальные «упражнения» между девочками и мальчиками и между учительницей и ее учениками.

Затем героиня (учительница) влюбляется в 16-летнего мальчика и предлагает ему, если не пожениться, что было бы слишком «буржуазно», то, во всяком случае, дальше уже жить вместе. Ученик заявляет: «Ты меня так хорошо воспитала в марксистском духе, в духе сексуальной свободы, что я тебе предлагаю эксперимент. Ты проделаешь его на моих глазах с моими товарищами». То, что потом происходит на экране, просто неопишимо. Кончается фильм самоубийством учительницы, отвергнутой учеником.

Это чудовищное соединение самых неприкрытых порнографических сцен с якобы «общественной» жизнью современной молодежи и с явной антикоммунистической направленностью. На него можно было бы не обратить внимания, если не заметить в нем опасного проникновения явления «порно» в структуры политического кино под предлогом борьбы с конформистской моралью и с целью пересмотра явлений общественной жизни под знаменем «сексуальной свободы».

И вот тогда появляется фильм, как бы фокусирующий в себе все те явления, о которых мы упоминали выше, — и «эксперименты» Пипа Симмонса, и «антидневник Анны Франк», и любовные похождения гестаповца у Луи Малля — в нем фашизм окончательно предстает в ошеломляюще необыкновенном обличье.

Именно поэтому фильм «Ночной портье», поставленный в Италии Лирианом Кавани, запрещенный у себя на родине, но сделавший за ее пределами миллионные сборы и вызвавший ожесточенную дискуссию во всем мире,



заслуживает особого и пристального внимания.

Биография Лилиан Кавани до этого фильма ничем не отличалась от судьбы режиссеров ее поколения. Однако, так же как и в случае с Луи Маллем, надо отметить ее настойчивое стремление к «сенсационной» тематике. В 1962 году она дебютировала на итальянском телевидении фильмом «История третьего рейха». В следующем году поставила фильм, посвященный участию женщин в движении Сопротивления, в 1964-м — «Век Сталина», а затем обратилась к личности Петена и за «Процесс в Виши» получила на фестивале в Венеции «Золотого льва».

Уловив возродившуюся, а значит и модную, тягу части итальянской молодежи к проблемам религии, свой телевизионный цикл Кавани завершает фильмом о Франсиске Ассизском, а в 1968 году дебютирует уже в «большом кино» фильмом «Галилей».

Строгая, несколько академическая картина прошла незамеченной и, оче-

Для фильма «Миларепа» об учении монаха и поэта XII века режиссер Лилиан Кавани умело выбрала альпийские пейзажи, похожие по своей суровости на Тибет.

видно, молодая, но тщеславная постановщица сделала из этого соответствующие выводы: снятая ею в 1969 году картина «Каннибалы» являлась вызывающе дискуссионной транспозицией в современность мифа об Антигоне. Подчеркнутый натурализм отдельных сцен выделял чисто мужской, если можно так выразиться, режиссерский «почерк» и приближался к стилистике Пазолини. Но и этот опыт не принес лавров Кавани, тогда по-прежнему в желании не отставать от моды она поставила фильм, наконец обративший на себя внимание тех групп молодежи, которая увлекалась философией «зен» и буддизма.

«Сто тысяч песен» оставил после себя тибетский мистик — монах и поэт Миларепа, умерший в 1123 году. Его учение



Максимильтян Тео Альдорфер приковал Люсию железной цепью к кровати для своих сексуальных экспериментов.

Дирк Богард и Шарлотта Ремплинг в фильме «Ночной портье»

о любви к людям, животным, растениям, горам взяли на вооружение современные «дети цветов».

Лилиан Кавани поставила не просто биографический фильм, а некую метафизическую поэму, сместив границы времени. По ее сценарию, один из погибших в автомобильной катастрофе на границе Непала студентов попадает в XII век и становится учеником Миларепы. По финансовым соображениям картина не могла сниматься в подлинных Гималайских отрогах, поэтому Кавани умело выбрала альпийские пейзажи, похожие по своей суровости на Тибет.

Медленный ритм повествования, в котором переплетались традиции древнейших обрядов с трудными и тревож-

ными поисками современным молодым героем дорог правды, обретения и познания самого себя, столкновение двух эпох, столь отдаленных друг от друга, определили своеобразие этого необычного фильма.

И если бы не явно ощутимый привкус модных увлечений восточным мистицизмом, то фильм по своей пластической выразительности можно было бы занести в режиссерский актив Кавани. Но, увы, сенсации и на сей раз не последовало, тибетская философия заинтересовала лишь узкий круг зрителей. Надо было находить более универсальную, а главное, сильно действующую тематику.

Свои теоретические воззрения Лилиан Кавани изложила в парижском журнальчике «Парископ» следующим образом: «Наше воспитание зиждется на том факте, что мы ищем заповеди, приказы, доктрины, красные книжки и фразы, приказывающие повиноваться... Книга Миларепы предлагает педагогический метод, совершенно отлич-

ный и опирающийся на учение, которое ни к чему не призывает, ничему не учит... Он оставляет возможность полностью свободно выбирать свой путь. Я обвиняю историю нашей культуры в том, что она воспитала привычку повиноваться. Надо провозгласить безответственность».

Следуя этой заповеди, Кавани обращается за подтверждением своей правоты к исследованию, как она сама определила, «двусмысленности человеческой натуры».

Еще в то время когда она снимала фильм о женщинах в Сопротивлении, ее поразили два ответа бывших заключенных в нацистских концлагерях. Одна из них, попавшая в Дахау, когда ей было 18 лет, теперь каждый свой отпуск проводит на месте, где был лагерь. Она не может объяснить, какая сила ее туда притягивает, но утверждает, что там, среди всех мучений, она как бы «нашла сама себя». Другая после всего пережитого в лагере не смогла вернуться к мужу и детям и также продолжает жить воспоминаниями о лагере.

На основании этих, по существу, патологических свидетельств Кавани построила теорию о сложных взаимоотношениях внутри каждого человека — «жертвы» и «палача». Отсюда недолго и до ее утверждения, что в каждом человеческом существе, в каждом из нас «дремлет внутри фашист».

И для того чтобы психоаналитическим путем избавить нас от этих ощущений, Лилиан Кавани и сняла фильм «Ночной портье», который принес наконец ей скандальную известность и солидный гонорар. Даже то, что фильм был временно запрещен итальянской цензурой, лишь способствовало его рекламе.

Работа Лилиан Кавани необычна, о ней надо рассказать подробно, хотя многие из эпизодов картины просто неопишутся по своему яростному, чисто животному эротизму. Однако зарубежные критики считают, что «Ночной портье» не переходит, видите ли, грани «софт-порно», но в данном случае нас не интересуют эти «тонкости» — фильм является прежде всего образцом «эротизированной политики», и о

ней-то и надо говорить в первую очередь.

Если бы он принадлежал к типу изданий Беназерафа или иных безмянных и бездарных спекулянтов, то его политическое воздействие было бы равно нулю — в том-то и дело, что сделан он талантливой рукой художницы, открыто объявляющей себя активной антифашисткой.

Действие происходит в Вене в 1957 году. Из Австрии уже ушли союзные войска, впрочем города, за исключением одной-двух улочек, вы так и не увидите. Весь фильм разворачивается в старом отеле, расположенном, по-видимому, поблизости от городского театра. Он выстроен и декорирован в стиле модерн начала века. Все солидно, громоздко, неподвижно. Время тут остановилось так же, как в призрачном отеле фильма «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене.

Жильцов мы почти не видим, но узнаем, что среди постояльцев на последнем этаже, в комнатах, претендующих на роскошь, издавна живет графиня Эрика Штейн, увядающая, но еще весьма кокетливая дама неопределенного возраста, которая никогда не покидает своего логова. Она жалуется постоянно на холод и тогда звонит ночами вниз к портье Максу с требованием прислать наверх Адольфа, мальчишку, работающего на этаже, приходящего с советом на любые услуги, вплоть до «согревания» остывающих телес графини. С такими конфиденциальными просьбами она спокойно обращается к ночному портье. Они старые знакомые еще со времен войны, к тому же графиня Эрика, видимо, хорошо осведомлена о прошлом Макса. Он также принадлежит к числу ночных жителей, не любит дневного света и дежурит только по ночам. Это респектабельный на вид мужчина средних лет. Его наружность легко себе представить каждому, кто видел на экране английского актера Дирка Богарда и запомнил хотя бы в таких фильмах, как «Слуга» Лоузи или «Смерть в Венеции» Висконти.

Графиню играет превосходная итальянская актриса Иза Миранда (советский

зритель помнит ее по фильму «У стен Малапаги» Рене Клемана).

В одну из ночей Макс, отправив на очередной «сеанс» Адольфа для излечения мигрени у графини, занимает свое место за конторкой, вручая ключи клиентам, возвращающимся из театров. Среди новых постояльцев маэстро Атертон — американский дирижер, приглашенный на гастроли в местный оперный театр. Его сопровождает жена — элегантная и красивая женщина, чей взгляд невольно скрещивается с взглядом Макса. Муж не замечает, что эта встреча произвела на обоих (хотя не было сказано между ними ни одного слова) впечатление шока.

Макс явно встревожен. Очевидно, и эта женщина является свидетельницей того самого прошлого, которое известно графине Эрике. Правда, есть и еще свидетели. Один из них — субъект по имени Берт. В прошлом он танцовщик, мы распознаем это, когда в маленькой комнатке Макса при отеле он репетирует какие-то изломанные па, вспоминая декадентский танец прошлых времен. Берт явный наркоман, на его лице, измятом и белом, как маска Пьерро, нездоровым блеском горят глаза с расширенными зрачками. Двое мужчин развлекаются странным образом: Макс режиссирует свет, направляя лучи ламп, как ручные прожектора, подсвечивающие гримасы тела танцующего гомосексуалиста.

От этого свидетеля избавиться сравнительно легко. Макс впрыскивает ему очередную порцию наркотиков и тот засыпает. Вздолбанный Макс должен немедленно проверить, знает ли он действительно эту женщину. Он уговаривает дневного портье Оскара подежурить за него, сам облачается в смокинг и отправляется на представление «Волшебной флейты» Моцарта.

За дирижерским пультом американец. В первом ряду его жена. За ней Макс, который буквально, как Свенгали, гипнотизирующе смотрит на покатые обнаженные плечи сидящей впереди женщины. Она не оборачивается, но мы чувствуем, что ее обжигает этот взгляд.

И вот уже ни она, ни он не слышат звуков прозрачной музыки Моцарта. Оба перенеслись в прошлое.

Это нацистский концлагерь. Макс в черной форме эсэсовца в чине штурмбанфюрера, его зовут Максимилиан Тео Альдорфер. Он развлекается тем, что под предлогом медицинской инспекции посещает лагерь, где фотографирует «на память» заключенных, коллекционируя таким образом «экспрессию» человеческого горя и смерти. Однажды, когда он снимал своим любительским киноаппаратом очередную партию арестованных, его внимание привлекла пятнадцатилетняя голая, как и все пленницы, девочка. Справка гласила, что это дочка социалистического депутата, арестованная вместе со своим отцом.

Чем привлекла она внимание офицера? Тем ли, что в глазах ее не было ни отчаяния, ни просьбы о пощаде? Тем ли, что она отказывалась отвечать на любые вопросы? Тем ли, что ужас не обуял ее и тогда, когда он развлекался, по обычаю всех надсмотрщиков, выгнав ее к стенке и стреляя так, что пули ложились вокруг?

Затем он вспомнил, как в бараке, где заключенные, уже не люди, а призраки, с покорным равнодушием следили за отвратительной сценой содомизации, которой занимался надзиратель с одним из заключенных.

Вот тут, может быть, он впервые заметил потрясение в глазах пленницы, но она так же безропотно дала себя приковать цепями к железной койке, на которой Максимилиан Альдорфер и начал свои эксперименты.

Воспоминания в театре прерываются антрактом. Ночной портье покидает зал раньше. В отеле он с любезной улыбкой встречает дирижера и его жену. Видимо, она потрясена, потому что впадает в истерику, когда остается наедине с мужем. Он взволнован, объясняя это волнением за него и усталостью от вечных переездов, и обещает, закончив гастроли, сейчас же уехать на отдых.

Макс потрясен не меньше, чем его жертва. Ее появление грозит ему разо-

блачением. А ведь именно этого смертельно боится не только он один, но и группа фашистов, регулярно собирающихся в этом же отеле в одном из его салонов с окнами, разукрашенными витражами.

Сейчас это все достопочтенные буржуа, уважаемые граждане. Под их штатским одеванием можно угадать военную выправку, хотя в общем они обрисованы несколько плакатно, даже с такой традиционной деталью, как монокль в глазу прусского офицера. Психиатр доктор Ганс Фоглер, адвокат Клаус, бургомистр Курт, бывший вояка Штумм и танцовщик Берт, с которым мы уже познакомились,— все они гордятся своим нацистским прошлым и не собираются от него отказываться.

Но задача состоит в том, чтобы не дать себя разоблачить и благополучно дожить до новой победы фашизма. Для этого юрист Клаус придумал полезную и в то же время забавную игру. На своих сборищах они разыгрывают воображаемый суд, если бы он состоялся. Клаус выступает в роли прокурора, а каждый из «обвиняемых» должен доказать свою невиновность. Цель этих воображаемых процессов, как объясняет психиатр Ганс, освободить всех «от чувства вины», которое не должно мешать им спокойно жить сегодня во имя лучшего «завтра».

Этой цели служит и второе коллективное решение — беспощадно избавляться от любого свидетеля их нацистского прошлого, если таковой появится на их пути. И Макс понимает, чем грозит ему появление Люсии.

На следующий день молодая женщина, как сомнамбула, бродит по безлюдным маленьким улочкам, примыкающим к отелю, и заходит в лавчонку, торгующую разными барахлами. К удивлению владельца лавчонки, элегантная дама выбирает из кучи тряпок старомодную шелковую ночную рубашку с кружевными рюшками.

В этот вечер супруги должны уехать в следующий город, но, к великому удивлению мужа, Люсия, жалуясь на усталость, просит оставить ее на несколько дней, чтобы отдохнуть. Дири-

жер должен уехать — его ждут гастроли. Она обещает мужу догнать его через несколько дней.

Возвращаясь с покупкой в отель, она становится случайной свидетельницей заседающих в одном из салонов нацистов, среди которых она видит и Макса.

Когда Люсия поднимается к себе в номер, мы понимаем, почему она купила эту странную рубашку. Именно такую, очевидно снятую с одной из погибших жертв, подарил ей Макс в лагере.

Став свидетельницей сборища фашистов, Люсия заказывает телефонный разговор с мужем. Но Макс уже на месте. Он не соединяет Люсию под предлогом занятости линии и поднимается к ней в номер.

А когда он появляется на пороге комнаты и видит Люсию в той самой ночной рубашке, то здесь после удара, которым он сваливает ее с ног на пол, следует сцена, выражающая главную мысль о том, что оба они, и «палач» и «жертва», навеки связаны похотью, неудержимой и всесильной.

Так начинается вторая и все нарастающая в своем трагизме часть фильма. Люсия забывает о муже. Все дни проходят лишь в ожидании ночных часов, когда дежурный портье опять поднимется к ней в комнату. Но у Макса начинаются осложнения. Ему нужно, чтобы его сообщники не догадались о том, кто такая Люсия, ибо он должен будет ее тут же самолично уничтожить.

И тогда в его мозгу возникает новая дьявольская махинация. Дело в том, что Макс продолжает дружить с итальянцем Марио, который сотрудничал в свое время с гестапо, а ныне, желая забыть о темном прошлом, открыл ресторанчик в предместьях города и женился на тихой девушке Грете. Макс уверен, что Марио его не предаст, для этого он слишком труслив и мечтает только о том, чтобы его оставили в покое. Теперь же, когда над Максом нависла угроза, чтобы отвести от себя подозрения, он приносит в жертву Марио.

На очередном сборище коллег он объявляет, что берет на себя миссию

убрать возможного свидетеля. Не забудем, что возле Макса все время крутится этот параноик Берт. Его подозрительный взгляд каждую минуту может зафиксировать встечи с постояльцев. Макс заезжает в ресторанчик к Марио и приглашает его на рыбную ловлю в воскресенье. Что там произошло, мы можем догадаться, когда вооруженный удочками Макс возвращается один с рыбалки, а Грета получает извещение о несчастном случае — муж утонул.

На похоронах вдова отказывается подать руку Максу, она явно что-то подозревает, и доктор Фоглер, пользуясь своими связями, обещает упрятать ее в психиатрическую лечебницу. Макс своим поступком, оказывается, все же не оправдал себя в глазах своих соратников. Подозрение по-прежнему висит над ним, так как старый слуга Штумм становится свидетелем ночных посещений Максом комнаты Люсии. Над любовниками нависает реальная угроза.

Но Люсия уже не владеет собой. Послав телеграмму мужу в Нью-Йорк о своем возвращении, она собирает вещи и уезжает из отеля, но не на вокзал, а в холостяцкую квартиру Макса. Люсия уже больше не может думать ни о ком и ни о чем, она хочет быть только с ним.

Макс отправляется за советом к графине, она одна может его понять и дать дельный совет. Он признается ей в страсти к Люсии и заявляет, что не может позволить своим коллегам уничтожить ее. В его рассказе возникает еще один эпизод воспоминаний, пожалуй, самый страшный в этой невеселой картине.

Нацисты развлекаются. Палачи в своих черных мундирах сидят в пустой комнате с белыми стенами и молчаливо любуются танцем, который исполняет перед ними обнаженный Берт. Затем появляется Люсия. Ее трудно узнать. Теперь она уже так вошла во вкус извращенных любовных игр, что щеголяет в фуражке эсэсовца с черепом и костями, в офицерских бриджах, одетых на голый торс, и в черных сапогах. С хлыс-

том в руках исполняет она хрипловатым голосом, как бы пародируя Марлен Дитрих, один из ее знаменитых «шлягеров» тридцатых годов. Теперь это уже не жертва, а фурия, муза концлагерей.

И в награду за это преобразование она получает не только равнодушные хлопki своих хозяев, главный из них — ее возлюбленный Максимилиан — подносит ей дар. Денщик приносит и ставит перед ней картонную коробку. Люсия открывает крышку, обнаруживая то, о чем она просила, — отрубленную голову Иоахима, тоже заключенного, но который обличал ее. Так секс переплетается с кровью, и трагической пародией оборачивается библейский миф о Юдифи и Олоферне или легенда о Саломее, получившей в награду за пляску «семи покрывал» голову Иоканаана.

Макс смеется от удовольствия, рассказывая эту историю, а графиня шаловливо грозит ему пальцем и предупреждает, чтоб он окончательно не сходил с ума от любви.

Фашисты обнаруживают местопребывание любовников и предлагают Максиму уничтожить Люсию, он отказывается. Тогда они решают воздействовать на Люсию. В отсутствие Макса к ней является Ганс и предлагает сделку: они отпустят ее на свободу, если она согласится выдать Макса. Люсия выгоняет его, она никогда ничего не сделает против своего возлюбленного.

Макс бросает службу в отеле, они живут теперь вдвоем, как в осажденной крепости. Когда он вынужден покидать квартиру в поисках еды, то приковывает Люсию к кровати цепями — это напоминает им концлагерь. Да и вообще весь характер их страсти приобретает все более извращенный, садомазохистский характер. Люсия разбивает в ванной склянку с одеколоном, чтобы Макс специально поранил себе ноги. Она может предаваться с ним любви только тогда, когда здесь же присутствует кровь. Но ведь помимо эротического экстаза существуют еще и муки голода. Запасы провизии иссякли, а квартира осаждена.

День и ночь напротив дома черная машина, в ней круглосуточно дежурят члены группы. Макс пробует однажды выйти на балкон, но Клаус стреляет в него и ранит в руку. Графиня телефонует Максу, советуя сдаться.

Старый Штумм перерезает электрические и телефонные провода. Теперь они живут в темноте, окончательно изолированные от внешнего мира, обессиленные от голода, но по-прежнему обесумевшие от любви.

Кульминация фильма — сцена, в которой Макс ведет Лию, еле передвигающуюся от голода, усаживает на стульчак.

Раннее утро. Пустынная улица. Черная машина. Из дома выходят двое. Она в сандалиях на босу ногу и в рубашке из дешевого шелка с рюшками, он в полной парадной форме эсэсовского оберштурмбанфюрера.

Они медленно идут по огромному железному мосту через Дунай. Сзади следует черная машина. В ней Берт и Клаус. Тишину разрывает залп. На мосту два трупа любовников.

Итак, эмоциональный, а значит, и политический вывод фильма: любовь или, вернее, страсть плотская, всепоглощающая сильнее всех социальных, политических, моральных преград. Нацизм — это не чудовищное социальное бедствие, порождение самых худших расистских теорий, выращенных в недрах капиталистического общества, а лишь неизбывные влечения, дремлющие в глубинах человеческого подсознания. Концлагеря — это не ад, где уничтожают миллионы людей, а, скорее, чистилище, пробуждающее инстинкты наслаждения, обнажающие свойственные человеческой натуре темные бездны его существа.

В фильме Луи Малля гестапо — источник самоутверждения. В картине Лилиан Кавани палачи — изощренные любовники, а жертвы — несчастливенные пробуждением страсти сексуально удовлетворенные самки.

Значит, фашизм — это явление биологическое, с ним бессмысленно бороться средствами социальными, ему нельзя сопротивляться, а его носителей и адеп-

тов нельзя судить по обычным человеческим законам — здесь годится лишь «божественный маркиз» де Сад. Лилиан Кавани утверждала, что она сделала антифашистский фильм, предупреждающий об опасностях этой болезни, на деле же она оправдала, прославила, воспела фашистского зверя.

Неужели же режиссеру никогда не приходила мысль, как будут смотреть такой фильм миллионы людей, потерявших своих близких в фашистских лагерях?

Неужели же потеряли всякий смысл основные понятия этики, морали, чуткости, такта? Откуда родилась та «безответственность», к которой призывает итальянская художница, мнящая себя передовой, прогрессивной деятельницей?

Чем еще, как не боязнью опоздать в общей погоне за снобистской модой, можно объяснить ее декларацию: «Я думаю, что сочинения маркиза де Сада надо распространять в школе».

Но именно здесь, в увлечении «божественным маркизом», Кавани опоздала. Именно о таких, как она и подобных ей, еще в начале века писал Жюль Ренар:

«Жестокое теперь в такой моде, что стало приторным» и «Они говорят — «смело» там, где следовало бы просто сказать — «похабно».

А еще раньше, в середине прошлого века, Шарль Сент-Бев в статье «Несколько истин о положении в литературе» точно охарактеризовал те процессы, развитие коих мы наблюдаем и сегодня:

«Позерство в сочетании с корыстолюбием, с меркантилизмом в литературе, со стремлением повыгоднее использовать дурные наклонности публики вызвало к жизни — если говорить о произведениях, созданных воображением, и о романе — какую-то рафинированную безнравственность и развращенность, это характерное явление, ставшее для нас уже чем-то привычным, — отвратительная, гниющая язва, с каждым днем все более разрастающаяся. В творениях двух или трех наших наиболее популярных романистов таится замаскирован-



Когда Макс уходит в поисках еды, он опять, как тогда в лагере, приковывает Люсию цепью, но теперь для того, чтобы ее не могли похитить нацисты.

Шарлотта Ремплинг в фильме «Ночной портье»

ный, но не столь уже неузнаваемый маркиз де Сад»¹.

Я не имею права и основания сомневаться в искренности Лилиан Кавани, тем более, повторяю, что фильм внешне не носит следов спекулятивной халтуры. Он сделан тщательно, обдуманно и та-

лантливо. История нацистского палача и сексуально обезумевшей женщины выглядит как современная версия легенды о Тристане и Изольде, как новый соблазнительный миф для молодых зрителей, чье поколение знает о временах нацистского господства в Европе лишь понаслышке или, что случается все чаще, просто ничего и не хочет знать. Поэтому, каковы бы ни были субъективные намерения Кавани, объективно она оказалась в рядах тех, кто расчищает пути к возврату самых черных страниц в истории человечества.

Это к ней и ко всем тем, кто так или иначе, сознательно либо бессознательно искажает память об этих страницах,

¹ Сент-Бев Ш. Литературные портреты. М., «Худож. лит.», 1970, с. 283.

обращены строки французского поэта
Андре Мигдаля, погибшего в борьбе с
фашизмом:

«Я мертв, я зарыт,
Но отсюда из-под земли
Вижу вас.
Вижу вас и мне стыдно за вас.
И мне стыдно за вас.
За делишки за ваши,
Мало смерти одной —
Доканали меня второй
Те живые,
Что за денежки небольшие

Уступают свое человеческое нутро.
Мертвый я и зарытый
Вижу ясно, слышу остро»¹.

¹ Мигдаль А. Стихи Сопротивления.—
«Звезда», 1976, № 6.

*Ранним утром Макс и Люсия медленно идут
по мосту через Дунай. Сзади следует чер-
ная машина. В ней Берт и, Клаус. Тишину
разрывает залп...*

Финальный кадр из фильма «Ночной
портень»





От «Зет» до «А»

Эпиграфом к этой главе мне хочется поставить не поэтические или прозаические строки, а живописное полотно, картину бельгийского художника Рене Магритта (1898—1967) под названием «Память». Впрочем, именно у него подпись под холстом никогда не играет никакой роли, художник даже нарочито называет изображенное либо загадочной формулой, либо предметом, прямо противоположным по смыслу.

Но на сей раз название не противоречит, а углубляет ту многозначность мысли, к которой стремился мастер. Картина очень проста и в то же время сложна, как и всякое большое произведение искусства. На ней изображена античная голова, сквозь белоснежный мрамор на виске проступает пятно алой крови, как след от глубокой раны.

Бессмысленно навязывать зрителю свое истолкование живописи, я и не буду этим заниматься. Вглядитесь сами в картину — издательство любезно выполнило мою просьбу и поместило репродукцию на этой странице. Когда вы будете читать главу, уверен, что разделите мои ассоциации — ведь речь в ней пойдет о Греции и трагедии ее народа.

«Зет» по-гречески символизирует слово «жизнь» и в то же время это последняя буква латинского алфавита. Так назвал своего героя и роман о нем писатель Василис Василикос. Подзаголовок книги — «фантастическая хроника одного убийства». В предисловии к советскому изданию говорится:

«Речь идет о злодейском убийстве широко известного в Греции и за ее пределами борца за мир, левого депутата парламента Григориса Ламбракиса, совершенном 22 мая 1963 года... Автор показал ту удушающую атмосферу полицейского государства, каким была Греция в начале 60-х годов при правительстве К. Караманлиса — лидера правой партии Национальный радикальный

союз (ЭРЭ). Система тотальной слежки и доносов, открытое насилие над совестью граждан и жестокая расправа с честными людьми, грубое попрание элементарнейших человеческих прав и конституционных свобод — все это было нормой политической жизни Греции»¹.

В 1967 году, через три с половиной года после убийства депутата, состоялся судебный процесс, в котором главные организаторы преступления — генерал Мицу, полковник Камуцис и все старшие полицейские чины были оправданы, а непосредственные участники отделались несколькими годами или даже месяцами заключения. Еще через два года, в 1969 году, на экранах Франции появился фильм «Зет», которому суждено было стать как бы родоначальником политического фильма. Это, конечно, не значит, что таких фильмов не существовало ранее — общеизвестно, что родиной подлинно политических картин явился Советский Союз, но сам этот термин на Западе возник именно в связи с успехом фильма «Зет».

Впервые права проката европейской картины с политическим содержанием были проданы за кругленькую сумму в несколько сот тысяч долларов в Америку, и коммерсанты от экрана обоих континентов неожиданно открыли для себя, что политикой можно прибыльно торговать.

Почему же именно «Зет» оказался в числе «боевиков», хотя казалось, что по законам рынка в нем не содержалось для этого никаких оснований? Конечно, основной причиной надо считать не уголовную интригу или участие таких известных актеров, как Ив Монтан и Жан-Луи Трентиньян, а то, что фильм появился во Франции после майских событий 1968 года в накаленной атмосфере забастовок и студенческих баррикад, когда политика проникла во все поры общества. В далекой Греции, этой «провинции» Европы, произошел фашистский переворот, власть захватили «черные полковники», и фильм должен был ответить на вопрос — как это могло слу-

◀
Рене Магритт. «Память»

¹ Василикос В. «Зет». М., «Прогресс», 1970, с. 6.

читься? Угроза фашизма стала реальной. Она начала вторгаться в жизнь тех, кто раньше в кино искал только отвлечения от забот каждого дня.

Фильм поставил малоизвестный парижанин греческого происхождения Коста Гаврас. Первые две его работы — заурядный детектив и невнятная драма из эпохи Сопротивления «Один лишний» — не принесли ему лавров. Сценарий «Зет» написал Хорхе Семпрун, доселе отличившийся в парижских эмигрантских кругах своими активными троцкистскими выступлениями, за что и был исключен из Испанской коммунистической партии.

Экранизация романа отнюдь не популярного греческого писателя не заинтересовала продюсеров, и если бы не материальный вклад актера Жака Перрена, сотрудничество Алжира, который разрешил производить съемки на своей территории, а также согласие крупных актеров участвовать «на паях», постановка бы не состоялась.

Коммерческий успех фильма при выходе был заслуженным. Стремительно развивающийся сюжет в привычной форме полицейского романа, четкое деление, на сей раз по политическим признакам, на «добрых и злых», сочувствие к прогрессивным, демократическим деятелям, сатирическая обрисовка сил реакции, экзотика обстановки плюс хорошая игра актеров, а главное, как говорилось выше, острая злободневность темы обеспечили фильму столь неожиданные для продюсеров и прокатчиков устойчивые высокие сборы.

Фильм был встречен приветственно прессой, хотя среди части дружественной критики было отмечено, что по форме он является традиционным «триллером» и его ремесленная сделанность не заменяет отсутствия настоящего творческого воплощения. В справедливости таких замечаний нетрудно убедиться, раскрыв книгу Василикоса, лежащую в основе картины.

Перед нами два совершенно различных произведения и, к сожалению, все, что составляет главную силу и обаяние книги, начисто ушло из фильма. Роман свой писатель не зря назвал «фантасти-

ческой хроникой», ибо, как он сам говорил, — это притча, в которой не просто рассказывается об одном конкретном преступлении, но вскрывается механизм всякого политического убийства нашего времени в странах, где люмпен-пролетариат зависит от полиции, полиция — от политики, а политика — от банков.

Что же касается средств художественного воздействия, то структура романа держится не на политической интриге, а на действительно современном построении, где в продуманном и сложном контрапункте переплетаются события и характеры с лирико-эпическими отступлениями и все это полифоническое «многоголосье» овеяно подлинной поэзией. Именно она и обеспечила Василикосу значительность и весомость, оригинальность творческого мышления, выводящего роман за пределы обычной, ловко скроенной уголовной хроники на модный политический сюжет.

Однако авторы фильма полностью игнорировали поэтическую стилистику романа, оставив только фабулу уголовного расследования, и к тому же не удержались и от явно антисоветских концепций, что решительно расходится с позициями Василикоса. Приведем характерный пример.

Депутат «Зет» убит, и для того, чтобы подчеркнуть равнодушие одних и алиби тех, кто совершил преступление, автор сводит всех на гастрольном спектакле «Ромео и Джульетта» в исполнении артистов советского балета. Он восхищенно и подробно описывает представление. Вот несколько выдержек из книги:

«Спектакль приближался к концу. Ромео, думая, что Джульетта лежит мертвая, принимает яд и, сделав два фуэте, покачнувшись, падает на сцене; благодаря высокому мастерству и изяществу русский танцор прекрасно передает трагедию самоубийства из-за несчастной любви. Он лежит, а его вытянутая рука некоторое время еще трепещет, как лебединая шея.

...Наконец Джульетта видит Ромео. Нервными подпрыгивающими шажками на пуантах приближается она к нему, склоняется, сгибается над ним и тот-



час выпрямляется, как ветка, которую нагнули и потом внезапно отпустили.

...Русская балерина, несмотря на свою строгую отточенную технику, сеет в публике дрожь подлинного волнения. И вот теперь она готовится покончить с жизнью. Она не видит ни проблеска света. Солнце померкло. Нет больше радости.

...Музыка звучит глуше. Джульетта тоже выпивает яд и сама начинает грациозно клониться к полу, следуя неумолимому закону притяжения, с которым она как балерина должна всегда бороться. Но теперь она уже не балерина, которая гнется и падает, а Джульетта, которая встает на колени, потом прикасается к лицу Ромео — театр замер, не слышно ни звука, — одну руку, кажущуюся более длинной, чем

В фильме «Зет» по роману В. Василикоса режиссер и сценарист оставили фабулу уголовного расследования, не сохранив особенности стилистики писателя

другая, кладет ему на плечо, еще некоторое время, стоя на коленях, изгибается с удивительной грацией, пока ниточка наконец не обрывается и она не падает мертвая на грудь своего возлюбленного.

Последние аккорды сливаются с непрерывно нарастающими аплодисментами. Постепенно просыпаются огоньки под ромбическими абажурами. Медленно закрывается красный бархатный занавес. Огни разгораются, словно пробужденные продолжительной овацией... И вот вся труппа Большого театра по

русскому обычаю рукоплещет боготворящим ее зрителям»¹.

Напрасно вы стали бы искать в фильме этот столь доброжелательно описанный спектакль (я привел всего лишь небольшую часть рассказа о нем). Впрочем, он упоминается в фильме, но показано не то, что происходит на сцене, а лишь съезд к театральному подъезду разряженной толпы. Афиши гласят о гастролях балета Большого театра, но они поставлены в прямо противоположный авторскому замыслу контекст. Василикос описывает контраст между поэзией спектакля и реакцией на него снобистской публики и официальных лиц, за своими восторгами прячущих как полное равнодушие к искусству, так и озабоченность только что свершенным преступлением. В картине же получается так, что советским людям безразлична жизнь страны, ради славы своего балета они игнорируют трагическое происшествие, не отменяют спектакль и тем самым как бы оказываются моральными соучастниками убийства. Трудно себе представить более клеветническое искажение замысла романиста.

Впрочем, это не удивительно, если проследить дальнейшую деятельность авторов фильма. Не случайно Гаврас и Семпрун сейчас же вслед за «Зет» поставили уже открыто антикоммунистический фильм «Признание».

О том, насколько принципиально отличается фильм от романа, можно проследить хотя бы по отрывку из первой главы второй части, где прозаический факт транспортировки тела убитого героя превращается в метафорический образ крылатой души, сопровождающей в полете брненное тело.

Я могу только сожалеть, что объем книги не позволяет процитировать страницу за страницей, но все-таки не могу удержаться от того, чтобы не воспроизвести как образец несколько абзацев:

«...он, не способный ничего видеть, теперь из-под своего чешуйчатого крыла видел все — эту землю, его землю,

землю его родины, матушку-землю, мудро создаваемую веками, вековой пейзаж, декорацию, такую красивую, что люди, должно быть, вечно страдают от ее красоты, вечно проливают кровь, защищая ее от орд варваров, полчищ неонацистов и никогда при этом не добиваются справедливости, а получают лишь привет от гор и благословение солнца; он видел, как деревья, точно на молитве, стоят на прибрежных камнях, напоминая женщин, прядущих на порогах домов; он видел чайку, которую вспугнул поезд, пройдя возле самых волн у виллы Москов, при выходе из тоннеля; он видел деревни, спрятавшиеся в горных лощинах так, что человеческий глаз не может их различить, деревни, пустующие из-за эмиграции; вскоре он увидел и Олимп, заснеженный в разгар мая... Он видел мраморную поверхность моря, исчерченную ветром, тоскующую о парусе, божественное море против Олимпа; некоторое время душу обвевал морской ветер...

...Май — жестокий месяц. Плоды земли вновь возвращаются в землю. Нет больше молодых всходов. Теперь все, налившись и отяжелев, как колосья, возвращается к своей исходной точке. Всему конец. Даже память исчезает. Возможно, она будет жить в других людях, напоенная другой кровью. Его память, память души и тела, иссякнет, погаснет. И все же нет, нет, думала смертная душа. Не может, не должен прийти всему конец. Там, где падет один герой, встает народ. Я не могу, не должна умереть. Когда, как умереть? Я не знаю. И ты, дорогое, любимое тело, будешь помнить меня. Будешь помнить меня вечно, потому что я очень любила тебя. Будешь помнить меня. Ты, тело, радовавшееся морю, когда солнце тебя утомляло, желавшее любви даже помимо моей воли, ты, тело, не забудешь меня. Когда ты будешь покоиться в земле, вспомни, как я тебя любила, и ты никогда не умрешь»¹.

Конечно, полет души снимать труднее, чем Ива Монтана. Можно легко

¹ Василикос В. «Зет», с. 134—136.

¹ Василикос В. «Зет», с. 144, 145, 155.

говориться тем, что это вообще «идеалистическая концепция» и что кинематограф — искусство конкретное, визуальное, а душа бесплотна. Такие рассуждения имеют свою логику, но только тогда, когда они не лишают произведение его души. Задача трудна, но нельзя от нее отмахнуться. Художник обязан найти кинематографический эквивалент «души» произведения, с которым он вступил в контакт, иначе неизбежно получится конспект, отжимка, «дайджест», сводящий для удобства потребления сюжет «Преступления и наказания» к трафарету уголовной повести. А в случае с романом Василикоса дело обстоит и вовсе не так, его нельзя упрекнуть в том, что это, дескать, «чистая» литература, не поддающаяся экранизации. Наоборот, его структура кинематографична в самом лучшем, современном значении этого термина. В ней пересекаются, монтируются разные планы, персонажи раскрываются в острых ракурсах, документальные диалоги чередуются с поэтическими отступлениями, размышлениям друзей вторят лирические монологи жены героя, в результате персонажи, сохраняя все свои остросюжетные функции, становятся людьми, чьи мысли, чувства, воспоминания и ощущения создают атмосферу, исполненную поэзии. Не могу удержаться, чтобы не привести еще один лирический отрывок из серии воображаемых писем, с которыми во второй половине романа обращается жена к убитому мужу:

«Я погибаю. Без твоего голоса весь мир делается маленьким. Моя душа — подбитая чайка на песчаном морском берегу, где плещется зеленая вода, кишат морскими ежами. Как мне ходить по земле?

По мере того, как ты удаляешься, сливаясь с морским горизонтом, я вижу только твою мачту с флагом...

В остальном я живу сносно... С помощью твоих хирургических инструментов я воскрешаю прикосновение твоих рук.

...Я смертельно скучаю. Жду, когда завершится день с его будничными за-

ботами и ночь раскроет свои беспредельные объятия. Только тогда я ожидаю. И уже не иду на компромисс со смертью. Да, это так. Расставание всегда сулит смутные надежды. Смерть — это нечто несвершившееся.

Поэтому я и страдаю. Ведь я еще полна неизрасходованной нежности к тебе. Ведь не все еще сбылось. Пусть даже наша жизнь была не совсем гладкой. Меня нисколько не трогает, что мы не были идеальной парой, что мы осмеливались иметь разногласия, что мы не скрывали правды под оболочкой лжи.

Это помогает мне жить. И если я становлюсь романтической, то потому, что мне тебя действительно не хватает. Потому что я действительно хотела бы понять, что нас разделяло. Потому что мне действительно нравилось страдать возле тебя. Но бумажный змей улетел внезапно в поднебесье, и я осталась с веревкой в руке»¹.

Не говорите мне, что эта стилистика Василикоса некинематографична. Лучше вспомните, как еще в немых фильмах Довженко, Эйзенштейна, Пудовкина, когда слово не могло прийти к ним на помощь, они создавали вот именно такие поэтические, философские, лирические структуры, где судьбы народные скрещивались с глубоко интимными, личными размышлениями и поступками, где очеловечивался природный и животный мир, — вспомните, хотя бы еще раз «Землю» Довженко — эту пантеистическую, глубоко народную поэму, в ней гений художника показал, сколько чудес таится в новом искусстве, когда ищешь и раскрываешь его возможности.

А в «Человеческой комедии» — американском звуковом фильме по роману Уильяма Сарояна — повествование ведется с вершин неба голос умершего человека, и произведение от этого становится более душевным, но никак не менее реалистичным. В картине Билли Уайльдера «Бульвар заходящего солнца» трагическая история бывшей кинозвезды рассказывается голосом репор-

¹ Василикос В. «Зет», с. 243—244.

тера, чей труп мы видим плавающим в бассейне,— эти и многие другие примеры свидетельствуют о гибкости киноязыка, способного воплотить самые сложные повествовательные структуры.

Конечно, не надо упрекать производство за то, чего в нем нет, но я не пишу рецензию на фильм «Зет», и поэтому имею право спрашивать с художников, прокламирующих свою приверженность к политическому фильму, чтобы они искали в нем не только конъюнктуру, а искусство. Ведь это нехитрое и неплодотворное дело — расчетливо выбирать «болевые точки» и перекидываться, как бы испугавшись своего либерализма в «Зет», к антикоммунистической клевете в «Признании», а затем, чтобы потрафить снова «левым», в фильме «Осадное положение» прокламировать свой антиамериканизм, а затем обратиться в картине «Специальное присутствие» к ретроспективному разоблачению режима Виши.

Эти тематические метания Семпруна и Гавраса не имеют ничего общего с процессом развития подлинного политического фильма, способного синтезировать марксистское понимание хода истории с новаторством кинематографического искусства.

Судьба Эллады — прародительницы нашей культуры, трагическая история ее народа — все, что составляло предмет поэзии Василикоса, казалось, могло стать, но, увы, не стало началом важного этапа политического фильма.

Зато именно с родины писателя пришел фильм, которому действительно суждено было стать новым словом боевого политического киноискусства.

Так случилось в 1975 году, когда дирекция фестиваля в Канне отклонила от участия в официальном конкурсе картину никому не известного греческого режиссера Теодора Ангелопулоса «Актеры». В знак протеста ее включила в свой двухнедельный показ Ассоциация режиссеров, и она стала главным событием фестиваля, далеко оставив позади фильмы официальной селекции. Картина Ангелопулоса получила главный приз критики.

Думается, сегодня уже нельзя отрицать, что фильм «Актеры» — одна из самых значительных дат в истории мирового кино и яркий пример политического фильма, впитавшего в себя все его лучшие традиции и сочетавшего их с изобретением индивидуального стиля, который всегда теперь будет связан с именем высокоодаренного художника.

Фильм длится четыре часа, но вы не испытываете ни минуты скуки и не можете оторваться от экрана, хотя построение картины сложно. При анализе мне придется прибегнуть к отступлениям как исторического, так и искусствоведческого порядка, а общий настрой его и глубокое сродство с античной трагедией вызвало потребность в обращении к античной поэзии, в частности к строкам из творений Еврипида. Как мы увидим дальше, главные персонажи не случайно носят имена Электры, Ореста, Эгисфа, Пилада, Хрисофемиды и мифы Атридов органично переплетаются с современностью¹.

Фильм начинается как театральный спектакль. Занавес из потертого красного бархата (он будет потом неоднократно участвовать в действии) раздвигается после традиционных трех ударов об пол и к рампе приближается седой старик с аккордеоном, лентой подвешенным на плече.

Он приветствует невидимых зрителей в зале и после нескольких музыкальных тактов объявляет: «Сегодня вечером вы увидите представление бесмертной пятиактной драмы Спиридоноса Фаризиадиса «Пастушка Гольфо». Она будет разыграна труппой знаменитых актеров, как молодых, так и более почтенного возраста. Трагическая любовь Гольфо отзовется в вашем сердце, а ее смерть глубоко тронет вас».

Старик начинает играть пасторальную мелодию на аккордеоне, а на белом экране появляется написанное черными

¹ Лента, которую я видел, шла с французскими субтитрами. Незнание греческого языка вынуждает меня прибегнуть лишь к подстрочному переводу диалогов и текстов песен, за что и прошу извинения у авторов фильма и читателей. — С. Ю.

буквами название фильма. Кстати, перевести его можно по-разному: во Франции фильм назвали «Странствие комедиантов», можно также сказать «Путешествие бродячей труппы», я же буду придерживаться греческого оригинала «Ο ταίσσος», что точнее всего означает — «Актеры».

Маленький провинциальный вокзал. Бессолнечное утро ноября 1952 года. Политическое значение этой даты мы поймем из действия дальше, сейчас я должен разъяснить, что фильм начинается в момент, когда Греция только что вышла из гражданской войны и относительно либеральное правительство, управлявшее страной под грубым нажимом американского посольства, было заменено при помощи фальсифицированной системы выборов крайне правой группировкой, предвещавшей скорый и окончательный приход фашистов к власти.

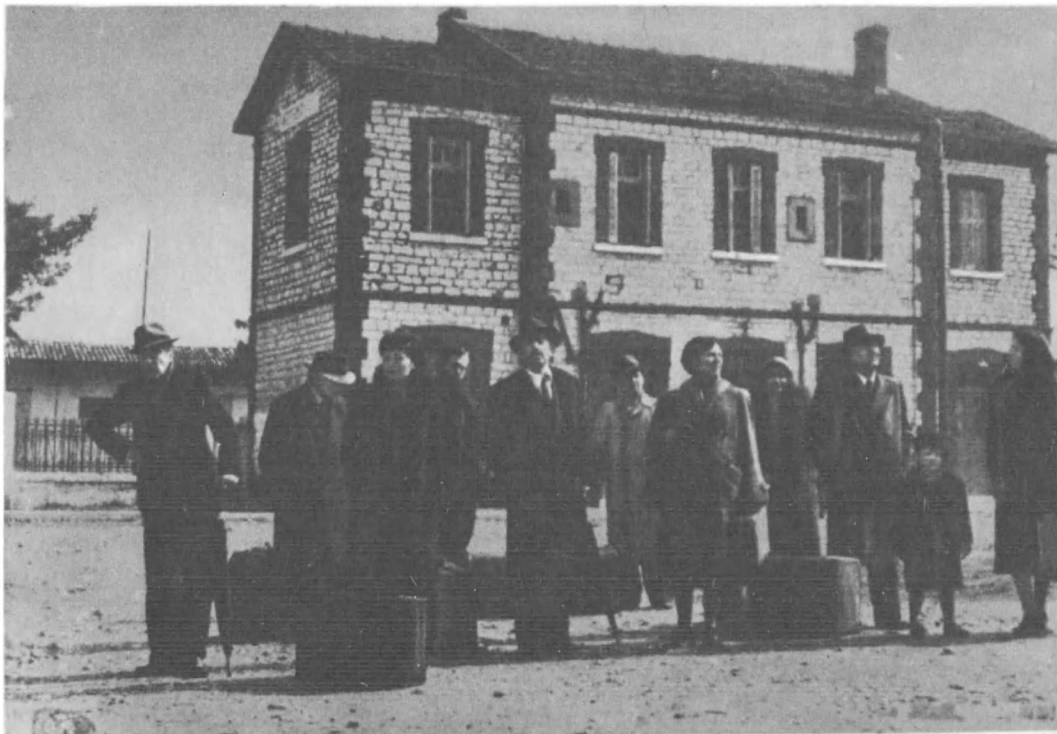
На перроне вокзала девять человек. Бродячая труппа актеров. В них нет

ничего романтического. По их виду никак нельзя угадать служителей искусства. Четыре женщины, из них одна старуха, вторая в летах, две другие помоложе. С ними мальчишка, видимо, сын младшей. Пять мужчин — в шляпах, нахлобученных до ушей, в длинных старомодных осенних пальто, широких брюках. В руках тяжелые чемоданы, в них театральная кладь — костюмы и бутфория. Они жмутся от холода в это дождливое ноябрьское утро. Голос аккордеониста продолжает за кадром:

«Осень 52-го года. Мы вернулись в Эгион. От старой труппы нас осталось немного. Мы очень устали. В течение двух суток мы не спали».

На перроне вокзала бродячая труппа актеров. По их виду никак нельзя угадать служителей искусства...

Кадр из фильма «Актеры». Режиссер Теодор Ангелопулос



Комедианты идут по улочке, увешанной выборными плакатами: «Да здравствует маршал Папагос!» Из громкоговорителей раздается голос:

«Если мы не хотим видеть опять на наших улицах дикие орды, разукрашенные серпами и молотом, готовые нам опять Красный декабрь, мы должны сплотиться вокруг маршала. Сделайте так, чтобы воскресенье 16 ноября 52 года стало историческим днем победы национальных сил! Голосуйте за вождя нашей армии — усмирителя коммунистического бунта 1947—1949 годов. Его победа будет обозначать мир, процветание, безопасность, порядок».

По улице, усеянной, как мокрыми осенними листьями, агитационными листовками, удаляются от аппарата, тяжело волоча свой груз, актеры бродячей труппы.

И мы сразу переносимся уже в другую эпоху — оккупация, 1941 год. Мы узнаем это по выкрикам уличного глашатая, который, подъехав на велосипеде к перекрестку, объявляет:

«Вчера после полудня министр пропаганды третьего рейха Геббельс в сопровождении губернатора Иоаниса Метаксаса выехал на прогулку на античный Олимп и будет возвращаться через наш город. Национальная организация молодежи призывает вас встретить его с надлежащим почетом и в приличной одежде».

Под крик глашатая теперь уже на нас идут комедианты. И тут мы можем разглядеть их повнимательнее. Пожилая женщина в мантии из серого облезшего меха — это Мать. Две ее дочери — старшая Электра и младшая Хрисофемиды. Хрисофемиды ведет мальчика, своего сына. Плотный усатый мужчина — Эгисф, пожилой, с тяжелой ношей, очевидно, Отец. Старый аккордеонист и молодой мужчина с красным шарфом вокруг шеи — он будет в фильме называться просто Поэт — несут вдвоем тяжелый груз.

Закрывает шествие юноша с папироской в зубах — это брат Электры и Хрисофемиды — Пилад.

Отступление первое: о связи фильма Ангелопулоса с античным наследием Еврипида

Режиссер окрестил пятерых из действующих лиц фильма именами героев трагедии Еврипида «Электра», за одним только исключением: у его Электры нет сестры Хрисофемиды. Она была лишь в трагедии Софокла. Мать и отец не названы ни Клитемнестрой, ни Агамемноном. И это не случайно. Ангелопулос вовсе не собирался механически перенести схему античной трагедии на современный материал. Его связь с трагедией Еврипида гораздо глубже, в ее основе — народные и национальные корни всего его искусства.

Кто, как не Еврипид, чье творчество неразрывно связано с бедствиями пелопоннесской войны, драматург, в чьих трагедиях отразился кризис античной рабовладельческой демократии последней трети V века до нашей эры, драматург, чьи произведения отмечены нарастанием реалистических тенденций и который вслед за Софоклом, полемизируя с Эсхилом, свел греческую трагедию с неба на землю, кто, как не он, мог помочь Ангелопулосу в его саге о народных бедствиях XX века нашей эры. Аристотель в своей «Риторике» не зря хвалил Еврипида за использование выражений, взятых из обыденной жизни, а Аристофан за это же сатирически вывел его в своих «Лягушках».

Режиссер не пошел по пути прямого осовременивания перипетий трагедии или буквального переноса ее на экран, как мы видели в фильме режиссера Какояниса «Электра»; не соблазнился он ни утонченной стилизацией пьесы Жироду, ни драматургической версией Гауптмана. По странному совпадению на том же фестивале 1975 года в официальной программе Миклош Янчо представлял свою ленту «Электра, любовь моя». Сравнение оказалось далеко не в пользу венгерского мастера. Его изысканно абстрактный балет оставил зрителей холодными. Не помогли и такие приемы, как реализация термина «*deus ex machina*» в виде красного вертолета, прилетающего в конце фильма.

Ангелопулос нашел свои новые, гораздо более сложные, опосредствованные связи с трагедией Еврипида. Проследим же за ними.

Мы остановились на том месте, когда режиссер заявил один из приемов, на котором будет построен весь фильм. Передвижение труппы актеров в пространстве обозначает также и передвижение во времени. И тут возникли две проблемы: роль Хора и информации зрителя о не известных ему перипетиях современной греческой истории. Античные авторы отнюдь не пользовались застывшими формами, а были новаторами, совершенствовавшими структуру своих трагедий.

Как известно, уже Эсхил ввел наряду с protagonистом деvтерaгонистa, а Софокл — тритaгонистa. Мы знаем также отдельные части структуры «эпизодии», «стасимы», песни Хора. Форма сольной лирической жалобы — «монодия» — была использована Ангелопулосом, как мы увидим дальше, в трех больших монологах, адресованных с экрана прямо в зрительный зал.

Перенесение Хора на экран прямым ходом коллективной декламации или вообще «массовки» в том или ином виде в современном кинематографе невозможно. Хору нужно найти пластический и звуковой эквивалент. Однажды мне пришлось столкнуться с этой проблемой, когда возник проект (к сожалению, неосуществленный) совместной постановки с Грецией фильма «Царь Эдип». Приступая к экранизации трагедии Софокла, я решил эту проблему так: все тексты Хора перенес за кадр, положив их на музыку, а изобразительный ряд выстроил на пейзажах, причем, конечно, не статических, а динамичных.

В том, что пейзаж может стать действенным, «говорящим», можно убедиться на близких нам примерах — вспомните, как снял Антониони листву в парке, где совершенно убийство, в своем фильме «Блoу ап». Листья перешептываются там, как свидетели преступления, оставшегося нераскрытым. Еще раньше я понял, какой силой обладает голос

моря, когда Флаэрти показал мне в 1934 году свой только что законченный фильм «Человек из Арана». Больше года ждал он возможности снять титанический поединок океана со скалами, который и придал фильму дыхание подлинной трагедии.

К сожалению, незамеченным прошел в 1936 году фильм В. Пудовкина «Победа» по сценарию Н. Зархи. А ведь в нем оператор А. Головня поразительно снял на севере водовороты морских волн, закрученных в виде воронок, ведущих в какие-то адские ущелья. Не менее выразительными получились на экране океанские валы, снятые оператором Алексом Филлипсом в фильме «Сети» мексиканского режиссера Фернандеса. Поэтому мне и показалось, что образы такой «неравнодушной» природы могут выполнить роль Хора, поэтического комментатора событий.

У Ангелопулоса часть функций Хора передана мелодиям и песням, популярным в разные годы, а вместо пейзажей ему помогают стены домов. Они либо обклеены предвыборными плакатами, либо просто на их камнях от руки написаны политические лозунги различных партий. Режиссер впоследствии в своем интервью объяснил, что стены выполняют у него еще и роль титров, проецируемых в эпическом театре Бертольта Брехта на занавесе, делящем сцену пополам.

По первому же эпизоду мы видим, что функции Вестника и Хора в фильме исполняет поочередно то старик аккордеонист, то голос диктора по радио, то уличный глашатай, объезжающий провинциальный город на велосипеде и оповещающий жителей от имени мэрии о политических событиях и местных происшествиях.

Теперь вернемся обратно на экран. Там комедианты входят в кафе и вместе с ними мы оказываемся в полупустом зале, который, видимо, может быть использован для их гастролей. В скучную трапезу актеров врываются звуки крикливой песни, раздающейся с улицы. Мальчик, сын Хрисофемиды, подбегает к стеклу витрины. Через нее виден шагающий отряд молодых фалан-

гистов, поющих воинственную фашистскую песню. По команде офицера они проделывают нечто вроде репетиции перед эстрадой, очевидно, именно на ней и появится вскоре «доктор» Геббельс. Фалангисты выкидывают руки в фашистском салюте, а затем удаляются, горланя песню.

Этот же мотив насвистывает Эгисф, стоящий в проеме двери. Возмущенный Пилад с шумом отодвигает стул и, приклеивая рекламные фото спектакля на витрину кафе, напевает революционную песню. По этой дуэли двух мотивов мы сразу понимаем, кому симпатизирует каждый из героев будущей драмы.

Остальные актеры молчаливо наблюдают за этим музыкальным и в то же время политическим поединком.

Мы переносимся во двор гостиницы, прилегающей к кафе. Отец размещает трупку по комнатам. А после того как Электра и Пилад дружелюбно перекидываются репликами из пьесы о «Пастушке Гольфо», которую им предстоит играть, стихийно возникает репетиция. И только Мать замечает, как Эгисф, воровато оглядываясь и застегнув на все пуговицы пальто, незаметно исчезает.

Ночь. На деревянной лестнице появляется Электра в накиннутом на ночную рубашку пальто. Она останавливается, прислушивается, тихонько приоткрывает дверь в комнату родителей. На двуспальной кровати храпит Отец. Место Матери пусто.

Электра медленно, стараясь не шуметь, идет по коридору. До нее доносятся прерывистое дыхание. Дверь в комнату Эгисфа приоткрыта, и Электра видит Мать в объятиях любовника. На полу, как пятно крови, ярко-красный пенюар Матери.

Электра прикрывает рот рукой, удерживая крик отчаяния и боли...

Наутро мы видим, как через двор гостиницы идет молодой солдат. Он поднимается по деревянной лестнице. Его окликает один из постояльцев, идущий навстречу: «Привет, Орест!» Да, это брат Электры и Хрисофемиды. Он входит в комнату родителей, и из

диалога мы узнаем, что он в коротком отпуске. Его полк послезавтра уходит на границу. Мать в своем красном пенюаре из дешевого шелка прячет от сына свое лицо. Она говорит, что плохо выглядит по утрам. Но она верит, что ее сын, по крайней мере, не ненавидит ее, как его сестры. Орест корит мать за вечную подозрительность, а она, как бы извиняясь перед ним, рассказывает сон, в котором видела Ореста мальчиком.

Электра встречает брата репликой пастушки из пьесы: «Привет тебе, Тасос!» Это, очевидно, у них привычная игра.

Но недолго выдерживает Электра, бросается в объятия брата, плечи ее сотрясаются от рыданий.

Бедный брат! С кем ты делишь хлеб?
И зачем среди зла и слез
В отчем тереме кинул ты
Электру, Электру?
...Он наследник славы отчей,
А сестра его в лачуге
Изнывает: в доме отчем
Для нее угла не стало,
Там на крови незамытой
Мать с любовником пирует¹.

(Еврипид. Электра, с. 229, 231)

Трое проходят через старое депо. Это Орест, Пилад и Поэт. Они на ходу обмениваются репликами.

«Когда ты уезжаешь?» — спрашивает Пилад. «Завтра утром», — отвечает Орест.

В паузе мы слышим крики чаек, далекий гудок парохода. Моря нет в кадре, но его присутствие мы ощущаем по этим звукам.

«Война приближается», — говорит Пилад. Пауза. Он насвистывает революционную песню. Двое других подпевают. Поэт произносит: «Однажды ночью я пересек реку...»

Окраина города. Большой дуб. Под ним, как бы на ковре из облетевших листьев, трое друзей.

¹ Здесь и далее стихотворные цитаты из Еврипида даны в переводе И. Анненского (Еврипид. Пьесы. М., «Искусство», 1960).

Повернув голову, Пилад воскликнул: «Он идет!»

По полюне, покрытой уже тонким слоем снега, приближается человек с белоснежной головой. Все трое радостно бросаются к нему и горячо жмут ему руки. Мы догадываемся, что это один из руководителей партизанского подполья.

На экране поднимается занавес и открывает декорацию, в которой актеры играют пьесу «Пастушка Гольфо». На заднике очень наивный, лубочно написанный пейзаж. Холмы, барашки и облака, похожие на стадо белых барашков.

На сцену выходит Отец. Он в крестьянском костюме — белая юбочка и деревянные башмаки. За ним, также костюмированные, — Электра, Хрисофемид, Пилад, Эгисф и аккордеонист. Шествие замыкает старик актер, опирающийся на палку. Он тоже в театральном костюме, но в мягкой городской шляпе и городском пиджаке.

Аккордеонист играет, и актеры начинают танцевать в пустом зале, в надежде зазвать посетителей. Они поют хором песенку, где приглашают зрителей войти скорей и увидеть трогательное представление про пастушку Гольфо и ее любовь.

И вот уже спектакль начался. Пилад опирается на пастуший посох. Он играет Тассоса, декламирует: «Блистательная заря взошла и потушила звезды. Сияет солнце и поет соловей. Все голубки купаются в водах фонтана. Но самая гордая из всех, прекрасная Гольфо, еще не появлялась».

Здесь необходимо пояснить, что пьеса, которую играют сейчас актеры, не принадлежит к разряду классических, но популярна настолько, что с детства ее уже знает каждый обитатель Греции. Это пастораль, пастушью мелодрама, корнями уходящая в деревенский фольклор.

По ходу представления мы понимаем, что Электра играет главную роль — пастушки Гольфо — возлюбленной Тассоса. Она оглядывается и прижимается к нему, как бы испугавшись тени пролетевшего орла.

Но в то время как на подмостках разворачивается любовная сцена, мы видим, что другая, настоящая драма, протекает за кулисами. Там стоит Орест, по-прежнему в своей солдатской форме. Мимо него проходят двое в штатском. Увидев их, Пилад прерывает игру и скрывается за сценой. Шпики в погоне быстро пересекают подмостки. За ними бросается Орест. В растерянности и страхе застыл посреди сцены Отец.

Шум в зале среди зрителей, которые не понимают, что произошло. Электра, Хрисофемид, Мать и аккордеонист встревоженно смотрят на сцену. Вызывающе спокоен один Эгисф.

По плохо освещенной улочке спасается от преследователей Пилад с посохом пастуха в руке, а Орест, бегущий за ними, останавливается, увидев, что к двум шпикам подъехала машина. Оттуда выскочил третий. Вместе они схватили Пилада и, жестоко избивая, втолкнули в машину.

...И вот уже на набережной солдаты загоняют Пилада и еще трех пленников в моторную барку. Барка медленно отчаливает, и мы видим, как Пилад поднимает в прощальном жесте закованные руки.

На опустевшем мокром дебаркадере Электра, Орест и Поэт в красном шарфе. Крики чаек над морем, почерневшим как бы от печали и кажущимся еще более холодным в это туманное ноябрьское утро.

В опале мы. От Аргоса указ:
Все двери запереть для нас, жаровни
Загородить от грешных и уста
От сообщения с нами. А сегодня
На сборище аргосцы порешат,
Побить ли нас камнями, иль шею
Под острый нож присудят нам сложить...
(Еврипид. Орест, с. 289).

За кулисами актеры собирают свой багаж. Отец на лесенке снимает задник, Поэт и Эгисф свертывают занавес, впихивая его в мешок, женщины укладывают костюмы в чемоданы. Поэт не спускает глаз с Эгисфа, напевая:

«Ты вернешься. Я уверен, однажды ты вернешься».

Электра подхватывает:

«Пройдут года, но ты вернешься
И тогда ты узнаешь, кто тебя предал,
Ты вернешься с разбитым сердцем».

Аkkордеонист вторит им на своем инструменте. Под их пристальными взглядами Эгисф идет к двери. Он выходит, не оборачиваясь, и мы видим сквозь стекло витрины со спины его фигуру, почти бегущую по пустой площади.

Жесткий трясу́чий вагон поезда. Трупна продолжает свое странствие. Большинство дремлет. Мать курит, перегляываясь с Эгисфом.

Отец пересаживается на скамейку прямо перед аппаратом и обращается к зрителю с длинным монологом. В нем он рассказывает печальную историю о том, как с юных лет превратился в беженца, когда в августе 1922 года турки оккупировали Афеон-Карахисар.

Греческая армия развалилась. Проклиная французов, американцев и больше всего англичан, которые «сфабриковали эту войну», Отец на итальянском

В поезде Отец (Стратос Пахис) рассказывает зрителям печальную историю, как он с юных лет превратился в беженца...

Кадр из фильма «Актеры»



паруснике добрался до греческого берега. Вместе с еще несколькими беженцами из Малой Азии его накормили морковью и предложили немного вина при условии, что он поднимет стакан за здоровье короля. Он отказался и в ярости покинул таверну. В Фиосе Отец стал чернорабочим на фабрике и все надеялся получить весть о родных, оставшихся под пятой оккупантов, но так и не нашел их никогда.

...И снова в тусклый, дождливый день высаживаются актеры на захолустной железнодорожной станции. Они медленно бредут, как всегда нагруженные своим нехитрым багажом.

На улочке развешаны королевские флаги. Слышен звук далекого колокола. Вместе с актерами мы опять переместились и во времени. Стоит 1940 год.

Отступление второе: слово историку

В своей «Истории новой Греции» Николас Своронас пишет:

«После перемирия, подписанного во Франции в июне 1940 года, Гитлер оккупировал большую часть Европы. Греция примкнула к Англии, которая единственная в то время продолжала антифашистскую борьбу. Большинство греческого народа поддерживало эту политику. Но Италия Муссолини предъявила Греции 28 октября 1940 года ультиматум, требуя свободного прохода своих войск. Ультиматум был отвергнут. Энтузиазм армии так же, как и горы Эпира, позволил грекам не только сдержать агрессию, но и самим перейти в контратаку. Последовала целая серия блистательных побед, пока 6 апреля 1941 года гитлеровская Германия не объявила Греции войну и подавила всякое сопротивление»¹.

О первой фазе этих событий мы узнаем от Отца, который выходит перед началом очередного представления в своем крестьянском костюме и читает правительственное сообщение о нару-

¹ Les événements en Grèce de 1939 à 1952. — L'Avant-scène, 1975, N 164.

шении итальянцами греко-албанской границы. Дрожащим от волнения голосом он объявляет, что этот спектакль актеры посвящают армии, защищающей в эти часы землю своих отцов.

Начинается представление. Теперь Эгисф заменил в роли Тассоса арестованного Пилада. Он произносит те же реплики встречи с Электрой — Гольфо, но их диалог прерывает сигнал воздушной тревоги. Зрители в панике покидают зал. Слышен шум приближающихся самолетов. Сцена остается пустой. На фоне декорации — мирного пейзажа с наивно нарисованными овечками — слышен гул бомбежки. Огни ramпы гаснут в ритме оглушительных разрывов. Полная темнота.

Утро следующего дня. Объявлена всеобщая мобилизация. Отец в солдатской форме в сопровождении дочерей возвращается в гостиницу. Он входит в комнату и взволнованно сообщает Матери, которая в своем ярко-красном пенюаре трудится перед зеркалом над прической, о том, что его сначала не хотели брать, но он уговорил начальство, что не так еще стар и может тоже защищать родину. Не дождавшись от Матери ничего, кроме презрительной усмешки, он бьет ее по лицу.

Потрясенный сам тем, что сделал, он, простояв несколько мгновений над упавшей на постель Матерью, выбегает из комнаты. Внизу его ждут обе дочери. Они провожают Отца.

Наверху Эгисф на цыпочках входит в комнату Матери. Прикрыв за собой дверь и глядя на Мать, все еще лежащую на постели, начинает снимать с себя пиджак и развязывать галстук.

...о, ты не был

Так счастлив с ней, как, может быть, мечтал.

Нечестия лобзания не смывали
С ее души, и низости твоей
Средь пылких ласк она не забывала.
И оба вы вкусили горький плод
Она твоих, а ты ее пороков.

(Еврипид. Электра, с. 263)

...Улица. Сумерки. Одинокая Электра возвращается домой. В городе пустынно. Навстречу — лишь раненый солдат,



Электра (Ева Катамониду) и фалангист (Георгий Берлис).

Кадр из фильма «Актеры»

опирающийся на костыли. Мы понимаем, что прошло время, война окончилась поражением... Накрапывает дождь. Электра раскрывает зонтик.

За кадром звучит песенка в стиле «Маринеллы», столь модной в 39 — 40-х годах, исполняемая на аккордеоне. Обернувшись, Электра замечает, что ее преследует фалангист. Она входит во двор гостиницы, поднимается по лестнице, но фалангист не отстает.

Электра входит в свою темную комнату. Фалангист зажигает свет, приближается к ней, затем пробует обнять. Электра вырывается от него и скрывается за ширмой. Оттуда она кричит: «Раздевайся!»

Фалангист суетливо сдергивает мундир, бросая его на пол, затем черную рубашку и, наконец, панталоны и фуфайку. Он остается совершенно голым. В эту минуту гаснет свет. Электра выскальзывает из комнаты. Обманутый фалангист бросается ей вслед, но тут же вынужден вернуться обратно. Он смешон и жалок.

По улице идет та же группа актеров, но по тому, что среди них мы не видим

ни Матери, ни Отца, ни Эгисфа, но зато опять встречаемся с Пиладом, а мальчик — сын Хрисофемиды — уже подросток, мы понимаем, что находимся в том же городке Эгионе, как и в начале фильма. И голос в громкоговорителе по-прежнему повторяет лозунги маршала Папагоса.

Дорогу актерам пересекает немецкий патруль и огромная черная машина. Патруль развернул плакат, на котором по-немецки написано: «Стоп! Контроль!» После короткой остановки машины следует дальше. Все происходит на одном плане, но по этим внешним признакам мы понимаем, что опять переносимся в эпоху немецкой оккупации.

Отступление третье: опять слово историку Николасу Своронасу

«Оккупация была особенно жестокой и в Греции. Все ресурсы страны находились в распоряжении оккупантов.

В то время как народ погибал от голода, расстрелы и высылки довершали его бедствия. Однако с первых же моментов оккупации цепь героических подвигов участников движения Сопротивления свидетельствовала о желании народа не покоряться.

27 сентября 1941 года маленькие профсоюзные группы, отдельные политики, социалисты и члены партии Народной демократии во главе с Коммунистической партией основали Национальный фронт освобождения (ЭАМ) и создали военный Центр сопротивления и Центральный комитет Народной армии освобождения, чья активная деятельность началась в феврале 1942 года»¹.

...Ночь. В театральном зале ввалили, на полу и на стульях, закутавшись в одеяла, спят актеры. Стук в дверь. Старый актер, находившийся на ночном дежурстве, заглядывает через стекло.

Он видит черную машину, двух офицеров в форме СС и двух штатских.

Испуганный старик впускает фашистов. Офицер обращается к сопровождающему их штатскому: «Вы уверены, что англичанин прячется здесь?»

Навстречу нацистам поднимается Отец. Он в ночной рубашке, в накинутом на плечи пальто. Человек в штатском, явно грек-коллаборационист, подсакивает к нему: «Ты!»

Электра, кутаясь в пальто, поднимается на сцену и читает стихи, как бы репетируя отрывок из пьесы. Эгисф подает ей реплики, вступает в игру Мать. Все они вместе играют сцену из «Пастушки Гольфо», служащую как бы контрапунктом к нарастающим драматическим событиям. Повторяя реплики, они тревожно смотрят в зал, который обыскивают фашисты.

Коллаборационист под грозным взглядом офицера растерянно разводит руками: «Англичанин успел удрать ночью». Затем он круто поворачивается к Отцу и кричит: «А вот у этого сын связан с партизанами!»

Электра поворачивается к Эгисфу. «Предатель!» — кричит она и бросается на Эгисфа. «Сука!» — кричит он, отбиваясь от нее.

Отца окружают вооруженные солдаты.

И вот он уже стоит перед облупленной стеной. Холодный утренний ветер колышет его волосы. Он машинально повторяет фразу из своего рассказа о бегстве через море: «Я прибыл из Ионии, а вы?...» Вместо ответа камера быстро отъезжает, и мы видим со спины взвод солдат, прицелившихся в Отца.

«Огоны!» — командует офицер.

Солдаты по команде уходят. Труп Отца у стены.

Ночь, владычица мира, ночи!
Смертным страдальцам сон ты даруешь.
Крылья развей, богиня, царство Эреба
покинув...

К дому слети Атрида,
Где от беды и скорби
Гибнем мы, ночь, гибнем.

(Еврипид. Орест, с. 295)

¹ Les événements en Grèce de 1939 à 1952. — L'Avant-scène, 1975, N164.

...Опять комедианты бредут по улице. Теперь во главе Эгисф с зонтиком, рядом с Матерью. Она в трауре, но без черной вуали.

Эгисф, наклонившись к Матери, вполголоса: «Я чувствую, как твоя дочь ненавидит нас. Почему те не выгонишь ее?»

Мать продолжает идти молча. Все выходит из кадра. Лишь Электра идет на нас, как будто что-то собираясь сказать зрителям.

Тот же вечер. Общая комната в отеле. Актеры ужинают за столом. Молчание. Эгисф нервничает. Так же безмолвно актеры расходятся по своим комнатам.

За столом остается, допивая свой кофе, только Мать. Эгисф мечется, как разъяренный зверь, и кричит: «Кому здесь не нравится, может убираться к черту!»

Молчание в ответ. Эгисф бросается к другой двери и повторяет угрозу. Прислушивается.

Открывается дверь и самый старый актер, опираясь на палочку и неся свой чемодан, молча, не глядя на Эгисфа, проходит через комнату и исчезает за дверью.

Деревенская улица. У одного из домов скопилось очередь молчаливых жителей с котелками, кастрюлями в руках — очевидно, стоят за пищей. Мимо очереди и патруля солдат проходит Электра. Она сворачивает на узкую улочку, ведущую вверх. Откуда-то сбоку раздается свист.

На верху лестнички появляется девочка. Она делает знак Электре следовать за ней.

Дом на окраине. Оглянувшись, не преследует ли их кто-либо, девочка приглашает Электру войти в дом.

В глубине комнаты Пилад. Они бросаются друг другу в объятия. Девочка деликатно выходит из дома и становится на страже у двери. За кадром голос Пилада:

«Я бежал из тюрьмы вместе с семьей товарищами. Партизанское движение растет. Я получил эти сведения от Ореста и ухожу в горы на встречу с ним».

Загорелся ты, о желанный день!
Как сигнал в ночи, ярким пламенем
Далеко летишь... Из изгнания
Он, блуждая, пришел...
О, молись со мной, чтобы счастливо
Для тебя вступил в отчий город брат.

(Еврипид. Электра, с. 249)

...Пустынный переулочек. Снежная холодная ночь. Хрисофемида в черном пальто, с большой пустой бутылкой в руках останавливается перед воротами чуть покосившегося старого дома. Рядом на заборе надпись по-немецки, от руки: «Немцы, убирайтесь домой!»

Хрисофемида стучит в ворота и входит в дом. Она оказывается в комнате, где за столом оживленно беседуют уже знакомый нам грек-предатель, офицер СС и грузный человек — видимо, хозяин.

Он замечает девушку и делает ей знак следовать за ним. Они спускаются в подвал, заполненный бочками. Хозяин берет бутылку и уходит в глубину погреба. Он возвращается с бутылкой, наполненной, очевидно, вином.

Девушка, прижимая бутылку к себе, привычным движением расстегивает цепочку, которая держит пальто, как плащ. Пальто падает, и мы видим, что девушка оказывается обнаженной. На ней только черные трусики.

Хозяин усаживается напротив нее на стуле, покачивается, сопит. Хрисофемида, не глядя на него, механически, как автомат, поет сентиментальную песенку. Видно, это уже привычная церемония оплаты старому сластолюбцу, который, жадно глядя на нее, сопит все громче, покачиваясь на стуле.

Хрисофемида выбегает на улицу, прижимая бутылку бережно, как ребенка. Вслед глядят тучный хозяин.

Она сворачивает в боковую улочку. Навстречу быстро бегут двое. Хрисофемида останавливается, оборачивается, прислушивается. Слышны выстрелы.

Хозяин-лавочник падает. Мстители скрываются за углом.

Хрисофемида входит в пустой театральный зал. На сцене за столом сидит Эгисф, зябко кутаясь в свое осеннее пальто. Девушка ставит перед ним бу-



«Предатель», — кричит Электра (Ева Котама-ниду) Эгисфу (Вангелис Казан).

Кадр из фильма «Актеры»

тылку с вином и исчезает за кулисами. Остальные смотрят на бутылку как на чудо и медленно приближаются к столу. Все, кроме Электры.

...По заснеженной дороге бредет труппа комедиантов, на сей раз они, очевидно, согретые вином, приплясывают и напевают хором песенку из «Пастушки Гольфо». Эгисф танцует с Матерью. Остальные, притопывая и горланя, следуют за ними. Так оказываются они на площади в пустой деревне.

И вдруг смолкает песня и музыка. Застывает аккордеонист. То, что они видят, потрясает их, особенно Эгисфа, который трясется от страха. Хрисофемида закрывает мальчику глаза рукой.

На суку дерева висят два трупа повешенных партизан. Сильный порывистый ветер колыхает тела...

...Снег идет густыми хлопьями. По дороге, ведущей в горы, опять бредут

актеры. Они часто останавливаются. Ставят тяжелые чемоданы на землю. Дуют на пальцы, пытаясь отогреть руки.

И вновь продолжают свое, теперь уже молчаливое шествие.

И вот они в местном трясучем автобусе. Десятка полтора крестьян — пассажиров. Машина идет сквозь снежную бурю. Ее фары освещают фигуры двух немецких солдат, преграждающих путь:

«Хальт! Всем выходить!»

Солдаты гонят актеров и крестьян по разбомбленной деревенской улице. В конце ее расположены палатки немецкого отряда, конюшня и загон для пленных. В центре на шесте развевается флаг со свастикой.

В комнате, освещенной через окно фарами автомобиля, находящегося на улице, фашисты допрашивают актеров. Юлит в страхе Эгисф:

«Я свой... друг!» — пытается втолковать он офицеру.

Солдаты выгоняют пленников на улицу, где, прижавшись к стене, сгрудились крестьяне. Эгисф, понимая, что

всех их ждет расстрел, инстинктивно прячется за спину Матери.

Но в это время за кадром раздаются пулеметная очередь.

Взрыв бомбы. Все падают на землю. Дым заволакивает лагерь. Слышен крик офицера: «Партизаны! Потушите фары!»

Шум боя. Перестрелка. Топот ног. Отрывистые команды. Фары, которые были направлены на пленников у стены, погасли. Все разбегаются в разные стороны...

Заря застает их в руинах дома без крыши. Далекие выстрелы постепенно затихают. Слышен только вой ветра. Из-за ограды слышны голоса: «Они ушли! Они бежали!» Пленники выскакивают из-за проволочной изгороди, скачут, кричат от радости.

Вооруженный партизан срывает флаг со свастики. Все бегут за партизаном, который с обрыва бросает в море фашистское знамя. Восторженное ликование освобожденных.

В лагерь врываются конные партизаны. Их встречают восторженными криками «ура!».

По дороге идет автобус, на его крыше сидит партизан и кричит в рупор: «Мы установим порядок и демократические свободы. Патриоты, соединяйтесь на помощь Народной армии и нашим союзникам! Освободим всю Грецию под эгидой правительства Национального единства!»

Толпа, окружающая автобус, вторит: «Да здравствует государство Национального единства! Свобода народу!»

Площадь в городе, до краев заполненная ликующей толпой. На домах флаги — красные с серпом и молотом, греческие, американские и английские. Толпа поет революционную песню. В такт колышутся знамена. Запевает голос:

«Партизаны, солдаты Народной
армии,
Разбейте цепи рабства,
Запевайте песню свободы!»

Голос прерывается серией пулеметных залпов. Крики, стоны. Толпа в панике бросается в прилегающие улицы.

На опустевшей площади три трупа и несколько брошенных красных знамен. Затем один из лежащих приподнимается, осторожно осматривается. Мы узнаем старого аккордеониста. Согнувшись, он бежит и скрывается за углом.

Постепенно из боковых улочек появляются люди с лозунгами и красными знаменами. Одна из групп несет портрет Карла Маркса. Со всех сторон, как ручейки, вливаются на площадь теперь уже не беспорядочные толпы, а организованные группы. Они склоняют знамена перед убитыми и после минуты молчания вздымают их вверх. Запевают песню:

«Товарищи, вставайте! Выйдем
на улицы!
Мужчины и женщины с оружием
в руках,
Всегда верные красному знамени,
Вливайтесь в ряды партии, которая
вас зовет!»

Теперь мы не видим поющих, а только слышим хор. У стены вновь сгрудилась вся актерская группа.

...То, что видят актеры, потрясает их. Хрисофемида закрывает мальчику глаза рукой.

Кадр из фильма «Актеры»



Эгисф, прислушавшись, дает сигнал актерам, подхватывает вместе с аккордеонистом тяжелый сак. Они идут и оказываются на перекрестке. Эгисф останавливается, видит, как по одной улице движется манифестация с лозунгами монархистов.

Актеры шарахаются в сторону. Но навстречу по другой улице идет демонстрация коммунистов. Так оказываются они между двух лагерей и отступают, прячась в подворотне, откуда слышат участвовавшую перестрелку.

Первыми открыли огонь монархисты. В это время на перекресток влетает англо-американский джип. Соскочившие с него солдаты союзнической армии атакуют коммунистов.

Когда шум битвы отдаляется, актеры крадутся по одной из улочек. Эгисф отстает и бросается в другую сторону. Издали слышны звуки песни:

«Доколе же будет попира́ть нашу
землю сапог иностранца?

Доколе же будет длиться фашизм?
Неужели раздавит он вновь нашу
родину!

Вперед, братья революционеры!
Вперед!»

...По пляжу, тяжело увязая в песке, бредут актеры. За кадром окрик: «Стоп!» Актеры бросают багаж на землю, поднимают руки.

К ним подходит взвод английских солдат. Во главе офицер со стеком в руках: «Кто вы? Куда идете?»

Затем обращается к Эгисфу: «Эй, ты! Подойди сюда!»

Эгисф в страхе кричит: «Я нет коммунист, нет коммунист!»

Офицер подходит к чемодану, открывает его. Стеком поднимает женский костюм. Воскликает удивленно: «Актеры!»

Солдаты, толкаясь, смеясь, вытаскивают, рассматривают костюмы.

Офицер подходит к продолжающему стоять с поднятыми руками Эгисфу, снимает с него помятую шляпу и надевает ему головной убор крестьянина из пьесы. Командует: «Ну, играйте!»

Эгисф, не понимающий по-английски, оглядывается на ржущих солдат, кото-

рые орут: «Играйте! Играйте!» И только когда офицер продекламировал какие-то стихи, Эгисф догадался и дал сигнал актерам.

И вот они уже развернули свой задник с нарисованными горами и стадами барашков, укрепив его прямо на палках, которые держат Мать и Хрисофемиды. Посередине импровизированной сцены прямо на песке актеры разыгрывают отрывок из пьесы. Аккордеонист подходит к Электре и Эгисфу, декламирует:

«До сих пор Гольфо не подавала признаков жизни. Может быть, случилось несчастье».

Электра лежит со сложенными на груди руками возле Эгисфа, который силится приподняться. Над ним склоняется аккордеонист. Эгисф восклицает:

«Отец, простите нас.

Гольфо отравилась, а я заколол сам
себя кинжалом.

Выройте нам общую могилу
и опустите нас туда вместе!»

Аккордеонист: «О, мои дети,
Тассос!.. Гольфо!...»

Появляется старая актриса. Она вздымает руки к небу и восклицает: «Умерли!»

Аккордеонист:

«Жизнь разлучила их,
Но вот смерть воссоединила!»

Он берет аккорды на своем инструменте, возвещая конец пьесы. Затем они вместе со старухой возвращаются, держа в руках красный занавес, которым покрывают оба тела.

Английские солдаты, усевшись на песке, аплодируют. Электра и Эгисф поднимаются, сбрасывая красный занавес на песок.

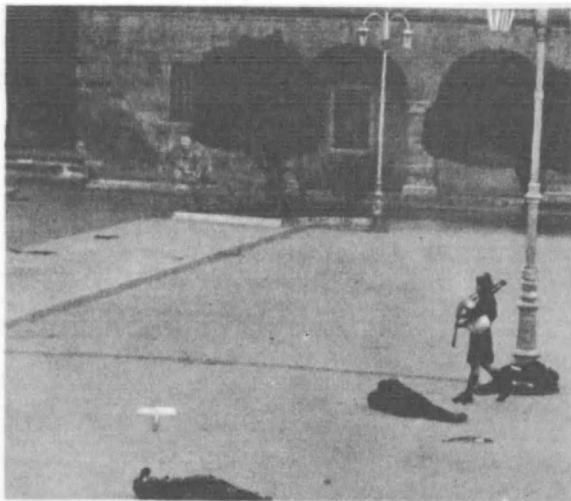
Офицер кричит аккордеонисту: «Эй, давай!», навистывая ему первые такты вальса. Музыкант подхватывает мотив.

Офицер подсказывает к Эгисфу и меняется с ним головными уборами. Он нахлобучивает ему свою офицерскую фуражку, а сам надевает крестьянскую шляпу. Солдаты хохочут.

Офицер хватает Эгисфа, начинает вальсировать с ним и приказывает солдатам следовать его примеру.

Теперь они как бы поменялись ролями: актеры сидят на песке и аплодируют солдатам, вальсирующим друг с другом. Аккордеонист переходит от мелодии модного в то время вальса на мотив английской солдатской песенки «Долог путь до Типперери». Солдаты в восторге подтягивают, маршируют, офицер насвистывает, но это веселье прерывает выстрел и крик: «Партизаны!»

Все выбегают из кадра, за исключением одного солдата, сраженного партизанской пулей. Он падает на красный занавес, разостланный на песке.



На опустевшей площади появился музыкант с волынкой.

Кадр из фильма «Актеры»

...Вечер. Помещение типа школы или казармы. Мы смотрим спектакль из-за кулис. На подмостках декламирует Эгисф:

«Она отказалась быть моей женой.
Женой племянника самого богатого
пастуха.

Пастуха, обладающего самой большой
властью в этой деревне».

Электра в театральном костюме незаметно покидает зал. Она бежит по ночной улице. Вслед несется голос Эгисфа:

«О, несчастная пастушка. Она
отвергла мою руку,
Но, Гольфо, знай. Я не шушу.
Если ты любишь другого,
Черной будет твоя судьба».

Аплодисменты зрителей. Они доносятся издали и становятся все тише, сопровождая бегущую Электру. Вот она уже на окраине, застроенной старыми каменными домами.

По узкой улочке, ступеньками идущей вверх, она взбегает, оглядываясь, нет ли за ней погони. Останавливается возле ворот; которые открываются неслышно. Кто-то насвистывает из глубины двора первые такты «Интернационала».

Электра входит. Во дворе ее встречает партизан. Он делает знак ей следовать за ним. В глубине двора еще

одна хижина. Из дверей навстречу сестре появляется Орест. Молчаливое объятие.

Срази же Эгисфа. Умереть он должен,
Не промахнись, царевич. Если ж бой
Тебя пожрет, не думай, что останусь
Я жить. С мечом двуострым в сердце
разве.

(Еврипид. Электра, с. 254—255)

...Электра, Орест, Поэт и Пилад пересекают освещенную улицу. Из кафе доносятся звуки песенки «Лили Марлен», аранжированной в стиле американского джаза. Вечер, дождливо. Группа подвыпивших посетителей выходит вальсируя; раскрывают зонтики, пытаются вовлечь в танец Электру. Она ускользает, а когда они скрываются в глубине улицы, вновь появляются партизаны. Электра у дверей театра. Она делает знак брату, и все четверо входят за кулисы. На сцене продолжается представление.

Мать: «Не клевети на Гольфо!»
Эгисф: «Прекрати свои глупости, старуха!»

Я встретил Гольфо на дороге,
Я приветствовал ее.
Она в гневе обрушилась на меня.
Я не смог поймать ее и она убежала».

За кулисами Орест медленно вынимает револьвер. Эгисф на сцене кончает монолог, обращенный к Матери, старому актеру и старухе:

«Забудьте Китсосу. Я повторяю вам вслед за своим дядюшкой, что не позволю никогда, чтобы Китсос женился на потаскушке Тассоса».

Эгисф хочет покинуть сцену, но из-за кулисы ему преграждает путь Орест с револьвером в руках. Старик и Мать застыли в страхе. Орест продолжает реплику из пьесы: «Ты угрожаешь, пастух, я теряю терпенье». Эгисф растерян, но механически подает свою реплику: «Подожди, ты увидишь...»

Мать бросается к Оресту, чтобы разнять их, но именно в этот момент раздается выстрел. Пуля попадает в грудь Матери, прикрывшей своим телом Эгисфа. Мать автоматически проходит два шага и падает со стоном.

Эгисф метнулся в другую сторону сцены, но Орест хладнокровно убивает его четырьмя выстрелами подряд. Гром аплодисментов в публике. Занавес падает. Овации усиливаются, но актеры не выходят на поклон.

По ту сторону занавеса над трупами Эгисфа и Матери стоит с револьвером в руках неподвижный Орест. Аплодисменты из зала нарастают. Никогда еще спектакль не имел такого успеха.

Орест медленно преклоняет колена перед трупом Матери. Сзади появляется Электра. Она стоит неподвижно.

Орест поднимается и уходит. Электра делает движение ему вслед. Но затем возвращается, смотрит на труп Эгисфа.

Орест:

Меж складками плаща лицо я
спрятал,

И меч тогда занес,
И в грудь ей погрузил клинок.

Электра:

Тебе внушала быть смелей
С тобою меч вздымала я...

(Еврипид. Электра, с. 276)

Когда «скорая помощь» увезла тела Матери и Эгисфа, Электра спокойно, засунув руки в карман жакетки, проходит, но не в ту комнату, где живет она обычно с сестрой, а в номер Матери. Она запирает дверь на ключ.

Подходит к туалетному столику, смотрит на три фотографии — Матери, Эгисфа и Ореста. Она оставляет только фото брата, а остальные без сожаления бросает на пол.

Электра заводит патефон. Звучит та самая сентиментальная песенка о маргаритках, которую напевала Мать перед свиданием со своим любовником Эгисфом.

На кровати лежит красный пенюар Матери. Электра раздевается, остается в белой ночной рубашке, затем накидывает на себя пенюар Матери. Она ложится на постель, закинув руки, слушает патефонную мелодию.

К гостинице подъезжает машина. Из нее выскакивают трое полицейских в штатском. Их лица закрыты карнавальными масками, уродливыми и в то же время смешными, с большими картонными носами.

Войдя в холл гостиницы, они прислушиваются к мелодии песни, избегают наверх. Стук. Музыка обрывается. Слышен крик Электры. Полицейские стаскивают ее вниз по лестнице. Она, пробуя вырваться, кричит: «Нет! Нет!» Полицейские в масках вталкивают Электру в машину.

Пустынный зал какой-то таверны. В ней еще сохранились следы карнавального праздника. С потолка свисают ленты серпантина. Полицейские бросают Электру на пол, усыпанный конфетти. Вчетвером они держат ее как распятую, прижав руки и ноги к полу. Издали звучит откуда-то модная мелодия «Ром и кока-кола».

В дверях появляется пятый полицейский. Очевидно, это шеф. Его лицо также скрыто карнавальной маской. Он насилует Электру, в то же время допрашивая: «Где он сейчас? И те другие вместе с ним? Где они?» Отвратительная сцена допроса и насилия одновременно. Электра только может выкрикнуть сдавленным голосом: «В горах!»

Потом она уже шепчет, еле слышно: «В горах». Больше она не в силах ничего сказать. Издали по-прежнему слышна разухабистая мелодия: «Ром и кока-кола».

...Мусорная свалка. Лицом в грязь лежит брошенная сюда Электра. Крики птиц за кадром. С трудом Электра поднимается. Она кутается в алый пенюар, машинальным жестом поправляет спутанные волосы, вытирает лицо платком и приближается прямо к аппарату. Электра говорит нам, зрителям, так, как в свое время это делал Отец в вагоне:

«Когда немцы покинули страну осенью сорок четвертого года, англичане под предводительством генерала Скоби вошли в Афины, где и было создано правительство Национального единства во главе с Папандреу».

Электра переводит дух, прячет платок в карман пенюара. Скрещивает руки и продолжает говорить, теперь совершенно спокойно, также в зал:

«Были манифестации, энтузиазм... Все поверили в Освобождение. Верили также и в союзников. Но после разрыва с генералом Скоби, который потребовал роспуска Народной армии вслед за отставкой левых министров и после того, как английский генерал освободил фашистов, сотрудничавших с немцами, все почувствовали, что их предали».

После паузы она продолжает:

«Нас призывали к уличным демонстрациям, мы не знали, что это провокация англичан. Они хотели столкновений. Люди вышли с флагами и песнями. Это было воскресенье 3 декабря. Улицы были полны народа. Люди вышли целыми семьями, с детьми. А они залегли на крышах отеля «Король Георг», дворца и домов, окружающих площадь. Затем со всех концов появились полицейские. Люди пытались бежать, но с крыш раздались выстрелы. Я была в самом центре толпы. Возле меня упал на Могилу неизвестного солдата подстреленный человек. Молодой парень нагнулся и обмахнул свой платок в кровь убитого. Он взмахнул платком, как знаменем, поднял его над головой и закричал: «Свобода! Долой оккупантов!»

Его крик подхватила толпа. Передо мной мальчишка с трубой был ранен. Он упал, затем приподнялся и закричал: «Еще раз! Пусть еще раз прозвучит моя труба!» Но на сей раз упал мертвым».

Электра, помолчав немного, продолжает:

«Мы сгруппировались и двинулись с площади, но на углу нас опять ждал полицейский отряд. Разоружили тех, у кого еще было оружие. Начали избивать. На все это спокойно смотрели англичане и американцы с балкона отеля «Король Георг». Нас гнали до площади Омония. Там в нас стреляли вторично. Десятки раненых унесли в госпитали на носилках, вытасненных из соседних домов. На следующий день, 4 декабря, состоялись похороны погибших. И опять нас атаковали полицейские и монархисты. Я помню только, как мы лежали на мостовой и видели дула винтовок, направленные на нас из гостиницы напротив. В этот день было убито более двадцати восьми и ранено двести человек. В тот же вечер Народная армия в ответ атаковала полицейские посты. Возникли баррикады, началась битва за Афины. Она длилась тридцать три дня».

Электра замолкла, всматриваясь в зал, по-прежнему со скрещенными на груди руками, как бы изучая реакцию зрителей.

Отступление четвертое: о масках

Как известно, в античном театре актеры играли в масках. Перед каждым режиссером, обращающимся к сюжетам, связанным прямо или косвенно с греческой трагедией, возникает задача так или иначе решить проблему маски. Но маска как элемент крайней условности казалась несовместимой с реалистической природой современного театра, а тем более кинематографа. Однако это не так. Можно найти примеры удачного применения маски и в сегодняшнем театре и в фильме.

В опере-кантате «Эдип-царь» Стравинского на сцене варшавского Большого театра режиссер Конрад Свинарский и художник Ян Косинский разме-

стили хор по вертикали, расположив его ярусами, и обрядили всех исполнителей в маски, достигнув необычайно сильного эффекта.

Мне также довелось видеть эксперимент режиссера Бено Бессона в берлинском «Дейчес театре», где он поставил «Эдипа» Софокла—Гофманшталя целиком в масках. Они не копировали греческие образцы, а были остроумно сконструированы из тонких веревочных нитей, не мешавших артикуляции актеров. Через несколько минут зритель входил в «условия игры» и с напряжением следил за спектаклем. Но здесь Бессон был лишь учеником Брехта, который до него в своей постановке «Кавказского мелового круга» очень удачно использовал маски, стилизованные под образцы восточного театра. Даже такого реалистического автора, как Гольдони, режиссер Стреллер оснастил масками. В спектакле «Слуга двух господ» в миланском «Пикколо-театре» он применил маски комедия дель арте.

Но не только пьесы, так или иначе связанные реминисценциями с античностью, но и современные политические агиттеатры возвращаются к народным истокам карнавальных празднеств. Прославленный бродячий американский театр «Брод энд паппет» играет свои спектакли в огромных бутафорских головах-масках. Этот же эффект карнавальных чудищ использовал уже в конце 20-х годов Жан Виго в своем первом фильме «По поводу Ниццы». Затем мы увидели, какой замечательный эффект произвел полк солдат в фильме Медведкина «Счастье». Солдаты шагали в масках с черными разинутыми ртами, и перед нами возникал образ царской армии, оболваненной муштрой. В карнавальных масках орудовала банда Алекса из «Заводного апельсина» Стэнли Кубрика. Затем на экране появились каменные маски из фильма Бурмана «Зардоз». И навсегда остались в памяти гримы-маски замечательного фильма Феллини «Клоуны».

Когда один из критиков упрекнул Ангелопулоса в том, что самыми слабыми моментами его картины является песня обнаженной Хрисофемиды

перед мастурбирующим торговцем и эпизод насилия Электры, он ответил, что мотивы секса и жестокости нужны были ему не сами по себе, а лишь как средство для обобщенного показа унижения человека и фашистского изуверства. Ему хотелось избежать общепринятых штампов в изображении допроса и пыток, маски на лицах полицейских — это применение брехтовского приема очуждения.

Контраст гротескных масок с фашистскими палачами действует выразительнее и точнее. Эффект трагического карнавала, а не стилизации под античный театр — вот чего хотел добиться режиссер.

Но вернемся опять в фильм.

Двор казармы. Посередине на мачте развевается монархический флаг. Под ним три офицера — английский, американский и один, видимо, представитель партизан. Они слушают голос, раздающийся из громкоговорителя:

«Делегация, уполномоченная греческим государством, и представители Центрального Комитета фронта Освобождения, собрались на заседание в Варкизе. Изучив сообща все средства для прекращения гражданской войны и воссоединения народа Греции, они подписали следующее соглашение...»

Чтение коммунике продолжает женский голос:

«После подписания протокола председатель конференции сделал следующее заявление: «Я должен выразить от имени государства и народа Греции мою сердечную благодарность высоким представителям Британской империи и командиру экспедиционного корпуса генералу Скоби, чье присутствие здесь свидетельствует о том искреннем интересе, который проявляет Великобритания к будущему нашей страны. Да здравствует Великобритания!»

Перед офицерами, стоящими на площади, на земле разостлано большое красное полотно. Чуть поодаль выстроен взвод вооруженных солдат. Из громкоговорителя звучит опять мужской голос:

«Параграф первый. Правительство обеспечивает согласно Конституции и провозглашенных в ней демократических принципов свободу для всех граждан, отменяя таким образом все предыдущие антилиберальные законы...

Параграф третий. Объявляется амнистия всем политическим заключенным с периода 30 декабря 1944 года до времени подписания настоящего соглашения. Амнистии не подлежат члены организации Народной армии, не сложившие своего оружия до 15 марта 1945 года.

Параграф шестой. Согласно настоящему договору вооруженные силы Сопротивления и Народной армии объявляются демобилизованными. Сдача оружия должна произойти по правилам, установленным технической комиссией. Обе делегации пришли к соглашению о том, что при этой операции в качестве наблюдателей будут присутствовать представители союзных держав.

Подписано в Афинах 12 февраля 1945 года».

Во двор въезжают на лошадях конные партизаны. Первый всадник спешивается и в полной тишине бросает свое оружие и патронташ на красное полотно. Один за другим так же поступают и остальные партизаны. В тишине слышен только звук от падения оружия и изредка ржание коней.

...Ночь. Освещенная витрина магазина. К ней на полном ходу подлетает английский военный джип. Из машины с громким смехом выскакивает Хрисофемида в сопровождении двух английских солдат. Все они явно навеселе. Девушка шлет им воздушный поцелуй и исчезает в дверях магазина под вывеской на французском и греческом языках «Кафе-кондитерская».

Вечер. Комната сестер. Сын Хрисофемиды углублен в книгу, готовит урок. Электра, прихлебывая из чашечки кофе, наблюдает, как наряжается перед зеркалом сестра. Их взгляды скрещиваются. Хрисофемида отворачивается и

«Эдип» Софокла в постановке Тайрона Гитри в театре Стратфорд-Онтарио.







◀
 Марчелло Моретти в роли Арлекина в пьесе Гольдони «Слуга двух господ» в постановке Джорджо Стреллера в «Пикколо-театре»

«Орестея» Эсхила в постановке Жана-Луи Барро в театре Мариньи





быстро выходит, демонстративно хлопнув дверью. Мальчик подходит к Электре и читает вслух отрывок из патристического учебника истории, где описан подвиг греческого солдата во время войны с турками. Задумчиво гладит по голове мальчика Электра.

На улице к дому подъезжает машина. Из нее выскакивают трое шпиков в штатском. Они врываются в комнату Электры. Она пытается их задержать: «Кто вы? Что вы хотите?»

Шпики молча отталкивают ее и быстро начинают производить обыск. Один из них останавливается возле фотографии Ореста. Он берет ее, подносит к лампе, висящей над столом, затем выкладывает на скатерть рядом с фотографией Ореста еще два фото. Он внимательно разглядывает все три, очевидно, сравнивая их. С озабоченным видом вынимает пакетик с леденцами, сосет конфетку. Предлагает мальчику. Тот не

берет. Закончив обыск, все трое исчезают.

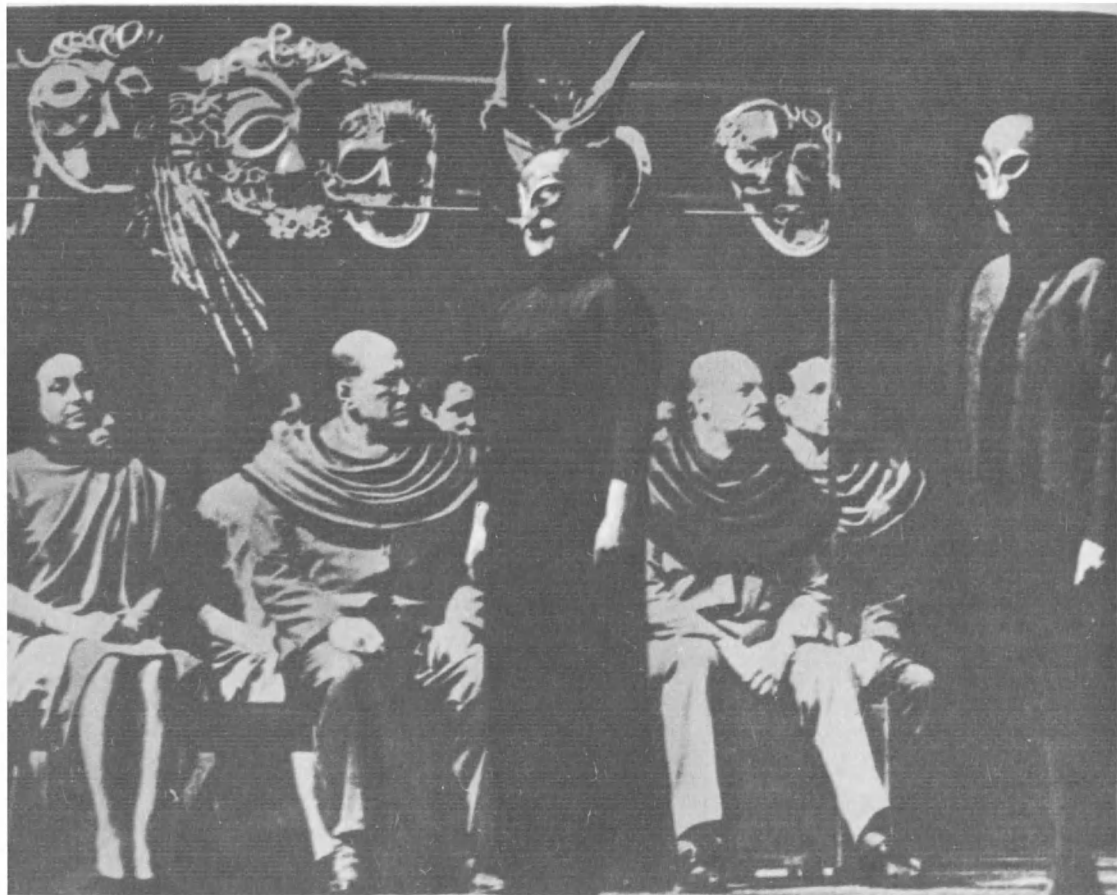
Электра и мальчик подходят к столу: рядом с фотографией Ореста другая, где он же снят в фас и в профиль, но уже бородатый и в партизанской куртке.

Ночная улица. Перед кафе группа людей прислушивается к голосу по радио: «Народ Греции! Под покровительством английских империалистов 31 марта состоится фальшивые выборы. На них толкают народ, чтобы легализовать монархо-фашистский заговор и возвращение короля — защитника интересов англичан и иностранного капитализма».

Электра входит в ярко освещенное кафе. На улице люди оживленно обсуждают призывы, по-прежнему раздающиеся из громкоговорителя:

«Соглашение, подписанное в Варкызе, оказалось обманом. Народ Греции! Мы призываем вас не участвовать в этих позорных выборах! Да здравствует Народная армия!»

Елена Вейгель в пьесе Бертольта Брехта «Кавказский меловой круг» в театре «Берлинер ансамбль»



«Нос» — опера Дмитрия Шостаковича в постановке Гюнтера Рот в Театре Рейнской оперы

На улице появляется отряд полиции. Он разгоняет слушающих. Короткая схватка. Избитых арестованных тут же уволокивают.

Полицейские в штатском входят в кафе. Там полно народу. Посетители, в подавляющем большинстве молодежь, танцуют. Зал украшен разноцветными лампочками. Над эстрадой сверкают буквы: «Счастливого Нового, 1946 года!» Электра пробирается между танцующими парами и подходит к хозяину кафе. Она спрашивает его о чем-то. Он кивает, показывая на эстраду.

Там среди музыкантов играет на

своем инструменте уже знакомый нам старый аккордеонист. Заметив Электру, он, продолжая играть, улыбается ей и подает знак, чтобы она подождала. Электра с нежностью смотрит на него.

О, старый друг! Росую слез, скажи,
Какая скорбь лицо твое покрыла?
Скорбишь ли ты, что после долгих дней
Меня узрел и в рубище и в муках?
О брате ли изгнаннике скорбишь?
Иль об отце, которого баюкал
Ты для себя и друзей напрасно?

(Еврипид. Электра, с. 244)

Оркестр меняет мелодию вальса на быстрый танец «буги-вуги». Молодежь весело пляшет. На них угрюмо смотрят усевшиеся за столиком в углу полицей-

ские в штатском. Они даже не сняли свои нахлобученные на уши шляпы. Наконец один из шпиков встает, приближается к молодой паре, резко отталкивает кавалера и начинает танцевать с девушкой. Шпик танцует агрессивно, демонстративно подводя девушку к группе молодежи, сгрудившейся возле эстрады.

В дверях кафе появляется еще несколько пар. За ними полицейский, также в штатском. Он пробирается к шефу и шепчет что-то ему на ухо. Вся группа шпиков встает и угрожающе направляется к прекратившей танцевать молодежи. Оркестр стихает.

Образуются две группы. У полицейских руки в карманах. Видно, что они только ждут момента, чтобы пустить спрятанные револьверы в ход. Шеф шпиков запевает без музыки:

«Пушки англичан и новый приказ
Заставят бежать партизан, как зайцев!»

Хор полицейских, скандируя, подхватывает:

«И красный зверь удерет в горы.
Да здоровствует король!»

Из группы молодежи также выделяется запевала:

«Не испугают нас пушки Англии,
Ни новый приказ Скоби».

Хор молодежи подхватывает:

«Кровавыми буквами написано на
площади Синтагма:

«Свобода! Долой оккупацию!»

В ответ орет полицейский:

«Король — наша свобода!»

И не успели подхватить этот лозунг шпики, как вновь вступает молодой революционер:

«А мы не хотим короля.

Единственный закон для нас — воля
народа!»

Под мотив танго нелепо топчутся друг с другом полицейские...

Кадр из фильма «Актеры»

Фашисты хлопают в ладоши, перекрикивая:

«Вперед, ребята, рука об руку
с англичанами и с монархистами.

В поход на Москву!»

Обстановку разряжает выскочившая на эстраду певица. Под аккомпанемент вступившего оркестра она поет веселую песенку, высмеивающую генерала Скоби. В такт этой песенки начинают танцевать молодые пары. Шеф полиции выхватывает из кармана револьвер и стреляет в воздух. Оркестр и танцоры замерли.

В ответ на угрожающие жесты надвигающихся полицейских молодые люди медленно расстегивают пиджаки, показывая, что они безоружны. Одна за другой пары покидают зал.

Полицейские остаются одни посередине танцевальной площадки. Они выглядят глупо в своих шляпах и с руками, засунутыми в карман и сжимающими рукоятки пистолетов.

Шеф банды вскакивает на эстраду и дает сигнал оркестру. Вступает мелодия танго. Шеф запевает:

«О, король! Вернись в свое старое
гнездо.

Народ зовет тебя, вернись... вернись...



А когда ты вернешься, ты не заставишь уже здесь
Коммунистов...
Тебя будем ждать только мы, охранители нации.
Вернись... вернись...

Шеф спрыгивает с эстрады. Прodelывает несколько па, затем подхватывает одного из полицейских. Под мотив танго они нелепо топчутся на месте. Это странное и противное зрелище самодовольных мужчин, танцующих под сентиментальную мелодию.

На них с презрением смотрит Электра — единственная женщина, оставшаяся в зале, затем она выходит в дверь за оркестром, вслед за ней незаметно покидает эстраду и старый аккордеонист.

Они встречаются в полутемной комнате. Электра рада встрече со старым другом, но в то же время озабоченно сообщает ему:

«Орест не вернулся. Его отряд остался в горах. Война не окончена».

Отступление пятое:

о танго и «пустом пространстве»

Право, не берусь объяснить, почему режиссеры и драматурги, когда им хочется высмеять, унижить, уличить в пошлости своих персонажей, обращаются именно к этому танцу.

Балетмейстер Морис Бежар, когда сочинял свой балет «Наш Фауст», тему ученого положил на музыку Баха, а тему Мефистофеля — на аргентинское танго.

Славомир Мрожек прямо так и назвал свою пьесу «Танго». Именно этот танец над трупом молодого современного Гамлета в финале выплясывает в обнимку со стариком полковником всех сокрушивший торжествующий Хам. Как манекены проделывают такие же па танцоры в фильме Бертолуччи «Последнее танго в Париже». В фильме Франческо Роззи «Сиятельные трупы» исчезнувший убийца охарактеризован через коллекцию пластинок, играющих только танго. Да и мы в нашем с Анатолием Карановичем фильме «Маяковский смеется» инстинктивно сменили первый после свадьбы танец Присыпки-

на, которому обучает его Олег Баян и тот, что «на всю жизнь память должен оставить», — с фокстрота на танго.

Вот и у Ангелопулоса фашистские молодчики шаркают в ритме танго, но здесь этот прием несет еще и добавочный социальный смысл — это не столько пародия на гомосексуализм, сколько знак вынужденного одиночества и презрения, так как ни одна греческая девушка не пожелала танцевать с коллаборационистами.

Этот эпизод кинематографически интересен еще и тем, с какой последовательностью проводит режиссер принцип «цельного куска». Вся сцена была снята, по существу, одним-единственным планом, вернее сказать — монтажным куском, так как планы меняются внутри в зависимости от движения камеры. Весь кусок длится девять минут. И он в картине не одинок. Каждый из трех монологов продолжается от семи до десяти минут, а центральный эпизод столкновения демонстрантов с полицией длится без монтажных склеек семь минут. Также надо отметить у Ангелопулоса прием, который можно условно назвать «пустым пространством». Режиссер рассказывает, что однажды при просмотре фильма Бергмана «Персона» он был поражен планом, когда две женщины, снятые на натуре, входят в дом, но камера не следует за ними, а по-прежнему остается неподвижной, и аппарат не прерывает съемку. Некоторое время на экране никого нет, слышны только обрывки диалога и шум за кадром. Затем одна из женщин входит в кадр и действие продолжается.

Таким образом, во то время как кадр остается пустым, воображение зрителя может работать интенсивнее и самостоятельно дополнить действие, что гораздо интереснее, чем если привычно заставить камеру непрерывно следовать за персонажем — здесь уже ничего не остается на долю воображения. Мы знаем термин «голос за кадром», но как назвать прием «действия за кадром» — я не знаю. Мне показалось, что условно здесь может быть применено заглавие книги режиссера Питера Брука «Пустое пространство».

Вообще же обращение с пространством у Ангелопулоса чрезвычайно разнообразно. Например, он может оставить кадр неподвижным, но перемещать в нем персонажей как признаки времени (например, сначала проход отряда фашистов, а потом без перебивки проход отряда оккупантов). Так, подчеркнув ход времени, он выявляет сходство и неизменность цели вражеских сил. Мы уже знаем подобный прием. Наиболее известный пример из фильма Шёберга «Фрекен Юлия» (по пьесе Стриндберга), где в одном и том же неподвижном кадре и в неизменной обстановке встречаются одни и те же герои, но в разном возрасте; таким образом, пространство остается статичным, а время разворачивается динамично. Известен и прямо противоположный пример из комедии «Шерлок Холмс-младший»: Бастер Китон шагает в своем воображении из зрительного зала на экран и попадает в ситуацию, где время течет в «нормальном» измерении, а пространство мчится с быстротой, свойственной кинематографическому монтажу.

Но последуем примеру режиссера в обращении со временем и вернемся в фильм.

Это произойдет именно тогда, когда марширующие по улице фашисты, которых мы видели только что на балу, проходят мимо афиши, прославляющей генерала Скоби. Тем самым мы опять перебрасываемся в уже знакомую нам эпоху выборов 1952 года.

И снова из громкоговорителя слышится голос депутата: «Таким образом, вам предстоит выбрать между двумя лагерями — с одной стороны, подозрительные типы, находящиеся на службе у Москвы, а с другой — движение, руководимое героическим солдатом маршалом Папагосом».

По улице удаляются Электра, молодой человек (это уже выросший сын Хрисофемиды), старый аккордеонист, пожилая актриса и Пилад.

Вслед им за кадром несется хриплый крик депутата: «Те коммунисты, которые остались живы или избежали арес-

тов, скрылись в различных странах за железным занавесом. Мир был восстановлен, и маршал Папагос вернулся на родину, чтобы исполнить свой долг. Так сделаем же воскресенье 16 ноября 1952 года праздником победы национальных сил, победы маршала!»

Электра останавливается, прислушиваясь. Возникает воспоминание...

...Дождливая улица. Большой английский тягач буксирует платформу. На ней приплясывают под гитарную музыку национальные гвардейцы. Они показывают толпе свои трофеи: две отрубленные головы партизан.

Электра поворачивается и видит трагическую процессию — солдаты ведут отряд пленных патриотов. Она пробует приблизиться и разглядеть пленных. Из колонны на нее смотрит Орест. У него, как и у всех арестованных, руки закинута за голову. Грустной улыбкой обмениваются брат и сестра.

Пленники с конвойными исчезают за кадром, а теперь Электра видит, как к пристани причаливает баркас, из которого выходят несколько, видимо, уже освобожденных пленников. Среди них другой ее брат — Пилад. Он в штатском костюме и на руках нет кандалов. Он подходит к Электре.

Молча идут они вдоль набережной. Электра испытующе смотрит на брата: «Значит, ты все-таки подписал?»

Пилад ничего не отвечает. Он только склонил голову. Электра отвернулась и так, не глядя друг на друга, они продолжают свой путь.

Квадрат окна. В нем появляется Пилад и говорит прямо в зрительный зал:

«Меня взяли в конце сорок седьмого. Нас отправили сначала в старый публичный дом, переделанный в тюрьму, затем перевели на остров Макронисос. Там кроме партизан были дезертиры, воры и «свидетели Иеговы». Нас обыскивали и отняли все: часы, авторучки. Для некоторых пытки начались немедленно. Допросы прекращались только тогда, когда ты соглашался подписать декларацию против коммунистов. Меня отправили в подвал и начали пытать. Они сказали: «Ты отсюда не выйдешь. Лучше подпиши сейчас же». Я ответил:

«Никогда. Вы можете разрезать меня на куски». Они передали меня в руки тюремной полиции».

Пилад замолк. Он нервно мнет сигарету в руках, как бы чувствуя взгляд Электры, находящейся за его плечом. Он продолжает:

«Они начали меня избивать. Они били меня сильно. Очень сильно. Сержант бил прямо в живот. Затем они меня перебрасывали друг другу, как мяч. Два раза я терял сознание. Наконец, они меня выбросили на снег. Это было в феврале. Они заставили нас таскать огромные камни с моря на гору, а затем сбрасывать их обратно. И так каждый день, с шести утра до восьми вечера. Ночью нас оставляли там же, каждого на расстоянии 10 метров друг от друга, чтобы мы не могли общаться между собой. Среди нас был больной туберкулезом. Он не выдержал, начал харкать кровью. Мои ноги распухли. Я не мог больше ходить, но жандарм с хлыстом в руке крикнул: «Ну-ка, беги быстрее!»

Пилад медленно поворачивается к Электре. Теперь мы видим ее лицо и спину Пилада. Слышен его голос:

«Потом они опять пытали меня две недели подряд. От каждого удара я стонал. Другие теряли дыхание. Один за другим они сдавались».

Пилад закурил вторую сигарету и вернулся от Электры. Он опять смотрит на аппарат:

«Нас осталось пять или шесть, те, кто отказался подписать. Тогда однажды ночью они вытолкнули нас, бросили на мокрую землю и окружили. Я прошептал моему соседу Василию: «Этой ночью нас прикончат».

Пилад нервно затягивается сигаретой. После паузы:

«Больше я выдержать не мог. «Я пишу», — сказал я им. Обрадованный сержант толкнул меня в бюро, сказал: «Хочешь выпить чего-нибудь?» — «Я ничего не хочу». Потом они перевели меня в палатку. В два часа они принесли туда Василия. Он был избит до смерти. Он не подписал».

Отступление шестое: еще о некоторых важных особенностях стилистики Ангелопулоса

Поскольку следующий эпизод впервые в фильме будет освещен солнцем, самое время упомянуть о том, с какой завидной последовательностью проводит режиссер свои постановочные замыслы.

Весь фильм снят в черно-серо-белой гамме в ненастные бессолнечные дни. Если принять во внимание климат Греции, изобилующий отличной погодой, то можно понять, сколько терпения требовалось, чтобы выждать дождливые или просто сумрачные дни. Привычные ассоциации о Греции связываются с контрастами белоснежного мрамора на фоне неба и моря густой голубизны. Ангелопулос хотел разрушить это штампованное представление о «вечно сияющей» Элладе, потому что такой туристический ее облик никак не выражал трагедию современной Греции и бедствия народа.

«Открыточная» античность никак его не устраивала, поэтому мы не видим на экране ни колонн, ни дворцов, ни статуй. Режиссер исколесил всю страну, чтобы разыскать провинциальные дома из серого камня архитектуры конца XIX — начала XX века и даже старинные постройки с зарешеченными окнами, следы влияния мусульманской архитектуры.

Серые стены, обветшалое дерево перекрытий, закрытые ставни, мокрый булыжник, бесцветное мрачное море, выжженная трава, рассеянный свет без теней, нависшие тучи — вот колорит и атмосфера фильма, последовательно выдержанные из кадра в кадр.

Только красный цвет, как ударный аккорд, резко выделяющийся на фоне этой приглушенной тональности, звучит с особой силой. Ангелопулос хорошо усвоил уроки Эйзенштейна: ведь это у советского мастера впервые в черно-белом кино прозвучал алый цвет на флаге мятежного броненосца.

Греческий режиссер многозначно использует эту краску. Сначала она появляется как знак греха и похоти, в ви-

де красного пенюара Матери. Затем Электра накидывает этот же пенюар после смерти Матери, как бы принимая на свои плечи искупление ее грехов, а затем этот же пенюар становится у нее знаком гнева и мести.

Красный занавес прикрывает актеров в эпизоде спектакля на песке, и он же читается, как лужа крови, когда падает на него подстреленный английский солдат, и когда партизаны бросают оружие на лоскут красной материи. Здесь это одновременно и знак поражения и надежда на будущую победу. И через весь фильм проходит алое знамя с серпом и молотом — символ борьбы народа.

Вообще умение довести свой замысел до конца — обязательное свойство настоящего художника. Ведь слишком много странствует по экранам мира фильмов, лишенных какой-либо режиссерской мысли, только более или менее грамотно пересказывающих сюжет сценария. Не меньше и картин, в которых постановочный замысел остается в эмбриональном состоянии. Между тем эстетические взгляды художника нуждаются в последовательном проведении их до законченного предела. Что стоил бы «Голый остров» Кането Синдо, если бы режиссер соблазнился ввести туда хотя бы одну фразу диалога? Единственный крик матери только еще больше подчеркивает принципиальный и последовательный замысел японского мастера. Так же последователен и Ингмар Бергман в своем «Молчании», где немногочисленные реплики звучат на «заумном», несуществующем языке.

Немалая доля своеобразного мужества нужна была и Жаку Деми, чтобы свои кинооперы «Шербурские зонтики» и «Девушки из Рошфора» не свести к обычным музыкальным фильмам с рифмованными куплетами и вставными песенками.

Можно спорить о степени удаchi фильма Роберта Монтгомери «Дама в озере», но применение в нем «субъективной камеры», то есть действия, показанного только с точки зрения героя (сам он мелькает в начале фильма, отражаясь на мгновение в зеркале, так сказать,

«для знакомства» с ним зрителя), несомненно заслуживает уважения.

Интереснейший эксперимент Джона Форда в фильме «Мария Шотландская» с изменением света внутри кадра в соответствии со смыслом и динамикой действия прошел незамеченным (как мне кажется, вследствие неудачи картины в целом), но я убежден в его будущем развитии.

Говоря о последовательном проведении замысла, стоит упомянуть (не взирая на сюжетную незначительность) и о нашумевшем фильме Хичкока «Веревка», который он умудрился снять движущейся камерой целиком всего с восемью разрезами, лишь при переходах с ролика на ролик. Думаю, что и Антониони отнюдь не случайно отказался в своем «Приключении» объяснить судьбу и исчезновение в середине фильма одной из героинь. Полемический отход от традиционной фабулы необходим был ему для утверждения иной системы киномышления.

Позволю себе сослаться и на личный творческий опыт: последовательное применение в фильме «Ленин в Польше» принципа внутреннего монолога, как мне кажется, увело нас от бытовой разработки темы и позволило расширить возможности донесения с экрана ленинской мысли.

Все эти примеры свидетельствуют как о необходимости отчетливого режиссерского замысла, так и о важности доведения его до конца в процессе реализации фильма.

К позициям, наглядно выявленным Ангелопулосом, нужно еще добавить реализованное столь же точно общее стилистическое единство его работы.

Оно особенно ощутимо, если сопоставить режиссерский почерк греческого художника с теми двумя полярными стилистическими полюсами, которые обнаруживает современный кинематограф.

На одном находится ультраизошрненное владение современными изобразительными и техническими средствами, используемыми в целях создания сложного монтажного и пластического зрелища, — такова экранизация Лукой Рон-



Греция — страна скульптуры и архитектуры, отсюда у Ангелопулоса объемная лепка фигур на пейзажных и архитектурных фонах.

Кадр из фильма «Актеры»

кони его нашумевшего спектакля «Неистовый Ариосто», фильмы Кармело Бенэ «Саломея» и «Еще раз Гамлет», а также серия телевизионных фильмов Жана-Кристофа Аверти (в том числе помимо джазовых опусов экранизации «Алисы в стране чудес», «Короля Юбю» по пьесе Жарри и «Сна в летнюю ночь»). У всех трех художников виртуозность и изысканность средств выражения, усиленных использованием новейшей электронной техники (в случае Аверти), доходят до предела.

На другом полюсе иная крайность — демонстративное пренебрежение к

обязательным нормам киноповествования. Так, Жан-Мари Штрауб — этот наиболее видный представитель «антикино» — считает, что «чем хуже, тем лучше». В его экранизации «Отон» классические вирши читают, как читают прозу второстепенные актеры, к тому же сознательно плохо владеющие французским языком: вместо декораций эпохи — фон любительских съемок современного парка, полное отсутствие композиции кадра, монтажа, ритма действия. Такими же «качествами» отличаются и все его другие опусы, в том числе и «Дело о господине Юлии Цезаре» по Брехту. И все это нарочито, не от неумения — всем этим, видите ли, декларируется борьба с «буржуазной» эстетикой кино.

Ангелопулоса не прельстили оба эти модные направления, он выбрал и

утвердил свой стиль — мужественный и ясный и в то же время использующий все возможности поэтики современного кино. Его сила в народности, выраженной не только в тематической направленности, но и во всех компонентах эстетики — это отчетливо видно на примере изобразительной трактовки материала.

Греция — страна не живописи, а скульптуры и архитектуры — отсюда у Ангелопулоса своеобразная, объемная лепка фигур на пейзажных и архитектурных фонах, отсюда же и монохромная гамма, свойственная скупой раскраске античных ваз и фриз, отсюда же и фронтальность мизансцен в эпизодах театрального спектакля.

Группа бродячих актеров также далеко не случайно выбрана Ангелопулосом в качестве протагонистов фильма, как совсем не случайно в его фильме использование некоторых трагедийных коллизий Еврипида и народной пастушьей драмы.

Для характеристики театральных страстей Ангелопулоса, пожалуй, лучше всего привести строки из уже упомянутой книги Питера Брука:

«Во все времена положение спасал народный театр. Формы его менялись от века к веку; но их неизменно объединяла грубость. Соль, пот, шум, запахи; театр не в театре, театр в повозках, вагонах, на помостах; публика, которая стоит, пьет, сидит за столиками, включается в действие, подает реплики. Театр на задворках, в мансардах, сараях; подмостки, сделанные на один вечер, рваная простыня, протянутая через весь зал, потрепанная ширма, за которой наспех переодеваются, — все это объединено родовым понятием Театр... Арсенал Грубого театра безгранично широк: реплики в зал, плакат, местная тематика, локальные шутки, песни, использование случайностей, танцы, темп, шум, игра на контрастах, приделанные носы, накладные жевоты»¹.

¹ Брук П. Пустое пространство. М., «Прогресс», 1976, с. 119.

Как мы видим, у Ангелопулоса присутствуют все, о чем упоминает Брук, начиная от обращения в зал и до приданных носов — традиции народного театра в умелых и талантливых руках оказались способны обогатить современное киноискусство.

Но, однако, вернемся — в последний раз — на экран.

Итак, в кадре солнечный пейзаж, синее море, желтый песок пляжа. На первом плане под деревом стол, накрытый для свадебного пира. За ним одиноко и молчаливо сидит юноша — сын Хрисофемиды.

Появляются две пары веселых американских солдат с девушками. Лихо подъезжает джип, из него офицер, сидевший за рулем, помогает выйти Хрисофемиде в белом подвенечном наряде. Девушки поздравляют, целуют ее. Солдаты жмут руку офицеру — все оживленно направляются к столу.

От аппарата входят в кадр, спиной к нам, Электра, Пилад, старуха-актриса и аккордеонист.

С пением свадебного марша рассаживаются за столом — американцы с одной стороны, греки, молча, с другой.

—Моя сестра, — представляет Хрисофемида офицеру Электру.

—А это мой сын, — говорит она, указывая на юношу.

Офицер явно неприятно удивлен, но все же приветливо протягивает руку: «Хэлло, бой!» Но юноша демонстративно пересаживается в самый дальний угол стола.

Чтобы разрядить обстановку, один из солдат включает патефон, из него раздаются звуки «Слоу» Нат Кинга Кола. Все танцуют, кроме Электры, актеров и сына. Хрисофемида нежно прижимается к офицеру. Аплодисменты в честь новобрачных. Когда пары вернулись к столу, встает старая актриса и объявляет: «Песня в честь новобрачной».

Она запекает народную мелодию, а затем, когда слова песни кончатся, под эти же звуки Хрисофемида начинает танцевать и приглашает мужа. Офицер чувствует себя непривычно в народ-



«Приговор приведен в исполнение. У нас не было времени вас известить».

Ева Котаманиду в роли Электры в фильме «Актеры»

ной пляске, но за кадром мелодия начинает звучать в джазовом переложении, тогда под нее танцуют и американские солдаты. Затем, когда все приготовились к пиршеству, офицер встает и объявляет: «Гост!»

Юноша, сын Хрисофемиды, резко вскакивает, опрокидывая стул. Затем одним сильным рывком стаскивает скатерть со стола. Летят на песок тарелки, бутылки, стаканы...

И снова день без солнца.

Электра входит в тюрьму. Коридоры, решетки, стража, гулкие звуки шагов по каменному полу. Кабинет директора тюрьмы. Грязные, побеленные стены, на них лубочные портреты короля Павла и королевы Фредерики.

Электра стоит перед столом директора. Он вытаскивает папку, роется в бумагах, поднял глаза, говорит: «Вы его сестра?» Электра молча кивает головой. Директор, не глядя на нее, бубнит: «У нас не было времени вас известить... Как вы должны были знать, его судил военный трибунал. Приговор приведен в исполнение... Очень сожалею».

Опять тюремные коридоры, лязг железных дверей, Электру ведут, передавая от одного стражника к другому. Она пошатнулась, схватилась за решетку, двинулась дальше.

И вот она в комнате, где на столе распластано тело Ореста. Кровь запеклась на его рубашке, возле сердца.

Электра долго смотрит на мертвого брата и затем говорит очень тихо знакомую фразу из своей роли пастушки Гольфо: «Привет тебе, Тассос».

...Песчаная дорога по берегу моря. По ней движется траурный кортеж, за тархатящим автомобилем очень старой марки шесть человек — Электра, рядом с ней седой руководитель партизан, которого мы видели в начале фильма, за ними Пилад, аккордеонист, старая актриса и юноша, сын Хрисофемиды.

Тяжелые дождевые тучи нависли над пустырем. Одинокий кипарис. Два могильщика, опершись на лопаты, смотрят на стоящих у засыпанной могилы.

Вдруг Электра нарушает молчание и начинает тихо аплодировать, к ней присоединяются остальные.

Аплодисменты звучат все громче и громче, как прощальный салют актеру и революционеру.

Орест:

...В несчастье человеку
Увидеть друга верного милей,
Чем моряку в волнах лазурь
увидеть.

Электра:

Мне радостно служить тебе,
Орест,
И тело братское твоё покоить...

(Еврипид. Орест, с. 296, 317).

Дождь. Перекресток. Редкие прохожие под зонтами. Популярную в 1952 году песенку играет аккордеонист. Он стоит у входа, где выставлена афиша о спектакле «Гольфо». На стенах обрывки предвыборных афиш с портретами маршала Папагоса.

Взволнованная Электра, с зонтиком в руке, встречает подъехавшего на велосипеде сына Хрисофемиды:

«Я искала тебя. Почему ты не одеваешься? Ты боишься?»



«Нет!» — ответил юноша, и оба быстро входят в здание.

Пилад смотрит, как Электра гримирует юношу. Он в костюме пастуха Тассоса с посохом в руке. Электра подрисовывает ему усы и несколько морщин, чтобы немного состарить.

«Орест», — говорит она ему нежно, берет за руку и ведет за кулисы.

Занавес еще закрыт, за ним слышен гул зрительного зала. Пилад берет деревянный молоток и трижды стучит об пол. Шум в зале стихает. Юноша становится в позу пастуха на фоне знакомого, но уже поистертого задника с буколическими барашками и облаками, похожими на белых барашков.

Акордеонист, сидящий у кулисы, вступает с мелодией, открывающей спектакль о драматической судьбе пастушки Гольфо и ее жениха Тассоса.

...Дождь. Перекресток. И опять у афиши «Пастушки Гольфо» старик аккордеонист играет песенку из пьесы.

Кадр из фильма «Актеры»

...Вокзал в Эгионе, который мы видели в самом начале фильма. Перед нами вся труппа целиком во главе с Отцом. Рядом с ним Мать в потертом меховом пальто, Электра, Хрисофемиды с мальчиком, Эгисф, Пилад, Орест, двое старых актеров и аккордеонист. Они ставят на землю свой нехитрый багаж, оглядываются по сторонам. Как и все мы, смертные, они не знают, что ждет впереди каждого из них и всех вместе.

Голос аккордеониста за кадром:

«Осень 1939 года. Мы приехали в Эгион. Мы очень устали. Мы не спали двое суток».

Отступление седьмое, и последнее

Так кончается фильм и начинается его длинная и счастливая судьба.

Нам остается оценить по достоинству не только его бесспорные идейные и художественные достоинства, но и мужество режиссера — ведь весь фильм, за исключением одного эпизода, был задуман и снят во времена жестокой диктатуры «черных полковников». Ангелопулос рассказывает, какие трудности пришлось ему испытать сначала с продюсером, затем с цензурой и властями, скрывая сценарий и прикрываясь желанием снять всего лишь современную версию античной трагедии.

А когда фильм был готов, то «за симпатии к коммунизму» он подвергался нападкам со всех сторон, и не только в Греции, где, кстати, падение фашистского режима не слишком облегчило судьбу прогрессивных художников. Но и за пределами страны политические взгляды режиссера не пришлись по вкусу некоторым критикам. Так, сотрудник французского журнала «Позитив» Мишель Симан в интервью с Ангелопулосом засыпал его провокационными вопросами. Критик спрашивал: «Вы показали, как англичане стали врагами, но почему вы не упомянули, что вам не помогали русские?»

Режиссер ответил: «Все, о чем я рассказал, исторически точно на сто процентов».

Симан настаивал: «Почему вы не говорите о некоммунистических силах Сопротивления?»

Ангелопулос: «Некоммунистическое движение Сопротивления было совершенно ничтожным. В 1944 году, когда англичане высадились в Греции, существовала ЭЛАС, Коммунистическая народная армия, она насчитывала в своих рядах до ста тысяч вооруженных бойцов.

Это была огромная сила, которая могла занять всю страну, но не сделала этого из соображений лояльности. У нее не было намерений оккупировать Афины и силой захватить власть, на восстановление ее толкнула политика англичан. Это они спровоцировали гражданскую войну, чтобы силой оружия подавить стремление народа к свободе».

Критик: «Еще один вопрос мне кажется плохо освещенным — это Ялтинское соглашение о разделе сфер влияния. А у вас в сцене со знаменами можно подумать о чем-то вроде согласия...»

Режиссер: «Но ведь это правда, потому что советское знамя было в ту эпоху знаменем освобождения. Партизаны не стреляли в англичан, они верили в союзников. Ялтинские соглашения стали известны в Греции значительно позднее, то есть я хочу сказать, что народ узнал о них позже, а я в фильме говорю о событиях с точки зрения народа»¹.

Да, по счастью, греческий мастер снял фильм, где зрелость политическая сочеталась с художественной, именно с позиций народа.

Первые две его картины «Восстановление» (наподобие японского «Расёмона» — три варианта уголовного происшествия) и «День 36-го года» (тоже полицейская история, но в духе Кафки) были лишь обещанием. «Актеры» стали полноценным свершением.

Подлинными наследниками Еврипида и всей демократической культуры Эллады заявили себя Ангелопулос и его сотоварищи — оператор Арванитис, композитор Килайдонис и вся труппа актеров, возглавленная замечательной исполнительницей роли Электры — Евой Котаманиду.

Я взял на себя непосильную задачу рассказать об их вдохновенном труде, заранее понимая всю тщетность попытки, так как никакое, даже самое подробное описание кинокартины не может передать и тысячной доли ее силы и очарования. Но мне все же хотелось, пока хоть так, воздать должное таланту художников.

Так «Зет» (фильм, а не роман) должен занять по справедливости полагающееся ему место, а начинающиеся, по удачливому совпадению, с первой буквы алфавита имя художника и название его картины открывают по праву новую и славную страницу в истории политического фильма.

¹ «Positif», 1975, N 174.

МАЯКОВСКОЕ КИНО

Для вас кино — зрелище.
Для меня — почти мировоззрение.
Кино — проводник движения.
Кино — новатор литератур
В. Маяковский

«Вы помните тот душераздирающий нечеловеческий стон, похожий на крик раненого зверя, с которым появляется Лоренс Оливье в образе ослепленного царя Эдипа в последнем акте трагедии Софокла?»

«Простите, но мне не довелось посмотреть этот спектакль», — ответил я американской журналистке, бравшей у меня интервью.

Она взволнованно продолжала:

«Жаль, это одно из самых сильных впечатлений моей жизни и, представьте себе, я как бы пережила вторично нечто похожее на постановку «Клопа» Маяковского в Московском театре сатиры. Я ведь смотрела этот спектакль шесть раз».

Признаюсь, я был несколько озадачен. Мне никак не удавалось уловить связь между Эдипом и Присыпкиным, и я спросил:

«Я не совсем понял, в каком же моменте нашего спектакля у вас возникли ассоциации с трагедией Софокла? Мне кажется, что Маяковский написал все-таки сатирическую комедию...»

Журналистка воскликнула:

«Я так и думала! Вы сами не понимаете, что поставили вместе с вашими товарищами и, может быть, даже не догадываетесь, что написал Маяковский! А то чувство потрясения, которое я испытала от трагического крика Лоренса Оливье, вновь возникло у меня в ту минуту, когда ваш Присыпкин — Лепко ползал по сцене — одинокий, выброшенный в чужой бесчеловечный

мир, когда он бормотал в отчаянии и страхе: «Ни людей, ни лошадей, автодоры!!!»

А когда Присыпкин находит среди этих «автодоров» единственное живое существо, клопа, и обращается к нему с ласковыми словами: «Клоп, клопик, клопуля, не уходи, побудь со мной...» — а тот уползает от него, Присыпкин кричит: «Уполз... Один!.. Но нет ответа мне, снова один я... один!!!» И этот крик его звучит как сигнал бедствия, как вопль человеческого существа, затерянного в проклятом машинном мире.

«Оглянитесь! — сказала моя собеседница. — Вот он перед вами, этот бездушный мир!»

Я невольно обернулся: за стеклянным квадратом окна миллионами огней мигал ночной Нью-Йорк тысяча девятьсот шестидесятого года — наша беседа происходила в кафе на последнем этаже одного из самых высоких небоскребов.

Причесанная на гладкий прямой пробор (в чем она явно подражала стилю русской женщины в ее понимании), моя собеседница, сотрудница распространенного иллюстрированного буржуазного журнала, считающая себя специалисткой по русской литературе — она даже совершила паломничество в Ясную Поляну и в Михайловское, — казалась возбужденной не на шутку.

«Да, да, я знаю, — воскликнула она, — вы скажете, что Маяковский во все не всерьез изображал будущее. Но поверьте, он сам, может быть, того и не сознавая, обрисовал царство гря-

дущего социализма как мир такой же бездуховный, как и та капиталистическая страна, в которой вы сейчас находитесь. Социализм, капитализм — все это только две стороны одной и той же медали. Прежде всего это среда, одинаково враждебная всем проявлениям человечности!»

«Позвольте, — начал я свои возражения, — но вы странно прочитали революционного поэта. Будущее он в своей пьесе изобразил шутливо потому, что оно ему нужно было лишь как фон для выявления неизменной клопиной сущности Присыпкина...».

«Вот тут и пролегает главное противоречие в понимании гениальной пьесы, — перебила меня журналистка. — Не случайно же вы — и именно потому, что точно следовали автору, — раскрыли вместе с актером не звериную, а подлинно человеческую сущность его героя. Маяковский думал, что сделает его антипатичным, наделив недостатками: Присыпкин действительно не прочь выпить, он курит и выражается непечатными словами. Но, боже мой, ведь это же обычные маленькие погрешности любого человека — кто без греха, кинь в него камень! И именно потому, что ему свойственны эти невинные человеческие слабости, Присыпкин остается живым существом в том стеклянном, бездушном, механизированном мире, который безжалостно загнал его в клетку. И вот почему я утверждаю, что Маяковский написал не комедию, а трагедию, и что его Присыпкин — это трагический герой, в котором угадываются черты самого поэта, справедливо считавшего и себя самого отнюдь не бесплотным и не безгрешным.

Кстати, один из ваших литературоведов утверждал, что Маяковский любил Достоевского. Так нельзя ли отнести к поэту ту тираду из «Бесов», где капитан Лебядкин, страдая от уничижительного звучания своего имени (так же, как и Присыпкин, ставший по аналогичной причине Пьером Скрипкиным), отождествлял себя с поэтом, сочинившим пьесу с таким странно совпадающим «насекомым» названием?»

Тут я окончательно понял, что моя собеседница основательно подготовилась к спору со мной: она быстро раскрыла блокнот и прочла, видимо, заранее выписанный диалог Варвары Петровны и Лебядкина из «Бесов» Достоевского:

«Сударыня, — не слушал капитан, — я, может быть, желал бы назваться Эрнестом, а между тем принужден носить грубое имя Игната, почему это, как вы думаете? Я желал бы назваться князем де Монбаром, между тем я только Лебядкин — от лебеда, почему это? Я поэт, сударыня, поэт в душе и мог бы получать тысячу рублей от издателя, а между тем принужден жить в лохани, почему? Сударыня, по-моему, Россия есть игра природы, не более!»

— Вы решительно ничего не можете сказать определеннее?

— Я могу прочесть вам пьесу «Таракан», сударыня.

Журналистка захлопнула на этом блокнот и, торжествуя, заключила:

«Так переплелись в моем восприятии «Клоп» Маяковского с «Тараканом» Лебядкина — Достоевского, драматическая судьба Присыпкина и трагический исход самого поэта. И вот почему я испытала на вашем спектакле минуты великого трагического потрясения. Я смотрела его много раз и, наконец, специально привезла из Америки фоторепортера, чтобы он своими снимками проиллюстрировал мою статью о «Клопе» в Театре сатиры. Я подарю вам номер журнала, где она напечатана, и это будет выражением моей искренней благодарности вам и вашим товарищам за те глубокие переживания, которыми одарила меня эта постановка».

«Благодарю вас», — несколько смущенно пробормотал я, озадаченный неожиданным поворотом беседы, и постарался перевести ее в другое русло, так как, по правде сказать, в ту минуту у меня не нашлось достаточно убедительных аргументов для возражений моей собеседнице.

На следующий день я уехал из США, но спор остался для меня неоконченным, тем более что он совпал с рождением замысла реабилитировать непо-



ставленный сценарий Маяковского «По-забудь про камин» (из которого затем, как известно, возникла пьеса «Клоп») и, объединив сценарий и пьесу, воплотить на экране новый вариант «феерической комедии».

Кроме того, меня грыз червь сомнения: а что если мы с моим другом Валентином Плучеком действительно так неправильно прочли и истолковали пьесу, как это показалось моей американской собеседнице? Ведь ее явно искаженное восприятие спектакля на чем-то основывалось. К тому же я понимал, что при любом современном обращении к пьесе не уйти от ответа на вопрос: почему все-таки во всех постановках «Клопа», начиная с мейерхольдовской и кончая нашей, в Театре сатиры, критики справедливо подчеркивали свою неудовлетворенность именно вто-

«— Клоп, клопик, клопуля! Не уходи, побудь со мною!...»

Владимир Лепко в роли Присыпкина в спектакле Театра сатиры

рой половиной, хотя режиссеры, как у нас, так и за рубежом, не раз проявляли отменную изобретательность, совершенно по-разному трактуя последние картины пьесы.

Но была ли то прозрачная, почти абстрактная, конструкция Родченко в спектакле ТИМ, или, наоборот, заземленная и приближенная к современности, с видом на Московский университет, сценическая площадка нашего спектакля, или, наконец, условно нарядная обстановка современной телевизионной студии, как во втором варианте спектакля Театра сатиры, — все они одинаково оставляли

неудовлетворенной большую часть критиков.

Конечно, самым легким было бы взвалить всю вину за это на несовершенство критических анализов или, сославшись на плохо скрытый антисоветизм и умышленное искажение Маяковского, просто отмахнуться от двусмысленных истолкований американской журналистки (кстати, как выяснилось впоследствии, в этом вопросе отнюдь не одинокой во враждебном хоре буржуазных «маяковсковедов»). Но следует все же признать, что такие отговорки не приближают нас к разрешению проблем, неизбежно возникающих при каждой новой режиссерской встрече с драматургией поэта.

Из всех ассоциаций моей зарубежной оппонентки я принял лишь ее сравнение Маяковского с Софоклом, и то совсем не в том контексте, на котором она настаивала. Действительно, имя Маяковского может стоять рядом с именем классика античности, если объективно сопоставить масштаб и значение их творчества для мирового театра.

Впрочем, не забудем и другое: что, отдавая в течение ряда лет должное величии Маяковского как поэта, мы недооценивали силу и своеобразие его драматургии, естественно, совершенно отличной от Софокла или Еврипида, но не менее емкой и многозначной, что и позволяет считать ее классической в подлинном, живом смысле этого определения.

Маяковский думал, работая над «Клопом», что у него получится очередная «антиводочная агитка», а в результате он написал пьесу, про которую ее первый постановщик Всеволод Мейерхольд сказал: «Это произведение такое же значительное и великое, как в свое время «Горе уму» Грибоедова»¹.

Проницательность и отвага такой оценки становятся особенно весомыми, если вспомнить, когда она прозвучала: 12 января 1929 года на собрании комсомольского актива Красной Пресни, то есть как раз в пору ничем не ограничен-

ной гегемонии рапповской критики и выступлений таких рецензентов, как О. Бескин, который в журнале «Красная новь» вынес пьесе Маяковского следующий приговор:

«Он (Маяковский. — С.Ю.) обошел политическую сущность рабочей обывательщины и тем самым свел сатиру к примитивному фарсу... Мы ищем живого человека (а в гротеске шарж — синтез характерных черт), а Маяковский сотворил нам мертвый штамп на все прошлые времена, для всех народов... Сатира Маяковского не выявляет социальных корней, она заштампована по старым чужим образам-образцам, она совершенно не использует настоящего бытового наблюдения над современностью. Поэтому ее обличительское, общественное значение — мизерно»¹.

А затем последовало сценическое крушение «Бани» и драматургия поэта — как трудно поверить в это сегодня! — почти на четверть века исчезла с театральных подмостков. Тем более знаменательной оказалась смелость Луи Арагона, который в 1955 году дерзнул выступить со статьей, программно озаглавленной «Шекспир и Маяковский». В ней он писал:

«Баня» и «Клоп», на мой взгляд, не только величайшие сатирические поэмы, но и значительнейшие театральные пьесы. Чиновник, бюрократ Победоносиков, мещанин Присыпкин — это враги, отрицательные персонажи первостепенной важности, если даже их оружием и не являются освященные поэтическими канонами кинжал и клевета. Должна ли советская поэзия, должно ли советское искусство вообще изображать отрицательные персонажи? Нужно ли это в интересах советского общества? Без сомнения, да! Есть ли смысл подходить к этим персонажам с той же мерой, что и к Яго? На мой взгляд, Победоносиков и Присыпкин безусловно выдерживают подобное сравнение».

А несколькими десятками страниц ниже французский поэт так суммировал

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2. М., «Искусство», 1968, с. 177.

¹ Бескин Осип. «Клоп». — «Красная новь», 1929, № 5, с. 242—243.

свои размышления о драматургии Маяковского:

«Шекспир положил начало нашему современному театру, зачатки которого мы находим в мистериях. С Шекспиром — в согласии с требованиями нового времени — возродилось утраченное искусство античной драматургии. С Маяковским же подверглась пересмотру самая суть искусства — всех его видов; поэт пролил яркий свет на тайны искусства, окутываемые туманом в угоду классовым соображениям буржуазии. Маяковский не первый из поэтов, порвавший с теорией искусства для искусства, но именно он положил конец искусству для искусства; он первый блистательно, изо дня в день, раскрывал подлинную природу искусства, и поэтому я называю его своего рода Шекспиром, ибо творчество его — поворотный пункт в истории поэзии»¹.

Примечательно, что в другом месте Арагон упоминает в связи с пьесами Маяковского также и Мольера; такое же сравнение мы находим и у В. Перцова в его известном исследовании о Маяковском:

«Отдельные эпизоды и положения «Клопа» и «Бани» действительно восходили к «Мещанину во дворянстве» и «Дон Жуану». Конечно, знаменитые сцены обучения господина Журдена наукам и искусствам в мольеровском «Мещанине во дворянстве» дали толчок автору «Клопа» для создания соответствующих сцен с Присыпкинским и Баяном. Учителя танцев, фехтования и философии стараются передать господину Журдену навыки аристократа, а Олег Баян соответственно руководит «переподготовкой» Присыпкина перед его женитьбой на Эльзевире Ренесанс»².

Можно пойти и дальше в аналогиях с французским классиком, так как персонажи Маяковского выдерживают сравнение с Тартюфом и Гарпагоном, но Мейерхольд был трижды прав, когда поставил имя революционного поэта

прежде всего рядом с Грибоедовым. Есть все основания говорить также и о глубоких связях драматургии Маяковского с трилогией Сухово-Кобылина и с теми особенностями творчества Гоголя, о которых писал в своей «Русской антологии» Томас Манн: «Со времен Гоголя русская литература комедийна, комедийна из-за своего реализма, от страдания и сострадания, по глубочайшей своей человечности, от сатирического своего отчаяния, да и просто по своей жизненной свежести: но гоголевский элемент комического присутствует неизменно и в любом случае»¹.

В этом высказывании примечательна прежде всего связь, которую немецкий писатель справедливо усмотрел между глубочайшей человечностью русской литературы и тем ее свойством, которое он выразил в словах «сатирическое отчаяние». Именно эта связь вызвала к жизни и «Горе от ума», и «Ревизора», и «Смерть Тарелкина». И комедии Маяковского также. (Их жанровая классификация, впрочем, представляет известные трудности.) Ведь если может показаться неожиданным определение самим Гоголем «Мертвых душ», как поэмы, или Чеховым «Вишневого сада», как комедии, то и определения, которые дал своим пьесам Маяковский, тоже могут поставить в тупик: «Баню» он назвал «драмой с цирком и фейерверком», а «Клопа» — «феерической комедией», хотя в ней присутствуют такие трагические происшествия, как самоубийство комсомолки. Известно также, что Маяковский задумывал пьесу, которую он окрестил как «Комедия с убийством».

Но вот для первой пьесы поэта — «Владимир Маяковский. Трагедия» — предков в классической драматургии найти трудно. Зато ее потомков обнаружить гораздо легче: своей трагедией о поэте Маяковский на несколько десятилетий опередил кинодраматургию Жана Кокто («Кровь поэта», «Орфей», «Завещание Орфея») и Федерико Феллини («Сладкая жизнь», «8 1/2 драматургию Макса Фриша («Биография») с их опытами лирического и трагическо-

¹ Арагон Л. Собр. соч., т. 10. М., Гослитиздат, 1961, с. 399, 465.

² Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество. М., «Наука», 1972, с. 190—291.

¹ Цит. по «Лит. газ.», 1975, 4 июня.

го самораскрытия творческой личности, находящейся в конфликте с буржуазным миром.

Конструкцию второй пьесы Маяковского «Мистерия-буфф», этого «героического, эпического и сатирического изображения нашей эпохи», обычно сравнивают с мистериями средних веков. Но это сравнение неточно. Новаторский поиск формы, стремящейся вместить революционное содержание, который ввел Маяковский, сломал устаревший каркас так называемых «мираклей», а буффонно-комедийная ткань большинства эпизодов «Мистерии» вовсе ничего не имеет общего с западным средневековьем. Ее корни уходят в русские народные представления («Царь Максимилиан»), в частушки и монологи ярмарочных зызвал и цирковые репризы. Недаром клоун Виталий Лазаренко так органично вписался во вторую редакцию спектакля «Мистерия-буфф», а сам поэт охотно сочинял для него тексты и даже написал цирковую меломимохронику «Москва горит».

Сегодня новаторство драматургии Маяковского является уже неоспоримым фактом: его пьесы не только доказали свою жизненность, но и в той или иной мере повлияли на многие прогрессивные поиски современной драматургии — от Бертольта Брехта до самых разнообразных проявлений политического театра во всех концах света. Но именно новаторство драматургии Маяковского как раз и осложнило ее путь к зрителям. Оно отнюдь не всеми было понято и оценено должным образом и поэтому не сразу была нащупана адекватная ей сценическая поэтика. Бурная полемика возникла при появлении каждой новой пьесы поэта, и все они с трудом пробивали себе дорогу на подмостки. Что же касается неудачи прижизненной трактовки «Бани», то ее можно сравнить лишь с провалом «Чайки» на сцене Александринского театра — обе эти неудачи дорого стоили ее авторам.

«Мистерия-буфф» также встретила ожесточенное сопротивление. Причем в нападениях на нее объединились как эстетствующий литератор Виктор Ховин

(он писал, что «пьеса плоскость остроумия и фальшивого, неумного, а чаще прямо вульгарного и глуповатого пафоса... неудачный акробатический прыжок Маяковского с большевистско-футуристических трапеций»¹), так и губполитпросветчик К. Ландер, возражавший против показа пьесы рабочему зрителю в следующих выражениях: «Пьеса «Мистерия-буфф» это яркое выражение бессилия творчества Маяковского, это искаженный коммунизм в футуристическом преломлении. По теме, замыслу, идее, содержанию это просто слабая, неудачная пьеса»².

Напомню также, что первая попытка сценического осуществления «Мистерии-буфф» весной 1918 года потерпела крах, встретив решительную оппозицию на заседании Репертуарной комиссии Театрально-музыкальной секции Московского отдела народного образования. В протоколе этого заседания было записано:

«Большинством семь против одного собрание постановило пьесу Маяковского «Мистерия-буфф» отвергнуть для постановки в день Первомайского торжества, мотивируя малой художественностью пьесы, туманностью идеи и непонятностью языка для широких масс»³.

По счастью, вскоре «Мистерия-буфф» была — и неоднократно — осуществлена на сцене, но я считаю нужным напомнить о той борьбе, которая шла вокруг и этой и других пьес Маяковского, чтобы снять тот гляцевый налет лакировки, который с течением времени начал образовываться на облике поэта. Да и как понять, позабыв об этой борьбе, почему так трудно приходилось каждому режиссеру, бравшемуся за постановку новаторских пьес Маяковского: ему надо было упорно разъяснять их значение, причем понимание скорее приходило все же к зрителям, чем к критикам, особенно к тем из них, кто упрямо держался канонов тради-

¹ Ховин В. Очарованный странник. — «Книжный угол», 1918, № 5, с. 3—6.

² Ландер К. Наша театральная политика. Гос. изд-во. Моск. отд., 1921, с. 9.

³ ЦГАОР, ф. 2306, оп. 24, д. 149, л. 22.

ционного театра. Недаром, защищая свои позиции, Мейерхольд прибегал к сравнению драматургии Маяковского не только с русской классической комедией, но и с музыкой. В том же выступлении перед комсомольцами Красной Пресни в 1929 году он говорил о «Клопе»: «Надо произведение Маяковского рассматривать так же, как какой-нибудь музыкальный квартет Хиндемита... Хиндемит дает такие новые звучания старому, что мы их начинаем понимать лучше, чем произведения Гайдна и Бетховена. Он, учитывая, что ухо наше усвоило современную технику, допускает отклонения от законов прежнего искусства»¹.

В драматургии Маяковского эти «отклонения» заключались прежде всего в полемическом отрицании привычных конструкций психологической, бытовой или символической драматургии, в нарушении жанровых традиций и применении всех способов воздействия на зрителя, свойственных так называемым «низшим» зрелищным жанрам — балагану, цирку, эстраде, пародии, уличной частушке, лубку; в широком и смело использовании тех приемов патетического и сатирического преувеличения, которые всегда были близки различным видам народного площадного театра и часто обозначались слишком уж расплывчатым и всеобъемлющим неопределенным термином «гротеск».

Вспомним, что как раз эта гротескно-буффонная поэтика, по мнению большинства теоретиков того времени, считалась «низшей» — по сравнению с «высокими» жанрами трагедии или литературной драмы — и потому-де неспособной вместить глубины философского осмысления человеческой жизни и событий века.

Понимание плодотворности этих «отклонений» пришло в науку о театре значительно позже. И сейчас польский теоретик Богдан Дземидок справедливо пишет в своем трактате «О комическом»:

«Аллегорическая, фантастическая или гротескная форма сатирического про-

изведения вызывает много ассоциаций, она придает произведению гораздо более глубокую сферу интерпретации, которую интеллектуально развитый читатель или зритель наполняет новым содержанием, удивляя порой даже самого автора»¹.

Но не буду утруждать читателя дальнейшими размышлениями о прошлой сценической и экранной судьбе пьес и сценариев Маяковского (я уже обращался к ним в своих статьях «Работая над Маяковским» и «Как и кого моят «Баня»»), так как главное в другом. Признаюсь, меня задело за живое то тенденциозное истолкование пьесы «Клоп» и нашего спектакля, которое выдвинула моя нью-йоркская собеседница, тем более что отзвуки подобных искажений можно найти в большом количестве в зарубежной критической литературе, посвященной Маяковскому. В результате во мне созрела потребность ответить на все эти «толкования» прежде всего новой постановкой «Клопа». Причем на этот раз я решил осуществить ее в кинематографической форме.

Справедливо задать вопрос: зачем нужна экранизация пьесы, когда можно ограничиться новой редакцией ее на театре? Так и поступил Валентин Плучек, мой сопостановщик по спектаклю 1955 года в Театре сатиры, когда некоторое время назад предложил мне осуществить вместе с ним постановку «Клопа» в новом варианте. Но я вынужден был отказаться от его дружеского приглашения, так как к тому времени у меня вместе с Анатолием Карановичем, моим соратником по экранизации «Бани», уже была готова сценарная киноверсия «феерической комедии».

Оправданием нашего желания экранизировать пьесу могло послужить то, что у Маяковского она возникла из сценария «Позабудь про камин»; но еще более убедительным доводом в пользу переноса комедии на экран нам служила не просто любовь, а та страстная привязанность к кинематографу, которую всегда испытывал Маяковский. Она-то

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 177.

¹ Дземидок Б. О комическом. М., «Прогресс», 1974, с. 106.

и давала нам право прибегнуть именно к экранному раскрытию пьесы.

В ходе работы над сценарием оказалось, что пьеса, как и вся подлинная классика, буквально взывала к решительному очищению ее от уже возникших наслоений как смыслового, так и стилистического порядка, к раскрытию в ней всего того исторически непреходящего, что было скрыто за злободневностью, а значит, к раскрытию в тексте и образах комедии их современного значения — в самом актуальном и глобальном смысле этого термина. Тем самым мы стремились осуществить завет Маяковского, который хотел, чтобы его пьесы насыщались все новым актуальным боевым политическим содержанием.

У Богдана Дземидока есть интересные теоретические соображения на эту тему. В его книге «О комическом» читаем: «Некоторые авторы склонны приписывать сатире в связи с ее актуальностью лишь злободневный характер и преходящее значение. Кратковременность не представляет собой атрибута сатиры, является лишь свойством заурядных (в том числе, конечно, и сатирических) произведений. Выдающиеся сатирические произведения, которые представляли собой непосредственную реакцию на современные им явления, выдерживают проверку временем, не утрачивая при этом своей художественной ценности и актуальности»¹.

Так мыслил и сам Маяковский, когда на обсуждении «Клопа» 30 декабря 1928 года сказал:

«В пьесе — факты об обывательской мрази и века и сегодняшнего дня... Я буду вставлять в пьесу актуальные политические бытовые новости»².

Это высказывание драгоценно по двум причинам: во-первых, оно как бы дает моральное право будущим постановщикам обращаться к событиям современности, а во-вторых, что еще важнее, высказывание поэта помогает нам осознать, что «злободневная агитка» пе-

реросла под его пером в произведение, отражающее факты века.

Действительно, почти столетия, отделяющее нас от времени написания пьесы, неопровержимо доказало, что проблемы, поставленные в этой, как казалось тогда некоторым критикам, «публицистической однодневке», принадлежат именно к проблемам века и что «Клоп» поэтому не может устареть, так же как никогда не устареют «Ревизор», «Горе от ума», «Смерть Тарелкина» или комедии Шекспира и Мольера.

Но как же совместить глубину проблематики века с политической заостренностью фактов сегодняшнего дня? Как раскрыть по-новому непреходящую и в то же время острозлободневную сатиричность главных персонажей? Как сочетать верность авторскому замыслу с тем режиссерским размахом, к которому всегда призывал поэт постановщиков своих произведений?

Эти и многие другие вопросы имеют, по моему мнению, не частный, а общий интерес, как и все связанное с поэтикой Маяковского, поэтому я осмеливаюсь предложить вниманию читателя нечто вроде дневника режиссера, попытку проследить процесс формирования режиссерского истолкования произведения любимого поэта, процесс, исполненный противоречий, возникающих как от полемики режиссера с самим собой, так и из его споров с реальными и воображаемыми оппонентами.

Право на публикацию такого дневника может быть обусловлено еще и тем, что в процессе осмысления задач фильма неизбежно возникает вызванная новаторской природой драматургии Маяковского дискуссия кинематографического и театрального искусства. На эти вопросы нет однозначных ответов, и автор не пытается их дать. Он лишь стремится искренне рассказать о своих догадках и сомнениях, о том, каких творческих усилий стоит попытка если не подняться к высотам авторского замысла, то хотя бы приблизиться к ним. Ведь каждый раз обращаясь к Шекспиру, Гоголю, Пушкину или Маяковскому, нужно начинать все заново. Надо обязательно постараться прочитать их бес-

¹ Дземидок Б. О комическом, с. 182.

² Маяковский В. В. Театр и кино, т. 2. М., «Искусство», 1954, с. 475.

смертные страницы как бы в первый раз, надо мобилизовать все свои душевные силы, все свое мастерство, чтобы то открытие, которое ждет от тебя зритель, особенно молодой, может быть, впервые соприкасающийся с драматургией того же Маяковского, совершилось.

Как эпиграф для работы, предлагаемой вниманию читателя, мне хочется взять слова самого поэта из его выступления 25 февраля 1930 года на диспуте «Пути советской литературы»:

«Художник обязан пересмотреть свои приемы, сделать громадный прыжок из прошлого в сегодняшний день. Мы пришли не для того, чтобы фотографировать мир, но для того, чтобы литературным орудием бороться за будущее. За перестройку мира. В этой борьбе мы используем все приемы. Все средства хороши, если помогают строительству социализма»¹.

Известно, что сценарии Маяковского либо не были осуществлены, либо были поставлены бездарными ремесленниками, не понимавшими и не чувствовавшими метафорический, поэтический их настрой и плоско прочитавшими лишь лежавшую на поверхности фабулу. Пьесы же Маяковского, как мы уже упоминали, после первых прижизненных спектаклей, сопровождавшихся часто драматическим для автора полупониманием или даже враждебным неприятием, четверть века пролежали под спудом. Тем более важно сегодня вспомнить, что два таких крупных мастера советской сцены, как Мейерхольд и Таиров, предпринимали попытки возвращения к жизни драматургии Маяковского.

Особенно знаменательным кажется мне замысел Мейерхольда — поставить новый вариант «Клопа». Для этой цели в 1936 году им было создано специальное совещание в Гостиме, на котором один из ближайших сотрудников мастера А. Февральский изложил мысли Мейерхольда и его режиссерского штаба о том, как следует трактовать пьесу спустя восемь лет после ее первого представления. Эта запись представ-

ляет не только огромный историко-театроведческий интерес, но и важна как свидетельство остроты и свежести режиссерской мысли Мейерхольда, сохраняющей свою силу и в наши дни.

Когда в начале 50-х годов мы с Валентином Плучеком осуществляли постановки «Бани» и «Клопа», нам незнакома была эта стенограмма — она и теперь только еще готовится к опубликованию, так что мне довелось прочесть ее в рукописи. Тем более приятно было убедиться, что мы оба, ученики Мейерхольда, очевидно, все-таки сумели впитать в себя уроки Мастера не в смысле внешнего подражания его приемам, а усвоив и переработав по-своему систему его режиссерского мышления. В первой редакции спектакля «Клоп» мы, сами того не ведая, реализовали некоторые элементы его замысла. Мейерхольд говорил:

«Вторую часть нужно насытить конкретным положительным содержанием. Нужно хотя бы в общих чертах показать достижения нашего строительства и дать прогноз на ближайшее будущее... В прежней постановке было музыкальное интермеццо. Мы предлагаем заменить его демонстрацией немого фильма»¹.

К сходному выводу пришли и мы, правда, не в «Клопе», а в «Бане», где образ машины времени передан был фильмом, демонстрирующим достижения социалистического строительства.

Далее Мейерхольд мечтал:

«Действие второй части комедии должно разворачиваться в более близком будущем, что помогло бы внести в нее большую конкретность... Ликвидация абстракции во второй части «Клопа». Надо дать не неуловимое будущее, а то будущее, которое очень сильно приближено к настоящему»².

Прерываю цитату для того, чтобы напомнить: мы в Театре сатиры, возрождая в 1955 году «Клопа» на сцене, пытались следовать именно по этому пути. Мы совершенно изымали из декоратив-

¹ Здесь и дальше цит. по рукописи сборника, находящегося в печати. ВТО.

² Цит. по рукописи.

¹ «На лит. посту», 1930, № 5—6.

ного оформления будущего элементы утопической абстракции и, как мне кажется, тем самым сильно облегчили восприятие пьесы современным зрителем. Правда, в то же время мы навлекли на себя упреки части критики в излишнем «заземлении» образа будущего. Возможно, потому, что конкретизация внешней среды, точно обозначенной в нашем спектакле зданием Московского университета, вступила в противоречие с условной авторской трактовкой людей будущего, хотя я лично убежден в законности избранного нами решения.

В тех же целях, то есть стремясь полнее выявить в образах будущего «приближение к настоящему», мы заменили деревянные руки в сцене механического голосования системой телевизионных экранов, расположенных вокруг центрального квадрата, снабженного аппаратом — эпидиаскопом, позволявшим увеличивать до крупного плана лицо стоящего перед ним актера.

Оказывается, примерно об этом же мечтал и Мейерхольд. Он говорил о начале второй части пьесы:

«Чтобы не было абстракции, а чтобы весь земной шар говорил с помощью этого аппарата. Как сейчас бывает переключки по радио: в это публика поверит и это не покажется абстракцией... А лучше пусть дикторы произносят у каких-то аппаратов на сцене. Это какая-то радиостудия, чтобы люди, здесь находящиеся, говорили для тех, кто находится вовне. И опять публика поверит, а потом это публике и интересно, она не знает, как выглядит радиостудия. Это даст и какую-то фантастику. Я всегда чувствую фантастику в радиостудии: закрывают окна, тишина. Мне все это кажется какой-то уэллсовщиной... Мне всегда там в студии страшно-вато... Мир какой-то страшноватый. С наушниками ходят, через стекло, как в аквариуме, какие-то жесты делают»¹.

Действительно, тогда, в 1936 году, радиостудия представлялась нам чем-то фантастическим, ведь она еще была для нас самым последним словом техники. Сегодня, в эпоху телевидения, фантасти-

ческими кажутся, скорее, телевизионные центры. И поэтому глубоко прав был Валентин Плучек, когда в своей новой редакции «Клопа» решил вторую часть как телепередачу, происходящую в несколько фантазмагорической и в то же время шуточно-веселой суматохе современной телестудии.

Думаю, что и мы с Анатолием Карановичем оказались в нашем фильме «Маяковский смеется» близки к мейерхольдовскому замыслу, поскольку у нас, конечно, совершенно независимо от концепции Мейерхольда, которую мы, приступая к работе над фильмом, не знали, возникла потребность перенести все действие, объединившее в себе и пьесу «Клоп» и ее родоначальника — сценарий «Позабудь про камин», в не менее волшебную атмосферу кинематографического ателее.

Но совпадения наших задумок с замыслом Мейерхольда на этом не кончаются. С удивлением прочитал я в стенограмме гостимовского совещания, что тогда, в феврале 1936 года, А. Февральский излагал его так:

«Пьеса должна была пойти в новой литературной редакции и под названием «феерическая комедия...». Предполагалось, сохраняя весь драматический костяк «Клопа», ввести в пьесу отдельные элементы киносценария Маяковского «Позабудь про камин» и различных поэтических текстов Маяковского — от лирических до рекламных стихов»¹.

К такой контаминации пришли и мы в нашем сценарии, и сейчас я с радостью думаю, что, очевидно, такое решение было правильным, коль скоро по прошествии стольких лет оно оказалось идентичным с мечтами нашего учителя.

Значительно сложнее оказался весь смысловой комплекс будущего.

Я уже упоминал вначале о том, что любой читатель, обращающийся к пьесе, обязательно ощутит противоречия и трудности этой второй, утопической ее части. Неизбежно возникает спор, что хотел показать Маяковский? Какое будущее? Сам он говорил:

¹ Цит. по рукописи.

¹ Цит. по рукописи.

«В пьесе — не социализм, а десять пятилеток, а может быть, это будет и через три пятилетки. Конечно, я не показываю социалистическое общество»¹.

Мейерхольд это понял и, обосновывая свою трактовку, в том же выступлении, где он сравнивал Маяковского с Грибоедовым, сказал:

«Главное целеустремление: бичевать пороки сегодняшнего дня. Перебрасывая нас в 1979 год, Маяковский заставляет нас разглядывать не преобразование мира, а ту же болезнь, что и в наши дни.

Надо бороться с недостатками с большей энергией, чем теперь.

В 1979 году опять отголоски тех же недостатков, что и в 1929 году.

Безразлично — 50 или 75 лет.

Маяковский хочет показать, что болезни имеют глубокие корни, что нужны большие периоды времени и громадная активность для их изжития»².

А несколькими годами позже, в 1936 году, Мейерхольд видел недостатки второй части прежде всего в отсутствии образов людей будущего. А. Февральский свидетельствует:

«В. Э. думает показать во второй части стахановцев, как прообразы людей будущего... Мы сохраняем линию Присыпкина, но меняем его окружение во второй части... Основная наша работа будет сводиться к переработке второй части (курсив мой. — С. Ю.). Там надо снять элементы техницизма и двойственности, которая вносила путаницу в «Клопа». Многим была непонятна трактовка будущего: с одной стороны, дифирамба, а с другой стороны — ирония. При новой трактовке это устраняется. Вторую часть нужно насытить конкретным положительным содержанием. Нужно хотя бы в общих чертах показать достижения нашего строительства и дать прогноз на ближайшее будущее»³.

Итак, Мейерхольд основной недостаток второй части видел в ее «двойствен-

ности». Однако преодолеть эту двойственность, раскрывая тему достижений будущего введением в антракте хроникального фильма, вряд ли бы ему удалось: тем более что никакого конкретного материала для обрисовки персонажей второй части как стахановцев ни в тексте, ни в поступках действующих лиц у Маяковского нет.

Все приметы будущего даны Маяковским шутивно, если не иронично. Это условный юмористический рай, в котором трижды в году апельсинята деревья в городском сквере. Хрупкие, лишённые индивидуальных черт, как бы стерилизованные, персонажи легко подвергаются воздействию вредных бактерий алкоголизма и «любовного воздыхательства». Поэтому под звуки торжественного марша они, эти люди будущего, отправляют Присыпкина в комфортабельную клетку зоологического сада, где ему будет позволено предаваться контролируемому медиками потреблению никотина и алкоголя, а также «самовыражению» непечатными словами. В конечном счете, не запоминаются ни анемичная воскрешенная Зоя, ни безымянный профессор, и лишь директор зоосада оснащен замечательным сатирическим монологом, в котором он рассуждает о сходстве двух разновидностей клопа.

О трудностях трактовки образа «будущего» в пьесе примерно так же писал в книге «Встречи с Маяковским» А. Февральский. Очевидно, вспоминая свои непосредственные впечатления от реакции зрителей на первые спектакли «Клопа», он констатировал:

«В сценическом воплощении второй части отразилась противоречивость, непосредственно вытекающая из противоречий в самой пьесе, на которых нужно остановиться... Поэт хотел противопоставить порокам мещан, в особенности некультурности и грязи, некий образец культурной чистой жизни. Но правильный замысел не нашел точного выражения. В сценах будущего Присыпкину противопоставлялись положительные образцы лишь в ограниченной области быта. Это было не очень удачно, потому что представление о будущем

¹ Маяковский В. В. *Театр и кино*, с. 177.

² Мейерхольд В. Э. *Статьи, письма, речи, беседы*, ч. 2, с. 177.

³ Цит. по рукописи.

у советского человека (естественно, и у самого Маяковского) связано с мыслью о социалистическом обществе. В результате некоторые моменты сцен будущего в «Клопе» вызывали у читателей и зрителей недоумение»¹.

Видимо, понимая это, выдвинул свой вполне конкретный, хотя и парадоксальный замысел решения второй части пьесы Александр Таиров. Ему показалось, что всю вторую половину пьесы можно трактовать как сон пьяного Присыпкина. В свое время я решительно отверг для себя эту трактовку, считая, что отождествлять юмор автора с бредом Присыпкина было бы неправильно. Однако, размышляя сегодня над замыслом Таирова, я нахожу одну часть в нем весьма существенной. Ведь если в воображении пьяного Присыпкина в будущем возникают все персонажи из первой части пьесы, то в том или ином виде там должен был бы сохраниться и Олег Баян. А ведь именно его отсутствие во второй половине комедии во многом и лишает ее действительности; представьте себе вторую часть «Фауста» без Мефистофеля.

Итак, мы видели, что два крупнейших мастера современного театра бились над одной и той же задачей, но по-разному подходили к ее решению, причем оба так и не поставили окончательный диагноз. Мейерхольд тоже полагал, что седьмую картину (то есть собственно начало второй части) «предстоит написать целиком заново», а Таиров заявил: «Мы считаем необходимым ввести в пьесу еще одно действующее лицо — Ведущего... Друзья Маяковского, Н. Асеев и О. Брик, в сотрудничестве с театром работают сейчас над текстом будущей роли и аналогичными вставками, которые, конечно, ни в коем случае не будут нарушать общей ткани пьесы»².

Так, несмотря на оговорки, оба режиссера, по существу, приходили к вы-

воду о необходимости не только постановочных, но и прямых изменений и дополнений в самом авторском тексте. Но если нужда в подобных изменениях ощущалась уже в тридцатых годах, то нетрудно себе представить, какую острую потребность испытывают в них художник и зритель нашего времени, после тех гигантских потрясений и перемен, которые испытало человечество за последние десятилетия.

Значит, нужно иметь мужество признать, что если мы хотим сегодня общаться на сцене или на экране с Маяковским живым, а не с «мумией», то не следует причислять его к касте «неприкасаемых» классиков. Казалось бы, противоречие тут налицо: только что мы воздвигали его на пьедестал рядом с Шекспиром, Мольером, Гоголем, Грибоедовым, а сейчас, буквально через несколько строк, провозглашаем возможность неканонического с ним обращения.

Однако я уверен, что «классичность» драматургии Маяковского особая, я назвал бы ее динамической, требующей к себе другого подхода.

Именно о таком подходе писал в своем дневнике Григорий Козинцев:

«Постановка классического произведения — не воспроизведение его в том виде, в каком оно уже существует, а следующее его существование, увлеченное продолжение жизни, заключенной в живом движении, живой ткани искусства.

Это не сохранение в окаменелости, неприкосновенности какой-то высшей эстетической гармонии, а возможность бесконечности новых восприятий, и, следовательно, — продолжающегося движения»¹.

Безупречно правильно это и по отношению к Маяковскому. Многолетний опыт показал, что призыв поэта «ко всем играющим, ставящим, читающим, печатающим «Мистерию-буфф» — «меняйте содержание — делайте содержание ее современным, сегодняшним,

¹ Февральский А. Встречи с Маяковским. М., «Сов. Россия», 1971, с. 64.

² Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., ВТО, 1970, с. 391.

¹ Козинцев Г. Сохранять человеческий голос.— «Аврора», 1975, № 9, с. 72.



сиюминутным»¹ — не был случаен: все попытки поставить пьесу — у нас и за рубежом — в наши дни по «каноническому» тексту увенчались, в лучшем случае, лишь полууспехом.

И после завершения «Клопа» автор, как мы уже упоминали, собирался «вставлять в пьесу актуальные политические и бытовые новости».

Однако вернемся к Присыпкину. Он сразу же был осознан как персонаж огромной обобщающей силы. Стал таким же «фольклорным», как, например, Йозеф Швейк. Рожденный Гашеком, бравый солдат плотно вошел в жизнь и стал путешествовать по ней самостоятельно и после смерти своего создателя. Так он забрел в пьесу Бертольта Брехта

«Ба я н. Подождем здесь, товарищ Скрипкин. Зачем вам сливаться с этой мелкобуржуазной стихией и покупать сельдей в таком дискуссионном порядке?»

Георгий Менглет в роли Баяна и Владимир Лепко в роли Присыпкина в спектакле «Клоп» в Театре сатиры

(«Швейк во второй мировой войне») и в сценарии Е. Помещикова и Н. Рожкова («Боевой киносборник», № 7; «Новые похождения Швейка»), потому что было невозможно представить себе борьбу с гитлеризмом без его участия.

Но Швейк — «свой парень», это наш друг, а Присыпкин, он же Пьер Скрипкин, фигура посложнее. Он «бывший свой» и водится, как известно, в «матрацах времени». Поэтому сегодня он вряд ли смирился бы с тихим пребыва-

¹ Маяковский В. В. Театр и кино, т. 1, с. 211.



«Ба я н. Уважаемые граждане! Красота — это двигатель прогресса!»

Георгий Менглет в роли Баяна в спектакле «Клоп» в Театре сатиры

нием в звериной клетке — ведь за ее прутьями он сможет разглядеть не то единое бесклассовое общество, в котором ему не находилось места, а мир, идеологически разделенный надвое, мир, где в одной его части мечты Скрипкина об «изячной жизни» расцвели пышным цветом и даже получили название: «общество потребления».

Придется вспомнить драматургические функции Присыпкина во второй половине «Клопа» в том виде, в каком поэт наделил ими своего героя в 1928 году.

В первой части Присыпкин активен, даже агрессивен, и не испытывает одиночества: порвав с одной средой, рабочей, он тут же обретает другую — обывательскую, мещанскую.

Во второй — он изолирован от окружающего мира настолько, что единственным другом его является «клопуля»; даже тяжелая моральная вина, лежащая на нем за самоубийство комсомолки Зои Березкиной, снимается с его плеч, поскольку Зоя оказывается живой и невредимой; его окружают одни безгрешные, безупречные «люди будущего», которые, экспериментируя над ним, не находят ничего лучшего, как упрятать Присыпкина в клетку зоосада. Логически это решение как будто правильно: такому субъекту нет места в царстве коммунизма. Но, как известно, искусство оперирует не только логическими, а и эмоциональными доводами, причем эмоциональными по преимуществу.

А между тем Присыпкин по ходу действия становится лицом страдающим: он один против всех, его преследуют, над ним потешаются. И в результате он может вызвать не осуждение, а добродушно-усмешливую симпатию со стороны

зрителей. А отсюда открывается возможность и для «обобщений» в духе американской журналистики или «теорий» такого антисоветчика, как адъюнкт-профессор Торонтского университета Б. Томсон, который обнаружил в «Клопе» «темную, полумистическую душу».

Что же касается противоречий между эмоциональным и рационалистическим восприятием, то они наличествуют в искусстве как некая закономерность. Мы согласны осудить разумом Джона Фальстафа за его непотребства, но в финале становимся на его сторону в конфликте с королем Генрихом Пятым; мы не возмущаемся, чтобы обманщик и враль Хлестаков сбежал вовремя, избегнув возмездия; с нескрываемой симпатией следим мы и за похождениями оборотистого Остапа Бендера, да и шулер Расплюев вызывает у нас отнюдь не одно только отвращение. Примеры можно множить, поскольку так случается, по сути, при каждой нашей встрече с персонажами, воссозданными талантом художника из сложносоставной магмы жизни, а не с гомункулусами, которые искусственно взращены в лаборатории согласно омертвевшим формулам.

В свое время, интересно и глубоко разбирая спектакль «Клоп» в Театре сатиры, Вл. Саппак и В. Шитова упрекали актера В. Лепко и нас как режиссеров в том, что мы измельчили образ Присыпкина. Они писали: «Вместо сатирического разоблачения перед нами лишь комедийная дискредитация фигуры мещанина».

Не поставив перед собой цели сказать о Присыпкине нечто новое, не стремясь с новой высоты более крупно и обобщенно увидеть, исследовать социальную природу характера Присыпкина, театр лишил вторую часть комедии единого внутреннего сюжета».

И далее: «Присыпкин, каким видится он нам уже на первых страницах комедии, конечно, очень отличается от того Присыпкина, с которым мы познакомимся на спектакле Театра сатиры. И спор здесь не столько о трактовке, сколько о самой емкости, весомости, масштабности образа. Крупно, остро, публицистически открыто написан этот

образ у Маяковского. Каждое слово роли глубоко значимо, за каждой репликой стоит целая декларация. Мещанство — враг Маяковского «отъявленный и давний», тема борьбы с мещанством проходит через все творчество поэта.

И именно в «Клопе» Маяковский дает мещанству генеральный бой. В образе Присыпкина спрессовался огромный пласт жизненных наблюдений и мучительных раздумий писателя. Поэтому первейшая обязанность театра, работающего над Маяковским, — раскрыть все богатство идейного содержания этого образа. Присыпкин же в исполнении Лепко прежде всего не хватает значительности. А Присыпкин у Маяковского, конечно, значительная фигура, как значительны многие отрицательные герои русской и мировой драматургии — Городничий и Фамусов, Яго и Тартюф»¹.

Но, к сожалению, как режиссер я не могу принять рецепт критиков, предлагающих раскрыть богатство идейного содержания образа Присыпкина через значительность. Я просто не понимаю, как можно играть «значительность»! Можно сказать, что Присыпкин в исполнении Ильинского был крупнее, масштабнее, чем в исполнении Лепко, но это вопрос индивидуальности актера. А вообще «значительность» играть нельзя. Ведь по театральному опыту известно, что короля на сцене играет не сам актер: его «играют» все окружающие. А уж если говорить о масштабности — не столько о значительности, сколько о значимости — отдельных персонажей в общем идейном замысле «Клопа», то в моем представлении речь должна идти прежде всего об Олеге Баяне.

Его весомость определяется прежде всего тем, что Баян — идеолог, вдохновитель Присыпкина, проповедник некоего «образа жизни» и, если уж пользоваться аналогиями с классикой, современный Мефистофель при Фаусте. Это хорошо почувствовали и только что процитированные мною критики, когда писали о монологе Баяна на «красной свадьбе»:

¹ Саппак Вл., Шитова В. Семь лет в театре. М., «Искусство», 1968, с. 21, 41.

«...Речь его — программное выступление идеолога мещанского двоедушия. Это здесь, в своей речи, по-мефистофельски издаваясь надо всем на свете, Баян называет свадьбу Присыпкина прообразом социализма. Это здесь он глумится над теми, кто погиб за революцию, причисляя себя и всю эту шатию к героям Перекопа»¹.

А я, чем дольше задумывался над возможностями сегодняшней режиссерской трактовки пьесы, тем больше приходил к заключению, что сам Маяковский, как это часто бывает с художником, недооценил Баяна, не найдя ему места во второй половине пьесы, чем, в этом я твердо уверен, обеднил и ослабил ее. Исчезновение такого сильного и яркого персонажа из второй части комедии во многом и предопределяет то чувство неудовлетворенности зрителей, о котором все время приходится помнить режиссерам, приступающим к новой постановке «Клопа».

Значит, здесь мы имеем еще раз дело с классическим примером того, как созданная поэтическим воображением фигура оказывается настолько выразительной, что начинает жить собственной жизнью, непредвиденной автором.

На театре же степень значимости персонажа может зависеть и от того, что роль не нашла сразу адекватного исполнителя. Так случилось с «Клопом»: в спектакле Мейерхольда, по соседству с блестящей игрой Игоря Ильинского — Присыпкина, Баян выглядел только бытowo-анекдотическим персонажем. Отсюда и произошла абберация: театральная критика, отзывавшаяся на первые постановки пьесы, почти не упоминала слабых исполнителей роли Баяна. В результате установилась инерция рассмотрения пьесы, по существу, как монодрамы с единственным героем — Присыпкиным. Я же уверен, что настало время пересмотреть эту трактовку и вернуть Баяну то важнейшее значение, которое, по существу, придавал ему сам автор, выписав его с огромной сатирической силой и глубиной.

Особую значимость Олега Баяна отметил В. Перцов, который в своей капитальной монографии о В. Маяковском писал:

«Присыпкин-жених требует от мамы Ренесанс приобретения в универмаге разных нужных и ненужных вещей — «дом у меня должен быть полной чашей». Его инструктирует Олег Баян, фигура очень странная и почти злоедающая в своем цинизме (курсив мой. — С.Ю.). Комментируя свою пьесу, Маяковский указывал, что рядом с Присыпкиным Олег Баян — вторая центральная фигура, и характеризует ее — «подхалимничающий самородок из бывших домовладельцев». И далее: «В отношении к Олегу Баяну характеристика «самородок», по-видимому, должна пониматься в обратном смысле — это самый прожженный тип, получивший систематическое воспитание и образование в том мире мелких ловчил, где не обманешь — не продашь»¹.

Можно легко установить сходство драматургических функций Баяна с голевым Кочкаревым, но в том-то и суть вопроса, что функциями свата фигура Баяна не исчерпывается. Иначе, откуда же бы возникло у проницательного критика ощущение его «странности», та характеристика Баяна как персонажа «почти злоедающего в своем цинизме», с которой мы только что познакомились?

Справедливость такой оценки я ощутил еще во время нашей работы над «Клопом» в Театре сатиры, где роль Баяна была поручена артисту Георгию Менглету. Мне кажется, что впервые именно в его исполнении Баян занял принадлежащее ему место в сценической истории пьесы. В частности, знаменитый монолог на свадьбе Менглет играл с удивительным проникновением в классовую сущность этого апостола «изячной жизни». Он был не только смешон, но и страшен в какой-то иступленности самоутверждения. Ведь вся свадьба — это его «момент истины», тот самый «звездный час», к которому

¹ Саппак Вл., Шитова В. Семь лет в театре, с. 32.

¹ Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество, с. 262—264.

он издавна стремился. Это час торжества над Присыпкиным, которого он ненавидит, внешне возвеличивая, презирует как пролетария, которого совратил с истинного пути.

«Бывшему домовладельцу» необходимо отомстить революции, выбившей его из седла, лишившей собственности, и вот сейчас, с наступлением нэпа, он думает, что обрел возможность реванша. А так как он достаточно умен, чтобы понимать всю непрочность, зыбкость той болотистой почвы, на которой основывается его успех, то отсюда и страх, и горечь, и злоба, и ирония, окрашивающие все его поведение. Многие из этого сложного комплекса роли Менглет и сыграл в нашем спектакле, догадавшись о многом, ускользавшем от его предшественников, благодаря своей актерской интуиции и своему таланту. Благодаря ему и мне, как режиссеру, многое стало яснее, многое заставило по-новому взглянуть на фигуру Баяна.

Интересно вспомнить, между прочим, как и когда это произошло. В процессе репетиций роль у каждого актера созревает по-разному: как известно, хуже всего, когда актер ухватывает легко и сразу внешнюю или речевую характеристику образа, а затем расплескивает ее по пути и не доносит до встречи со зрителем. У большинства талантливых актеров этот процесс проходит иначе: мучительно, в поисках, сомнениях, в экспериментах. В этих случаях задача режиссера-педагога состоит в том, чтобы помочь артисту в этом сложном процессе, с тем чтобы результат стал похожим на то, что происходит со спортсменом, готовящимся к ответственным состязаниям. Известно, что хороший тренер строит свой план с таким расчетом, чтобы самый пик формы атлета пришелся на нужное время. Но ведь и актер может «перегореть» раньше или не достичь кульминации к нужному сроку выхода на зрителя.

Боюсь, что мы с Валентином Плучеком, репетируя «Клопа», не проявили этой тренерской мудрости. Может быть, заторопили своими похвалами талантливого актера, так что уже недели за две до премьеры, на одной из прогон-

ных репетиций, Менглет с таким вдохновением и блеском сыграл свой монолог в сцене свадьбы, что не только все присутствующие в зале, но и мы, режиссеры, не удержались от аплодисментов.

Актер и дальше очень хорошо играл свою роль в спектаклях, но никогда больше он не бывал в таком ударе, никогда не подходил так близко к раскрытию образа, как во время этой памятной репетиции! И именно на ней благодаря его творческому интуитивному проникновению в самое «зерно» образа раскрылась и для нас, режиссеров, вся сила и многогранность замысла поэта.

Осмелюсь признаться, что хотя с огромным интересом и чувством удовлетворения смотрел новый вариант «Клопа» в Театре сатиры, удачно решенный В. Плучеком в 1975 году, мне все же было трудно побороть свое несогласие как с несколько однолинейной игрой нового актера В. Пенькова в роли Присыпкина, так и с «омоложением» Олега Баяна в по-своему блестящем исполнении Андрея Миронова.

Ведь если Присыпкин по возрасту старше Баяна, то это нарушает, на мой взгляд, систему отношений между ними, задуманную драматургом. Дело не только в том, что Присыпкин, по выражению Баяна, «молодой класс» и он «все считает на своем пути, как лава», а в том, что сам Баян именно потому и жутковат, что он «оборотень», вылезший из щелей прошлого, несущий в себе яд собственничества, который он и прививает Присыпкину, тем самым торжествуя над ненавистным ему миром социализма. Он вовсе не безобиден и не беззаботен, этот «король пошляков», как бы он мог именовать себя, следуя примеру Ивана Бабичева — героя Юрия Олеши. Не забудем, кстати, что и у Олеши — и в романе «Зависть» и в пьесе

«Светить всегда.

Светить везде,

До дней последних донца,

Светить — и никаких звездой!

Вот лозунг мой —

И солнца!»

Кадр из фильма «Маяковский смеется» ►





«Заговор чувств» — пытается совершить психологический эксперимент над своим подопечным, юным Кавалеровым, Иван Бабичев, этот странноватый и злобствующий пророк обывательщины, страшный в своем цинизме и ненависти к новому миру.

В таком же идеологическом ключе, на таком же уровне типизации хотелось нам показать Баяна и в фильме, тем более что я нашел подтверждение своим замыслам в заключительных словах уже не раз цитированной здесь стенограммы Мейерхольда:

«В образе Баяна надо дать какую-нибудь современную фигуру».

В чем же заключается современность этого персонажа? Где ее искать? Какие черты придал бы ему Маяковский сегодня, если бы был жив? Где искал бы он новый объект для сатирического прицела? Что такое современный Баян? Неужели же просто доморощенный «хиппи» с танцплощадки в Сокольниках?

Так еще раз, и теперь уже в полную силу, возник передо мной главный вопрос: в какой степени мы имеем право следовать завету самого поэта и «менять содержание» комедии, делая его «сиюминутным»?

Маяковский писал: «Пока сволочь есть в жизни, я ее в художественном произведении не амнистирую». Отсюда наша убежденность в том, что сегодня поэт направил бы острие своей сатиры не столько на последышей Присыпкина в обществе развитого социализма, а прежде всего на то общество потребления, где мечты Присыпкина о зеркальном шкафе кажутся детским лепетом, где «изячная жизнь» разрослась до пределов апокалиптической «дольче вита», где «пороки» Присыпкина выглядят невинной забавой: ведь что значит его сквернословие в сегодняшнем обществе вседозволенности? А его пристрастие к табачному дыму в сравнении с массовым отравлением наркотиками, начиная со школьного возраста? Что такое его любимая цыганщина по сравнению с исступленной истерией «рока» и «бита»? А его кинематографический кумир Гарри Пиль, разве может он состязаться с Джеймсом Бондом?

Нет, не мог провидеть поэт, с одной стороны, какой реальный образ примет мир социализма, завоеванный в неслыханно тяжком поединке с фашизмом, а с другой — то обострение идейной борьбы, которой мир капитализма ответил на победы коммунизма, на рост и укрепление социалистической системы. Но если бы он был сегодня с нами, он — в этом у меня нет сомнения — вместо бесклассового идиллического мира, изображенного шутливо, обратился бы к действительности и в ней со свойственной ему мощью поразил бы главного своего врага — мещанство, причем прежде всего в тех формах, которые отличаются сейчас наибольшей агрессивностью и наступательной энергией.

В своей пьесе Маяковский черты присыпкищины обнаружил и в нас самих, зрителях финала пьесы. Ведь это нас предупреждает устами своего героя поэт, когда Присыпкин обращается в зрительный зал с недоуменным криком: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! Откуда? Сколько вас?! Когда же вас всех разморозили? Чего ж я один в клетке? Родимые, братцы, пожалте ко мне! За что ж я страдаю?!»

Да, бациллы присыпкищины существуют и в социалистическом мире, но им труднее живется здесь, где нет питательной среды для их размножения. Вот и переползают через границы нового мира клопы оттуда, из хорм, часто весьма привлекательных по внешнему виду, но прогнивших, захламленных рухлядью исторически обреченных идей, микробами стяжательства и собственничества.

Там плодятся не только Пьеры Скрипкины, но в разных обликах возникают и Баяны — с той же мимикрийной фразеологией, прикрывающей ненависть к социализму, те же непрошенные сваты, желающие сочетать узами Гименея «безвестный, но великий труд с поверженным, но очаровательным капиталом».

►
Фотомонтаж А. Родченко к поэме «Про это» В. Маяковского



И право же, стоит еще и еще раз глубоко вдуматься сегодня в строки из статьи «Концы и начала», написанной Герценом еще в 1864 году:

«Мещанство победит и должно победить. Да, любезный друг, пора прийти к спокойному и смиренному сознанию, что мещанство — окончательная форма западной цивилизации».

Маяковский никогда бы не прошел «спокойно и смиренно» мимо поистине всесветно разросшегося мещанства, и если сегодня он не может сам подняться с ним на бой, то мы обязаны за него продолжить его работу, даже сознавая невозможность приблизиться к тому уровню мастерства, которое отличает все сделанное гениальным поэтом.

Значит, надо все-таки рисковать и искать современное образное выражение главной мысли Маяковского о неизбежном на Западе перерастании мещанства бытового в политическое.

Надо в сегодняшнем дне найти те образцы политического «замирения» с буржуазной идеологией, которые характеризуют человека, «с треском отрывающегося от класса» во имя личного блага.

Значит, должно и можно показать, обличить, высмеять в образах комедии Маяковского судьбу всех так или иначе поддающихся соблазнам «сладкой жизни».

Тогда закономерным станет и появление в этой среде Олега Баяна, но уже не как просто Бочкина, способного лишь «мычать», но как мистера Бочкина, чьи функции «учителя по волосатой части» приобретут новые размеры и качества; так же как его ученик Пьер Скрипкин, Баян, попав в новую среду, не удовлетворится покорным пребыванием в клетке.

Мы понимали, что на пути к такому замыслу возникают тысячи препятствий. Мы вступали на зыбкую почву и уже видели, каким пышным цветом расцветут на ней ядовитые упреки в «искажении классика». Да мы и сами знали, как трудно, опасно «дописывать» за Маяковского новые тексты. Словом, у нас сразу бы опустились руки, если бы не владела

нами уверенность, что наследие поэта драгоценно прежде всего тем, что и сегодня оно может быть острейшим оружием нашего политического наступательного искусства.

Отсюда и естественное обращение к тому виду искусства, которое так любил Маяковский, — кинематографу. Не случайно после премьеры «Бани» в Ленинграде весной 1930 года он, по свидетельству современника, «недоверчиво покачал головой и стал жаловаться на прокрустово ложе театральных условностей...»

«Для его, Маяковского, драматургии нужна «сцена, равная Петроградской стороне, зал на пятьсот тысяч зрителей, а актеры с такими голосами, которые можно слышать от Фонтанки до Васильевского острова». Вот потому-то он и чувствует себя всюду, как «слон, запертый в маленькую клетку»¹.

Следует вспомнить также, что поэт писал как раз перед премьерой «Клопа»:

«Сила влияния комедии на зрителя может быть удесятерена (а то и уничтожена) актерами, оформляющими, рабочими сцены, музыкантами и т. д. Но, конечно, главное зависит от того, насколько размахнется режиссер»².

Конечно, думали мы, именно кино способно «размахнуться» так, как хотел Маяковский, способно выполнить его мечту о реализации поистине «феерической комедии» — с настоящим размахом режиссуры и всех средств киновоздействия; такая «феерическая комедия» может быть осуществлена на экране с удесятеренной силой влияния.

Но здесь возникает и новая опасность — пойти проторенными путями, загубившими, кстати, в свое время сценарии, написанные Маяковским при жизни. Если рассматривать их как эталон, то легко обнаружить их несовершенство; но если искать в них прежде всего черты поистине новаторской эстетики киноповествования, то эта эстетика могла бы расцвести, конечно, если бы Мая-

¹ Рафалович В. Весна театральная. Маяковский. Л., «Искусство», 1971, с. 97.

² Маяковский В. В. Театр и кино, т. 2, с. 447.

ковскому повезло и он встретился бы с режиссером, понимающим и верно оценивающим его новаторство.

По существу, Маяковский первым начал применять в кино те принципы «коллажа» и «фотомонтажа», которые были ему дороги в практике его соратника Александра Родченко. Вообще же свойственное ему пластическое мышление кадрами проявилось уже и в «Окнах РОСТА», а затем в трансформированном виде сказалось в обширном применении им в его сценариях мультипликации. В этом он, это особенно интересно отметить, оказался солидарен с знаменитым высказыванием Чаплина: «Мультипликация является единственным подлинным искусством в настоящее время, потому что в ней художник абсолютно свободен в своей фантазии и может делать в картине все, что угодно»¹.

К мультипликации обратились в нашей экранизации «Клопа» и мы. Тем более что в нашем случае использование мультипликации снимало с нас невыполнимое, по существу, обязательство — дописывать за Маяковского тексты, а позволяло направить все усилия на поиски адекватных зрительных метафор, которыми так широко пользовался в своих сценариях сам поэт.

Словом, нам окончательно стало ясно, что реализовать наш замысел можно только при условии тщательного изучения всех элементов кинопоэтики Маяковского. Нам пришлось пристально приглядеться к его кинодраматургии, и не столько к ее фабульным ходам, сколько к тем чисто экранным «аттракционам», на изобретение которых был так щедр поэт, к тому, что мы обозначим пока условно термином «коллаж».

Говорить глазам

В одном из первых своих сценариев для ВУФКУ — среднеметражной комедии «Дети», где он использовал сюжетный мотив рассказа О. Генри, — Мая-

ковский с самого начала вплетает мультипликацию.

Когда выясняется, что бизнесмен со всем семейством направляется в СССР для экономического шпионажа и следует нравоучение сынку: «Тебе найдется, где закалиться. Помни: человек человеку волк — один на всех и все на одного», то после этого титра появляются кадры:

95. Опушенная головка малыша. По занимающему весь экран лбу проходит силуэтиками сцена драки. На него самого, на малыша, бросаются какие-то оборвыши.

96. Семейство входит в спальню.

97. Нога. Расшнурованный сапог.

98. Спящий похрапывающий папаша.

99. Экран над папашей становится белым, и на нем мультипликацией веточка, вырастающая в огромную клюкву, под клюквой сам подымается стол, и контурный медведь волочит издали огромный самоварище.

И далее, уже в Артеке, когда происходит проверка результатов летнего отдыха:

631. Пионеры по одному подходят к столу. Им задают несколько вопросов, и они уходят.

632. Подходит англичаночка.

633. Живая диаграмма мультипликацией.

634. Худеющая англичаночка, знак плюса: наворачивается съеденная снедь, знак равенства — англичаночка увеличилась в полтора раза.

635. Англичаночка уходит под аплодисменты.

Заканчивается же фильм следующим кадром:

648. Идя, лента пионеров вырастает на ленте в комсомол и сейчас же превращается во взрослое, рабочее шествие, развернувшее красные знамена¹.

Однако вы тщетно будете искать эти кадры в сохранившейся копии фильма: он снят уныло и бесталанно в традиционной натуралистической манере. Не удивительно поэтому, что на студии

¹ Ч.-С. Чаплин. М., Госкиноиздат, 1945, с. 185.

¹ Маяковский В. В. Кино. М., Госкиноиздат, 1940, с. 30—31, 53, 54.

ВУФКУ для следующего заказанного Маяковскому сценария комедии «Слон и спичка», где была еще шире развернута система кинометафор, просто не нашлось режиссера.

Уже зачин сценария дает представление о его эксцентрической стилистике:

1. Майское солнце воскрешает листочки...

2. Рисованное плакатное солнце, от которого линейкой расходятся лучики. Снизу поднимается сначала цветочный горшочек, потом от него разрастается зелень, наконец бутон, из бутона красная роза.

3. Веселит зверей...

4. Горшочек с цветком уже на окне, из окна солнце. В центре котенок, чем-то играющий на непонятном холмике.

5. И пробуждает в человеке мечты о счастье.

Аппарат поднимает кадр к верхушке рамы, котенок оказывается сидящим на огромном пузе. Пузо принадлежит завтрестом, лежащему на диване, мечтательно дымящему папироской¹.

Так экспонировав желającego похудеть героя, поэт дальше пропускает его через стремительную серию происшествий, где сознательно использованы традиционные приемы комических фильмов тех лет — здесь и погоня в автобусе и ералаш в поезде, заканчивающийся тем, что завтрестом взвешивают на двух весах разом, а затем:

196. С запасных путей рабочие выкачивают платформы.

197. Оторопевшему заву вручают накладную большой скорости.

198. На спину заву наклеивают багажный номерок.

199. На пузе пишут: «верх».

200. Подшибают зава на перронную тележку.

201. Зава подвозят к прицепной платформе.

202. Носильщики погружают и привязывают канатами зава.

203. Поезд трогается.

204. Хохочущие лица носильщиков.

205. Гордо, как тяжелое орудие, едущий на платформе зав¹.

Веселые события продолжают на крымском пароходе и заканчиваются традиционным комическим ходом — ложной победой зава на финише гонки пловцов. А по прибытии в Ялту зав попадает в очередь пассажиров, запрудивших все входы и выходы:

294. Зав пытается присесть на чужой чемодан. Чемодан трещит к ужасу хозяина.

295. От ожидания у зава начинает отрастать борода.

296. Зав зевает, спиной к прислонившейся, дрожащей от взмокшей одежды жене. Борода и усы яснее.

297. Зав в конце очереди — добрая русая бородка а-ля Стенька Разин.

298. Зав вываливается в Ялту, выданный очередью².

Далее одежду зава, как в цирковом антре, раздирают на клочья зазывалы в гостиницы, а когда, наконец, супружеская пара оказывается на извозчике, который флегматично кружит пассажиров по бесконечным дорогам, следует кадр: «У зава отрастает борода еще на вершок». Завершается мотив стремительно отрастающей бороды в эпизоде, когда беззаботный линейщик выезжает из города на голый горный краж. Автор здесь помечает: «Небо. Карикатурная Большая Медведица. У зава борода Толстого».

Так комической метафорой решает поэт образ времени, а пространство крымского пляжа приобретает под его пером все признаки эксцентриады:

487. Пляж, как бумага для ловли мух, целиком покрытый телами.

488. Шагая через лежащих, скачут фотографии с треножниками.

489. У входа на пляж появляются завтрест с завтрестихой в купальных костюмах, завтрест еще с ведром и лопаточкой.

490. Чета пытается между телами не то чтобы лечь, но хотя бы присесть на корточки.

¹ Маяковский В. В. Кино, с. 57—58.

¹ В. В. Маяковский. Кино, с. 66.

² Там же, с. 70.

И далее:

496. Побродив еще в полном недоумении, зав оттаскивает за ноги близлежащих и немедленно с женой занимает освободившийся квадратик.

497. Плакатное мультиплицированное солнце. Острыми стрелами от солнца расходятся лучи.

498. Зав и завша под градом стрелок.

499. Лицо завша с каплями пота.

500. Завша, бывшая белой в черном костюме, становится черной в белом костюме¹.

Комедия заканчивается еще целой серией трюков, в том числе поездкой на Ай-Петри, рассказанной только мультипликацией, гротесковым происшествием с завшей, с которой не фигурально, а фактически слезают после загара «три шкуры»; в финале завша вылечивает загонявший его до семи потов комсомолец.

Если бы осуществить стилистику, задуманную Маяковским, то получился бы необычайно выразительный, новаторский комедийный фильм с использованием всех возможностей киноязыка. Но поэт опередил свое время; в те годы кино лишь начинало осознавать себя как искусство. Вспомним, что тогда только-только появились «Стачка» и «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мистер Вест» Кулешова, первые опыты Вертова, остальная же продукция только начинала с трудом освобождаться от стилистических стандартов дореволюционного кино.

Несмотря на это, Маяковский упорно продолжал поиски своей кинопоэтики, и в сценарии «Сердце кино, или Сердце экрана», который он окрестил: «фантазия-факт в четырех частях с прологом и эпилогом», предвосхитил многие изобретения будущих экспериментальных лент.

С чем сравнить, как назвать то своеобразие приемов, которое применил поэт уже в прологе, в самых первых кадрах сценария? Вспомните:

1. До XX века время оставляло нам только мертвых свидетелей:

2. Паук, ткущий паутину; из-за него:

3. Картины...

4. Гранд в золоченой раме. Шпага и розы в руках.

5. Статуи.

6. Под картиной стыдливо изогнулась мраморная Венера.

7. Книги.

По бокам статуи огромные книги: Библия — Песня песней.

8. Но вот из лаборатории вышел веселый человек.

9. Взгромоздя киноатрибуты, вышел из дверей (Эдисон) американовидный дядя и весело зашагал по улице.

10. Ему понравилось завертеть руины.

11. Американовидный крутит аппаратуру ручку — раздирается паутина, гранд слазит с картины, сует Венере цветы, обнимает гранда ожившая Венера, и вылезшие из книг солисты-трубаки славят любовь¹.

Ответ на вопрос, как окрестить это киновидение Маяковского, у меня лишь один: «Киноколлаж». Но с объяснением этого термина и историей его возникновения я прошу разрешения у читателя несколько повременить, так как термин этот требует подробного объяснения, к которому я перейду после того, как приведу еще несколько примеров новаторской природы кинопоэтики Маяковского.

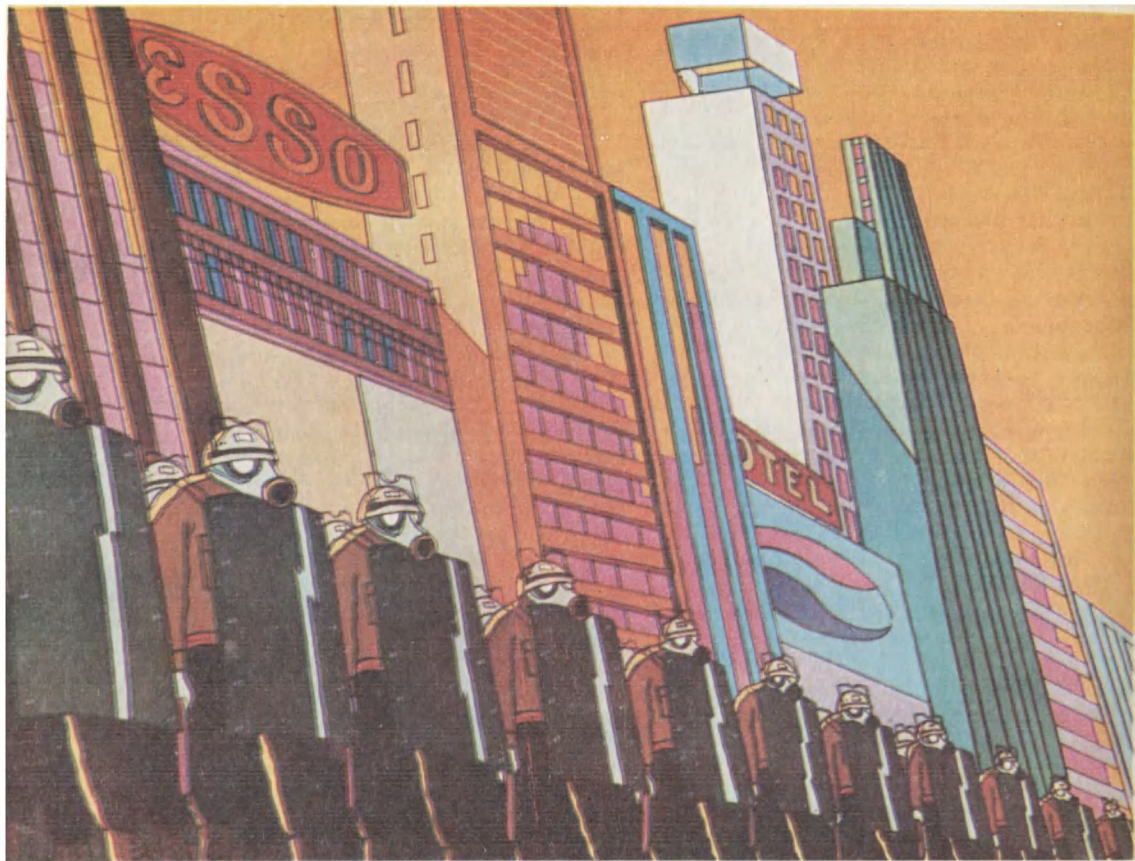
Один французский исследователь творчества живописца Никола Пуссена писал: «Никогда еще ни один художник не жаждал в такой степени, чтобы его произведение говорило глазам».

Мне кажется, что это определение целиком можно отнести к Маяковскому. Действительно, он хотел прежде всего, чтобы его кино «говорило глазам». Проследим это дальше на примере замысла «Сердце экрана». Пластическая выдумка, исполненная глубокого смысла, буквально пронизывает сценарий; вот, например, каким видится чело- вековедение главному персонажу, замечательному художнику-маляру:

70. Маляр усаживает модель благо- роднейшего человека с книгой в руке.

¹ Маяковский В. В. Кино, с. 78, 79.

¹ Маяковский В. В. Кино, с. 87.



«...Герои кино,
полицейские,
лягут
собаками
за чужое добро»
(В. Маяковский. Небоскреб в разрезе)

Кадр из фильма «Маяковский смеется». Художник В. Песков

71. Маляр отходит, берется за полотно и краски.

72. Модель начинает постепенно просвечивать и вместо сердца — запечатанные полубутылки и какой-то бабец.

73. Маляр откладывает кисти.

74. Приходите завтра!

75. С достоинством влезает почтенная матрона, благородно сложив ручки, молитвенно позирует.

76. Безнадежно берется за кисть маляр.

77. Баба просвечивает, и вместо сердца — похабный юноша с закрученными усами а-ля «жилет».

78. Придите завтра!

79. В дверь просовывается маникюрша.

80. Не без радости здоровается маляр. Заботливо усаживает, отходит с палитрой, вглядываясь.

81. Просвечивает и маникюрша, и вместо сердца — сам маляр с маникюршей под вывеской ЗАГС.

82. Маляр бросает кисти с отвращением, чуть не выгоняет маникюршу, захлопывает дверь.

83. Маляр садится в задумчивости.

84. Встает большое вырезанное сердце.

85. По сердцу проходит мелкий поезд с красивым силуэтом, промелькнувшим в окне¹.

И далее, в третьей части, начинающейся с титра «Безумный день», происходят еще многие удивительные происшествия. Причем особенно поразительно то, до какой степени воображение поэта совпало с поисками мастеров экрана, фильмы которых он не мог в то время видеть. Так, замечательная лента Бастера Китона «Шерлок Холмс-младший», которая была снята в 1924 году, к нам на экраны (под названием «Одержимый») попала лишь в конце 20-х годов, то есть значительно позднее того, как Маяковский сочинил свою «Закованную

фильмой» (как известно, именно этот сценарий лежит в основе «Сердца экрана»). Но направления эксперимента в фильме Китона и в сценарии Маяковского разительно совпадают: у Китона герой кинемеханик (его играет он сам), замороженный действием, происходящим в ленте, которую он демонстрирует, покидает киноподку, проходит по залу и вскарабкивается на экран.

Маяковский любил мультипликацию и щедро вводил ее в свои сценарии. Поэтому в фильме «Маяковский смеется» режиссеры С. Юткевич и А. Каранович также часто обращаются к мультикадрам.

Пьер Скрипкин в поисках «изячной жизни» встречается с чудовищем из озера Лох-Несс.

Художник В. Песков

¹ Маяковский В. В. Кино, с. 91, 92.



Первый эпизод, происходящий с героем Бастера Китона, когда он попадает в «киномир», можно считать классическим примером, раскрывающим, я бы не побоялся сказать, философию кино, ту специфику в обращении с пространством и временем, которая свойственна только этому виду искусства. Китон оказывается на экране на фоне обычного пейзажа, но только он собрался тронуться с места, как фон изменился и он еле устоял на камне, торчащем из морской воды; тогда он решился нырнуть и отважно прыгнул в волны рыбки; однако в этот момент монтажная склейка трансформировала океанский простор в бесконечную пустыню, и вот мы уже видим Китона, зарывшегося головой в песок. Так происходит несколько раз, и это несовпадение реального и кинематографического времени и пространства производит на зрителей отнюдь не только комический эффект: оно позволяет реально ощутить возможности монтажного мышления.

К такому же преодолению границ между экраном и жизнью, к той же острой игре с возможностями, предоставляемыми для трансформации реальности киноаппаратом, пришел и Маяковский в своем сценарии. Напомню наиболее яркие примеры:

10. Нетерпеливо устремленное вперед лицо маляра.

14. Экран, на экране красавица. Красавица бежит, скрываясь от преследующих кинолюдей (держа в руках огромное сердце) — Дугласа, Валентино, ковыляющего с тросточкой Чаплина и др.

15. Устремленные лица зрителей.

16. Действие на экране разворачивается. Красавица перепрыгивает со скалы на скалу. Кажется, она уже спаслась, но тут появляется котелок, как лассо бросающий с выступа аркан фильмы. Красавица охвачена. Красавицу тянут.

21. Конец.

24. Аплодируя на ходу, расходятся из кино люди.

26. Один аплодирующий маляр в пустом кино, перед черным окончившим свою работу экраном.

27. Капельдинеры подходят к маляру, теряя его и требуя ухода. Маляр беспокойно отбивается.

28. Экран внезапно озаряется, на экране появляется красавица. Красавица начинает вылезать из экрана.

29. Взглянув перепуганно, охватив голову, разбегаются капельдинеры.

30. Один, онемев, ждущее расставив руки, маляр.

31. С экрана слезит красавица, улыбаясь приближается к маляру.

32. Маляр с широко растопыренными руками берет под руку красавицу и идет пустым проходом стульев¹.

И далее, в четвертой части, озаглавленной «День необычайных приключений»:

4. Пустые стулья кино с разбросанными обрывками афиш и другими следами вчерашней свалки.

5. Экран. Пустое черное место вместо сердца и красавицы. Застыли на останковленном кадре преследователи. Постепенно преследователи начинают шевелиться и один за другим фигурами двух измерений слезают в зал с экрана. Здесь целая толпа и видных и незаметных героев кино: Фербенкс, Чаплин, Гарольд Ллойд, сыщики, злодей и т. д.².

9. Мы должны организовать немедленно погоню.

И далее:

43. Автомобиль несется по улицам города.

45. Запертые на замок двери кино.

46. Сквозь запертые двери просвечивают очки. Вылазит весь Гарольд Ллойд. Машет рукой остальным.

47. Просвечивает Бастер Китон, волока игрушечный авто.

48. Пролазит Дуглас, ведя под уздцы лошадь.

49. Выскакивает группа сыщиков, на ходу заряжая револьверы.

50. Крадучись, вылазят «злодеи» с ножами.

51. Просвечивает толпа ковбоев, драматически поправляя широкие шляпы, расправляя лассо и седлая коней.

52. Автомобиль преследователей проскакивает мимо кино.

54. Герои бежа, катя и скача несутся следом за автомобилем³.

¹ Маяковский В. В. Кино, с. 97, 98.

² Там же, с. 101.

³ Там же, с. 104.

Вся эта пародийная катавасия кончается взрывом и пожаром фильма, а эпизод завершают следующие кадры:

8. ...Опустевшая, под стражей милиции, обгоревшая дверь.

9. Последними отходят оператор и семнадцатилетняя артисточка, почти молодая копия красавицы «Сердце кино».

11. Оператор останавливается и, взяв за локоть девушку, показывает вперед рукой.

12. На гигантских лесах гигантской стройки уместился плотник, беззаботно и весело над всем городом крепя какое-то бревно.

13. Оператор снимает с плеча ремень аппарата и торопливо ловит фокус.

14. Почему бы и кино не взяться за живую жизнь? Этот трюк почище Дугласа.

15. Оператор вертит ручку. Девушка смотрит на него восторженно.

16. Оператор кончил работу. Девушка приближается к нему.

17. А почему до сих пор я целуюсь только на экране?

18. Обнялись. Поцелуй¹.

Прошу запомнить для еще предстоящего нам анализа понятия «коллаж», с какой изобретательностью Маяковский пользуется здесь приемом «вклеивания» в реальную среду персонажей из фильмов, с каким юмором пародирует погони из приключенческих и комических картин и, наконец, как свободно вводит в игровую ткань хроникальные кадры.

Кстати, этот прием он использует не только в сценариях: в свою цирковую пантомиму-феерию «Москва горит» он ввел, задолго до появления полиэкранов, пять экранов, причем они действовали контрапунктно, а не иллюстративно; на этих экранах Маяковский применил даже «стоп-кадр».

Вот пример из первой части «Москва горит», где на арене появляются рабочие-забастовщики, а вокруг:

«Загораются экраны. На экране идущий поезд, на другом — идущая конка, на третьем — работающий завод. Рабо-

чий взмахивает рукой — замирает на остановленном кадре поезд, останавливается конка, цепенеет завод. Рабочий взмахивает рукой — тухнут фонари. Полная темь»¹.

Использование документальных кадров в сочетании с мультипликацией характерно и для сценария комедии «Любовь Шкафолобова» (или «Две эпохи», или «Музейный хахаль»), где «серьезный», по определению автора, пролог заканчивается так:

21. Для коммуны нужны машины.

22. Панорамы заводов, планы Днепростроя, Волховстроя и т. п.

23. Нужна работа...

24. Корпят над делами кривые, усталые люди.

25. И новый человеческий материал.

26. Тренированные рабочие стройно и ловко сменяют старую фабричную смену.

27. Для этого надо собрать воедино и высмеять всех шкафолобов.

28. Черты и зава, прогульщика, и локонистой машинистки сливаются в огромного Шкафолобова, вокруг появляются рисованные лица, в удивлении постепенно расплывающиеся губы в хохот².

Выше мы уже писали о совпадении выдумки Маяковского с фильмом Бастера Китона, но еще более разителен пример конгениальности поэта и Чаплина (его Маяковский очень ценил и как актера и как режиссера — смотри стихотворение «Киноповетрие» и отзыв о «Парижанке» и «Золотой горячке» в статье «Караул»), который можно заметить в прологе сценария «Декабрюхов и Октябрюхов».

В фильме Чаплина «Огни большого города», выпущенного на американские экраны в феврале 1931 года (свой сценарий Маяковский написал еще в конце 1926 года), бездомный бродяга, примостившийся на фигуре памятника «Мир и процветание», просыпается разбуженный шумом церемонии открытия. Цитирую этот эпизод по записи, сделанной с фильма:

¹ Маяковский В. В. Театр и кино, т. 2, с. 173.

² Маяковский В. В. Кино, с. 112.

¹ Маяковский В. В. Кино, с. 107, 108.

«Толстый господин отчаянно размахивает руками, требуя, чтобы Чарли немедленно убрался.

Чарли поднимает котелок, извиняется перед собравшимися и начинает осторожно спускаться с колен фигуры «Прощетание». Он натывается на меч одной из нижних фигур; меч протыкает насквозь его широкие штаны, и Чарли сползает по нему вниз, к самой рукоятке.

Возмущение собравшихся на торжество господ и дам усиливается. Появившийся полицейский угрожающе машет руками.

Оркестр играет гимн, который заставляет замереть и толпу и полицейского. Приложив невероятные усилия, чтобы сохранить равновесие, Чарли снимает котелок, благоговейно подносит его к груди и, опираясь самыми кончиками носков на мрамор, тоже застывает без движения. Но ненадолго: потеряв неустойчивое равновесие, он вынужден снова повиснуть на мече... Полицейский стоит навытяжку, держа руку под козырек, но не спускает глаз с Чарли. А тот снова теряет равновесие и опять барахтается на мече»¹.

Теперь сравните пролог в сценарии Маяковского: два брата Декабряковы, напуганные Октябрьской революцией, пытаются бежать, но это удастся лишь Николаю, брату побогаче, другой же брат победнее, Иван, возится с его невестой, упавшей в обморок; все это происходит на фоне оркестра приближающихся красноармейцев:

20. Войска крупнее и ближе.

21. Николай пытается ухватить невесту, прислоняет к шкафу.

22. «Душечка, ты женщина, тебя не тронут. А я вернусь через две недели».

23. Вскрикивает на окно и прыгает.

24. Иван за ним.

25. Невеста приходит в себя.

26. Хватает Ивана за фалду в момент прыжка.

27. Улица. Николай убегает.

28. Иван повисает на пике решетки.

29. Размахивает руками.

30. Приглаждающиеся красноармейцы.

31. Обращаются к начальнику:

32. «Смотри, товарищ, там нас какого-то гражданин приветствует».

33. Проходят под висящим Иваном, машут руками, шапками¹.

Так неожиданно перекликаются повисшие — один на пике решетки, другой на острие меча — Иван и Чарли, два комических персонажа, возникших в воображении двух великих художников в разное время и на разных концах света.

Работа Маяковского для кино завершилась сценарием или, как он его обозначил, «Днем в пяти кинодеталях», «Как поживаете?». Поэт придавал ему настолько большое значение и так хотел добиться его реализации, что написал три варианта, улучшая и уточняя свой замысел. В статье 1927 года «Караул!» (опубликована после отклонения сценария) Маяковский заявлял:

«Я написал сценарий «Как поживаете?» Сценарий этот принципиален. До его написания я поставил себе и ответил на ряд вопросов.

Первый вопрос. Почему заграничная фильма в общем бьет нашу и в художестве?

Ответ. Потому что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности (поезд в «Нашем гостеприимстве», превращение Чаплина в курицу в «Золотой горячке», тень проходящего поезда в «Парижанке» и т. д.)»².

И действительно, в этом сценарии Маяковский развернул самый напряженный поиск новых средств киновыразительности. В центре повествования — персонаж, которого поэт, перекликаясь тем самым с образом своего двойника — «Человека просто» из «Мистерии-буфф», — окрестил сначала Человеком (с большой буквы), а затем, в третьем,

¹ Фильмы Чаплина. Сценарии и записи по фильмам. М., «Искусство», 1972, с. 241—242.

¹ Маяковский В. В. Кино, с. 133—134.

² Там же, с. 308.

окончательном варианте как бы раскрыл псевдоним и назвал его уже прямо Маяковским, протянув таким образом нить к своей ранней трагедии «Владимир Маяковский». Думаю, что это было сделано не без участия режиссера Льва Кулешова, который собирался ставить сценарий в «Межрабпомфильме» и великолепно учитывал, что главный интерес такого фильма заключался бы в появлении на экране не актера, а самого Маяковского.

Сегодня нам остается сожалеть, что замысел этот не был осуществлен. Не приходится сомневаться, что, если бы фильм был поставлен, он внес бы много нового в искусство кино, так как вся сила этой кинодрамы о сложных взаимоотношениях поэта с окружающей его действительностью как раз и проявилась бы в сочетании документального, реально существующего Маяковского с миром, выраженным в целой системе экранных метафор. Не могу не напомнить некоторые из них, наиболее ярко раскрывающие богатство и своеобразие кинопоэтики Маяковского.

Вот один из эпизодов из сценария «Как поживаете?»:

65. Щелка. Комната Маяковского. Из рта выскакивают буквы: «Газету!»

66. Буквы слов разлетаются через комнату и коридор, проскакивают в кухню, и одна за другой буквы опускаются на голову кухарки, возящейся у самовара, и исчезают у нее в голове.

67. Маяковский вставляет в штепсель вилку электрочайника.

68—69. Кухарка срывается с места и шлепает вниз по лестнице.

71. Кухарка останавливается перед газетным киоском.

Мир в бумажке

72. Газетчик дает кухарке несколько газетин.

73. Кухарка взваливает корзину со снедью, увенчанную газетами, на правое плечо. Отходит.

75—80. Кухарка шагает. Газеты на плече растут. Пригибают кухарку к земле. Дома, на фоне которых проходит кухарка, постепенно уменьшаются.

Кухарка делается совсем маленькой. Дома становятся меньше. На плечах кухарки — огромный земной шар. Она идет, едва переставляя ноги под его тяжестью.

81. Улица в перспективе. Трамвайные рельсы на аппарат. В глубине показывается катящийся на аппарат земной шар-глобус, быстро увеличивающийся.

82. Подъезд дома. Двери подъезда сами раскрываются. К дверям подкатывается земной шар. Уменьшается до тех пор, пока не пролезет в дверь...

85—86. ...Моющему бритву Маяковскому просовывают в дверную щель газету. Он берет ее и садится за стол¹.

Затем следует замечательно разработанный эпизод борьбы Маяковского с персонифицированными носителями известий, выскакивающими из газетного листа, а завершается он поистине трагически:

Маяковский читает в отделе происшествий:

«Покушение на самоубийство... вчера в 6 часов, такая-то, 22 лет, выстрелом из револьвера... Положение безн...»

122. Газета поднимается, становится углом, подобно огромной ширме.

123. Из темного угла газеты выходит фигура девушки, в отчаянии поднимает руку с револьвером, револьвер к виску, трогает курок.

124. Прорывая газетный лист, как собака разрывает обтянутый обруч цирка, Маяковский вскакивает в комнату, образуемую газетой.

125. Старается схватить и отвести руку с револьвером, но поздно — девушка падает на пол.

126. Человек отступает. На лице ужас.

127. Маяковский в комнате. Сжимает газету, брезгливо отодвигает чайник и откидывается на стуле².

Из этого далеко не полного перечня стилистических особенностей сценариев Маяковского можно все же сделать вывод, что как бы мы ни расценивали каждый из них в отдельности, даже сетуя на незавершенность тех или иных

¹ Маяковский В. В. Кино, с. 181, 182.

² Там же, с. 184.

замыслов поэта или несовершенство конструкции в его киноработах, в целом нельзя не признать, что существует «маяковское кино». И что ему суждено жить и влиять на поиски кинематографистов, которые приобретают особое значение сейчас, когда марксистское литературоведение пришло к тому пониманию реализма, какое, пожалуй, наиболее полно и законченно было воплощено в работе Б. Сучкова «Современные аспекты теории социалистического реализма».

Б. Сучков писал:

«Идея «безбрежности» реализма марксистская эстетика противопоставляет идею богатства возможностей реалистической изобразительности, исследование которых ныне приобретает первостепенное и жгуче актуальное значение.

Среди некоторой части литературоведов господствует убеждение, что реализму вообще, а социалистическому в особенности свойственна лишь одна форма художественной изобразительности, а именно — непереносимое подобие образа. Условные формы изображения рассматриваются как отсутствие реализма и чуть ли не как уступка эстетике модернизма. Причем не исследуется самый характер условности, которая в системе социалистического реализма выражает в сгущенной, заостренной форме сущностные стороны жизни и является одним из видов познания и обобщения реальности»¹.

Столь близкий Маяковскому художник, как Бертольт Брехт, также писал об этой проблеме в своей статье «К спорам о формализме и реализме»:

«У меня нет впечатления, будто мы особенно хорошо занимались нашим делом, делом реализма в литературе... Понятие реализм выступило очень суженным, чуть не возникло впечатление, будто речь идет о литературной моде с правилами, извлеченными из некоторых произвольно выбранных произведений...

Мы ведь в состоянии выработать гораздо более широкое, плодотворное, разумное понятие реализма»¹.

В начале этого раздела я упомянул о термине «коллаж», к раскрытию которого не хотел приступать, пока мы вместе с читателем не убедимся в разнообразии и множественности форм, изобретенных Маяковским и не укладывающихся ни в один из тех общепринятых кинотерминов, которыми обычно пользуется наша наука. Теперь я могу перейти к развитию своей мысли о том, что практика и теория «коллага», родившаяся, как прежде казалось, вне пределов экранного искусства, была на самом деле тесно связана с монтажным мышлением кинематографа.

Именно поэтому термин «коллаж», как я попытаюсь показать, может многое вместить из опыта великого поэта революции и стать отправным пунктом для всех, кто собирается следовать по пути, им открытому, прежде всего для тех, кто хочет найти язык для воплощения драматургии Маяковского на экране.

Что же такое «коллаж»?

Рассказывают о том, что в десятилетия Жорж Брак заметил однажды в москательной лавке кусок обоев, в точности воспроизводящих фактуру некрашеного дерева. Он купил эти обои и вклеил их в свой натюрморт. Такую же операцию проделал одновременно и Пикассо, только он воспользовался куском газеты.

Отсюда и возник термин «коллаж»: от французского collages — клеить, склеивать, наклеивать. Впрочем, существуют и другие версии появления «коллага». Так, Луи Арагон, автор теоретической работы, посвященной этой теме, пишет:

¹ «Вопр. лит.», 1974, № 5, с. 25.

¹ «Вопр. лит.», 1975, № 8, с. 233.

«Не знаю, кто из них — Брак или Пикассо — первым использовал с горя кусок обоев, газету или почтовую марку, чтобы дополнить или начать картину, заставив тем самым содрогнуться знатоков; не знаю, впрочем, было ли это сделано с горя.

Чтобы воспроизвести плетеное сиденье стула, Пикассо включал в картину сначала кусок бумаги, который он закрашивал там, где должно было быть изображено дерево, из которого сделан стул. Он считал излишним старательно воспроизводить то, что само по себе уже было подражанием, а затем счел ненужным подражать предмету, если можно было взять сам предмет. К тому же ему просто нравилось закреплять на холсте кусок старой газеты, добавляя к нему несколько штрихов углем и видеть именно в этом картину. Его всегда восхищала вызывающая нищета материала»¹.

Смысл этих экспериментов можно уяснить, рассматривая их не только как часть процессов, происходивших внутри изобразительного искусства, но прежде всего в связи с фактами и тенденциями самой действительности, отражением которой (часто не прямолинейным и даже не осмысленным логически) и являлись интересующие нас в этой статье искания художников капиталистического мира начала нашего столетия.

Обострения социальных противоречий, интенсификация технического и научного прогресса и, в частности, расширение и демократизация средств пластического воздействия — ведь с плебейской бесцеремонностью сначала фотография, а вслед за ней и «киношка» ворвались в святилища изобразительных искусств, решительно изменили статус его жрецов, которые до той поры защищали свое положение «небожителей» самым фактом «штучного», единичного производства станковых произведений.

¹ *Aragon. Les collages* Ed. «Miroir de l'art». Paris, 1965, p. 43. В дальнейшем при ссылках на эту книгу в скобках указаны страницы.

Рост мирового социалистического движения и вызванная им демократизация общественного сознания также неумолимо предъявляли свои требования к изобразительным искусствам, так что художники либо должны были отвечать на них, либо капитулировать, отсиживаясь в «башнях из слоновой кости». Ответы на проблемы, выдвинутые жизнью, были неоднозначны, поляризация сил продолжалась с невиданной интенсивностью. На одном фланге возникали провозвестники социалистического искусства — «Мать» Горького, справедливо считающаяся книгой, открывшей новую эру в развитии литературы, на Западе — романы Ромена Роллана, «Ткачи» Гауптмана, скульптуры Менье, поэмы Верхарна и Уитмена; на другом — ослепленные ростом урбанизма, поклонялись машине футуристы, рядились в тогу «метафизической живописи» манекены Де Кирико, предвещавшие миру «сюрреализма», беспорядочно отступали в тыл бегущие от реальности первые «беспредметники», предтечи «абстракционизма». Среди всего этого предвоенного смятения заняли свое, пока малозаметное место также и первые опыты «коллажа».

Арагон, хотя и полувопросительно, но, по-моему, очень точно определяет, что возник он у Пикассо и Брака «с горя»; а в другом месте той же книги он говорит даже о «тревоге и отчаянии», охвативших в ту пору этих живописцев. Действительно, чуткие, как сейсмографы (в этом нельзя им отказать), Пикассо и Брак поняли, что, перешагнув через импрессионизм, вырвавшийся навстречу солнцу из душных салонов омертвело академизма, живопись снова остановилась на перепутье.

Ведь уже в самой природе импрессионизма наряду с его животворящей силой гнездились и ферменты разложения: неожиданные эффекты от смешения чистого цвета не на палитре, а прямо на холсте открыли новые возможности оптического воздействия, отсюда дальнейшие соблазны следования научным теориям вели к аналитической практике «пуантилизма», где главенствовало уже не непосредствен-

ное общение с природой, а правил расчет формулы.

На следующем этапе Сезанн, мощно вернувший в свои полотна утерянную импрессионистами плотность и весомость земного мира, подкрепил и защитил гипотезу о возможности сведения реальности к трем простейшим геометрическим формам — кубу, шару и цилиндру. Вот в эту лазейку и ринулись кубисты.

Так утвердился постулат, по которому живопись должна бесповоротно передоверить предметное изображение фотографии, чтобы затем перейти к уже не синтетическому, а аналитическому познанию законов пространства и объемов, отдавая приоритет формальным проблемам, лежащим внутри самой живописи.

Отсюда, в частности, и поиски новых фактур, заставивших, по выражению Арагона, «содрогнуться знатоков», так как сюда включались и элементы «эпатажа», то есть желания нарочито ошеломить непривычными материалами, контрастирующими по самой своей консистенции с набором традиционной палитры.

Но тут возникло очередное противоречие: «вызывающая нищета» средств Пикассо, оставаясь в пределах чисто лабораторного эксперимента, одновременно бросала вызов аристократической замкнутости станковой изобразительности, используя введение «уличной», вульгарной фактуры повседневности — газеты, обоев, штукатурки.

Синхронные процессы можно было наблюдать и в других видах искусства. «Улица корчится безъязыкая», — провозгласил Владимир Маяковский и обогатил поэтическую речь интонациями площадного оратора, жаргоном уличного быта, ритмом народной частушки, метафорами урбанистического пейзажа.

В поэме «Облако в штанах» он восклицал:

«Хорошо,
когда брошенный в зубы эшафоту,
крикнуть:
«Пейте какао Ван-Гутена!»—

и тем самым совершал жест «коллажа», «вклеивая» в поэтическую строку дословный текст широко бытовавшей тогда рекламы, то есть прямо перекликался с Пикассо.

Ноктюрн Маяковский, как известно, предлагал сыграть «на флейтах водосточных труб», и, как бы вторя этому призыву, итальянские футуристы «вклеивали» уличный гул в свои первые опыты «шумового оркестра». В их живописные полотна слезали с вывесок и плотно внедрялись буквы городской рекламы — с той поры они становятся органической частью всего современного изобразительного искусства.

Так, наряду с чисто головными поисками, заводящими в тупик беспредметности, продолжался в главном несомненно плодотворный процесс вторжения «низких» жанров в «высокие». Во Франции идеалам античной или импрессионистической скульптуры тогда стали противопоставлять творчество негров, там же возник культ примитивистской живописи «таможенника» Руссо; в России с легкой руки Ларионова и Гончаровой возрождался интерес к лубку, яркой пестроте вывесок.

Но все эти метания прерывает война 1914 года, и исследуемое нами явление «коллажа» исчезает, чтобы затем вновь появиться, но уже в совершенно ином, расширительном значении, о чем и пишет в своей книге Арагон, уже с позиций 1965 года:

«Я намерен говорить о том, что для простоты называют «коллажем», хотя применение для его создания клея представляет собой лишь одну, к тому же не самую существенную характеристику этой операции. Наверное, в этой теме заключалось нечто, отпугивающее умы, ибо во всей пространной критической литературе о кубизме, накопившейся с момента его зарождения, можно найти лишь несколько поверхностных упоминаний, отметивших существование «наклеенных бумажек», как было принято на первых порах обозначать то первое появление «коллажа», в котором сказалась тревога Брака и Пикассо 1911 года. Следует сразу уточнить, что «коллаж» в его ны-

нешнем понимании есть нечто совершенно отличное от кубистических «наклеек» (курсив мой. — С. Ю.) (с. 42).

Далее Арагон делает сноску: «Было бы желательно, чтобы параллельно с соображениями о живописи автор настоящей статьи набросал в общих чертах историю «коллажа» в литературе. Разумеется, автор не собирается обсуждать здесь форму выражения, а хочет дать анализ выражения в целом, его конечной цели. Он сожалеет, что ограничился одной живописью, и оставляет за собой право вернуться к этому вопросу и методически рассмотреть проблему «коллажа» в литературе, сделав это в другом исследовании, которое дополнит данную статью и позволит дать более широкие обобщения» (с. 47).

Разумеется, мне тоже не удастся (да, впрочем, я и не ставлю себе такой задачи) рассмотреть все аспекты «коллажа» в целом и, в частности, историю его связи с литературой. Однако я все же хотел бы кое в чем дополнить мысли Арагона, проследив более подробно родословную «коллажа», который, оказывается, вырос отнюдь не на пустом месте и не ограничивается связями только с живописью.

Напомню, в частности, что, исследуя поэтику Достоевского, Леонид Гроссман писал о структуре его романов:

«Мы видели, что, не стремясь к классическим простым и академически чистым формам, он принял для себя принцип создания огромного художественного целого из сочетания противоположных элементов; религиозная философия и бульварный роман, Апокалипсис и газета, трагедия и анекдот, мистерия и пародия, исповедь и фельетон, житие и уголовный рассказ — все это сознательно вводится им в состав его романа и получает в высоко раскаленной атмосфере его творческой лаборатории цельность и крепость единого художественного сплава».

И далее, советский исследователь делает, быть может, парадоксальный, но несомненно интересный вывод, неожиданно перекликающийся с теми явлениями «коллажа», которые нас здесь интересуют:

«Его (искусство Достоевского. — С. Ю.) можно было бы сопоставить с новейшей скульптурой, сочетающей в одном создании алебастр и стекло, дерево и проволоку, бронзу и ситец, слоновую кость и обрывки обоев, чтобы дать в результате единое создание, преодолевающее трудность соединения разнородных материалов динамичностью и размахом общего исполнения. Так творил и Достоевский, как в безумии Гамлета, и в его прозрениях была строгая система»¹.

Полемичность этого сравнения очевидна, как и его уязвимость: эта уязвимость заключается прежде всего в том, что модернистская скульптура и живопись середины XX века отнюдь не образует того самого единого создания, каким, по определению Гроссмана, было творчество Достоевского. Подавляющее большинство произведений кубистского и посткубистского искусства являет, скорее, пример выражения той самой тревоги и отчаяния, о которых справедливо говорит Арагон. Это было отчаяние, овладевшее одаренными художниками, судорожно ощущающими катастрофические явления распада капиталистической системы, но не нашедшими в условиях мирового кризиса способа синтетического осмысления действительности и потому пытавшимися найти выход в аналитической деструкции.

Но если сопоставление творчества Достоевского с произведениями постимпрессионистского искусства является натяжкой, то все же нельзя не признать, что эти догадки шли в русле поисков, характерных для некоторых эстетических веяний эпохи.

Признаки перемен уже в начале века угадывались художниками, казалось, далеко отстоящими от таких поисков; одна из таких ранних попыток их теоретического осмысления была поистине удивительной по своей проницательности. Она гласила:

«Пересечение рядов, смешение порядков последовательностей, сравнение

¹ Гроссман Л. Поэтика Достоевского. М., ГИХЛ, 1925, с. 180.

этих порядков друг с другом — все это обуславливает так называемый «фантастический» элемент, с которым мы встречаемся в искусстве...

В этом смещении может открыться известного рода правильность. Различные ряды могут пересекаться в одном образе, расходясь от этого образа, как от центра, бесконечными, непересекающимися лучами. Перед нами не будет смещения рядов, а соединение их в одном образе. Различные ряды, проходя сквозь данный образ в различных направлениях, не нарушают связи с каждой из пересекающихся последовательностей, в которой данный образ есть необходимое звено. Смысл данного образа определится по крайней мере по двум и более направлениям.

...Разность порядков единой последовательности вырастает благодаря разнообразию в способах сложения тех же дифференциалов. Элементы различных последовательностей объединяются пристальным рассмотрением в единую реальность»¹.

Я позволил себе привести столь длинную цитату, ибо она поразила меня не только своеобразием наблюдений, но и тем, какому писателю она принадлежит и по какому поводу возникла.

Автор, поэт-символист Андрей Белый, еще в 1904 году так анализировал первое представление пьесы Антона Чехова «Иванов» на сцене Художественного театра.

Знаменательный факт — художник и критик, которого никак нельзя было заподозрить в пристрастии к реалистическому искусству, пропагандист символистской драмы ощутил весь сложный контрапункт поэтики Чехова и за так называемым «натурализмом» Художественного театра (на который шумно ополчились в то время все декаденты) сумел разглядеть подлинное новаторство как в поэтике драматурга, так и в современности режиссерского языка.

¹ Белый А. «Иванов» на сцене Художественного театра. — «Весы», 1904, № 11, с. 29—30.

Интуиция Андрея Белого помогла ему, преодолевая теоретические догмы групповщины, ощутить поэтическую полифонию драматургии Чехова, вскоре завоевавшей весь мир, и по существу предугадать в новаторстве Станиславского возможности эстетического «очуждения», только через четыре десятилетия открытые и теоретически сформулированные другим великим реформатором театра Бертольтом Брехтом.

Тогда же, в начале века, с появлением кинематографа возник и заимствованный из технического словаря термин «монтаж», употреблявшийся для обозначения сборки, пригонки различных или однородных элементов; на раннем этапе в кино монтажом назывался также чисто технологический процесс склеивания кусков пленки.

Однако вскоре последовал ряд ошеломляющих открытий — сначала Гриффита, а затем Вертова, Кулешова, Эйзенштейна и Пудовкина, превративших монтаж в новую мощную систему идейно-эстетического воздействия, раскрывшую специальные эстетические возможности кинематографа и в то же время распространившую свое влияние на смежные искусства. Можно без преувеличения сказать, что все искусство XX века отмечено так или иначе знаком монтажного мышления, а рассматриваемый нами «коллаж» является одним из его частных, но весьма характерных проявлений.

Выявление монтажных структур современной литературы — интереснейшая тема, но, естественно, она лежит на периферии данной работы; тем не менее я все же хотел бы еще раз подчеркнуть особенность и важность процессов стыковки, происходящих на разных параметрах современного искусства. Если в зарубежной литературе 20-х годов Жюль Ромен свою повесть «Донгоотонка» строит на открытом подражании киноповествованию, а Джон Дос-Пассос вводит в свои романы монтаж газетных новостей, окрестив этот прием заимствованным у Дзиги Вертова термином «киноглаз», то еще более симптоматично, что та же тенденция

проявляется у писателей совсем иной литературной традиции и в другое, более позднее время. Так, Томас Манн, работая над «Доктором Фаустусом», писал:

«Прокомментировать мне не терпится главным образом принцип монтажа... Когда мне нужно было описать кризис болезни героя и я, слово в слово, включил в книгу симптомы Ницше, взяв их из его писем вместе с предписаниями диеты etc. и вклеив их, так сказать, всем напоказ. По принципу монтажа использовал я и мотив остающейся невидимой, никогда не встречаемой, избегаемой во плоти поклонницы и возлюбленной, госпожи Мекк Чайковского. Этот исторический, общеизвестный материал я вклеиваю и, затушевывая края, погружая его в свою композицию как мифически вольную тему, принадлежащую каждому... Другой пример: под конец книги я открыто и оперируя цитатами пускаю в ход тему шекспировских сонетов».

В другом письме, через два года, Томас Манн подводит итог своим поискам:

«Выработалась своеобразная, волнующая и порожденная волнением, как все другое, техника монтажа, при которой фрагменты духовной действительности... но также и действительности бытовой, имена, факты как бы наклеивались на вымысел — нечто совершенно новое для меня в этом роде»¹.

Мне бы хотелось эти выборочные, но, как мне кажется, убедительные примеры, ставящие своей целью только пробудить аппетит к дальнейшим исследованиям проблемы у квалифицированных специалистов, закончить интереснейшей гипотезой французской переводчицы советских поэтов и искусствоведа Люды Шнитцер, считающей знаменитую поэму Александра Блока «Двенадцать» лучшим примером литературного «коллажа». Это убеждение она высказывает в книге «Юткевич или постоянство авангарда» (написанной ею в сотрудничестве с Жаном Шнитцером) на основании структурного ана-

лиза поэмы, в которой сталкиваются самые разнообразные языковые и ритмические фактуры и куда на равных правах входят частушки и городской романс, уличный жаргон и революционный лозунг, сплетенные в сложную полифонию лирических, патетических и иронических интонаций.

Но вернемся в область изобразительных искусств.

Мы уже упоминали выше, что изменение действительности, окружающей художника, влияло и на эволюцию зрительных форм. Глаз человека нашей эпохи, постоянно сталкивающийся в обыденной жизни с элементами, привнесенными в искусство невиданно быстрым развитием техники, изменение «точек зрения», связанных с быстротой и ракурсами способов передвижения (автомобиль, самолет), развитие всех видов рекламы, особенно зрелищной, — все это не могло не найти своего разноразличного и разнородного отражения в пластических искусствах.

Марксистское искусствознание и особенно пример гениального анализа Лениным творчества Льва Толстого постоянно напоминают нам, что отображение художником действительности происходит отнюдь не прямым путем, оно неразрывно связано с общей эволюцией художественной культуры, в свою очередь зависящей от более общих законов изменения общественного бытия и сознания.

Открытие импрессионистами света в живописи, эксперименты Боччиони и Северини в попытке передачи движения, опыты Сёра и Синьяка («пуантилизм») в области оптического анализа цвета, а затем поиски Сезанна и Пикассо новых пространственных соотношений явились результатом не индивидуальной прихоти, а логическим следствием попыток применить к живописи научные достижения конца XIX и начала XX века.

Причем, если следует подчеркнуть, что синхронность социальных и научных трансформаций с поисками в области художественного творчества вовсе не является обязательной, то тем очевидней делается их глубокая взаимо-

¹ Манн Томас. Письма. М., «Наука», 1975, с. 235.

связь. Позволю себе привести еще раз примеры из области живописи. Каждый, кто хоть немного знаком с творчеством такого выдающегося мастера, как Фернан Леже (чью живопись высоко ценил Владимир Маяковский), тот обязательно отметит перелом, происшедший в его полотнах после первой мировой войны.

Леже принимал в ней участие в качестве рядового пехотинца и был тяжело отравлен газами. По выздоровлении его послевоенная палитра отличалась тусклой гаммой серо-стальных тонов, и хотя он не изображал орудий и танков (с которыми столкнулся впервые), причудливое сочетание каких-то фантастических стволов и пятен, напоминающих маскировочные халаты или тяжелые дымы пожаров, — все это носит несомненный отпечаток лика войны, пережитой художником воочию. Лишь с течением времени он вновь открывает для себя радость жизни, обретает веру в людей, и тогда колорит его картин меняется и в них возникает жизнеутверждающая радость красок.

Эстетика машинного века, выразителем которого, несомненно, был Леже, повернулась к нему иной стороной. Механизмы, созданные для уничтожения человека человеком, сменились другими, и он нашел в них свою выразительность. А сближение творчества Леже с революционными идеями времени окончательно прочистило его палитру, и полотна его стали, в прямом и переносном смысле, ярким выражением жизнотворческих устремлений человека труда¹.

Так же если проанализировать эволюцию не только сюжетов, но и палитры Пикассо, то и здесь окажется не случайным преобладание в ней глухой черной, серо-зеленой гаммы в тяжелые времена фашистской оккупации. И дело не только в том, что с его полотен этого периода окончательно исчезли ли-

цо и тело человека и заменены они были «мертвой натурой» в самом буквальном смысле этого термина. Лошадьи черепа и осколки деформированных предметов стали свидетельством трагического восприятия художником действительности.

Жизнь снова вернулась на полотна Пикассо после освобождения его второй родины — Франции и не только в изображении знаменитой голубки, облетевшей весь мир; сама линия рисунка обрела пластическую певучесть, округлость, так контрастирующую, например, с судорожно изломанными начертаниями прославленной «Герники», в которой отразились ненависть художника к фашизму и трагедия его любимой Испании. Вспомните, что в этом гигантском полотне не присутствует ничего, кроме черно-белой-серой гаммы, и такт живописца не позволил ввести в него, казалось бы, напрашивающийся мотив алой крови.

В «Гернике» не присутствуют элементы «коллажа» в упрощенном понимании этого приема. Но сложное сплетение мотивов смерти и надежды, борьбы, ненависти и веры в торжество разума, выраженное в контрастах фактур, форм и композиции, — пример современного «коллажа» в его самом глубоком и проникновенном смысле, в том же, в каком мы можем говорить о его присутствии и в поэме Александра Блока «Двенадцать» и в поэтике Маяковского.

Из приведенных примеров, как мне кажется, явствует, что речь идет не о внешних формах «коллажа», а о более сложных закономерностях в поисках новых форм современного искусства. Поэтому не надо смешивать их с той поспешностью, с которой пытались угнаться за современностью живописцы футуристической или экспрессионистической школ, когда они изображали, как, например, Марсель Дюшан на своем шумевшем полотне «Женщина, сходящая с лестницы», фигуру с доброй дюжиной ног, или уже упомянутые итальянские футуристы, пытавшиеся воспроизводить также многоногих лошадей или мельканье спиц велосипедных колес и «наплывы» урбанистических

¹ В практике Леже также можно найти пример «коллажа», только выполненного чисто живописным способом, вспомните известное полотно «Джоконда и ключи».

пейзажей. Здесь живопись была бес-
силна угнаться за фотографией, тем
более что и само фотоискусство стало
постепенно обретать свою эстетику.
В послевоенные двадцатые годы к
полузабытому термину «коллаж» при-
был и новый — «фотомонтаж».

Технологическая разница между ни-
ми ясна: «коллаж» предполагает ком-
позицию из ничем не ограниченных по
фактуре материалов, «фотомонтаж»,
наоборот, сознательно строит свою
изобразительную систему только из
элементов чистой фотографии. Оста-
ваясь внутри нее, «фотомонтаж» исполь-
зует контраст масштабов и ракурсов,
различную фотохимическую и компо-
зиционную обработку¹.

Оказалось также, что фотомонтаж
имеет свою, гораздо более давнюю
родословную.

Чешский теоретик Карел Дворжак в
статье «Монтаж, как творческий фото-
графический процесс» пишет:

«Существует мнение, что фотомонтаж
возник раньше, чем «фотоколлаж»,
совершенно независимо от него, что
подтверждает якобы пример фотомон-
тажа шведского живописца, графика и
фотографа Оскара Г. Рейландера. Речь
идет об аллегорической картине, воз-
никшей в 1856 году и составленной из
более, чем тридцати ретушированных
и дорисованных негативов. Двамя го-
дами раньше возник монтаж трех
негативов английского художника
Г.-П. Робинсона, а как образец чистого
коллажа и одного из первых известных
вообще приводят ширму датского
сказочника Ганса Христиана Андерсена,
обклеенную множеством вырезанных
репродукций.

¹ Так, в частности, в практике известно-
го чешского мастера фотомонтажа Иржи
Колара возникли работы, которые он вы-
страивает приемом многостворчатой ком-
позиции и поэтому окрестил их «роллажи»
(от чешского слова «ролети», обозначающе-
го «жалюзи»).

Ширму датского сказочника Ганса Христиа-
на Андерсена можно считать одним из пер-
вых коллажей. 1873—1874





Лоренс Вейль. Коллаж. 1940—1941

...Ширму Андерсена можно воспринимать как один из первых коллажей вообще, если принять во внимание, каким способом автор объединил в целое самые разнообразные мотивы картины. Здесь была использована и фотография...

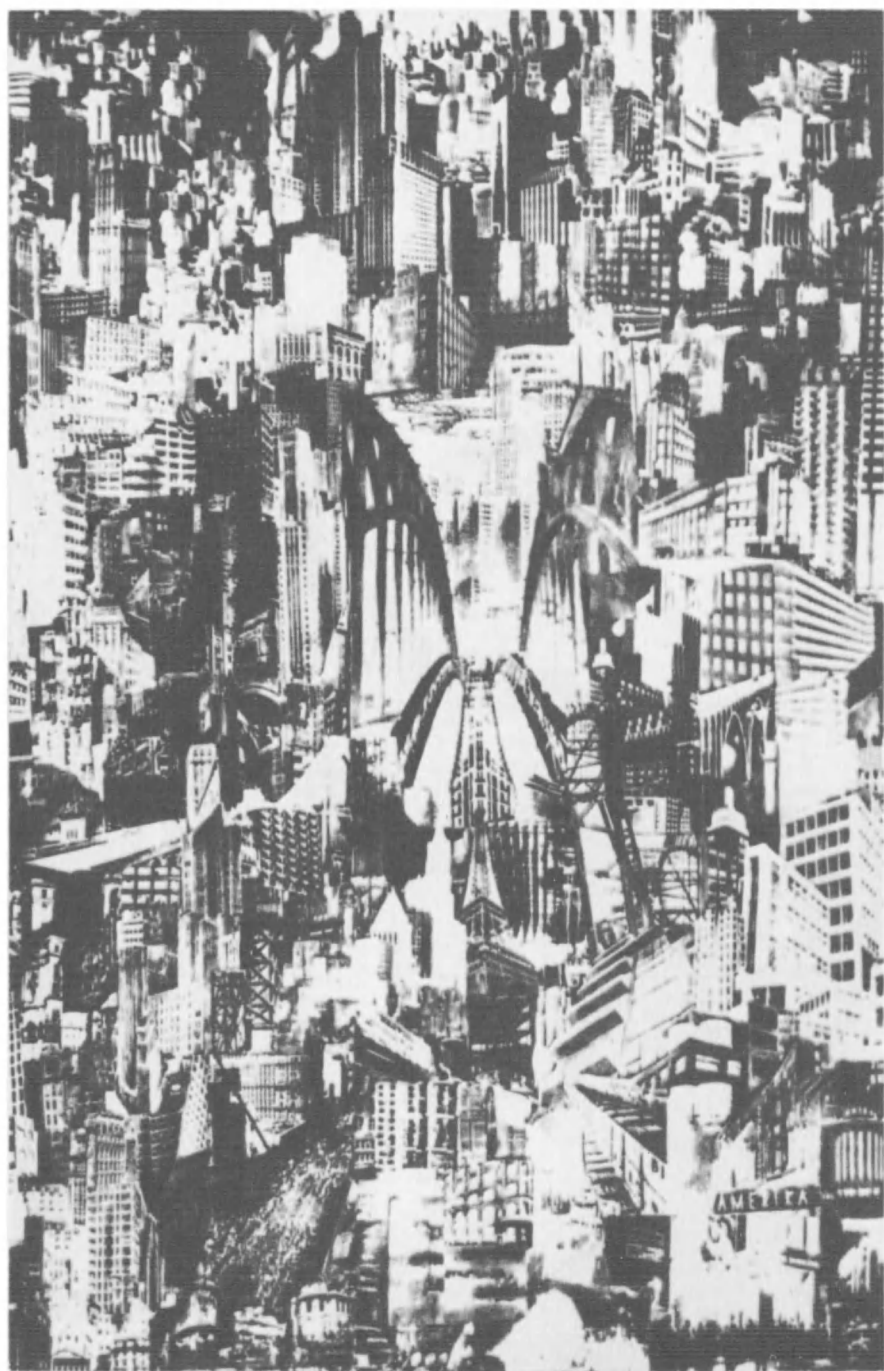
Большая часть авторов монтажей защищает или объясняет возникновение своих произведений тем, что «чистая фотография» не позволяет им пол-

ностью передать свои представления, не может отлиться в форму, которая передала бы процесс их мышления»¹.

В свою очередь, стараясь восстановить генеалогию обоих терминов, Арагон писал:

¹ Дворжак К. Монтаж, как творческий фотографический процесс.— «Фотография-73». Прага, № 3.

Поль Ситроен. Метрополис. 1923 ►





Джон Хартфильд. Политический фотомонтаж. 1938

«Когда и где появился «коллаж»? Я думаю, что, несмотря на первоначальные попытки дадаистов, надо отдать должное Максу Эрнсту, как его первооткрывателю, во всяком случае, в отношении тех двух форм, которые наиболее далеки от «наклеенной» бумаги, а именно: фотоколлажа и коллажа иллюстраций... Таким образом, коллаж способствовал рождению фотомонтажей (как их называли в России и Центральной Европе), которыми широко пользовались конструктивисты» (с. 59—60).

Не будем спорить с Арагоном о «первородстве», тем более что и он, будучи, очевидно, незнаком с исследованием чешских историков фотомонтажа, сам упоминал кроме Макса Эрнста в качестве «первооткрывателей» Пикассо и Брака.

Гораздо более важным является то обстоятельство, что «коллаж» и «фотомонтаж» так и остались бы боковыми разновидностями изобразительного искусства, если бы не Октябрьская революция, вызвавшая к жизни потребность новых, нетрадиционных способов массового агитационного и пропагандистского воздействия и вообще перетряхнувшая практику всех видов искусства и их теоретический багаж.

Советские и западные конструктивисты, о которых упоминает Арагон, исходили из предпосылки, что все доселе практикуемые технологии изобразительного искусства являются непригодными из-за их «буржуазности» и несозвучности «машинной» эпохе; объявлялось также, что вообще пришел конец станковой картине, так как на смену ей должна появиться «вещь», разумная и утилитарная, не украшающая, а входящая органически в жизнестроительство,— исключение делалось лишь для плаката, здесь-то и выступила на первый план фотография, организованная методом монтажа.

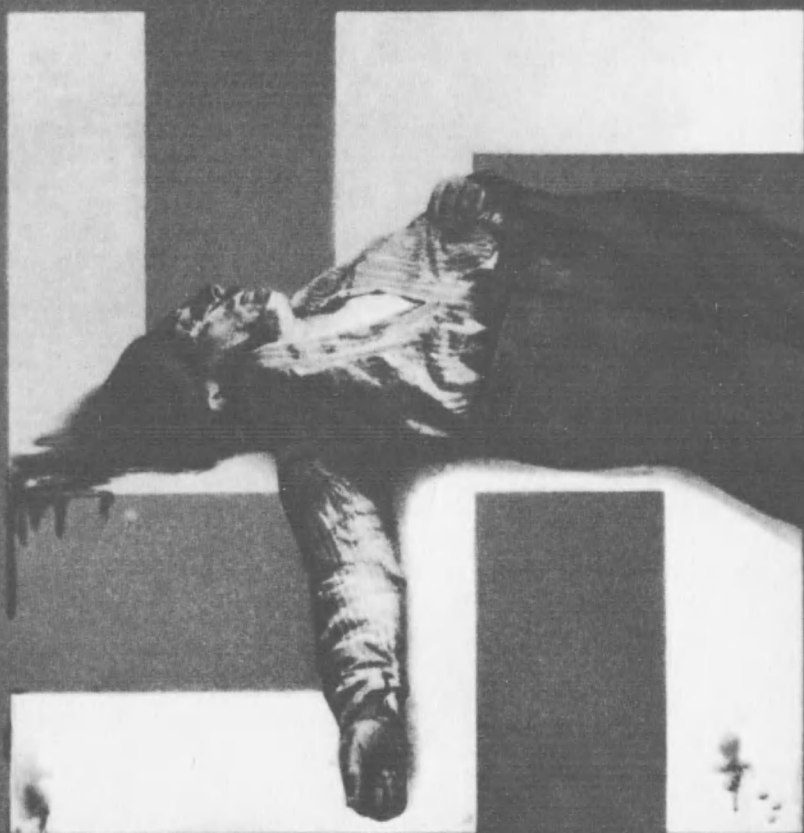
Новаторы той эпохи, как истинные, так и ложные, ошибались: ни масляные краски, ни акварель, ни гравюра сами по себе не бывают реакционными или буржуазными, а фактура фотографии по контрасту не является «пролетарской» — она лишь заняла свое место как одно из технически современных средств воздействия в общей системе изобразительности.

Дело ведь в том, кому и для чего служат эти средства, что они выражают и как соотносятся с действительностью — все эти общеизвестные истины марксистского искусствопонимания нашли еще одно подтверждение в эволюции «коллажа» и «фотомонтажа».

Ведь оба эти понятия немедленно также стали плацдармом идеологической борьбы — в буржуазном искусствоведении в период после окончания первой мировой войны твердо укоренилась концепция о монополии сначала дадаизма, а затем сюрреализма на

Джон Хартфильд. Крест убийц. 1933 ►

DAS MÖRDERKREUZ



Wo ihr dies Zeichen seht, denkt daran:
Für euch ist das Blut der Genossen geflossen.
Ihre brechenden Augen sprechen:

IHR MÜSST UNS RÄCHEN!



Джон Хартфильд. Биржевые заговорщики. 1935

все разновидности «коллажа», якобы совпадающего с теориями «автоматического письма», доминанты «подсознания» и «сверхсознания» с реалиями сновидений, паранойей и прочими атрибутами воинствующего реакционного идеализма. Книга «коллажей» Макса Эрнста «Женщина о ста головах» была объявлена настоящей библией, а «коллажи» Швитерса, Хуана Миро, Пикабиа, Арпа, Ман Рея открыто противопоставлялись сюжетным политическим фотомонтажам и «коллажам» художников, «революцией мобилизованных». Это о них справедливо писал Арагон:

«В жгучие годы революционных поражений и побед возникли на острие искусства Маяковский — в России, Хартфильд — в Германии. Эти два образца, один в условиях диктатуры пролетариата, другой — под диктатом капитала, отталкивающиеся от всего самого не-

понятого в поэзии, от крайних форм искусства для избранных, вылились в наиболее ослепительную современную иллюстрацию того, чем может быть искусство для масс, это великолепное и непонятным образом опороченное создание...

Подобно Маяковскому, чей голос перекачивался от Тихого океана до Черного моря, от лесов Карелии до среднеазиатских пустынь, так и мысли и искусство Джона Хартфильда испытали славу и величие лезвия, пронзающего все сердца...

Поэтому-то в течение всего периода немецкой демократии, в эпоху Веймарской конституции, немецкая буржуазия таскала Джона Хартфильда по судам. И неоднократно...

Когда же она ликвидировала «демократию», ее фашизм сделал нечто большее, чем простое преследование: нацисты уничтожили двадцатилетнюю работу Джона Хартфильда... Его искусство — это искусство по Ленину, ибо оно есть оружие в революционной борьбе пролетариата... Мастерски владея техникой, продуманной им с начала до конца, никогда не испытывая ограничений в выражении своей мысли, используя для своей палитры все аспекты современного мира, Джон Хартфильд руководствуется одной лишь материалистической диалектикой, одной лишь реальностью исторического движения, которое он воспроизводит в черно-белом цвете со всей яркостью борца» (с. 79—81).

А один из соратников Маяковского, поэт и драматург Сергей Третьяков, еще в 1931 году так прозорливо оценил заслуги художника-коммуниста:

«С 1923 по 1927 год Хартфильд работает в партийном сатирическом журнале... Вне журнала Хартфильд ведет плакатную работу по главнейшим кампаниям, проводимым Коммунистической партией... Но сила Хартфильда не в рисунке. Его сила в фотомонтаже. Монтажи его систематически появляются в АИЦ — «Иллюстрированной рабо-

Джон Хартфильд. «Никогда больше!». 1960





Джон Хартфильд. Мадрид. 1936

чей газете». Особой же славой пользуются обложки — это плакаты, это политические, воинствующие шаржи и публицистические монтажи, сделанные способом фотомонтажа, где документальные свойства фотографии приобретают особую взрывчатую силу... Многие тысячи наших советских рабочих просматривают «Рабочую иллюстрированную газету», радуются смелым и выразительным фотомонтажам в ней, вырезают и наклеивают эти фотомонтажи в свои стенгазеты и опять-таки не знают, что фотомонтер их — это маленький, тихоголосый, голубоглазый, ненавидящий капиталистов и совершенно негибкий германский большевик с английским прозвищем «Джон Хартфильд»¹.

Одновременно с фотомонтажами Хартфильда появились в СССР и работы



Джон Хартфильд. Обложка книги «Десять дней, которые потрясли мир». 1927

Александра Родченко. Живописец, прошедший искусство супрематизма и кубизма, вступив в группу ЛЕФа, пришел к необходимости пропаганды революционных идей новыми средствами¹.

Вместе с Маяковским он рекламировал советскую торговлю, иллюстрировал стихи поэта, оформлял выставки, книги — в том числе и сочинения В. И. Ленина, а когда появилась в свет поэма Маяковского «Про это», он оснастил ее циклом оригинальных композиций. О них писал советский критик Вартаков:

«Творческие принципы, отраженные автором в этой серии, надолго опреде-

¹ Наряду с Родченко следует упомянуть и других молодых советских художников: Клуциса, Сенькина, Прусакова и особенно братьев Стенберг.

¹ «Литература мировой революции», 1931, № 8—9, с. 146—148.

Поэт Поль Элюар иллюстрировал свою «Венецианскую ночь». 1934





Адольф Гофмейстер. Кавказ. Коллаж. 1959

лили эволюцию художника в жанре фотомонтажа... Смело сопоставляя разномасштабные предметы, даже сознательно сталкивая их в семантическом и формальном несходстве, Родченко достигал стилистического единства с новаторской поэзией Маяковского. Близость этих двух художников стала поводом для их тесной творческой дружбы, которая продолжалась до последних дней поэта¹.

Традиции Родченко, прервавшиеся на некоторое время, вновь возродились в творчестве другого советского художника — Александра Житомирского. С особой силой его дарование проявилось как во время Великой Отечественной войны, так и после нее, когда мастер

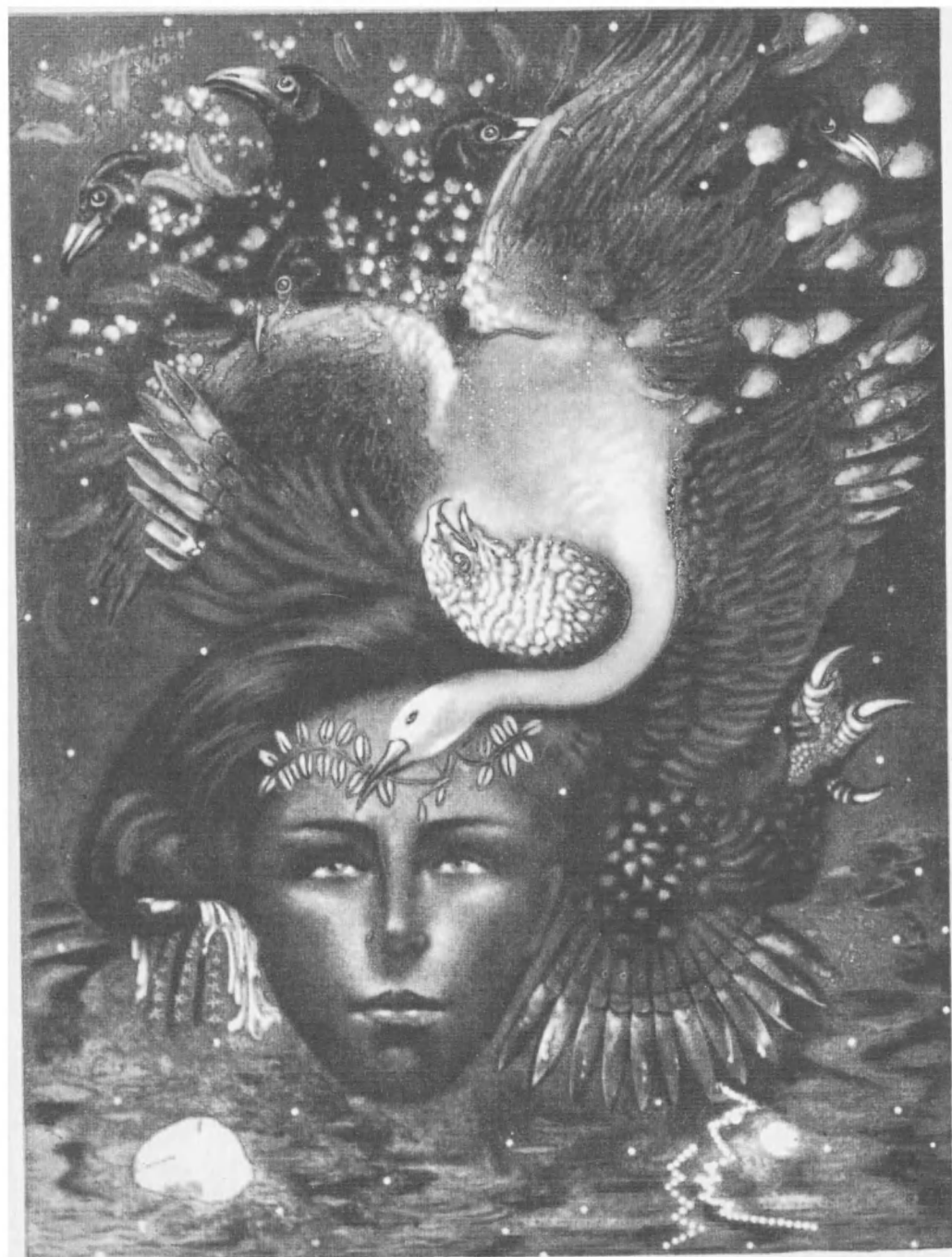
активно включился в борьбу за мир, сатирически разоблачая всех сторонников «холодной войны» и империалистических агрессоров. В статье об этом художнике искусствовед Владимир Иллеш подчеркивал ту же мысль о связи, существующей между революционными тенденциями современного искусства:

«Дело, видимо, в силе документа, в умении по-новому трансформировать великие идеи монтажа Эйзенштейна. Непреклонное правдолюбие, сила убежденности Маяковского, горький смех Гросса, улыбочность Эффеля и, наконец, динамичный смех Бидструпа — классические примеры того, что нетрадиционные формы искусства находят признательное эхо в душах людей»¹.

¹ Иллеш В. Александр Житомирский. — «Фотография-73», Прага, № 3.

¹ Вартанов А. «Фотография-73», Прага, № 3.

Портрет поэта Артюра Рембо работы Валентины Гюго, правнучки знаменитого писателя





А. Шавински и А. Боджери. «С новым годом!» 1934

Итак, видимо, не случайно во всех этих высказываниях перекликаются имена кинематографистов, живописцев, графиков, поэтов и среди них ведущее место занимает Владимир Маяковский.

Разве не является первая его революционная пьеса «Мистерия-буфф», начиная с самого ее названия, опытом сценического «коллажа», где перекрещиваются с такой дерзостью героическая патетика со звонкой буффонадой, политические лозунги с напряженной лирикой, злободневные остроты с метафорическими обобщениями, публицистическая проза с рифмованными монологами? И все это сложное, полифоническое и, мы можем смело сказать, «коллажное» построение впоследствии развивается во всех его пьесах и особенно в сценариях, что мы и проследили в предыдущей главе.

Важно отметить, что именно сегодня эти «коллажные» принципы драматургии Маяковского получают теоретическое осмысление. Когда в конце 1975 года Московский театр сатиры гастролировал по Италии, в культурно-политическом еженедельнике ИКП «Ринашита»

(1975, 8 ноября) критик Эдоардо Фадини писал о «Клопе»:

«...он и по сей день представляет собой, бесспорно, один из основных этапов истории современного театра в целом. Взрывчатая сатирическая энергия этой пьесы, нацеленной против мещанства, но одновременно и против попыток «мумифицировать революцию», высвобождается с помощью всех тех средств и приемов, которые были дороги великому поэту-революционеру: от клоунских реприз до опереточных острот, от цирковой буффонады до водеvilных куплетов, от пародии до политической карикатуры, от фейерверка «феерической комедии» до народной сказки и уличной баллады».

Упоминание в статье Иллеша имени Эйзенштейна также не случайно, и не только по той причине, что великий советский режиссер открыл все грандиозные возможности монтажа, но еще и потому, что в своих первых театральных опытах он уже сознательно применял разнообразные приемы «коллажа». По существу, его режиссерский дебют, спектакль «Мексиканец» в театре Пролеткульта, где он в подчеркнуто условную сценическую среду «вклеил» реальный боксерский ринг и сопоставил персонажи-маски с живым незагримированным героем, молодым революционером, был, несомненно, одним из первых образцов применения принципов «коллажа» на театре.

Но, конечно, самым ярким и самым значительным, вошедшим в историю мирового театра можно назвать «коллаж», изобретенный его учителем Всеволодом Мейерхольдом. Ведь это он осмелился осенью 1920 года в спектакле «Зори» ввести в абстрактную символику стихов Эмиля Верхарна только что полученное сообщение о великой победе Красной Армии — взятии Перекопа и изгнании белых банд с территории Республики.

Метод сценического «коллажа», родившийся из драматургии Маяковского и режиссуры Мейерхольда и Эйзенштейна, получил распространение не только во всей практике советского революционного театра, но и оказал ог-

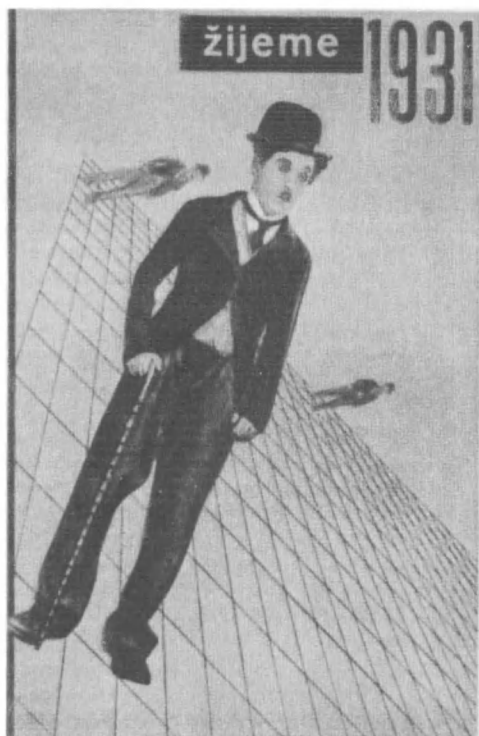


ромное влияние на прогрессивные тенденции мирового театра.

Именно тогда родился политический театр Эрвина Пискатора, который вводил в свои агитспектакли фрагменты кинохроники, экраны с надписями (что впоследствии широко применил Бертольт Брехт), соединял игру актеров с мультипликацией — вспомним рисованные фоны Георга Гросса в спектакле «Бравый солдат Швейк». Сам Георг Гросс так вспоминал об этих опытах Эрвина Пискатора:

Макс Букай. Коллаж. 1950

«Когда Джон Хартфильд и я в 1916 году в моем ателье в Зюдэнде в один прекрасный майский день, в пять часов утра, придумывали фотомонтаж, мы оба не подозревали о тех больших возможностях и о том тернистом, но победном пути, который предстоит этому открытию. Как иногда бывает в жизни, мы, сами того не подозревая, натолкнулись на золотиносную жилу... Во всяком слу-



Ладислав Сутнер. Обложка журнала. 1931

чае, Эрвин сознательно ввел фотомонтаж в рамки сцены, перемонтировал старый постановочный материал и снова вернул сцене ту живость и полноту действия, которые свойственны настоящему театру»¹.

О том, с какой последовательностью внедрял он свои принципы «коллажного» политического театра, свидетельствует Пискатор в описании спектакля «Несмотря ни на что», который он осуществил в июле 1925 года на сцене Большого Берлинского театра:

«Вся постановка была одним грандиозным монтажом подлинных речей, статей, газетных вырезок, воззваний, листовок, фотографий и фильмов о войне, революции, исторических личностях и сце-

нах... В ней были моменты сильнеешего напряжения и драматического подъема, она производила такое же потрясающее впечатление, как сочиненная драма»¹.

Поиски новых форм драматургии и ее сценического воплощения шли повсеместно и как бы подвести им итог выпало на долю выдающегося реформатора польской сцены режиссера Леона Шиллера, который в своем докладе 1930 года во Львове ввел еще и новую терминологию:

«Важнейшим достижением утилитарной драматургии явились, без сомнения, два новых типа спектаклей: репортаж и «фактомонтаж» (курсив мой. — С. Ю.). Первый с возможно большей объективностью драматизирует события, имеющие общественное и политическое значение, второй отмечает анекдот и драматическую конструкцию и по образцу бесфабульных фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, Турина или Рутtmана либо по образцу кабарежного ревю связывает идейными мостками отдельные факты из коллективной жизни и поясняет их значение в речах, статистических цифрах и выкладках, брошенных на экран, или, наконец, в кинематографических проекциях, содержащих исторический материал... Фактомонтаж имеет культурного и смелого представителя в лице Пискатора»².

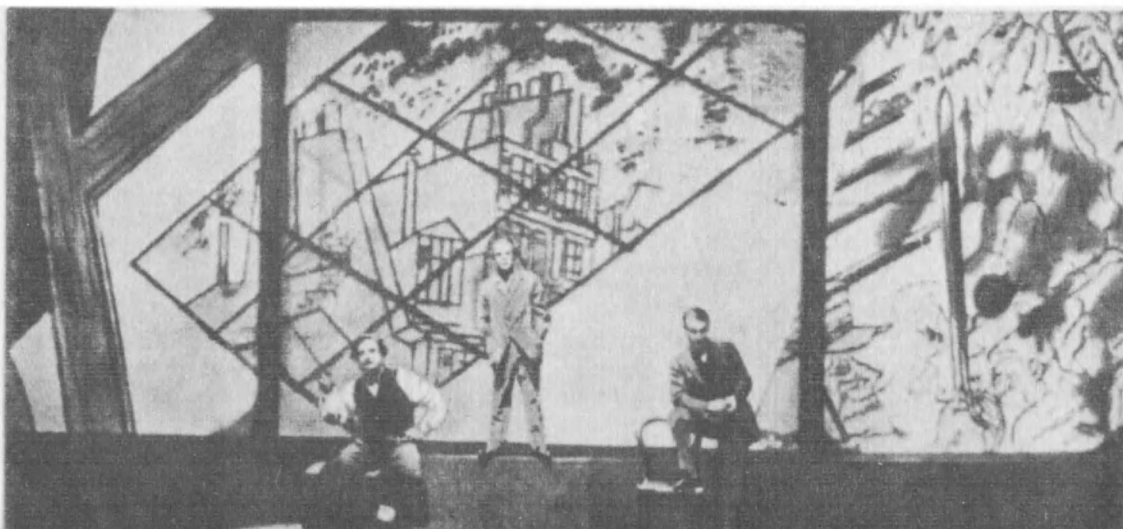
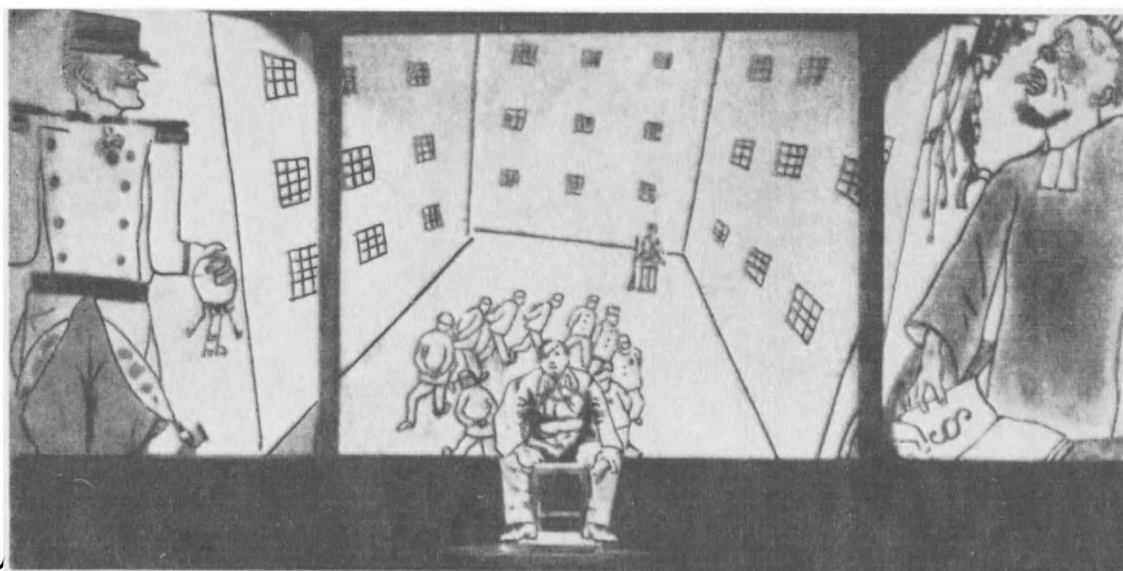
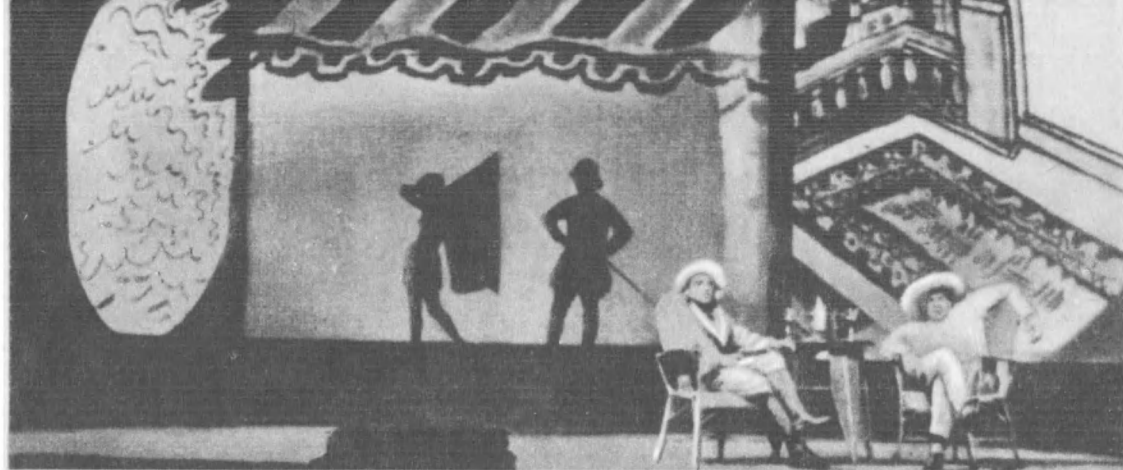
В ту же эпоху, в конце двадцатых годов, советское живогаетное движение «Синяя блуза», родившееся как одно из разветвлений агиттеатра, также было по существу все построено на «коллажном» приеме контрастного сочетания и переплетения элементов «Мистерии-буфф», то есть политической патетики, газетной информации, злободневных частушек,

¹ Ibid, p. 67.

² Шиллер Л. Гибель буржуазного театра.— «Литература мировой революции», 1931, № 2—3, с. 162.

¹ Piscator E. Das Politische Theater. Berlin, Henschelverlag, 1968, Schritt 1, p. 199.

Коллажная сценография художника Георга Гросса к постановке Эрвина Пискатора пьесы Пауля Цеха «Пьяный корабль» в Театре Фольксбюне. 1926



традиционных форм русского народного «раешника», лубка, плаката, пародии и пафоса. «Синяя блуза» способствовала интенсивному развитию таких же «коллажных» агитбригад, из которых наиболее известными были немецкие сине-блузники и французская группа «Октябрь», где кстати, начинали свою деятельность как авторы и актеры впоследствии известные поэты Жак Превер (украшающий своими «коллажами» книги стихов) и режиссеры Жан-Поль Ле Шануа и Пьер Превер.

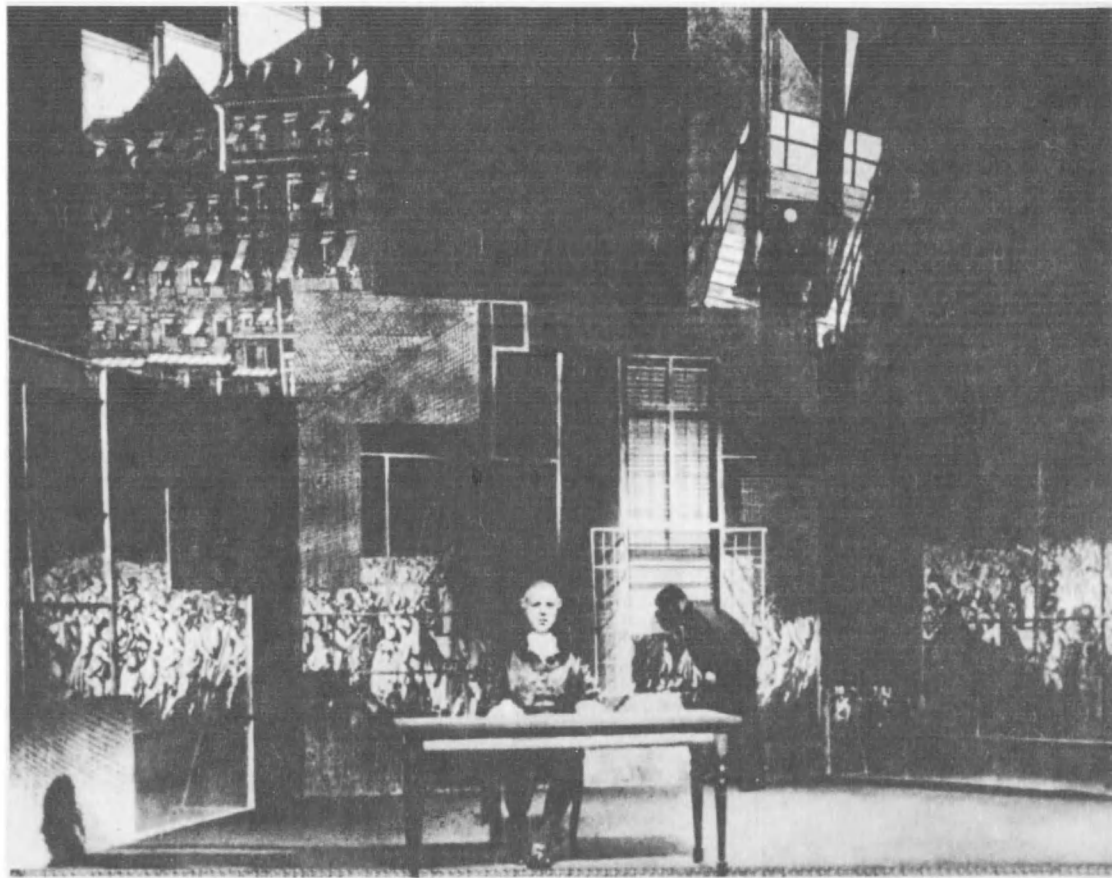
Возрождение «фактомонтажа» в драматургии Питера Вайса и других разно-

образных форм агитзрелищ, которое мы наблюдаем сегодня в студенческих и экспериментальных театрах Америки и Европы, именно сейчас, в эпоху обострения классовых противоречий и идейной борьбы, несомненно, можно считать продолжением опыта революционного советского театра и политических спектаклей таких режиссеров, как Эрвин Пискатор и Леон Шиллер.

Но для того чтобы закончить эти размышления о сценическом «коллаже», являющемся родоначальником развившегося впоследствии «киноколлажа», я хотел бы не ограничиваться только что названными именами художников прямого революционного действия. Так же как и изменения в палитре Пикассо и Леже носили сложный опосредован-

«Аристократы» Николая Погодина в постановке Эрвина Пискатора. 1945





ный характер, так и театральный «коллаж» может получить и более расширенное определение. Разве не являлся, например, таким смелым опытом «коллажа» прославленный спектакль Евгения Вахтангова «Принцесса Турандот», поставленный в 1922 году?

Сегодняшнему зрителю, приходящему на сохранившийся более полувека в репертуаре Театра Вахтангова спектакль трудно себе представить, какой ошеломляющей дерзостью явилась в свое время эта сценическая интерпретация известной сказки Гоцци.

Ведь традиции трактовки произведений венецианского драматурга неизменно связывались с реконструкцией форм старинного театра, стилизацией под итальянскую комедию дель арте. Теоре-

Коллажная сценография художника Ганса Ульриха Шмюдке к постановке Эрвина Пискатора пьесы Романа Роллана «Робеспьер». 1963

тические обоснования такого истолкования были связаны с борьбой против натуралистического театра и не случайно прокламировались до революции Мейерхольдом в журнале, демонстративно носившем название одной из «фаббิโอ» Гоцци — «Любовь к трем апельсинам», а практически были реализованы в довоенном спектакле Незлобинского театра «Принцесса Турандот» режиссером Федором Комиссаржевским.

Евгений Вахтангов именно приемом «коллажа» разрушил эту традицию. В суровой Москве, полуголодной и еще не

оправившейся от всех бедствий гражданской войны и хозяйственной разрухи стране, где солдатская шинель, кожаные куртки, ватники и валенки были неизбежной «прозодеждой» подавляющего большинства населения, в республике, где суровость времени и желание избавиться во всех областях от буржуазного наследства выражались в нетерпимости не только к пиджакам, но даже к галстукам, само появление на сцене труппы театра в элегантных фраках и бальных платьях прозвучало вызывающе смело, как полемическое утверждение театральной праздничности. К тому же эта современная одежда резко контрастировала со старинной фабулой пьесы, а вся ее сказочность иронически «очуждалась» предметами знакомого домашнего обихода, трансформированными в сказочные регалии и атрибуты.

В текст пьесы «вклеивались» сценические репризы, произносимые масками на самые злободневные, сиюминутные темы. Конечно, эти современные вставки тематически были ограничены набором шуток, понятных сравнительно узкому кругу советской интеллигенции, и не идут ни в какое сравнение с широкой политической информацией «Зорь» или «Земли дыбом» Мейерхольда, но я полагаю, что Вахтангов был также новатором в области сценического «коллажа», и если бы не его смерть, то мы несомненно стали бы свидетелями его еще более смелых опытов.

Вахтангов считал своим учителем не только Станиславского, но и Мейерхольда, и поэтому, вероятно, полностью подписался бы под его наблюдениями, высказанными в беседе 1935 года с молодыми режиссерами.

«Когда вы станете изучать больших мастеров искусства — французских художников, японских, — вы увидите, что они часто позволяли себе, трактуя современную тему, смешивать условные приемы старой живописи с приемами новой живописи. Но это нужно делать с большим умением, чтобы скомпоновалось»¹.

¹ Мейерхольд В.с. Из беседы с режиссерами периферийных театров, 11 февраля 1935 г. (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1).

Я хочу также обратить внимание на то, что остаются до сих пор не исследованными проблемы «коллажа» и в методике советского ТРАМа (Театра рабочей молодежи и особенно его ленинградского руководителя Михаила Соколовского) и замечательные литературные монтажи из произведений Ленина и русской классики, автором и исполнителем которых был высокоодаренный Владимир Яхонтов, — ведь именно отсюда развился «театр одного актера», ставший таким популярным в социалистических странах.

Опыт Яхонтова стал основой сценических «коллажей» из поэтических произведений Пушкина, Маяковского и современных советских поэтов в Театре на Таганке, а в Польше по этому же пути идет выдающийся режиссер Адам Ханушкевич, чьи композиции в театре «Народовом» и на телевидении поэзии и прозы Жеромского, Норвида, Словацкого стали крупным явлением в культурной жизни страны.

Еще не прослежены связи новаторской советской драматургии тридцатых годов с эстетикой таких современных спектаклей, как «Темп-29» по Погодину и «У времени в плену» Александра Штейна в Московском театре сатиры, или «Погода на завтра» и «Большевики» Михаила Шatroва в театре «Современник», или «Только правда» Д. Аля в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького, а ведь все эти явления также свидетельствуют о разном образии и жизнеспособности того, что я вынужден (пока однозначно) определить термином «коллаж».

Исследуя стремительное распространение вируса «коллажности», не могу не привести несколько примеров из области музыки, в которой отнюдь не могу считать себя компетентным. Однако когда Родион Щедрин вводит в партитуру своего балета «Анна Каренина» (эпизод в театре) оперную арию Беллини или использует для характеристики героини материал из медленной части Второго квартета Чайковского, а эстонский композитор Арво Пярт в ходе своей Второй симфонии цитирует «Сладкие грезы» того же великого русского



Иозеф Свобода. Полиэкран в павильоне Чехословакии на ЭКСПО-58 в Брюсселе

классика, или современный советский композитор Борис Чайковский в первую часть своей Второй симфонии последовательно вводит четыре темы — из квинтета с кларнетом Моцарта, партию альты из «Страстей» Баха, фрагменты фантастических сцен Шумана «Вечером» и, наконец, из Четвертого квартета Бетховена, то во всех этих разрозненных, но неслучайных примерах я вижу, вернее, слышу доказательства сознательного использования возможностей звукового «коллажа»¹.

В работе над литературной основой для своих композиций современные композиторы все настойчивее прибегают к «коллажу». Так поступил известный польский композитор Кшиштоф Пендерецкий в своем произведении «Dies irae», посвященном памяти жертв фашистского террора, погибших в Освенциме, и исполненном 14 сентября 1975 года на празднике газеты «Юмани-те». Он писал:

«Я собрал различные тексты, поэму, стихи из всего того, что на протяжении всей истории литературы показалось мне наиболее соответствующим значению события. Избранные фрагменты образовали «коллаж»².

Далее композитор перечисляет конкретные элементы этого «коллажа»: отрывок из стихов Арагона, строки Эсхила, цитату из библейского Апокалипсиса и вновь возвращение к Полю Валери и современному польскому поэту Ружевичу — все эти и многие другие тексты исполняются на польском, английском, французском, русском, древнееврейском, латинском и греческом языках.

Так же и современный итальянский композитор Луиджи Ноно, чью оперу «Под жарким солнцем, полным любви» поставил в Милане советский режиссер Юрий Любимов, пользовался методикой «коллажа». Свой замысел композитор характеризовал «как гигантское полотно классовой борьбы разных времен и народов, начиная с Парижской Комму-

ны. В центре оперы обобщенный образ женщины-революционерки... Среди них французская революционерка и писательница Луиза Мишель, подруга Че Гевары Таня Бунке, Жанна-Мари из стихотворения А. Рембо «Руки Жанны-Мари», Деола из стихов крупнейшего современного итальянского поэта и писателя Чезаре Павезе, узницы южновьетнамских концлагерей, кубинские революционерки, наконец, горьковская Мать. Все эти женские образы не связаны сюжетом: они как бы перевоплощаются друг в друга, становясь символом непрерывности исторического развития.

...Здесь использованы средства выразительности, характерные не только для музыкальной, но и театральной практики нашего времени: монтажность, быстрая смена сцен, взаимопроникновение ситуаций, свободное решение пространства»¹.

Польский журнал «Театр» (1975, № 23) описывал гастроли во время «Варшавской осени» парижской группы «Музыка и сцена сегодня» как музыкальный и эстрадный «коллаж», который монтировался из пианистических, вокальных и пантомимических произведений, исполняемых в масках и костюмах, с использованием не только традиционных инструментов, но также и шахматных фигур, пишущей машинки и даже детской и инвалидной колясок (?). Судя по таким «элементам», это зрелище надо считать, скорее, по разряду «хэппенинга».

Но это, как говорил Киплинг, уже другая история.

Теперь, наконец, настала пора напомнить, что кинематография, в чьей констистенции с самого ее зарождения заключались и «монтажность» и «фотографичность», находилась в особых и ничем не обязанных живописи отношениях с «коллажем». Вся эстетика прославленных феерий Жоржа Мельеса (не упоминая уже о мультипликации) была с ним связанной, не догадываясь об этом, так же как и мольеровский господин Журден не знал, что говорил прозой.

Но «киноколлаж» в его специфиче-

¹ Пользуясь случаем принести благодарность музыковеду М. Д. Сабининой за ценную консультацию.

² «L'Humanite», 1975, 35 août.

¹ «Театр», 1975, № 11, с. 121—123.

ском виде, каким он был изобретен Маяковским в середине двадцатых годов, нашел свое применение в мировом киноискусстве значительно позже. В советской кинематографии той эпохи он оказался не к месту в ревностном соревновании между «игровой» (Кулешов, Эйзенштейн) и «неигровой» (Вертов, Шуб). Сами ее адепты в теории утверждали чистоту и автономию своих средств, однако на практике Эйзенштейн «вклеивал» в «Стачку» неигровую документальную бойню, а Дзига Вертов рифмовал свои хроникальные кадры с поэтической «игровой» вольностью, но это было лишь отклонением от правил, таким же противоречивым, как писание стихов Маяковским и Асеевым, в теории пропагандировавших только «литературу факта».

В те годы, пожалуй, только в первых фильмах Козинцева и Трауберга («Похождения Октябрины»), Медведкина («Счастье»), Довженко («Ягодки любви»), Охлопкова («Проданный аппетит») можно было обнаружить совпадение с поисками Маяковского в области эксцентрической метафоры. Также и на Западе аналогичные опыты Рене Клера («Антракт», «Воображаемое путешествие») и Фернана Леже («Механический балет») только с трудом можно отнести к «киноколлажам», хотя Клер «вклеивал» в свое путешествие ожившие восковые персонажи Чаплина и других киногероев, того же Чаплина, только в виде плоской марионетки, «вклеивал» Леже в свой экспериментальный фильм — все это перекликалось со «Звездой экрана» Маяковского, хотя авторы и не подозревали о сходстве.

В Америке в 1941 году появился фильм режиссера Эрвина Поттера «Хельцаппин», который также совершенно самостоятельно развивал тенденции комической кинометафоры, где герои «в жизни» и на экране беспрерывно менялись местами в целой серии погонь и приключений.

Затем уже сам Чаплин неожиданно вклеил в начало своего фильма «Новые времена» документальный кадр стада баранов, и таким же кадром через несколько лет закончил Бунюэль картину

«Ангел-истребитель». Образ стада, символизирующий толпу, гонимую, как у Чаплина, в ворота завода или в церковь, как у Бунюэля, перекочевал и в семидесятые годы в фильм Питера Богдановича «Последний киносеанс», где на экране кино в заштатном американском городке молодежь смотрит, как Джон Уэйн в обличьи ковбоя загоняет стадо, в то время как самих этих юношей отсюда вскоре погонят на войну в Корею.

Вообще же в США «киноколлаж» нашел широкое применение главным образом в так называемом «подпольном» кино, в то время как в Европе он завоевал видное место и в фильмах более широкого распространения. Ален Рене ввел в игровую ткань своей нашумевшей картины «Хиросима, любовь моя» хроникальные фото японской трагедии и инсценированные «под хронику» кадры демонстрации, а фильм «Далеко от Вьетнама», снятый группой видных французских режиссеров, был целиком осуществлен приемом «киноколлажа», причем главная заслуга принадлежит здесь монтажному мастерству Криса Маркера, который уже и раньше демонстрировал образец публицистического «коллажа» в короткометражном фильме «Письмо из Сибири», в затем в двух своих картинах о революционной Кубе.

На самом Острове Свободы вырос замечательный мастер публицистического фильма Сантьяго Альварес, широко и изобретательно применяющий «киноколлаж». Будучи убежденным документалистом, свою теоретическую позицию он сформулировал так:

«Но я не думаю, что стиль документального кино, как и язык художественных фильмов, является чем-то неизменным, постоянным. Художественный кинематограф сейчас во всем мире — и Куба не исключение — находится под влиянием кинодокументалистики. Мы наблюдаем в кино появление новых тенденций, которые характеризуются использованием в художественных фильмах типично журналистских приемов»¹.

¹ Альберто Э. Лицом к лицу. Сантьяго Альварес. — «Куба», 1975, № 8, с. 37.

Художественная и политическая ценность «коллажных» фильмов кубинского мастера становится особенно весомой по сравнению с продукцией «пророка» и даже «изобретателя киноколлажа» (таким объявила его парижская критика) Жана-Люка Годара, который также применял с изрядной формальной виртуозностью различные фактуры в целях пропаганды своих воинствующих анархистских позиций правого и открыто антикоммунистического толка.

Векания «коллажной» эстетики оказались настолько сильными, что они проникли даже и в замкнутую, камерную поэтику Ингмара Бергмана — его фильм «Личина» начинается прологом, где символические образы чередуются с цитатой из американской комической ленты (использованной ранее в его же фильме «Тюрма»), натуралистические кадры распятия перемежаются с осветительными киноприборами, а драматической кульминацией повествования являются потрясающие хроникальные кадры самосожжения буддиста в Сайгоне — их видит на экране телевизора героиня, и они являются причиной ее нервного шока — молчания на протяжении всей картины.

В английском фильме Линдсея Андерсона «Счастливычик» принцип «киноколлажа» получает более широкое развитие — пролог стилизован «под документ» (добыча кофе и казнь раба), а вся картина снабжена внефабульными «проклеяками» песен, исполняемых популярным певцом Аланом Прайсом и его ансамблем.

Откровенно пластический «коллаж» лег в основу французского фильма «Пленница», где режиссер Клузо (не забудем, что это именно он снял фильм «Тайна Пикассо») взял основным фоном для действия галерею «оп-арта», и поэтому кульминационный сюжетный ход — автомобильную катастрофу и ее последствия — разрешил средством «коллажа» из «оптических» произведений.

Перечисление зарубежных фильмов, так или иначе использующих «киноколлаж», заняло бы еще много места, и я ограничусь для последнего доказатель-

ства жизненности этого приема констатацией его проникновения в киноискусство стран «третьего мира». Мавританский режиссер Мед Хондо, прославившийся отличным фильмом «Солнце О», снял новую картину «Чернокожие, ваши соседи», и о ней в тунисском журнале «Жен Африк» рецензент писал:

«Мед Хондо радикально отклоняется от сюжетных схем и шаблонных форм, навязываемых развивающимся кинематографом мира империалистическим кино. Отсюда необычная продолжительность фильма и его кажущаяся неудобоваримость в плане стиля: здесь и документальность, и политическая сатира, и театральность в традиции Брехта, и собственно игровые эпизоды»¹.

В советском кино «киноколлаж» не получил еще разнообразного применения, хотя введение документальных кадров в художественные фильмы стало ходовым приемом: хроникальные фото вклеивает режиссер А. Михалков-Кончаловский в экранизацию «Дяди Вани» А. Чехова, а Ролан Быков систематически использует в своих фильмах («Айболит-66», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса») прием двойного экранного пространства с входами и выходами из него действующих лиц; чисто «коллажной» картиной можно назвать «Спорт, спорт, спорт» режиссера Э. Климова, где остроумно применены самые различные фактуры.

Цитаты из живописи «вклеил» режиссер М. Хуциев в свой «Июльский дождь», а режиссер А. Митта органично включил мультипликацию в ткань фильма «Сказ про то, как царь Петр арапа женил». Кинодраматурги М. Туровская и Ю. Ханютин, чей замысел в свое время лег в основу фильма М. Ромма «Обыкновенный фашизм», свой новый сценарий «Петр Мартынович и годы большой жизни» выстроили чисто «коллажным» приемом, организуя вокруг фрагментов из игровых лент с участием Петра Алейникова хроникальный материал и документальные интервью, в которых действуют наряду

¹ Бугедир Ф. Новый фильм Меда Хондо. — «За рубежом», 1974, № 51.

с реальными свидетелями эпохи и вымышленными персонажами.

К последовательным и давним сторонникам «киноколлажа» я позволяю причислить и себя, так как, начиная с самых ранних фильмов, в той или иной степени прибегал к его приемам.

Кинопоэтику Маяковского мы с Анатолием Карановичем применили уже в фильме «Баня», и поэтому естественно наше обращение к еще более развернутому «киноколлажу» в нашей последней работе, лабораторию которой я и постараюсь раскрыть далее.

Иллюзии «тантаморески» и аллюзии «комикса»

Итак, когда стало ясным, что кинопоэтика Маяковского может лечь в основу фильма «Маяковский смеется», где «коллаж», во всем его разнообразии, станет основным выразителем темы, оставалось лишь конкретизировать все задуманное в форме сначала литературного, а затем и режиссерского сценария.

Признаюсь, что я по-настоящему чувствую себя счастливым только во время двух периодов работы над фильмом — это когда он задумывается (обычно вне пределов студии) и когда рождается вторично на монтажном столе. Многие из моих коллег наслаждаются в процессе съемочного периода, я же в продолжение его тоскую от потери времени, безвозвратно и бесполезно уходящего на ожидания, согласования, опоздания, организационные неувязки или технические неполадки. Все это не имеет никакого отношения к творческому процессу, и если выдаются редкие минуты радости от общения с актером или с природой на натуральных съемках, то они неизбежно тонут в вязком болоте административной суеты и преодолении бесконечных, не по твоей вине возникающих препятствий. Поэтому правы кинематографисты, утверждающие, что основными качествами режиссеров должны явиться не столько талант и вкус, сколько железное здоровье и безропотное терпение.

Зато как увлекательно фантазировать, воссоздавать новую ленту на фантастическом экране воображения, пытаться разглядеть конкретные ее очертания, придумывать варианты, слышать интонацию актера, звуки музыки или реального мира, ощущать ракурс, композицию, звучание красочного пятна или поэзию жеста, чувствовать, как силой твоей воли выстраивается, начинает дышать, жить сотворенный тобой волшебный мир будущего фильма.

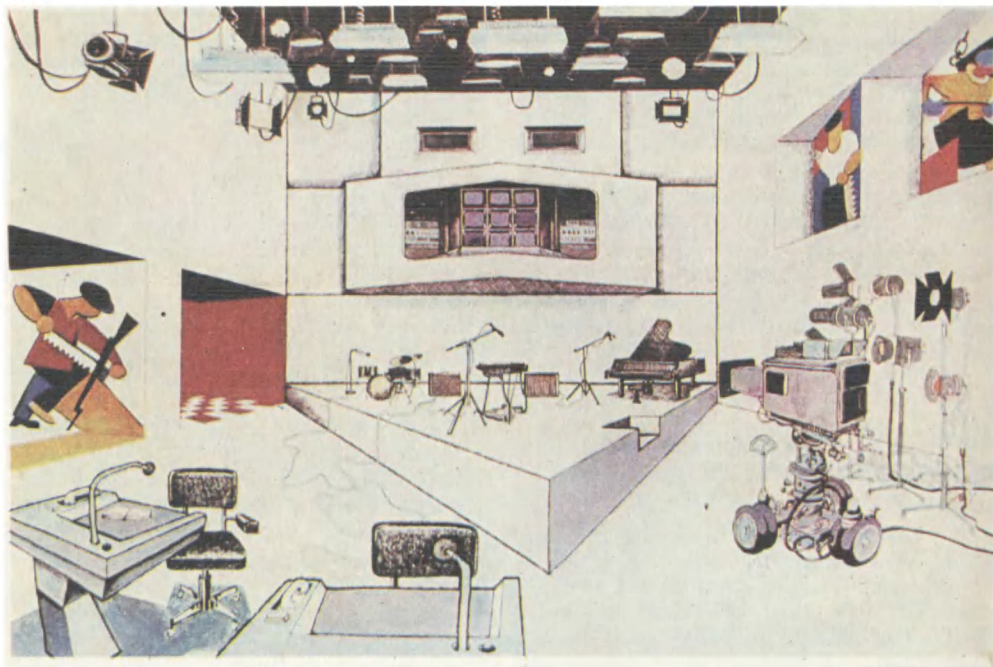
Иногда приходится слышать удивленный вопрос: «Почему вы работаете вдвоем?» Его задают и писатели, и режиссеры, и даже художники. Я лично понимаю это как потребность во время творческого процесса ощущать плечо друга, единомышленника и в то же время оппонента, в споре с которым оттачивается твоя мысль, а его удачная выдумка в свою очередь подзадоривает твою изобретательность, и вместе с ним порадоваться найденному решению, кающемуся в этот момент единственно точным.

Если мы знаем благотворные примеры такого творческого содружества в литературе, то оно особенно объяснимо в кинематографе, где вдвоем легче преодолевать сложнейшую и утомительную технологию производства, в котором от замысла до его свершения нужно пройти такой долгий путь.

Пытаясь сейчас восстановить творческий процесс замысла фильма, я уже не могу отделить доли участия в нем моего сотоварища по этой работе Анатолия Карановича.

Поэтому пусть читатель учтет, что отвечаем мы оба как за находки, так и за просчеты, и если мне придется иногда брать ответственность больше на себя, то только потому, что в данном случае, работая над «Клопом», я оказывался в затруднительном положении, так как уже ставил пьесу на сцене и должен был следить за тем, чтобы не повториться и ничего не перенести на экран из театрального решения.

Закономерности в работе творческой фантазии установить, как известно, невозможно, однако если режиссерский план возникает в результате чисто го-



Действие фильма «Маяковский смеется», как бы «вклеено» в атмосферу кинематографического павильона.

Эскиз декорации художника С. Гаврилова

ловной и логической придумки, то это сразу ощущается как в спектакле, так и в фильме. Очевидно, и в этом процессе нужно базироваться на том, секрет чего искал всю жизнь великий Станиславский,— то есть на сознательном подведении психофизического аппарата к тому состоянию, в котором лучше всего высвобождаются подсознание, интуиция, воображение и в результате происходит то, что мы называем творческим актом.

Известно также из открытий того же Станиславского, что акт этот вовсе не иррационален, а может быть прослежен, объяснен и стимулирован, так как связан он пульсирующей кровеносной системой ассоциаций с окружающим миром, с действительностью, с жизнью во всей ее полноте и сложности.

Таким образом, творческая находка, режиссерское решение, постановочное

видение, кажущиеся часто даже для самого художника неожиданными, всегда находят рано или поздно подтверждение в жизненных наблюдениях или ассоциациях в смежных искусствах.

Для себя я считаю важным, чтобы музыкальный настрой работы режиссерской фантазии возникал, развивался и следовал в той же тональности, в том же ключе, который возник у автора. Никогда не следует поддаваться дешевому соблазну считать себя обязательно выше или талантливее его. Мейерхольд, чья фантазия была неистощимой, никогда не учил нас режиссерскому произволу, он призывал прислушиваться к автору, проникать в глубину и своеобразие его контрапункта, поэтому так любил он, кстати, музыкальные сравнения.

Особенность режиссерского мышления Мейерхольда заключалась в том, что партитуру авторской мысли предлагал он не просто иллюстрировать, а выявлять разнообразными постановочными средствами, изобретая каждый раз нечто новое и свежее, так как искусство — это непрерывное открытие и только

этим способно оно затронуть, взволновать зрителя.

Об этом уже в наши дни писал и один из самых интересных английских режиссеров Питер Брук в своей книге «Пустое пространство»:

«Художественная смерть возникает там, где есть повторение пройденного. «Мертвый режиссер» использует старые формы, старые методы репетиций, старые шутки, старые эффекты, избитые начала и финалы, это в равной степени относится и к его сотворцам — художникам и композиторам...»¹.

Английский режиссер прав, и если бы он сам так не подходил к своей профессии, то ему не удалось бы его интерпретации Шекспира. «Мертвой режиссуре» нечего делать и с Маяковским. Его непрестанное, неутомимое новаторство требует такого же творческого напряжения от каждого художника, обращающегося к его драматургической поэтике, будь то режиссер, актер или композитор.

Попробуем все же восстановить ход наших размышлений: уже при экранизации «Бани» мы с Анатолием Карановичем шли свободным ходом, понимая бесплодность повторения на экране сценической конструкции пьесы. И здесь мы искали прежде всего основной драматургический стержень, который позволил бы нам так же свободно, как это делал поэт, обращаться с временем и пространством и, пользуясь методом брехтовского «очуждения», вовлекать зрителя в тот круг размышлений о современном мещанстве, на борьбу с которым мобилизовал свой талант Маяковский.

На помощь опять пришел прежде всего он сам: ведь не случайно поэт ввел реальную фигуру режиссера в третий акт «Бани» и заставил его полемизировать от имени автора с персонажами пьесы. Отсюда в нашем замысле возник Ведущий, сначала он был безымянным, а затем приобрел конкретные черты кинодраматурга Алексея Каплера, который был не только современником поэ-

та и его эпохи, но и персонажем, знакомым миллионам зрителей, так как он успешно вел в течение шести лет популярную телевизионную «Кинопанораму». «Вклеивание» живого, узнаваемого человека в феерический мир комедии стало первым конкретным применением избранного нами «киноколлажа», к тому же, по нашему замыслу, он должен был не просто помогать действию, но и стать нашим оппонентом, спорить с некоторыми постановочными решениями: так самый факт дискуссии с экраном обострял, будоражил мысль зрителя.

Затем, следуя мечте Мейерхольда о некоем фантастическом и в то же время реальном окружении и в согласии с тенденциями современного и, в частности, брехтовского театра с его очищенным пространством, населенным подлинными, не бутафорскими предметами, мы «вклеили» действие нашего фильма в

«Площадь Маяковского — это святое место советского искусства. Там, справа, где сейчас находится Зал имени Чайковского, раньше был театр прославленного режиссера Мейерхольда, который первым поставил все пьесы поэта».

Ведущий — Алексей Каплер в фильме «Маяковский смеется».



¹ Brook P. The Empty Space. London, 1972.

Эскизы кукол художницы Э. Коган для эпизода «Комсомольское общежитие» в фильме «Маяковский смеется»



Присыпкин

среду кинематографического ателье¹. Но сама обстановка кинопавильона представлялась нам не в ее натуралистическом хаосе, а как организованная рабочая часть «маяковского кино». Отсюда обкладка подчеркнуто белых, как в лаборатории, стен ярким цветным фризом из «Окон РОСТА» Маяковского и плакатов В. Лебедева — так произошел задуманный нами второй «коллаж»: стык современной кинотехники (пульт, аппаратура, микрофоны и т. д.) с изобразительной стилистикой двадцатых годов.

Следующая задача была уже чисто драматургическая: она касалась экспозиции персонажей и вообще примет времени — ведь нельзя забыть, что ес-

ли в эпоху Маяковского стоило раскрыться театральному занавесу и публика мгновенно узнавала знакомую среду и ее героев, так как они были современниками, то для сегодняшнего зрителя все это уже история полувековой давности, и поэтому «условия игры» должны быть новыми и предельно ясными.

Что может сказать современной молодежи атмосфера нэповского рынка первой картины «Клопа», на основании чего она может домыслить биографии Присыпкина, Баяна и мадам Ренессанс, не требовавших никакой «анкеты» для зрителя двадцатых годов. Почему так страдает комсомолка Зоя Березкина, уже в следующей картине покушающаяся на самоубийство? Если на все эти законные для сегодняшней аудитории вопросы не будет найден четкий ответ, все дальнейшее действие полетит под откос.

По счастью, на помощь приходит опять сам автор — в его сценарии «По-забудь про камин» есть отличная характеристика Присыпкина (там он еще не носит этой фамилии, а обозначен как молодой рабочий). На ее основании мы написали эпизод, из которого становится ясным, где работает (вернее, прогуливает) герой, и присутствуем при его первом конфликте с рабочим коллективом, едущим на субботник.



Зоя Березкина

¹ Следует указать, что принцип «фильма в фильме» отнюдь не является чем-то новым. Он неоднократно был использован в ряде картин, из которых я бы выделил такие, как «Связной» Ширли Кларк и «Американскую ночь» Франсуа Трюффо.

Значит, после речевого вступления Ведущего, также очень важного, так как привычным способом современного телевизионного разговора он вводит в непривычную атмосферу поэтики Маяковского, можно «вклеить» этот эпизод в форме кинопробы актера, выбранного на главную роль.

Здесь же в обстановке фабричного медпункта мы попутно узнаем, что такое взносы в разные, ныне не существующие добровольные организации — МОПР, «Долой неграмотность», Осоавиахим и, главное, Автодор, который будет иметь столь большое значение во второй половине пьесы, и здесь же свою жизненную «платформу» изложит Присыпкин в форме «зонга» под гитару. Этот текст мы предложили сочинить молодому поэту Ю. Михайлову, по нашему мнению, отлично уловившему интонации Маяковского и во всех остальных вставных песенных номерах.

А их, по нашему замыслу, должно быть в фильме много — в первом варианте сценария фильм виделся нам в форме «мюзикла», но и потом, когда по разным причинам он трансформировался в «киноколлажную» картину, му-

Пьер Скрипкин



Слесарь

зыка продолжала играть в нем важнейшую роль. Решение это возникло также не механически, оно выросло из творческой практики композитора Владимира Дашкевича, он принес нам чрезвычайно удачную композицию на тексты продавцов из первой картины «Клопа». Нам, по совести говоря, казалось невозможным их переложение на музыку, однако композитор нашел настолько верную интонацию, что не только весь эпизод, окрещенный нами «Нэп», лег на музыку Дашкевича, но и вообще фильм потребовал столько «звучания», что понадобилось сотрудничество еще двух композиторов — Анатолия Кремера и Андрея Горина, сочинившего и исполнившего со своим ансамблем «Оловянных солдатиков» песню о солнце на текст Маяковского.

Третья и самая основная проблема, требующая решения, касалась общей структуры фильма — если центр тяжести мы переносили на мультипликацию во всех ее разновидностях, то на каких правах и в каком качестве будут сопрягаться с ней живые персонажи? В необходимости введения их мы не сомневались — ведь здесь-то и заключалась

своевременно нереализованная новизна кинопоэтики Маяковского.

Реалистическая мотивировка присутствия актеров появилась без особых усилий — они будут в киноателье озвучивать своих или чужих мультипликационных персонажей на экране. Но это должно стать лишь трамплином для более увлекательной творческой задачи не натуралистически иллюстративного чередования различных пластических рядов, а органического их монтажного взаимодействия, рождающего какой-то новый и нам самим еще не известный эффект.

В 1971 году мне довелось посмотреть в одном из парижских кинотеатров новый фильм режиссера Роберта Стивенсона «Шары от кровати и палки от метелки». В картине под этим странноватым названием скрывалась забавная современная сказка, окрашенная интонациями, я бы сказал, диккенсовского юмора и в то же время оснащенная техническими трюками высокого качества и тем самым обогащающая наследие Мельеса.

Действие происходит в один из самых трагических периодов в жизни Англии — массированных налетов фашистской

Парень с книгами



Комсомолка

авиации на Лондон во время второй мировой войны. Двух осиротевших детей (их родители погибли от бомбежки) подбирает одинокая молодая учительница. По ходу общения с ребятами выясняется, что до войны у девушки было своеобразное «хобби» — она увлекалась изучением волшебства по книге какого-то анонимного мага, но не окончила курса, и поэтому ее способность к «чудесам» ограничивается несложными фокусами, которыми она и пробует развлекать брата и сестру. Однажды, хоронясь от одной из очередных бомбежек, они сталкиваются с бродягой, который и оказывается тем самым магом, чье незавершенное руководство по волшебству в свое время пленило учительницу.

В лице мальчугана профессор магии открывает медиума, обладающего недюжинными способностями к чудесам. Например, стоит ему потерять никелированный шар от обыкновенной кровати, как она превращается в ковер-самолет, способный передвигаться со скоростью современного самолета. Весь квартет усаживается на такую кровать и улетает из горящего Лондона на далекий остров, населенный только зверями, и где поэтому царят мир и спокойствие. Нарисованный мультипликационный лев справедливо правит своими такими же



Босой

нарисованными подданными, а так как он к тому же обожает футбол, то устраивает в честь английских гостей большой матч, предлагая роль рефери профессору магии. Под аплодисменты зрителей идет эта часть, где в стремительном темпе звери азартно орудуют футбольным мячом и где виртуозное мастерство мультипликаторов соединяется с манипуляциями актера.

Герои возвращаются в Англию и поселяются в одной из деревушек на берегу моря. Туда-то под ночным покровом подплывает немецкая подводная лодка, из которой высаживается десант фашистов. «Ученики чародея» мобилизуют все свои волшебные силы и призывают на помощь — кого бы вы думали? — старинную Англию в лице всех ее рыцарских доспехов, хранящихся в замках и музеях. Навстречу врагу выходят полчища лат, щитов, шлемов, надетых на невидимых воинов (здесь вспоминается фильм «Человек-невидимка» по Уэллсу), вооруженных мечами, копьями и секирами.

Они неуязвимы, и фашисты бегут в панике перед внушительным и фантастическим зрелищем наступления героев войны Алой и Белой розы, словно

сошедших с подмостков шекспировской сцены. Я так подробно остановился на этом фильме потому, что он является на сегодня эталоном технического совершенства комбинированных съемок, соединяющих живых персонажей с мультипликационными, но и он решает лишь одну задачу сочетания трехмерного объекта с плоскостной средой, нам же хотелось проэкспериментировать в области более семантических усложненных связей и контрастов, используя монтажные возможности «киноколлажа», и не только визуального, но и звукового.

Однако прежде всего надо было найти помимо функциональной еще и смысловую характеристику новых персонажей, актеров озвучивания. Легче всего это было сделать с актрисой Ией Саввиной, которую мы наметили на роль Зои Березкиной: «внутри экрана», в киноателье, она могла оставаться сама собой, такой же реальной и естественной, как и ее собеседник Ведущий.

Что же касается трех остальных, то есть актеров, как бы приглашенных озвучивать роли Присыпкина, Баяна и мадам Ренесанс, нам показалось необходимым вывести их из разряда слу-

Изобретатель





Присыпкин (Ю. Чернов) и Олег Баян (Л. Броневой) в фильме «Маяковский смеется»

жебных нейтральных персонажей и придать им и «вне экрана» сатирические характеристики. Ход наших мыслей был таков: надо постараться разглядеть те черты прошлого, которые могли бы сохраниться у людей сегодняшних. Так, молодой актер, играющий Присыпкина, и в своей «внеэкранной» жизни сохраняет некоторые черты Пьера Скрипкина — он не открыто хамоват, но пронырлив, уже вкусил плодов «изячной жизни», видимо, неплохо зарабатывая многочисленными халтурами, а по тому, с каким смаком исполняет он романсы Присыпкина, заметно совпадение его личных вкусов со своим персонажем, об этом же свидетельствует и «коллаж» на его гитарном футляре. В результате его поведение во время озвучания большого эпизода «Нэп» приобрело своеобразную стереоскопичность, он не только выполняет техническую функцию от своего актерского имени, но и как бы продолжает линию экранного Присыпкина, и вы уже не ощущаете границу, где он действует от себя, а где от пер-

сонажа Присыпкина — так роль начинает прочитываться не однолинейно, а многопланово.

То же произошло, но еще с более емким результатом, и с фигурой Олега Баяна. Мы предложили актеру Леониду Броневому сыграть несколько личин, повернув персонаж разными сторонами, ибо он по существу своему «оборотень», перекликающийся с действующими лицами трагикомедий Сухово-Кобылина.

Во «внутриэкранном» действии мы оставили его таким, каким он виделся поэту — приспособленцем и «королем пошляков», прибавив лишь несколько лубочно-мефистофельских штрихов в эпизоде «Нэп», а на свадьбе, когда он садится за рояль и под его все убыстряющийся чарльстон выплывают парикмахерские манекены, проглядывают в нем и какие-то inferнальные черты гофмановского персонажа.

Во «внеэкранной» жизни мы нафантазировали его биографию, не идентичную Баяну из пьесы: в сегодняшней советской действительности он, лишенный социальной почвы, измелечал, поблек, плацдарм его афер сузился — в нашем воображении он предстал как подпольный «хозяйчик» халтурного ансамбля, эстрадный из бывших администраторов, — словом, личность мимикрийная и полинялая.

Однако наш Баян вдруг приобрел «второй план», когда в эпизоде общезжития мы придали ему функции невропаста¹.

Нам всегда казалось, что знаменитый эпизод обучения Присыпкина «изячным манерам» не просто хлесткий эстрадный номер, неизменно вызывающий смех и восторги публики, а нечто большее и значительное для взаимоотношений учителя и ученика, некий новый этап в стремительном отрыве Присыпкина от своего класса. Эта мысль нашла свою реализацию в пластической метафоре — Присыпкин, как марионетка, в цепких (и нарочито снятых короткофокусной оптикой) руках современного Баяна.

¹ Так называется в марионеточном театре актер, водящий куклу.

Его третье обличье во второй половине фильма требует особого разбора, и мы обратимся к нему позже.

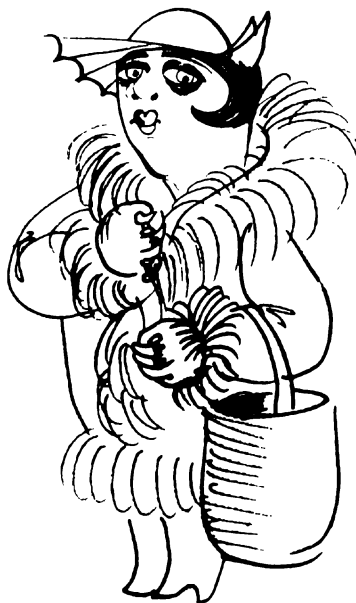
Новую жизнь обрела и мадам Ренессанс, с которой нам было жаль расставаться, тем более что планировали мы эту роль на такую яркую актрису, как Галина Волчек. Но сегодня «профсоюзный билет» Присыпкина не помог мадам сохранить свою парикмахерскую, и вот она сама вынуждена зарабатывать на хлеб (с сыром, который она с таким аппетитом жует на работе) в качестве одной из участниц «банды» Баяна.

Теперь, когда мы разобрались во всех главных действующих лицах, настала пора дальнейшего конструирования действия и выяснилось, что если Присыпкин заявлен в своих, так сказать, общественных (или, вернее, антиобщественных) связях, то его личная жизнь остается непроясненной, а ведь зритель должен не только из диалога уяснить взаимоотношения Присыпкина с Зоей Березкиной и его матримониальные планы с мадемуазель Эльзевирой Ренессанс.

Так возник следующий за кинопробой фрагмент, изобилующий важной, как прямой, так и косвенной, информацией. Ведущий, отвечая на вопрос актрисы, предлагает ей, используя профессиональное воображение, перенестись в двадцатые годы.

Здесь опять-таки мы могли опираться на опыт Маяковского, он писал, что соавтором пьесы «Клоп» являлась «Комсомольская правда» — ведь на ее столбцах нашел он прототип своего героя, а в сценарии «Как вы поживаете» несколько раз оживлял газетный лист, поэтому и мы поступили так же — на экране возникла первая страница «Комсомольской правды» 1926 года, а на фотографии появилась Зоя Березкина.

Далее приемом чистого «киноколлажа» из оживленных фотографий и карикатур под аккомпанемент гармошки, исполняющей популярный в то время вальс «Кирпичики», шел рассказ о романе Зои с Присыпкиным, заканчивающийся цитатой из подлинного немого фильма той эпохи «Человек без нервов» с участием того самого Гарри Пиля, чьи



«Розалия Павловна Ренессанс. Селедки — это да! Это вы будете иметь для свадьбы вещь».

Эскиз художницы Э. Коган

бакенбарды послужили образцом для Пьера Скрипкина, желавшего «держаться бомонд».

В пьесе удачливая соперница Березкиной, мадемуазель Эльзевира, появляется лишь в конце первой половины спектакля — в сцене свадьбы. Нам показалось важным показать ее зрителю раньше — так придумался эпизод, названный «Романс Присыпкина» и решенный способом, носящим звучное название «тантамореска». Происхождение этого термина нам выяснить не удалось (хотя и обращались мы к такому знатоку подобных дел, как Сергей Образцов), но знавали мы его издавна, по практике эстрады и театров миниатюр или кабаре типа «Летучей мыши», где им обозначался нехитрый трюк живописного задника с вырезами для лиц и рук живых актеров, а еще ранее использовали его на ярмарках, где уличные фотографии увековечивали своих клиентов в любых обличьях на разных фонах.



«Присыпкин. Жить невозможно
без ласки.
Ласку легко погубить,
Позвольте мне черные
глазки
красной душой любить».

«Тантамореска» по эскизу художника Д. Менделевича

Художник Д. Менделевич отлично выполнил по нашей просьбе две «тантаморески» — одну на тему «Я на лодочке катаюсь», в окружении белых лебедей, излюбленного мотива базарных ковриков, и вторую, изображающую идиллию в парикмахерской «Красный вежель», где мадемуазель Эльзевира Ренесанс парит в воздухе, как влюбленная на полотнах Шагала. Сначала на первой «тантамореске» в обществе Зои Березкиной исполняет Присыпкин романс, излагающий его жизненное кредо:

«Мои чувства, мечты и фантазии
Снова в сердце, как пламя, зажглись...
Я в боях с мировой буржуазией
Заслужил себе личную жизнь». А затем на второй, сменив комсомолку на пышнотелую маникюршу, поет ей: «Жить невозможно без ласки. Ласку легко погубить, Позвольте мне черные глазки Красной душой любить»¹.

Теперь, когда все фигуры оказались расставленными на шахматной доске действия, мы смогли приступить к одному из центральных эпизодов фильма. Хочу напомнить, что Мейерхольд учил

¹ В сценарии «Позабудь про камин» Маяковский для характеристики молодого рабочего, прототипа Присыпкина, цитирует стихотворение Ив. Молчанова: «За боль годов, за все невзгоды глухим сомнениям не быть. Под этим мирным небосводом хочу смеяться и любить». В нашем варианте мы только развили ту же тему.



нас точно намечать перед началом постановки ее ударные моменты, утверждая, что представление не может и не должно состоять из одних «пиков», надо уметь отделять главное от второстепенного, давать зрителю отдых перед восхождением на очередную вершину действия, используя и паузы и смену ритмов. Сам он в своей практике никогда не репетировал пьесу подряд, для начала он выбирал сцены, которые считал ключевыми, и если они ему удавались, то остальные выстраивал с легкостью почти импровизационной.

Так и мы в нашей режиссерской стратегии определили, что фильм «состоится», если мы убедительно решим пять основных узлов: «Нэп» — так мы называли эпизод рынка (на материале первой картины «Клопа»), «Комсомольское общежитие», «Свадьба», «Размораживание Присыпкина» и эпизод, условно окрещенный «Даешь изящную жизнь — серия вторая», или «комикс».

«Присыпкин. За что я боролся? Я за хорошую жизнь боролся... Кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть».

«Тантамореска» по эскизу художника Д. Менделевича

Комплекс «Нэпа» был для нас особенно привлекателен, так как на нем можно было проверить один из самых рискованных элементов нашего замысла — как будут стыковаться актеры с собственным мультипликационным изображением.

Рынок, которому мы даже дали адрес — толкучка у Сухаревской башни (в пьесе действие происходит у входа в универмаг, а в сценической редакции Театра сатиры я как художник использовал движущуюся панораму старой Москвы), виделся нам как серия оживших карикатур из юмористических журналов нэповской эпохи, вроде «Смехача» и «Красного перца».





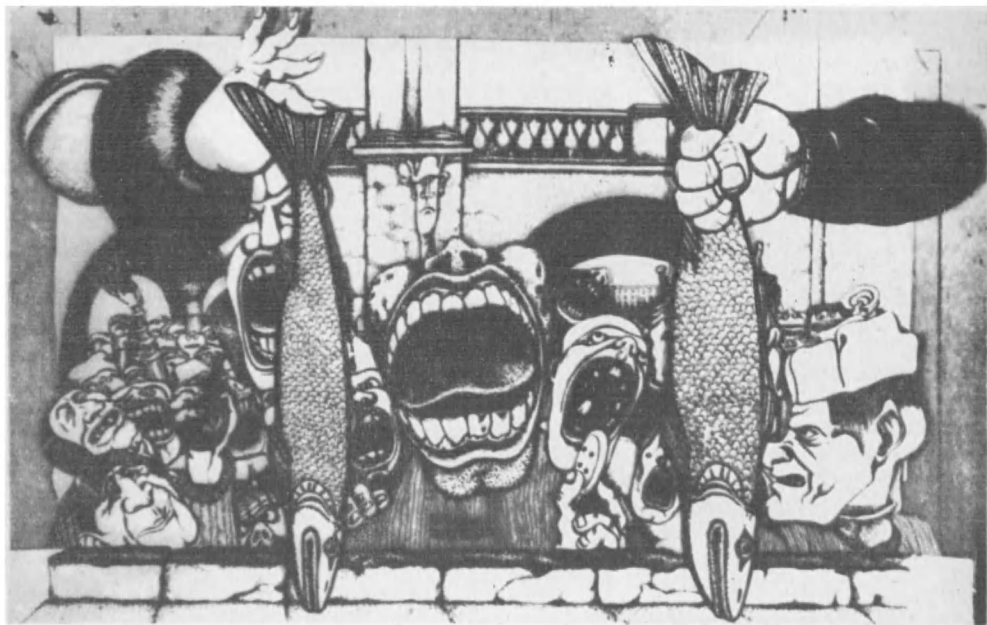
Но изобразительная стилистика зависела еще от одного важного вопроса: к какому способу мультипликации мы прибегнем? Известно, что их существует два: так называемая «перекладочная» мультипликация и «рисованная». Первая отличается от второй тем, что изображение не рисуется во всех своих фазах, одно за другим, на целлулоидных листах и затем снимается аппаратом, а раскладывается на станке под съемочным объективом и компонуется тут же режиссером и художником. Рисованная мультипликация, получившая классическое выражение в «школе Диснея», обладает преимуществом в плавности изображения, но считается уже слишком традиционной по сравнению с перекладочной, которая предоставляет больше «коллажных» возможностей и точнее соответствует изменившемуся современному графическому стилю.

Мы остановились на «перекладочной» технике, но стилистически решили не копировать карикатуру, а приблизиться к ней ассоциативно, сохранив постоянный белый фон как бы журнальной бумаги, а в изображении ограничиться лишь черным штрихом. Однако по ходу разработки художник Николай Кошкин чрезвычайно умело ввел цветные «коллажные» элементы, развивая тему царства вещей — «барахолки», заселенной рылами и харями, хора спекулянтов и мешочников. В частности, в одном из проходов мадам Ренессанс к ее черно-белому изображению прибавляется лишь одно красное пятно — напмаженный рот нэпманши (вспомним реплику из «Бани» машинистки Ундертон, которая была вынуждена красить губы, чтобы ими «бросаться»).

Весь цикл заканчивается взятой с верхней точки Сухаревской башней, на которую ложатся в ритм музыки огромные, во весь экран, буквы «нэп», так же как во времена Дзиги Вертова, когда надписи были не только информацией, но и

*«Съезжались к загсу трамваи —
Там красная свадьба была...»*

Кадр из фильма «Маяковский смеется»



**«Лучшие республиканские селедки!
Незаменимы при всякой водке!»**

Кадр из фильма «Маяковский смеется».
Художник Н. Кошкин

одним из составных ритмических элементов фильма.

Я уже упоминал выше, что одной из самых увлекательных режиссерских задач стал поиск возможностей монтажной стыковки актеров с мультипликацией. В сценарии предвидеть конечный эффект было невозможно, но мы все же с особой тщательностью произвели раскадровку, затем, после съемок и двухмесячной работы за монтажным столом, пришли к результату, как мне кажется, убедительному и для зрителей и для нас. Конечно, важным конструктивным элементом явилась музыкальная партитура В. Дашкевича, записанная предварительно единым куском, на нее ложилась актерская игра, снятая со скрупулезностью мультипликации, и рисованные кадры, «оживленные» игровым поведением персонажей.

Следующий узел — «Комсомольское общежитие». Было очевидно, что решать его как бытовую сцену, разыгран-

ную актерами, после сложно метафорического комплекса «Нэп», невозможно. Новая стилистика мыслилась с использованием на сей раз кукольной мультипликации, что давало возможность типизировать, обобщить персонажей и реализовать метафору, уподобляющую Присыпкина послушной марионетке в руках Баяна.

Но на пути к воплощению этого замысла возникло серьезное препятствие: по опыту «Бани» (да и многих других мультфильмов) мы убедились, как трудно кукле разговаривать на экране — всякое натуралистическое подражание человеку и его речи вкусово нетерпимо, а в данном эпизоде диалог играет весьма значительную роль. Правда, мы постарались, сократив текст, восполнить его действием — в нашем варианте Присыпкин с самого начала присутствует на экране, а не появляется в конце сцены вместе с Баяном. Он беспробудно храпит, и у Изобретателя появляется забавная игровая функция — сооружение хитроумной «будильной» машины для злостного прогульщика. Но все-таки это не решало общей проблемы.

И тогда на помощь пришел опыт восточных кукольных театров, и в частно-

сти японского Бунраку, где невропасты работают с куклами, не укрываясь от публики, а прямо на ее глазах, предлагая принять правила условной игры.

В развитии этого приема возникла мысль о сохранении некоего физического тождества между куклами и актерами-невропастами, поэтому сначала художница Э. Коган сделала эскизы марионеток, по типуажу схожих с персонажами пьесы, а затем мы искали молодых исполнителей, по своим внешним данным напоминающих этих кукол. В результате большая часть диалога ложилась на актеров, которые были одновременно и как бы невропастами и комсомольцами — обитателями общезжития, а куклы освобождались от обязанности шлепать деревянными губами, противоестественно подражая человеку.

И еще одно важное дополнение внесли мы в этот эпизод — Зоя Березкина, не появляющаяся здесь по пьесе и стреляющаяся в конце сцены за кулисами, введена нами в действие в облике куклы — с ней издевательски танцует свое «танго» Присыпкин, ее по-хамски отбрасывает, как препятствие на пути к «свободному гражданскому чувству», и мне лично особенно дорог кадр, когда после надписи о самоубийстве Березкиной на краю ширмы лежит

«Присыпкин. Я человек с крупными запросами...

Я — зеркальным шкафом интересуюсь».

Юрий Чернов и Леонид Бронево в фильме «Маяковский смеется»





— Не грустите, Ия Сергеевна! Зоя любить не умела и также неумело пыталась покончить с собой, но во второй половине фильма вы снова встретитесь со своей героиней.

Ия Саввина в фильме «Маяковский смеется»

хрупкое, как бы поломанное тельце куклы, и ее поднимает и уносит с бережливой нежностью к своему двойнику актриса — исполнительница роли обманутой комсомолки.

Таким образом, осмелюсь утверждать, что во всем этом эпизоде столь важное для нас брехтовское «очужде-

ние», которое мы положили в основу всего фильма, здесь приобрело дополнительное, какое-то новое качество, диалектически снимающее противоречие между рационалистическим и эмоциональным восприятием зрителя.

Следующий, третий узел — эпизод «Свадьбы» Присыпкина — ставил меня, по сравнению с моим сорежиссером, в более трудное положение, так как мне уже приходилось находить его сценическое решение вместе с В. Плучеком на площадке Театра сатиры, и по общим отзывам оно оказалось удачным. Значит, нужно было искать принципиально

новую трактовку, опирающуюся к тому же на возможности экрана.

В театре, как художник, я предложил занавес, предваряющий действие, на котором была изображена витрина парикмахерской с восковыми манекенами. Так как этот занавес был написан на тюле, то при изменении света он сначала просвечивал, а затем исчезал вовсе, обнаруживая свадебный стол, расположенный параллельно рампе. Сидящие за ним гости были неподвижны, и поэтому во время этого своеобразного сценического «наплыва» их фигуры и манекены на витрине как бы совпадали. Отсюда и возникла мысль превратить на экране всех гостей в парикмахерские куклы — по смыслу это решение было правильным, а по форме чисто кинематографическим, ибо мы могли «оживить» их средствами мультипликации, что, естественно, на театре невозможно.

Неожиданное подтверждение плодотворности такого замысла я нашел, когда наш фильм был уже снят, в опубликованном (посмертно) режиссерском дневнике Г. Козинцева, посвященном его работе над задуманной им «Гоголиадой», где он писал:

«Может быть, ввести в фильм кукол мультипликации — танец манекенов в витринах: одни восковые бюсты в парикмахерских, сюртуки и шинели у портных, кренделя булочных, фазаны, индейки и общипанные куры в магазинах снеди...

Танец оживших вывесок. И генерала из табакерки без головы (иконостас орден) и одних бюстов. Новый сюрреализм Мельеса».

И какой общий вывод:

«Густота, плотность, крепость настоя — вот чего я добиваюсь в кинематографической ткани»¹.

Долголетняя дружба с Г. Козинцевым, годы юношеской совместной работы, когда формировались наши вкусы, — все это объясняет удивительное и радующее меня совпадение замыслов, а также неслучайность скрещения в нашем

опыте имен Гоголя и Маяковского, наших любимых авторов.

Итак, гости — куклы, Баян — конечно, актер, ну а Присыпкин, невеста и мадам Ренесанс — куклы или актеры? Логического ответа на эти вопросы нет и не должно быть — надо полагаться на интуицию, диктующую художественную убедительность решения, — оно возникло как цепь ассоциаций в следующей последовательности: после «общения» актрисы с куклой Зои Баян затевает свою «игру» с кукольным Присыпкиным, он сажает его на ролях, читает нотацию о галстуках и поет под собственный аккомпанемент четверостишие Маяковского:

«Съезжались к загсу трамваи —
там красная свадьба была...
Жених был во всей прозодежде,
из блузы торчал профбилет».

Красуются во главе свадебного стола пока еще кукольные Присыпкин и Эльзевира, а на экране движется на трамваях рисованный парад словно сошедших с вывесок яств — ветчинные окорока, раки, батареи бутылок и подарки новобрачным: семь фарфоровых слонов «на счастье», фикус, — все это отражается в никелированном шаре брачного ложа, увенчанного стеганым одеялом из розового шелка. Под бой часов открывается панорама свадебного пиршества в парикмахерской «Красный вежеталь».

Если в театральном варианте стол с гостями мы с Плучеком планировали по горизонтали, почтительно пародируя знаменитую мизансцену нашего учителя Мейерхольда в «сцене сплетни» из его спектакля «Горе уму», то в кино Анатолий Каранович и я прибегли к иному пространственному решению — стол уходил в глубину экрана, мадам Ренесанс мы усадили за кассу, а новобрачные, теперь уже не в кукольном облике, но в гриме, напоминающем парикмахерские манекены, красовались на фоне витрины. За ее стеклом, на фоне ночного города шел «голубой вечерний снег», так же как и за окном пивной у Александра Блока в его ремарке к

¹ Козинцев Г. Гоголиада. — «Искусство кино», 1974, № 5, с. 103—111.



«Ба я н. Разве могли мы мечтательно предположить или хотя бы предположительно мечтать, что труд самоотверженный и капитал поверженный в прелестном браке будем сочетать?»

Олег Баян (Л. Броневой), Присыпкин (Ю. Чернов) и Эльзевира Ренесанс (Л. Великая) в фильме «Маяковский смеется»

«первому видению» лирической драмы «Незнакомка».

Восковые гости, демонстрирующие образцы модных женских причесок у нарумяненных дам, безупречные мужские проборы и коллекции завитых усов и бородок сначала терпеливо восседа-

ли, взгромоздившись своими деревянными ножками на парикмахерские стулья, а затем по сигналу мадам Ренесанс, отмечающей количество съеденного на своей кассе, под ее звон и треск накидываются на угощение. Манекены поглощают его удивительным и возможным только в кино способом, так как лишены они конечностей, что, впрочем, не мешает им после насыщения пуститься в пляс, откалывая своими тонкими паучьими подставками лихие па-чарльстона.

Неясен был только гость, приносящий поздравления от имени товарища Лас-сальченко. Хотелось, чтобы олицетворял он бюрократическую канцелярщину. И тут мы вспомнили, что уже имели дело с такой куклой — это Победоносиков из нашего же фильма «Баня».



Видевшие картину вспомнят, что он был весь устроен из выдвигающихся деревянных ящиков — тут мы позволили себе спародировать сюрреалиста Сальвадора Дали, — теперь осталось дообразовать, что Победоносиков еще не дослужился до своего чина Главначпупса (поскольку «Баня» была написана позже) и выполняет пока секретарские обязанности при товарище Лассальченко.

Тост Баяна мы превратили в «зонг», а в романсе «Тоска Макарова по Вере Холодной» применили второй раз «тантамореску»: поющая голова мадемуазель Эльзевиры была врезана (или, если хотите, «вклеена») в раструб трубы нарисованного старинного граммофона. Танец Присыпкина с невестой (на сей раз с куклой натуральной величины) мы сняли по методу канадского мультиплика-

«Ах, сыграйте, ах! Вальс «Тоска Макарова по Вере Холодной». Ах, это так шарман, это просто петит истуар».

Олег Баян (Л. Броневой) и Эльзевира Ренессанс (Л. Великая) в фильме «Маяковский смеется»

тора Мак-Ларена — актер двигался в нормальном темпе, в то время как пленка в аппарате проходила со скоростью одного кадра в секунду.

В эпизоде пожара оператор использовал «соляризацию», то есть специальную обработку пленки лабораторным способом, позволяющим менять цветовую гамму куса, а самих пожарных мы сознательно стилизовали под немые комические фильмы, применив для этого как замедленную съемку

(убыстренное движение на экране), так и гротесковые гримы у актеров.

«Товарищи и граждане,
водка — яд.

Пьяные
Республику
за зря спялят!» —

этот лозунг поэта, написанный на красном кумаче, «вклеивается» в черно-белое изображение пожарной команды, «зафиналивающей» весь эпизод.

Прежде чем перейти к нашим дальнейшим поискам, а может быть, и находкам («Я не ищу, я нахожу», — любил говорить Пикассо), необходимо условиться с читателем о следующем — нам часто приходится обращаться к различным ассоциациям или, как принято говорить сегодня, к «аллюзиям» с явления-

«Э л ь з е в и р а. Начнем, Скрипочка?
С к р и п к и н. Обождать!»

Эскиз художника Н. Кошкина к эпизоду «Свадьба»

ми, которые отнюдь не обязательно входят в круг внимания будущих зрителей фильма.

Особенно часто к такому приему мы рискуем обращаться во второй половине картины, где в «комиксе» так и напрашивается пародирование широкоизвестных зарубежных стереотипов, которые могут быть и неизвестны нашему зрителю.

Возникает законный вопрос: следует ли отказаться на этом основании от таких ассоциаций или сохранить их, рискуя тем самым быть непонятыми, а значит, и обвиненными в «элитарности» произведения?

Нам кажется, что существует иная альтернатива — фильм должен быть понятен от начала до конца, воздействуя арсеналом тех средств, которые заключены в нем самом, если же у части зрителей возникнет добавочное обертоновое восприятие отдельных элементов, то тем лучше для него и для нас. К примеру, зритель совершенно не обязан постоянно сравнивать наш сценарий с оригина-



лом пьесы или ассоциировать снег, идущий за витриной парикмахерской, с ремаркой Александра Блока или знать мультфильмы канадца Мак-Ларена, так же как посетитель концертного зала, слушая музыку, не должен отмечать, когда группа деревянных инструментов сменила группу духовых или следить, правильно ли настроены литавры.

Однако есть любители и знатоки, которые приходят на концерт с партитурой и наслаждаются, прослеживая весь процесс созидания и интерпретации произведения, но это вовсе не значит, что они являются лучшими или единственными ценителями музыки. Так и наш фильм должен быть доступен зрителям, любящим или желающим полюбить Маяковского, знающим его или желающим узнать, и к тому же заинтересовать тех, кто привык следить за «партитурами» кинопроизведений.

Итак, закончив первую часть, мы подошли к последнему и самому сложному «узлу» фильма — что же произошло через «десять пятилеток» и куда пере-

нес поэт свой замороженный персонаж? Нам показалось наиболее убедительным перебросить зрителя не в абстрактный мир, а в наше сегодня, которое показалось бы самому Маяковскому удивительным.

Поэтому мы и пришли прежде всего на площадь его имени, и если бы он и не был в восторге от памятника, то не сомневаюсь, что станция метро «Маяковская» пришлась бы поэту по вкусу.

Здесь мы опять прибегли к «коллажу», вклеив для контрастного напоминания документальные кадры Москвы двадцатых годов, а затем, после планов метро, отлично снятых длиннофокусной оптикой,

*«Б а я н. Для промывки вашей глотки
за изящество и негу
хвост сельдя и рюмку водки
преподносим мы Олегу».*

Эскиз художника Н. Кошкина к фильму «Маяковский смеется»





Бал манекенов.

Эскиз художника Н. Кошкина к фильму «Маяковский смеется»

мы «оживили» мультипликационный эскиз самого Маяковского к финалу «Мистерии-буфф», где только заменили кружащиеся вокруг солнца самолеты силуэтами спутников.

Затем, следуя пьесе, мы «разморозили» Присыпкина (только без участия врачей), и для создания феерического эффекта того самого урбанистического «Автодора», который довел нашего героя до обморока, опять «соляризировали» пленку, доведя до максимума цветовые контрасты в кадрах быстро мелькающих цифр-годов и потока мчащихся автомашин.

В «Институте человеческих воскрешений» мы перемонтировали текст, организуя словесную дуэль между главным врачом и Зоей Березкиной, включив в ее монолог отрывок текста Фосфорической женщины из «Бани». А когда про-

будившийся Присыпкин потребовал опохмелиться, мы приостановили действие и вступили в дискуссию с Ведущим, который отстаивал необходимость закончить фильм так же, как и пьесу, то есть отправить героя в клетку зоологического сада.

В первой главе нашего дневника я уже объяснил нашу твердую решимость продолжить судьбу Присыпкина в том самом «обществе потребления», где его мечта о зеркальном шкафе могла бы осуществиться в новых формах и масштабах.

Поэтому именно с этого места начинался последний и решающий узел фильма, озаглавленный нами «Даешь изячную жизнь — серия вторая».

Мы выбрали для него стилистику «комикса», этого столь распространенного за рубежом способа визуального воздействия, секрет которого до сих пор теоретически до конца не разгадан. Мне довелось читать книгу Жерара Бернара, рассказывающую историю «комикса», где автор убедительно доказывает глу-

бочайшие корни этого явления, уходящие чуть ли не к периоду наскальных рисунков.

По правде говоря, я не очень понимаю, почему пресса социалистических стран так мало использует возможности этого вида графической агитации. А ведь, по существу, знаменитые «Окна РОСТА» Маяковского были родоначальниками жанра, который мог бы развиваться и у нас. Во всяком случае, за рубежом все периодические коммунистические издания используют в своих целях различные виды «комикса».

Первой задачей нашего «комикса» стало перенести спящего под стеклянным колпаком Присыпкина в некий фантастический «Луна-парк», может быть, расположенный на территории какого-

то острова, находящегося под эгидой Организации Объединенных Наций. Итак, феерическое путешествие, но каким способом? И тут мы вовремя вспомнили, что изобретателем кинематографических феерий был прославленный Жорж Мельес. В результате знатоки «кинопартитур» узнают на экране подмостки и декорацию театра Гудена, где начинал свою карьеру великий фокусник. Туда-то и прилетает птицеподобный аэробус инженера Мабулоффа из феерии Мельеса «Завоевание полюса», захватывает своими когтями стеклянный

«Все сгорели, вся изячная жизнь!»

Кадр из фильма «Маяковский смеется»





«Редчайший экземпляр вымершего и популярнейшего в начале столетия насекомого».

Рисунок художника В. Пескова к фильму «Маяковский смеется»

колпак с Присыпкиным и переносит через континенты.

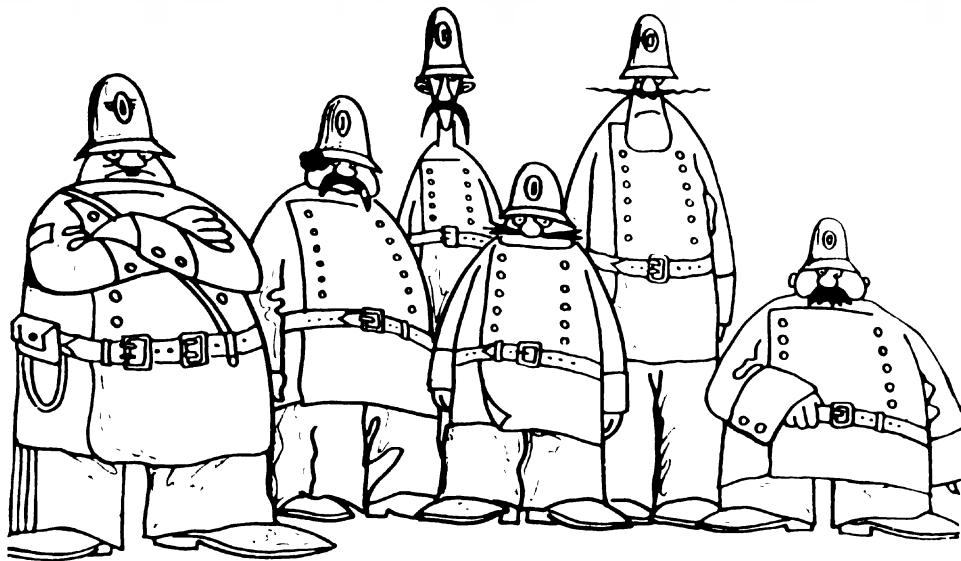
«Коллаж» позволил нам для этого полета оперировать как документальными пейзажными кадрами, снятыми с самолета, так и цитатами из хроникальной картины о современной архитектуре последней Всемирной выставки в Японии, сталкивая их с цветной мультипликацией.

На площади «Луна-парка» мечется под стеклянным колпаком Присыпкин, с пересохшим горлом следит он за пиршеством световых реклам, где наполняются пенистой жидкостью бокалы, сулящие желанную усладу.

Но как найти щель в стеклянной преграде? Здесь мультипликация помогла

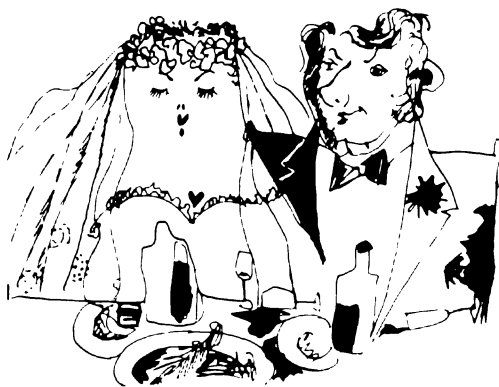
нам спародировать рассказ Франца Кафки «Превращение», и Присыпкин в качестве уже не метафорического, а натурального клопа вылезает из своего плена на просторы «Луна-парка». Первая вывеска, которая приветливо замигала ему навстречу, гласила «Бар-кегельбан».

В том, что Присыпкина потянуло к стойке с напитками в баре, нет ничего удивительного, а кегельбан станет понятным любителям кинематографических «партитур», так как вспомнят они, что именно в таких заведениях разворачивались драки и приключения во всех американских фильмах «черной серии», а в знаменитой картине режиссера Хоукса «Лицо со шрамом» истребление шайки гангстеров происходило именно в кегельбане, где убийство было передано выразительной метафорой: под звуки автоматной очереди падали одна за другой кегли вместо человеческих фигур.



Форму и облики охраны выставки мы заимствовали из ранних комических фильмов Мак-Сеннета.

Эскиз художника В. Пескова к фильму «Маяковский смеется»



Приведя в изумление бармена и поглотив гигантскую порцию «смирновской» водки, Присыпкин в припадке спортивного азарта использует кеглю как биту для городков, разносит вдребезги витрину и натывается на охрану выставки, чью форму и внешние обличья мы заимствовали из ранних комических фильмов Мак-Сеннета. Начинается традиционная погоня, во время которой Присыпкин залетает с размаху в «кабинет смеха», где отражается в десятках кривых зеркал совершенно так же, как проделывал это до него Чаплин в фильме «Цирк» и Орсон Уэллс с Ритой Хейуорт в финале картины «Леди из Шанхая».

Знатоки «партитур» быстро расшифруют эти «аллюзии», а зритель будет следить за дальнейшими приключениями персонажа, который после невероятного прыжка с полосатого тента, послужившего ему батутом, окажется в бассейне на чешуйчатой спине красотки «Нэсси», выловленной наконец из озера Лох-Несс.

Ее появление в нашем фильме объясняется, во-первых, тем, что мы хотели немного как бы отодвинуть время (что, между прочим, нам не очень удалось, так как к моменту окончания фильма чудовище из озера Лох-Несс стало уже почти реальностью), а во-вторых, мы не забыли, что родоначальницей всех мультипликационных персонажей была «Гэрти», тоже доисторическое чудовище, нарисованное и оживленное американским художником Уиндзором Мак-Кеем еще в 1909 году. Правда, нашу «Нэсси» мы постарались сделать более симпатичной и даже сентиментальной — она вдыхает аромат цветов, а затем отплясывает рок-н-ролл на молодежном торжище.

Теперь наступила пора закончить комическую погоню и подготовить встречу с Олегом Баяном в его современном обличье.

Наша фантазия оттолкнулась от настоящей его фамилии — Бочкин, и сразу

Раскадровка эпизода «Свадьба Присыпкина» для фильма «Маяковский смеется». Художник Н. Виноградова

ассоциации стали возникать одна за другой. Мистер Бочкин может предстать таким же проповедником фальшивых идей, шарлатаном, которыми всегда была полна Америка (вспомним хотя бы «Эльмара Гантри» Синклера Льюиса), сегодня он пользуется модной политической фразеологией, и в его обрисовке мы сможем последовать лозунгу Маяковского:

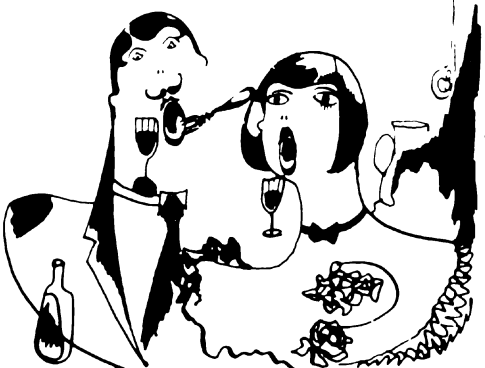
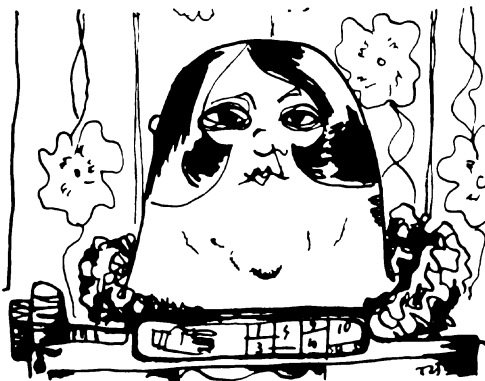
«Разоблачайте
сразу —
и правые делишки
и
левую фразу».

Где же предлагает искать новую истину лжепророк мистер Бочкин? Конечно, у философа, который жил в бочке, у Диогена! Но бочка важна не сама по себе, а тем, что в ней заключено и чем может торговать кроме левацких лозунгов основатель секты «бочкистов»? Вспомним, что драматург охарактеризовал его как «учителя по волосатой части», а так как волосы сегодня стали символом прогресса, значит, средство для их рращения будет упаковано в маленькие бочонки с маркой фирмы «Диоген», а ее коммивояжером и станет мистер Бочкин.

Все эти «аллюзии» неожиданно привели к еще одной — ведь именно в бочках жила шпана в фильме Эйзенштейна «Стачка». Любители «партитуры» вспомнят, как Виктор Шкловский в свое время упрекал режиссера за эту мизансцену, утверждая, что жить в таких врытых в землю бочках нельзя — они будут затоплены первым же дождем. Но ведь Эйзенштейну нужно было не натуралистическое правдоподобие, а сатирически плакатный образ.

Так пусть в одну из таких эйзенштейновских бочек прыгнет и наш Присыпкин, а когда вылезет он из нее, присоединится к рассевшимся у костра любителям марихуаны и затынется непривычно одурманивающим зельем, в его сознании возникнет «психоделический коллаж», заканчивающийся появлением длинноволосого мистера Бочкина, на сей раз в античной тоге.

Вскарабкавшись на старую пожарную

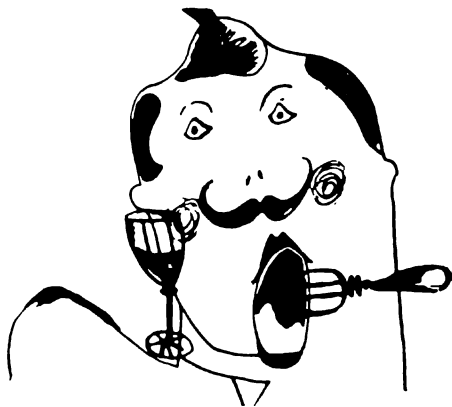


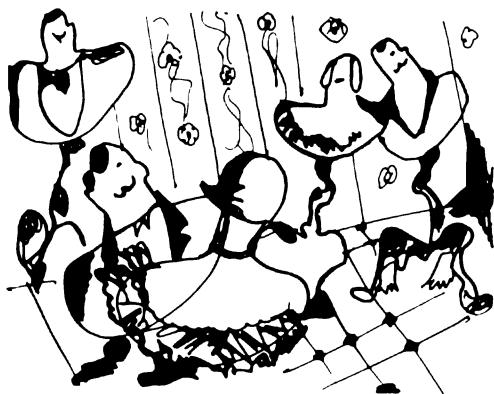
машину, вроде той, на которой разместились джазовые музыканты в рок-спектакле «Волосы», мистер Бочкин жонглирует идеями и бочонками перед пестрой и разноликой толпой хиппи.

Любопытно отметить, что когда мы решили ввести этот мотив в сценарий, именно он встретил, неожиданно для нас, наибольшее сопротивление. У хиппи нашлись защитники под предлогом того, что явление это настолько сложное, а в целом положительное, поэтому вряд ли стоит подвергать его сомнению. Мы возражали нашим критикам, утверждая, что отнюдь не собираемся анализировать эту разновидность молодежного движения, а хотим лишь сатирически обрисовать ту систему бизнеса, которая развелась вокруг него. Спекуляция на моде породила таких персонажей, как мистер Бочкин, ну, а уж самих хиппи никто не возбранит нам изобразить юмористически. Кроме того, у наших критиков, вероятно, существовала неполная информация о том, во что выродилось движение хиппи. Вот что писал о нем в журнале «Сине-ревью» Питер Фонда, сорежиссер и исполнитель главной роли в таком прославленном фильме, как «Беспечный ездок»:

«Только один из тысячи хиппи искренен, остальные следуют моде исключительно из-за снобизма. Они воображают, что если отрастили волосы, то изменится лицо мира. Для большинства молодых движение хиппи не что иное, как возможность безнаказанно курить марихуану. Я никогда не верил в это движение, и время показало мне, что я был прав. Сегодня все эти милые «ниспровергатели» полностью обуржуазились. Все это, в конце концов, имеет не большее значение, чем когда-то мода на «хулахуп».

Что же может произойти с нашим героем в этой среде? Только одно — вдохновленный марихуаной и проповедью мистера Бочкина, он, согласно определению Маяковского, опять становится «романсоголосой птицей» и, захватив электрическую гитару — венец его мечтаний, — исполнит под ее аккомпанемент зазывный эстрадно-цыганский «шлягер», не имеющий ничего общего





с подлинным фольклором, но зато неожиданно совпадающий с модой на «ретро».

Присыпкин становится кумиром на час, чья судьба схожа с молниеносными карьерами сотен таких же безголосых «идолов», которых фабрикует поставщики граммофонных пластинок.

Завывает Присыпкин, подтягивают, приплясывают «бочкисты», и все это становится похожим на тот знаменитый праздник на полянах Вудстока, где несколько лет назад собралось около полумиллиона поклонников рок- и поп-музыки. Известно, что во время этого трехсуточного бдения разразилась гроза, но концерт не прерывался. Промокшие слушатели раздевались донага и продолжали отплясывать под зазывные ритмы уже в костюмах Адама и Евы.

«Эпидемия океанится!» — тревожно предупреждал поэт устами репортера из второй части «Клопа». Так пусть и у нас на экране она разрастется до предела, и только когда одежду новоиспеченного «идола» начнут, по обычаю, разрывать на кусочки восторженные истерички, на помощь ему придет мистер Бочкин и его сподручные в темных очках и нахлобученных шляпах.

Они запрячут его в машину, а в ней он окажется опять рядом со своим бывшим учителем, который повторит ему ту же самую фразу, что слышал уже когда-то в комсомольском общежитии: «Талант у вас, мистер Скрипкин! Но вам в условиях социалистической системы развернуться негде, вам выход в Европу требуется!»

На этих словах проницательный коммивояжер фирмы «Диоген» стащит парик, обнаруживая под ним лысый череп (рекламируемый эликсир не возвратил ему шевелюру), и мы переносимся в набитый до отказа спортивный зал. В красном углу, на площадке, отгороженной, как ринг для бокса, восседает преобразенный мистер Скрипкин.

Это первая пресс-конференция, на которой его менеджер, мистер Бочкин, объявляет, что в знак протеста «против угнетения свободной личности мистер Скрипкин покинул социалистический

рай и ныне будет петь во славу фирмы «Диоген» и всего свободного мира».

Знатоки «кинопартитур» смогут здесь отметить, что Скрипкину мы придали обличье героя фильма Стэнли Кубрика «Заводной апельсин». Так же как у Алекса, у него набелено лицо, как маска, на ней нарисованы огромные черные ресницы, серый котелок надет набекрень, небрежно курит он сигару, и от прежнего Присыпкина осталась лишь полинялая полосатая тельняшка. Скоро станет она униформой для всех его поклонников — «бочкистов» из секты, финансируемой фирмой «Диоген».

В этом эпизоде нам удалось также применить сложный «коллажный» прием совмещения актера с движущимся мультипликационным фоном.

Менеджер ведет пресс-конференцию с той же страстью и убежденностью, с какой произносил он в облике Олега Баяна свой тост в парикмахерской «Красный вежеталь». И на сей раз этот неутомимый апостол «конвергенции» наводит мосты между «трудом и капиталом», но теперь представленным не мадам Ренесанс, а отнюдь не безобидными боссами из треста «Диоген».

Происходит то, что предвидел и клеймил Маяковский — мещанство бытовое перерастает в мещанство политическое. Присыпкин, с треском оторвавшийся от своего класса, предает Родину.

За это вознесен он на вершины благоденствия: на позолоченном бочонке, в вихре рекламных листовок открывает он шествие во славу «Диогена». Как обычно на таких парадах-шоу, вихляют задами мажоретки, гремят оркестры, но праздник мгновенно затухает, когда навстречу этому шутовскому параду появляется молчаливая шеренга людей труда. Они никому не угрожают, но их смертельно боятся «бочкисты», которые грохают трон своего кумира наземь и разбегаются, оставив его лицом к лицу с уже не одной, а двумя силами.

Навстречу рабочей демонстрации движется шеренга вооруженных до зубов полицейских, прикрытых щитами и масками, делающими их похожими на каких-то марсианских чудовищ из голливудских фильмов.

Под тревожную барабанную дробь приближаются друг к другу две непримиримые силы и мечется между ними потерявший весь свой апломб облезший мистер Скрипкин.

В панике пытается он уверить рабочих в своем «безупречном пролетарском происхождении», но, не найдя сочувствия, шарахается к своим новым хозяевам, уверяя их, что он лишь «артист».

Но в ответ видит он вскинутые полицейские дубинки, ибо, как известно, фашистские заправилы всегда любили повторять: «Когда я слышу слово культура, я вынимаю револьвер».

Так наш юмористический вначале «комикс» превращается в политический плакат, где графическое изображение, следуя «коллажному» принципу, чередуется с хроникальными кадрами кровавого столкновения вооруженной полиции с мирной демонстрацией рабочих и молодежи.

А «обывателис-вульгарис», съезжившись в своем бочонке, проваливается в сточные воды какого-то канала. В водовороте исчезают полинявшие и промокшие плакаты с его изображением, съехал на вспотевший от страха лоб искусственный лавровый венок... Отчаянно гребет он гитарой, как веслом, и окazyвается на какой-то сиротливой льдине, торчащей посреди бушующих волн.

Почесываясь, извлекает он из-под своей тельняшки единственное сохранившееся живое существо — клопа, клопика, клопулю... Но от обоих разит столь неимоверно, что этот запах не выдерживают даже белые медведи, и остается Присыпкин один-одинешенек, сам похожий уже не на клопа, а на его след.

Так в финале сатирически обозначается столь модная тема «некоммуникабельности» и имманентного одиночества, присущих, по мнению буржуазной философии, всякому человекообразному существу.

Фильм заканчивается так же, как и начался, — мультиобразом самого поэта, чье драматургическое наследие надежно вооружило нас в борьбе за создание наступательного политического искусства.

Маяковское кино продолжается.



Фильм «Маяковский смеется» заканчивается так же, как и начинался,— мультибразом поэта.

Художник-мультипликатор А. Петров

Содержание

От автора	5
Модели политического кино	9
Второе пришествие Ивана Бабичева	11
Черный экран антисоветизма . .	27
Мистер Фридом проигрывает бит- ву, или «Мистерия-буфф» по-амер- икански	43
Разрушители мифов	62
Опыт о буржуа	82
Необыкновенный фашизм-74 . .	101
От «Зет» до «А»	124
Маяковское кино	163
Динамическая классика	165
Говорить глазам	187
Что такое «коллаж»?	196
Иллюзии «тантаморески» и аллю- зии «комикса»	225

Сергей Иосифович Юткевич

Модели политического кино

Редактор Л. А. Ильина. Художник Е. Е. Муха-
нова. Художественный редактор Г. К. Алек-
сандров. Технический редактор Г. П. Дави-
док. Корректоры Т. М. Медведовская и
Г. Я. Троицкая.

И. Б. № 609

Сдано в набор 21.09.77. Подп. к печ. 24.08.78. А07840.
Формат издания 70×90¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарни-
тура журнально-рубленая. Офсетная печать. Усл. п.
л. 18,72. Уч.-изд. л. 22,857. Изд. № 15338. Тираж
17 500 экз. Заказ № 860. Цена 2 р. 50 к. Издательство
«Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3.
Ордена Трудового Красного Знамени Калининский поли-
графический комбинат Союзполиграфпрома при Го-
сударственном комитете СССР по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ле-
нина, 5.

2 р. 50 к



МОДЕЛИ
ПОЛИТИЧЕСКОГО
КИНО

СЕРГЕЙ
ЮТКЕВИЧ