

# ЖАН РЕНУАР

*Моя жизнь  
и мои фильмы*



*'Искусство'*

# ЖАН РЕНУАР



ЖАН  
Моя РЕЖУАР  
*жизнь и мои  
фильмы*

Москва «Искусство» 1981

**ББК 85.543(3)  
Р39**

**JEAN RENOIR  
MA VIE ET MES FILMS**

**Предисловие и комментарий В. Божовича  
Перевод с французского Л. Токарева**

**Р  $\frac{80106-126}{025(01)-81}$  113-81 4910010000**

© Flammarion, 1974 г.

© Предисловие, комментарий и перевод на русский язык издательства  
«Искусство», 1981 г.

В. Божович  
НАШ СОБЕСЕДНИК —  
ЖАН РЕНУАР

Бывают художники, которые, придя в искусство, сразу находят себя, свою тему, свой стиль, а затем на протяжении всей жизни развивают и обогащают однажды найденное. Их творчество как бы устремлено к какой-то заранее поставленной цели.

Жан Ренуар (1894—1979) принадлежит к художникам иного склада. Свой путь он искал методом «проб и ошибок». Его творчество неоднократно меняло свое течение, подобно реке, которая от истоков до устья то бежит прозрачным ручьем, то пенится порожистым потоком, то разливается широкой заводью... Но такая подвижность — это не следствие отсутствия у режиссера индивидуальности, и теперь, когда завершился творческий и жизненный путь Жана Ренуара, нам яснее открывается смысл и внутренняя необходимость его поисков и блужданий. Теперь мы вправе говорить о нем как о редком примере верности себе, природе своего таланта и той национальной художественной традиции, преемником и продолжателем которой он себя ощущал. Эту традицию он унаследовал прямо и непосредственно от своего отца, великого живописца Огюста Ренуара, которому, уже на склоне лет, он посвятил проникновенную книгу\*. Читая ее, нельзя не почувствовать, что свое полнокровное

поэтическое ощущение жизни и искусства он воспринял не умом, а впитал всем существом из атмосферы родительского дома.

К своим большим произведениям Жан Ренуар приближался медленно, шаг за шагом. Он обладал терпением. Если обстоятельства препятствовали осуществлению его замыслов, он не торопился, не выходил из себя, он готов был ждать, словно предчувствуя, что ему суждена долгая жизнь. Обнаружив на пути препятствие, он сворачивал в сторону — не от робости или равнодушия, но от внутреннего убеждения, что жизнь не прячет свои богатства в каком-нибудь одном месте и что только от человека зависит сделать любой путь плодотворным. Вероятно, в кино его привлекла, помимо всего прочего, свойственная этому искусству неожиданность, непредвиденность открытий: ведь никогда нельзя с полной уверенностью предсказать, что «откроется» в запечатленном вами кадре. Снимая фильм, вы словно забрасываете невод в глубокие неведомые воды. С помощью объектива вы прикасаетесь к окружающим предметам и человеческим лицам, — и вот с них, как по волшебству, спадают привычные покровы и они предстают на экране в мерцании света и тени, высвеченные изнутри.

В середине 20-х годов, когда Ренуар задумал стать режиссером, кино часто называли «черно-белой магией», приписывали ему чудесные свойства. Однако в отношении к своим задачам у начинающего режиссера не было никакой мистики. Не склонный ожидать в искусстве сверхъестественных озарений, он стремился решать прежде всего предметные, художественно-практические задачи.

Все, кто был лично знаком с Жаном Ренуаром, усматривают прямую связь между его искусством и его человеческими качествами, более того — его физическим обликом. Роже Леенхард, шутливо разделяя французских художников на «тоших» (то есть интеллектуального склада) и «толстых» (воспринимающих жизнь в ее чувственной конкретности), называл Жана Ренуара «жирным французом, который

\* *Renoir J. Renoir O., 1962* (в рус. пер.: Ренуар Ж. Огюст Ренуар. М., «Искусство», 1970).

любит окружать себя на студии съёмочной группой толстых весельчаков, любителей выпить и хорошо поесть, подобно тому, как его отец любил рисовать сверкающую плоть своих купальщиц\*. Пьер Лепроон, со своей стороны, писал о «немного смешной неловкости» Ренуара, о «проницательных глазах на крупном лице», о его «грузной фигуре добродушного человека, кажущегося каким-то вездесущим, — по крайней мере складывается впечатление, будто он и очень близко и в то же время далеко от вас»\*\*.

Вошедшие в поговорку вежливость и обходительность Ренуара во время съёмок, ровное настроение и неизменная расположенность к товарищам по работе оказываются не только следствием человеческой доброты и хорошего воспитания, но и выражением внутреннего состояния художника, умеющего «применяться к обстоятельствам» — не в пошло житейском, а в широком и, можно даже сказать, философском смысле.

Так, готовя фильм «Загородная прогулка», Ренуар предполагал снимать его при хорошей погоде и представлял себе наполненные солнцем кадры. Однако, когда выехали на природу, погода испортилась. Как вспоминает Ренуар, он решил не отменять съёмки, а проводить их при том освещении, какое было. И что же? По мнению режиссера, фильм от этого только выиграл: постоянная угроза дождя сделала его атмосферу более драматичной.

Жан Ренуар всегда готов был пойти на риск изменения первоначального замысла, когда ему казалось, что игра стоит свеч. Частные неудачи не пугали его. Он словно заранее знал, что на его пути будет много подъёмов и спусков. Это позиция человека, ошу-

щающего жизнь в ее медленных, протяженных ритмах. Позиция, столь редкая в наш стремительный, катастрофический век. У Ренуара она органична. Если С. М. Эйзенштейн рекомендовал своим ученикам каждый кадр снимать так, как будто это их последний и единственный кадр в жизни, то Ренуар придавал мало значения отдельному кадру и даже отдельному фильму. Для него все складывается в более длительную протяженность — протяженность жизни и искусства, слитых в нерасторжимое единство.

Когда просматриваешь подряд фильмы Ренуара — и удачные и неудачные, — поражаешься, насколько режиссер остается верен себе, даже делая вещи «на заказ», даже работая спустя рукава... Ибо он не только умел применяться к обстоятельствам, но обладал редкой способностью применять обстоятельства к себе, к своим творческим задачам. Сколько бы ни ворчал Ренуар по поводу консерватизма зрительских вкусов, он никогда не забывал, что фильмы делаются для того, чтобы их смотрели. Немалую роль сыграл здесь и демократизм режиссера, демократизм, выражающийся не во фразах, а в мироощущении. Для него не было «низких» жанров, он и не думал отрезаться от своих детских увлечений кукольным театром, приключенческими романами или простонародной мелодрамой. Ему была глубоко чужда поза «непризнанного гения». Ренуар считал необходимым — и чувствовал себя в силах! — бороться за зрителя. К сожалению, задача осложнялась тем, что бороться приходилось также против кинопредпринимателей с их вечной претензией говорить от имени зрителей.

«История кино, — и в частности французского, — пишет Ренуар, — на протяжении последнего полувека развивалась под знаком борьбы художника с кинопромышленностью. Я горжусь, что участвовал в этой победоносной борьбе». Однако необходимость работать в условиях капиталистического кинопроизводства вызвала чувство горечи даже у такого «живального» человека, как Жан Ренуар. «Сколько униженных уступок! —

\* Цит. по кн.: Жан Ренуар. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарии. М., «Искусство», 1972, с. 104.

\*\* Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. М., Изд-во иностр. лит., 1960, с. 163.

воскликает он на страницах своей автобиографической книги. — Сколько бессмысленных улыбок! Сколько огорчений и, главное, потерянного времени!»

Особенно тяжело пришлось Ренуару в Голливуде, где продюсеры старого закала смотрели на режиссера как на одного из служащих кинокомпании. Создание фильма там, как правило, было делом рук отдельных «специалистов», и произведение в результате распадалось на свои компоненты. Это было прямой противоположностью методу Ренуара, его пониманию роли режиссера: ведь режиссер — единственный, кто в состоянии вылепить фильм, смешав все его элементы так, как скульптор мешая глину». Голливудскому способу кинопроизводства Ренуар противопоставляет свой идеал «ремесленного кино», в котором кинематографист выражал бы себя так же, как писатель — в своих книгах, художник — в картинах, а столяр — в стульях или комодах. Нет принципиальной разницы между искусством и ремеслом — такое воззрение Жан Ренуар унаследовал от своего отца. И тут наряду с Огюстом Ренуаром на память приходит роллановский Кола Брюньон. Многими чертами характера и высказываниями режиссер «Великой иллюзии» напоминает «мастера из Кламси», которому вполне могли бы принадлежать некоторые из забавных и соленых историй, что так щедро рассыпаны на страницах книги. Может даже показаться, что автор допускает здесь некоторый «перебор». Однако достаточно представить себе эту часть книги урезанной — и станет ясно, что тем самым из нее исчезла бы очень важная краска, выражающая упоение режиссера чувственной стороной бытия и его связь с давней галльской традицией.

Есть у Ренуара несколько любимых идей; к ним он возвращается вновь и вновь, варьирует их и так и эдак. К их числу принадлежит и представление о мире, о природе как о едином, нерасторжимом целом. Соответственно и произведение искусства — если оно заслуживает такого

имени — Ренуар рассматривает как органическое единство. Он убежден, что в кино не бывает ни прекрасных пейзажей, ни красивых съемок, ни великого актера, ни гениальной режиссуры, которые существовали бы сами по себе. Все составляет единое целое, подчиненное «природному равновесию».

Ренуару свойственна тяга ко всему природному, натуральному, естественному. Как художнику, ему присущ мощный и всеобъемлющий реалистический инстинкт. «Мне нужно было, — пишет он, — раствориться во всем, что меня окружало. Зрелище жизни обогащает в тысячу раз больше, чем самые пленительные выдумки нашего разума». Чем же объяснить, что режиссер такого склада часто высказывается о реализме недоверчиво, скептически? Объясняется это давним недоразумением, которое буржуазная эстетика создала по поводу слова «реализм»: под реализмом стали понимать внешнюю похожесть, дотошное копирование деталей. В годы, когда Жан Ренуар вынашивал свою книгу, приобрела широкую известность выдвнутая Зигфридом Кракауэром теория «фотографической природы» кино, требующая безусловной верности «физической реальности». Вполне возможно, что именно эту теорию (или ее французские отголоски) имел в виду режиссер, говоря о необходимости «выскользнуть из рамок фотографической реальности».

Конечно, Ренуар отнюдь не теоретик, и многие его высказывания имеют для нас значение лишь постольку, поскольку они принадлежат режиссеру, которому мы обязаны такими фильмами, как «Правила игры» или «Загородная прогулка». Но тем более нельзя не согласиться с ним, когда он выступает против правдоподобия деталей, маскирующего внутреннюю неправду. Верность жизни служит для него условием и предпосылкой поэтического раскрытия реальности. При этом, считает Ренуар, художник не должен заботиться о личном самовыражении: его творческая индивидуальность, если он обладает ею, все равно заявит о себе в его произведении. Ибо «ис-

куство — это воплощение внутренней и зачастую бессознательной мечты». Для Ренуара здесь нет противоречия: ведь природная реальность и творческое «я» художника находятся между собой в постоянном и плодотворном взаимодействии. «От натуры, — пишет режиссер, — требуется только одно: распахнуть двери воображению художника. Но, тут же добавляет он, если художник начинает пренебрегать натурой, его произведение рискует превратиться в памятник его тщеславию. «Подлинный художник думает, что его роль ограничивается копированием натуры. Работая, он не сомневается, что занимается воссозданием натуры, будь то предмет, человек или сама мысль».

Начиная свой путь кинорежиссера в эпоху авангардистских увлечений, Жан Ренуар не сразу осознал истинную природу своего таланта. В течение ряда лет он следовал в русле формального экспериментаторства, отдавая, по собственному его выражению, предпочтение «искусственному» перед «естественным». Он рассказывает о характерном случае, происшедшем во время съемок фильма «Дочь воды». В одном из эпизодов Катрин Гесслинг поддалась внутреннему чувству настолько, что на глазах у нее появились слезы. Ренуар остановил съемку, подождал, пока актриса успокоится, и переснял сцену, но уже с применением глицериновых слез.

Фильмом, в котором Ренуар впервые полностью обрел себя, можно считать «Суку» (1931). И недаром сам режиссер ощущает эту картину как поворотный пункт на своем творческом пути. Здесь «внешняя правда» оказалась мощной опорой для «правды внутренней». «Мне хотелось, — вспоминает режиссер, — опереться на подлинность настоящих зданий, настоящей мостовой, настоящего уличного движения». «Сука» открыла в творчестве Ренуара период «абсолютного реализма», оказавшийся чрезвычайно плодотворным. И не случайно в плане политическом это было время наибольшего сближения режиссера с демократическим антифашистским движением Народного фронта. В 1936

году под художественным руководством Ренуара был снят агитационный фильм «Жизнь принадлежит нам», где средствами образной публицистики раскрывалась предвыборная программа Французской компартии. А до этого им был сделан художественный фильм «Тони», посвященный жизни итальянских рабочих-иммигрантов на юге Франции. Документальная стилистика этого произведения во многом предвосхитила открытия итальянского неореализма. (Попытку Ренуара опустить имеющуюся здесь общность художественного подхода вряд ли можно признать убедительной.) Самая высокая вершина этого периода, да и всего творчества режиссера, — фильм «Великая иллюзия», произведение, в котором безукоризненная подлинность среды и персонажей сочетается с глубокими раздумьями о судьбах людей и общества.

Свои мемуары Жан Ренуар писал уже на склоне лет, когда настроения скептицизма и разочарования нередко брали верх над его давней верой в способность народа взять свою судьбу в собственные руки. Этим объясняется несколько остранный тон, в котором он пишет о периоде Народного фронта, и некоторые неверные оценки. И все-таки, многие годы спустя, воодушевление тех лет вновь звучит в словах старого режиссера: «Благодаря этим двум фильмам («Жизнь принадлежит нам» и «Марсельеза». — В. Б.) я жил в восторженной атмосфере Народного фронта. Мы пережили время, когда французы действительно верили, что смогут любить друг друга. Все чувствовали, как их подымает волна великодушия».

Важное место в воззрениях Ренуара занимает его непоколебимое убеждение, что человек — цель искусства и естественный центр любого произведения. Особое пристрастие режиссера к крупным планам лиц есть выражение его интереса к человеку на экране. И если все фильмы Ренуара не превратились в сюиту крупных планов, то лишь потому, что режиссер считал необходимым показывать человека в неразрывном единстве с окружающей средой. Так родился его



излюбленный стилистический прием: сначала дать актера крупным планом, а затем продолжать следить движущейся камерой за всеми его действиями и перемещениями в пространстве. При этом режиссер старался, насколько возможно, сохранять подлинность материального окружения и целостность, нерасчлененность внутрикадрового пространства.

Идея зависимости человека от окружающей среды, получившая наиболее полное выражение в теории и практике литературного натурализма, нередко ведет к принижению роли личности, к пессимистическим выводам относительно способности человека выбирать свой путь и определять собственную судьбу. У Ренуара это противоречие между внешней необходимостью и внутренней свободой не то что снимается, но смягчается идеей единства мира: человек у него не противопоставлен окружающей реальности, но является ее органической частью; и в человеке, и в природе, и в обществе идут одни и те же процессы. Вот почему Жан Ренуар может утверждать — внешне шутивно, а по существу вполне серьезно, — что *после того* как его отец создал на своих полотнах особый тип человеческой красоты, Францию заполнили пухленькие «ренуаровские» женщины и толстошекие младенцы с золотистыми локонами.

Именно с ощущением нерасторжимого единства между человеком и миром связано психологическое мастерство Ренуара-режиссера. У читателя, знакомого с его фильмами, могут вызвать удивление его выпады против «психологизма» в искусстве. Однако это противоречие объясняется просто: режиссер выступает против модного на Западе психоаналитического истолкования внутренних побуждений человека. «О Фрейд! — восклицает Ренуар. — Сколько преступлений совершается во имя твое!»

Искусство Жана Ренуара гуманистично по самому своему существу. Его вдохновляет стремление выразить на экране красоту и достоинство человека. Режиссеру чужд какой бы то ни было эстетизм, стремление к внешним эффектам, ибо такой путь неиз-

бежно ведет к внутреннему оскудению и к возникновению штампов. «В кино, — пишет Ренуар, — нас спасает лишь то, что, приложив немного терпения, даже любви, стерев грим условностей, изменив привычное освещение, можно пробиться к тому пленительно сложному существу, которое зовется человеком». И так почти каждая мысль Ренуара, стоит только проследить за ее развитием, ведет нас к тому, что составляет для него смысл и назначение искусства, — к человеку.

Одна из любимых идей режиссера — выдвинутая им «теория» разделения мира «по горизонтали». Согласно этой «теории», люди разделяются не по географическому принципу (государственные границы ничего не значат), а по социальным, религиозным, этническим и тому подобным признакам. Так, в «Великой иллюзии» французский аристократ де Боэльде легко находит общий язык с представителем немецкой военной касты фон Рауфенштейном, в то время как французский простолоудин Марешаль устанавливает контакт с немецким солдатом-конвойным и немецкой крестьянкой. Однако и такое разделение «по горизонтали» не кажется Ренуару безусловным: его идеал, его гуманистическая утопия — единое человечество.

Можно сказать, что сам процесс создания фильма был для Ренуара воплощением его идеала человеческой жизни и деятельности: члены съемочной группы собираются вместе, чтобы в обстановке сердечной дружбы и взаимного уважения создать произведение, в котором выразится личность каждого участника и их общее одушевление. Поэтому, парадоксальным образом, Ренуару важен даже не столько результат, сколько процесс работы. А рассказанная режиссером история его фильмов — это история его встреч с людьми.

Именно потому, что позиция Ренуара — это позиция «доверия к жизни», он долгое время надеялся на мирное разрешение социальных конфликтов. Однако в окружающей его буржуазной действительности было слишком много такого, что подрывало его гуманисти-

ческие надежды и утопии. Это противоречие режиссер не мог ни разрешить, ни примирить, и оно исподволь окрашивало его жизнелюбивое мироощущение в тона горечи и скептицизма. Свои мемуары Ренуар писал в период, когда такие настроения у него усилились и обострились. Режиссера все больше беспокоили угрозы механического прогресса, стандартизация жизни, утрата человеческих ценностей. В этих условиях политическая борьба представлялась ему занятием несерьезным, а различия между борющимися сторонами — несущественными. На страницах своей книги он мимоходом, не вникая в существо дела, повторяет некоторые расхожие места западной журналистики об «отмирании нации», «обуржуазивании рабочего класса» или о международной политике как о результате тайного «сговора» между главами враждующих государств. В этом проявилась свойственная позднему Ренуару склонность к упрощению, к тому, чтобы свести все многообразие жизни и истории к немногим «основным» страстям и склонностям человеческой природы. Полагая, будто своим скептицизмом он «демистифицирует» ложные идеи, он порой оказывается в плену весьма поверхностных штампованных представлений, которые он тут же опровергает другими своими суждениями.

Впрочем, Ренуар, как видно, вовсе и не требует от читателей, чтобы они принимали каждое его слово всерьез. Порой он словно забавляется возможностью взглянуть на один и тот же предмет с разных мысленных точек зрения. Он не только не боится противоречий, но любит их, ибо живая жизнь полна ими, а лишены противоречий только сухие схемы. К своим читателям он относится так же, как к зрителям своих фильмов: он хочет разбудить их фантазию, их интеллектуальные способности. Он убежден, что человек не может и не должен пассивно воспринимать истины, открытые кем-то другим.

Книга Жана Ренуара «Моя жизнь и мои фильмы» при всей легкости и непринужденности авторской манеры требует от читателей такой же активности и «настороженности», как разговор с умным и лукавым собеседником. Многие труды по искусству грешат кажущимся глубокомыслием. О книге Ренуара можно сказать, что ее отличает кажущееся легкомыслие. За пестрой вязью забавных историй, колоритных подробностей, острых, порой парадоксальных суждений скрывается ищущая мысль и обеспокоенная совесть одного из самых интересных художников современной Франции.



*Родители: Огюст и Алина Ренуар  
(ок. 1914)*



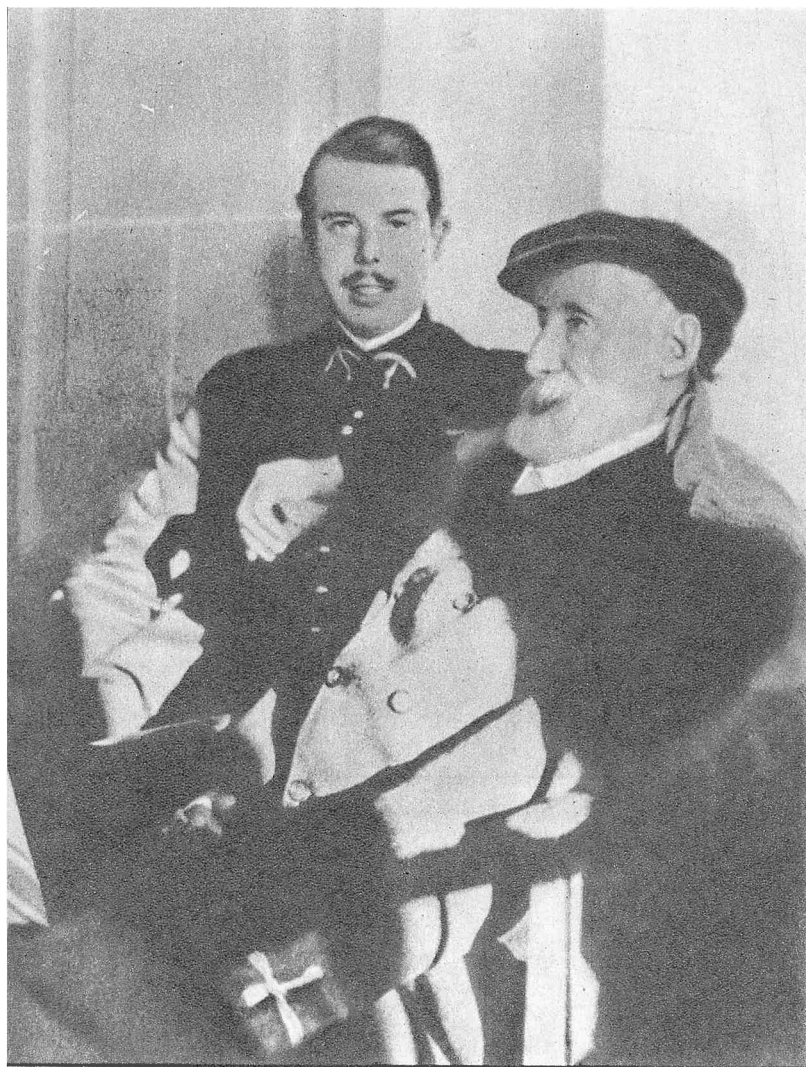
*О. Ренуар. Жан Ренуар играет с Габриэль и девочкой (деталь).  
1894—1895. Нью-Йорк, колл. Н. Джонас*



*О. Ренуар. Портрет Жана Ренуара  
с обручем. 1898. Нью-Йорк, колл. А. Эйзенберг*



*О. Ренуар. Жан Ренуар шьет платье  
для своего верблюда.  
1900. Чикаго, Институт искусств*



*1916 год. Жан Ренуар с отцом  
во время отпуска для поправки  
здоровья*



*Старший из братьев. Пьер, с отцом*





*1941 год. Голливуд.  
Жан Ренуар с женой Дидо*



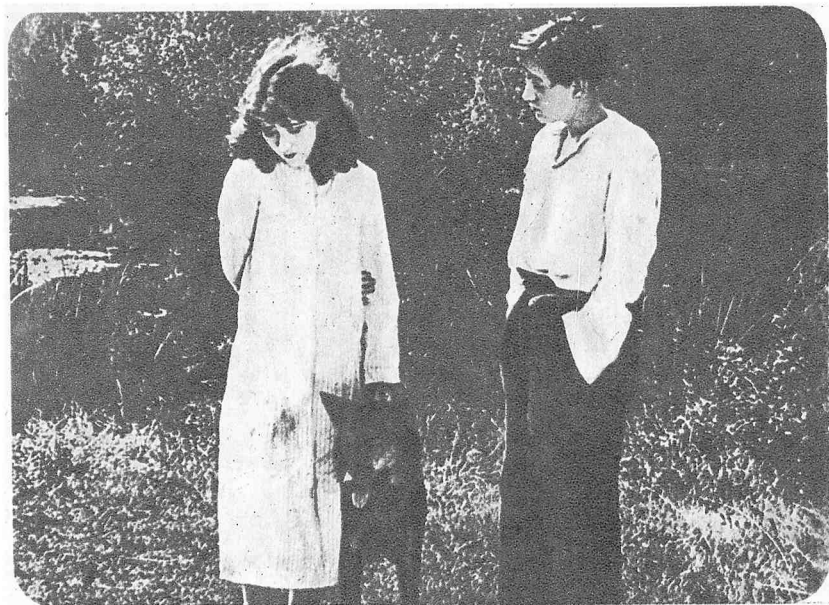
*1942 год. Голливуд.  
Габриэль, ее муж художник Конрад  
Слэйд и их сын Жан*



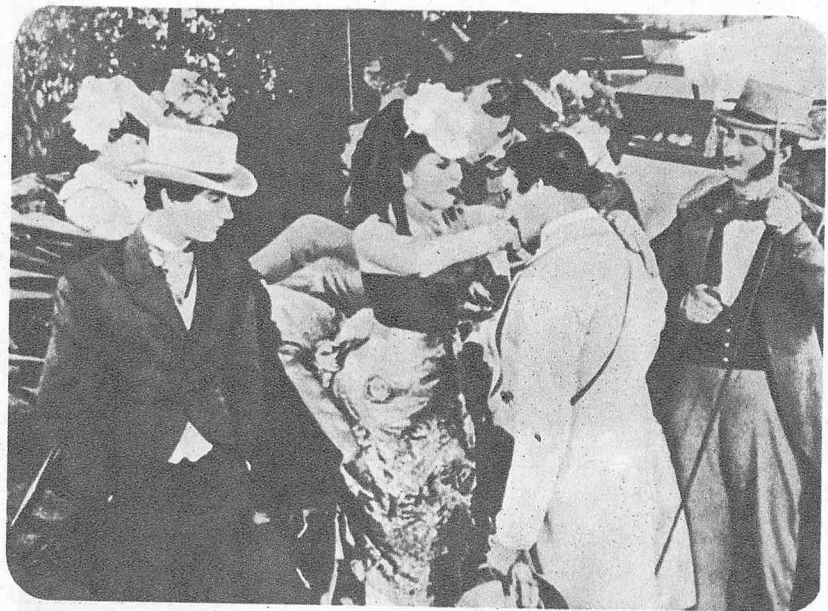
*Жан Ренуар в 1960 году*



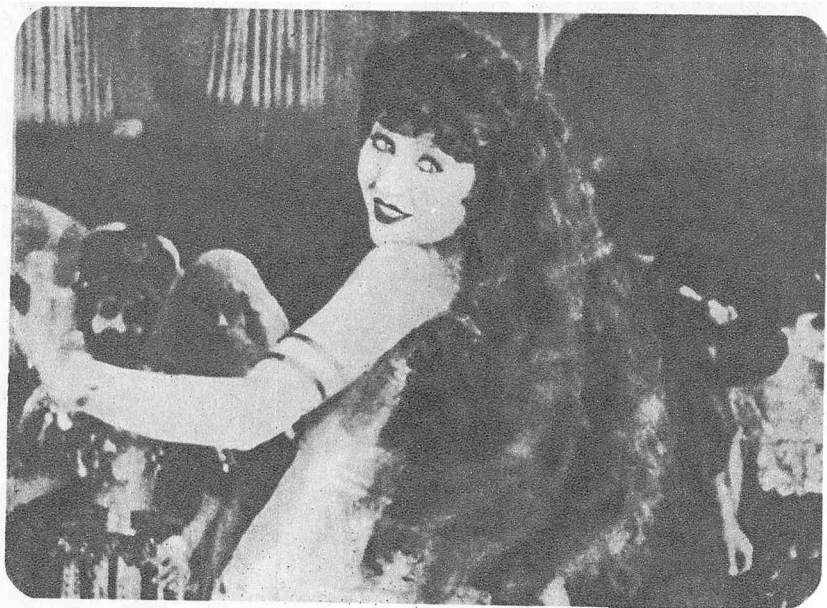
*«Дочь воды» (1924).  
В главной роли — Катрин Геслинг*



*«Дочь воды»*



*«Нана» (1926).  
В центре — Катрин Геслинг*



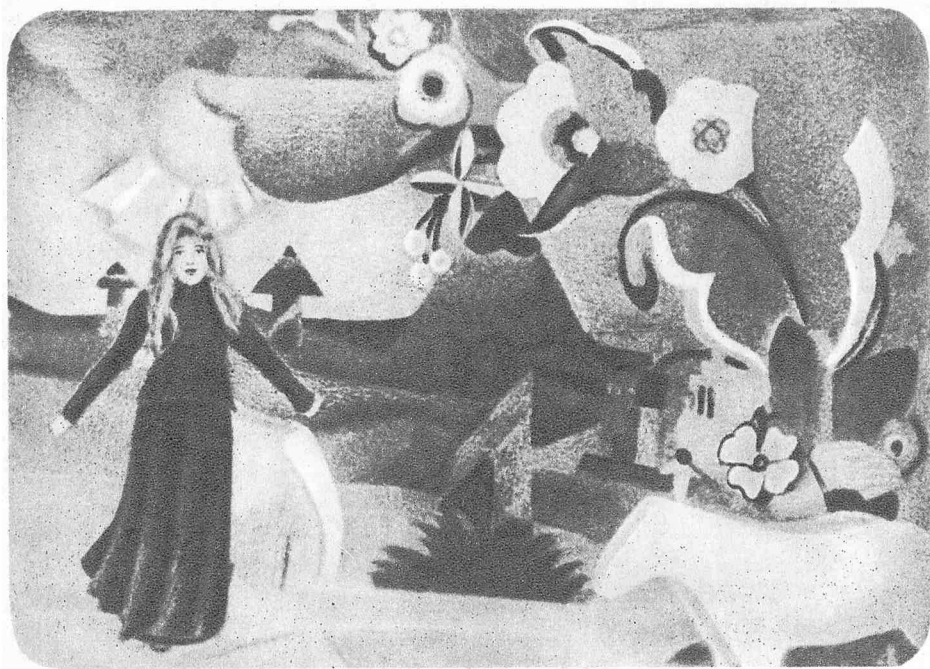
*Катрин Геслинг в роли Нана*



*Катрин Геслинг (Нана).  
Вернер Краус (Мюффа)*



*1926 год. Слева направо:  
Жан Ренуар, Пьер Лестренгэ,  
Дуглас Фэрбэнкс, Эдмунд Корвин  
(оператор фильма «Нана»)*



*«Маленькая продавщица спичек»*





*«Сука» (1931). Мишель Симон  
и Жани Марез*



*«Сука». Жани Марез и Жан Фламан*



*«Будю, спасенный из воды» (1932).  
Мишель Симон и Северин Лержинска*



*«Будю, спасенный из воды».  
Мишель Симон*



*На съемках «Тони».  
Второй слева — Жан Ренуар*



*«Тони» (1935)*



*«Жизнь принадлежит нам» (1936)*



*«Жизнь принадлежит нам»*



*«На дне» (1936). Справа налево:  
Луи Жуве (Барон), Жанни Хольт (Настя),  
Ле Виган (Актер)*



*«Загородная прогулка» (1936—1940).  
Слева направо: Габриэлло, Жанна Маркан,  
Сильвия Батай, Поль Натан*



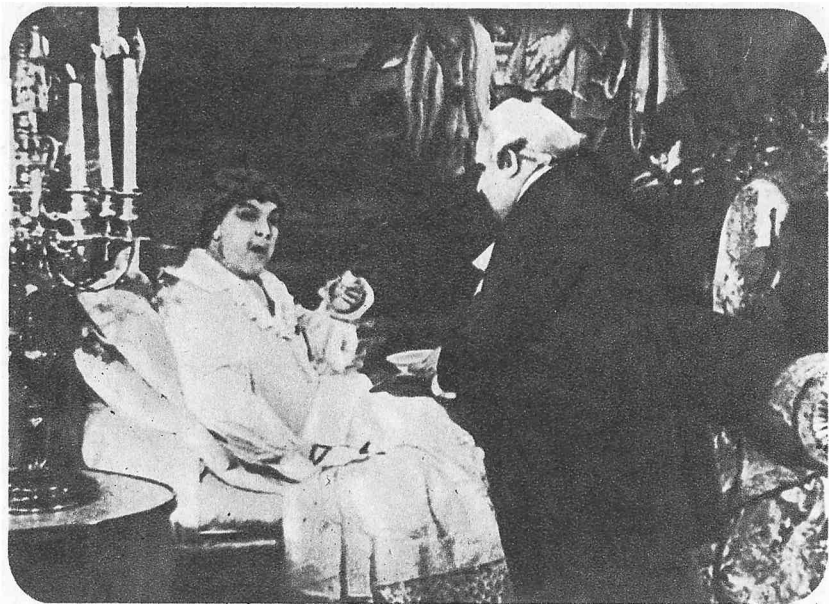
*«Великая иллюзия» (1937).  
Жан Габен и Пьер Френе*



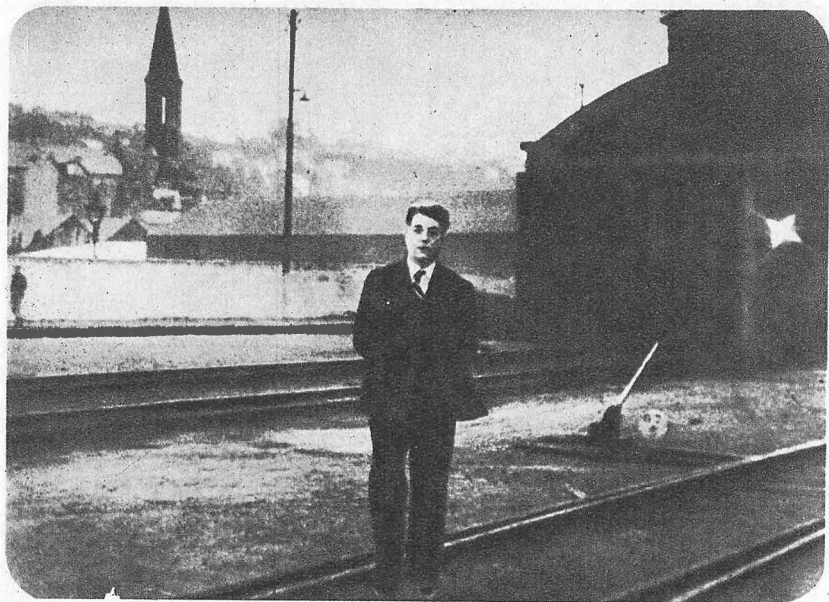
*«Великая иллюзия».*



*«Великая иллюзия». Жан Габен,  
Дита Парло, Марсель Далио*

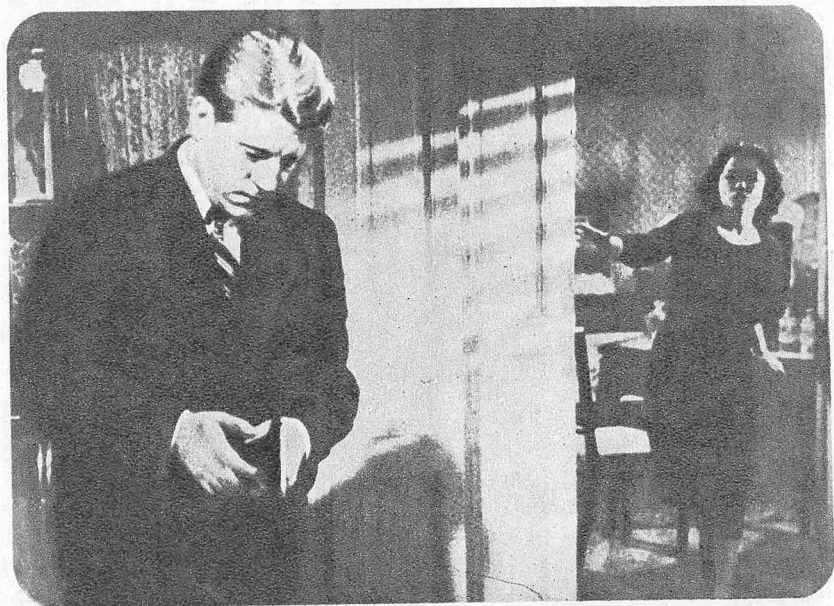


*«Марсельеза» (1938).  
Слева — Пьер Ренуар  
в роли Людовика XVIII*



*«Человек-зверь» (1938).  
В главной роли — Жан Габен*

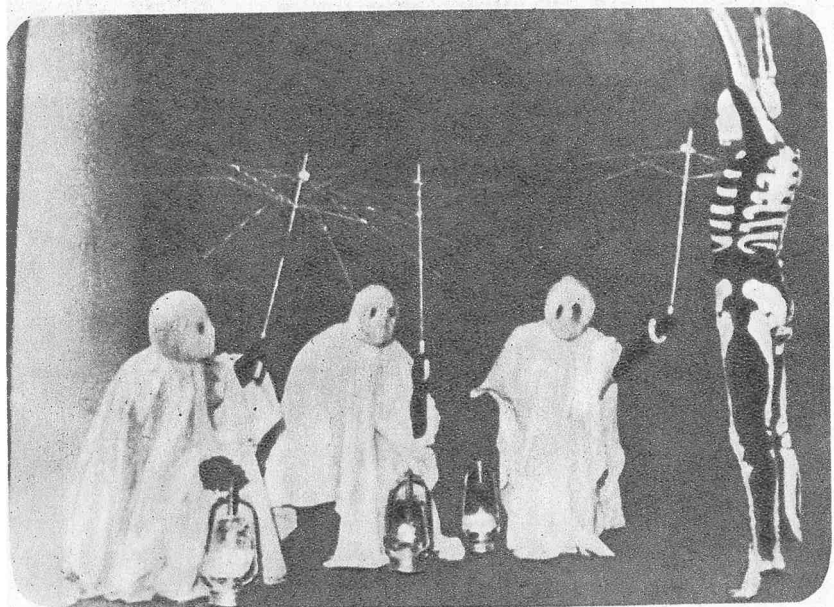




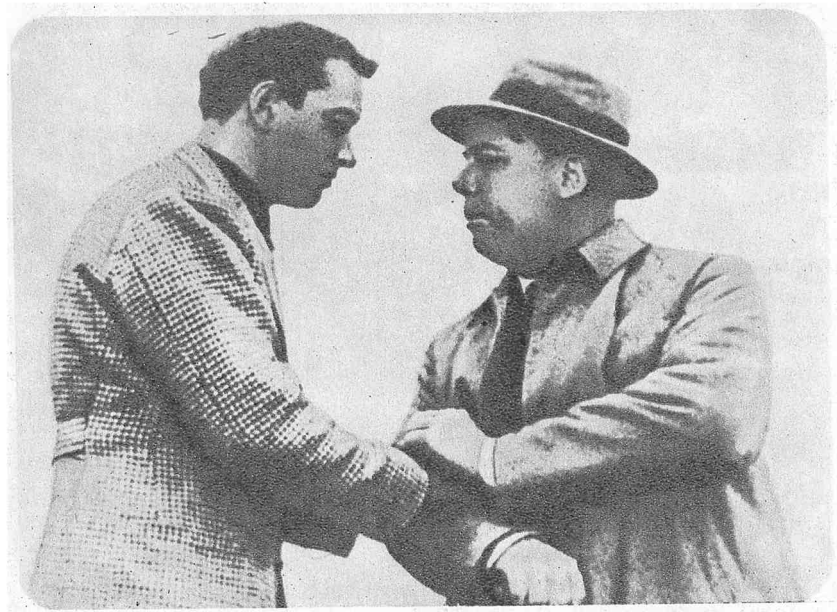
*«Человек-зверь». Жан Габен  
и Симона Симон*



*«Человек-зверь»*



*«Правила игры» (1939)*



*«Правила игры». Ролан Туген  
и Жан Ренуар*



*«Правила игры». Полетт Дюбо  
и Гастон Модо*



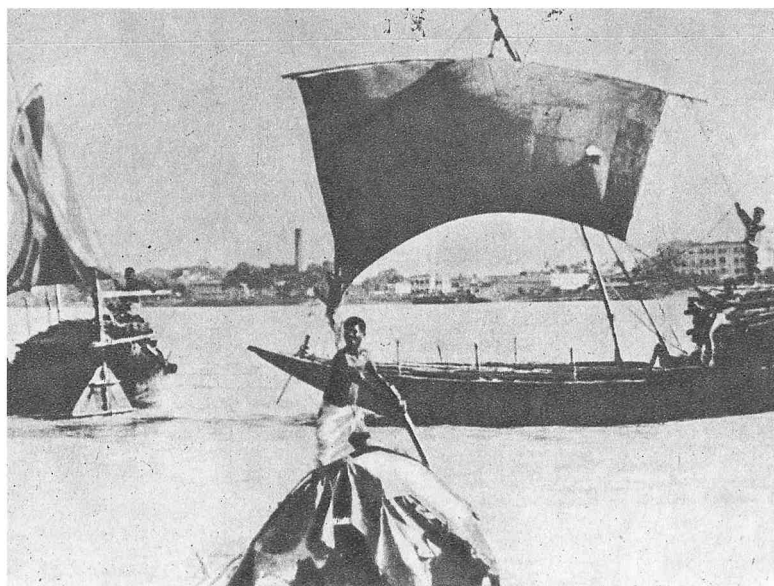
*«Правила игры». Полетт Дюбо  
и Жан Каретт*



*1941 год. На съемках фильма  
«Болотная вода». Слева направо:  
Дана Эндрюс, Энн Бэксстэр,  
Жан Ренуар*



*Племянник Жана Ренуара Клод  
на сѐмках фильма «Река»*



*«Река» (1950)*



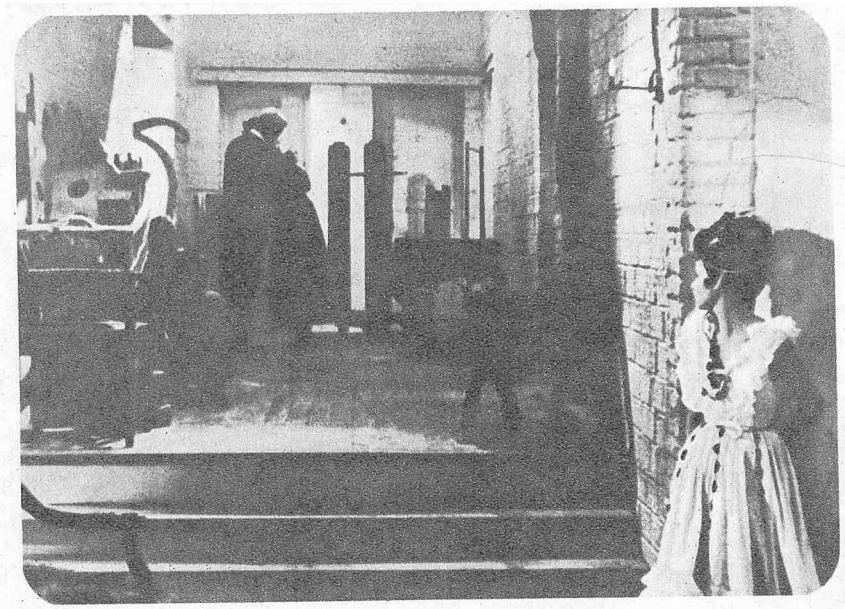
*«Река». Радха*



*1953 год. Жан Ренуар  
и Анна Маньяни на съемках фильма  
«Золотая карета»*



*«Французский канкан»*

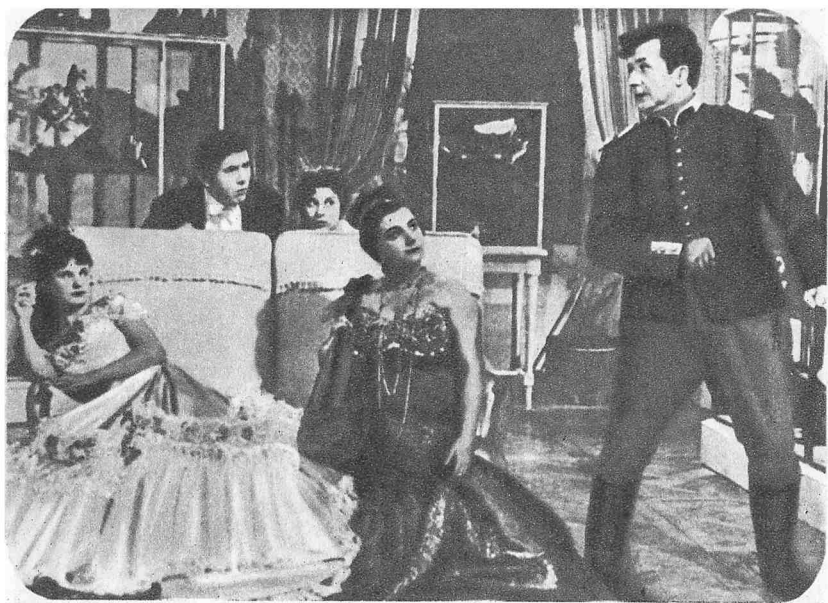


*«Французский канкан»*





*«Французский канкан» (1955).  
Мария Феликс и Мишель Пикколи*



*«Елена и мужчины» (1956)*



*«Елена и мужчины».  
Ингрид Бергман и Жан Марэ*



*«Завтрак на траве» (1959).  
Поль Мёрисс и Катрин Рувель*



*«Завтрак на траве».  
Катрин Рувель и Фернан Сарду*



*«Завещание доктора Корделье» (1960).  
В главной роли — Жан-Луи Барро*



*«Пришпиленный капрал»*

*Посвящаю эту книгу авторам фильмов, которых публика объединила под именем «новой волны» и художественные устремления которых я разделяю.*

## Предисловие автора

*Все, что движется на экране,— это кино. Однако я часто слышу такую критику: может быть, фильм и интересен, но это — не кино. Не понимаю, почему движущиеся образы должны использоваться лишь в традиционной мелодраме или бурлескных комедиях. Видовой фильм так же принадлежит кино, как и «Бен Гур». Фильм, обучающий детей грамоте, относится к кино с тем же правом, что и полнометражная картина с претензиями на психологию. По моему мнению, кино представляет собой всегo-навсего новый способ печатания. Оно — форма полного преобразования мира познанием, а Луи Люмьер — это новый Гутенберг. Изобретение кино вызвало столько же катастроф, сколько их породило распространение мыслей посредством книги.*

*История кино, и в частности французского, на протяжении последнего полувека развивалась под знаком борьбы художника с кинопромышленностью. Я горжусь, что участвовал в этой победоносной борьбе. Теперь все признают, что фильм, подобно роману или картине,— произведение одного автора.*

*Но кто же оказывается автором фильма? В героическую эпоху американского кино им чаще всего был актер, который оставлял на фильме отпечатки своей личности. С наступлением эпохи расцвета кино эта тенденция породила серийное производство «звезд». Молодое кино последних лет заставило принять мысль, что автор фильма — режиссер. Эта счастливая перемена вполне соответствует художественному и литературному развитию нашего времени. Сегодня существуют фильмы, подписанные фамилиями Трюффо или Жан-Люка Годара, так же, как выходят романы, на обложках которых стоят имена Сименона или Андре Жиды.*

*Многие друзья просят меня написать автобиографию. Без сомнения, их любопытство объясняется новым значением, обретенным автором фильмов. Им уже недостаточно знать, что художник свободно выражает себя с помощью кинокамеры и микрофона. Они хотят узнать, что за человек этот художник. Сам я считаю, что каждое человеческое существо, художник он или нет, представляет*

собой по большей части продукт окружающей его среды. Только наша гордыня принуждает нас верить в царственно-независимую личность. Истина заключается в том, что эта личность, которой мы столь гордимся, составлена из таких «компонентов», как некий приятель, встреченный в начальной школе, или герой первого прочитанного романа, или даже охотничья собака двоюродного брата. Мы существуем не сами по себе, а благодаря всему тому, что окружало нас в период формирования нашей личности. Конечно, было бы преувеличением утверждать, что саженец картошки, помещенный в соответствующие условия, будет приносить клубнику. Однако очевидно, что клубни, которым даст жизнь упомянутый саженец, будут различаться по вкусу и форме в зависимости от почвы, какая его будет питать, удобрений, какими будут его подкармливать, климата, в каком он будет произрастать, не говоря уже о возможности прививок, которые в конечном итоге сделают клубень совершенно отличным от его предка.

В этой книге я не буду пытаться составить каталог всех моих фильмов. Это уже было сделано, особенно в блестящем труде Андре Базена, к которому мне нечего добавить. Из своих воспоминаний я выбрал лишь имеющие отношение к людям и событиям, которые, на мой взгляд, помогли мне стать тем, кто я есть.

## Мак Сеннетт

Во времена немого кино большинство фильмов могло считаться авторскими. Звуковое кино, принесло множество технических удобств, ускорило смерть той, простой, системы съемки. Нововведение стало шагом к прямому копированию действительности или, точнее, к тому, что считают самой действительностью. Я подробно рассмотрю эту тему. Она заслуживает того, чтобы посвящать ей тома, и, кстати, они ей уже посвящались. Эта тема содержит в себе всю проблему правды внутренней и правды внешней.

Первые кинофильмы были прямым выражением мечтаний их изготовителя и несли на себе неизгладимый отпечаток его личности, а заодно и всех тех влияний, которые способствовали его формированию как художника: английской пантомимы или бульварной мелодрамы, но прежде всего прелестного американского бурлеска.

Мистер Мак Сеннетт собирал своих актеров и операторов на ступеньках лестницы, ведущей в его кабинет, и вместе с ними составлял дневной план работы. Происходило это на жалкой улочке в пригороде Лос-Анджелеса. Улочка была такая крутая, что автомобили не всегда могли одолеть подъем и скатывались вниз; отличная ситуация для короткометражного фильма. Все дома на этой улице были одноэтажными. В маленьких садах за домами сушилось на веревках белье. Молодые пальмы отбрасывали на тротуары скудную тень. Маку Сеннетту оставалось лишь покрутить ручку кинокамеры, чтобы погрузить зрителя в гущу самой что ни на есть американской жизни. Ограниченные финансовые возможности вынуждали Мака Сеннетта вовсе показывать в своих фильмах Америку «маленьких людей», которой, увы, уже не существует.

Актер, специализирующийся на амплуа «полисмена», предложил сцену с преследованием, где главную роль играл тюлень, потому что у Мака Сеннетта был тюлень. В создании фильма участвовали также прекрасные купальщицы и комики, пришедшие в кино из цирка и бурлеска. Каждый высказывал свое мнение, но все восхищались патроном, и фильмы Мака Сеннетта, выходявшие из его маленькой студии, без всякого сомнения были фильмами Мака Сен-

нетта. Любой из них свидетельствовал о личности продюсера, режиссера, «гэгмена», мастера на все руки в одном лице. Эти фильмы были произведением определенного человека точно так же, как лакомое кушанье — это дело рук повара, а пьеса Бернарда Шоу — это пьеса Бернарда Шоу. И, что очень важно, художники, создававшие эти произведения, не знали, что работают над шедеврами. Они без затей рассказывали веселые истории и стремились лишь к одному — доставить своим зрителям немного удовольствия.

Взамен зрители давали им хлеб насущный. Но, разумеется, не только хлеб. Когда говоришь о зрелище, никогда не следует терять из виду его религиозного элемента, той религиозности, культу которой ее приверженцы предаются с бескорыстной страстью.

Основное условие качества произведения искусства — это в первую очередь качество публики, которая дает художникам возможность жить. Публика у Мака Сеннетта была идеальная: рабочий люд, состоящий по большей части из недавних иммигрантов. Многие из них едва говорили по-английски; немое кино превосходно их устраивало. Сегодняшние кинозрители — потомки той первоначальной публики. Они закончили университеты и живут в мире афиш, журналов, газет; их поведение определяется теми лозунгами, какие им навязывают самые действенные, «художественные», развлекательные средства рекламы. Именно для этих зрителей кинофабрики поставляют либо героизм, либо любовь, либо, что хуже всего, «психологию».

Всю свою жизнь я пытался делать авторские фильмы. Не из-за тщеславия, а потому, что бог наградил меня желанием выражать свою личность и выставлять ее перед большой или малой, блестящей или жалкой, восторженной или презрительно настроенной аудиторией. Мне нравится, что эксгибиционизм автора не проявляется физически. Автор скромно прячется за героев, оживляющих его произведения. Бог не создал меня героем. Я боюсь ударов и нахожу весьма удобным, что вместо себя могу бросать в драки актеров. Потом мне приходится расплачиваться за эту ложную безопасность, но тот факт, что я не имею дела с публикой во время съемок фильма, придает мне бесшабашную смелость. У меня есть маленькая собачка. Будучи рядом со мной, она ведет себя героически-агрессивно: эта миниатюрная такса решительно набрасывается на самых внушительных догов. Стоит мне удалиться, как ее охватывает страх и она спешит спрятаться у меня в ногах.

Для меня же условия, в которых я предстаю перед публикой, не имеют никакого значения. Мне важно лишь то, что я показываю себя. Я с тем большим удовольствием уступаю этой слабости, что меня подстегивают настойчивые расспросы молодых коллег, для которых все, предшествующее звуковому кино, кажется столь же далеким и таинственным, как перемещение великих ледников в до-



исторический период. Мы же, предки, пользуемся у молодых уважением, аналогичным почтению, с каким современные художники относятся к наскальным изображениям в пещерах Ласко. Сравнение это лестно, и нам доставляет удовлетворение отмечать, что мы не зря портили пленку.

## Посещение Универсальных магазинов Дюфайеля

Большая любовь никогда не бывает преднамеренной. Ведь вы не искали женщину, которая должна перевернуть вашу жизнь. Вы намеревались покорить сердце подружки по пансиону. Впрочем, мужчина никогда не завоевывает женщину. Это женщина покоряет мужчину своим выбором. Ее тактика заключается в том, чтобы заставить своего будущего спутника поверить, будто вся инициатива принадлежала именно ему. Позднее, в течение супружеской жизни, положение меняется. Женщина позволяет обладать собой, усваивает вкусы мужчины, даже его мании. Она — поистине из ребра Адамова. Поэтому разлука имеет более трагические последствия для женщин, нежели для мужчин, которые, несмотря на законы, остаются по сути полигамными существами.

Моя первая встреча с кино состоялась в 1897 году. Было мне чуть больше двух лет. Мать решила купить белый шкаф в комнату Габриэль. Габриэль, будущая натурщица Ренуара, родилась в Эсуа, бургундской деревне на границе с Шампанью. Она доводилась моей матери двоюродной сестрой. Когда я появился на свет, она приехала жить к нам, чтобы «помочь» матери. Помощь эта сводилась в основном к тому, чтобы ухаживать за мной и водить меня гулять. Габриэль было шестнадцать лет.

Я не мог обойтись без «Бибон»; этим прозвищем я наградил Габриэль. Оно возникло из моих тщетных усилий правильно произнести «Габриэль». Мне ни разу не удалось пойти дальше первого слога. Произнеся «Га», я совсем запутывался, и у меня получалось «Габибон». Затем «Га» отпало и Габриэль превратилась в Бибон. Спустя семь лет мой младший брат, Клод, вынужден был довести до конца этот труд по упрощению имени и Габриэль стала Га.

Целью нашей экспедиции были Универсальные магазины Дюфайеля. Я лишь повторяю то, что мне рассказала Габриэль, когда, на склоне своих дней, она приехала навестить меня в Голливуд. Но мои воспоминания все-таки восходят достаточно далеко, так как я помню, что в то время мир делился для меня надвое. Мать — скучная половина: она заставляла есть суп, ходить в туалет, приносить «тёб», некое подобие цинкового таза, предназначенного для утренних омовений. А Бибон — половина веселая: с ней я гулял в городском саду, играл в песочнице и, главное, она носила меня

на руках, от чего моя мать категорически отказывалась, тогда как Габриэль чувствовала себя счастливой, лишь согнувшись под тяжестью моего детского тела. Я рос избалованным ребенком. Семейная жизнь окружала меня защитной стеной, за которой было устроено мягкое уютное гнездышко. Снаружи копошились какие-то страшные персонажи. Мне очень хотелось присоединиться к ним и самому стать страшным. К сожалению, природа сделала меня трусишкой. Едва почувствовав трещину в этой защитной стене, я начинал испускать истошные вопли.

В начале похода все шло хорошо. На улицах было тихо и мирно. На горизонте не возникало никаких мошенников, что крадут детей, которые не держат маму за ручку. При входе в магазин Дюфайеля некий господин, «начальник» в расшитой галунами фуражке, спросил нас, не желаем ли мы посмотреть «кино». Эта фуражка чем-то напоминала форменную фуражку коллеги Святого Креста, куда мой брат Пьер, будущий актер, был помещен пансионером, чтобы освободить в доме место для моей весьма «громоздкой» маленькой персоны. Увенчанный подобной фуражкой человек мог принадлежать только к классу «добрых», то есть всех тех, кто посвящает себя защите того крохотного кусочка мира, который был для меня единственно заслуживающим внимания. Вот почему я с относительным спокойствием позволил Бибон перенести меня в зал, где показывали кино.

Универсальные магазины Дюфайеля шли в авангарде прогресса. В них впервые стала практиковаться продажа товаров в рассрочку. Здание со стенами из настоящего грубо обработанного камня, огромные стекла витрин, сквозь которые лился свет на поддельные буфеты в стиле Генриха II, создавали у привилегированной публики, что проникала в этот храм стандартной мебели, впечатление неодолимой солидности. Бесплатное кино являлось еще одной смелой новинкой Дюфайеля. Впрочем, рассказ Габриэль краток и беден подробностями. Едва мы уселись, как погас свет. Из какой-то страшной машины вырвался пучок света, угрожающе прорезавший темноту. На экране передо мной возникли непонятные образы. Все это сопровождалось, с одной стороны, звуками пианино, а с другой — каким-то размеренным постукиванием, исходящим от адской машины. По привычке я завопил, и меня пришлось увести. Не сомневаюсь, что именно этот размеренный звук мальтийского креста позднее стал для меня самой нежной музыкой. Тогда я не понимал важности этой главнейшей детали камеры и проектора, без которой кино не существовало бы.

Итак, моя первая встреча с кумиром была полной неудачей. Габриэль сожалела, что мы не досмотрели фильм до конца. В нем показывали большую реку, и ей показалось, будто в уголке экрана она заметила крокодила.

## Платье моего верблюда

Был я настолько невыносимым младенцем, что не терпел, если меня трогали, когда я находился на руках у Габриэль. Дело обстояло так, словно какой-то заразный микроб угрожал проникнуть на мою территорию. Я смотрел на пришельца с ужасом и вопил: «А ту Дан», что означало: «Он посмел тронуть Жана».

Я ревнуно оберегал уютный мирок, где шумно рос и откуда с отвращением изгнал всех посторонних. Разумеется, мне приходилось сносить вторжение посыльного от мясника, несущего на голове свою квадратную корзину, детину, приносящего дрова, молочника, одетого в белое, как требовала того его профессия, и подмастерья булочника, который по утрам приносил нам горячие рогастики. На улице я терпел присутствие бродячих торговцев: они составляли часть моего царства. Я вспоминаю их выкрики. «Старье берем», — возвещал звучный голос старьевщика. «Просо для птичек», — пел торговец крупой, у которого во время аварии на железной дороге разрезало надвое язык. Его выкрик звучал неправильно. Этот язык прямо сливался с «а ту Дан» и казался мне единственно цивилизованной речью. Тряпичник, который замогильным голосом выводил: «Тряпки, железо берем», — точно так же имел право на гражданство в мире Бибон, как и зеленщик: «Вот отличный салат! Приносит здоровье!» Я выносил их присутствие совсем недолго, но они не должны были обращаться ко мне. «Ой, какой прелестный малыш!» — восклицала прачка. На эту любезность я отвечал, топая ногами.

Отцу нравилось рисовать мои волосы. Эта привязанность к моим золотистым локонам, которые ниспадали на плечи, приводила меня в отчаяние. В шесть лет, несмотря на мои брюки, многие люди принимали меня за девочку. Мальчишки на улице преследовали меня своими шуточками, обращаясь ко мне «барышня» и спрашивая, где я потерял свои юбки. С нетерпением я ждал дня поступления в коллеж Святого Креста, распорядок которого требовал прически, более отвечающей буржуазному идеалу. К моему глубокому огорчению, отец постоянно откладывал дату моего поступления, которое для меня означало счастливое избавление от волосяного «орнамента». Прибавлю, отец до такой степени испытывал ужас перед «образованием», что одобрял учеников, убежавших из коллежа. Коллеж Святого Креста нравился ему по причине своего большого сада. Качество воздуха казалось отцу гораздо важнее качества знаний преподавателей математики...

Одним вполне обычным утром отец объявил, что хочет написать мой портрет. Я стал возражать, утверждал, что у меня болит нога и, доказывая это, старательно хромал. Но отец твердо решил написать меня, и все домашние, обеспокоенные тем, чтобы не пере-

чить его замыслу, старались меня уговорить. Вдруг Габриэль осенила мысль. У меня был верблюд, которого я обожал; конечно, не настоящий, а игрушечный, величиной с ладонь; происходил он не из Африки, а с базара на Амстердамской улице, неподалеку от вокзала Сен-Лазар. Я рыдал, а Габриэль предложила: «Ты должен сшить платье своему верблюду. Уже холодно, зима наступает. Твоему верблюду никак не обойтись без платья». Мысль эта очаровала меня. Усевшись против отцовского мольберта, я принялся за шитье. Ренуар, который панически боялся режущих или колющих предметов, несколько мгновений беспокоился. Он начал рисовать, приговаривая: «Падают на иголку, она выкалывает глаза, а потом всю жизнь ходят слепыми». Но в то утро на мои волосы, к счастью, падали совсем особые отсветы, которые его заинтересовали, и вскоре он забыл об опасных иголках, углубившись в свой творческий диалог с моделью. Промывая кисть в стакане с растворителем, он повторял: «Чистое золото». Речь идет, как я понял, о моих волосах, и постепенно гордость тем, что я увенчан золотом, взяла верх над неудобствами ремесла натурщика. Впрочем, по сравнению с детьми и женами других художников я был привилегированной моделью. Ренуар не требовал полной неподвижности. До сих пор мне кажется, что он даже ее боялся.

## Маганьоск

Картины отца, покрывавшие стены нашей квартиры, были для меня необходимой частью обстановки моей детской жизни. Их просто не могло не быть. Когда мать брала меня с собой в гости к какому-нибудь коллекционеру, меня поражало, что картины, какие я видел дома, висели на чужой территории. В королевстве отца, которое также было царством матери и Бибон, эти букеты, эти ню, эти пейзажи занимали свое место с тем же правом, что и ручка на дверях, вешалка для зонтов в передней, плетеные садовые кресла и масляная лампа, — отец мой боялся воспламеняемости керосина.

Разве эти спутники жизни могли покинуть наш рай? Здесь, наверное, пахло воровством. И этот столь изысканный господин с надушенной бородкой, который словно позировал для собственного портрета, вероятно, стоял во главе банды злоумышленников. Картины эти были стихиями только моего царства, и кража их с наших стен могла привести к страшным последствиям, как если бы украли большую сковороду, в которой булочница, натурщица моего отца, готовила чудесную жареную картошку.

Булочница тоже входила в нашу семью, хотя вовсе не была булочницей. Своим прозвищем она была обязана интимным отноше-

ниям с подмастерьем, работавшим у булочника нашего квартала и получившим чисто эзотерическую кличку Тай-Тай. Происхождения этого псевдонима не знал никто. Тай-Таю нравилось помогать нам. Едва закончив работу в булочной, он появлялся у нас и с наслаждением оказывал разные мелкие услуги: чистил овощи, смазывал замки, выбивал ковры. Булочница в это время готовила жареную картошку. В доме отца не было специальной прислуги, и мы считали вполне естественным, что картошку жарит натурщица. Вряд ли когда сковорода для жарки что-нибудь значила в художественном образовании детей. В моем образовании ее роль непереоценима.

Я не рассматривал картин отца, а чувствовал их присутствие. Я знал, что если лишусь этих картин, то это вызовет какой-нибудь катаклизм, землетрясение, наводнение, дождь из саранчи, даже исчезновение отца, матери и Габриэль. Эта мысль леденила мою душу, и мне случалось дрожа ждать, прижавшись к входной двери, возвращения кого-либо из «злоумышленников». Едва раздавался звонок, как у меня разыгрывался один из обычных припадков ярости. В присутствии же своих защитников я без колебаний вел себя, как мерзкий наглец, хотя за минуту до этого, одинокий и покинутый, трясся от страха. Родился я трусом.

Царство отца было бродячим царством. Поиски нового освещения толкали Ренуара на частую перемену мест жительства. Поочередно я был бургундским мальчишкой, при разговоре раскатывающим «р», грассирующим парижанином и громогласным южанином.

Во многом повлияла на меня обстановка виллы возле Грасса, которую отец снял на зиму в 1900 году. Владелец дома питал страсть к тропическим растениям. Вполне могло показаться, что сад нарисовал «таможенник» Руссо. Оставался лишь шаг, чтобы представить эти места населенными львами, тиграми и змеями. Несколько раз я замечал зеленую ящерицу, что приползала прятаться в сырости сада. Увеличенное раз в сто, это невинное пресмыкающееся выглядело в моих мечтах вполне приличным крокодилом. Габриэль пришло в восторг: ее великой страстью были львы, а там, где водятся крокодилы, очень даже можно встретить львов. Я настолько свыкся с соседством «кроко» — так мы называли ящерицу, — что начал собирать пресмыкающихся. У меня была стеклянная клетка — ее сделал сын домовладельца, который столярничал, — полная ящериц, ужей, саламандр. Я их укладывал спать в своей комнате и всегда носил одного из них с собой, спрятав под рубашкой.

Это привело к тяжелому инциденту, который я помню как сейчас. Мы — отец, мать, Габриэль и я — возвращались поездом в Париж. В Сен-Рафаэле к нам присоединилась очень худая англичанка. Она не отрывала глаз от моих золотистых волос. «Прелестная девочка! Прелестные волосы!» — повторяла она с сильным акцен-

том. Эти знаки восхищения вызывали у меня пресловутые приступы внутренней ярости, которые я старался сдерживать, твердя: «Я — мальчик, мальчик». Ящерица, которую я вез в Париж, высунула головку из своего укрытия, выреза матроски, коей я очень гордился: ведь на флоте не было девочек. При виде ящерицы англичанка стала издавать резкие крики. Ренуар пытался успокоить ее, но тщетно. Она бросилась в коридор и вернулась с контролером. Служащий велел отдать ему животное. Он без всякой нежности взял ящерицу из моих рук. Кожа у ящерицы очень хрупкая, и прикосновение грубых рук может причинить ей боль. Контролер безжалостно вышвырнул в окно моего маленького спутника. Успокоившись, англичанка устроилась в углу купе, не обращая никакого внимания на мои рыдания, и погрузилась в чтение Библии.

Вилла в Грасе была для меня идеальным местом, но жили мы там недолго. Слишком много в доме было лестниц, а ноги отца уже начинал сковывать паралич. Пребывание на вилле глубоко запечатлелось в моей памяти не только из-за ящериц, но и по причине Жанно Лапэна. Это был кролик. Благодаря моим просьбам и обещаниям больше не впадать в ярость он избегнул общей участи кроликов — превратиться в рагу. Он жил в упаковочном ящике в столовой. Каждый день мы брали его на прогулку в горы. Мы опускали его на землю и становились вокруг. Круг этот включал моего отца, мать, Габриэль, кухарку, садовника и сына домовладельца, который, как утверждала Габриэль, ухаживал за соседкой. Однажды в кладовке садовника я застал врасплох влюбленных, лежавших друг на друге и издававших такие тяжелые вздохи, словно они были больны. Испугавшись, я убежал. Несколько минут спустя я нашел их в кухне распивающими вино. Я не осмелился спросить, лучше ли они себя чувствуют, но благодаря этому переживанию мне приоткрылся целый мир, о существовании которого я до тех пор едва ли подозревал. Для меня «ухаживать» состояло в целовании ручек дамам и чтении стихов. Случай этот стал моим первым открытием тщеты видимостей и условностей.

Наша вилла была построена на склоне холма. Кухня, чтобы находиться вровень с улицей, располагалась на третьем этаже. Подобное расположение особенно интересовало Антуанетту, горничную, которая через кухню выходила на свидание к своему возлюбленному, великолепному сержанту альпийских стрелков. Иногда красавец сержант брал меня обедать к себе во взвод. Он надевал мне свой берет и позволял дотронуться до ружья. Для меня он олицетворял славу, Наполеона, который дружески щипал за ухо одного из своих гренадеров. И только примерно через год я нашел другие мотивы для экзальтации, способные превзойти мое тогдашнее состояние эйфории. Я имею в виду свою будущую страсть к солдатам Империи и мушкетерам.

Это чувство восхищения, которое мне никогда не удавалось точно определить, проявлялось у меня в виде своеобразного экстаза, спазм в горле и оцепенения мускулов лица. Можно сказать, что мой кадык раздувался до размеров дыни. Скорее всего, это был физический, нежели духовный феномен. Все обстояло так, как если бы предмет моего восхищения гипнотизировал меня. Когда блаженство достигало вершины, я больше не принадлежал самому себе, но являлся воплощением кого-то другого в земной оболочке. Я действительно был сержантом альпийских стрелков, награжденным какой-то колониальной медалью, и вся моя маленькая персона излучала подлинную славу. Благодаря ей я забывал о своих длинных волосах, хотя и ненавидел их до слез. Но отцу нравилось рисовать мои локоны, и до тех пор мои волосы сопротивлялись всем моим посягательствам. Как хотелось мне быть лысым!

Меня постоянно раздирали самые противоречивые чувства. Отношения с людьми всегда начинались с недоверчивой ненависти. Прежде всего я замечал все их недостатки, включая физические слабости. В начале нашего знакомства у Раймона Обера, сына держателя местной кофейни, был слишком тонкий нос, губы тоже слишком узенькие, глаза слишком маленькие, а все лицо выражало злость. Его огромные руки были лапами убийцы. Плоские ноги делали неуклюжей его походку. Таково было первое мое впечатление. Потребовалась вся настойчивость Габриэль, чтобы я, скрепя сердце, разрешил этому подростку прикоснуться к моей игрушечной железной дороге. Ему было пятнадцать лет, мне всего шесть, и он относился ко мне, как к малышу. Одна хорошая черта говорила в его пользу: он никогда не намекал на мои волосы. Через несколько дней нос Раймона Обера утратил свою тонкость, а рот стал вполне нормальным. Через три недели частых встреч он стал казаться мне воплощением мужской красоты.

В моих глазах Раймон Обер олицетворял самую безудержную роскошь. Его родители, его братья и сестры, его дом казались мне символами безграничного богатства. Его дед был владельцем «Кафе друзей» в Маганьоске. В этом скромном заведении по вечерам собирались любители перно и шанбери-фрзэетт. Маганьоском называлась соседняя с Грассом деревня. В те времена жители ее были крестьянами, мелкими собственниками, чьи жены работали на парфюмерных заводах. Наоборот, квартал, где высилась наша вилла в Грассе, был богатым кварталом, кварталом без лавчонок, без крестьян, без настоящих местных жителей. Эти шикарные жилища сдавались чужакам, проводившим время в непонятных экскурсиях и странных играх, вроде тенниса. В Маганьоске все играли в шары и ездили главным образом на ослax. А в Грассе уже появилось несколько автомобилей. Мой отец утверждал, что они отравляют в квартале воздух. Когда они проезжали, Раймон Обер кричал:

«Навоняли тут... Надо горло промочить». Смысла последнего восклицания я еще не понимал.

В центре Маганьоска, в двух шагах от кафе Обера, сдавался крестьянский дом. Отец решил его снять. Ренуар вновь оказался среди настоящих людей, все существование которых зависело от их ремесла. Спрашиваешь себя, почему так скучно общаться с буржуазией? Почему виноградарь или плетельщик стульев столь интересны, а их сосед нотариус так скучен? Ведь этот нотариус гораздо образованнее плетельщика стульев: он путешествовал, видел страну, его разговор должен бы отражать большой мир. Часто я задавался этим вопросом. Мой отец не ставил его перед собой. Ренуара частенько видели на террасе «Кафе друзей», где он слушал рассказы соседей, которые обнаружили на своих виноградниках следы милдью или же отвели дочку на первое причастие.

Иногда я играл с соседскими мальчишками. Один из них спросил меня: «Ты куришь?» Я, считая себя хитрецом, ответил, что курил сигареты из шоколада. «Врешь! И вообще ты трус...» — сказал он.

Раймон играл на кларнете, а его отец обладал трехколесным велосипедом. Если отец был в хорошем настроении, он разрешал сыну сделать круг на этом странном средстве передвижения, которое во Франции тогда еще не вышло из употребления. «Маленькая королева» — именно так французы прозвали двухколесный велосипед — неодолимым порывом смела своего предшественника. Иногда мсье Обер позволял мне вскарабкаться на сиденье трехколесного велосипеда и проехать кружок. Сам Ротшильд был мне не брат.

Я знал всех посетителей кафе и всех членов семьи Обера. «Кафе друзей» с его возвышающейся над проезжей дорогой террасой, собака Медор, тетка Нанетта, чье тушеное мясо мой отец особенно ценил, — все в этой мирной обстановке способствовало тому, чтобы превратить меня в одного из местных жителей. Когда мать привезла меня в Париж к началу учебного года в коллеже, я был охвачен беспредельным отчаянием. Я не сомневался, что моя грусть была оправдана. Покой Маганьоска, трехколесный велосипед папаши Обера, медленная и степенная поступь крестьян — всего этого я больше уже не увижу. И не увидит никто. Мир изменился к лучшему или к худшему. Но ясно одно, вечерний покой оставил этот мир, чьим девизом, похоже, стала никчемная суэта.

## Кукольный театр

Годам к пяти Габриэль открыла для меня кукольный театр. Я сделался пылким поклонником этой формы зрелища. Впрочем, мой восторг оказался строго избирательным. Мне не нравился ку-



кольный театр на Елисейских полях, чьи герои, разодетые в разноцветные шелка, казались мне воплощениями изнеженной роскоши. В те времена я надеялся стать гренадером Наполеона. У меня было много этих гренадеров, разумеется, из олова. Их я называл своими «солдатами Империи». Одному богу ведомо, почему в этом слове я заменил «д» на «т». Несомненно, последняя буква казалась мне более мужественной.

Моим крестным отцом был Жорж Дюран-Рюэль, сын крупного торговца картинами, имя которого так тесно связано с историей импрессионизма. Я вспоминаю о своем приступе гнева, когда он принес мне в подарок на Новый год полишинеля почти в полный рост, который был облачен в блестящий атлас. С моей точки зрения, эта ткань могла подойти только девочке. К тому же я ненавижу дел ленты.

В противоположность кукольному театру на Елисейских полях Гиньоль в Тюильри привлекал меня своими сероватыми декорациями, на фоне которых действовали блеклые герои. Когда я пытаюсь вызвать в памяти точное воспоминание об этом театре, стиль его ассоциируется у меня с колоритом холстов Брака или Шардена. Даже теперь, когда я проезжаю через город Лион, набережные Соны с их строгими домами, у которых серые фасады и четкие проемы окон, возвращают меня к дорогому Гиньолю моего детства. Если бы Лион дал миру только своего Гиньоля, то за один этот подарок он заслуживает благодарной памяти потомков.

Гиньоль, родившийся в XVIII веке, был одет, подобно ремесленнику той эпохи, в серую куртку, волосы его стягивала пучком черная ленточка. Мадемуазель Генриетта одевалась без всякой выдумки. Трудно понять, каким образом она могла возбуждать страсти «доктора», «хозяина», «жандарма» и других персонажей, которых без усталости дубасил палкой Гиньоль.

Самый восхитительный момент наступал перед поднятием занавеса. Казалось, драпировка вздрагивает при звуках аккордеона, доносящихся из-за кулис. Затем раздавались три удара в пол, как в «Комеди Франсез». Габриэль утверждает, будто я возбуждался настолько, что приветствовал поднятие занавеса, писая в штанишки. Охотно ей верю: и сегодня ожидание поднятия занавеса, если спектакль обещает быть хорошим, пленительно меня волнует. Мой отец признавался, что он испытывал подобное ощущение, слушая увертюру к «Дон Жуану» Моцарта. Мне и самому известно, что явление это суть неоспоримый признак шедевра. Творение, которое, с моей точки зрения, стоит во главе этого «мочегонного» жанра, — «Петрушка» Стравинского.

Гиньоль определенно способствовал воспитанию у меня художественного чувства. Кукольный театр в Тюильри конца прошлого века привил мне боязнь резких контрастов. В начале своей кине-

матографической карьеры я преувеличивал роль контрастов. Это было ошибкой. Мне не подходил этот жанр кино. Гиньоль развил во мне также вкус к простым сюжетам и глубокое недоверие ко всему, что принято называть психологией.

Мне было примерно лет девять, когда состоялась моя вторая встреча с кино. Учился я в школе Святой Марии в Монсо. По воскресеньям настоятель этой школы приглашал учеников на киносеанс, проходивший в приемной, ставни которой закрывались, чтобы добиться необходимой темноты. Фильмы показывал господин с пышными усами, облаченный в длинную серую блузу и носящий костелок, который казался навинченным на его голову. Без этих аксессуаров нельзя было себе представить. Он устанавливал свой аппарат в одном углу комнаты, а в другом натягивал белый экран. Преподаватель музыки в галстуке, завязанном свободным бантом, садился за пианино. Уже не помню, к какому монашескому ордену принадлежали святые отцы, преподававшие в школе Святой Марии, но они обнаруживали в выборе кинопрограмм вкус, который предсказывал вкус сюрреалистов за треть века до их появления.

Частью зрелища, которую мы всегда с нетерпением ожидали, была короткометражка, где главную роль исполнял бурлескный персонаж по имени Отомабуль. Отомабуль носил козлиную шкуру, шерсть которой была накрахмалена, что делало его похожим на ежа. Лицо его скрывали огромные очки, а на голове победоносно красовалась фуражка. Все фильмы почти не отличались друг от друга, но никогда нам не надоедали. Отомабуль появлялся на поле, где уже стоял собранный бог знает из каких деталей автомобиль. Он старался, но безрезультатно, его завести. Машина удаивалась тронуться с места лишь в тот момент, когда уставший герой отказывался от своей затеи. Возня героя с машиной сопровождалась различными взрывами, скачками машины: вдруг она откатывалась назад, хотя он хотел, чтобы она ехала вперед, и наоборот. Эти эффекты тем лучше способствовали вступлению Отомабуля в мир феерии, что фильм, — ясное дело, был немым и самые чудовищные взрывы изображались на экране лишь дымом и пламенем, которые вырывались из автомобиля. Не знаю, восхитил ли бы меня сегодня Отомабуль так же, как во времена моего детства, но, как бы там ни было, в годы, когда я сам стал делать фильмы, моей мечтой (так и не воплотившейся) стали короткометражки, основанные на приемах механического комизма. Но жизнь соткана из разочарований. Отдельные собратья по искусству, которыми я восхищаюсь и которым завидую, воплотили мою мечту; среди них — Рене Клер и Мак Сеннетт.

## Мушкетеры

К «солтатам Империй» вскоре прибавились мушкетеры. Мне было около десяти лет, когда я впервые прочитал Александра Дюма, которого открываю до сих пор. Мушкетеры реабилитировали длинные волосы: нельзя представить себе д'Артаньяна, стриженного под бобрик.

Но мушкетерами я увлекался не только из-за длинных волос; прежде всего они олицетворяли честь. Не смея высказать это в открытую, я жил, убеждая самого себя: «Да, у меня есть честь».

Бродя по тротуарам своего квартала, я искал сироток, нуждающихся в спасении, находящихся в опасности путешественников, подвергавшихся нападению бандитов, которых я рассеивал размашистыми ударами шпаги. Про себя я повторял реплику Готье д'Ольнэ, героя мелодрамы Александра Дюма «Нельская башня». Бросая вызов шайке бродяг, он декламировал: «Десять мужланов против одного дворянина — всего на пять больше!» Такова была внешность, поверхность этого героизма и смелых поступков. А в душе я оставался законченным трусишкой. Меня смертельно пугали любые громкие звуки. В день 14 июля я убежал от треска игрушечных петард и прятался в своей накрепко запертой комнате.

К религии мелодрамы меня приобщила Габриэль. Эту форму зрелища вытеснила из роскошных театров психологическая драма. О Фрейд! Сколько преступлений совершается во имя твое! Изгнанная из театров «Водевиль», «Жимназ», «Ренессанс», «Порт Сен-Мартэн» и т. д., мелодрама с Бульвара преступления продолжала исторгать потоки слез у зрителей нескольких, в том числе и на Монмартре, театриков, что остались ей верны. Театр на Монмартре, позднее ставший интеллектуальным театром «Ателье», находился по соседству с домом моих родителей. Бульваром преступлений называли ту часть Больших бульваров, где теперь площадь Республики. На полукилометровом отрезке располагались почти все парижские театры. Самым популярным зрелищем были кровавые мелодрамы, отсюда и название — Бульвар преступлений.

Более всего меня потрясли пьесы «Горбун», «Генрих III и его двор», «Сын дьявола, или Трое краснокожих», но особенно «Джек Шеппард, или Рыцари тумана». Последнюю пьесу мы с Габриэль смотрели, наверное, раз шесть. И нас неизменно заражал гомерический хохот зала после следующей сценки: Джека Шеппарда воспитали похитители детей, и в жизни он научился лишь одному — карманным кражам. По прихоти интриги он попадает на воспитание к почтенной и весьма благонамеренной старой даме. Однажды она посылает его за покупками. Он возвращается, нагруженный

самыми вкусными вещами. Когда он отдает сдачу старой даме, та замечает, что возвращает ей больше денег, чем она ему давала. Радость зрителей была всеобщей, в том числе и наша с Габриэль.

Декорации к «Джеку Шеппарду» производили на меня сильное впечатление своей романтической ирреальностью, особенно декорация набережной Темзы, где эффект тумана достигался висящими на вешалках занавесками. Костюмы и реквизит, так же как декорации, составляли часть единого целого и принадлежали, подобно актерам, к миру явно лживому, но который характеризовался чертой, необходимой любому произведению искусства, а именно — художественным единством. Теперь я отдаю себе отчет, что сильное воздействие этой мелодрамы на публику объяснялось главным образом диалогом. Приведу один из них, взволновавший меня больше остальных. Беру его из пьесы «Две сиротки». Одна из сироток похищена семьей преступных и наглых мошенников, этих отверженных, чья функция в романтическом театре заключалась в олицетворении абсолютного зла. Они убивают, бездельничают, нищенствуют и живут разными подлостями. Но они не насилуют, потому что романтический театр оставался целомудренным: вся низость сексуального разврата выпадала на долю вельмож «старого режима», да к тому же эти подлости оказывались исключением среди людей своего класса. В «семье» сиротки есть два брата: один — злой-презлой, который избивает ее и не дает ей пищи; другой, калека, безумно влюблен в сиротку и готов защищать ее ценой собственной жизни. Когда злой брат угрожает девушке, добрый брат хватает огромный кухонный нож и заставляет отступить злодея, который говорит ему (здесь я уже цитирую): «Ты не посмеешь...» Вместо ответа добрый брат поворачивается к публике и прямо призывает ее в свидетели: «Он знает тайну моей души и еще спрашивает, посмею ли я!» Пока он дрожащим голосом произносит свою тираду, зал, охваченный сильным волнением, несколько мгновений молчит, затаив дыхание. И — разражается аплодисментами.

Мы далеки здесь от реализма, а этот способ прямого включения зрителей в ход пьесы предвещает дерзости современной режиссуры. Однако в то время режиссера в этих театрах не было. Опытный актер давал советы своим товарищам, показывая им эффекты, на которые они должны были «нажимать», и указывал, где следует стоять, чтобы оказаться в хотя бы слегка освещенном месте сцены. Впрочем, эта корректировка актерской игры была по-детски простой. Основное освещение создавали рампа и газовые фонари позади кулисных стоек. Маленькие прожекторы индивидуального освещения были тогда неизвестны. Практически отсутствовали световые эффекты и контрасты. Того, что нам сегодня показалось бы тусклым полумраком, вполне хватало фанатикам этого вида зрелища.

Ученые умы считали этот театр «ложным». Они заменили его так называемым «правдивым» театром, который, по моему мнению, так же ложен, как и театр романтический.

## Башмаки Годфера

Большинство людей измеряют свою жизнь в масштабе событий. «Это было в год, когда Линдберг перелетел через Атлантический океан». «Это было в год Всемирной выставки». «Это было в год появления звукового кино». Я же свою жизнь разделяю по друзьям. Каждый период моего существования определяется лицом одного друга.

Я не говорю об отце и матери. Их влияние сказывалось вопреки школе, светским условностям и всего того нагромождения лжи, которое нас окружает. Не говорю также о Габриэль, дорогой Бибон, которая для меня была критерием всего хорошего. Для меня родина была собранием людей, похожих на Габриэль. Всем прекрасным было ее решительное лицо, которое я нахожу гораздо более решительным на картинах отца, чем в жизни.

Позднее пришел Годфер. Каждое лето я встречался с ним в Эсуа. Отец его нанимался батраком на сельскохозяйственные работы. Он был совсем бедным. Годфер с дюжиной своих братьев и сестер ютился в старой глиняной хижине. Время от времени туда совали свой нос жандармы и заявляли, что из-за антисанитарного состояния они выгонят их из этой халупы.

Пределом мечтаний Годфера было надеть пару башмаков. Нет, не иметь их, а всего лишь на несколько часов насладиться горделивым ощущением себя «богачом». Он говорил мне: «Попроси у своего отца, он ко мне хорошо относится». Я пытался объяснить, что богатые не обязательно засыпаны банкнотами. «Если ты настоящий богач,— пояснял мне Годфер,— значит у тебя есть деньги». «У меня нет денег»,— отвечал я. «Если нет крупных, значит есть мелочь». И я признавал себя побежденным.

В наших отношениях я был получающим лицом. Он делал мне много подарков, а я не давал ему ничего. Например, Годфер научил меня делать рогатки и выбивать из них стекла. Так как я обладал чувством собственности, то мои подвиги ограничивались окнами родительского дома. Он научил меня незаметно перепрыгивать через изгороди и воровать на птичьих дворах кур. Вынужден признаться, что в этой сфере мой учитель должен был потерпеть со мной полную неудачу.

Однажды, чтобы не быть в долгу, я принес ему пару новеньких ботинок, которые мне купила мать. Я их еще ни разу не надевал. Годфер тут же отправился продемонстрировать ботинки на церков-

ную площадь. Добродетельные граждане быстро заставили его вернуть ботинки законному владельцу. «Все равно эти ботинки жали бы ему ноги»,— поясняли жители деревни. Благодаря этой истории я был зачислен в ряды местных оригиналов, тех людей, что жили «вне общества»: сатира Клампэка, барабанщика Бурдалу, Пти Дюка, браконьерствующего в пресных водах.

С Годфером мы говорили на местном наречии, сочным языке, который нынешним молодым людям уже непонятен. Одна фраза на этом диалекте запечатлелась в моей памяти. Годфер назначил мне встречу: «Valton en bas les bouchots», что ясно означало: «У дерева, близ корней ивы».

Годфер знал всех щук в реке. Ему также были известны их тайные пути и воронки из водорослей, в глубине которых мелкая рыбешка попадала щукам прямо в пасть. Браконьер Пти Дюк, после бога первый хозяин на реке, терпел конкуренцию Годфера, который, чтобы не вызывать его раздражения, время от времени указывал ему нору какой-нибудь крупной щуки. Годфер заходил за мной на рассвете, давал три свистка и ждал на улице. Мы спускались к реке. Среди привязанных лодок мы выбирали одну: у замков не было секретов от Годфера. Потом мы ложились на дно лодки, которая несла нас по течению. Это было так же божественно, как поднятие занавеса в кукольном театре.

Габриэль знала об этих экспедициях, но не одобряла их. Она боялась, что я утону. Как-то утром ее разбудили свистки Годфера, наверное, более громкие, чем обычно. Не надев даже юбки она бросилась к входной двери. Стоя в ночной рубашке, она размахивала руками, чтобы остановить двух «исследователей природы». Затем она разбудила мать, которая по всем правилам организовала облаву. Нас схватили. Годфера отослали домой. Больше я его никогда не видел: моя мать была щедрой, а папаша Годфер не хотел, чтобы пересох этот источник благотворительности.

## Актер по имени Шарло

Событием, больше всего повлиявшим на французов моего поколения, была первая мировая война. Сомнительно, чтобы западная цивилизация пережила современное безумие. Но если род человеческий не исчезнет и если, через несколько сотен лет, еще будут существовать историки, то они смогут делить рассказ о нашей истории на две части: до 1914 года и после него. Для меня эта война ознаменовалась значительным отходом от влияния мушкетеров и «солдат Империи», хотя с этими символами я порвал лишь временно. Должен признаться, что этот разрыв еще не завершился. Меня же война приобщила к культуре человека ради самого человека,

совсем нагого, сбросившего свои романтические одежды. В школе абсолютных неудобств, промоченных ног, холодного супа и редкого сна убеждаешься, что наши социальные ценности почти ничего не стоят. Очень скоро понимаешь, что теплая постель, куда ложишься, съев бифштекс с жареной картошкой, олицетворяет действительность лучше, нежели счет в банке. Как это прекрасно — родина, честь нации, но для солдата, валяющегося на дне окопа, все эти слова не заменяют пары сухих башмаков.

Друзья, которых я узнал на войне, не носили ни мушкетерских шпаг, ни медвежьих шапок гренадеров Наполеона. Их язык был прост и лишен той пышности, которая пользовалась благосклонностью тыловых журналистов. Ни разу в окопах я не слышал слова «пуалю», равно как и слова «бош». Зато часто слышал выражение «парень»: «Нужно трех парней помочь кашевару». Откуда это упорное стремление к необычному, спрашиваю я себя. Немцев же мы окрестили «фрицами», а потом стали звать их «фридолинами».

Мое сидение в окопах прервала немецкая пуля. Рана в ногу, которую она мне нанесла, оказала большое влияние на мою жизнь: от нее я так и не оправился. Всю жизнь я был вынужден хромать, но, парадоксальным образом, считаю это своего рода преимуществом: хромой видит жизнь под другим углом, нежели тот, кто не хромает. Однако я ставил фильмы благодаря как моим ногам, так и моей голове; именно последствия этого ранения, которое так и не прошло, вот уже четыре года (в возрасте семидесяти пяти лет) как оборвали мою кинокарьеру, которая, на мой взгляд, только началась.

После разных превратностей я оказался в эскадрильи бомбардировщиков, где подружился с одним замечательным парнем. Он был сыном знаменитого профессора Рише, лауреата Нобелевской премии, который открыл анафилаксию. Мои товарищи по эскадрилье и сам я слепо восхищались профессором Рише, хотя никто из нас не знал, что такое анафилаксия.

Вернувшись из отпуска, Рише сказал мне:

— Отец водил меня на фильм, снятый необыкновенным актером. Он утверждает, что это лучшее зрелище, какое он видел за многие годы. Он ставит этого актера выше Сары Бернар, Люсьена Гитри и других «звезд». Этого актера зовут Шарло. И Рише принялся мне объяснять, что этот Шарло сводит драматическое искусство к ныне забытой простоте, играя на основополагающих чувствах человека: страхе, голоде, зависти, радости, печали.

Едва получив отпуск, я отправился в Париж с намерением посмотреть фильм Шарло. Сперва я поспешил обнять моего старшего брата Пьера, которого не видел с начала войны. Немецкая пуля перебила ему руку, и его демобилизовали. Гениальный хирург профессор Госсе пытался вернуть ему движение, хотя бы частич-

ное, правой руки путем пересадки костей. Пьер был мучеником, но никогда не жаловался. Он надеялся благодаря таланту Госсе снова вернуться к искусству актера. Позднее ему действительно сделали специальный протез, чтобы поддерживать руку. Он помнил о тех движениях, которые делали заметным его уродство, и старался их избегать.

Его женой была актриса Вера Сержин. Не успел я снять шинель и пилотку, как Пьер спросил меня: «Ты видел Шарло?» Я сообщил ему мнение профессора Рише. «Меня это не удивляет,— ответил он.— Величие привлекает величие». И мы вместе отправились смотреть короткометражку Шарло, которая шла в маленьком кинотеатре в Терн. Мало сказать, что я пришел в восторг. Я был потрясен. Гений Шарло раскрыл мне мое призвание.

«Шарло» (Чарли) было именем, которым французы называли Чарлза Чаплина. В течение нескольких лет я даже не знал подлинной фамилии своего кумира. Один шотландский офицер, встреченный в поезде, везущем отпускников, сообщил мне настоящую фамилию Шарло. Он также познакомил меня с виски своей родины. Оба этих открытия мне доставили равное удовольствие.

После отпуска я вернулся в свою эскадрилью, где узнал, что по моей просьбе меня перевели в авиационную школу в Анберье для прохождения курса пилотажа. До этого я был наблюдателем, что мне совсем не улыбалось. Я был одержим механикой, и болтание в воздухе под управлением другого человека создавало у меня впечатление, будто я стою перед игрушкой, не имея разрешения ее коснуться. Игрушки интересны лишь тогда, когда их можно разобрать.

В конце обучения я предстал перед комиссией, чтобы получить удостоверение пилота, но провалился: весил на пять килограммов больше нормы. Неделю я лишал себя пищи, это было тем тяжелее, что я гурман: люблю не только вкусно поесть, но и хорошо выпить. До сих пор не могу забыть этой мрачной недели. За свой героизм я был вознагражден и получил удостоверение пилота, когда весы подтвердили нормальность моего веса. Вечером в день экзамена я налопался кислой капусты, обильно запив ее эльзасским вином. Меня назначили в разведывательную эскадрилью, где я оставался до тех пор, пока досадная авария при посадке не прервала мою авиационную карьеру. Французская авиация от этого ничего не потеряла: я был не слишком хорошим летчиком.

После разных временных назначений меня отправили в тыл. Новые обязанности удерживали меня в Париже и оставляли много досуга. Воспоминание о Шарло преследовало меня. Я видел и смотрел по нескольку раз все его фильмы, которые шли в Париже, и они неизменно очаровывали меня. Начал я интересоваться и другими фильмами, став фанатиком кино. Чарли Чаплин обратил меня в свою



веру. Дошло до того, что я смотрел по три полнометражных фильма в день, посещая два сеанса до обеда и один вечером. Рана в ногу мешала мне совершать прогулки, а кино, как всегда, было готово принять меня.

Иногда после полудня зал пустовал. Я никогда не забуду об одном сеансе в кинотеатре «Паризиана» на Бульварах. В этом зале было кафеконцерт, пользующееся успехом; на его подмостках выступали такие «звезды», как Спинелли. Зашел я туда, привлеченный каким-то американским фильмом. Французских фильмов, на мой вкус, чересчур интеллектуальных, я избегал. В зале я сидел один, или по крайней мере мне так казалось. Через несколько минут после начала фильма я почувствовал, что неподалеку кто-то шевелится в кресле. Однако, несмотря на полумрак, я сумел разглядеть, что я действительно был единственным зрителем. Я встал, решив раскрыть эту тайну. Речь в фильме шла о призраке какой-то убитой дамы, который преследовал убийц своими явлениями. Напрасно они спешили спрятаться в самых невероятных тайниках, призрак безошибочно их отыскивал. Я, признаться, ждал, что столкнусь лицом к лицу с каким-нибудь потусторонним созданием. Вместо этого я увидел толстую крысу: удобно устроившись в кресле, она тоже смотрела фильм. Страшно меня испугавшись, крыса убежала, а я вернулся к своему призраку.

## Д.-У. Гриффит

Этот период приобщения к кино я пережил еще до встречи с Катрин Гесслинг, моей будущей женой. Сердце мое было свободно и вполне готово отдаться любви. Оно отдалось кино, разумеется, в качестве зрителя. Никогда я не посмел бы даже в мыслях присоединиться к когорте полубогов, которые одушевляли экраны всех кинотеатров мира. Я обожал актеров и, особенно, актрис. Грезил Пёрл Уайт, Мэри Пикфорд, Лилиан Гиш, Дугласом Фэрбэнксом, Уильямом Хартom. Я не отдавал себе отчета, что актеры или актрисы были всего-навсего вечно живыми солдатами непобедимой армии мушкетеров и гренадеров моего детства. Старая добрая мелодрама исподтишка подкопалась под этих «победителей» — идейные пьесы, салонные комедии и весь театр Бульваров. Театр с литературными претензиями еще играл ведущую роль, но герои плаща и шпаги не умерли и ждали только случая, чтобы выйти из своего прибежища. Этот случай предоставило им американское кино. Ковбой стал новым воплощением королевского мушкетера, вот и все. Именно это наследство Бульвара преступлений обеспечило триумф кинематографа куда больше, чем его техническая новизна.

Вскоре, обращая внимание на талант актеров, их внешность, я

начал также понимать, что в фильме присутствовал некий вдохновитель, который разбивал действие на необходимые части, выбирал декорации и, вероятно, руководил актерами. Мой брат Пьер сообщил мне, что этот персонаж — режиссер.

Пьер был театральным актером. Он с успехом играл в поделках того театра Бульваров, который я презирал. Но он был мудрецом. Его теория сводилась к тому, что актер должен играть в комедии, даже если она не в его вкусе. Что касается мнения Пьера о французских фильмах, то оно заключалось во фразе «французского кино не существует». «Кино, — говорил он, — создано не для нас. Наш литературный и художественный багаж слишком тяжел и мешает нам идти в этом направлении. Оставим кино американцам». И заключал: «Французское драматическое искусство — это искусство буржуазное. Американское кино — по сути своей искусство народное. Между нами говоря, я завидую заокеанским коллегам, что они работают для такой публики, для ирландских или итальянских иммигрантов, едва умеющих читать». Публику театров Бульвара преступлений начала XIX века можно было сравнить с американской публикой периода немого кино. Ей нравились герои, и ее ничуть не заинтересовали бы наши реалистические воссоздания будничной жизни.

Вскоре я уже замечал разницу в стилях фильмов, снятых разными режиссерами. Наступил новый период моей жизни. С замиранием сердца я следил за работами Гриффита. Венцом любого волшебства стал крупный план. С тех пор я не изменил своего мнения. Особенно мне нравились крупные планы девушек. Отдельные крупные планы Лилиан Гиш и Мэри Пикфорд, а затем Греты Гарбо на всю жизнь остались в моей памяти. Увеличение позволяло наслаждаться каждым зернышком их кожи. Легкое подрагивание губ слегка приоткрывало внутреннюю жизнь этих идеальных женщин. Я готов «проглотить» самый скучный фильм, если он дает мне прекрасный крупный план актрисы, которая мне нравится. Я настолько увлекался крупным планом, что мне случалось вводить в свои фильмы совершенно бесполезные для действия эпизоды единственно для того, чтобы они дали мне возможность снять отличный крупный план.

Первые крупные планы я увидел в фильмах Гриффита. Четверть века спустя мне довелось познакомиться с ним в Голливуде. Передо мной стоял очень старый, но хорошо сохранившийся мужчина. Блестящее умственное и физическое состояние заставляло артиста глубоко переживать пренебрежение к нему крупных киностудий. Голливуду он больше не был нужен. Период чисто коммерческого кино переживал свой расцвет, и кинопромышленности нечего было делать с таким индивидуалистом, как Гриффит. Он тяжело переносил это отношение киногорода, который он по большей части и соз-

дал. Его фильмы первыми превзошли экран ярмарочного балагана. С технической точки зрения мы обязаны ему своего рода вторым изобретением кинематографа и полным его отделением от театра.

Этот визионер, который выпестовал новое искусство, был проникнут горечью, и я его понимал. Группа голливудских продюсеров решила дать в его честь банкет. По традиции в конце ужина ему предложили произнести короткую речь. Он встал, с минуту смотрел на могущественных магнатов, пригласивших его на этот маленький праздник, и сказал всего несколько слов: «Найдется ли среди вас кто-нибудь, кто смог бы одолжить мне пять долларов?» Сказав это, он сел, а оркестр в это время заиграл какой-то веселенький мотивчик.

Мне выпало счастье часто встречаться с ним перед его кончиной либо в моем доме, куда он изредка приходил поужинать, либо у Лириан Гиш, с которой его связывали узы глубокой дружбы.

## Катрин

Счастлив человек, ничего не знающий о кино и довольствующийся тем, что восхищается фильмами, созданными другими людьми. Это успокаивает, но при условии, если он никогда не отведаст запретного плода. Кино принесло мне много разочарований и огорчений, однако радостей, какими я ему обязан, было куда больше. Если бы мне пришлось заново прожить жизнь, я снова стал бы заниматься кино.

Будущую Катрин Гесслинг я встретил, когда приехал провести отпуск в «Коллетт», на виллу моих родителей в окрестностях Ниццы. Тогда ее звали Дедэ. Она была последним подарком, который мать сделала отцу перед своей смертью. Отец мечтал о натурщице-блондинке для его «Больших купальщиц». Мать обратилась в Академию живописи Ниццы и там нашла Дедэ. Потом мать скончалась, как утверждают врачи, от диабета. Но мне-то было известно, что умерла она из-за волнений, которые пережила во время поездки на фронт, где я был тяжело ранен и доставлен в госпиталь, совсем близко от передовой.

Каждое утро, кроме воскресений, Дедэ приезжала на трамвае из Ниццы. Появление ее было взмахом волшебной палочки. Смерть матери погрузила дом и всех его обитателей в мрачную атмосферу несчастья. Моя мать, несмотря на свою полноту, являла олицетворение живости. Вокруг нее все расцветало. Пока она была жива, «Коллетт» могла считаться символом тихого счастья. Вместе с матерью ушло и веселье. Появление Дедэ снова вернуло в дом радость. Дедэ обожала моего отца, который платил ей той же монетой. Утром она влетала в ателье, где ее уже ждал Ренуар. Готовясь к по-

зированию, она громко распевала какую-нибудь уличную песенку. Это восхищало Ренуара, который считал, что дом без песен — могила. После смерти отца я женился на Дедэ. Наша общая страсть к кино сыграла большую роль в решении соединить наши жизни. Только тогда, когда она решила сниматься в кино, мы сочли, что ей следует взять псевдоним. По какой причине, не знаю, мы выбрали имя Катрин Гесслинг.

Отец мечтал, чтобы я занимался керамикой. В старом строении, в нескольких шагах от нашего дома, он оборудовал для моего младшего брата, Клода (на картинах Ренуара он «Коко»), и меня мастерскую и печь. Разумеется, Дедэ тоже участвовала в этом деле. Ренуар считал ее очень способной и страстно хотел видеть всех троих, вместе работающих над изготовлением и украшением полезных вещей. Он не верил в «профессии», где руки не играли никакой роли. Интеллигентам он не доверял: «Они отравляют мир, они не умеют ни видеть, ни слышать, ни трогать вещи». К нам с Дедэ должны были присоединиться в этом предприятии художник Альбер Андре и его жена Малек. Для моего отца Альбер Андре был словно родным сыном.

Ренуар хотел, чтобы мы все делали собственными руками. Мы ходили за глиной в поля, где земля казалась нам особенно жирной. Смешивали эту землю с песком, который добывали на берегу ручья. Затем приступали к работе на гончарном круге. У нас был круг старого образца, приводимый в движение ногой. Обжиг производился в дровяной печи. Каждый обжиг требовал десяти часов. Ночью, следя за температурой внутри печи через глазок в заслонке, мы слушали пластинки и ели писсаля. Это традиционное кушанье Прованса — анчоусы, растертые в оливковом масле. Главным в наших ужинах были хлеб, вкусный черный деревенский хлеб, и вино с нашего виноградника.

Поженившись, мы с Дедэ прожили в «Коллетт» несколько лет. Здесь родился и наш сын Алэн. Здесь я познакомился с Пьером Шампанем. Тут же встретился и с писателем Бассе, который жил тогда в Ницце; он открыл мне Достоевского. С этим гением смирения я проник в новую для себя сферу. За каждым поворотом улицы мне мерещились князя Мышкины. Вся жизнь Бассе была отмечена высказываниями Раскольниковца. Себя он прозвал Дмитрием, в честь одного из героев «Братьев Карамазовых». Он окрестил Грушенькой свою собачку, милого фокстерьера, — это образцовое выражение буржуазного покоя, совершенно неосознающее того, что может вызвать у человека имя, которым хозяин его наградил. Влияние Бассе на меня было огромным. Он приобщил меня к великому миру Достоевского.

Любовь к кино фатальным образом привела нас с Дедэ к тому, чтобы самим заняться кинематографом. Дедэ была очень красива

странной, необычной красотой. Об этом ей твердили со всех сторон, и ей трудно было этого не знать. Почти ежедневно мы ходили в кино и в конце концов стали жить в ирреальном мире американских фильмов. Дедэ, добавляю, принадлежала к тому же типу женской красоты, что и «звезды», за которыми мы следили на экране. Она копировала их манеры и одевалась в их стиле. На улице прохожие останавливали ее и спрашивали, не она ли играет в том или ином фильме, разумеется, американском. Мы не питали никакого уважения к французскому кино. Отсюда оставался один шаг, чтобы поверить, что Дедэ достаточно появиться на экране, как ее примут подобно Глории Свенсон, Мэй Меррей или «какой-нибудь» Мэри Пикфорд. Я просил своего друга Пьера Лестренгэ, который был писателем и имел знакомства в мире кино, помочь моей жене этот шаг сделать. Сам я в этой затее твердо решил играть только роль финансиста. Это должно было обернуться катастрофой.

Я подчеркиваю тот факт, что в мир кино я вступил лишь в надежде создать из своей жены «звезду». Добившись этой цели, я рассчитывал снова вернуться в керамическую мастерскую. Я и не подозревал, что, сунув палец в этот механизм, уже не смогу вытянуть руку. Если бы мне сказали тогда, что все свои деньги и всю свою энергию я посвящу тому, чтобы делать фильмы, я бы весьма удивился.

Так как предложенные Лестренгэ сюжеты Катрин не удовлетворяли, то я «высидел» маленькую историю, где отразилось мое восхищение американскими фильмами. Катрин играла в ней роль чистой юной девушки, преследуемой гнусным развратником. Надеюсь, что от этого небольшого шедевра банальности вообще не осталось следа. Альбер Дьедонне, исполнитель роли Наполеона в фильме Абея Ганса, согласился быть режиссером фильма. Провал был полным. Фильм этот, горделиво названный «Катрин», никогда не демонстрировался ни в одном зале. Хотя я вовсе не намеревался творить искусство, я тем не менее был разочарован. Спешу признаться, что Дьедонне со своей стороны сделал все возможное, чтобы удержать меня в пределах разумного. Но хуже глухого тот, кто не желает слушать.

Бес режиссуры вошел в меня и должен был себя проявить, как бы я ни сопротивлялся. Мне было необходимо выразить себя посредством собственных произведений, будь то вазы из фаянса с примесью олова или фильмы. Мы с Катрин решили броситься в новую авантюру — фильм «Дочь воды».

Позднее я часто с грустью думал о тихой жизни в «Коллетт» под большими оливами и о вкусном аромате пылающих поленьев, сопровождавшем наши работы. Дедэ, прижавшись ко мне, смотрела на звезды. Вместе мы предавались мечтательному созерцанию непорочных небес. А в Париже люди редко смотрят на звезды.

Кино для Катрин и меня стало средством художественного выражения, которое заслуживало того, чтобы жить самостоятельной жизнью. Роль распространителя литературных или театральных произведений, которую ему отводило большинство зрителей, не достойна кино, думали мы тогда. В фильме начального периода французского кино игра актеров была, на мой взгляд, преувеличенной, утрированной, комедиантской. Исключения, естественно, существовали — это фильмы Абея Ганса, Луи Деллюка, великолепного Макса Линдера, выходила продукция Фейада, — короче, появлялись шедевры. Но обычное кино, этот насущный хлеб толпы, по-прежнему оставалось только популяризацией театра Бульваров или драматического театра, типа «Порт де Сен-Мартэн». Катрин и я мечтали ввести во Францию кино, освобожденное от всяких связей с театром или литературой. Таким образом мы надеялись заставить восторжествовать манеру игры американских актеров, которые больше вдохновлялись наблюдением природы, чем французские актеры.

В ходе работы в кино мне пришлось убедиться, что актеры повсюду могут играть плохо и что если они талантливы, то их талант также проявляет себя везде. Благодаря своим режиссерским опытам я понял, что не бывает преувеличенной игры: актер играет фальшиво или правдиво. Играя правдиво, он может позволить себе любые преувеличения. Зачастую, восхищенный игрой актера, я советовал ему выжать из своей роли все, не боясь ловушек комедиантства.

Мои опыты с актерской игрой касались главным образом пластики. Катрин Гесслинг была для меня идеальным типом актера. Она пользовалась бы потрясающим успехом, если бы играла по старинке. Ведь новизна пугает публику. Надо заставить зрителей незаметно проглотить эту новизну, скрыв ее под маской привычного. Игра Катрин представляла собой своеобразную пантомиму. Она брала много уроков танца, и тело ее обладало гибкостью профессиональной балерины. Вместе с Катрин мы придумали такой способ выражать в игре чувства, который больше шел от танца, чем кино. Я бил себе в голову и убедил в этом Катрин, что поскольку кино зависит от скачкообразных движений мальтийского креста, то играть надо резко, порывисто. Я также считал, что фотографическая сторона французских фильмов слишком мягка, мечтая о кинематографе, основанном с точки зрения съемки на резких контрастах. Добиваясь этих контрастов, я дошел до того, что ограничивал грим Катрин очень плотным белым тоном, а все другие оттенки, включая розовые и красные, передавал черным. Ее губы и глаза были густо подведены абсолютно черным цветом. Перед нами оказывалась некая марионетка, гениальная, должен заметить, марионетка, полностью раскрашенная в черно-белые тона. «Так как кино черно-белое, — рассуждал я, — зачем передавать другие цвета?»

Во время съемок фильма «Катрин» — я был его продюсером, а не режиссером — я не мог сдерживаться и беспрестанно вмешивался в режиссуру. Дьедонне нужно было обладать ангельским терпением, чтобы не послать нас с Катрин к черту. Пробные эпизоды я снимал с нашим вторым оператором Башле. Меня захватила мысль, что чудовищное увеличение на экране естественных деталей могло бы помочь зрителю проникнуть в мир мечты.

Самой большой удачей в этом роде было воплощение моей детской мечты: крупный, во весь экран, план ящерицы, тем самым превратившейся в пугающего крокодила. Как известно, к крокодилам я всегда питал слабость. И до сих пор не изменил ей. Мой сын унаследовал эту страсть, происхождение которой наверняка восходит к Габриэль. Когда ему исполнилось пять лет, он вышел к моим гостям, держа в каждой руке по ящерице, обмотав вокруг шеи ужа и посадив на голову лягушку. Эту комедию он прокомментировал фразой: «Я друг живодных». Смешение букв «т» и «д» в моей семье наследственное. Я предпочитал «т», а мой сын, конечно же, предпочел «д».

На самом деле снятые мной крупные планы были попытками выскользнуть из рамок фотографической реальности. Волшебная сказка обосновалась рядом с мушкетером и «солтатом Империи». Открытие это должно было привести меня к тому, что и сегодня остается моей глубочайшей целью — к поиску волшебных мгновений в самой заурядной, пошлой повседневности.

## В поисках грамматики

«Дочь воды» родилась в 1924 году из странного сочетания Катрин Гесслинг и леса Фонтенбло. У меня был в Марлотт дом на лесной опушке. Мы с Катрин прониклись очарованием таинственного пейзажа. Деревья в лесу Фонтенбло, конечно, настоящие, но тем не менее они образуют декорацию, смущающую своей ирреальностью. Особенно буки, чьи стройные стволы возносятся поверх леса в голубоватом сиянии. Кажется, что находишься на дне морском, среди мачт затонувших кораблей.

Именно в этой декорации я отснял часть сна, который видит Дочь воды. Однажды, когда я подвешивал Пьера Шампаня за ноги к суку дерева, нас заметила группа гуляющих. «Что вы такое тут снимаете?» — спросил меня какой-то подошедший господин. «Сон», — ответил я. «Сон?! — удивился прохожий. — Но почему вы не снимаете его как в кино?!» Добрый человек не понимал, почему для съемки сна применяются вполне земные, осязаемые средства.

Любопытным образом тайна этой великолепной декорации заставила меня понять, что я прекрасно мог обойтись без нее. Режис-

сер, который даст себе труд пристально взглядеться в мир, во всех элементах нашей жизни найдет свою феерическую, волшебную сторону. Станция метро может стать такой же загадочной, как замок с привидениями. Сейчас, как мне думается, я лучше понимаю взаимоотношения автора и публики. Зрители признательны автору, открывающему им глаза на то, что лестница в их доме может иногда вести к замку спящей красавицы.

Сюжет «Дочери воды» не имел литературного значения. Лестренгэ и я написали этот сценарий, чтобы подчеркнуть пластические качества Катрин Гесслинг. Нам помогала в этом магия леса Фонтенбло. Интрига отошла на второй план наших стремлений. Она выступала лишь предлогом для кадров, представлявших чисто визуальную ценность. Мы протестовали против точки зрения интеллигентов, которые отдают приоритет сюжету и считают содержание важнее формы. Они восхищаются, например, «Плотом «Медузы» Жерико, но по ложным причинам. Это — изумительная картина, но немногие понимают, что холст Жерико велик вследствие уравновешенной симфонии красок и объемов. Смысл ее вторичен. Самое важное, что автор полностью выразил себя в этой картине, слился с ее сюжетом в состоянии некоей экзальтации.

Произведение искусства достойно этого имени лишь тогда, когда оно дает публике возможность встретиться с автором. Рассматривать «Плот «Медузы» равнозначно беседе с Жерико. Остальное, в частности изображение сюжетной ситуации, представляет собой всего-навсего литературу. В искусстве все происходит, как в жизни. Нам нравится какая-нибудь история, потому что нам нравится рассказчик. Но та же история, рассказанная другим человеком, не представляет никакого интереса. Андре Жид резюмировал все это фразой: «В искусстве имеет значение только форма».

В сне из «Дочери воды» и позднее, в сне из «Маленькой продавщицы спичек», я с радостным сердцем предавался поискам формы: съемки камерой, снимающей наоборот; неожиданные появления персонажей; Катрин Гесслинг, галопом мчащаяся верхом на лошади в облаках, и особенно удачно отснятое падение Катрин с неба.

Технически я осуществил две последних съемки крайне простыми средствами. В то время многократное экспонирование еще не делалось в лаборатории. Оно применялось прямо в ходе работы над фильмом. На большой съемочной площадке старой студии «Гомон» на Бютт-Шомон я построил полотняный цилиндр диаметром в двадцать метров. Внутренние стены и пол цилиндра были густо покрашены черной краской. Одета в белое Катрин садилась на белую лошадь. Она должна была скакать на черном фоне, на расстоянии, достаточном для того, чтобы избегать теней. Камера, установленная по оси цилиндра на вращающейся платформе, следовала за скачкой, как в превосходной панорамной съемке. Съемка произ-



водилась дважды, в разное время, но на той же самой пленке. Сначала мы снимали Катрин и ее лошадь. Потом, все той же вращающейся камерой, снимали фон из облаков на прежней, еще не проявленной пленке.

Эти технические уловки увлекали меня и маленькую труппу, частично составленную из любителей, которых я собрал для своей затеи по «обновлению» французского кино. Молодость не сомневается ни в чем. Операторы Жибори, Башле и несколько техников были профессионалами. Актеры в большинстве своем были просто друзьями. Мой друг Пьер Шампань взял на себя транспортировку съемочной аппаратуры. Его жена Мими Шампань и Катрин Геслинг занимались костюмами.

Я вошел в кино с четко выработанными идеями. Я не верил в значимость сюжета. Признавая его необходимость, я отказывал ему в привилегии влиять на ход рассказа. Для меня идеалом был бы бессюжетный фильм, основанный единственно на ощущениях режиссера, передаваемых актерами публике.

Любители театра часто пользуются, восхищаясь какой-либо пьесой, выражением «крепко сбита». Эта «крепкая сбивка» ужасно меня раздражала. Значение для меня имел только прекрасный крупный план. Оказалось, что публика для того, чтобы проглотить крупный план, нуждалась в сюжете. Я скрепя сердце покорялся этой необходимости. Разумеется, я решительно протестовал против адаптации для экрана шедевров литературы. Мы никогда не станем кормиться этим хлебом, утверждали мы. Но это было легкомысленной клятвой пьяницы больше никогда не пить.

Я верил в импровизацию на студийной площадке или на месте съемок и по-прежнему верю в нее. Человеческое воображение угрожающе ограничено. Оно тяготеет к тому, чтобы пользоваться только клише. Именно контакт с актерами, декорациями, реквизитом открывает режиссеру глаза на те аспекты фильма, которые нельзя предвидеть. Однако я опасался и теперь опасаясь воспроизводить природу такой, какова она есть. Я верю, что ее надо наблюдать с пристрастием и, прибегая к съемке под разными углами, разному освещению, расширять смысл какой-либо декорации, пейзажа, человеческого лица.

Меня зачаровывал быстрый монтаж. В «Дочери воды» отдельные планы включают не более пяти кадров. У ошарашенного зрителя появляется ощущение, что ему заехали в глаз кулаком. Я был не один, кто применял этот вид монтажа. Абель Ганс великолепно использовал его в фильме «Наполеон». Этот способ монтажа, как и деформированные съемки, главным образом снизу вверх, носились, должно быть, в воздухе, потому что Абель Ганс пользовался ими одновременно с русскими режиссерами, хотя и не был с ними в контакте. Быстрый монтаж — это лишь попытка заменить движение

в игре актера движением в монтаже; повторяя короткими толчками план актера, можно произвести на зрителя эффект интенсивности. Этот вид монтажа просуществовал недолго и применялся только в нескольких так называемых авангардистских произведениях. Впрочем, он был единственным аспектом борьбы искусственного против естественного. Еще раз он блистательно обнаружил себя полвека спустя на американском телевидении в спектаклях варьете типа «Laugh in». Я вынужден был очень скоро отказаться от подобных экспериментов и сейчас думаю, что лучший монтаж тот, который не замечен. Я обожаю снимать под неожиданными, странными углами. Однако теперь я считаю, что лучший угол съемки определяется высотой человека среднего роста. При съемке крупных планов объектив камеры должен располагаться на высоте, соответствующей положению глаз действующего лица.

Мой метод, касающийся игры актеров, точно так же был противоположен принципам, которые я стал применять позднее. Мне хотелось, чтобы роль исполнителей ограничивалась ролью автоматов и они вкладывали в фильм только свою внешность. Я отказывал актерам в праве на эмоции. То, что они называли «чувствовать» роль, для меня было лишь предлогом для кривляний комедианта. Всегда я буду помнить о своем смешном вмешательстве в съемку одного крупного плана с участием Катрин. Несмотря на мои рекомендации, у этой подлинной актрисы, растроганной ситуацией в фильме, вырвались настоящие слезы. Я велел остановить съемку, послал ее наложить новый грим и заново снял этот крупный план, но уже с применением глицериновых слез.

Работа в лаборатории страстно меня увлекала. Мне нравилось следить за различными фазами проявления своего фильма. Очень скоро я обнаружил, что увеличение числа прожекторов в дневной сцене, снимаемой при облачной погоде, может дать высококачественные ночные эффекты. Именно этот метод я применил потом в фильме «Ночь на перекрестке». Постепенно камера научила меня необходимости подчиняться закону, общему для всех мудрецов, чье имя осталось в истории, начиная с Аристотеля. Это — закон золотой середины. В фотографии его действие обнаруживается легко. Абсолютная темнота годится только для определенных эффектов. Точно так же обстоит дело и с абсолютной белизной: резкий свет уничтожает все другие виды света.

Я считал, что мир — и особенно кино — загроможден лжебогами. Своей задачей я ставил низвергнуть их. Обнажив шпагу, готов был отдать за это свою жизнь. Но ложные боги по-прежнему стоят на своих местах. Мое упорство в течение полувека работы в кино, может быть, помогло свергнуть кое-кого из лжебогов кинематографа. Оно также помогло мне понять, что некоторые из них были истинными богами и не заслуживали того, чтобы их свергать.

Ложный бог, остающийся всемогущим,— это все то, что люди называют «хорошим вкусом» и что является всего-навсего вкусом к посредственности. Во имя хорошего вкуса общество убивает в искусстве все непривычное. Мы с друзьями решительно выступали в пользу дурного вкуса. Мы ошестивались, слыша, например, «это преувеличено», фразу, которая выражает растерянность публики, сталкивающейся с произведением, превосходящим ее понимание.

В противоположность боязни преувеличения существует глупое восхищение ложноприродным, искусственным. Мы с Лестренгэ даже придумали выражение «рас-с-скошный ресторан», которое очень хорошо выражало его любые проявления. «Рас-с-скошный ресторан» в театре — это актер, который полагает, что, говоря на местном диалекте, он более «естественно» сыграет роль крестьянина. Соммелье, который, облачившись в синюю блузу и подвесив на шею поддельный ключ от винного подвала, наливает нам вино в поддельную под старину кружку — это тоже «рас-с-скошный ресторан». Современный укрепленный замок, построенный ушедшим на пенсию торговцем,— это «рас-с-скошный ресторан»; как правило, в сторожевой башне располагаются туалеты. Бывшая конюшня, преобразованная в «ферму» с набитыми на потолок балками,— это «рас-с-скошный ресторан». Яхтсмен, который считает своим долгом нацепить адмиральскую фуражку, отправляясь выпить аперитив в бар на углу,— это «рас-с-скошный ресторан», особенно если у него нет яхты.

Но ложный бог, крепче других засевший в своей крепости, враг общества номер один,— это клише. Под клише я понимаю такой образ, такую точку зрения, такую мысль, которые исподтишка подменяют собой настоящую действительность. Существуют клише, живущие уже столетиями. Вот некоторые из них: добрый старик, любовь, побеждающая все препятствия, верный слуга, храбрость военных, чувство юмора у англичан, пестро одевающиеся южане, «цель, оправдывающая средства». Однако жизнь нас учит, что бывают злые старики, что любовь зачастую оказывается побежденной, что слуги не всегда верны, что есть среди военных законченные трусы, что встречаются англичане, лишенные всякого чувства юмора, что большинство южан одевается в черное, что нет цели, которая оправдывает убийство. Добавлю, что первые любовницы в кино, все эти пахнущие духами блондинки, только издали кажутся первыми в жизни возлюбленными. Повинуясь клише, им накладывают парики с золотистыми локонами. Мне очень хотелось бы верить, что такие клише никого не обманывают. Но нет же. Публика, напищенная всевозможной ложью, держится за свои привычки и находит удовольствие в ложности мира, который для нее фабрикует.

## Технические игры

Грим Катрин Гесслинг в первых фильмах был примером прочности моих верований. От поиска преувеличенных контрастов, от желания без нюансов перейти от чисто черного к самому сверкающему белому цвету я отказался в день, когда узнал о существовании панхроматической пленки. Первые свои фильмы я снимал, не зная, что все кинооператоры мира пользовались в студии ортохроматической пленкой, то есть пленкой, дающей абсолютно черный и абсолютно белый цвета, но почти не передающей оттенков. Едва они начинали снимать на улице, они переходили к панхроматической пленке, которая передавала красные, голубые и желтые цвета — все цвета спектра — при помощи различной насыщенности оттенков серого цвета. Осветительное оборудование студий было современным первых шагов кино и в основном состояло из трубок с ртутью, которые оказались мало приспособленными для панхроматической пленки. Однако если снимали в экстерьере, то настоящий солнечный свет был другого качества и позволял добиваться на этой пленке различных оттенков.

Я быстро приспособил свой вкус к нюансированной съемке. Мое обращение в новую веру было полным. Я видел возможность добиться пленительно нежных крупных планов. К сожалению, тогда не существовало электрооборудования, необходимого при использовании панхроматической пленки в павильонных съемках. Прошло два года, прежде чем меня осенила мысль самому изготовить это оборудование. Жан Тедеско, владелец авангардного кинотеатра «Старая голубятня», который счел эту мысль превосходной, присоединился ко мне в этом деле. Тем временем я уже снял «Дочь воды», «Нана», «Чарльстон» и «Маркитту» и за неимением средств отказался от финансирования собственных фильмов. Один старый друг, Рэйли, который служил у меня техническим советником, сразу же поддержал меня. Мой главный оператор Башле также был в восторге. Задача была довольно проста. Опыты доказали нам, что панхроматическая пленка чувствительна к свету обычных электрических лампочек с несколько повышенным напряжением; дело заключалось в том, чтобы правильно эти лампочки «питать».

Окончательное принятие панхроматической пленки для меня стало шагом к цвету, который я впервые применил только двадцать лет спустя в фильме «Река». Почти одновременно по ту сторону Атлантики операторы фильмов почувствовали ту же необходимость. Они вскоре стали пользоваться панхроматической пленкой при павильонных съемках. Плагиата не существует: мысли распространяются на манер эпидемий. Резкие контрасты ортохроматической пленки внезапно отошли в прошлое. Они остались в ряду воспоминаний эпохи пионеров кино, наряду с замедленной съемкой для получения

комического эффекта. Панхроматическая пленка, лучше передающая действительность, открывала путь сценариям иного типа и новой игре актеров, а значит, мечте поклонников реализма — звуковому кино.

Художественные открытия практически представляют собой прямой результат технических достижений. Примером подобного феномена в живописи, который меня поражает больше всего, служит импрессионистская революция. До импрессионизма художники пользовались красками, хранящимися в маленьких чашечках. Сосуды эти было трудно переносить. Краски вытекали, что делало почти невозможной работу вне мастерской. Когда возникла мысль хранить краски в тюбиках, легко закрывающихся закручивающейся пробкой, художники молодой школы смогли носить их с собой и работать прямо на природе. Разумеется, импрессионистская революция прежде всего зародилась в умах художников, но она проявилась бы иначе, если бы эти художники не могли брать свои краски в лес Фонтенбло. Не имея такого значения, как тюбики с краской для живописи, применение панхроматической пленки стало, однако, для кино необыкновенно плодотворным этапом. Большинство шедевров экрана было снято черно-белым на панхроматической пленке.

Рэйли, мой сообщник в работе с панхроматической пленкой, был замечательным кинотехником. По происхождению англичанин, он, выйдя на пенсию, приехал в Париж. Где только он не прикладывал своих способностей! В Голливуде он проявлял первые фильмы Мэри Пикфорд и Дугласа Фэрбенкса. В 1912 году он демонстрировал во Франции «Америкэн байограф». В этом съемочном аппарате использовалась более широкая пленка, чем в аппарате Патэ. Чтобы обеспечить коммерческий успех «Америкэн байограф», Рэйли приобрел права на съемки матча по боксу между Джеффри и Джонсоном. Это принесло ему кругленькую сумму. Накануне войны 1914 года он снял документальный фильм о немецкой и французской армиях. Пленка была затемненной полосой поделена надвое: французы занимали левую половину экрана, немцы — правую. Французы атаквали и стреляли направо, немцы атаквали и стреляли налево.

Причина, из-за которой Рейли обосновался в Париже, заключалась в его мнении о сексуальных отношениях. «Англичане и американцы, — заявлял он, — ничего в них не смыслят. Не то, что здесь, в Париже». Во времена, когда он разглагольствовал на эту тему, ему было далеко за семьдесят.

Он предложил мне переоборудовать под студию для съемок на панхроматической пленке чердак «Старой голубятни». Мы сами смастерили рефлектор из жести и соответствующие реостаты. Ток вырабатывала динамомашинка, приводимая в движение мотором от павшего в аварию автомобиля «Фармэн». Лабораторию по проявле-

нию пленок устроили в кухне Рэйли, который сам смастерил деревянные чаны и рамы. Для общих планов мы монтировали декорации на сцене театра «Старая голубятня».

Результатом всего этого стала «Маленькая продавщица спичек», довольно удачная феерия, где Катрин Гесслинг показала себя трогательной и прелестной. Она исполняла роль героини Андерсена в стиле танцевального номера. Это была ее мечта, и я счастлив, что помог актрисе осуществить ее в этом фильме, последней работе, которую мы сняли вместе в 1928 году. Крупные планы этого фильма, отснятые с помощью нашего любительского оборудования, великолепны.

В момент съемок фильма «Маркитта» моя страсть к техническим нововведениям достигла критической точки. Я изготовил подставку для кинокамеры, которая уменьшала сотрясения, их трудно избежать, двигая камеру по рельсам. «Зум» тогда был неизвестен. Система моя заключалась в том, что для лучшего скольжения я сделал дорожку из фанеры. Стыки между листами были тщательно обработаны наждачной бумагой, доски натерты воском. Камеру ставили на повозку, чьи колеса заменили подушками. Результат превзошел все ожидания. По этой скользкой дорожке камеру можно было передвигать прикосновением пальца. Можно было добиться самых неожиданных движений камеры, расширив поверхность этого «катка». Камера могла резко скользнуть в сторону, вращаться вокруг своей оси, следовать за движением актера. Эта система, приводившая в восторг Жана Башле, не получила признания у большинства кинотехников, должно быть, из-за своего внешнего вида, мало соответствующего механической эстетике оборудования киностудии. Здесь сыграл свою роль и тот факт, что киностудии стремились пользоваться собственным оборудованием. Следует добавить, что бригады кинотехников привыкли к рельсовой системе и что это столярное сооружение на подушках им казалось смешным.

Другим моим хобби было изготовление системы, позволяющей помещать актеров в миниатюрные декорации. Именно ее я использовал в «Маленькой продавщице спичек». Способ состоял в том, чтобы снимать миниатюрные декорации посредством зеркала. Актеры должны были стоять в местах, заранее тщательно определенных. С зеркала соскребали часть амальгамы, соответствующей этим местам. Сквозь эти дыры актеры в натуральную величину двигались в миниатюрных декорациях, помещенных позади камеры и отражавшихся в поставленном перед ней зеркале. В фильме «Маркитта» миниатюрная декорация изображала перекресток Барбес-Рошешуар с пилонами метро и идущими по мосту поездами. Разумеется, позади актеров возвышалась часть настоящей декорации естественных размеров, подогнанная к соответствующей части декорации в миниатюре. Опасность этого приема съемки сводилась к тому, что

если актер делал жест, выходящей за рамки настоящей декорации, то оказывался в сфере миниатюрной декорации и внезапно «терял» руку.

Разработка и осуществление этого съемочного трюка требовали такой точности, что я поклялся больше никогда им не пользоваться. Самым удивительным было то, что с технической точки зрения он принес хорошие результаты. Актеры не переступали запретной границы, тогда как над ними игрушечный электропоезд действительно создавал иллюзию, что мы стоим на Барбес-Рошешуар. Другое преимущество этого приема заключалось в том, что можно было приближать к актерам осветительную аппаратуру, и это позволяло добиться более точного и экономного освещения. Позднее мне довелось узнать, что в Германии оператор Карл Фрейнд придумал аналогичную систему, а во Франции Абель Ганс тоже делал попытки в этом направлении. Как вы убедились, плагиата не существует.

Одним из моих технических решений, принесших мне больше всего радости, была съемка банкета в фильме «Турнир» (1928). Нужно было снять гостей большого банкета, не прибегая к последовательности крупных планов. Я также не хотел пользоваться боковым движением, которое дало бы мне маловыразительный ряд кадров со спины. Я устроил длинный и узкий банкетный стол: почти двадцать метров в длину и метр в ширину. Построил я и мостик, расположенный на четырех велосипедных колесах. Камеру поместили снизу и посередине этого мостика, выдвинув ее в центр стола. Объектив передвигался прямо над головами актеров. Во время съемок машинисты укрепили декорацию повыше, иначе она могла бы быть срезана верхней частью этого движущегося мостика. В итоге съемка получилась удачной. Фильмы в то время были немymi. Это позволяло мне делать то, что я ненавижу и что никогда не сделал бы теперь,— давать по ходу съемки указания актерам. Я понял, что не нужно слишком усложнять ремесло актеров, заставляя их заниматься техническими проблемами, которые их не касаются.

## Дружба

Вода — вот стихия, которая, без всякого сомнения, повлияла на формирование меня как автора фильмов. Кино без воды я не представляю. В движении фильма неизбежно существует нечто, что роднит его с бегом ручья, течением реки. Но это неуклюжее объяснение моего ощущения. В действительности, кино и река связаны более тонкими и прочными нитями, хотя они и необъяснимы. Когда я лежал на дне лодки с Годфером и ветки касались наших лиц, я испытывал чувство, очень близкое к тому, что переживаю сегодня, если смотрю волнующий меня фильм. Я знаю, что нельзя подняться

к истоку прошлого, но я свободно, на свой манер, могу кончиком носа ощутить ласку листвы. Для меня хороший фильм — это ласка листвы во время лодочной прогулки с другом.

Двадцать лет спустя я вновь ощутил влияние Годфера на мою судьбу в лице Пьера Шампаня. Он тоже был невинным. Пьер Шампань был счастлив лишь тогда, когда ему представлялся случай полностью посвятить себя кому-нибудь. На съемках «Дочери воды» он занимался почти всем. Он был моим ассистентом, играл свою роль как актер, водил автомобили и помогал операторам перетаскивать оборудование. Но для меня главная его роль заключалась в том, чтобы он оставался самим собой.

К его чистоте прибавлялось безошибочное чутье. У него чувство истины побеждалось только упрямством. Он был упрям, как настоящий осел! Один из его друзей рассказал мне следующую историю. Невеста Пьера не была той супругой, которую господин Шампань-отец предназначал своему сыну. Она происходила из очень хорошей семьи, составляла, что называется, блестящую партию, но Шампань-отец уже сделал свой выбор. После бурной ссоры с отцом Пьер Шампань вышел на балкон квартиры на шестом этаже и, перекинув ногу через перила, спокойно объявил, что сейчас бросится вниз: «Так как я не могу жить без Мими, то уж лучше сразу покончить с жизнью. Это упростит ситуацию». Вид этого мощного тела, висящего в пустоте на высоте шестого этажа, привлек внимание прохожих. На тротуаре мгновенно собралась толпа. Женщины визжали от страха. Одна из них каталась по земле, словно в припадке эпилепсии. Согласие на брак Пьера Шампаня с Мими было дано немедленно.

Его второй, после кино, страстью был автомобиль. Пьер Шампань был владельцем гаража, и я, когда мой старенький «Напье» нуждался в починке, обращался только к нему. Мими Шампань напоминала прелестную коричневую мышку. Она была родом из Ажена, как свидетельствовал ее акцент. Кроткая Мими неустанно, но тщетно протестовала против вторжения гаража в их личную жизнь. Часто ее мужу приходилось разбирать мотор прямо на столе в столовой и часами развлекаться тем, что вручную запускать клапаны. «Освободи место, чтобы накрыть на стол. Жаркое пережарится, — со слезами умоляла она. — Ты ведь любишь его с кровью. Пока накроешь на стол, оно уже сгорит». Пьер Шампань обнимал жену и быстренько пристраивал свой мотор и свои инструменты на буфете.

Римским папой автомобильной религии был для него Этторе Бугатти. Иногда Пьер Шампань останавливался перед какой-нибудь «Бугатти» и обращался к ее хозяину: «Вы разрешите, мсье? Я хотел бы поднять капот вашей машины». Удивленный владелец «Бугатти» пытался протестовать: «Но... Что же вы хотите сделать



с моей машиной?» — «Посмотреть». Пьер Шампань, высокий, худой, с орлиным профилем, был похож на Дон Кихота. Владелец машины улыбался и соглашался: ведь сумасшедшим не возражают. Пьер Шампань открывал капот, гладил мотор, проверял уровень масла, поздравлял владельца с хорошей смазкой тормозной педали, а потом уходил, оставив хозяина «Бугатти» в восторге оттого, что оба они оказались причастны одной вере.

Семья Шампаня проводила лето в своем маленьком домике на берегах Гаронны. Я постоянно бывал в числе приглашенных и с мая присоединялся к ним. Мне не хотелось пропускать ловли на бешенок, которая хороша весной, когда эти рыбы стаями поднимаются к верховьям реки на нерест. Это были серьезные экспедиции. У сына соседа-фермера была огромная сеть, какой можно было перегородить целый рукав реки. Безлунной ночью мы по пояс заходили в воду и натягивали сеть на пути бешенок. С рыбалок мы приносили домой громадное количество рыбы. Затем мы заходили ко всем друзьям по соседству и одаривали их несколькими прекрасными рыбинами. Надо сказать, что бешенка — очень тонкая рыба, несколько костистая, но необыкновенно нежная на вкус. Наши экспедиции отдавали привкусом запретного плода. Они разворачивались в абсолютной тайне. Жандармы и рыбоохранники вели себя недоверчиво и тщательно наблюдали за рекой. Поэтому Пьер Шампань, когда приезжал из Парижа, едва выйдя из своего автомобиля — «Форда» модели «Т», — начинал говорить с местным акцентом. Он очень им гордился. Разве с таким акцентом не говорил Генрих IV? Пьер Шампань даже пользовался теми же ругательствами, что и самый прославленный из беарнцев, украшая свой разговор громкими возгласами, типа «ах ты, ослиное брюхо». Вот еще прекрасный пример влияния окружающей среды.

Все удивлялись упорству, с которым я использовал Пьера Шампаня как актера. Все понимали мою потребность иметь при себе «простого» человека, но, по мнению кое-кого из моих друзей, приобщать его к благородной профессии актера было уже слишком. Правда, я не считал Пьера Шампаня таким уж простаком. Его понимание людей было уникальным. Он умел распознавать как пошлость, так и благородство. И сам был аристократичен.

Наверное, оттого, что он сильно любил собак, у Пьера Шампаня выработались отдельные «собачьи» качества. Когда мы говорили о владельце какой-нибудь собаки, Пьер Шампань никогда не произносил его фамилии. Он говорил: «хозяин Макарона» или «хозяйка Мирзы». Именно животное определяло личность владельца. Такое же отношение к животным я замечал и у Габриэль. Для нее, как и для Пьера Шампаня, значение имело само положение собаки, а уж потом шел хозяин.

В мире Пьера Шампаня не только собаки ничего не знали о

социальной иерархии. Все животные, даже растения, имели равные права на уважение. Грубиян, который обламывает фруктовое дерево, чтобы сорвать плод, так же виноват, как и хулиган, который убивает старуху, чтобы украсть ее сумочку. Этот абсолютный эгалитаризм восхищал меня. Он и сейчас меня восхищает, но, увы, только в воспоминаниях.

Что касается карьеры Пьера Шампаня — артиста, то она, ясное дело, ограничилась его участием в моих фильмах. Он был неспособен перевоплощаться, он мог лишь преображаться. Игра его была подобна его гасконскому акценту. Преображение шло у него от привязанности к тому, что его окружало. Но это не было маской, которую актер надевает, выходя на сцену. Это было этапом в развитии личности под влиянием окружающей ее среды.

Следовало принимать Пьера Шампаня таким, каким он был, или не принимать совсем. Сам по себе он придавал исполняемым ролям неоспоримую подлинность. К сожалению, эта подлинность не соответствовала персонажам, которых, как ему казалось, он играет. Он не «играл». Выступал ли он в роли элегантного сноба Ла Фалуаза в «Нана» или в роли грубого крестьянина Жюстена Крепуа в «Дочери воды», он оставался Пьером Шампанем. Эта неспособность к перевоплощению явно вредила развитию сюжета. Едва он появлялся на экране, возникало впечатление, будто вы перенеслись совсем в другой фильм. Однако меня эта художественная трудность не смущала. Мне было важно воспроизводить на экране лица ради них самих. И к тому же Пьер Шампань любил кино ничуть не меньше меня. Наша общая страсть представляла собой такую же крепкую связь, какая возникает между наркоманами или неопитами религиозной секты. Так как кино и автомобиль могли быть лишь отвлеченными страстями, то Пьер Шампань воплотил их в своей любви ко мне. Его преданность мне была полной.

Четверть века спустя, во время съемок фильма «Река», мне пришлось открыть в Индии страсти подобного рода. Может быть, именно они так глубоко привязали меня к этой стране. Слово «дружба» не подходит к Индии: ей подходит слово «любовь». В Индии или любят друг друга, или ненавидят. Дружба заключается в том, чтобы, не говоря ни слова, просто пользоваться присутствием друга. Собака любит сидеть рядом с хозяином, но они молчат. Впрочем, в эмоциональном общении не существует ни господ, ни слуг. Напротив, дружба людей Запада часто основывается на своего рода обмене. Мы любим друга потому, что он помогает нам в делах, рассказывает забавные анекдоты или восхищает нас. В Индии мне приходилось встречать людей, которые любят друг друга без всяких причин. Человек заходит в гости к человеку. Он тихонько войдет в комнату, где спит его друг. Он сядет на корточки и, не говоря ни слова, будет смотреть, как его друг проживет несколько

часов своей жизни. Затем он встанет и уйдет, набравшись сил от этого посещения.

Собака умирает на могиле хозяина. Происходит это не из преданности или признательности, а потому, что отсутствие хозяина создает пустоту, в которой собаке невозможно дышать. Индийская дружба превосходит подобное бескорыстие, она представляет собой физическую потребность. Она подобна таинственному радару, устанавливающему между людьми, которые чувствуют родство душ, систему коммуникации, немыслимую для наших расчетливых голов. Пьер Шампань обладал таким радаром. Иногда он приходил, чтобы посидеть возле меня. Мы молчали, наслаждаясь присутствием друг друга, как люди наслаждаются лучами осеннего солнца или морским ветерком.

Судьба отметила трагической печатью мой разрыв с эпохой кинолюбительства. Когда после выхода «Маркитты», фильма, где он играл шофера такси, Пьер Шампань осуществил наконец-то свою мечту о собственной «Бугатти» — и, простите, не первой попавшейся «Бугатти», а типа «Брешиа», — он первым делом повез меня покататься. На полной скорости направил он машину под уклон холма, каких много в лесу Фонтенбло. Но до нас из какой-то машины вытекло масло, и асфальт стал скользким. «Бугатти» Пьера Шампаня заскользила по масляному пятну, несколько раз перевернулась, и оба ее пассажира полетели под откос. Пьер Шампань, упав на кучу камней, умер на месте. Я же приземлился на поросший травой бугорок и очнулся в повозке, нагруженной дичью. Дичь принадлежала браконьерам, которые везли продавать свою добычу на парижский рынок. Делая круг, чтобы завезти меня в больницу, они даже не подумали о том, что могут попасться. Я им глубоко за это признателен. Кроме того, я им обязан сюжетом своей пьесы «Орвэ».

Противоположностью Пьера Шампаня был Пьер Лестренгэ, образец того, кого в XVIII веке Дидро называл «честным человеком». Он был больше, чем друг детства, он был другом еще до моего детства: наши отцы крепко дружили. Лестренгэ-отец был горбун и вызывал у меня мысли о земном воплощении дьявола. Он входил в группу любителей оккультизма, которая предавалась магическим опытам. Об этих опытах он рассказывал звонким голосом, что, по контрасту, усиливало загадочность рассказа. Много раз во время этих разговоров обо мне забывали в уголке мастерской, и я слышал страшные вещи. Ренуар оставался последним, кого можно было развеселить этой комедией. Он хохотал над этими страхами, и я, успокоившись, тоже смеялся. Чисто французская логика не позволяла семье Ренуаров довольствоваться этой дьявольщиной. Утверждения Лестренгэ, касающиеся подлинности его сношений с дьяволом, вызвали у Ренуара размышления следующего рода:

«Все это не стоит хорошей задницы» (хотя подобная реакция и не представляла собой настоящих мыслей моего отца на этот счет).

Лестренгэ моего поколения был писателем большого таланта. Друг Жана Кокто, он принадлежал к той же утонченной среде. Кроме своего писательского таланта он обладал чертой, которая была одновременно и его триумфом и его погибелью. Пьер Лестренгэ был фавном, что почти не оставляло времени для его литературных трудов. Его внешность фавна вызывала в памяти портреты Фрагонара или Буше. Благородное и строгое его лицо слишком часто оживлялось выражением похотливости. Он представлялся мне одетым в козлиную шкуру и преследующим нимф в тени какого-нибудь заброшенного храма. Просто удивительно, что у него не было копыт. Луи Жуве говорил о нем: «Пьер не пользуется в литературе успехом, какого заслуживает, но это придет, потому что бог наградил его жезлом мудрости!»

Большим другом Лестренгэ был Жан Жироду. Мы — Пьер Лестренгэ, Жироду, Луи Жуве и я — частенько собирались в очаровательных бистро. Наша забава заключалась в том, чтобы наблюдать оккультное влияние Лестренгэ на женщин. Бесы, страстно увлекавшие его отца, Пьера нисколько не интересовали. Зато его отношения с представительницами слабого пола всякий раз возбуждали наше восхищенное удивление. Если даже он не говорил ни слова, пальцем не шевелил, они уже «знали». Любимцы женщин проходят по жизни, увенчанные незримым для других мужчин ореолом. Появление Лестренгэ в ресторане напоминало заход петуха в курятник. Все эти дамочки начинали кудахтать, жеманиться, млеть буквально на глазах.

Жироду и Жуве упомянуты в нужном месте этой книги о влияниях. Они даже принадлежат к тем редким людям, которые непосредственно повлияли на меня. Я много думал о Жироду, когда писал «Правила игры», и о Жуве, когда применял его итальянскую систему репетиций.

Другим Пьером, сыгравшим первостепенную роль в моих кинематографических опытах, был Пьер Бронберже, который потом стал моим «сообщником» во многих кинематографических авантюрах и четверть века спустя сыграл весьма важную роль в дебютах режиссеров «новой волны». Это исполненное воображения существо, пожираемое всевозможными замыслами, нервный, без конца переминающийся с ноги на ногу человек, жующий промокашку с письменного стола, дабы сдерживать нетерпение (однажды он съел денежный чек), пылал и до сих пор пылает пламенной страстью к кино. Я очень хорошо представляю, что он скорее даст бросить себя на съедение львам, нежели отречется от своего кумира. Карл Кох, другой из моих «сообщников», серьезно утверждал, что Пьер — новое воплощение Арлекина. И он прав. Бронберже гениально

сыграл бы в комедиях Гольдони. В нашей маленькой группе его функция сводилась к тому, чтобы попытаться продать мои фильмы. Он принадлежал к тем немногим людям, кто нашел в «Дочери воды» качества, которые должны были бы возбудить энтузиазм клиентов. К сожалению, качества эти были чисто эзотерическими, но, на-верное, именно это его и возбуждало.

В ту неделю, когда немцы занимались избранием своего нового канцлера, Бронберже и я находились в Берлине, изо всех сил пытаюсь организовать съемки. Всю жизнь я провел в попытках отыскать деньги, необходимые для съемок. За редкими исключениями мне это удавалось, а если иногда я и преуспевал, то благодаря провидению. У меня нет таланта к тому, что именуют делами, и фантазии Бронберже не хватало, чтобы компенсировать мое неумение. Идея Пьера отправиться за деньгами в Берлин во время выборов 1933 года, которые должны были изменить судьбы мира и привести Гитлера к власти, представляла собой законченную идею Арлекина. Момент был выбран плохо, но Арлекин чувствовал себя способным выпутаться каким-нибудь ловким пируэтом.

## Безумие кино

Теперь я в первую очередь забочусь об актере. Начинаю съемку работой с актером. Ведь зритель видит и слышит прежде всего актера. Именно от него будет зависеть успех или провал нашего фильма.

Снимая «Дочь воды», я еще не понимал этого. В то время для меня важнее всего в фильме была проблема пластичности. Я призывал нескольких любителей, чьи лица меня очаровывали. Художник Андре Дерен был хозяином «Уютного уголка», быстро в фильме «Дочь воды». Ван Дорен, молодой американец, живущий на даче в Марлотт, где у меня был дом, взял себе роль первого любовника. Пьер Лестренгэ, под боевым псевдонимом Пьер Филипп, играл «развратника», и, уж поверьте, он был настоящим развратником. А мой брат Пьер, настоящий актер, играл крестьянина.

Делая этот фильм с небольшим бюджетом, я не рассчитывал перевернуть кинематографический рынок. Я даже подарил бы его прокатчикам, если бы они пожелали его демонстрировать. Простая история, которую я в этом фильме рассказывал, никого не могла потрясти. Она повествовала о несчастиях юной сиротки, дочери судовщика, которая стала мишенью ненависти односельчан и преследований со стороны своего дяди, который хочет ее изнасиловать. Спасаясь от преследователей, она прячется в лесу, и там ей снится сон. По-моему мнению, именно этот сон вызвал недоверие прокатчиков. Молодая женщина, мчащаяся на белом коне, она же

в окружении уродливых, пугающих ее персонажей,— это ведь «неестественно». В кадре, который шокировал больше всего, показывалось, как веревка, обвинившая шею злого дяди — Пьера Лестренгэ,— превращалась в змею. Вот что значит принимать зрителей за детей... Как бы там ни было, «Дочь воды» представители кинематографической профессии единодушно отвергли.

Единственная польза, которую я из всего этого извлек, заключалась в том, что мне стала понятна — увы, очевидная! — истина: я не имел ничего общего с той профессией кинематографиста, какой она тогда была. Если хочешь достичь того, что в этой жизни принято называть успехом, не следует одному бросаться в схватку. Надо принадлежать к группе. Горе одиночкам! Мои вкусы и мысли были и до сих пор остаются противоположностью вкусам и мыслям тех, кто диктует свои законы в кинематографе. Сначала я думал, что толпа не сможет оставаться бесчувственной к моей предельной искренности и моему желанию ей понравиться. Все сводилось к тому, чтобы растрогать толпу, а без поддержки владельцев кинозалов это невозможно. Можно без затруднений снять прекрасный фильм, но ведь его еще надо показать. Проблема, следовательно, заключалась в том, чтобы проникнуть в эти темные залы. Учтывая, что я не имел собственного кинозала, а кинопрокатчики мной не заинтересовались, лучше всего было бы отказаться от кино и перенести свою деятельность в какую-нибудь сферу, где потребителей интересовали бы мои попытки. Почему бы не вернуться к керамике? Моя печь по-прежнему стояла на месте, ожидая меня. Я быстро вновь обрел бы привычную ловкость пальцев в обращении с глиной.

Но и это тоже оставалось лишь мечтой. Потребителей, которые интересовались моими изделиями, когда я занимался керамикой, привлекало единственно имя моего отца. Они надеялись сыграть на двусмысленности: «У меня есть ваза Ренуара». Это льстило их тщеславию. Я был вынужден признать, что в глубине души этим людям вовсе не нравилась моя керамика.

Пытаясь заработать денег коммерцией, я открыл лавку художественных изделий. Это была очаровательная, удачно — рядом с Мадлен — расположенная лавка, и вещи, которыми я в ней торговал, казались мне изумительно красивыми. Среди них были ткани,— я их находил потрясающими, расписанные Малек, женой Альбера Андре. Таково же было мнение зрителей «Казино де Пари», для которого Малек исполнила много подобных картин по ткани, но не клиентов моей лавки. Я не родился торговцем. Истина печальная, но неоспоримая. И неспособен ничего продать. Однако в кино нужно уметь продавать, главным образом необходимо торговать самим собой. Из этого положения мне виделся лишь один выход: стать клошаром. Катрин и я были плохо подготовлены к трудной профессии кинематографиста.

В таком состоянии духа я обсуждал с Катрин наше будущее. Чтобы иметь возможность продолжать работу в кино, нужны были деньги, много денег, каковые у нас отсутствовали. Катрин была безутешна. Решив забыть даже о существовании кино, я принялся за работу в своей художественной лавке. Каждое утро, просыпаясь, я повторял: «Кино не существует, кино не существует». Катрин, с восхитительным упорством творцов, продолжала строить планы. Кино, о котором она мечтала, должно было еще больше приблизиться к танцу, нежели наши бесплодные попытки.

Однажды, прогуливаясь без определенной цели по улице на Монпарнасе, я встретил своего друга Жана Тедеско. Он переоборудовал театр «Старая голубятня» в авангардный кинотеатр, найдя способ показывать в нем хорошие фильмы и немного зарабатывать. Свой зал он превратил в место встреч любителей «истинного» кино. Он сообщил мне, что в программу отрывков из фильмов включил эпизод сна из «Дочери воды». «Ты должен зайти его посмотреть», — сказал он. Сперва я рассердился: по какому праву из фильма произвольно вынимается кусок, да еще без согласия автора. Я считал и продолжаю считать, что фильм представляет собой художественное единство и лишь автор имеет право преобразовывать его при монтаже. Тедеско выслушал мои упреки с загадочной улыбкой. И вместо ответа сказал: «Все-таки зайди вечером в «Старую голубятню». Потом расскажешь мне о своих впечатлениях». Несмотря на свою клятву не иметь больше дела с кино даже в качестве зрителя, я рассказал Катрин об этой встрече.

Наше любопытство было задето. В тот же вечер, съев по бутерброду у Доминика, русского лавочника на Монпарнасе, мы с Катрин направились в «Старую голубятню», не подозревая, что этот выход до конца дней решит нашу судьбу. Сеанс начался довольно скучным документальным фильмом о какой-то электростанции. Свет снова вспыхнул при общем равнодушии. Зрители в зале даже показались нам враждебно настроенными и решительно не желающими ничем интересоваться. Мы невероятно волновались. Темнота с трудом остановила разговоры. Заголовок «Фрагменты из «Дочери воды»» появился на экране. Пианист этого заведения предварил его несколькими аккордами, начало фильма он сопровождал тихой, мелодичной музыкой, а скачку героини на лошади — какой-то импровизацией в геронко-мажорном духе. Кадры сменяли друг друга, как мне казалось, с вызывающей отчаяние медлительностью. Нравится это «им» или не нравится? Через пять минут зал был захвачен происходящим на экране. Несколько пассажей вызвали аплодисменты. Мы с Катрин чувствовали, как рассеивается наше волнение, сменившееся счастливым возбуждением. В тот момент, когда Катрин соскальзывает с лошади и медленно парит в воздухе, раздали аплодисменты. Едва только зажегся свет и опустел экран,

они возобновились с энтузиазмом, в искренности которого не было никакого сомнения. Они звучали, подобно упрямому потрескиванию. Первый раз в жизни я испытал опьянение успехом. Жан Тедеско усадил нас в центре зала таким образом, чтобы зрители могли нас видеть. Катрин узнали, и овация возобновилась громче прежнего. В едином порыве весь зал встал. Нет, разумеется, мы никогда не бросим кино!

Результатом этого поворота стала «Нана», снятая в 1926 году. Почему «Нана»? Да потому, что Пьер Лестренгэ и я глубоко восхищались романом Золя. Я рассказал о нем Катрин, которая тотчас же принялась на свой манер жестами изображать Нана. Каждый день она показывала нам новую Нана. Кроме того, с коммерческой точки зрения «Нана» не могла провалиться: благодаря фильму с таким названием мы непременно опрокинем барьеры, что отделяли нас от коммерческого кино, полагали мы. Чтобы обеспечить бюджет «Нана», я должен был залезть в долги. Семья Леблон-Золя облегчила нам приобретение прав на экранизацию романа и проявила себя более чем готовой к сотрудничеству. Это было добрым предзнаменованием. «Нана» снималась как совместная постановка с одной немецкой кинофирмой, которая частично финансировала расходы на съемки в Германии. Мы работали в Берлине по той причине, что в съемочной группе находились немецкие актеры, в первую очередь Вернер Краус и Валеска Герт.

## „Нана“

Вернеру Краусу я обязан тем, что он заставил меня понять значение актеров. Я восхищался им и поэтому просил его сыграть в «Нана» роль графа Мюффа. Восхищаться Краусом я начал с фильма «Калигари». Видел я его в других фильмах и в пьесе Ибсена «Дикая утка». Самое сильное впечатление прежде всего производили на меня его необыкновенная техника, знание гримировки и абсолютное владение телом. После нескольких проб он придумал графа Мюффа, который уже не был Вернером Краусом, но все-таки им оставался. Позднее я понял, что эта виртуозность в разработке внешности персонажа — не главное в искусстве актера и что точность во внешних деталях, которая может быть подспорьем в игре, должна ограничиваться своей вспомогательной функцией.

Вернер Краус находился на вершине славы. Он уже был тем, кем и останется, — лучшим актером, игравшим на немецком языке. Он снисходительно относился к моей неопытности. По отношению ко мне он вел себя дружески и понимал мои художественные цели. Через несколько недель совместной работы мы стали очень откровенны друг с другом. Он признавался мне, что пользуется в своей



игре клише. В частности, он придумал свою знаменитую походку, которую снимали со спишы. Для восторженных зрителей эти опущенные плечи, этот затылок, несущий всю скорбь мира, стали выражением их собственного горя. В каждом фильме с его участием режиссеру необходимо было находить предлог, чтобы вставить эпизод с этой знаменитой походкой. Сам я не преминул воспользоваться ею в «Нана». «В начале моей карьеры,— рассказывал мне Вернер Краус,— эта походка была совершенно искренней. Движения ног, расслабленность тела появлялись у меня потому, что я действительно чувствовал боль персонажа, которого мне приходилось играть. Теперь я принимаю эту позу так, будто надеваю старое пальто. Но от этого клише я честно избавляюсь, так как забываю об этом пальто так же, как не помню, что оно драповое. Этим приемом я пользуюсь, как реквизитом. Он уже не главное. Главное — это все, что я чувствую и что выражается реакциями, которым я уже не хозяин». Однако он на самом деле думал, что зрители поражались и восхищались только этим клише. «Публика ждет определенного поведения актера в определенных обстоятельствах. Если ей не дают этого лакомства, то она раздражается и актер рискует потерять ее благосклонность. Когда думаешь, как трудно добиться успеха в актерской профессии, язык не поворачивается ругать актеров или режиссеров, которые обеспечивают себе «хлеб насущный», кормя публику уже пережеванной пищей.

Спасение искреннего автора и искреннего актера заключается в том, чтобы показывать фасад, а главное пусть останется скрытым и будет понято лишь особенно искушенными зрителями. Часто сам автор не знает глубокого смысла собственного произведения. Примером подобного явления может служить «Великая иллюзия», которую тепло приняли кинопрокатчики и публика, убежденные, что речь идет о развлекательном фильме. Позднее был понят и в свою очередь принят подлинный сюжет фильма — проблема человеческих отношений. Однако путь к успеху открыт, и самые неортодоксальные суждения, какими я усеял фильм, встречались аплодисментами даже «непробиваемых» зрителей. Признаюсь, хотя это похоже на лицемерие, что если хочешь заставить публику проглотить некоторые истины, необходимо обряжать их в привычное тряпье. Это напоминает индийские пирожки, тесто которых необыкновенно нежное на вкус. Но стоит их раскусить, как натыкаешься на перец, от которого глаза на лоб лезут.

Качество художественного произведения не возникает по заказу. Шедевр получается у автора невольно. Слишком много людей думает, что можно заранее решить вопрос о качестве произведения. Ведь не говорят же «сейчас я высижу шедевр», а если говорят, то имеются все шансы высидеть чепуху. Шедевр возникнет сам по себе из работы, которая считается абсолютно коммерческой.

Мы подошли к вопросу о плане, англосаксы называют его «blue print» \*. Я еще не раз буду говорить об опасностях этой цивилизации «заготовок». Не стану утверждать, что шедевр может возникнуть только из низменно-коммерческой идеи. Его породит волнение автора. В кино таким автором способен стать актер, писатель или режиссер. Последний — единственный, кто в состоянии вылепить фильм, смешивая все его элементы так, как скульптор месит глину. Я обратился в «Нана» к сотрудничеству кинотехников и актеров большого таланта, но — это я узнал, снимая «Дочь воды», — в фильме не должно быть ни одного жеста, ни одного выражения, ни одного аксессуара, которые я сам бы не обдумал и не выбрал.

«Нана» была безумной затеей. Бюджет фильма достиг миллиона франков, не считая денег немецкой стороны, что по тем временам представляло огромную сумму. Клод Отан-Лара, бывший тогда моим декоратором, создал для моей постановки роскошно декадентские декорации, где подлинность сочеталась с фантазией. Часто я задавался вопросом, не слишком ли рано был сделан этот фильм. «Нана», снятая, разумеется, черно-белой, требовала цвета и, уж коли на то пошло, требовала звука. Контраст между роскошью обстановки и языком героини подчеркнул бы странность ее характера. Но к чему теперь бесполезные сожаления. С коммерческой точки зрения «Нана» была обречена на провал, и произошло это из-за творческой личности Катрин Геслинг. Я говорил о ее стилизаторской манере игры. В «Нана» она довела до крайностей эту черту. Она была уже не женщиной, а марионеткой. Я пользуюсь этим выражением как комплиментом. Однако, к нашему несчастью, публика не могла вынести подобной игры. Люди, посмотрев какое-либо зрелище, хотят сказать: «Как это верно... Все, словно в жизни...» — даже не подозревая, что этот реализм деталей в целом прикрывает ложность чувств.

Премьера «Нана» была шумной. Я подготовил ее каким-то разгулом рекламы. Бесчисленные афиши, изображающие Катрин Геслинг в роли Нана, покрывали стены Парижа. Газеты шумно трубили о событии. Я снял большой зал «Мулен Руж» вместе с его превосходным оркестром. Зал был переполнен. Зрители делились на две враждебные категории. С одной стороны, приверженцы классического кино, которые — неизвестно почему — считали меня «злым революционером». С другой стороны, поклонники авангардистского кино, которые — тем более неизвестно почему — признавали меня смелым новатором. Демонстрация фильма протекала под свист и дикие вопли, перемежаемые дружными аплодисментами.

---

\* Буквально — «синька» (англ.); здесь — в значении «заготовка». — *Примеч. пер.*

Люди ссорились и переругивались. Супруга самого прославленного режиссера того времени несколько раз прокричала: «Они — боши! Это фильм боша! Долой бошей!» Эта премьера оказалась прелюдией к тому, чем стала вся история моей кинематографической карьеры. Такова моя судьба — быть зажатым в тиски: мои зрители либо строптивы, либо восторженны. Среди них нет сторонников золотой середины. Подобная публика обладает по крайней мере тем достоинством, что не бывает равнодушной.

Я думал, что прием, оказанный премьере, предвещает битком набитые залы. Однако фильм провалился. Мне это лучше знать, потому что я потерял на нем свой миллион. «Нана» завербовала несколько сторонников Катрин Гесслинг и, может быть, мне, но широкая публика, а кинематографисты и того меньше, не шла на фильм.

Рискуя прослыть мерзким буржуа, я тем не менее делю свой творческий путь на два периода, существенно различных с материальной точки зрения. В первый период, чтобы снимать фильмы, платил я. Во второй период уже платили мне. Так как основу моего состояния составляли завещанные отцом картины, то мои кинематографические опыты оплачивались исчезновением этих полотен, которые словно были частью меня самого. У меня возникало чувство, будто мой разговор с отцом прерывался навсегда. Любой шаг Катрин или мой собственный по пути создания фильма отмечался жертвой, разрывавшей мое сердце. Я переживал новый вариант «Шагреновой кожи», целыми днями терзаясь своим позором. Каждая продажа отцовских картин мне казалась предательством. Ночами я метался из угла в угол в своем доме в Марлотт, чьи стены медленно, но неумолимо пустели. Но рамы я сохранял. Они выглядели зияющими отверстиями в какой-то враждебный мир. Никогда я не чувствовал себя так тесно связанным с памятью об отце. У меня оставалось всего лишь несколько картин. Ночью я просил Катрин зайти в гостиную. Я уже не помню точно, что именно тогда произошло. Могу только сказать, что, глядя на эти пустые рамы, мы чувствовали себя бездомными сиротами. Мы решили бросить кино и любой ценой сохранить несколько оставшихся у нас картин отца. Однако это уже было невозможно. Мне надлежало оплатить последние счета за «Нана».

Через несколько дней мне позвонила моя невестка Мари-Луиз Ириб, которая основала кинематографическую фирму. Ее планы были чисто коммерческими. Она пользовалась поддержкой мощного кинопрокатчика и имела определенное количество залов. Мне она предложила поставить фильм, названный «Маркитта». Сценарий его написал Лестренгэ, с каким-то добродушным сарказмом собрав все клише и пошлости. Я колебался весь день и всю ночь. Проснувшись утром, я с беспощадной логикой взвесил все «за» и «про-

тив». Поставить «Маркитту» означало для меня перейти рубеж и войти в коммерческий кинематограф, то есть в кино, где продюсеры и прокатчики сами переделывают сценарии, выбирают актеров и выдают себя за представителей так называемого вкуса публики, который на самом деле представляет собой всего-навсего их собственный вкус. Настоящего вкуса публики не знает никто, и он навсегда останется загадкой. Будь он известен, ремесло кинематографиста было бы слишком спокойным. Снять «Маркитту» значило отречься от того, чтобы снимать фильм, как пишут стихи или сочиняют сонату. Да, но речь ведь шла о том, чтобы выжить, а мой гонорар помог бы выбраться из трудного положения. Я согласился, перейдя таким образом из рядов авангардистского кинематографа в кинопромышленность.

«Маркитта» характеризовалась и другой, очень важной для меня особенностью. Это был первый фильм, который я снимал без Катрин, первое мое произведение, над которым я работал ради собственного успеха, а не успеха своей спутницы. Воспоминание о моих первых шагах в кино вынуждает меня задать себе вопрос: «Можно ли преуспеть, не предавая других?» Бес кино сидел во мне, и, когда я провел несколько недель за камерой, мои угрызения совести исчезли, смывые волной новых забот.

Вместе с заказом снять «Маркитту» я получил другое, по меньшей мере неожиданное, предложение. Госпожа Регина, хозяйка нескольких публичных домов на Юге, в том числе весьма роскошного заведения в Ницце, посмотрела сон из «Дочери воды» и долго беседовала на эту тему с Лестренгэ, который ее знал. Она предложила мне снять ряд фильмов, предназначенных для ее заведений. Она показала нам кое-что из подобных фильмов, которые снял по ее заказу какой-то кинематографист из Ниццы. Фильмы эти отличались только одним — удручающим отсутствием в них эротизма (хотя для кино эротизм представляется неограниченным полем деятельности!). Но эти фильмы, к сожалению, не выходили за рамки порнографии... Мы с Лестренгэ начали выдумывать самые дерзкие истории, мечтали об экранизации произведений маркиза де Сада. Госпожа Регина была весьма образованна и не отставала от нас в этих веселых размышлениях. Однако мне надо было приступить к работе над «Маркиттой», и я отказался от маркиза де Сада.

## Жак Беккер

Прежде чем дальше оживлять свои воспоминания, я должен рассказать о моем помощнике Жаке Беккере. Не могу свыкнуться с мыслью, что Жак умер. Жак Беккер, брат мой и сын мой, я не

могу примириться с тем, что ты гниешь в могиле. Предпочитаю верить, что ты ожидаешь меня где-нибудь в уголке того света, готовый снять со мной новый фильм.

Когда Жак Беккер пришел ко мне, он был мальчишкой, вернее молодым человеком. Он блестяще олицетворял все то, что мне не нравится: крупную французскую буржуазию, доскональное знание баров, занятие дорогостоящими видами спорта. Но едва я соскреб этот глянec, как передо мной оказался увлекательный и увлекающийся человек. Его восторги по поводу фильмов, какие мне нравились, особенно «Алчности» Штрогейма, а главное — его отношение к людям, окончательно развеяли мое впечатление, что он был снобом. Он любил человечество не умозрительной и всеобщей любовью, а просто любил человека. У него не было никаких предрассудков в отношении друзей, он так же крепко привязывался к водопроводчику, как и к знаменитому писателю.

Меня познакомил с ним Поль Сезанн, сын художника. Рене, жена Поля, была дочерью Жоржа Ривьера, друга детства моего отца и автора книги «Ренуар и его друзья». Рене рано потеряла мать и частично воспитывалась моей мамой. Все эти подробности я привожу, чтобы охарактеризовать ту семейную атмосферу, в которую время от времени окунался Жак Беккер. Сезанны владели в Марлотт, где обосновались мы с Катрин, великолепным старым домом, названным «Ля Никотьер». Кажется, он был построен во времена Жака Нико, который первым привез во Францию табак.

Воскресенья в «Ля Никотьер» принадлежат к самым нежным моим воспоминаниям. Алина и Жан-Пьер Сезанн были еще детьми. Должен сказать, что, общаясь с Полем и Рене Сезанн, мы все становились детьми. И на пороге старости Поль Сезанн все еще был похож на свой портрет в костюме Арлекина, написанный его отцом. Он был близорук, как крот, и обладал поразительной физической силой. Внешне он немножко напоминал ярмарочного Геркулеса, поднимателя тяжестей, орудующего где-нибудь на площадке бульвара Рошешуар. В конце дня, когда все уже переварили пищу за время сиесты, мы пили аперитив под каштанами. Потягивая белое вино, гости — их всегда было много — устраивали партии в шары или играли в «бочку». В этих играх Поль обнаруживал непревзойденную неловкость. Пока взрослые играли, дети опустошали стаканы гостей, на дне которых оставалось вино. Рене смеялась над ними.

Поль Сезанн царил над этим подобием свиты короля Пето, которая по очереди предавалась невинным играм, философским спорам, кулинарным авантюрам и гривуазным историям. Вечера у Сезаннов в Марлотт проходили под знаком абсолютной свободы. В моей памяти они предстают своего рода галантными празднествами образованной буржуазии.

Возвращаясь к Жаку Беккеру, скажу, что он пылко следил за моими кинематографическими опытами, твердо убежденный, что эта страсть останется для него платонической. Он не видел способа избежать предназначенной ему судьбы почтенного фабриканта аккумуляторов. Ему было двадцать лет, он был наделен природным изяществом. Он понимал «моду» и умел приспособить ее к своей личности. Я говорю не только об умении одеваться, а имею в виду ту манеру мыслить, действовать, садиться или расплачиваться с официантом кафе, который принес напиток, модный среди маленького кружка «все знающих» людей. Ему уже с десятков лет были известны все соответствующие бытовые ритуалы.

Во время съемок «Великой иллюзии» мы решили жить вместе. Наша дружба переросла рамки обычных дружеских отношений. Если бы наша внешность не устранила любые подозрения подобного рода, испорченные умы могли бы подумать, что наши отношения граничат с любовным приключением. А почему бы и нет? Я очень твердо верю в страстную и лишнюю всяких сексуальных намерений дружбу. В «Великой иллюзии» взаимоотношения Рауффенштейна и Буаэльдьё представляют собой не что иное, как историю любви. Наша «связь» длилась восемь лет. Нас разлучила вторая мировая война. Когда я вернулся во Францию, Жак Беккер был уже большим режиссером. Каждый из нас шел своим путем. Его личность была столь же убедительной, как и его талант. Фильм Жака Беккера «Золотая каска» останется шедевром экрана.

Помимо фильмов нам нравилось одно и то же: спортивные автомобили, американские безопасные бритвы и особенно джаз. В семнадцать лет он поступил на службу в «Компани Женераль Трансатлантик», чтобы получить возможность поехать в Нью-Йорк и навестить некоторых из своих богов, в первую очередь Дюка Эллингтона.

Случайная встреча свела его с пианистом Дусе, который в компании с Винером пытался заложить основы французского джаза. Дусе поставил Жаку пластинку с записью американского джаза. Если я не ошибаюсь, это была пластинка Брунсвика. Музыканты, записанные на пластинке, были из Чикаго и составляли группу под названием «Маунд-Сити-Блюбэрдз». Жак пришел в такой восторг, что попросил пластинку у Дусе и заставил Катрин ее прослушать. В этот вечер, придя домой, я нашел свою жену и Жака, которые сидели на полу рядом с портативным фонографом и тонули в волнах самых резких и неожиданных звуков. Моей первой реакцией была досада на то, что эта пластинка задерживает мой ужин, но потом меня покорила странность этой музыки. Она заставляла думать о диких животных из джунглей. Их крики напоминали о чудовищных растениях, цветах яркой расцветки. Затем экзотика уступила место современной жизни. Пластинка эта стала для меня

образом Чикаго, большого города, откуда она пришла. Разумеется, речь шла не о настоящем Чикаго, а о Чикаго детективных романов, публичных девок в коротких юбках, резких отсветов реклам, заливающих деревянные фасады подпольных клубов, короче, того Чикаго, который мог представить себе молодой француз после первой мировой войны.

Катрин и я с Жаком Беккером почти каждый вечер отправлялись слушать джаз. Беккер представил нас негритянскому танцору из Нью-Йорка Джонни Хиггинсу. Он приехал в Париж на гастроли и решил не возвращаться на родину: Париж в то время был раем для людей с небелой кожей.

Происходило все это после провала «Нана». Вместо прощания с кино я позволил себе роскошь потратить многочисленные остатки неиспользованной для этого фильма пленки на съемку короткометражки «без всяких уступок». Сюжет ее развивался в будущем и давал повод для танца Катрин с Хиггинсом. Идея фильма была простой и четкой. Ученый негр, пришелец с другой планеты, посещает Землю. Вследствии звездной войны наша планета была разрушена. Он высаживается рядом с колонной Морриса, единственным памятником, высящимся в этой пустыне, и его находит дикарка, которая, не зная языка этого ученого, изъясняется танцами. После этого танца ученый вновь улетает на свою планету, забрав дикарку с собой.

Этот фильм «Чарльстон» так и не был закончен. Я жалею об этом. Несколько метров пленки, оставшихся от него, мне кажутся интересными, а Катрин Геслинг была в нем потрясающа. Любопытно, что этот фильм или, точнее, кусок этого сознательно авангардистского фильма, который родился из моего восторженного отношения к джазу, был хорошо принят прессой. Тем не менее ее благоприятные свидетельства не открыли перед ним двери кинозалов.

Париж принимал большое негритянское ревью, которое привезло к нам Жозефину Бекер. Члены труппы после представления в театре «Амбассадёр» или в Театре Елисейских полей играли в ночных кабаре Парижа и услаждали завсегдатаев, среди которых были и мы, своими самыми типичными композициями. Не думаю, чтобы они делали это ради денег. Джаз был религией, которая требовала прозелитов. Я счастлив, что жил в то время, когда гении джаза «hot» открывали самих себя. Из ночных кабаков мы с Катрин, неизменно в сопровождении Жака Беккера, возвращались домой и опьянялись импровизациями Рида Николса и Дюка Эллингтона. Нашим героем стал Луи Армстронг, Сачмо, тогда совсем еще юный. С оркестром в полдюжину музыкантов он совершил турне по Франции. В Париже он не имел успеха, на который мы надеялись. Это наверняка объяснялось выбором театра, большого

зала Театра Елисейских полей. Почитатели Армстронга хотели слышать его в менее чопорной обстановке.

Я полюбопытствовал узнать, какой прием оказала Сачмо провинция. Когда я приехал в Марсель, мне сразу же бросились в глаза огромные афиши, возвещавшие о нескольких выступлениях Луи Армстронга в «Палэ де Кристаль». Зал этого театра был необъятен. Кроме того, я не предполагал, что марсельская публика способна переварить подобного рода музыку. Но я ошибался. Это был триумф. В первый вечер зал не был заполнен. На второе представление билетов было уже не достать. Ненстовые зрители вызывали артиста абсолютно нового для них жанра, исполняющего совершенно не известную им музыку. Американский джаз родился в Новом Орлеане, тоже портовом, как и Марсель, городе, населенном привычным для портов пестрым людом. Такая общность вкусов выше Средиземноморья, выше Мексиканского залива. Я уверен, что у докера из Владивостока найдется очень много общего с коллегам из Неаполя или Константинополя.

## Берлин. Другие влияния

Я — человек поколения 1914 года, и меня, подобно многим моим современникам, ветеранам первой мировой войны, привлекает немецкий дух. Немцам я многим обязан. Я обязан им Карлом Кохом, без которого «Великая иллюзия» не стала бы такой, какова она есть.

Для меня Германия представляет собой карнавал в прирейнских городах; строгие буржуа, предающиеся самому дикому разврату только потому, что идет карнавал,— это клише. Германия — это и триптих Грюневальда в Кольмаре, контрастирующий с демоническими фантазиями Ницше; все это — уже антиклише. Германия для меня была и по-прежнему остается увлекательной загадкой. За ее фасадом я угадывал напряженную и скрытую жизнь.

Я воспользовался прибыванием в Берлине, чтобы познакомиться с Альфредом Флехтхаймом, торговцем картинами, художником и писателем, личность которого меня очень интересовала. Я позвонил у входа в его галерею и представился молодому человеку странно женственного склада, одетому в униформу шофера и, казалось, рожденному для открывания дверей. Он заставил меня несколько раз повторить мою фамилию, потом, подозрительно на меня поглядывая, просил подождать и исчез в глубине галереи. Позднее я узнал, что о моем приходе он сообщил в таких выражениях: «Там в дверях стоит некто, утверждающий, что он — Ренуар. В следующий раз придет Рембрандт!» Выдержав испытание у этого подозрительного цербера, я оказался перед хозяином галереи.



реи. Высокий, худой, с орлиным носом он выглядел своего рода еврейским Пьером Шампанем. Он беседовал с посетителем, безупречный костюм которого поразил меня. Это был художник Пауль Клее. Одна эта встреча оправдывала мою поездку в Берлин.

Я предоставил Пьеру Бронберже ужинать с кинопрокатчицами, а сам с двумя новыми друзьями — Флехтхаймом и Клее — бросился изучать неожиданный Берлин. Флехтхайм сотрудничал в «Квершнитт», замечательном сатирическом журнале, что стоял у истоков того иронического стиля, который завоевал мир. Лучше всего я могу объяснить суть этого издания, рассказав об одном из его разворотов. Фотография на левой странице изображала парад прусской гвардии: солдаты в тугих мундирах с четкостью заводных игрушек отдавали честь оружием какому-то военачальнику. На правой странице была помещена фотография парада грумов из отеля «Адлон»: эти люди в туго обтянутых униформах выглядели почти так же воинственно, как и настоящие солдаты.

Флехтхайм знал самые странные стороны жизни этого громадного города. Можно сказать, что в период между двумя войнами самыми модными развлечениями в Берлине были бокс и педерастия. Содом и Гоморра возродились из пепла. Не могу удержаться от описания вечера в Большом бальном зале на Александерплатц, примечательного не теми событиями, что там происходили, а полным отсутствием таковых. Это был огромный зал, забитый до отказа плотной толпой танцоров обоого пола. Приглядевшись повнимательнее, можно было заметить, что женщинами были переодетые мужчины. Больше всего смущало то, что они выглядели совсем прилично. Я знал кабаки гомосексуалистов в Париже, где всегда выставляли напоказ головокружительные туалеты и броскую косметику. Здесь ничего подобного не было. «Мсье» наверняка был мелким служащим или помощником мастера на заводе, «мадам» мог быть продавцом в магазине. «Она» — образец законченной мещанки, скромно одетой, в платье достаточно длинном, чтобы неприлично не обнажались ноги, и, разумеется, без всякой косметики.

Мы сидели за столиком, куда вскоре подседа одна из подобных парочек. Они говорили о погоде, о непристойности ревью в «Адмираль палац» (берлинское «Фоли Бержер»): «Представьте только, там у девушек декольте до пупка!» У этой странной пары чувствовалась жажда порядка и приличий. Этот вечер окончательно убедил меня в том, что я уже знал: поражение полностью дезориентировало этот народ. Раненая гордость — это всегда опасно! Но было ясно, что берлинцы прячут свою злобу под маской полного равнодушия. Под саркастическим остроумием тогдашний берлинский дух тщательно скрывал свое чудовищное отчаяние. Тогдашний Берлин казался плодородным пустырем, где вперемешку расцветало луч-

шее и худшее. Лучшим были живопись Пауля Клее, театр Бертольта Брехта, такие фильмы, как «Калигари», «Безрадостный переулок» или «Носферату». Худшим — женская или мужская проституция, которая поражала даже представителей чопорной прусской буржуазии.

Поражение развратило Германию, но не больше, чем так называемая победа развратила Францию. Теперь я понимаю, что нации, несмотря на победу или поражение, подвергаются упадку, порожденному войной. В несколько месяцев войны разрушают то, на постройку чего медленно создаваемая культура тратит века. Заповедь «не убий» в принципе уважается всеми. Однако стоит вспыхнуть войне, как на другой день становится похвальным убивать ближнего своего под тем предлогом, что он принадлежит другой, отличной от «нашей», группе людей.

Это тревожное смещение моральных ценностей особенно задевает молодежь. Возраст дурного поведения опасным образом снижается. Еще несколько войн — и дурное поведение будет поражать людей прямо с колыбели. Лично я не имею ничего против распущенного поведения детей, но я думаю о той страшной скуке, которая подстерегает этих преждевременных прожигателей жизни, когда они достигнут зрелости. Им будет уже нечего открывать в жизни. А это так грустно!

Гитлера избрали канцлером. Я решил остаться в Берлине, думая оказаться свидетелем исторических событий. Вместо исторического события я был свидетелем омерзительной сцены: молодые атлеты в коричневых рубашках заставили старую даму-еврейку встать на колени и вылизывать языком тротуар, крича во все горло, что это единственная работенка, какую можно доверить евреям. Я умолял Бронберже быстрее, без меня, уехать в Париж, убраться прежде, чем неизбежные в подобных обстоятельствах проверки сделают его возвращение невозможным. Но Пьер наотрез отказался бежать из Берлина. Его нервозность выражалась в самых необдуманных выходках. Я видел, как он своей хилой, ярко выраженной еврейской фигуркой загромождает дорогу верзиле-нацисту в униформе, вскидывая одну руку в гитлеровском приветствии, а другой зажимая нос. Я почти силой затолкал его в спальный вагон экспресса, и наутро он сообщил мне по телефону о своем прибытии в спасительную гавань. Спустя несколько дней я тоже решил вернуться в Париж.

Случай отметил конец моего прибывания в Берлине трагикомической ноткой. Я ехал в такси, которое вел старый шофер-берлинец. Берлинские шоферы — типы совершенно особенные. Создавалось впечатление, что они видят вас насквозь, прежде чем согласятся посадить в машину. Колоритный язык прекрасно выражает их решимость никому и ничему не удивляться. Всю дорогу мой

шофер не переставал ворчать. Чтобы добраться по адресу, какой я ему указал, нужно было ехать кратчайшей дорогой через площадь Рейхсканцелярии, то есть проехать перед резиденцией нового канцлера Германии Адольфа Гитлера. Мы подъехали к площади, оцепленной охраной, которая образовывала заслон, сдерживая истеричные толпы, скопившиеся на близлежащих улицах. Охранник хотел остановить такси при въезде на площадь. Мой шофер, взбешенный тем, что ему отдают приказания, полностью выжал акселератор и величественно въехал на пустую площадь, не обратив ни малейшего внимания на запреты охраны.

В тот момент, когда наше такси поравнялось с решетчатыми въездными воротами дворца, оттуда выехал огромный «мерседес» с откинутым верхом. Рядом с шофером в военной форме стоял персонаж, которого я не мог не узнать: это был Адольф Гитлер. Ничуть не удивившись, мой шофер вел такси вровень с машиной фюрера, и мы продолжали катить по площади рядом, в нескольких метрах друг от друга, посреди громовых оваций толпы, на которые фюрер отвечал нацистским приветствием. По пути следования его машины женщины опускались на колени, а мужчины плакали от волнения. Казалось, что все эти проявления восторга адресуются мне, и меня это тревожило. Генералы, занимавшие заднее сиденье «Мерседеса», подозрительно на меня посматривали. Я догадывался, что они обменивались предположениями на счет моей персоны. Без сомнения, они пришли к заключению, что я был журналистом, аккредитованным какими-то особыми спецслужбами. Что касается Гитлера, то он был слишком поглощен своими приветственными упражнениями, чтобы обратить внимание на столь незначительную деталь. Мой невозмутимый шофер даже не взглянул в сторону «великого» человека. Наконец на перекрестке улиц машина Гитлера повернула налево, а наше такси поехало направо.

## **А искусство ли кино?**

«А искусство ли кино?» — «А какое вам до этого дело?» — отвечу я. Делайте, что хотите: снимайте фильмы или занимайтесь садоводством. Кино и садоводство могут принадлежать к искусству с таким же основанием, как стихотворение Верлена или картина Делакруа. Если ваши фильмы или ваше садоводство хороши, то это означает, что вы занимаетесь садовым искусством или искусством кино, короче, вы — художник. Пирожник, которому удался кремовый торт, тоже художник. Землепашец, правда еще не снабженный механизмами, творит произведение искусства, когда проводит свою борозду. Искусство не ремесло, оно — та манера, в которой занимаются любой человеческой деятельностью. Я пред-

лагаю свое определение искусства: искусство — это «делание». Поэтическое искусство — это искусство делать стихи. Искусство любви — это искусство заниматься любовью.

Мой отец никогда не говорил об искусстве. Он терпеть не мог этого слова. Если его дети хотят заниматься живописью, театром или музыкой, то пусть занимаются, но никоим образом не нужно их к этому принуждать. Необходимо, чтобы желание нарисовать картину было таким сильным, что его невозможно было сдержать. О своем обожаемом Моцарте мой отец говорил: «Он писал музыку потому, что не мог противиться потребности сочинять». И прибавлял: «Это захватывало его, как желание помочиться». Он считал, что выбор средства художественного выражения вторичен. Если бы Моцарт не сочинял музыку, то он писал бы стихи или сажал сады.

Влияние отца на меня неоспоримо, но оно проявлялось главным образом в почти незаметных деталях повседневной жизни. Я считаю, что в действительности влияния одного человека на другого не поддаются определению. Они зависят от запаха тела, цвета волос, походки и особенно от того невидимого и неподдающегося анализу «радара», в который я так верю и воздействия которого превосходят всякие научные объяснения.

Несмотря на свое желание не влиять на детей, мой отец сильно влиял на нас посредством картин, которые увешивали стены нашего дома. Бессознательно мы привыкали считать его живопись единственно возможной. Вспоминаю лишь об одном случае, когда как-то в разговоре Ренуар высказал то, что могло сойти за совет мэтра ученику. Он беседовал со своим молодым другом, художником Альбером Андре. «Надо наполнять,— говорил Ренуар.— Хорошие картины, хорошие романы, хорошие оперы разрушают границы, которые очерчивает им сюжет». Альбер Андре заметил, что существуют очень хорошие картины с пустыми частями, особенно у художников начального периода итальянского Возрождения. Ренуар возразил, что принимаемое Альбером Андре за пустоту было в действительности таким же живым, как и те части картины, внешне наполненные действием. Молчание в музыке может быть столь же громким, как избитые звуки десяти военных оркестров. Это правило содержания, заключенного в форму, стало одним из тех редких советов художественного порядка, которые косвенным образом мне давал мой отец. Я удивляюсь, что он удержался в моей голове, забитой тогда «солдатами Империи» и мушкетерами. Я пытался определить, в чем заключается влияние на меня отца, всю свою жизнь, начиная от периодов, когда я делал все возможное, чтобы от этого влияния избавиться, и кончая временами, когда я пичкал себя фразами, которые считал принадлежащими ему. В своих кинематографических дебютах я потратил невероятно много усилий,

чтобы работать в направлении, противоположном взглядам отца. Удивительным образом именно в произведениях, где, на мой взгляд, я больше всего уходил от эстетики Ренуара, отцовское влияние сказывается наиболее сильно. Я говорю «эстетика», потому что другого слова не нахожу. Мой отец не одобрил бы его. На самом деле следовало бы говорить о философии, которой он придерживался как в жизни, так и в живописи. Он считал, что мир представляет собой целое, состоящее из частей, которые вкладываются одна в другую. Равновесие мира зависит от каждой части.

Эта вера в единство мира выражалась у Ренуара в уважении и любви ко всему живому. Прогуливаясь в поле, он словно исполнял некий странный танец, преследуя одну-единственную цель — не наступать на одуванчики. Он полагал, что, уничтожив муравья, мы, быть может, нарушаем равновесие какой-нибудь великой империи. Именно моя неосознанная вера в ясный разум Ренуара и толкает меня к людям, которых называют «простыми», но кто, вероятно, обладает частичкой вечной мудрости, как, например, Пьер Шампань.

В художественной практике эта вера Ренуара в равновесие мира выражалась в его любви к пропорциям. Он приводил в пример Парфенон, греческий храм, который благодаря совершенным пропорциям стал одним из величайших художественных памятников мира. Наоборот, Триумфальную арку на Елисейских полях, это пузатое чудовище на хрупких ножках, он считал памятником неудачным. Триумфальная арка же на площади Карусель с ее здоровыми ногами, поддерживающими крохотный, неинтеллектуальный «лоб», полностью его удовлетворяла.

## От немного кино к звуковому

После «Маркитты», которая не наделала шума, но принесла деньги, я думал, что окончательно приобщился к профессии кинорежиссера. Но я сильно ошибался! Три фильма, подряд снятых мною, финансировали частные лица. Кинематографическая промышленность не имела к ним никакого отношения. В моем случае мне несколько раз приходила на помощь самая древнейшая профессия, то есть проституция. Лишь ради того, чтобы угодить любовнице, финансисты, ничего не знающие о кино, бросались в авантюру. Вначале такое решение проблемы меня шокировало. Постепенно я стал находить его естественным и даже заслуживающим уважения. Подобная система имеет свою хорошую сторону: в конце концов, почему любовница богатого человека должна понимать в кино меньше, чем законные представители кинематографического производства.

Ни один из сюжетов этих фильмов не был выбран мною, но я должен заметить, что после нескольких недель работы над чужими сценариями я принимал их и работал над ними с полной отдачей. Лишний раз я вынужден констатировать, что в искусстве сюжет значит меньше, чем его обработка. Извлеченный из водевиля на военную тему «Лодырь», снятый в 1928 году, одарил меня королевским подарком. Благодаря ему я познакомился с Мишелем Симоном.

Со все большей очевидностью мне открывалась та истина, что в кино режиссер выбирает свои сюжеты лишь тогда, когда он пользуется неоспоримой известностью у дельцов. Хотя я с чистым сердцем делал заказные фильмы, я все-таки был разочарован, что не могу снимать картины, задуманные мною. После «Маркитты» я пытался найти продюсера, предлагая идею фильма, дорогую для Лестренгэ и меня. Эта история, озаглавленная «La Belote», переносила зрителей в рай посредством игрального автомата. Господь бог представлялся в котелке, которым очень гордился. Тщетно мы предлагали этот замысел авангардным продюсерам, все его отвергали. Я напоминаю об этой неудаче, похожей на множество других, не для того, чтобы играть в мученика. Ведь «La Belote» вполне могла бы стать плохим фильмом. Я думаю о молодых, начинающих режиссерах, среди которых наверняка есть люди, полные идей, но не имеющие никакой возможности взломать ворота кинокрепости. Что за странная система, которая предоставляет право на самовыражение только тем, кто имеет счет в банке или высокопоставленного кузена! Мои собственные произведения с финансовой точки зрения провалились, но мои личные средства все-таки позволили мне снять «Дочь воды» и «Нана». Хотя эти фильмы не принесли ни славы, ни денег, они тем не менее привлекли ко мне внимание. Благодаря им меня и наняли снимать «Маркитту».

В 1929 году появилось «чудовище», которое должно было перевернуть ремесло кинематографистов,— я имею в виду звуковое кино. Я принял его с восторгом. Я сразу же понял все, что можно было извлечь из применения звука. Разве предметом любого произведения искусства не является познание человека, а голос не служит самым непосредственным выражением человеческой личности? Я обратился к нескольким продюсерам и предложил им план фильма по роману Ля Фушардьера «Сука». Мои попытки оказались напрасными. На сей раз мне ставили в упрек «Турнир», снятый двумя годами раньше и стоивший слишком дорого. В этом фильме я использовал пышные декорации, роскошные туалеты, целую кавалерийскую школу из Сомюра, сотни лошадей,— короче говоря, всю эту роскошь, которую считали несовместимой со звуковым кино. Уже и без этой роскоши озвученные съемки велись слишком медленно. Однако в кино, как и в любой промышленности, именно затраченное время больше всего обременяет бюджет.

Никогда я не скрывал своего недоверия к людям театра. Но в течение этого переходного периода кино верил только в них. Их стиль казался мне гораздо менее приспособленным к звуковому кино, нежели к немому. Люди полагают, будто в звуковом фильме имеет значение только диалог. Я верю в «диалог», но он представляет собой лишь часть «звука». Для меня вздох, скрип двери, шаги на мостовой могут быть столь же красноречивы, как и слова.

В «Суке» я видел возможность создать увлекательные ситуации для Катрин Геслинг и Мишеля Симона. Особенно меня привлекала возможность построить драматическую сцену вокруг уличной песенки «Серенада на мостовой», которую я обожал. Я часто пользовался песнями для создания ситуации в фильме. Стиль «Великой иллюзии» частично основывается на песенке «Кораблик», которую Френе в форме гусарского капитана играет на флейте. Пьемонтские и корсиканские песни в «Тони» во многом задали тон фильму, а в фильме «Человек-зверь» первостепенное значение приобрела песенка «Сердечко Нинон».

Счастливым событием, заронившим во мне надежду снять «Суку», было назначение Пьера Бронберже на пост содиректора киностудий в Бийянкуре. Узнав эту новость, я бросился к телефону. Пьер объяснил мне, что у него есть компаньон и что, даже заручившись его согласием, он не может решиться на съемку такого значительного фильма без разрешения всех пайщиков предприятия. Он подтвердил, что хочет заказать мне «Суку». Его искренность была очевидной, но он хотел сохранить свое место, и я это понимал. Его компаньоном оказался Роже Ришбе, сын крупного кинопрокатчика. Господин Ришбе-отец владел большим количеством кинозалов, главным образом в районе Марселя. У него был также ролик пленки, запечатлевший бой быков. Когда фильм, демонстрировавшийся в его кинотеатрах, казался ему скучным, он перебивал его своим роликом. Тогда «Глухая улица», например, на мгновение превращалась в корриду к великому удивлению зрителей, которые уже ничего не понимали в сюжете. Объединение Роже Ришбе с Бронберже сделало студии в Бийянкуре солидной фирмой. Главным пайщиком, привлеченным Пьером, оказался господин Монтё, владелец крупнейшей обувной фирмы Франции.

Я прошу извинения, что так подробно рассказываю об обстоятельствах возникновения «Суки», но для меня этот фильм стал поворотным. По-моему, я в нем приблизился к тому стилю, какой я называю «поэтическим реализмом». И, действительно, невзирая на полную неудачу фильма в прокате, зрители и критики в конце концов ощутили, что я принес в жертву свои убеждения на алтарь внешней правды, тем более, что последняя оказалась мощной опорой правды внутренней.

Но прежде чем я расскажу о съемках «Суки», хочу сообщить,

какие палки ставились мне в колеса. Трудности начались своеобразным школьным экзаменом, призванным доказать, что я могу быть экономным кинорежиссером. Этот экзамен принял форму постановки полнометражного фильма по комедии Фейдо «Слабительное для бэби».

Присутствие на съемках фильма звукооператора Жозефа де Бретаня, который в будущем станет принимать участие почти во всех моих французских фильмах, оказалось большим подспорьем в моем кинематографическом воспитании. Он заразил меня своей верой в естественность звука в фильме. Благодаря ему я действительно сводил к минимуму искусственные звуки. С тех пор я не изменил своего мнения. Дубляж, то есть наложение звука после съемок, я считаю гнусностью. Живи мы в XII веке, в период высокой цивилизации, приверженцев дубляжа сожгли бы на площади как еретиков. Дубляж ведь эквивалентен вере в дуализм души.

В «Суке» у меня не отыскать даже метра дублированной пленки. Снимая на улице, мы старались «процеживать» фоновые звуки с помощью одеял и матрацев. Мы попытались вмонтировать микрофон в прожектор. Хочкисс, директор фирмы «Уэстерн электрик», увлеченно следил за моими съемками. Он тоже приложил руку к делу, понимая, что мой опыт может способствовать расширению возможностей звукового кино. Тогда никому в голову не приходило записывать звук вне студии, особенно в городе, где громкие уличные шумы могут заглушать диалог. Но я не хотел снимать уличные сцены в студии. Мне хотелось опереться на подлинность настоящих зданий, настоящей мостовой, настоящего уличного движения. Вспоминаю о ручье, что катил свои воды перед домом, служившим мне задним планом для важной сцены. Шум ручья в микрофоне походил на грохот водопада. Не забудем, что тогда мы не располагали направленными микрофонами. Я решил вопрос, сняв крупным планом этот ручей, шум которого таким образом был оправдан. Джо де Бретань с восхищением принимал участие в этом эксперименте, хотя всего-навсего держал микрофон. Его энтузиазм наполнял меня радостью. Так родилась наша дружба, которая длится до сих пор.

Я триумфально выдержал экзамен фильмом «Слабительное для бэби». С помощью моих ассистентов Пьера Превера и Клода Хеймана я за неделю написал сценарий, за другую неделю его отснял, а на третьей неделе смонтировал. Спустя три недели после начала съемок фильм уже демонстрировался в «Гомон Палас» и принес большой доход. Я не только победил в этом испытании, но вышел из него увенчанный ореолом новатора. Как явствует из названия, действие фильма «Слабительное для бэби» разворачивается в атмосфере туалета. По ходу фильма неоднократно спускают воду, и это приобретает значение своеобразного музыкального аккомпанеента. Заботясь о реализме, я записал шум спускаемой воды в туалете студии.



В итоге слышался грохот водопада, который восхищал представителей кинопроизводства и возвышал меня до уровня великого человека. Вот лишнее доказательство того, что не следует пытаться направлять свою судьбу; божественное провидение разбирается в ней лучше нас. Я уже говорил о радости работать с Мишелем Симоном. К ней прибавилась радость встречи с талантом Фернанделя. Студия не верила в возможность использовать его невероятное лицо, которое сравнивали с лошадиным. Понадобилась настойчивость Бронберже, чтобы Фернанделя приняли.

Мои довольные экзаменаторы согласились на съемку «Суки» в 1931 году. Позднее я узнал, что решающим в этом деле оказалось вмешательство господина Монте, которого уговорил Пьер. Тем не менее я до конца не разрешил всех проблем фильма. Женская роль в нем великолепно бы подошла Катрин, но у актрисы Жани Марез был подписан контракт со студией в Бийянкуре, роль, естественно, отдали ей. К тому же Катрин была воплощением того типа актрисы, который мог не понравиться Ришбе. Итак, я отверг Катрин и принял Жани Марез. Это предательство положило конец нашей совместной жизни. Катрин не смогла проглотить эту обиду. Я предложил ей не жертвовать мной и отказаться играть в «Суке». Она с этим не согласилась, надеясь, что я стану настаивать. Но я не настаивал: это стало концом нашей совместной жизни, которая могла бы продолжаться под знаком счастья. Кино оказалось для нас жестоким божеством.

## „Сука“

Исполнителями главных ролей в «Суке» были Мишель Симон, Жани Марез и Жорж Фламан. Все трое играли в одинаковой мере великолепно, поклоняясь культу правдивости до такой степени, что пережили в своей личной жизни ситуацию, схожую с авантурой героев фильма. Поскольку эта душераздирающая история была взята из романа автора, считаемого юмористом, то множество людей, и в первую голову Роже Ришбе, ожидали веселой картины. Но их ждало разочарование! Короче говоря, в фильме показывалось падение торгового служащего, обворовывающего кассу хозяина, чтобы удовлетворить требования мелкой шлюхи. Этот служащий был художником-любителем, у которого торговцы картинами обнаруживают определенный талант. Все свои деньги он отдает девке, чей сутенер ненасытен. Он узнает о существовании этого сутенера и закалывает свою любовницу ножом для разрезания бумаги. Сутенер арестован, признан виновным в убийстве и гильотинирован. Настоящий убийца становится клошаром.

Получилось так, что исполнители, замороженные собственной

игрой, в конце концов прониклись чувствами героев фильма. Мишель Симон, игравший роль торгового служащего, по-настоящему влюбился в Жани Марез, а та бросилась в объятия Фламана, исполнившего роль сутенера. Исполнителем последней роли я выбрал замечательного актера-любителя, который благодаря близкому знакомству с преступным миром усвоил его язык и манеры поведения. Я вовсе не стану утверждать, что Фламан жил за счет Жани Марез. Но он заставил ее бросить богатого покровителя, влияние которого в кинематографических и театральных кругах сильно помогло бы карьере его любовницы. Фламан удерживал Жани Марез благодаря приемам, выдержанным в лучших традициях романтики преступного мира. Он заставлял ее раздеваться и голой ложиться на диван; сам он усаживался рядом на полу. Часами он сидел в этой позе, «не трогая ее». «Понимаешь, я только смотрю на нее... Смотрю с обожанием, но не прикасаюсь. Через час я могу делать с ней все, что захочу... Не трогать ее — вот что самое главное».

Жани Марез, дочь почтенных буржуа, воспитывалась в монастыре. Перед началом съемок я прорабатывал с ней роль. Мешало ей только одно — ярко выраженный акцент. Я попытался заставить ее читать текст роли, не делая связок: «Quand hil imite Maurice Chevalier, il est hépatant». Получалось превосходно.

Что касается убийства в фильме, то его заменил в жизни несчастный случай. Фламан, ослепленный перспективой стать «звездой», купил большую американскую машину, хотя едва умел водить. После окончания съемок он повез Жани Марез в своей машине, произошла авария, и молодая женщина погибла. Мишель Симон так мучительно переживал этот удар, что на похоронах упал в обморок. Пришлось поддерживать его под руки, чтобы он смог пройти несколько шагов вокруг могилы. За время моей работы в кино я встречал много актеров, которые вживались в свои роли, но ни один из них не заходил так далеко в пиранделлизме. Мишель Симон перестал быть самим собой, он воплотился в господина Леграна, торгового служащего. Такой образ мог удасться лишь ему одному.

Мишеля Симона уже в начале его пути окружали легенды. Приписывали ему и совершенно исключительный интерес к самым странным сексуальным забавам. Он этого не отрицал. Я даже думаю, что слухи эти его развлекали. С редким пониманием он разоблачал глупость и дурной вкус нашей эпохи. Задолго до нынешней моды он верил в естественную пищу. Как-то я обратил его внимание на то, что в наши дни в скоропортящихся сырах больше не заводятся червячки. В дни моей молодости, если забывали накрыть кусок камамбера, то можно было не сомневаться, что на завтра он будет кишеть червями. Черви исчезли из корки сыра, который теперь сохраняют, добавляя химические продукты в молоко. Мишель Симон искренне сожалел о червячках: «Нужно было лишь поскрести корку и убрать

червячков». Для него этот случай с червячками был символом современной эпохи, жертвующей качеством ради комфорта. Когда намекали на его так называемую извращенность, он отвечал: «На этой земле осталась всего лишь одна более или менее живая вещь — потаенная плоть женщины». Он обожал животных, особенно обезьян. Кое-кто даже утверждал, будто он поддерживает любовные сношения с мартышкой. Сомневаюсь в достоверности тех фантазий, что приписывались Мишелю Симону. Ну а что касается мартышки, то могу засвидетельствовать чистоту их «связи». Этот милый зверек испытывал к Мишелю Симону редкую привязанность. У актера была потребность в любви, трогательной и абсолютно чистой.

Фильм был снят, монтаж протекал без происшествий. Пьер Бронберже, который внимательно следил за съемкой, был в восторге. Ришбе, вернувшийся из путешествия, попросил показать ему фильм. Ожидая увидеть комедию, он свалился с небес на землю. Он думал, что при монтаже можно заставить переключиться фильм на его вкус. Этой операцией он просил заняться режиссера Фежо. Фежо, узнав, что я с этим не согласен, отказался. Тогда Ришбе поручил фильм предприимчивой госпоже Бачевой. Я протестовал, но тщетно. «Это же для твоего блага, — уверяли меня свидетели этой кражи со взломом. — Месяцами напролет ты живешь, уткнувшись в свой фильм. Теперь, чтобы сделать из него шедевр, нужно отойти чуть в сторону, взглянуть на него свежим глазом...». Как часто я слышал эту шутку о «свежем глазе». Она представляет собой всего-навсего эвфемизм, который предназначен для того, чтобы заставить автора примириться с уродованием его произведения.

Утром того дня, когда было принято решение отнять у меня мой фильм, я отправился в студию, чтобы попытаться как-то уладить это дело. У входа я нашел двух агентов, которые объяснили мне, что их миссия заключается в том, чтобы не пускать меня в студию. Напрасно я протестовал, тщетно вызывал Бронберже, Ришбе и прочих влиятельных лиц. Моя монтажная комната была закрыта, а судьбы моего фильма оказались в руках личности, без сомнения, способной, но ничего в кино не понимающей. Три дня и три ночи я слонялся по барам Монмартра, романтически решив искать забвения в алкоголе. Вытащил меня оттуда молодой режиссер Ив Аллегре. Он привел ко мне Бронберже, посоветовавшего прибегнуть к помощи господина Монтё. Он устроил мне встречу с ним. Монтё принял меня в квартире своей подруги, очаровательной Берты де Лонпре, знаменитой на весь Париж безупречной грудью. Мой рассказ о злосчастьях «Суки» возмутил ее, и она потребовала от своего покровителя, чтобы он тут же приказал Ришбе дать мне смонтировать фильм по моему желанию. (Здесь я замечу в скобках, что позднее мне пришлось встречать Монтё и его подругу в совсем иных обстоятельствах. Было это в Каннах во время второй мировой войны. Монтё был евре-

ем и подвергался большой опасности. Берта де Лоппре не пожелала его покинуть и преданно оставалась рядом с ним.)

Премьера «Суки» состоялась во дворце Рошешуар. Жак Беккер, отбывавший военную службу, добился отпуска, чтобы присутствовать на ней. Когда в зале вспыхнул свет, я увидел перед собой гусарского унтер-офицера, чье перекошенное лицо заставило меня опасаться нервного приступа. Я узнал Жака, поручил его заботам Валентины Тессье, которая безудержно рыдала, настолько взволновал ее фильм. «Займись Жаком,— сказал я ей,— по-моему, у него свело лицо». Но Валентина Тессье все целовала и целовала меня. Даже мой брат Пьер, обычно столь сдержанный в выражениях, повторял дрожащим голосом: «Это изумительно, Жан, изумительно». Наконец Жак Беккер успокоился и сказал: «Через два месяца я освобожусь от службы. Начиная с этого времени я каждый день буду стучаться в твою дверь. Я буду преследовать тебя до тех пор, пока ты не возьмешь меня в ассистенты».

Мой штаб на съемках «Суки» состоял из замечательных людей: Клода Хеймана, Пьера Шваба и очаровательного Пьера Превера, персонажа, словно вышедшего из «Сна в летнюю ночь». Его брат Жак часто заходил к нам и помогал нам поддерживать саркастическое остроумие, необходимое для дела. Это были прекрасные дни группы Октябрь. Сюрреализм блистал всем сиянием юности. Мы мечтали основать общество бесцельных поступков, целью которого было бы вознаграждать абсолютно бесполезные действия. Например, тот, кто поджигает дом соседа, который ему ничем не досадил, получал бы вознаграждение. Наоборот, тот, кто бросился в Сену, чтобы спасти собаку, был бы наказан. Тот, кто остановил бы на улице автомашину, чтобы дать пройти старухе, был бы наказан, но человек, который остановил бы те же самые автомашины на той же улице совершенно бесцельно, был бы вознагражден. Эта система поощрения принесла бы всеобщий мир: преступления, как правило, совершаются с какой-то целью, войны объявляются в надежде что-либо завоевать. Уничтожьте выгоду от этих действий, и на земле для всех, кроме нескольких сумасшедших, воцарится мир.

Несмотря на успех премьеры «Суки», Ришбе осторожничал. Он решил прозондировать почву в каком-нибудь провинциальном городе и выбрал Нанси. И здесь в кино вмешалась политика. Отдельным группам крайне правых, в том числе «Огненным крестам», пришло в голову — мне непонятно, почему именно, — что «Сука» — революционный фильм. Может быть, они усматривали в нем оскорбление судебных учреждений. Как бы там ни было, но премьеры в Нанси сопровождалась чудовищным скандалом, треском кресел, свистом и предупреждением, что скандал будет повторяться до тех пор, пока фильм не снимут с экрана. С моими кинематографическими надеждами было покончено. Снова мне приходилось думать о том,

чтобы бросить ремесло режиссера. Я потерял веру в себя. В конце концов, эти зрители и критики, наверное, правы. Может быть, я напрасно упорствовал, но, к счастью, как говорил поэт Жорж Фуре, есть божий перст и он посрамит моих врагов.

Я сдружился с кинопрокатчиком Сирицким, по происхождению русским евреем, которого встречал у Марселя Паньоля. Он обожал кино. Сила его мускулов объясняла тот интерес, какой проявлял к нему Марсель Паньоль. Сирицкий был способен поднять кузнечный молот и, с размаху опустив его на стоящую ребром монету, удержать молот в нескольких миллиметрах от нее. Служил он и боцманом на турецком флоте. Марсель Паньоль говорил о нем: «Человек, служивший на турецком флоте, поневоле разбирается в фильмах». Жизнь его представляла собой смену взлетов и падений. Лишняя неудача его не пугала.

Он начал с того, что открыл крохотный зал в отдаленном предместье. Там он демонстрировал необычные фильмы, такие, которым не доверяла нормальная система проката. Вместе с успехом к нему пришла поддержка финансистов, и ко времени моих затруднений с «Сукой» он владел уже полдюжиной кинозалов, в том числе роскошным залом в Биаррице. Он попросил меня показать ему «Суку»; я сделал это, и фильм ему очень понравился. Он предложил Ришбе демонстрировать фильм в своем кинозале в Биаррице. Сирицкий пользовался своеобразным рекламным приемом. В газетных объявлениях и афишах он рекомендовал семьям не смотреть фильм. Это ужасное зрелище, предупреждал он, не для чувствительных сердец. И все-таки, в сравнении с сегодняшней кинопродукцией, мой фильм был лишь робким ее предшественником. В день премьеры кинозал не вместил всех желающих. Фильм шел несколько недель подряд, чего в Биаррице никогда не случалось. Этот успех встревожил дирекцию кинотеатра «Колизей» в Париже, которая предложила Ришбе выпустить фильм в прокат. И пришел большой успех. Рекордно долгое время «Сука» триумфально держалась в афишах.

Я представлял, что после успеха «Суки» мой путь будет усеян лилиями и розами. Однако этого не случилось. Из-за скандала в Нанси меня причислили к спорным режиссерам. Кроме того, я предлагал собственные идеи и сюжеты, тогда как продюсеры упорно держались за свои. Повторяю и не устану повторять, что коммерсанты считают, будто понимают вкус публики. На самом деле они не понимают в нем ровным счетом ничего, впрочем, как и я сам. Недоразумение объясняется тем, что большинство людей верят, будто им продают только сюжет. Но продают им не сюжет, а личности автора и актеров. Автор убежден, что сюжет позволит ему выразить себя. Коммерсант, со своей стороны, думает, что выбранный им сюжет привлечет толпы зрителей. Я хочу говорить здесь об искренних авторах и не менее искренних коммерсантах. Единственное

средство делать фильмы заключается в том, чтобы принимать точку зрения финансистов. Если личность режиссера достаточно сильна, то она подчинит своей воле все операции по созданию фильма и превратит режиссера в подлинного автора фильма, кем он и должен быть.

Вера коммерсантов в собственную непогрешимость приводит мне на память анекдот, который лучше любого другого объяснения иллюстрирует подобное положение вещей. Я встретился с крупным продюсером-немцем, чтобы обсудить замысел одного фильма. Продюсер этот был невероятно толст, настоящий слон, и ко всему прочему говорил по-французски с чудовищным акцентом. Мы сидели за его письменным столом. Он держался очень свободно. Я тоже почувствовал себя непринужденно и собрался с мыслями. Едва я начал говорить, как он перебил меня. «У вас репутация режиссера, который хочет снимать фильмы для интеллигентов,— заявил он.— Но эта клиентура не платит. Если мы хотим делать деньги, нам необходимо понравиться мидинеткам». И, удобно устроив свое стокилограммовое тело в кресле, он сказал со своим неподражаемым акцентом: «Валяйте, я вас слушаю.— Потом, соблазнительно улынувшись, прибавил: — Ну? Я — мидинетка...».

Мишелю Симону я обязан сюжетом моего следующего фильма. Мы оба думали, что пьеса Рене Фошуа «Будю, спасенный из воды», вдохновит нас на великолепный фильм. Прежде всего было очевидно, какие большие возможности роль Будю предоставляет Мишелю Симону. Роль неисправимого клошара, казалось, специально задумана для этого гениального актера. Благодаря репутации Мишеля Симона финансирование фильма гарантировалось. Успех превзошел наши ожидания. Публика реагировала смесью смеха и ярости. Будю, задолго до появления хиппи, предвосхищал это движение. Более того, Будю был образцовым хиппи. В той сцене, когда он чистит свои башмаки атласным покрывалом с кровати, зрители, особенно женщины, кричали от негодования, но очень быстро их покоряли комизм ситуации и забавная игра актера.

По своему обыкновению, я внес большие изменения в сюжет оригинала. Фошуа сильно обиделся и угрожал снять свою фамилию с афиши. Тридцать лет спустя, присутствуя на каком-то просмотре «Будю...», Фошуа был приятно удивлен тем, что зрители восторженно принимали фильм. Его просили подняться на сцену. Оvation, которой его встретили, заставила Фошуа забыть о моем своевольном обращении с сюжетом его пьесы.

После периода вынужденной безработицы — кстати, не первого и не последнего — я снова поддался соблазну выступить продюсером собственного фильма. Деньги поступали ко мне из частных источников. Никаких дел с кинематографической промышленностью я не имел. В основе сюжета лежал чудесный роман моего друга Симе-

нона «Ночь на перекрестке». Жак Беккер был директором фильма, мой племянник Клод Ренуар — помощником оператора, Мими Шампань — ассистенткой режиссера. Со звуком работал Джо де Бретань; в общем, собрались друзья. Мой брат Пьер играл главную роль. Вместе с ним в фильме участвовали только актеры-любители, за исключением нескольких друзей-актеров. В нашу «банду» входили музыковед Жан Гере, художник Диньимон, кинокритик Жак Митри, драматург Мишель Дюрак. Высшей моей целью было воссоздать в образах тайну невероятно загадочной истории, рассказанной в романе. Я намеревался подчинить интригу передаче атмосферы. Книга Сименона великолепно передает сероватую тусклость перекрестка, расположенного в пятидесяти километрах от Парижа. Не думаю, чтобы где-нибудь на земле существовало более подавляюще-тоскливое место. Горстка этих домов, тонувших в океане тумана, дождя и грязи, выразительно описана в романе. Их мог бы прекрасно нарисовать Вламинк.

Увлеченность в передаче атмосферы, которую Сименону удалось создать в своем романе, снова заставила меня забыть мои категорические заявления об опасности брать сюжет фильма из литературного произведения. Мы арендовали на перекрестке один из домов, оказавшийся свободным, и поселились в нем. Большая часть съемочной группы спала на полу в главной комнате дома. Здесь мы и обедали. Когда наступала загадочная, словно по заказу, ночь, мы будили спящих и отправлялись снимать. В пятидесяти километрах от Парижа мы вели жизнь исследователей какой-нибудь далекой страны. С точки зрения таинственности результаты съемок превзошли наши расчеты; загадочность возрастала и от того, что два ролика потерялись, и фильм стал непопулярным даже его автору.

Оператор Марсель Люсьен сумел сделать фантастически-эффектные съемки тумана. Актеры, любители или профессионалы, которых поражал зловещий перекресток, слились с окружающей обстановкой. Они играли «загадочно», как будто не смогли бы так же сыграть в комфортабельных условиях студии. «Ночь на перекрестке» остается для меня полностью безумным экспериментом, о котором я не могу думать без грусти. В наши дни, когда все бесконечно организовано, мы уже не смогли бы так работать.

Благодаря моей склонности работать с друзьями, я во время съемок жил словно в каком-то упсении интимной близостью. В 1933 году, когда мы снимали фильм «Госпожа Бовари», жизнь в нормандском городке Лион-ла-Форэ заставила нас забыть о всех повседневных заботах. Кстати, наша «семья» включала моего брата Пьера. Валентина Тессье была для меня как сестра. Каждый вечер мы собирались вокруг Гастона Галлимара, одного из пайщиков фильма. Жак Беккер и Лё Виган находились вместе с нами. Нашим основным развлечением стала игра, названная «игрой в любимчика» и

наваянная книгой Куртелина «Эскадронные забавы». Заключалась она в том, что во время обеда, когда все собирались вместе, на середину стола клали салфетку, сложенную в форме фаллоса. По правилам все должны были почтительно молчать, созерцая этот символ. Первый, кто проявлял нетерпение, наказывался тремя ударами «любимчиком» по пальцам, и ему выговаривали: «Я видел, как ты делал знаки соседке. Ты оскорбил господина «любимчика». Вина наказана и прощена». Виновный мог возражать. «Я протестую,— говорит он,— я не мог оскорбить господина «любимчика», потому что был занят разделыванием цыпленка». Его протест ставился на голосование, и наказание удваивалось, если вина подтверждалась. Невинные эти игры лучше готовили нас к завтрашним трудам, чем сухие рассуждения.

## Марсель Паньоль

На этой земле встречается редкая порода людей, одновременно способных и к коммерции и к зрелищным искусствам. Гениальный пример тому — Чарли Чаплин. Здесь можно назвать и шведа Ингмара Бергмана, добившегося более скромных финансовых успехов. Ему удалось снимать фильмы по своему выбору и выжить благодаря организации дела, которая мне кажется замечательной во всем. Он работает в сотрудничестве с «Королевским театром» Стокгольма. Зимой, когда погода не благоприятствует съемке, он ставит пьесы. Летом, с наступлением хорошей погоды, снимает фильмы. Его актеры зарабатывают и в театре и в фильмах, где он дает им играть. Подобный способ производства фильмов удивительно выгоден. Так как фильмы Бергмана сняты на шведском языке, то очевидно, что их распространение ограничено, хотя это обстоятельство ограничивает также и заработок актеров. Лишь те из них, кто говорит по-английски, могут изредка позволить себе роскошь получить ангажемент в Америке.

Во Франции одному гениальному автору удалось создать превосходную, действенную организацию для распространения собственных фильмов. Я имею в виду Марселя Паньоля. Он не только, подобно Бергману, ограничивает себя географически, но и исторически. Фирма «Фильмы Марселя Паньоля» работала на манер средневекового цеха. Когда я снимал свой фильм «Тони», я часто встречался с Паньодем. Снимая свои фильмы, Паньоль пользовался моим электрооборудованием из театра «Старая голубятня». В своем загородном доме он принимал техников, актеров и рабочих так, как это делал бы мастер-плотник XV века. Паньоль имел в Марселе собственную студию. Я снял квартиру неподалеку от студии Паньоля, где снимался мой фильм, и присоединялся к его группе в увлеча-



тельных партиях в петанк. Мы обменивались услугами, так сказать, «натурой»: при случае я помогал ему в режиссуре какой-либо сцены, он оказывал мне помощь в решении какой-нибудь проблемы с диалогом. Владел он и собственной организацией по прокату фильмов и даже кинозалом на главной улице Марселя Канебьер. Происходило это уже после выхода «Мариуса» и «Фанни». Популярность Паньоля была огромной и позволила ему добиться независимости. Коммерческий успех основывался на таланте писателя. Дело шло, и совсем неплохо.

Марсель Паньоль считал, что женщины созданы лишь для того, чтобы рожать детей. Этим или почти этим и ограничивалась их роль. Он решил завести ребенка, обязательно блондина, и занялся поисками матери-блондинки, на которой, кстати, намеревался жениться. Его друг, Леон Вольтеран, — владелец «Казино де Пари», самого модного после первой мировой войны мюзик-холла, и «Парижского театра», зала, где игрались только серьезные пьесы, — посоветовал Паньолю выбрать девушку среди танцовщиц-англичанок своего заведения. Каждый вечер Марсель Паньоль и Леон Вольтеран отправлялись в «Казино де Пари», где танцевали girls, и обсуждали достоинства этих ничего не подозревающих кандидаток в матери. Один вечер их выбор падал на № 3, другой — на № 10. Наконец они решились, и Марсель Паньоль нанес визит избраннице. Она сразу же приняла предложение, обалдев от гордости при мысли стать «госпожой Марсель Паньоль». Я встречал ее несколько раз. Она была прелестной женщиной, но ждала от жизни большего, нежели исполнения роли детородительницы. Из бессознательного протеста она родила Паньолю ребенка с темными волосами.

Леон Вольтеран обожал Паньоля. Надо сказать, что благодаря «Мариусу» и «Фанни» зал его «Парижского театра», отделенный от «Казино» только коридором, никогда не пустовал. Он также владел «Луна-Парком» у Порт Майо. По случаю премьер в «Парижском театре» Вольтеран приглашал различных феноменов из «Луна-Парка». Поэтому какую-нибудь парижскую знаменитость можно было видеть сидящей между мужчиной-скелетом и бородатой женщиной. Причем Вольтеран собирал столь пестрое общество вовсе не по рекламным соображениям. С его стороны это был просто дружеский жест по отношению к своим верным служащим.

Нельзя говорить о Марселе Паньоле, не вспомнив мощную фигуру Ремю. Ремю, величайший, наверное, французский актер века, в отдельных вопросах был совершенно туп. О кино он знал лишь то, что крупные планы показывают все детали лица. Так, на съемке он без конца подзывал оператора и говорил ему: «Сделай меня крупнее». Я очень любил его и считаю, что ко мне он относился по-дружески. Должно быть, он чувствовал, что ум — это столь восхваляемое всеми качество — часто сопровождается тягостным отсутст-

вием непосредственности. Он, не задумываясь, играл роли, которые ему поручал Паньоль. Доверялся Ремю своему инстинкту и поразительному мастерству.

Вера в глупость актеров широко распространена, но это стандартное мнение лишено оснований. Умом актеры наделены ничуть не меньше, чем остальные люди. Но у актеров талант, даже гениальность, не имеют ничего общего с коэффициентом интеллектуальности. Я знавал актеров блестящего ума, которые, выходя на сцену, становились жалкими. Этого нельзя сказать о Жуве, который был одарен и талантом и умом. Жуве словно рассекал свои роли слово за словом. Он умел извлекать из текста роли ее скрытый смысл. Очень часто Жироду изменял свои тексты после новой интерпретации, какую создавал Жуве.

Сам Паньоль верил только в диалог. Он был прав, потому что это средство художественного выражения оказалось верным слугой его гения. Моя концепция полностью противоположна концепции Паньоля. Я верю в диалог, рассматриваемый не как средство объяснять ситуацию, а как полноправную часть сцены. Представим, что мне надо снять любовную сцену. Актриса превосходно вошла в роль, она красива и талантлива. Ее партнер прекрасен, словно ясный день, более того — симпатичен. Нужно вызвать у зрителей мысль о чувстве, которое их потрясает. В театре существует лишь одно средство завоевать сочувствие публики — найти бессмертные слова, выражающие безграничные желания обоих партнеров. В кино — именно благодаря крупному плану — нет необходимости в словесном объяснении. Родинка на коже, блеск глаз, влажность губ скажут о страсти больше, чем любая тирада. Большинство диалогов в фильме кажутся написанными специально для прояснения сюжета. Однако это — ложная концепция. Диалог составляет с сюжетом единое целое и раскрывает личность человека. Ведь подлинный сюжет фильма — это человек, чей характер помогают раскрыть диалог, образ, ситуация, декорации, температура, освещение. Мир представляет собой целое.

## Народный фронт

Накануне второй мировой войны я удивился, что множество добрых людей, не способных даже муху обидеть, принимают «феномен Гитлера». Правда состояла в том, что они рассчитывали на Гитлера, который должен был избавить их от вредных, досадных мелочей, вроде опозданий поездов, забастовок газовщиков, электриков, почтовых служащих и мусорщиков, не говоря уже о телефонистах и шахтерах. «В Германии поезда приходят вовремя и никто не бастует» — таков был их главный аргумент.

Как в Москве, так и в Нью-Йорке техника всемогуща, и хотя поляризация людей равным счетом ничего не означает (и фашисты надеются на прогресс, на общество, основанное на технике), однако надо же все-таки и выбирать свою позицию. Если бы мне, припертому к стене, снова пришлось делать выбор, то я встал бы на сторону коммунизма, ибо мне кажется, что его сторонники обладают более честной концепцией человека. Но для меня — об этом я заявлял, заявляю и буду заявлять — подлинным врагом выступает прогресс, и вовсе не потому, что он медленно развивается, а именно потому, что он идет вперед. Самолеты опасны не тем, что терпят аварии. Они опасны тем, что вовремя взлетают и приземляются, что они удобны. Прогресс опасен своей опорой на совершенную технику. Именно успехи техники переворачивают привычные нормы нашей жизни и вынуждают человека жить в измерениях, для которых он не создан. Если бы прогресс, этот враг, еще давал нам время приспособляться! Нет же, едва мы достигаем некой стабильности, как новое изобретение все ставит под вопрос.

Я снял фильм «Преступление господина Ланжа», пользовавшийся большим успехом. Он позволил причислить меня к когорте левых кинематографистов, должно быть потому, что в нем показывался рабочий кооператив, система, которая теперь не вызывает возражений даже в капиталистических кругах. В 1935 году Французская коммунистическая партия предложила мне снять пропагандистский фильм, что я сделал с радостью. Мне казалось, что долг каждого честного человека — бороться с нацизмом. Единственной возможностью принять участие в этой борьбе для меня, делателя фильмов, было кино. Но я ошибался насчет его могущества. «Великая иллюзия», несмотря на ее успех, не остановила второй мировой войны. Хотя я убеждал себя, что множество великих иллюзий, множество газетных статей, книг, демонстраций могут оказать свое влияние на события.

Съемка фильма «Жизнь принадлежит нам» свела меня с людьми, одержимыми искренней любовью к рабочему классу. Я верил и по-прежнему верю в рабочий класс, в его приходе к власти вижу возможное противоядие нашему разрушительному эгоизму. Теперь в полушарии «сверхразвитых» наций, куда меня забросил случай, рабочего класса больше не существует. Пришло материальное благополучие, но рабочий класс лишился определенной духовной чистоты. Клин, как известно, клином вышибают. Рабочий, приобщаясь к буржуазному образу жизни, превращается в буржуа. Подлинный пролетариат находится лишь в развивающихся странах. Бразильский пеон — это пролетарий, а рабочий на заводах «Дженерал моторс» уже перестал им быть.

Активисты левого движения эпохи создания фильма «Жизнь принадлежит нам» были искренне бескорыстными людьми. Они были

французами со всеми их недостатками и достоинствами. Им совершенно не были свойственны ни русский мистицизм, ни латинское красноречие. Они были великодушными реалистами. Придерживаясь разных тенденций, они все-таки оставались французами. С ними я чувствовал себя легко — ведь я тоже любил народные песни и красное вино. Однажды случай свел меня лицом к лицу с двумя разными группами. Произошло это в Венсене на большом антигитлеровском митинге.

С одной стороны, группа плотников, мужчин с густыми усами, облачилась по этому поводу в традиционные блузы. Другая группа состояла из молодых лаборанток. Мужская и женская группы спорили о целях революции. «Вот я,— говорил плотник,— воспользуюсь революцией для того, чтобы пойти в подвалы богачей и опустошить несколько славных бутылочек. Я не трону их мебель и столовое серебро. Возьму лишь доброе вино». Это рассуждение возмущало девушку из другой группы: «По какому праву мы сменим буржуев, если станем подражать им в развратной жизни? Я хочу делать революцию для того, чтобы улучшить условия человеческой жизни, чтобы сделать человека более благородным и великодушным существом, каким не может его сделать реакционное общество».

Фильм «Жизнь принадлежит нам», съемками которого я руководил, был сделан по большей части моими молодыми помощниками и техниками. Я режиссировал в нем несколькими эпизодами, но в монтаже участия не принимал. Другой фильм — «Марсельеза» — дал мне возможность выразить мою любовь к французам. Своим появлением на свет этот фильм обязан совершенно необычному приему. Была открыта подписка: подписчики имели право бесплатно присутствовать на премьере. Это позволило финансировать фильм, что доказывает: фильмы можно делать и по подписке, разумеется, при условии, если не считаешь на слишком многое и не хочешь стать миллионером.

В «Марсельезе» я рассказываю о марше марсельских волонтеров на Париж и о штурме Тюильри, положившем конец монархии. Вокруг этого исторического эпизода я показываю, как протекала жизнь некоторых из героев драмы. Мы переходим от Людовика XVI к Родереру, от королевы — к маленькой работнице, из дворца — на улицу.

Благодаря двум этим фильмам я жил в восторженной атмосфере Народного фронта. Мы пережили время, когда французы действительно поверили, что смогут любить друг друга. Все чувствовали, как их подымает волна великодушия.

## Дух и буква

«Загородная прогулка» и «На дне» хорошо иллюстрируют мои мысли об отношениях между сценарием и съемкой. Отношения эти внешне характеризуются отсутствием верности сценарию. Между планом и конечным результатом лежит целый мир. Тем не менее моя неверность весьма обманчива, так как я считаю, что всегда оставался верным общему духу произведения. Для меня сценарий представляет собой лишь инструмент, который меняешь по мере движения к цели, остающейся неизменной. Часто автор вынашивает эту цель, не догадываясь о ней, но без нее вся его работа останется поверхностной. Автор фильма раскрывает характеры героев, заставляя их говорить, создает общую атмосферу произведения, сооружая декорации или выбирая экстерьеры. Его внутреннее убеждение обнаруживается только со временем и, как правило, благодаря сотрудничеству со всеми причастными к фильму (актерами, техниками), благодаря натурным съемкам и работам декоратора. Мы вынуждены повиноваться неизменному закону, согласно которому сущность проявляется лишь по мере того, как начинает существовать предмет.

Режиссер — это не творец, а повивальная бабка. Ремесло его заключается в том, чтобы заставить актера разродиться «плодом», о существовании которого в своей утробе актер даже не подозревал. Инструмент, которым «акушер» будет пользоваться в этом деле, представляет собой не что иное, как знание окружающей среды и подчинение этой силе. Каждый человек носит в себе какое-либо убеждение. Оно подобно естественной и неосознанной религии. Ценность любого произведения, задуманного каждым из нас, зависит от того, в какой степени мы способны выразить это убеждение. У некоторых это сокровище останется скрытым, погребенным под кучей тех лживостей, которыми наполнена наша жизнь. Но интересно, что это стремление автора к своей внутренней правде ничуть не мешало ему сотрудникам открывать их собственную правду. Наоборот, оно помогает им в этом.

Сколько раз перед самым началом съемки какой-нибудь сцены в определенной декорации я замечал, что последняя совершенно не вяжется с данной ситуацией. Приходя утром на площадку, где должна начаться съемка нового эпизода, всегда делаешь ряд тягостных открытий. В кабинете, где задумывалась эта декорация, я и не представлял себе, что какая-нибудь дверь приобретет такое значение, что передвижение в этих декорациях, на мой взгляд слишком просторных, потребует от актеров бесконечной и скучной для зрителей ходьбы. Значит, необходимо либо построить декорацию поменьше, либо заполнить пространство уже построенной декорации диалогом или действиями актеров. Трудность состоит в том, что этот

диалог или эти действия должны иметь драматический смысл и кадрироваться со всем остальным. Во многих случаях подобная аранжировка плодотворна и раскрывает перед автором горизонты, о которых он не подозревал.

Я решил снять фильм по новелле Мопассана «Загородная прогулка», сделав его короткометражным. Кстати, продолжительность его 50 минут. Однако фильм поставлен по столь значительному сюжету, что мог быть и полнометражным. История обманутой любви, после которой осталась разбитой жизнь, может стать темой толстого романа. Мопассан же на нескольких страницах рассказал самое главное. Мне очень хотелось перенести на экран самое существенное из этого большого сюжета.

Для съемок мы выбрали место на берегах Луэна, в нескольких километрах от Марлотт. Все напоминало мне о первых шагах в кино: именно здесь я снимал «Дочь воды». Я написал сценарий, имея в виду съемки при хорошей погоде. Когда я сочинял сценарий, мне представлялись наполненные солнцем кадры. В фильме, кстати, есть несколько таких кадров, урывками снятых, когда из-за туч проглядывало солнце. Ветер переменялся, и большая часть фильма была снята под проливным дождем. Нужно было либо прекращать съемки, либо менять сценарий. Мне слишком нравился сюжет, чтобы его бросить, и я изменил сценарий. Фильм от этого стал лучше. Постоянная угроза дождя привносит в него драматизм. Бронберже, финансировавший фильм, был так доволен работой, что по окончании съемок предложил мне превратить короткометражную картину в полнометражную. Я не согласился. Это значило идти против духа новеллы Мопассана и моего сценария. Посоветовались с Жаком Превером, который присоединился к моему мнению. А я должен был бросить работу над фильмом, чтобы отправиться снимать «На дне». Фильм я оставил на руках Маргерит, моего монтажера и приятельницы. Затем — война и переезд в Америку. Маргерит сама смонтировала фильм, а Бронберже лишь через десять лет выпустил его в прокат. Как я и предвидел, сделать «Загородную прогулку» полнометражным фильмом оказалось невозможно.

«На дне» я снял по заказу кинофирмы «Альбатрос», директором которой был Александр Каменка. Работа эта значила для меня многое; я — восторженный поклонник немых фильмов, снятых этой фирмой. Звуковое кино стало для них Ватерлоо. Или русские актеры вообще не говорили по-французски, или разговаривали с неустрашимым акцентом. Они жили своим узким кругом, вне французского общества, и не имели никаких шансов выучить живой французский. Самым блестящим актером и режиссером среди них был Мозжухин. Он потрясающе играл в фильмах «Пылающий костер» и «Кин».

К началу съемок «На дне» «Альбатрос» превратился в обычную продюсерскую фирму. За неимением средств Каменке не удалось

сохранить профессиональный дух своей антрепризы — одной из редких, — ее можно сравнить с организациями Паньоля или Бергмана. Подобно своим французским или немецким собратьям, он работал при поддержке банков. Несмотря на это, он несколько не утратил любви к кино и зарекомендовал себя первоклассным продюсером.

Уже существовал сценарий «На дне», написанный Е. Замятиным и Ж. Компанейцем, но я неспособен работать по расчерченному другим плану. Я всегда принимаю любые идеи и предложения, правда, при условии, если они рождаются в совместной работе. Об этом я сказал Каменке, который, как и все остальные, сомневался в моих писательских талантах. В моем активе значились сценарии моих предыдущих фильмов; иные из них пользовались успехом. Но я числился «режиссером», и этот ярлык, похоже, нельзя было смыть: режиссер ведь не пишет сценариев. Чтобы успокоить Каменку, я предложил ему присоединить ко мне Шарля Спаака, автора «Героической кермессы», с кем мне хотелось работать. Каменка согласился. Наш сценарий сильно отличался от пьесы Горького. Мы послали сценарий писателю, чтобы получить его одобрение. Он ответил Каменке письмом, в котором высказывался за свободную адаптацию текста и полностью одобрял наш сценарий.

Знакомясь в ходе съемок с актерами, я был вынужден внести в сценарий немало других изменений. Я встретился с Жаном Габеном; для меня это было значительное открытие. Жуве мне открывать не приходилось, так как я уже знал его по сцене. Это меня самого открывал Жуве, помогая мне в том постепенном раскрытии сюжета, которое я назвал бы своим методом, если бы панически не боялся всякого метода. Габен достигал вершин выразительности, когда ему не приходилось повышать голос. Актер громадного масштаба, он добивался величайших эффектов самыми простыми способами. Специально для него я придумал в фильме сцены, которые можно было сыграть шепотом. Мы не сомневались, что подобный стиль игры завоеует мир и появится легион шепчущих актеров. Но результаты этой моды не всегда удачны. Габен легким подрагиванием своего невозмутимого лица способен передать самые бурные чувства. Другому актеру пришлось бы вопить, чтобы добиться сходного эффекта. Жан, как его называла Габриэль, потрясал зрителей, едва моргнув глазом.

При первой возможности я проводил репетицию по-итальянски. В ее пользу для актеров меня убедили Мишель Симон и Луи Жуве. Суть ее заключается в том, чтобы усадить за один стол всех участников репетируемой сцены и заставить их читать текст, не прибегая к мимике и жестам. Чтобы репетиция оказалась полезной, читать роль необходимо так же бесстрастно, как читают телефонный справочник. Любой добросовестный актер практически учит роль таким

же способом и не позволяет себе никакой реакции на нее, прежде чем не исследует возможности каждой фразы, каждого слова, каждого жеста. Актеры, которые сразу облачают в сценическую форму свою интерпретацию роли, имеют все шансы впасть в клише. Любый эпизод театральной пьесы или фильма должен стать оригинальным созданием, а поспешная работа не дает избавиться от рутинных приемов. Например, актрисе нужно сыграть роль матери, оказавшейся перед трупом своего сына. Очень вероятно, что способ, каким она выразит свою скорбь, будет скопирован с чего-то, уже виденного актрисой ранее. Ее крики и плач будут похожи на те крики и плач, которыми сама она или другие актрисы уже пользовались. Но вот мы, актеры и режиссер, собираемся и заставляем себя читать текст два, три, если необходимо, двадцать раз. Вдруг в монотонном чтении текста режиссер замечает какую-то искру. Находка! Исходя из нее, актер получает все возможности добиться оригинальности в исполнении роли. Происходит это магически и почти неизменно приводит к удаче. В общем, мы лишний раз убеждаемся во влиянии окружения на артиста. Здесь таким окружением выступает текст. В других случаях им могут быть грим, декорации или костюм. Одним словом, я верю, что художественное творчество в начале предстает центростремительной силой, а потом превращается в силу центробежную. Лишь тогда, когда артист до конца усвоил все компоненты своей художественной задачи, он может позволить себе выражать в роли себя самого.

Как мне говорил Вернер Краус, умелый, использующий клише актер несомненно добьется скорого успеха, учитывая то удовольствие, какое испытывает публика, оказываясь в привычной для нее атмосфере. На мой взгляд, оригинальность и успех — это чуждые друг другу стихии. Но я верю, что оригинальность в конце концов проявится, несмотря на внешние условия, и легкая слава быстро забудется. Люди знают имя Сары Бернар лишь потому, что в Париже существует одноименный театр; мой отец находил, что она играла, как коза. Кто сегодня вспоминает о Люке Оливье Мерсоне, художнике, в свое время осыпавшем званиями и медалями? Одной из причин верить в вечную жизнь служит мысль о Ван Гогге, который при жизни не продал ни одного своего полотна. Часто требуется время, чтобы публика признала художественные ценности и они встали на свои места. Подлинная слава чаще всего приходит после смерти.

В каждом пользующемся успехом фильме есть сцена, какой можно приписать этот успех. Заранее определить ее нельзя. Она своего рода ключ, открывающий самый сложный замок. Неважно, каков этот ключ, ржавый или плохо сделанный, но именно им открывается нужная мне дверь. Даже если автор и не рассчитывал на это, ключ позволяет зрителям приблизиться ко всем героям фильма.



Благодаря ему герои оживают, становясь ближе к публике. Поступки и слова героев перестают быть безразличными, страстно увлекают зрителей, которые хотят больше знать о них.

Ключевой сценой в фильме «На дне» была сцена, которую я называю «сценой с улиткой». Это исповедь барона (Луи Жуве) Пеплу (Жан Габен). Пепел влюблен, он говорит о своей надежде выбраться со дна и увести с собой любимую женщину. Он также решил бросить свое нынешнее ремесло — воровство. «Мой отец был вор, и я родился вором», — признается он. Барон отвечает ему кратким рассказом о своей судьбе. Историю своей жизни он излагает, обозначая ее различные периоды сменой костюмов. Он был таким, каким делали его разные носимые им костюмы. Рассказывая, барон замечает маленькую ползущую по травинке улитку. Сняв улитку, он кладет ее на палец, чтобы она смогла быстрее вскарабкаться. Я присутствовал на нескольких просмотрах фильма «На дне», и сцена эта всегда «срабатывала». Когда улитка начинала ползти по пальцу Жуве, зал расслаблялся. Чувствовалось, что все зрители увлеченно следят за движениями улитки. Барон становился для них близким человеком, и они, слушая его историю, отождествляли себя с Габеном.

## Актер и правда

Я отношусь к своим фильмам так же, как барон из «На дне» относился к различным костюмам, которые он носил в жизни. Мои фильмы таковы, какими я их сделал, а сам я таков, каким они меня сделали. «На дне» был моим девятнадцатым фильмом. После двадцати лет работы, неудач и успехов, мне стало казаться, что я начал разбираться в проблемах своего ремесла. Я даже выступал статистом в фильме Пабста и играл маленькие роли в фильмах Кавальканти «Красная Шапочка» и «Крошка Лили». Играл я и в своих картинах. Режиссеру, считаю я, необходимо совершить несколько вылазок по ту сторону камеры. Помню я и о том, что кое-кто из больших режиссеров начинали как актеры. Я понял, каким должен быть мой путь в искусстве: мне нужно было раствориться во всем, что меня окружало. Зрелище жизни обогащает в тысячу раз больше, чем самые пленительные выдумки нашего разума.

Единственный, понял я, способ выразить в фильме свою личность — это помогать сотрудникам выражать их собственные индивидуальности. Я думаю о той страсти, с какой многие режиссеры прилипают к камере и сами komponуют кадр. Но почему бы не предоставить радость творчества и помощнику оператора? Режиссер обязан так владеть своим ремеслом, чтобы уметь судить о композиции плана, зная лишь номер объектива и расстояние от него до объек-

та съемки. Наша роль сводится не к тому, чтобы снова создавать картины Рембрандта, а к тому, чтобы на всех элементах фильма лежала печать нашей индивидуальности.

Я против той методы, когда сам режиссер проигрывает сцену, а потом говорит актеру: «Вы все видели. Теперь повторите». Если актеры послушны, то в итоге появится фильм, все роли в котором будут казаться сыгранными одним исполнителем. Ничего скучнее быть не может! Не говоря уже о смешном виде какого-нибудь пузатенького и, может быть, лишенного всякого актерского таланта господина, который разыгрывает любовную сцену в назидание молодой, восемнадцатилетней актрисе, приговаривая: «Повторяйте за мной». Кроме того, эта метода не дает актеру никакой возможности выразить свою индивидуальность.

Фраза, часто мною повторяемая, стала знаменитой у актеров моего поколения. Актеру, на репетиции предложившему интерпретацию роли, на мой взгляд ложную, я никогда не говорю «это плохо» или «вы неправы». «Превосходно,— говорю я.— Ваша концепция роли грандиозна, но я прошу вас повторить эту сцену еще раз, это нужно для того, чтобы уточнить кое-какие детали». Актер повторяет сцену, а я замечаю какую-нибудь очевидную несвязность или обращаю его внимание на возможность больше растрогать публику, не акцентируя тех или иных подробностей. Благодаря многим репетициям я постепенно одолеваю сопротивление актера и добиваюсь от него вовсе не того, чтобы он играл, как я хочу, а того, что, по моему мнению, он сам признает лучшим вариантом репетируемой сцены. Я знаю, что желаемый результат достигается в тот момент, когда актер убежден, будто изменение, внесенное в ходе репетиций, исходит от него, и он заявляет, рассказывая о моих поправках: «Я посоветовал Ренуару кое-что изменить. Он согласился, и сцена от этого сильно выиграла».

Приведу одно суждение о себе, которым горжусь. Оно высказано театральным агентом Люлю Ватье. Кто-то порекомендовал ему актера, подчеркивая, что тот получил роль в одном из моих фильмов и блестяще ее сыграл. «Это ничего не значит,— ответил Люлю Ватье.— Ренуар может заставить играть даже шкаф».

Часто я доверял актерам роли, абсолютно не соответствующие их амплуа. Как правило, этот принцип приводил к коммерческому провалу, но с художественной точки зрения иногда приносил отличные результаты. Меня очаровывает возможность использовать актера в чуждом для него жанре. Это привносит в игру разнообразие, не известное актеру в привычном амплуа. Актеру даже случается вновь обрести немного той свежести, что делает столь увлекательной игру дебютантов. Я даже считаю, что до окончательного распределения ролей в фильме надо прежде подумать об актерам, привыкших к другим амплуа. Что я и осуществил в фильме «Чело-

век-зверь». Повинуясь традиции, продюсеры думали поручить роль Северины Жине Манес, большой трагической киноактрисе. Я возразил им, что при такой исполнительнице публика заранее будет знать, какая страшная драма ее ждет. И предложил Симону Симон, от которой, при ее прелестном личике болонки-пекинеза, можно было ожидать чего угодно, только не трагедии. Продюсеры позволили себя убедить, и это дало нам незабываемую Северину.

Человека, как сказал Паскаль, интересуется лишь одно — другой человек. Все, что окружает актера, должно быть подчинено единственной цели — поставить зрителя перед лицом человека. В большой мере этому могут способствовать декорации, но не по причине той иллюзии реальности, которую они создают у зрителя, а благодаря тому воздействию, какое они оказывают на актера. Особенно верно это при съемке на натуре. В большинстве случаев все дело решило бы фотографическое увеличение. Публика увидела бы в этом лишь фейерверк. Но для актера все обстоит иначе. Одна сцена «Великой иллюзии» происходила в горном, грязном пейзаже. Жан Габен и Далио играли там один из эпизодов своего побега. Стоял страшный холод. Одежда актеров вымокла в грязи. Снимать было очень неудобно. Но я гордился написанной мной сценой. Увы, когда мы начали репетировать, актеры оказались не в состоянии произнести текст своих ролей. Физические испытания, которым я их подверг, словно парализовали актеров. Необходимо было выбросить сцену, на эффект которой я так рассчитывал. Чтобы обдумать создавшееся положение, мы зашли погреться в дом, затерянный в этой пустыне. Через какое-то время кто-то из нас — точно не помню — предложил заменить мой текст песней «Кораблик», исполняемой двумя разными голосами. Песня эта создавала звуковой фон предыдущей сцены и символизировала бегство. Результат получился ошеломляющим. Декорация заиграла. Действительно, выиграли все. В кино не бывает ни прекрасных декораций, ни красивых съемок, ни великого актера, ни гениальной режиссуры, которые существовали бы сами по себе. Все это составляет единое целое.

В «Человеке-звере» съемка эпизодов с Габеном и Кареттом на настоящем паровозе дала превосходные результаты. Снимая сцены на этом паровозе, я лишь однажды прибегнул к обману. Это было в эпизоде, когда Габен кончает жизнь самоубийством, прыгая из тендера мчащегося на полных парах поезда. Я не мог просить Габена прыгнуть с настоящего тендера. Пока мы готовились снимать сцену, он сказал мне: «Представь, что в камере вдруг заклинит пленку. Ведь придется повторить прыжок, а для этого мне лучше остаться в живых». Суждение это было исполнено самого что ни на есть здравого смысла. Поэтому Габен удовольствовался тем, что прыгнул с бутафорского тендера и приземлился на толстый слой матрацев.

Впрочем, прямые съемки сцен на железной дороге были очень опасными. Национальная компания железных дорог выделила нам десятикилометровый участок пути, на котором мы могли, по нашему усмотрению, разгонять или останавливать свой поезд. К паровозу мы прицепили платформу, где установили электрогенератор для освещения. К этой платформе был прицеплен обычный вагон, служивший гримерной и местом отдыха для актеров в перерыве между съемками. Когда я решил снимать, пользуясь этим «обозным снаряжением», то столкнулся с возражениями. Мне возражали, что комбинированные съемки достигли такого совершенства, что их невозможно отличить от прямых съемок. Но я продолжал неколебимо верить во влияние окружающей обстановки на игру актеров. К счастью, в споре победил я. Никогда Габен и Каретт не сыграли бы столь правдиво, если бы не настоящий шум, вынуждавший их изъясняться жестами.

Операторами были Курт Куран и мой племянник Клод Ренуар. Курт Куран был маленьким, поджарым и легким, словом, «муха». Ветер, что дьявольски продувал нашу студию на колесах, постоянно угрожал снести его. В некоторых моментах съемок я должен был держать Курта в объятиях, чтобы его не выдуло сильным сквозняком. Клод оборудовал маленькую площадку сбоку паровоза, на которой пристроился со своей камерой. Камера слишком возвышалась над паровозом, и при въезде в туннель ее сорвало. Клод, уцепившись за выступ туннеля, остался цел и невредим.

«Человек-зверь» лишь укрепил меня в стремлении к поэтическому реализму. В моем воображении стальная масса паровоза превращалась в ковер-самолет восточных сказок. Золя из глубины своей могилы явно помогал мне удерживаться на этом поэтическом уровне. В его романе множество прелестных пассажей народной поэзии. Вот пример: Северина и Жак Лантье встречаются в Батиньольском сквере. Это их первое свидание. Жак Лантье так взволнован, что не может произнести ни слова. С легкой улыбкой Северина говорит: «Не смотрите на меня так, вы себе глаза сотрете». Вроде бы пустяк, но и об этом автор подумал. Вся атмосфера железной дороги — паровозы, подъездные пути, клубы пара — пропитала меня этой поэзией, или, точнее, она пропитала ею актеров и лучше ввела их в самую плоть ролей, чем любые объяснения.

## Альбер Пинкевич

Думая о бесполезных хлопотах, заполнивших мою жизнь, я прихожу в изумление. Сколько унижительных уступок! Сколько бессмысленных улыбок! Сколько отречений и, главное, потерянного времени! Я — быстро работающий режиссер. Если бы вместо того

чтобы растрачивать свои силы на безрезультатные визиты, я тратил время на съемку фильмов, то в моем активе их наверняка оказалось бы на дюжину больше. Кроме того, я — выгодный режиссер, но на это «они» плюют. Ведь платят банки, а деньги туда приносит публика. Прилагательное «коммерческий» — это выражение, которое в жаргоне продюсеров утратило свой смысл. Положим, какой-нибудь фильм оказался шедевром и после нескольких показов во второстепенных кинотеатрах понравился публике. Но службы проката положат его на полку, потому что он — не «коммерческий». Это не значит, что фильм не приносит денег, это означает, что он принадлежит к тому жанру, который не нравится коммерсантам. Даже после того, как «Великая иллюзия» принесла моему продюсеру целое состояние, мне было трудно найти деньги для осуществления своих замыслов. Я не был и по-прежнему не являюсь «коммерческим» режиссером.

В «коммерческом» фильме должно участвовать определенное число «звезд». Актеры выбираются не потому, что им подходит роль, а только в зависимости от «веса» их имени на афишах. Без всяких колебаний роль атлета поручат любому дохляку, лишь бы последний имел «имя». «Коммерческий» фильм должен быть цветным и широкоэкранным. А главное, как я уже говорил, в нем нужно принимать тысячи предосторожностей, если хочешь ввести какую-нибудь новинку. Впрочем, это правило приложимо не только к кино, но и к другим областям искусства. Публика ленива. Лыстите ее лени, и ключ к успеху у вас в руках. Морис Шевалье — в общем-то коммерческий артист — говорил мне, что новую песню он никогда не исполняет в программе первой. Он ее окружает признанными «шлягерами». Новую песню его публика слушала без особого восторга. Она просыпалась лишь при звуках «Валентины» или «Луизы», которыми ее пичкали годами.

Золотое правило «коммерческого» фильма заключается в том, что публику нельзя удивлять никакими иными способами, кроме чисто физических. Разрешается вырывать у нее вопли ужаса нагромождением трупов и катастроф, но следует избегать ставить перед ней проблемы. «Не забывайте, что публике двенадцать лет», — сказал мне однажды кто-то из продюсеров. Таково искреннее мнение большинства из них. Но, к счастью, среди них есть исключения. Без этих людей не выходило бы хороших фильмов. Сам я несколько раз пережил радость сотрудничества с продюсерами, которые делились со мной плодами своего большого опыта. Я хочу назвать Дэвида Лоева, благодаря которому я снял «Человека с Юга», и Александра Каменку, без которого не было бы «На дне».

Я, например, считаю, что спектакль — фильм или театральная пьеса — может достигнуть определенного уровня лишь тогда, когда автор сотрудничает с публикой. Необходимо, чтобы каждый зри-

тель мог по-своему истолковывать отдельные ситуации и общий смысл произведения. Зритель — это человек, способный к размышлениям, а следовательно, и к творчеству. Как человека зрителя привлекает путь наименьшего сопротивления, но его же разбирает чисто человеческое любопытство. Мой подход как автора-режиссера к зрителю не отличается от открытого подхода к актеру. Достаточно лишь оставить перед зрителем открытой дверь и добиться, чтобы он ушел домой, обладая своей собственной интерпретацией ситуации фильма и чувств его героев. Если же эта ситуация не может привести к множественности выводов, автор вправе прибегнуть к «*deus ex machina*», то есть к такой наивной развязке, которая заставит самого ограниченного зрителя понять, что речь идет лишь о призыве к его воображению. Тартюф арестован по приказу короля. Немногие зрители принимают эту концовку. Одни думают, что Тартюф снова победоносно воцарится в доме своего благодетеля, другие считают, что он выйдет из тюрьмы и набросится на какую-нибудь новую жертву. У каждого есть свой ответ на загадку Тартюфа. Хотя концовка пьесы, в принципе, не дает оснований для подобной расплывчатости. Только в чувствах людей, которым вдохнули душу актеры, зритель может найти пищу для своего воображения и стать таким образом сотрудником автора.

История моих хлопот по розыску денег на съемку «Великой иллюзии» могла бы послужить сюжетом для фильма. Целых три года таскался я с рукописью сценария по кабинетам всех французских или зарубежных продюсеров, как традиционалистов, так и авангардистов. Без вмешательства Жана Габена никто из них не отважился бы на подобную авантюру. Очень часто он сопровождал меня в визитах к продюсерам. Наконец нашелся финансист, который, потрясенный внушавшей доверие солидностью Жана Габена, согласился стать продюсером фильма.

До сих пор у меня перед глазами сцена: мы — Жан Габен, Шарль Спаак, мой соавтор по сценарию, и я — сидим на диване, из драной обивки которого торчат пружины. В пыльном кабинете мы ждем приговора продюсера, чей голос доносится до нас всякий раз, как открывается обитая дверь в его кабинете. Альбер Пинкевич, мой друг Альбер, точные обязанности которого так и остались для меня тайной, привел нас в этот вертеп. Без Альбера не было бы «Великой иллюзии». Он выступал связным между кабинетом важного патрона и нашим жалким диваном, пытаясь добиться уступок, которые привели бы к согласию. Нам он доказывал, что сцена, по сценарию происходящая в замке, будет стоить немислимых денег и придется обойтись какой-нибудь фермой. Передав нам это решение, Альбер возвращался по ту сторону стены, неся наш отказ. В конце концов мы пришли к соглашению насчет военного барака, лишь бы позади него было два поля. Всякий раз, когда Альбер возвращался

на нашу сторону, он сообщал нам о желании патрона быть уверенным, что замка в фильме не будет. Шарль Спаак, после последнего прихода Альбера, нашел этому детскому упрямству патрона объяснение, которое нам показалось настолько очевидным, что мы невольно рассмеялись. Спаак просто, серьезным голосом и солидно-размеренно сказал: «Ему не нравится этот замок». Я сравнивал Шарля с Атосом из «Трех мушкетеров». В этих обстоятельствах он вел себя, как мушкетер капитана де Тревиля. В момент, когда мы наконец сочли дело выгоревшим, все чуть было не испортил вопрос о серебряной посуде. Но я поклялся, что обойдусь мельхиоровыми приборами.

Прирожденный посредник, Альбер Пинкевич умел подать каждой из торгующихся сторон мысль, что именно он вырвал у противной стороны важные уступки. На самом деле Альбер просто топил рыбу в воде. Вырванные уступки были незначительными, а важные уступки прятались за бесполезными соображениями.

Толстенький брюнет Альбер был типичным евреем. Силу ему придавал трогательный взгляд. Когда он кого-нибудь упрасивал, глаза его затуманивались слезами. Спротивляться ему было невозможно. Он был сыном инженера, который содействовал сооружению нефтяных вышек, принадлежавших в Румынии семейству Ротшильдов. Барон Ротшильд, питавший к Пинкевичу-отцу большое уважение, привез маленького Альбера в Париж и поселил в своем особняке. Барон намеревался сделать Альбера раввином. Однако Альбер рассчитывал иначе. Ему было лет пятнадцать, и его пожирал бес коммерции. В один прекрасный вечер, больше не выдержав, он перепрыгнул через стену, ограждавшую великолепный сад роскошного особняка Ротшильдов, и отправился на поиски приключений. Он перепробовал все «уличные» профессии. Все они подходили Альберу при условии, что он останется на свежем воздухе. Он торговал шнурками при выходе из Северного вокзала, заводными игрушками — на пустыре внешнего кольца Бульваров. Однако со времени учебы на раввина он сохранил подлинную утонченность ума. Язык его, смесь арго и по-школьному правильной грамматики, был невероятно колоритен. Он обладал маньером к каламбурам и легкой игре слов. Многие Альбер привнес в «Великую иллюзию», а главным образом язык героя фильма — актера, роль которого играл Каретт.

### „Ля Мадлон“

«Великая иллюзия», снятая зимой 1936 года, обладала для меня тем преимуществом, что я мог не опасаться влияния какого-либо литературного шедевра. У этого замысла не было даже названия. Мысль предложить название «Великая иллюзия» пришла мне

после того, как фильм был снят, смонтирован и снабжен титрами. Продюсера оно не привело в восторг, но за неимением лучшего он его принял.

Фильм рассказывал банальную историю о бегстве. Я утверждаю, что чем банальнее сюжет, тем больше простора для творчества представляет он автору фильма. Банальность сюжета я понимаю в ином, нежели продюсеры, смысле. Для них дело сводится к тому, чтобы сюжет не шокировал публику. Для меня сюжет — простая канва, дающая возможность творить.

Одной из причин, побудивших меня сделать из этой истории фильм, было мое раздражение той манерой, в какой подавалось большинство военных сюжетов. Война, героизм, рисовка, пулю, боши, окопы — представьте только, сколько поводов для использования самых жалких клише. Мушкетер и «солдат Империи» с веселым сердцем выставляли себя напоказ и злоупотребляли благосклонностью публики. Кроме «На Западном фронте без перемен», я вообще не видел фильма, где правдиво изображались бы сражающиеся. Либо эти военные фильмы погрязли в драмах и не вылезали из грязи, что все-таки было преувеличением: либо война превращалась в опереточную декорацию для лубочных героев: бравый лавочник, временно переодетый в военную форму, — чего он вовсе не просил, — начинал изъясняться по-геройски, «реалистическим» языком, полностью придуманным тыловыми писателями. Одним из изобретений тыла, больше всего вызвавшим насмешки «парней» на фронте, были спектакли армейского театра.

Где-то я уже рассказывал об оперной диве, приехавшей на передовую петь «Ля Мадлон» в какой-то немыслимой униформе фронтовой поварихи. В условно-оперном жанре певица была совершенством. Появление этой дородной дамы, чьи прелести стягивал мощный корсаж, сразу же вызвало со стороны зрителей несколько восторженных оценок. Ее трехцветная полосатая юбка была коротка, проткрывая крепкие ляжки.

В тылу «Ля Мадлон» пользовалась триумфальным успехом. Несмотря на свою громадную популярность, эта песенка не отвечала вкусам «парней», предпочитавших сентиментальные песенки начала века: «Он был король богемы», «Послушай, мельница стучит», «Женщина в драгоценностях» и особенно «93-й год в Париже», что исторгали потоки слез. В последней песне рассказывалось о молодом аристократе, который в 1793 году, в самый разгар террора, вернулся в Париж, чтобы увидеть любимую девушку Лизон, простую работницу. Его опознали, арестовали и отправили на гильотину. Песня заканчивалась следующим волнующим заявлением:

*Не страшен мне палач Сансон,  
Его доделана работка —*



*Ведь я без головы, Лизон,  
Из-за любви к тебе, красotka.*

Это было дело серьезное. Успех песенки об аристократе, казненном якобинцами, оставался тем более непонятен, что большинство солдат этой дивизии принадлежало к анархистам. Певец-любитель, затягивавший куплеты этой песни, обращался к благородным чувствам. Напротив, успех оперной певицы был совсем другого порядка и основывался лишь на ее сексуальной привлекательности. Но тогда секс для французов еще был предметом шуток.

Певица из оперы обладала сильным голосом. Перекрывая насмешки и свист, она с непобедимой энергией трубила свои куплеты. Тут из последних рядов раздался чей-то крик, заглушивший голос певицы: «Au clair!» Этот призыв понравился аудитории, и все подхватили: «Au clair!» Певица закончила «Ля Мадлон» под вопли «Au clair!» (на тогдашнем аргю это означало «В бордель!»). Когда опустили занавес, певица спросила у полковника: «Что солдаты хотели сказать этим выражением «Au clair!»? «Это боевой клич нашего полка», — невозмутимо ответил полковник. «Какая прелесть! — воскликнула певица. — Я тоже сделаю его своим боевым кличем».

Исторней, восхищавшей тыловых литераторов, был пресловутый инцидент с командой «мертвые, встать!». Почти неизменно она истолковывалась как героический поступок офицера, увлекающего смертельно раненных солдат в последнюю атаку на колючую проволоку немцев. Однако это была известная всей французской армии шутка, возникшая еще до войны. Командой этой будили ленивых солдат, что по утрам никак не хотели выбираться из своих коек. Превращение казарменной шутки в акт высшего героизма типично для того лжепатриотического духа, который поддерживался в тылу.

Если бы можно было нацепить им ярлык, я сказал бы, что солдаты «великой войны» были законченными анархистами. Они плевали на все. Никто из них больше не верил в великие идеи. Разрушенные соборы оставляли их равнодушными. Не верили они в эту войну за свободу. Они плевали даже на смерть, полагая, что эта собачья жизнь не стоит труда быть прожитой. Ведь они опустились на самое дно жизни. Но самое любопытное заключалось в том, что, несмотря на полный скептицизм, дрались они великолепно. Просто они попали в переделку и не знали, как из нее выбраться.

В «Великой иллюзии» я показал необычную военную среду. Летчики спят в кроватях, едят, сидя за столом. То есть не имеют ничего общего с окопной грязью и пищей, приправленной землей от разрывов гранат. Авиаторы были счастливыми, привилегированными и знали об этом. Знали они также, что не в их силах уничтожить эту чудовищную разницу.

Затем я привожу своих героев в лагерь для военнопленных. Там тоже шла особая жизнь. Лагерь по сравнению с условиями жизни пехотинца на передовой был большой роскошью. Я не хотел «играть» на несчастьях простого солдата. Не это составляло суть моего сюжета. Главным его смыслом была та цель, к которой я стремлюсь с тех пор, как начал снимать фильмы,— единение людей.

## Упоительный запах касторки

Сперва в затее с «Великой иллюзией» все шло необычно, начиная хотя бы с того, как я нашел ее сюжет. Чтобы лучше понять ситуацию, придется вернуться к тому времени, когда меня из-за ранения, полученного в 1915 году, в качестве альпийского стрелка направили после всевозможных блужданий в эскадрилью К-64.

Эскадрилья К-64 поручались самые разнообразные задания. Она была армейской, то есть годной на все. Считалось, будто мы обеспечиваем наблюдение за передовыми позициями немцев в нашем секторе. И мы снабжали картографическую службу фотографиями позиций противника. Мы также поступали в распоряжение господ офицеров из штаба, если они желали пережить легкую дрожь испуга, которую всегда вызывает прогулка во вражеском небе. Командир нашей эскадрильи вел себя, словно мальчик, отпущенный погулять на волю. По собственной прихоти он поручал задания, не требуемые штабом. Эти попытки ускользнуть от скучной жизни в наших бараках, имея вместо необозримого горизонта бесконечное картофельное поле, не всегда заканчивались благополучно.

Очень четко вспоминаю последнюю из этих вылазок. Мы праздновали день рождения одного из товарищей и немало выпили местного шампанского, которое раздобыли у виноградарей из нашего сектора. Было облачно. Кому-то из нас пришла мысль, что, прячась в облаках и используя просветы, можно без особого риска нарушить послеобеденный покой немцев небольшим обстрелом. Целью мы выбрали большую французскую деревню, где стоял штаб немецкой бригады. Мы подняли наших механиков, и вскоре полдюжины двухмоторных «кодронов» были готовы к вылету. На охоту за немцами мы отправились с таким легким сердцем, будто дело шло об охоте на зайцев. Война так кружит головы, что эти гнусные вылазки казались нам вполне приличными. Теперь при воспоминании об этих чудовищных поступках меня мутит, должно быть, потому, что я пережил все это,— я так ненавижу войну.

Воспользовавшись просветом в облаках, мы спикировали в центр деревни. Но немцы установили довольно совершенную систему противовоздушной обороны. Очень быстро я оказался в кольце разрывов и не успел скрыться за облака. Я вырвался из него, твер-

до решив выпустить несколько пулеметных очередей по штабным крысам, что разбежались в свои укрытия. Мы презирали этих благополучных штабных крыс, которые жили очень прилично по сравнению с рядовыми вояками. К немецким солдатам, ненавидевшим их не меньше нас, мы относились со своего рода симпатией. Немецкие солдаты были нашими братьями по касте. А штабные крысы «окопались в тылу».

Самолет нашего командира был сбит и горел на земле. Я не стал продолжать стрельбу и взял курс на свой аэродром. Глупая эта вылазка стоила жизни не только нашему командиру, но и молодому офицеру, которого мы считали лучшим пилотом. Она вынудила штаб запретить подобные самовольные вылеты, положив конец и двухмоторным «кодронам». Это были замечательные машины, но они свое отлетали, и немецкие «фокеры» могли без всякой опасности выходить из их угла обстрела и спокойно их сбивать.

Свой старый «Кодрон» я обожал. Он принадлежал к последним самолетам, полностью построенным из дерева. Гоширование достигалось поворотом крыльев. Мне эти машины напоминали бумажных змеев. И к тому же от них исходил опьяняющий запах касторового масла. Мы пользовались этим роскошным маслом для смазки роторных двигателей. Они стояли и на истребителях «ньюпорт», и разведывательных «кодронах». Когда после полета мы выбирались из кабины, с наших комбинезонов стекало масло. Моторы «гном-рон» или «клерже-блэн» для меня символизировали авиацию. С легким презрением я смотрел на самолеты, летавшие на четырех моторах нормальной конструкции. Я считал их пригодными только для того, чтобы быть такси. Впрочем, сами пилоты «Фармэн-рено» добродушно соглашались с такой оценкой. Они прозвали свои самолеты «клетками для кур». Именно благодаря своему «Кодрону» я познакомился с персонажем, ставшим героем «Великой иллюзии», с младшим офицером Пэнсаром.

Однажды утром меня вызвали к командиру, и он представил мне какого-то типа из штаба, прибывшего с заданием, суть которого не удостоился нам изложить. Он был гусарским капитаном, и от всей его персоны исходило нечто такое, что делает этих господ из кавалерии совершенно особенными людьми. Мы сели в самолет. Взлетел я только со второй попытки, так как в первый раз мне помешала стая куропаток. Мой пассажир давал мне необходимые сведения о том пункте, какой он хотел наблюдать. Все шло хорошо до того момента, пока не появился истребитель «Фокер». Я подал знак своему наблюдателю, что иду на вираж, но он ничего не желал слышать. На старом «Кодроне» пилот сидел перед наблюдателем, и в полете они почти не могли поддерживать связь. «Фокер» сделал заход и дал по нам очередь трассирующими пулями. Обернувшись к своему пассажиру, я жестами показал, не убедила ли его эта оче-

редь. Оказалось, нет. Он был невозмутим. Я попробовал лечь на крыло, и на какие-то секунды «Фокер» оказался в моем угле обстрела. Я выстрелил, но промахнулся.

«Фокер», похоже, играл с нами. Он взмывал вверх, обгонял нас и снова заходил на атаку. Казалось, будто ласточка нападает на слона. Я поклялся, что, если выпутаюсь невредимым, подам прошение о переводе в истребительную авиацию, так как перспектива быть охотничьей дичью совсем мне не улыбалась. И тут в небесах появилось третье действующее лицо. Я узнал самолет эскадрильи французских истребителей из нашего сектора. Она состояла, как мы выражались, из «роскошных танцоров», то есть, говоря менее специальным языком, летчиков-пижонов. Их «нюпорты» с мотором «рон» недавно были заменены «спадами» с моторами «испано-суиза» последней модели.

Бой длился недолго. «Спад» повис на хвосте у «Фокера», дал очередь и набрал высоту для новой атаки. Его вертикальный взлет заставил меня рот раскрыть от восхищения. Казалось, что он карабкается по лестнице в небо. Вдруг из «Фокера» повалил густой черный дым. Затем он нырнул носом и упал на склон маленького холма с часовой, где и взорвался. Я подчеркиваю «с часовой» потому, что не мог не приписать неожиданный прилет нашего спасителя вмешательству какого-нибудь святого.

Победу эту отпраздновали ужином с шампанским, который состоялся в нашей столовке. Это был не первый подвиг подпрапорщика Пэнсара, одного из самых блестящих истребителей французской авиации. Я безумно им восхищался. Помимо того, что он спас мне жизнь, он воплощал в моих глазах законченный тип унтер-офицера образца до 1914 года. Он неизменно носил довоенную форму. Мне доставляло удовольствие смотреть на него, затянутого в свой черный китель и облаченного в галифе. Мы с Пэнсаром стали добрыми друзьями. Часами я мог слушать его воспоминания о лошадях, которых он дрессировал. В один прекрасный день наша эскадрилья получила приказ сменить дислокацию. И Пэнсар исчез с моего горизонта.

Вновь я встретился с ним в 1934 году в Мартиг, где обосновался снимать «Тони». Неподалеку находилось огромное летное поле. Там располагались и авиационная школа и испытательный центр. Летчики из этого центра «засекли» нашу маленькую труппу и, когда мы снимали на натуре, то есть почти ежедневно, они совершали пикирование прямо над нашими головами. Их любопытство мешало практическому осуществлению моих теорий о подлинном звуке. Пьер Го, продюсер фильма, предложил мне нанести визит начальнику аэродрома и спросить, не может ли он посылать свои самолеты в другое место. Дежурный офицер отослал нас к какому-то капитану, который сам привел нас в кабинет генерала, начальника аэродрома.

Едва увидев этого большого начальника, я почувствовал, что где-то с ним встречался.

Это был подпрапорщик Пэнсар, заработавший генеральские звезды и сбивший усы. Генерал Пэнсар принял необходимые меры, чтобы я мог снимать «Тони», а моя труппа не оглохла от грохота воздушных маневров. У нас вошло в привычку вместе обедать всякий раз, как мы оказывались свободны. Во время этих обедов он рассказывал мне о своих военных приключениях. Семь раз его сбивали немцы. И каждый раз ему удавалось приземлиться живым и здоровым. Семь раз он бежал из плена. История его побегов показалась мне хорошей основой для приключенческого фильма. Я записал те подробности, какие считал наиболее характерными, и вложил листки с записями в свои бумаги, намереваясь когда-нибудь сделать по ним фильм.

Позднее я рассказал об этом Шарлю Спааку, который сразу же увлекся этим сюжетом и помог мне сделать первый набросок того, что после множества изменений должно было стать «Великой иллюзией». Большинство их было вызвано появлением на нашем ринге «тяжеловеса» — Эрика фон Штрогейма.

## Быть частью целого

«Тони» часто превращают в предшественника итальянских неореалистических фильмов. Не думаю, что это верно. Фильмы итальянского неореализма представляют собой замечательные драматические произведения, а я в «Тони» старался избегать драматизма. Я в нем придаю одинаковое значение крестьянке, которую застают в прачечной за стиркой белья, и главному герою. В моих мыслях спорили разные тенденции. С одной стороны, несколько тщательно сделанных крупных планов казались мне средством охарактеризовать своих героев в стиле отвлеченном и даже оголенном. С другой стороны, использование натуральных съемок давало мне возможность добиться совершенно безыскусного реализма.

Теперь, когда прошло время и многое я понимаю куда правильнее, я могу, по-моему, сказать, что главное свойство «Тони» — это отсутствие «звезд», не только «звезд»-актеров, но и «звезд»-декораций и даже «звезд»-ситуаций. Моей целью было создать впечатление, что я, спрятав в кармане кинокамеру и микрофон, снимаю все, попадающееся на пути, не производя никакого отбора материала. Однако я ограничился определенными рамками. Хоть «Тони» и не документальный фильм, в основе его подлинное происшествие, подлинная, разыгравшаяся в Мартиге история любви, о которой мне рассказал мой друг Жак Мортье, служивший тогда комиссаром полиции этого городка. Я перенес ее на экран почти без изменений.

Другое отличие от итальянского неореализма заключается в использовании звука. У меня страсть к подлинности звука. Я предпочитаю с технической точки зрения плохой, но записанный одновременно с кадром звук превосходному, но записанному после съемок. Итальянцы не уделяют звуку никакого внимания, они все дублируют. Вспоминаю о визите, который я нанес Росселлини, когда тот снимал «Пайзу». Актер, с которым он репетировал, умолял режиссера дать ему текст. «Наговори что-нибудь», — ответил Росселлини, — все равно при монтаже я изменю диалог». Это была шутка, но весьма характерная. Подобная разница в использовании звука не мешает мне искренне восхищаться итальянскими фильмами. Хотя Росселлини и Де Сика пользуются искусственно созданным звуком, эмоциональность их фильмов не становится менее глубокой и подлинной. В «Тони» шум прибывающего на станцию Мартиг поезда — это шум настоящего поезда, того самого, что виден на экране. Наоборот, абсолютно искусственный звук в фильме «Рим — открытый город» выступает всего лишь своего рода аккомпанементом к одному из самых грандиозных творений в истории кино.

«Тони», снятый на скромные средства, покончил с моими мечтами о прямолинейном реализме, в котором я видел полное поражение мушкетера и героев мелодрамы. Как я ошибался! Надеюсь снять жалкую авантюру, почерпнутую из настоящей жизни, я, почти помимо своей воли, рассказывал душераздирающую и поэтичную историю любви.

Все сцены фильма снимались либо на натуре, либо в подлинных интерьерах. Актеры, хотя и не все любители, были по крайней мере южанами. Их южный акцент был столь же подлинным, как и пейзаж Мартиг, что служил фоном фильма. Впервые в жизни мне казалось, что я написал сценарий, все элементы которого естественно дополняли друг друга, но не по причине интриги, а благодаря некоему природному равновесию.

«Тони» ускорил мое расставание с понятием «царственного индивидуума». Меня уже не удовлетворял тот мир, который представлял всего лишь обиталище одиноких личностей. Проблема жизни состоит не в том, чтобы отъединиться от людей из страха, что тебе придется разделить с другими это сокровище — твое «я», абсолютное «я», а в том, чтобы слиться с людьми. В «Тони» я начал ощущать важность единства. Я всегда восхищался и восхищаюсь крупным планом. Как я уже писал, именно крупные планы прекрасных актрис Голливуда во многом побудили меня заняться кино. Но слишком большое количество крупных планов лиц, полностью занимающих экран, выражает одиночество индивидуума. Одна из причин этого сводится к тому, что планы эти, как правило, снимаются один за другим. Возьмем, к примеру, сцену пылкой любви мужчины и женщины. На экране с помощью искусства монтажа они физически

соединены. Однако планы женщины снимались в разное время с планами мужчины; это вызвано техническими причинами, освещением, звуком, ракурсами съемки. И все-таки на экране мы видим любовь, а главное, чувствуем ее. На мой взгляд, любовная сцена, как и любая другая, должна сниматься с одновременным участием всех действующих лиц. Надо заставить их забыть, что существуют камера, режиссер, микрофон и прожекторы. В «Тони» я старался прибегать к панорамным съемкам, которые зримо связывают героев между собой и с окружающей средой.

Это привело меня к многочисленным опытам с объективами. Из них я вынес убеждение, что в оптике чудес не бывает. Применяют либо сильно открытый объектив, и это дает больше света, правда, в ущерб задним планам, которые становятся расплывчатыми. Либо применяемые объективы дают возможность добиться четкости в задних планах, которые выходят более тусклыми и требуют больше освещения. Начиная с открытия важности художественного единства, я всегда старался снимать сцену, акцентируя ее на заднем плане какими-либо движениями, так или иначе связанными с действием. Может вызвать удивление, что я не изменял фокуса съемки. Мне это не нравится. Варьирование расстояний между передними и задними планами кажется мне искусственным.

Другая моя забота состояла и состоит в том, чтобы избежать дробления съемки и, снимая более продолжительные планы, дать возможность актеру выработать свой ритм в интерпретации диалога. Для меня это — единственный способ добиться искренней игры. Есть два способа добиться более продолжительных по метражу планов. Можно, забыв о крупных планах, чаще пользоваться средними или общими, но при этом зрители удалены от актеров и не могут следить за выражением их лиц по причине удаленности актеров от камеры. Другой способ, который кажется мне совершеннее, заключается в том, чтобы снимать актеров крупным планом, а затем следовать за их движениями. Это требует высшего мастерства от помощника оператора, но иногда приводит к потрясающим результатам. Лично мне это преследование героя камерой принесло несколько самых волнующих переживаний как в собственных фильмах, так и в работах других режиссеров.

«Великая иллюзия» оказалась, наверное, фильмом, в котором я удачнее всего применил последний метод. Разумеется, чтобы быть совершенной, эта техника должна оставаться незаметной, как, впрочем, и любая техника. Зритель не должен замечать, что камера в руках оператора исполняет настоящий танец, незаметно переходя с одного актера на другого, с одного аксессуара — на другой. Удавшийся план такого рода должен быть действен в себе и при этом нужно не забывать о задних планах, которые сделать труднее потому, что пол студии загроможден осветительным оборудованием.

Приведу в качестве примера два плана из «Великой иллюзии», снятых по этому принципу: обед в бараке пленных первого лагеря, когда камера словно гладит все элементы сцены и прекращает свою работу по их связи лишь с концом съемки. Второй план: пение «Марсельезы» в театре для военнопленных. Этот план начинается с Габена, стоящего посреди сцены маленького театра, и заканчивается на зрителях уже после того, как захватывает все важные моменты сцены панорамной съемкой с поворотом на 180°. Помощником оператора, кому я обязан этими планами, был мой племянник Клод Ренуар. Гибкий как угорь, он не страшился никаких акробатических приемов.

### Реализм в „Великой иллюзии“

Часто я привожу следующий пример, объясняя свое отношение к главному вопросу о правде внутренней и ее соответствии внешней правдивости. Актер, например, должен сыграть роль рыбака. Заботясь о реализме, он решает вообще не пользоваться гримом. Он отправится пожить в маленький бретонский порт и даже будет принимать участие в рыбной ловле в открытом море. Раздобудет себе потертую робу настоящего рыбака. Его лицо обветрится от соленого дыхания океана. Встретив его на улице, не заметишь никакой разницы между нашим актером и прирожденными рыбаками. После этой тщательной подготовки он играет свою роль. Отдельные сцены снимаются в Бретани на настоящей рыбацкой лодке. Режиссер не станет заменять «рыбака» дублером даже в сцене подлинной бури. В итоге наш актер, если он не обладает гениальностью, будет выглядеть как последний паяц. Возникнет впечатление, что взятые из действительности элементы, перенесенные на этот искусственный персонаж, только подчеркивают фальшь его игры.

Теперь предположим, что Чарли Чаплин исполняет роль матроса. Съемки будут проходить в студии, перед рисованным задником. Чаплин и не подумает нарядиться в подлинный костюм моряка. Он наденет свой привычный пиджачок, на голове у него будет котелок, обуется он в свои грубые башмаки и обязательно будет поигрывать тросточкой. Глядя несколько минут на экран, мы забудем о необычном костюме и поверим, что перед глазами у нас настоящий матрос.

В этой проблеме соотношения правды внешней и правды внутренней заключена вся история зрелищ. Буржуазная драма в XIX веке достигла апогея внешней правды. Сейчас мы преодолеваем эту тенденцию. *Commedia dell'arte* возвращается галопом.

В начале моей кинематографической карьеры я интересовался только всем искусственным. Потом — я уже писал об этом по поводу использования панхроматической пленки — у меня наступил пе-



риод абсолютного реализма. Теперь я думаю, что невозможно отделить реализм от его воссоздания на сцене и экране. В «Нана» я сумел практически воплотить свой культ быущей через край фантазии, сконцентрировав реальные элементы декорации. Невероятность действительности превосходит воображение лучшего декоратора. Катрин Гесслинг просматривала в Музее прикладных искусств журналы мод времен Второй империи. Мы с Лестренгэ быстро убедились, что Клоду Отан-Лара, несмотря на весь его талант, далеко до безудержной фантазии подлинных костюмов той эпохи. Но и здесь я ошибался: платья в «Нана» столь же пугали публику, как и личность актрисы. В этой и всех других сферах публика требует пересоздания действительности. Правда может быть отталкивающей. Я должен признать, что так и не сделал до конца всех выводов из урока «Нана».

В «Великой иллюзии» я был еще очень озабочен реализмом. Я даже просил Габена одеть мою летнюю форму, сохранившуюся после демобилизации. Вместе с тем я, не колеблясь, подчеркивал отдельные моменты фильма выдуманными элементами, чтобы усилить производимое впечатление; такова, например, форма Штрогейма. Его роль, незначительная в начале съемок, была сильно расширена, так как я опасался, что его герой не сможет оказать сопротивления «массе» Габена и Френе. В искусстве, как и в жизни, все сводится к равновесию. Проблема в том, чтобы удерживать на одном уровне чаши весов. Вот почему я позволил себе в отношении униформы Штрогейма вольности, мало согласуемые с моими тогдашними реалистическими теориями. Он носил подлинную форму, но такую пышную и новенькую, что ее просто не могло быть на коменданте лагеря военнопленных в период первой мировой войны. Театральная пышность костюма мне была нужна, чтобы уравновесить простое величие французов. «Великая иллюзия», невзирая на строгий реализм внешних деталей, содержит примеры стилизации, близкие к фантазии. Этим прорывам в иллюзию я по большей части обязан Штрогейму. За это я ему глубоко признателен. Я не способен создать удачное зрелище, если меня более или менее не захватит мир феерии.

Воспоминание о «Великой иллюзии» приводит меня к особенно счастливому периоду моей жизни в кинематографе. Я пригласил моего друга Карла Коха проследить за правильностью немецких эпизодов фильма. Кох был мужем Лотты Райнигер, автора чудесных теневых фильмов. Катрин Гесслинг и я познакомились с ней, когда в Париже демонстрировался ее шедевр «Князь Ахмед». Мы подружились и вместе участвовали в нескольких кинематографических затеях.

Карл Кох прошел войну 1914 года в качестве артиллерийского капитана немецкой армии. В 1916 году он командовал противоз-

душной батареей в секторе Реймса. «Это был приличный сектор,— рассказывал он мне.— Мы были недовольны только одним — непрерывными налетами расположенной против нас французской эскадрильи». Тогда я как раз служил пилотом в разведывательной эскадрилье, расположенной в том же секторе. Эту эскадрилью избрала мишенью немецкая батарея, причинявшая ей много хлопот. Мы с Кохом пришли к выводу, что речь идет о его батарее и моей эскадрилье. Итак, мы вместе воевали, а такие вещи сближают людей. Правда, сражались мы во враждебных станах, но это — детали. Поразмыслив над этим, я убедился, что оно и к лучшему. Вот лишнее доказательство в пользу моей теории о разделении мира по горизонтали, а не по вертикальным сечениям изолированных комнат.

### Мелкие ссоры — „Великая иллюзия“

Настоящей профессией Карла Коха была философия, что вынуждало его оставаться вечным студентом. В области кино он знал все, именуемое техникой. Он сам создал проект и оборудовал студию Лотты Райнигер. Именно там производились самые сложные съемки из фильмов этого большого мастера театра теней.

Больше всего Кох интересовался изучением романского искусства. Предел его честолюбия сводился к тому, чтобы однажды объехать романские часовни в районе Сентонжа. Кажется, эта территория была одним из самых значительных центров религиозного искусства X—XI веков. Церквушки и деревенские часовенки представляют собой образцы самого чистого романского стиля. Правда, надо было их найти. И действительно, после этого периода расцвета искусства толпы, бросившиеся к соборам больших городов, начали свой нескончаемый исход из деревень в города. Скромные святилица, утратившие свою роль, вынуждены были превратиться в сараи и конюшни.

Мы с Кохом на машине возвращались с Юга, проезжая прелестные пейзажи Божоле. Он упросил меня сделать крюк, чтобы посмотреть какую-то статую в романской церкви. Остановились перед жалкой часовней, чья свежепокрытая крыша лезла в глаза ярким красным цветом «заводской» черепицы. Кох думал только о своей статуе. Он вошел в церковь и, натыкаясь на скамьи и молитвенные скамеечки, прямо направился к статуе святого Иосифа, держащего на руках агнца. Я услышал лекцию Коха, на которую надеялся. Она была удивительно интересной и на добрый час увлекла меня по следам Анны де Божё. Но больше всего поразила меня уверенность, с какой Кох нашел эту статую, которую раньше никогда не видел.

Очень недолго Кох работал директором детского сада. Это было паразитическое зрелище: почтенный господин, ползающий на четве-

реньках по саду и сооружающий вместе со своими юными воспитанниками замок из песка. Он утверждал, что подобная игра сильнее пробуждает любознательность в умах пятилетних ребятишек, нежели фабричные игрушки. Кох объяснял детям, зачем нужны рвы и крепостные башни, а потом, лежа на животе, с помощью оловянных солдатиков совершал вылазку. Дождь, разгоняющий «атакующих», он использовал для того, чтобы утвердить свою веру во влияние метеорологии на земные дела.

В другой раз я видел, как Кох объяснял образование долин в горных областях с помощью лейки, вода из которой тоже выливалась на кучу песка. Куча песка играла важную роль в педагогическом методе моего друга. Кох был универсальным умом, на манер философов XVIII века. Он дружил с Брехтом, и благодаря Коху я имел радость близко узнать этого замечательного поэта, художника логического ума и мастера организации. Тогда в Берлине только что состоялись первые представления «Трехгрошовой оперы», прошедшие с огромным успехом.

Наши встречи с Брехтом часто происходили в моем доме в Медоне. В этой обстановке идеально звучали разговоры Брехта. Дом этот был выстроен из руин древнего монастыря, разрушенного во время революции 1789 года. Брехта сопровождала его секретарша. Но эта молодая берлинка приносила с собой не пишущую машинку, а один из тех небольших восьмиугольной формы аккордеонов, которые, если не ошибаюсь, называются «Концертино». Участвовали в сборищах Ганс Эйслер, Курт Вайль и Лотта Ления. Брехт просил меня спеть старые французские песни. Пою я плохо, голоса у меня нет. Но это несколько Брехта не смущало. Секретарша подыгрывала мне на своем концертино. Таким образом родилось несколько песен, ставших потом всемирно известными.

Можно провести определенную аналогию между умом Брехта и умом Коха. Оба страстно увлекались парадоксальными истинами. Брехт — худой немец с наклонностью к аскетизму. Кох — толстый немец, любящий уют, гурман и даже лакомка (он учил меня, на каком огне вкуснее поджаривается жаркое), утонченный до кончиков ногтей, равнодушный к политике, но способный на драку из-за симфонии или прекрасной картины. У мирного Коха бывали приступы дикого гнева. Брехт гордился тем, что родился в Аугсбурге, городе, по его мнению, кельтского происхождения. Кох был чистым рейнцем, то есть германцем. Оба приходили к согласию, разоблачая гнусное влияние пруссаков. С их точки зрения, пруссаки были людьми с Севера, безнаказанными мифоманами, ввергавшими мир в катастрофы.

Во время съемок «Великой иллюзии» наша группа жила в сельской гостинице по соседству с замком. Ее хозяин был виноделом и заливал нас легким белым вином, необыкновенно приятным, но

дьявольски коварным. Кох упрекал Штрогейма за роскошную форму актрисы, которая исполняла роль санитарки. Ссора разгоралась, потому что Штрогейм защищал право артиста на перевоплощение, а Кох утверждал, что Штрогейм не был на войне и поэтому должен помалкивать. Раздраженный Штрогейм обозвал Коха «мещанином». Это оскорбление не имело смысла: Кох был подлинным аристократом духа. Он хотел встать, чтобы сцепиться с обидчиком, но тот остановил его жестом, почерпнутым из арсенала героев его фильмов, встал и пошел к выходу. Взбешенный Кох швырнул свой стакан в голову противника. Но стакан не достиг своей цели и разбился о дверь, за которой исчез Штрогейм. Затем он вновь появился в двери, улыбаясь своей удачной шутке. В руке он держал целый стакан, который протягивал остолбеневшему Коху. Кох вышел проветриться. Он был глубоко потрясен этим инцидентом, в котором проявилась вся светская фанаберия Штрогейма. Все это тем больше смутило его, что он боготворил Штрогейма.

Спустя некоторое время мы нашли Коха, свалившегося в ров и ползавшего на четвереньках, отыскивая в снегу очки. Противники помирились, обильно запивая ссору белым вином. Истинную причину ссоры похоронили. В действительности она объяснялась тем, что Штрогейм рассматривал весь мир не иначе, как созданным по его подобию. Однако сходство с богом затрудняло общение с ним.

Чтобы дополнить портрет Эрика фон Штрогейма, считаю полезным отметить его наивность. Идеальный герой, которому он старался подражать, мог бы родиться в воображении двенадцатилетнего мальчишки. Он был впечатляющим воплощением мушкетера, хотя его не удовлетворило бы подобное сравнение. Штрогейму хотелось походить на маркиза де Сада. Он мечтал о безумной роскоши, распутных женщинах, бичеваниях, сексуальных «подвигах», вакханалиях и гомерических пьянках. Как-то вечером в Голливуде, когда он пришел к нам поужинать, моя жена Дидо предложила ему бокал виски. Когда она кончала наполнять бокал, он остановил ее жестом, тем самым жестом, каким он протянул стакан Карлу Коху. «Хватит, хватит,— сказал он,— дайте всю бутылку...». Дидо поставила бутылку рядом с ним и пошла занимать Д.-У. Гриффита, сидевшего на другом краю стола. Я надеялся на увлекательную беседу двух мастеров кино, тем более, что Штрогейм работал для Гриффита то ли в качестве актера, говорили одни, то ли помощником режиссера, утверждали другие. Однако они не замечали друг друга и игнорировали кино. Вдруг Дидо заметила, что лицо Штрогейма позеленело: подействовало виски, которое он, несмотря на свои мечты стать великим пьяницей, переносил с большим трудом. Она едва успела довести его до туалета.

Другая забавная подробность заключается в том, что Штрогейм очень плохо говорил по-немецки. Он был вынужден изучать текст своих ролей, подобно ученику, заучивающему школьное задание по иностранному языку. Тем не менее в глазах всего мира Штрогейм остается превосходным прототипом немецкого военного. Гений актера превратил этот тип в нечто большее, чем литературная копия реальности.

В начале съемок «Великой иллюзии» Штрогейм вел себя невыносимо. Мы поспорили по поводу начальной сцены в немецком бараке. Он отказывался понимать, почему я не ввел в нее нескольких проституток обязательно венского типа. Меня это сильно огорчило. Безоговорочное восхищение этим великим человеком ставило меня в невыносимое положение. Если я занялся кино, то частью по причине восторга, какой вызывало у меня творчество Штрогейма — автора фильмов. «Алчность» была для меня знаменем моей профессии. Но вот кумир стоял передо мной. Он играл в моем фильме, и вместо авгура, от которого я ждал истины, я видел погрязшее в детских актерских клише существо. Правда, я сознавал, что у Штрогейма эти клише становятся гениальными находками. Плохой вкус часто служит источником вдохновения для величайших художников. Сезанн и Ван Гог не обладали хорошим вкусом.

Ссора с Штрогеймом так потрясла меня, что я расплакался. Штрогейма это поразило до такой степени, что он тоже прослезился. Мы обнялись; я обливал слезами свой пиджак, а он — мундир майора немецкой кайзеровской армии. Я так восхищаюсь его талантом, заявил я, что скорее снова поссорюсь с ним, нежели соглашусь бросить режиссуру фильма. Заявление это вызвало новый приступ пылких излияний. Штрогейм поклялся, что отныне будет с рабской покорностью выполнять мои указания. И сдержал слово.

Вот что мне известно о первых шагах Эрика фон Штрогейма в кино. Этими сведениями я обязан Карлу Лэммле-младшему, сыну основателя «Юнивэрсл». Ему исполнилось двадцать лет, когда его отец решил удалиться от дел и сделать сына хозяином этого гигантского предприятия. Молодой Карл выпустил несколько шедевров экрана, в том числе «На Западном фронте без перемен» и «Глухую улицу». В один прекрасный день он объявил, что кино больше его не интересует и он окончательно его бросает. Он считал — ошибочно, — что природа не создала его крупным хозяином. Свою активность он намеревался проявить в чем-нибудь, что не имело бы последствий. И ограничился столь пошлыми занятиями, как скачки, женщины и карточная игра. Почти все деньги, скопленные компанией «Юнивэрсл», постепенно растаяли. С ним я познакомился, когда он уже болел и лежал в постели. Безобидность наших бесед напоминала мне разговоры с Пьером Шампанем. Карл Лэммле-

младший по своей воле покинул одну из самых могущественных фирм в мире, потому что был чистым человеком. Отказался он от своего могущества отнюдь не по глупости. Нужно обладать высшей мудростью, чтобы суметь вовремя отречься от накопления благ земных.

С самых первых своих шагов в Голливуде, будучи еще совершенно никому не известным, Штрогейм хотел снимать фильмы как режиссер. В ожидании своего часа он, зарабатывая на жизнь, был актером, играя маленькие роли, если они ему подвергались. Однажды он решил поделиться своими замыслами с Карлом Лэммле. Не найдя его в кабинете студии в Сан Фернандо Вэлли, он отправился к нему домой. Лэммле жил в Голливуде на Сикамоор-авеню, примерно в десяти милях от студии. Не имея денег на автобус, Штрогейм весь путь прошел пешком. Дверь ему открыл Карл Лэммле-младший, которому тогда шел двенадцатый год. Штрогейм умирал от жажды. Юный Карл предложил ему «кока-колы». Тут появился Лэммле-отец. Штрогейм объяснил ему, что хочет во что бы то ни стало снять фильм, выступая в нем и актером и режиссером. Лэммле, на которого произвели впечатление лишённые всякого здравого смысла упрямство и горячность этого визитера, подписал контракт с молодым незнакомцем. Первой режиссерской работой Штрогейма стал фильм «Слепые мужья», к счастью, пользовавшийся успехом, потому что этот фильм, который должен был стоить 25 тысяч долларов, обошелся в 100 тысяч. Еще дебютантом Штрогейм показал себя расточительным, властным и гениальным. Третий его фильм — «Веселая вдова» — оказался настолько дорогостоящим, что Лэммле решил использовать эти безумные затраты в целях рекламы. В Нью-Йорке на Таймс-скуэр установили электрическое табло, где час за часом указывался рост расходов на фильм. Но фильм принес деньги, и репутация Штрогейма стала легендарной. «Карусель» — его четвертый фильм — через несколько недель съемок у него отняли по произволу продюсеров. Вечно в искусство вменяются эти большие деньги!

Штрогейм умер в 1957 году в собственном загородном доме под Парижем. Голливуд закрыл перед ним свои двери. По-видимому, причина этого остракизма крылась в боязни безумных расходов, каких требовал каждый его фильм. Но здесь сыграл роль и тот факт, что Штрогейм был наделен гениальностью и не был создан для посредственности бюрократизированного кино. Как актер он кончил свою жизнь, снимаясь во французских фильмах. За несколько дней до смерти французское правительство сделало ему подарок, о котором он всегда мечтал: оно наградило Штрогейма орденом Почетного легиона. Его похороны соответствовали этому экстравагантному человеку. Украшенный резьбой деревянный гроб оказался так велик, что пришлось расширять дорожку, веду-

шую к маленькой часовне. Впереди траурного кортежа, состоявшего из знаменитостей французского кино, шли цыганские музыканты из ночного кабаре, игравшие венские вальсы. Жак Беккер шел за гробом, неся на подушке из белого шелка орден Почетного легиона. Пасущиеся в окрестных лугах коровы, удивленные столь непривычным зрелищем, столпились у ограды кладбища, заняв таким образом лучшие места. Жак Беккер хотел произнести речь, но был слишком взволнован, и его слова заглушили рыдания. Я не мог проводить моего учителя Эрика фон Штрогейма к месту его последнего успокоения, так как был занят в Америке на съемках фильма. Штрогейм считал бы это вполне уважительной причиной.

### 1939. „Правила игры“

Проводишь вечер, слушая музыку, а все заканчивается фильмом. Не могу сказать, что французская музыка эпохи барокко вдохновила меня на «Правила игры», но она вызвала у меня желание снять героев, которые ведут себя в духе этой музыки. В начале работы я опирался на музыку. Хотя в фильме она звучит лишь в титрах. Начался тот период жизни, когда моими постоянными спутниками стали Куперен, Рамо, вся музыка от Люлли до Гретри. Постепенно мой замысел обрастал подробностями и упрощался сюжет. Через несколько дней, в которые я не расставался с ритмами музыки барокко, сюжет совсем прояснился.

Я думал о тех из своих друзей, смыслом жизни которых были любовные интриги. «Если ты хочешь сказать правду,— говорил мне Лестренгэ,— хорошенько вбей себе в голову, что весь мир стремится лишь к совокуплению. Люди думают только о том, как бы заняться любовью, а все, кто думает о чем-то другом,— пропащий народ. Они топят себя в мутных водах чувства». Разумеется, Лестренгэ имел в виду самого себя. Однако его мысль повлияла на меня и я решил перенести в наше время героев своего еще несуществующего сюжета. Потом сюжет вырисовывался, правда не в такой степени, чтобы я остановился на определенном жанре.

Мне не хватало «рамки», и именно в Солони актеры смогли найти правду о своих героях. Туманы Солони возвращали меня к счастливым дням детства, когда мы с Габриэль ходили в театр Монмартра наслаждаться «Джеком Шеппардом, или Рыцарями тумана». Нет ничего более таинственного, чем выплывающий из тумана пейзаж. В этой вате тумана приглушенно звучат даже ружейные выстрелы. Туман — превосходная декорация для сказки Андерсена. Кажется, что с берега любого пруда сейчас увидишь, как возникают блуждающие огоньки или даже появляется собст-

венной персоной водяной. Солонь — болотистая местность, полностью оккупированная охотниками. Я же испытываю отвращение к охоте, считая ее непростительно жестоким занятием. Избрав местом действия фильма этот туманный край, я воспользовался случаем показать охоту. Все эти элементы путались в моих мыслях и побуждали найти сюжет, где можно было их использовать.

Первоначально я намеревался перенести в наше время сюжет «Капризов Марианны». Пьеса Мариво построена на трагической ошибке: возлюбленный Марианны принят за другого человека и убит в западне. Я не пытался уточнять интригу: я окружил ее таким множеством различных моментов, что от сюжета как такового осталась простая канва. Важны были честные чувства Кристины, героини драмы. Так как авторами фильмов или книг выступают, как правило, мужчины, то и рассказывают они в основном истории про мужчин. Я же люблю рассказывать о женщинах. Другая важная сторона фильма — это чистота Жюрье, который стал жертвой общества, ибо не соблюдал правил игры, пытаясь проникнуть в мир, куда ему нет доступа. Во время съемок я колебался между желанием сделать комедию и желанием поведать трагическую историю. Итогом моих сомнений стал фильм «Правила игры». Я переживал минуты беспросветного отчаяния, потом, видя, каким способом актеры передают мою мысль, приходил в безумный восторг. Мои колебания заметны в развитии сюжета и игре исполнителей, особенно в трактовке образа Кристины. Ее роль исполняла Нора Грегор, которая была всего-навсего княгиней Штаремберг. Ее муж, австрийский князь Штаремберг, создал на родине антигитлеровскую крестьянскую партию. Крестьяне из его поместий голосовали за князя, но нацистская волна смела их.

Я познакомился с ним незадолго до съемок «Правил игры». Он и его жена находились в полном смятении. Все, во что они верили, рушилось на глазах. Можно было бы написать роман о состоянии духа этих изгнанников. Я решил воспользоваться манерами Норы Грегор, ее по-птичьему легким характером, чтобы разработать роль Кристины. И на сей раз, чтобы создать характер или интригу, я исходил из внешних данных. Сознаю свою вину, но должен подчеркнуть это обстоятельство, ибо в момент, когда я решаю больше не снимать фильмов, сила этого принципа воздействует на меня глубже, чем когда-либо. Обычно идут от окружающей жизни, чтобы прийти к выражению своего «я». Уважаю и восхищаюсь художниками, которые работают в обратном направлении. Абстрактное искусство отвечает требованиям нашей эпохи. Однако я остаюсь человеком XIX века, и мне в качестве исходной точки для творчества необходимо наблюдение жизни. Мой отец, не доверявший воображению, говорил: «Вы рисуете листок с дерева, не прибегая к живой натуре. Вам грозит одисобразне, потому что



воображение подскажет вам только несколько образцов листьев. А природа вам даст миллионы на одном и том же дереве. Нет двух одинаковых листьев. Художник, рисующий самого себя, быстро начинает повторяться».

По-настоящему узнаешь, каким получился фильм, лишь после завершения монтажа. После первых же просмотров «Правил игры» меня охватили сомнения. Это был фильм о войне, и тем не менее в нем не делалось ни единого намека на войну. Внешне безобидная, эта история задевала самую основу нашего общества. И все-таки с самого начала я хотел дать публике не авангардистское произведение, а обычный нормальный фильм. Люди приходили в кино, думая, что отвлекутся от забот, а я погружал зрителей в их собственные проблемы. Неизбежность войны сделала чувствительнее даже толстокожих. Я рисовал милых и симпатичных героев, хотя изображал разлагающееся общество. Мои герои были заранее побежденными людьми, подобными князю Штарембергу и его крестьянам, и зрители видели это. По правде говоря, зрители в них узнавали самих себя. Люди, кончающие самоубийством, не любят делать этого при свидетелях.

К моему великому удивлению, оказалось, что этот фильм, который я хотел сделать безобидным, действует на большинство зрителей, как щетка, гладящая против шерсти. «Правила игры» шумно провалились. Фильм принимали с какой-то ненавистью. Несмотря на хвалебные отзывы отдельных критиков, публика встречала фильм, словно личное оскорбление. О заговоре против меня не могло быть речи: в этом провале мои враги были ни при чем. На каждом сеансе я находил способ, как сплотить публику в ее неприятии фильма. Я пытался спасти фильм путем его сокращения. Сперва я вырезал сцены, где сам играл слишком большую роль, будто стыдясь после провала появляться на экране. Тщетно: фильм, который сочли «деморализующим», изъяли из проката.

Объясняли это по-разному. Сам я объясняю провал «Правил игры» реакцией зрителей на мою искренность. В этом произведении заметны многие влияния; особенно сильны те, что испытал я в раннем детстве. Но мое раннее детство прошло рядом с родителями и Габриэль. Они были людьми, способными разглядеть правду за любыми масками. Если употребить слово, популярное в лексиконе современного человека, жизнь в семье стала для меня школой «демистификации». А сегодня нас обманывают, смеются над нами. Мне повезло, что с дней юности я научился распознавать любой обман. В «Правилах игры» я поделился этим своим умением со зрителями, но люди этого не любят. Оно тревожит их уютную уверенность, что им ведома истина. Спустя четверть века я читал лекцию в Гарвардском университете, а в кинотеатре по соседству шли «Правила игры». Стоило мне появиться на эстраде, как в зале

вспыхнула восторженная овация. Студенческая аудитория приветствовала «Правила игры». С тех пор фильм пользуется все большим успехом. То, что в 1939 году казалось оскорбительным, стало ясным предвидением будущего.

Провал «Правил игры» после их выхода на экран так расстроил меня, что я решил либо уйти из кино, либо покинуть Францию.

## Ну и надоели же мне эти потолки!

Божественное провидение снова вмешалось и выбрало второе: началась война 1939 года. Был сделан еще один шаг к полной катастрофе. При мобилизации на мне вновь оказались лейтенантские погоны, и назначили меня в армейскую кинематографическую службу. В период «странной войны» я снимал зевающих от скуки солдат. Из того времени запомнился лишь один эпизод, нарушивший однообразие этой войны без сражений.

Моя съемочная группа состояла из оператора с помощником и инженера по звуку, тоже с помощником. Разъезжали они на специально оборудованном грузовичке. Я ехал впереди на маленькой легкой машине. Наша экипировка бросалась в глаза, мы выглядели слишком «киношно». Однажды я получил приказ снять школьников в какой-то прифронтовой деревне. Перепутав деревню, я внезапно оказался в окружении немцев. В этом секторе линия фронта была обозначена нечетко, и, сомнений быть не могло, я забрался в тыл вражеских позиций. К нам подошел немецкий унтер-офицер. Весь его вид свидетельствовал о веселом любопытстве. Мы отдали друг другу честь. Вскоре меня со всех сторон обступили группки немцев, которых это происшествие ничуть не удивляло. Немецкие солдаты, которые в этой деревне явно скучали так же, как и наши на своих квартирах, расплывались в глупых улыбках, которых не могут сдерживать люди, наблюдая работу группы кинематографистов. Многие, вспоминая о более давней традиции, жестами показывали, будто крутят ручку кинокамеры. Я опять отдал честь унтер-офицеру, развернулся и спокойно возвратился на французские позиции.

Одним из преимуществ нашей бездеятельности для меня оказалось посещение Страсбургского собора. Всю жизнь я был анти-туристом. Если памятник обозначался в путеводителе «представляющим большой интерес», этого было достаточно, чтобы я отказывался его осматривать. Мой друг Лестренгэ прекрасно характеризовал подобное настроение, приводя в пример осенний Версаль с его аллеями, усеянными палой листвой. «Мысль о том, что тысячи дураков,— говорил он,— млеют от восторга перед этим зрелищем, делает его невыносимым для меня».

Когда я снимал в Индии «Реку», мои товарищи по съемочной группе организовали экскурсию в Тадж-Махал. Стояло полнолуние, а Тадж-Махал «надо» видеть при ясной луне. Я отказался поехать с ними и провел вечер в итальянском бистро Нью-Дели. В итоге, так я и не увидел Тадж-Махал.

Что касается Страсбургского собора, то читатель, надеюсь, помнит о страстной любви моего друга Пьера Шампаня к автомобилям марки «Бугатти». Мы часто ездили на завод фирмы «Бугатти», расположенный в Мольсхайме (Эльзас), километрах в десяти от Страсбурга. Ожидая, пока починят машину, мы коротали день в кафе, попивая пиво и подкрепляя его рюмочками сливовой водки. Нам никогда не пришла бы в голову мысль осмотреть собор. Во время войны мне, вместе с моей группой, поручили запечатлеть на пленке этот памятник. Увидев собор, я затрясся от восхищения и начал сомневаться в том, так ли уж ценен мой снобизм наизнанку, который был, а изредка еще и теперь остается, одним из правил моего жизненного поведения.

Итальянцы еще не вступили в войну, и французское правительство было готово на все, чтобы обеспечить нейтралитет своих нерешительных соседей. Их осыпали знаками внимания. Так случилось, что Муссолини, приказавший показать ему «Великую иллюзию», попросил, чтобы автора фильма прислали к нему для прочтения курса лекций по режиссуре в Римском экспериментальном киноцентре. Французское правительство не хотело ни в чем отказывать Муссолини. Благодаря любезностям оно надеялось, что удержит дуче от вступления в войну. Я был военным, и мне оставалось только подчиняться. К тому же я не знал Италии. Моя жена Дидо, бывшая тогда моей секретаршей, очень хотела ехать со мной. Это не представляло никакого труда: она была бразильянской, то есть подданной нейтральной страны. Кох тоже ехал с нами.

Пребывание в Риме стало для нас откровением. Даже сегодня — и невзирая на туристов — этот город остается потрясающим зрелищем. Я начал преподавать в Экспериментальном киноцентре и снимать «Тоску». Во Франции продолжалась «странная война», никак не влиявшая на нашу римскую жизнь. Но нас грубо пробудили от этого прекрасного сна. Первый признак того, что должны произойти серьезные события, заметил Мишель Симон, игравший в «Тоске» роль Скарпия. У Мишеля Симона в Риме были две страсти: фрески на потолках дворцов и кушетки в публичных домах. Каждый вечер он отправлялся в один из этих домов и вел долгие разговоры с его обитательницами. Он показывал этим дамам сделанные им фотографии фресок. Однако однажды вечером в некоем борделе он нашел свою привычную кушетку занятой какими-то штатскими, говорящими по-немецки. Симон потребовал у хозяйки, чтобы освободили его место, но она, охваченная страхом, отказалась

это сделать. Возмущенный Мишель Симон вернулся ночевать домой. Утром он рассказал об этом инциденте, сделав такое заключение: «Плывать мне на их потолки!»

Но немцы организованно захватывали Вечный город. Их метод был прост. Единственной газетой, которая демонстрировала симпатию к Франции, оставалась газета Ватикана «Оссерваторе романо». Нацисты завербовали уличных хулиганов, карманников, сутенеров и специалистов по ночным нападениям. Этой армии бандитов поручили установить наблюдение за газетными киосками, где продавалась «Оссерваторе романо». Едва прохожий подходил к киоску и спрашивал эту газету, его тут же до полусмерти избивали палками.

Через сутки все мало-мальски нейтральные газеты превратились в сторонников союза с Германией. Кое-что из этой комедии пришлось пережить и мне. Когда я попросил в ресторане «Оссерваторе романо», меня крепко избили, и я не ушел бы живым, если бы не назвал имени Муссолини, который, в конце концов, сам пригласил меня на эту каторгу. Посол Франции, кому я сообщил об этом происшествии, посоветовал мне уехать первым же поездом. Дидо, защищенная своим бразильским паспортом, осталась еще на несколько дней. Она хотела забрать копию «Великой иллюзии», а также сдать какие-то документы в посольство Бразилии.

Шофер, который вез Дидо в посольство, проявил большое мужество: ведь недавний декрет запрещал женщинам пользоваться автомобилями. По пути машину задержала плотная толпа, ожидавшая появления Муссолини. Добродетельные граждане окружили машину Дидо и хотели вытащить из нее эту представительницу слабого пола, к тому же осмелившуюся протестовать. Спасло ее появление дуче на балконе палаццо Венето. Дуче вышел объявить римскому народу, что отныне Италия будет сражаться на стороне Германии. «Кому принадлежит мир?!» — начал он свою речь, сделав размашистый жест. «Нам, нам!!» — вопила обезумевшая толпа. Сейчас Дидо смеется, вспоминая эту декларацию, выдержанную в духе лучших традиций итальянского театра. Но тогда ей было совсем не до смеха.

## Исход

После моего отъезда Кох и Мишель Симон остались в Риме снимать «Тоску». Мишеля Симона прикрывал его швейцарский паспорт. Будучи немецким подданным, Кох мог бояться лишь того, что его отзовут на родину. Прощание мое с сотрудниками вышло очень печальным. Расставаясь с Лукино Висконти, я горько сожалел обо всем, что мы могли бы сделать вместе, но чего не сделали.

Он научил меня понимать столь чувствительный итальянский народ. В нескольких моих фильмах, в частности «Загородной прогулке», он был моим помощником. Несмотря на объединявшие нас чувства глубокой дружбы, мне больше не пришлось встречаться с Лукино. Уж так устроена жизнь.

Помимо политических событий меня очень огорчало, что я только начал съемку «Тоски». Я просил Коха, помогавшего в написании сценария и хорошо знавшего мои методы съемки, заменить меня. «Тоска», кажется, отличный фильм, но он принадлежит Коху, а не мне. Я его ни разу не видел. К счастью, как вам уже известно, свою радость я переживаю в процессе «делания» фильма.

Закончив фильм, Кох должен был вернуться в Берлин. Там он оставался до самого разгрома Германии. Всех здоровых мужчин мобилизовали на защиту города от русских. Коха — ему было под пятьдесят — влили в какой-то полк, всех мужчин которого вооружили противотанковыми ружьями. Подобно своим собратьям, он не умел обращаться с этим странным оружием. Их одели в мундиры национальных гвардейцев, сшитые еще до франко-прусской войны 1870 года, и отправили оборонять какую-то березовую рощицу в окрестностях столицы. Военными действиями командовал тыловой командир. Он расставил своих людей за деревьями, благословив их следующими ободряющими словами: «Пусть всех вас убьют, но русские пройти не должны». Несмотря на увещания командира, солдаты-любители, быстро сговорившись, решили смыться.

Кох осел в какой-то деревне, куда через несколько дней вошли русские. Они собрали на деревенской площади всех, у кого был военный вид. Кох, найдя говорившего по-немецки русского офицера, пытался убедить того, что надетый на нем, хотя и устаревший, мундир следует считать солдатской военной формой и поэтому сам Кох должен пользоваться льготой, предоставляемой солдатам. Спор прервало появление автомобиля, где находилась женщина в русской офицерской форме; похоже, что она была какой-то начальницей. Кох отстранил окружавших его немцев и бросился к даме. На его лице сияла счастливая улыбка нежданной встречи: «Вы помните, что мы с вами встречались в Париже?» Дама весьма удивилась, вероятно, она нигде не могла видеть Коха. «С кем вы были?» — спросила она Коха на безупречном немецком языке. Кох на мгновение замялся, потом все-таки назвал фамилию, которая ему казалась невероятно трудной для русских ушей: «С Лестренгэ». Лицо дамы смягчилось. Она отдала какие-то приказания, и Коха отпустили. Вот чертов Лестренгэ!

Дидо смогла попасть на последний поезд, идущий из Италии во Францию. Этот поезд был почти пустым и шел только потому, что его, наверное, просто забыли снять. Он представлял собой

феномен «движения по инерции». Присутствие единственной пассажирки возбуждало воображение итальянцев. На пограничной станции Вентимилле железнодорожные служащие с любопытством разглядывали эту героиню, что без боязни покидала мирную Италию и бросалась в ад войны: «В Париже вас встретят «тедески» \*». Напрасно Дидо доказывала им, что «тедески» уже заполонили всю Италию; в ответ на столь пустяжное возражение они пожимали плечами. Без малого за две тысячи лет итальянцы привыкли к тому, что их завоевывают. Это для них не имеет значения, и в конце концов именно они покоряют своих завоевателей. Политически подчиняясь победителям, Италия на практике навязывает им свои нравы и обычаи. Ее архитекторы и художники, каменотесы и краснодеревщики захватывали землю победителей не выстрелами из пушек, а с помощью произведений искусства, даже домашней утвари.

Дидо с трудом избавилась от трогательных соболезнований порывистых итальянцев. Кое-кто из служащих плакал, повторяя: «Не уезжайте... Вы еще можете остаться... Когда переедете границу, будет слишком поздно!» Вместо «тедески» Дидо нашла в Париже меня. Я занимался тем, что искал, где бы взять напрокат автомобиль, чтобы поехать к моему сыну Алену, служившему в полку, перед частями которого была поставлена — совершенно серьезно! — задача остановить немцев у ворот Парижа. К моему огромному удивлению, мне выдали у Пежо машину без всяких затруднений. Вероятно, служащий, с которым я имел дело, полагал, что эта война представляет собой пустяк по сравнению с нормальной работой крупной конторы. Неизменно срабатывает разделение мира по горизонтальному принципу.

Дома я нашел письмо, которое Ален сумел мне переправить с каким-то штатским, счастливым обладателем велосипеда с моторчиком. Следуя указаниям, содержащимся в письме, я где-то в пригороде отыскал своего сына, окруженного полусотней кавалеристов без лошадей, но зато располагающего огромным грузовиком. Сын служил унтер-офицером. Так как офицеры исчезли, то на него легла ответственность за пропитание упомянутых пятидесяти мужчин. Дидо приехала со мной. Мы позавтракали банкой консервов на скамейке в сквере, который вполне был достоин кисти Утрилло. Вдруг появился штабной офицер с приказом отступить и перегруппироваться в тылу. Алена увлекла шумная суета этой операции. С одобрения Дидо я решил искать прибежища у семьи Сезаннов в Марлотт.

Сезаннов мы застали за подготовкой к бегству на Юг. И мы влились в этот исход. В нанятый мною трехместный «Пежо» мы

---

\* *Tedeschi* — немцы (итал.). — *Примеч. пер.*

втиснули Поля и Рене Сезанн. Машину вел я. Позади нас Дидо, Жан-Пьер Сезанн и его жена Маржори накручивали педали велосипедов. Жан-Пьер Сезанн недавно женился на Маржори, потому что она была еврейкой и прошел слух, будто еврейских девушек, вышедших замуж за христиан, не будут высылать в концентрационные лагеря. Из-за холстов Сезанна, привязанных к багажнику «Пежо», наш маленький караван выглядел странно. Люди не понимали, зачем так мучиться, спасая какие-то ширмы.

Так мы добрались до Крёза, подвергнувшись лишь нескольким легким бомбежкам итальянских летчиков. Нам пришла мысль, что немцы, возможно, займут Бордо, и мы решили остановиться в какой-то удаленной от дороги деревушке в центре Франции. Жители приняли нас с распростертыми объятиями. Они гордились, что имеют «своих» беженцев. Наше присутствие подымало их престиж и вызывало зависть соседних деревень.

Мы с Дидо часто вспоминаем о пребывании на ферме папаши Антуана. Там мы пережили дни почти безоблачного счастья. Днем мы отправлялись на велосипедах за продуктами. Папаша Антуан выделил нам для жилья ригу, забитую соломой и сеном. По стенам мы развесили полотна Сезанна. Развешанные в столь неожиданном месте, они смотрелись потрясающе. Поль Сезанн был восхищен. Стены, сложенные из необработанных камней, ясли с остатками трапезы ослицы хозяина, орудия сельского труда — все это создавало для сезанновских картин задний план, удивительно к ним подходящий. Никогда работы мастера из Экса не выставлялись на таком по-настоящему богатом фоне. Поль Сезанн-сын, мой бесконечно дорогой друг, благодаря превратностям мировой политики оказался в силах создать для холстов отца ту обстановку, которая художнику наверняка бы понравилась. Ночью в риге мы засыпали, охваченные великим покоем, который излучают шедевры. Керосиновые лампы создавали идеальное освещение. Их пламя, колеблемое малейшим сквознячком, вызывало у нас впечатление, что персонажи на картинах оживают и сейчас заговoryт.

Ослица нашего хозяина занимала соседнее стойло. Когда мы спрашивали папашу Антуана, как ее зовут, он отвечал на чистейшем французском языке: «Если она послушна, я называю ее «милашкой», если не послушна, зову «ослицей».

Разрушительные последствия великих катастроф обнаруживаются лишь со временем. Несмотря на немецкое вторжение и разделение Франции на две зоны, почтовая служба функционировала почти как в мирные дни. Отличная иллюстрация силы «движения по инерции». Я мог послать в Париж телеграмму другу, сообщив, где нахожусь. Ответом явилось письмо из Америки. Это было послание от автора «Нанука», моего друга Роберта Флаэрти, который велел мне явиться в американское консульство в Ницце,

где меня ждала виза в Соединенные Штаты Америки. Он считал, что я подвергаю себя опасности из-за моих антигитлеровских взглядов. «Преступление господина Ланжа», «Марсельеза», «Жизнь принадлежит нам» и многочисленные статьи в газетах, если и не всколыхнули толпы, то по крайней мере заставили известия на меня немало чернил. Мне пришлось ждать несколько месяцев, чтобы получить от французских властей выездную визу. Все это время я провёл у своего брата Клода в имении «Колетт», которое он унаследовал.

Настал момент отъезда. Мы с Дидо сели в Марселе на пароход, идущий в Алжир, Марокко и Лиссабон. Я умалчиваю о долгих неделях ожидания на разных этапах этого путешествия. В Лиссабоне мы достали места на американском пароходе. С каким радостным удивлением я увидел, что моим соседом по каюте оказался не кто иной, как Сент-Экзюпери. И начались наши страстные споры по поводу моего любимого «конька» — силы воздействия окружающей среды. Сент-Экзюпери верил в нее и делал все, чтобы ей не поддаваться. Он доходил до того, что отказывался изучать английский, утверждая, что знание французского уже стоило ему огромного труда. Тогда я еще не говорил по-английски, и мы с Сент-Экзюпери набрасывались на переводчицу, которая, к счастью, встретила нас на нашем пути. Дидо не могла отойти ни на шаг, ее все время подзывал кто-то из нас. Сент-Экзюпери — Дидо: «Пожалуйста, попросите мне чаю». Дидо — Сент-Экзюпери: «Скажите сами. Это же просто, «чай» произносится «ти». Сент-Экзюпери: «Нет, расхотелось». И с миной обиженного ребенка добавлял: «Лучше обойдусь без чая».

В Нью-Йорке на причале нас ждал Роберт Флаэрти. Дидо бросилась в его объятия. Она всегда обожала Роберта Флаэрти. Затем он обнял меня со всей силой своей дружбы. А ведь объятие Боба Флаэрти многого стоит. Этот человек был самой любовью, вот поэтому он так хорошо чувствовал героев своих фильмов. Он их просто любил, как любил Дидо и меня. Собираясь вместе, мы чувствовали себя в какой-то неземной сфере.

Жизненные заботы, насморки, денежные затруднения исчезали из мира, где им больше не оставалось места, — из мира любви Роберта Флаэрти. Вдруг он обратил внимание на мою фетровую шляпу. В то время французы носили шляпы с узкими полями. Американцы — во всяком случае Боб Флаэрти — носили широкополые шляпы. Флаэрти, улыбаясь, взглянул на мою шляпу, схватил ее и швырнул в воду. Потом он снял свою шляпу и нахлобучил мне на голову.

Радуюсь, что мы прибыли в гавань спасения, он осыпал нас знаками своего великодушия. С его стороны это было тем трогательнее, что он отнюдь не купался в золоте. К счастью, божествен-



ное провидение тоже ему помогло и в последнюю минуту спасло от банкротства. Наутро после нашего приезда он повел нас завтракать в отель «Лафайетт», знаменитый своей кухней. Это было что-то раблезианское. Салаты сменялись всевозможной копченой рыбой, потом настал черед внушительных бифштексов, и все это запивалось французскими винами. Парад сластей увенчал эту оргию пищи. Отель «Лафайетт» был построен в XVIII веке. Сегодня он снесен, потому что пожарники сочли его огнеопасным. Благодаря своей древности он был уютным местечком. Позднее мне пришлось останавливаться в нем, предпочитая этот рай для муравьев прославленным удобствам более современных отелей. Боб до страсти обожал старые отели. Сам он занимал номер в отеле «Челси», где когда-то жил Марк Твен.

В первые дни пребывания в Америке нам показалось, что американцы живут в прошлом, прошлом недавнем и, как посторонние зрители, наблюдают его обычаи с умилением. «Ройлтон», куда нас поместил мой друг Ричмонт, был отелем завсегдатаев и существовал уже полвека. Лифтер, ветхий старик-негр, запросто беседовал с прославленным критиком Жоржем Жаном Натаном и Шервудом Андерсоном. Этот писатель, произведения которого я читал во французских переводах и глубоко ими восхищался, прислал мне милую записку, поздравляя нас с приездом. Он хотел нас принять, но в тот день должен был уезжать из Нью-Йорка. Он — и я тоже — надеялся, что наша встреча лишь откладывается. Случай встретиться так больше и не представился.

Боб очень хотел повезти нас в Вашингтон, прежде чем мы уедем с Восточного побережья в Голливуд, или, говоря языком нью-йоркцев, не сменим цивилизацию на варварство. Вместе с нами он прихватил всех, кто попался под руку, близких и дальних друзей, и повез в дорогой вашингтонский ресторан. Всего на банкете собралось более двадцати человек. Когда подали счет, Флаэрти обнаружил, что у него не хватает денег на его оплату. Ничуть не смутившись, он величественно подписал чек и вышел, провожаемый поклонами метрдотеля. В этой поездке перед нами раскрылись некоторые типичные черты стиля жизни Флаэрти, она стала для нас как бы предвкушением американской щедрости.

## **Начало жизни у краснокожих**

В Нью-Йорк мы с Дидо прибыли 31 декабря 1940 года. Вид улиц в эту новогоднюю ночь потрясал недавно приехавших французов. После темноты европейских городов море огней на Таймс-сквер ослепляло. Улицы, кишевшие автомобилями и прохожими, представляли разительный контраст пустынным улицам наших городов, подчиненных законам затемнения! Ноги утопали в обрыв-

ках бумаги: местный житель объяснил нам, что нью-йоркские секретарши, отмечая конец года, по обычаю разрывают календари и выбрасывают из окон небоскребов. Перед театрами надрывались громкоговорители, зазывая толпу.

Мы решили исследовать этот поразительный город. Через несколько дней мы остановили такси, и Дидо попросила шофера свозить нас «куда-нибудь». Он отсоветовал нам эту затею, говоря с сильным ирландским акцентом. «Вы французы,— сказал он,— и у вас не должны водиться деньги. Завтра у меня выходной. Я зайду за вами в отель, но пешком, и мы объедем город на «elevated» (надземная железная дорога, которой сегодня не существует).

Это была удивительная поездка. Мы видели, как люди в своих квартирах готовили пищу, брились, одевались. Они больше не обращали внимания на «elevated». Словно невидимки, мы прокрадывались к ним в дома. Приняв предложение этого превосходного человека, мы познакомились с Нью-Йорком сверху. После прогулки он настоял, чтобы мы отправились отведать баранье рагу, приготовленное его женой. Дидо спросила, почему он так добр к нам. «Из-за вашего акцента,— ответил он.— Вы — французы, а я — ирландец. Мы — католики, а все католики обязаны помогать друг другу».

Едва мы сошли на берег, судьба столкнула нас с той истиной, которую неохотно признают американцы: не существует единой Америки, Америк есть столько, сколько разных этнических групп. Разбросанные по всем уголкам страны, эти группы тем не менее остаются однородными. Констатация этого факта лила воду на мельницу моей теории о разделении мира по горизонтали на культурные, религиозные, экономические или любые другие, но только не географические, единства. Соединенные Штаты представляют собой или, точнее, представляли клуб недовольных европейцев. Еще совсем недавно, если бы вы спросили гражданина Соединенных Штатов о его национальности, в девяти случаях из десяти он назвал бы себя ирландцем, сицилийцем или евреем. Увы, теперь войны наделили его национальным, то есть «вертикальным», сознанием.

В самолете, который уносил нас в Голливуд, конечный пункт путешествия, мы с женой пытались вообразить будущее. Мысленно я уже видел себя в этом раю, рядом с Гриффитом, Чарли Чаплином, Любичем и всеми святыми всемирной религии кино. Разумеется, мы грезил о прежнем Голливуде. Я сильно волновался при одной мысли, что скоро смогу коснуться неземных созданий, населявших кинематограф минувших дней, тот кинематограф, который я так пылко любил и страстно люблю до сих пор, хотя и знаю, что он отошел в царство теней. Мне грезилась встреча с актрисой, более всего, наверное, повлиявшей на Катрин Гесслинг, с атласной «куклой» Мэй Меррей. Оператор снимал прелестное

личико актрисы на фоне нежных газовых ширм. С какой же радостью он, должно быть, трудился над этими кадрами! Сколько сделал попыток, чтобы добиться в итоге прекрасных кадров, где лицо актрисы снято в чувственно-расплывчатой дымке, против света или в ореоле сияния! Ее воздушная походка, взмахи ее накладных ресниц, граничащих с дурным вкусом,— все в этом восхитительно-искусственном создании казалось неестественным. Она была воплощением идеальной женщины, королевой мира, где никто не ведал о мозолях на ногах. Сегодня толпы зрителей не приняли бы подобной манеры игры. Вкус к реализму убил вкус к феерии. Жаль, что современное кино, стремясь выжить, было вынуждено пройти закалку правдой жизни. Кстати, хотя и в других обличьях, женщина-ребенок по-прежнему существует. Теперь она не утопает в кружевах, а появляется на пляже в бикини, занимаясь серфингом. Первая мне нравится больше. Мужчины и женщины очень многое теряют, играя друг с другом в открытую. Немножко тайны в кино, даже в жизни, никому не помешало бы.

Другой героиней, с кем я надеялся познакомиться, была Глория Свенсон. Для меня она символизировала американскую женщину. Она великолепно воплотила ту роскошь, которую европейцы считают уделом каждого американца. Смотря повышающий жизненный тонус «Знак Зорро», я не сомневался, что все люди, которые мельтешили в фильме вокруг Дугласа Фэрбэнкса, владели тремя автомобилями, роскошной виллой в Голливуде или загородным домом. Я не знал, что Голливуд был самой настоящей деревней. Нам с Дидо помогали развеять скуку полета — тогда он длился бесконечно — из Нью-Йорка в Лос-Анджелес и другие образы: Лилиан Гиш, трогательная жертва негодяев, потому что нельзя было лететь в Голливуд, не вспомнив о «Сломанных побегах»; Мэри Пикфорд с ее детским лукавством.

Но самолет подлетал к Лос-Анджелесу, и ожидание встречи с действительностью гнало воспоминания. Была уже ночь, но в иллюминатор мы смогли разглядеть, что пролетаем над горами. Ироническая сторона всех этих мечтаний заключается в том, что в Голливуде мне пришлось жить в одном квартале с Мэй Меррей и Глорией Свенсон, но я с ними так и не встретился. Может быть, это вызывалось опасением, что действительность опровергнет легенду, а может быть, объяснялось страхом не понять их. Я едва говорил по-английски, и моя беседа не блистала бы остроумием. Зато мы часто виделись с Лилиан Гиш. Эта несравненная женщина пленяла молодостью и очарованием, хотя и принадлежала к другой эпохе. Правда, интересных ролей ей больше не давали. Мы купили участок земли рядом с ее домом, надеясь на те большие радости, что принесет нам это соседство. Увы, ей пришлось уехать на Восточное побережье. И мы с ней больше не встречались.

Другой актрисой начального периода кино, с кем мы часто виделись, была Мэри Пикфорд. Однажды я выразил удивление, что она пьет слишком много воды. «Не волнуйтесь,— ответила Мэри,— это джин». Позднее нам доводилось встречать на различных студиях кинозвезд, ставших статистами, и среди них Чарлза Рэя и Мэй Мэрш.

Самолет все еще летел над горами. Единственными признаками жизни в этой тьме выступали крохотные одинокие огоньки, без сомнения, указывавшие на какое-то жильё. Внезапно нас ослепило множество ярких огней. Мы пролетали над пригородами. Казалось, что внизу течет река из алмазов. В наши дни почти все города по ночам являют собой подобное зрелище, но тогда это было редкостью. Иллюминация эта показалась нам символом торжествующего Голливуда. Самолет приземлился, на аэродроме нас уже ждал лимузин.

Нам не терпелось поскорее увидеть центр города. Смотря во все глаза, мы пытались разглядеть по пути какой-нибудь признак, наводящий на мысль о тех местах, где нам предстояло жить. То, что с неба показалось нам рекой из алмазов, в действительности оказалось пригородной улицей, зажатой бензоколонками и супермаркетами. Другие улицы походили на ряд пляжных кабинок. На палатке, торгующей апельсиновым соком, был намалеван огромный апельсин.

Наутро мы отправились осматривать город. Зашли в Китайский театр, показавшийся тусклым. Мы упорно искали хоть одну деталь, которая понравилась бы нам в этом обманчивом городе. Проголодавшись, мы нашли стойку, где продавали сосиски. Для привлечения публики стойку сделали в виде огромного сэндвича, в котором сосиску заменяла такса. Ее голова и хвост торчали с обеих концов картонной булки.

Я подписал контракт с фирмой «Фокс». Ослепленный предложенной мне платой, которая — по своей наивности я в этом не сомневался — будет регулярно «капать» мне до конца дней, я сразу же снял прекрасный, просторный дом. Размеры жилища позволяли принимать множество друзей. Друзья были моими ориентирами в океане той путаницы, в которую меня поверг Новый свет, с виду столь открытый, но на самом деле более таинственный, нежели племя индейцев Сиу.

Сент-Экзюпери работал у нас над «Ночным полетом». Утром, когда мы завтракали, он ужинал за нашим столом: Сент-Экзюпери писал по ночам. Если мы случайно встречались в нормальное время, он развлекал нас карточными фокусами, в которых достигал профессиональной ловкости. Вот фокус, что поражал меня больше всего: он передавал одному из нас колоду карт, прося тщательно ее перетасовать; затем отбирал колоду, снова тасовал, давал нам

снимать, опять отдавал одному из нас и выходил в соседнюю комнату; оттуда он просил открыть колоду и называл первую выпавшую карту.

Он писал свою книгу с помощью секретарши, которую ни разу не видел. Он записывал все, что надиктовывал, на пластинки; тогда еще не было магнитофонных лент. Для секретарши ее патрон, который ложился спать, когда она вставала, был окружен ореолом таинственности. Любой ценой она стремилась встретиться с ним не в дверях, а где-нибудь в ином месте. Любопытство ее перешло в любовь. Мы видели, как она, словно домашний призрак, бродит по коридорам. Время от времени у нее разыгрывался нервный приступ, что придавало призраку некую реальность.

Мы, Сент-Экзюпери и я, очень дорожили нашим замыслом — перенести на экран «Землю людей». Он не осуществился, но привел к доброму результату: мы убедились, что рождены для того, чтобы быть не просто друзьями, а соучастниками во всем. У нас была встреча с одним из крупных агентов Голливуда, которому мы хотели поручить ознакомить продюсеров с нашим замыслом. Он принял нас в своем кабинете, обставленном почти подлинной мебелью георгианского стиля, и предложил нам сигары. Следуя ритуалу сильных мира сего, он начал с того, что уютно расположился в кресле и положил ноги на стол. Обращаясь к Сент-Экзюпери с любезной снисходительностью, он спросил: «Так, значит, вы писатель?» «Как вам сказать? — возразил Сент-Экзюпери. — Моя настоящая профессия — военный летчик». Агенту показалось, что его разыгрывают. Он дружески меня пожурил: шутить ему некогда. Но, приказав секретарше пригласить следующего клиента, он вдруг почувствовал угрызения совести. Ему не хотелось нас огорчать, и он предложил нам выпить. Бар был спрятан в поддельной книжной полке. В пустых муляжах книг стояли самые разные напитки. С горделивой улыбкой он спросил: «Ну как нравится вам эта штука? Декоратор, придумавший эту мебель, — европеец, по-моему итальянец, если только не португалец». В лифте Сент-Экзюпери просто заметил: «Это ужасно».

Пока я снимал в Джорджии натуру для фильма «Болотная вода», Флаэрти, у которого оказались дела в Голливуде, поселился у меня со своим младшим братом Дэвидом. Он держал мой дом открытым, что я полностью одобрял. Позднее, на каком-то приеме, мне пришлось встретиться с Орсоном Уэллсом. К великому моему удивлению, он описал мой дом во всех подробностях. Он знал его так хорошо потому, что часто бывал гостем Боба Флаэрти. Я только что посмотрел его фильм «Гражданин Кейн», и такая опосредованная связь с Уэллсом мне льстила. Йорис Ивенс тоже был моим гостем: его жена работала у Флаэрти монтажером. Дэвид Флаэрти помогал разбирать мою корреспонденцию на английском языке.

Каждый вечер, садясь за стол, он «выдавал» одну и ту же остроту: «Теперь мы отправимся в «Сиро». Это был модный ночной кабаk. Хэрри и Грэйс, наши слуги, тщетно пытались спасти наш винный погреб. Их преданность защите моих интересов была тем более похвальной, что сами они не пили. Хэрри владел новехонькой машиной, которая вызывала мое восхищение. На наш взгляд, она символизировала действенность американской демократии. Мы забывали, что все кризисные ситуации задевают массы и что Хэрри и Грэйс несколько не представляли негритянский пролетариат. Американский стиль жизни отчасти сводится к тому, чтобы тщательно поддерживать видимость. Богатые кварталы в США более роскошны, чем где-либо. Они словно умелый грим на нищих кварталах бедняков. Так же, как красотки с обложек американских иллюстрированных журналов заставляют забыть, каковы подлинные лица нестандартизированных граждан.

### „Болотная вода“

Фирма «Фокс» приняла меня с распростертыми объятиями. Особенно тронула меня сердечность Джона Форда; я всегда был восторженным поклонником его фильмов. Он увлек меня в какой-то угол студии и сказал по-французски: «Дорогой Жан, никогда не забывайте того, что я вам сейчас скажу: актеры — это дерьмо». Разумеется, он говорил о плохих актерах.

Очень скоро я понял, что «Фокс» ждала от меня не моих личных методов работы, а того, чтобы я принял голливудские методы. Я устал повторять главному патрону Зануку, что если он хочет получить от меня те фильмы, какие он привык делать в Голливуде, то ему не нужно обращаться ко мне. В Голливуде был избыток талантов. Зачем просить меня занять место того из них, кто совершенно естественно поставит Зануку тот товар, какой приучен производить? В голливудской сфере я остался бы лишь бледным подражателем. В своей сфере я, пожалуй, смог бы привнести что-то новое.

Он отвечал, что намерен поручить мне съемку фильмов на французские сюжеты. Но именно этого я и не хотел. Я вздрагивал при мысли, что мне придется снимать сцены с усами полицейскими, господами в блузах и бородках, и все это на фоне декораций поддельного Монмартра или поддельной террасы кафе на Бульварах. Однажды мы болтали с Рене Клером, который в Голливуде оказался в том же положении, что и я. «Они — краснокожие, — заметил он, говоря о «членах исполнительного совета» фирмы. — Им недостает перьев на голове, но во всем остальном они — краснокожие». Суждение это в устах утонченного представителя крупной французской буржуазии приобретало особенно весомый смысл.

Не без труда я убедил Занука поручить мне режиссуру фильма на чисто американский сюжет. Им стала «Болотная вода», снятая в 1941 году. Дадли Николс, видный сценарист, написавший для Джона Форда «Осведомителя», сделал сценарий по новелле Вириина Белла. Это история человека, несправедливо обвиненного в убийстве, который скрывается в болотах Окефеноки и живет там несколько лет. Всем известно, где он находится, но никто не осмеливается проникнуть в ту враждебную людям область, которую он выбрал своим убежищем. Возлюбленный его дочери, отправившийся на розыски любимой собаки, случайно его встречает. Невинность героя будет доказана. Интерес сюжета в широкой мере основывался на характерах героев этой драмы. Меня заворожили эти простые персонажи.

Природа в «Болотной воде» была столь мощной, что было бы безумием ею пренебрегать. Этой природой стали болота Окефеноки, соединявшие территории штатов Флорида и Джорджия. Любая искусственность была ни к чему: ни один декоратор не сумел бы лучше воссоздать реальность, чем сделала здесь сама природа. Занук не видел необходимости снимать фильм в подлинных местах его действия. Один из его помощников сказал мне: «Не понимаю вашего упрямства. Я же показал вам павильоны. Вы сами видели декорации, которые мы можем построить. В павильонах мы снимали фильмы, действие которых происходило в Париже, Вене, американских городках, и никто никогда не усомнился в подлинности обстановки. Неужели вы думаете, что мы потратили столько денег для того, чтобы ездить снимать фильм в какой-то деревушке в Джорджии?» Я даже предсказал Зануку, что настанет день, когда съемочные группы Голливуда будут колесить по всему миру, разыскивая уголки нетронутой природы. Мой довод поразил его, и он послал меня в Джорджию снимать натуру для «Болотной воды». Вот так мы отправились на «глубокий Юг». Я говорил по-английски едва ли лучше Сент-Экзюпери. Моей переводчицей стала Дидо.

Мы остановились в прелестном городке Уэйкросс. Жители вели себя по отношению к нам весьма радушно. Фильм снимался без происшествий. Из исполнителей с нами приехал только Дана Эндрюс. Вместо двух «звезд» Занук взял на главные роли двух неизвестных актеров — Дану Эндрюса и Энн Бэкстэр. Дублеров мы должны были найти на месте. Мой акцент и мои ошибки в английском языке потешали всю труппу. Однажды я давал указания местной девушке, которая дублировала Энн Бэкстэр. Она находилась на другом берегу рукава реки и должна была сесть в лодку. На репетиции она нервничала и очень торопилась. Я прокричал ей: «Мисс, подождите немного», произнеся «wait» (ждать), как «wet» (помочиться). Удивленная девушка спросила Дану Эндрюса: «Он действительно хочет, чтобы я...» Наш первый любовник

ответил с наигранной наивностью: «Этим зарубежным режиссерам иногда приходят странные мысли».

Для фильма нам был необходим медведь. Я слышал о прирученном медведе, принадлежавшем торговцу из соседней деревни. История этого медведя заслуживает того, чтобы рассказать о ней. За несколько лет до нашего приезда жена торговца родила великокопленную, но подверженную приступам эпилепсии девочку. После того как ее безуспешно показывали всем врачам в округе, отец решил обратиться к последнему индейскому колдуну в этой местности. Старый индеец прописал следующее средство: «Старайтесь раздобыть медвежонка, который будет расти вместе с девочкой, и эпилепсия (он произносил «пипилепсия») пройдет». Тогда медведи еще водились в болотистых лесах Окефеноки. Средство индейца подействовало, и эпилепсия прошла. С тех пор медведь остался жить в семье. Он был необыкновенный лакомка. Мы перевозили его на небольшом грузовике. Всякий раз, когда мы проезжали мимо лавки, где продают мороженое, он истошно вопил. Надо было останавливаться и покупать ему порцию. К великому огорчению его хозяина, медведь в нашем фильме на экране не появился: накануне дня, когда он должен был сниматься, хозяин, желая видеть своего дорогого медведя в лучшем виде, свозил его к парикмахеру и соорудил ему мудреную прическу. Наш медведь стал похож на остриженного «под льва» пуделя, и мы были вынуждены отказаться от его сотрудничества.

В то время район Окефеноки был прибежищем интереснейших диких животных. Представьте себе лес, стоящий в черной воде и увенчанный испанским мхом, похожим на кружева. Между стволами гигантских деревьев плавали на каноэ. Крокодилы и гигантские черепахи сопровождали путешественника. Звуковой фон создавали хриплые крики каких-то странных птиц. Когда мы плыли, выбирая место для съемок, за нами следовал любопытный крокодильчик. Сначала мы видели только торчащий из воды глаз. Потом животное к нам привыкло и высунуло голову. Стоило нам пошевелиться, как оно уходило под воду. Вскоре его маленький любопытный глаз появился по другую сторону каноэ. На огромном стволе упавшего дерева мы видели бурого медведя. С большими предосторожностями можно было подобраться к розовым цаплям. В тех лесах, кажется, водились даже черные пантеры.

Прибрежные обитатели жили продажей мехов приезжающим в эти места. Поэтому самые редкие виды животных быстро исчезали. Правительство США объявило болота национальным заповедником и очень мудро доверило пост его хранителя известному в этих краях браконьеру. Он полностью обратился в новую веру и показал себя более полезным, чем любой обычный служащий. Этому любезному и образованному человеку мы с Дидо обязаны знакомством



с национальным напитком Юга — «бурбоном». Как-то вечером, когда мы долго говорили о разнице между фабричным виски и виски контрабандным, мы спросили его, каким образом можно его раздобыть. Он ответил, что не знает и что тайные винокуры принимают самые тщательные меры предосторожности, ускользая от правительственных агентов. Разговор перешел на историю одной необыкновенной женщины, прозванной «королевой Окефеноки», которой довольно долго удавалось держать под контролем всю охоту на болотах. Вдруг он встал и жестом попросил нас следовать за ним. Мы подошли к сараю, на дверях которого висел замок. Наш хозяин открыл сарай: сильный запах спирта чуть не сбил нас с ног.

Мне никогда не забыть посещения дома, выстроенного в чистейшем южном стиле и стоящего на краю болота. К нему вела дорога, пересекающая островки, поросшие карликовыми пальмами. Босоногая девочка, одетая в драную бумажную тряпку, во что-то играла посреди дороги. У нее были белокурые волосы, а кожа на полуобнаженном теле была розовой, словно кожица персика из Джорджии. Завидев нас, она помчалась к дому. Мы сочли благоразумным подождать. Через минуту она вернулась с двумя девочками постарше, тоже одетыми в лохмотья. Мы сказали им, что хотим зайти в дом. Одна из девушек ответила, что она считает это возможным, так как я говорю с французским акцентом и не принадлежу к тем шалопаям из города, которые бегают за девушками, а потом их бросают. Она вернулась в дом, а мы остались под охраной двух любопытных девушек, которые, глядя на нас, прыскали от смеха.

Девушка вернулась и попросила нас подождать, потому что бабушка желала надеть платье, чтобы нас принять. Мы прождали добрых полчаса, пока другая девушка не появилась на том краю дороги и не объявила нам, что бабушка готова. Дом опоясывала открытая галерея, украшенная колокольчиками из высушенных змеиных хвостов. Я вздрогнул, подумав об этих девушках, разгуливающих босиком по этому опасному месту. Одна из них словно угадала мои мысли и сказала: «Змей здесь хватает. Мы на них уже внимания не обращаем. Как и на крокодилов». Я собирался ей ответить, когда вышла старая дама. От этого видения у меня перехватило дыхание. Представьте себе старую, худую, как скелет, даму, одетую в черное, осыпанное блестками и с большим декольте вечернее платье. Однако ни у кого из нас не возникло желания улыбнуться. Старая дама казалась настоящей королевой. Она поклонилась нам. Одна из девушек принесла кувшин с виски. Я пробормотал какие-то комплименты о красоте здешних мест, и они были искренними.

Дом и все, что в нем находилось, было из дерева. Даже каминные были деревянные, но обмазанные изнутри глиной, чтобы не заго-

реться при топке. Колодец, как и все прочее, был из дерева. Тарелки, мебель, кухонные принадлежности — все было деревянное, ручной работы. Я заметил, что дом освещается керосиновыми лампами. Старая дама отказывалась покидать свой дом и никогда не видела электрического света.

Я был зачарован не только странностью дома, но и этой женщиной, которую, словно королеву — фрейлины, окружал букет прекрасных как день девушек.

Мы просидели около часа и откланялись. Я обратил внимание хозяйки, что мы не осмотрели еще одну комнату. Дверь в нее была плотно закрыта. Не зря заинтересовала меня эта комната. Отвечая на мой вопрос, старая дама рассказала: «Это комната моего брата. Он там лежит. Уже более тридцати лет, как он лежит. Из-за несчастной любви. Любимая им девушка уехала в Атланту и стала шлюхой. Мой брат хотел убить парня, который ее увез, но ему помешали наши родители. Тогда он лег. И больше не проснулся».

## К переменам...

Когда съемки «Болотной воды» были завершены, я понял, что фильм мне уже не принадлежит. Предупреждением для меня стало обсуждение одной сцены, которую я снял в непривычном для голливудских студий ракурсе. Эта сцена не понравилась возглавляемому Зануком ареопагу, который каждый вечер просматривал «rushes» \*. Так называют здесь отснятый за день материал. Действие представляло собой ссору отца с сыном. Я решил сцену как единый подвижный план, следуя своему принципу объединять одной съемкой все элементы определенной ситуации. Орсон Уэллс в великолепном фильме «Гражданин Кейн» поступал так же, хотя тогда ему было еще далеко до основателя собственной школы. Потребовалось двадцать лет, чтобы удивление Уэллсом сменилось восхищением его фильмами. Поскольку, принимая все во внимание, я не слишком упорно держался за свою версию этой семейной ссоры, то согласился снять эту сцену в разных планах. Такова была моя первая уступка Голливуду.

В тот же вечер мне сообщили, что я не буду продолжать съемку «Болотной воды» и фильм поручат другому режиссеру. К моему большому удивлению, о спорной сцене и речи не заходило. Какая-то мелкая сошка из дирекции фирмы объяснила мне причину этой немилости: оказывается, из-за медлительности в работе я перерасходовал бюджет. Человек этот был искренне огорчен. Он даже предложил заступиться за меня перед патроном и переложить вину

---

\* Отснятый материал (англ.).— *Примеч. пер.*

за опоздание фильма на главного оператора. Виноватым во всем станет он. Хотя я и не родился героем,— я об этом уже не раз писал,— но подобная уловка меня возмутила. Я отнесся к мелкой сошке свысока и заявил этому вестнику фирмы, что работаю медленно и все последствия медлительности беру на себя. Но думал я совсем иначе. С полным основанием я считал себя «быстрым» режиссером. «На дне», «Преступление господина Ланжа» я снял за 25 дней. Грубое столкновение с подлинной системой работы в голливудских студиях, то есть с диктатурой фирмы, открыло передо мной новые горизонты. Я убедился, что высадился не в царстве Мэй Меррей, а в королевстве папаши Убю. В Голливуде торжествовал мещанский дух героя Альфреда Жарри.

Разговор этот происходил в конце дня. Я попрощался с техниками, рабочими и актерами, находившимися на съемочной площадке, и вернулся домой. Я впал в отчаяние. Посреди ночи раздался телефонный звонок. Звонил Занук. Он просмотрел многие куски «Болотной воды», и считал, что я сделал «вполне милую работенку». Следовательно, я мог снова вернуться к режиссуре фильма: папаша Убю вытащил меня из западни. Моя реабилитация была столь же быстрой, сколь и опала. Утром, ровно в девять часов, я появился на съемочной площадке. Вся группа и более пятидесяти статистов столпились перед декорациями. Вели они себя необычно: вместо привычных приглушенных разговоров все словно воды в рот набрали. Я подошел к оператору, намереваясь выяснить, чем объясняется столь необычная тишина. И тут вся эта толпа в едином порыве горячо мне заплодировала.

Один из самых опасных врагов Голливуда — болезненный вкус к администрированию. Вспоминаю об обсуждениях бюджета фильма «Болотная вода». И здесь царил дух папаши Убю. Представитель фирмы, отвечающий, так сказать, «за финансы», по-видимому, стремился изо всех сил сократить затраты. Он тщательно пересчитывал количество автомобилей, инструментов, животных и т. д. «На вашей ферме наверняка будет птица,— обратился он ко мне.— Сколько вам нужно кур?» «Одну»,— ответил я, подумав. Он так привык торговаться, что решил, будто не понял меня. «Я хотел бы, чтобы вы точно сказали, сколько вам нужно кур для вашей фермы».— «Я уже сказал, что мне нужна одна курица».— «Это невозможно. Не бывает ферм с одной курицей». Я упорствовал. На моей ферме будет лишь одна курица, и нет никаких оснований выписывать мне две, десять или двадцать куриц. Мой собеседник принял мои возражения за шутку. Своей властью он выписал мне пять куриц и стал продолжать заседание.

Мои разногласия с людьми из администрации забавляли всю студию. Неожиданность моих заявлений усиливал мой плохой английский. Специалисту по рекламе, который спросил меня

о впечатлениях, какие я вынес из своей работы в студии, я с самым серьезным видом ответил, что счастлив снимать фильм для «Пятнадцатого века Фокс». Слово мое обошло всю студию, создав мне репутацию весельчака. Но самым неприятным было то, что я не мог полноправно распоряжаться монтажом собственного фильма. В монтажном зале просто терпели мое присутствие, но не больше. Окончательный монтаж был делом Занука или кого-либо из его помощников. Впрочем, монтаж делался превосходно. С технической точки зрения я, возможно, и не смонтировал бы фильм более умело, но все-таки это не мой монтаж. Однако в производстве фильма монтаж — одно из самых действенных средств, которыми автор может придать своему произведению собственный стиль. Но понятие «автор фильма» исчезло из Голливуда вместе со смертью Любича. Профессия режиссера слишком часто сводится в Америке к использованию складного кресла, на спинке которого значится его фамилия. Актеры репетируют сцену со специальным репетитором (dramatic coach), главный оператор устанавливает свет, художник задумывает и исполняет декорации. Почетные обязанности режиссера иногда заключаются в возможности сказать «мотор!», начиная съемки, и «стоп!», заканчивая их.

Среди помощников, которыми любил окружать себя Занук, находился актер, бывший «звездой» в эпоху немого кино. К несчастью, он страдал хроническим ларингитом, что закрыло ему доступ в звуковое кино. Когда я снимал интерьеры для «Болотной воды», мой друг на соседней площадке работал над каким-то библейским фильмом. Так как Занук находился в отъезде, бывший актер заменял его на просмотре отснятого материала фильмов, находящихся в работе. Это маленькое, внешне невинное совещание было испытанием, которое могло решить судьбу режиссера. На этом просмотре обычно присутствуют десятка два «судей». В тот вечер, когда отсутствовал Занук, среди отснятого за день материала продемонстрировался план, на чей успех сильно надеялся мой друг-режиссер. Вспыхнул свет, и зрители стали шумно выражать свои восторги. Режиссеру пожимали руки, хлопали по спине, предсказывая его фильму триумфальный успех. Бывший актер, родившийся в семье цирковых артистов и пользовавшийся иногда их жаргоном, со слезами на глазах прижимал его к сердцу и повторял: «Твой план — это бум-бум!» Выражение «бум-бум» принадлежало клоуну Медрано и само по себе обладало универсальным смыслом. Это «бум-бум!» могло означать прекрасно или безобразно, посредственно или грандиозно, способно было выразить все эпитеты. Приехавший на другой день Занук велел показать ему знаменитый план. Просмотрев его, он сидел, не говоря ни слова. Наконец он произнес свой приговор: «Очень плохой план. Надо будет его переснять». Вчерашние поклонники незаметно отодвинулись от режиссера. Занук по-

вернулся к бывшему актеру: «Ну а ты что думаешь?» «Я,— ответил тот,— считаю, что этот план...», и он тихо произнес самое похоронное «бум-бум» из всей гаммы «бум-бумов».

По-своему Занук был гениален. Он нашел способ использовать в кинопроизводстве промышленные методы, наделяя свою продукцию неоспоримым качеством. Отдельные выпущенные им фильмы останутся важными вехами в нашей кинематографической профессии. Занук принадлежит к тем редким магнатам кино, что разбираются в своем деле. Очень часто он спасал посредственные фильмы благодаря своему знанию монтажа. Моей драмой было и навсегда останется лишь одно: все мои трудности в Голливуде объясняются тем, что ремесло режиссера, которым я пытался заниматься, не имеет ничего общего с киноиндустрией. Никогда я не мог рассматривать кино только в его промышленном аспекте. Хулители Голливуда полагают, будто ошибка кинопромышленности заключается в желании любой ценой делать деньги: ведь, потакавая желаниям толпы, неизбежно впадаешь в посредственность. В этом есть доля истины, но жажда прибыли представляет собой не самое худшее в кинопромышленности.

Настоящая опасность, на мой взгляд, заключается в слепой любви к так называемому «совершенству». Добиваясь его, собирают множество талантов.

В основу фильма положен шедевр литературы, сценарий написан и выправлен полдюжиной знаменитых сценаристов, режиссером тоже приглашена знаменитость. Все актеры набраны из «звезд», монтажер принадлежит к самым популярным мастерам Голливуда. Собрав все эти козыри, студия уверена, что выиграет свою игру. Разве столько гениальных людей могут произвести на свет божий чепуху? Однако зачастую именно она и получается. Эти неудачи извиняет иногда — правда, благодаря эффективной рекламе — то, что подобная чепуха приносит деньги. Бывает даже, что, по счастливой случайности, из-за особой привлекательности актеров или актуальности сюжета отдельные из этих произведений действительно выходят хорошими.

В Голливуде большой фильм режется, как арбуз, на куски. Это — полная противоположность моей веры в художественное единство. Там раздробляют работу над фильмом и собирают крупные, известные имена. Категория «звезд» включает не только актеров: существуют «звезды» — писатели, операторы, декораторы. Каждая «звезда» работает без всякой реальной связи с другими. Замкнувшись в своих крепостях, эти «звезды» должны обороняться от вторжения общего врага — продюсера. Поэтому они — особенно операторы — разыгрывают из себя примадонн. Операторы это поистине баловни голливудского производства. Они пользуются всеобщим невежеством в вопросах кадрирования и освещения. Козлом отпу-

щения становится режиссер. Именно на него возлагают ответственность за опоздания, на самом деле вызванные причудами оператора.

Мания совершенства проникает во все сферы. Промышленность поставляет нам лучшие автомобили, лучшую обувь, лучшие кулинарные изделия, лучшие дома, а в итоге царит образцовая скука. Как правило, нас окружает такая однообразная обстановка, что можно завить от тоски. Архитекторы и декораторы не признают себя виновными. По их мнению, предметы, которые они создают для нас, разнообразны. На американской улице мы встречаем все, что требуется, чтобы удовлетворить нашу тягу к фантазии. Ваш дом построен в провинциальном французском стиле, а соседний выстроен в стиле мексиканском. На другой стороне дома выдержаны в стиле Новой Англии. Немногие люди догадываются, что однообразие вызывается одинаковостью деталей, а не общей конструкцией. Все окна одинаковы, сделаны на одной машине. Дверные ручки одинаковы, пол выложен из одинаковых кусочков дерева. Все гвозди и винты, которые скрепляют постройку, имеют одинаковые размеры: ведь они лучшие.

Прогресс лишает нас того, пусть неловкого, своеобразия, которыми отмечена сделанная руками рабочего дверь. Раньше, всякий раз как я открывал эту дверь, между этим мастером и мной словно возникал небольшой разговор. Но мне не доставляет никакого удовольствия разговор с механической пилой, «автором» стандартной двери. Машинный труд отупляет человека, ручной труд его облагораживает. Произведения ремесленника обогащают жизнь. Каждый сделанный вручную предмет представляет собой словно весть от его создателя, в нем заключена жизнь. Пусть рисунок изготовленной на конвейере тарелки — это шедевр большого мастера; скуку навеивает монотонность его повторения. Разнообразие и несовершенство старинной домашней утвари порождает веселье. Я, не колеблясь, объясняю причину той волны скуки, что захлестывает современный мир, однообразием хорошей обстановки, в которой мы живем. В кино нас спасает лишь то, что, приложив немного терпения, даже любви, стерев грим условностей, изменив привычное освещение, можно пробиться к пленительно сложному существу, зовущемуся человеком. Я мечтаю о профессиональном кино, с помощью которого автор выражал бы себя так же прямо, как писатель своими книгами или художник своими картинами. Время от времени эта мечта воплощается в жизнь. Отдельные авторы фильмов оставляют свой стпечаток на собственных произведениях.

Мастером среди мастеров, автором среди авторов остается для меня Чарли Чаплин. В своих фильмах он делал все: писал сценарии, был режиссером, продюсером, актером и даже композитором. Это вам не голливудский, разрезанный на дольки арбуз.

Превосходные образцы художественной целостности — это не только его фильмы; все творчество Чаплина — это художественное единство. Парадоксальным образом можно утверждать, что Чаплин снял один-единственный фильм и каждая грань этого уникального фильма представляет собой очередное действие того же самого вероисповедания. Именно с Чаплином, разумеется, соблюдая все пропорции, я больше всего чувствую свое родство. Чаплин — бог непротивления злу насилеи, а я только один из его апостолов. Трудно найти более язвительную, чем у Чаплина, критику нашего общества. Однако он не выступает с проповедями и не завершает свои фильмы выстрелами. Чаплин показывает нам бродягу, который выживает лишь благодаря чуду и несравненной ловкости. Я повторил излюбленную чаплиновскую тему в фильме «Река»: ветеран, изуродованный войной, с тревогой спрашивает у метиски Мелани, что нужно сделать, чтобы преодолеть ложность ситуации. «Принять ее», — отвечает она. Чаплин констатирует эгоизм мира и его комизм. Подобно первоначальным христианам, он кротко приемлет все. Это чаплиновское приятие действует на публику и отвращает ее от насильственных решений. Сегодняшняя волна насилия, я убежден, частично вызвана тем, что на протяжении двадцати лет люди были лишены фильмов Чаплина.

## Вкус к переодеванию

Фильм «Эта земля моя» я снимал вместе с Дадли Николсом в 1943 году для «RKO». Действие его происходит во Франции во время оккупации. Фильм рассказывал о душевных терзаниях школьного учителя, запуганного немцами, но превращающегося в героя, несмотря на свое желание не вмешиваться в борьбу. Роль учителя замечательно играл Чарлз Лаутон.

Мы с Дадли Николсом вынесли важную сцену — встречу немецкого майора и французского учителя — на улицу маленького городка. Оба должны были идти по бетонированному тротуару, причем по отзвукам шагов должна была чувствоваться разница между этими персонажами. К моему большому удивлению, тротуар, по которому должны были идти актеры, оказался покрыт мягким картоном, раскрашенным под бетонное покрытие. Тщетно боролся мой старый друг декоратор Лурье, стремясь получить настоящий бетон; отдел звукозаписи фирмы возражал. Там опасались, что звуки подлинных шагов по твердому покрытию плохо наложатся на диалог. Ведь правилом было, чтобы ничто не мешало диалогу. Я пытался объяснить, что контраст между стуком офицерских сапог и шорохом мягких ботинок составляет один из смысловых элементов сцены. Особенно я подчеркивал то обстоятельство, что

актеры, чей разговор пойдет под стук сапог, будут играть иначе, чем если бы они шагали по немой земле. Доводы мои не действовали. Мне возражали, что при озвучивании «положат» звуки шагов, которые можно будет контролировать.

Этот инцидент заставил меня кожей ощутить различие во вкусах французов и американцев. Французы страстно любят все естественное, американцы обожают искусственное. Разумеется, это различие не абсолютно, потому что каждый великий художник одновременно и реалист и поэт. Американцы дали Фолкнера, французы — Жана Жироду.

Американцы придумали «девушку с обложки», это ирреальное существо. Искусство грима они довели до крайних пределов лживости. Каждый человек — немножко актер. Мы любим представлять перед людьми с самой лучшей стороны. Но у американцев это вполне естественное желание превратилось в своего рода маскировку. Как-то мы с женой, приехав на уик-энд в Палм Спрингс и остановившись в отеле для почтенных буржуа, на мгновение сочли, что не туда попали: нас окружали шерифы и бродяги. Но это вовсю веселились порядочные люди. Казалось, что присутствуешь на съемках фильма. А мы-то полагали, что едем отдохнуть! В наши дни подобное зрелище перестало быть редкостью в Европе: ведь прогресс не остановишь!

Я уже писал об однообразии американских улиц, хотя внешне строения разнообразны. В архитектуре американский вкус к гриму становится бредовым. Какой-нибудь укрепленный замок, чьи стены поражают толщиной, на самом деле оказывается своего рода коробкой с полыми стенами. Толстый слой штукатурки скрывает просмоленную бумагу и решетчатую перегородку от курятника, которые образуют основные компоненты этих стен. Хорошо еще, если обитатели этого «исторического дома» не переодеваются в костюмы спутников Жанны д'Арк, чтобы в них вкушать на десерт гамбургский сыр. Поразительное зрелище для европейца — это перевозка дома. «Феодальные» замки или «испанские» дома в буквальном смысле слова распиливаются на куски и перевозятся по улицам к новому месту сборки. Надо сказать, что эти гигантские спичечные коробки хорошо держатся, прибывая по назначению в целостности и сохранности. Они без всякого ущерба, только подрагивая, выдерживают землетрясения и легко переносят любые перестройки.

Вкус к переодеваниям предрасполагает американцев к актерскому ремеслу. Они — прирожденные комедианты. Нет ничего проще руководить толпой статистов-американцев. Играют они не лучше французов, но схватывают все с какой-то пугающей быстротой. Во Франции статисты и актеры с большим трудом теряют свою индивидуальность. Они стремятся все понять и вынуждают режис-



себя ясно объяснять, чего он хочет, что иногда приносит вред делу, так как вряд ли кто сможет похвастаться, будто точно знает, чего хочет.

Я люблю актеров, считаю их героями и мучениками своей профессии. Занятие актерским ремеслом не совместимо с нормальной жизнью, особенно для женщин. В доказательство этого утверждения достаточно вспомнить о количестве самоубийц среди актрис. Если они не пользуются успехом, причина их отчаяния очевидна, но оказывается, что больше всего самоубийств среди «звезд». У них есть все — слава, деньги, обожание мужчин, — и они более несчастны, чем статисточка, которая дает уроки. Вероятно, одним из мотивов этого заклания оказывается чувство, что «звезду» уже не признают человеческой личностью, а считают предметом.

У мужчин частым поводом к ипохондрии служит боязнь, что «все это кончится». Многих мужчин-«звезд» охватывает панический ужас при мысли, что в один прекрасный день им придется играть второстепенные роли, после того как их фамилия годами красовалась во главе афиш. Жертва этого падения уже не осмелится пойти к своему парикмахеру. Парикмахер — очень важная персона в американской театральной жизни: его салон представляет собой некое подобие биржи успеха.

Подобная неустойчивость в жизни иногда превращает кинозвезд в омерзительные существа. Режиссер трепещет перед ними, его помощники не смеют им слова сказать. Время между съемками «звезды» проводят лежа в своих уборных на колесах, играя в карты или разгадывая кроссворды. Они пальцем не пошевелинут, чтобы помочь главному оператору отрегулировать освещение: вместо них посылают дублера. Лишь в последний момент, когда на съемочной площадке отлажено абсолютно все, режиссер отваживается умолять «звезду» выйти на съемку. Зевая и ругаясь на чем свет стоит, великий актер плетется к месту съемок. Чтобы сойти со ступеньки своей артистической, он тяжело опирается на руку режиссера. Глядя на эту развалину, можно подумать, что он идет по больничному коридору после операции. Клиффорд Одетс прозвал кинозвезд инвалидами. Я советую любому начинающему режиссеру некоторое время побыть актером. Это даст ему возможность понять, что за невыносимым позерством «звезд» прячется трагическое волнение. Любая конфронтация с публикой или с техникой на съемках страшна. Но особенно страшно остаться наедине с объективом, этой чертовой «чечевицей», которая оценивает вас так же безжалостно, как лишённые человечности глаза. Нет ничего удивительного, что, выйдя из этого испытания, актер ведет себя нестерпимо.

«Болотная вода» стала моей первой встречей с американскими актерами. Началась идиллия, напомнившая мне историю моей любви к французским актерам. В начале съемок я сильно привя-

зался к Энн Бэкстэр. Ее игра и ее личность напоминали мне Жани Марез в «Суке». Никакой связи между этими фильмами не было, но в совершенно иной роли она, казалось, без всякого труда справлялась с положением.

Она одолевала сразу все трудности. Нечего и говорить, что я применил репетиции по-итальянски. Эти совместные чтения ролей, внешне бесполезные, и послужили поводом для обвинения меня в медлительности. «Болотная вода» утвердила мою веру в разделение мира по горизонтали: подобно плотникам и ветеринарам, актеры во всех странах одинаковы.

В американских студиях я с радостью вновь встретил те привычки, какие считал привилегией французских студий. Например, пуховку с рисовой пудрой у гримера. Сцена готова к съемке, освещение налажено, актер, которого должны снимать крупным планом, в транс — режиссеру остается только выкрикнуть свое роковое «начали!». И тут гример пробирается в священный круг, подходит к актеру и начинает пудрить ему лицо. Пуховка щекочет актера, он чихает, и все пропало: он больше не чувствует атмосферы сцены, и, чтобы его снова настроить на съемку, приходится едва ли не все начинать сначала. Менее важны были помощницы режиссеров и галстуки. Не знаю, почему почти все помощницы режиссеров обожают поправлять галстуки именно в тот момент, когда актер должен начать исполнение своей сцены. Эти привычки, которые я ненавижу, создали у меня иллюзию, будто я нахожусь во французской или итальянской студии. Ведь глупость тоже интернациональна. Обычай, который я считаю свойственным только американским студиям, заключался в том, что съемки прерывались, если у кинозвезды наступала менструация. После того как помощник режиссера в приличных выражениях распространял эту новость, все останавливалось. Не знаю, отдают ли до сих пор эту дань законам природы. Ведь я работал в «Фокс» тридцать лет назад.

Люсьен Баллард, мой оператор в фильме «Болотная вода», по происхождению был индейцем и очень хотел показать мне страну своих предков. Поэтому в одно прекрасное утро наша машина остановилась перед лавчонкой, чья вывеска предвещала ресторан с хорошей кухней. Нас принял старый, весьма достойный господин. Он оторвался от починки автомобильной покрышки и пошел за женой. Мой оператор обещал, что в этих местах нам подадут лучшую в мире яичницу с беконом. Появилась хозяйка и, даже не спросив заказа, принялась на газовой горелке готовить яичницу с беконом. Эта прелестная старушка в молодости, наверное, была очень красива. Мы отведали знаменитую яичницу с беконом: она оказалась невероятно вкусной. Хозяин с гордостью сказал мне: «Нелли начинала свою жизнь как кухонная прислуга в лондонском «Савое». Повара так обожали ее яичницу с беконом, что однажды

утром дали ей возможность зажарить ее для принца Уэллского».

На обратном пути оператор рассказал мне историю Нелли. Она встретила со своим мужем в Нью-Йорке, где они оба служили на кухне отеля «Уолдорф Астория». Их соединила любовь к свежему воздуху. В один прекрасный день, не выдержав больше работы в отеле, они решили уехать на Запад. Они купили «Форд» и, захватив лишь самую необходимую одежду, уехали. Но в каждом городе, где они могли надеяться найти работу, они сталкивались с той же самой горькой действительностью: повсюду город пожирал деревню, вскоре в мире больше ничего не останется, кроме домов. Они пытались устраиваться во второстепенных отелях у больших дорог. Однако слава о яичнице Нелли распространялась по округе, и рядом строились другие лавчонки. Местность переставала быть деревенской.

Однажды им пришлось остановиться, чтобы залить радиатор, в такой пустынной местности, что им показалось, будто они на луне. «Вот наше место», — сказал Нелли муж. Он купил кусок земли, где кучка деревьев возвещала источник. Потом они сами построили ресторанчик. Из окон этого единственного домишки можно было наслаждаться девственно чистым горизонтом. Глазу было буквально не на чем задержаться. Яичница Нелли привлекала клиентов, но ее муж предусмотрительно скупал земли вокруг. Этот участок, приобретенный ими за несколько долларов, теперь стоил состояние, но они крепко держались, и место оставалось абсолютно пустынным.

Я с удивлением спросил оператора, чем он может объяснить такую любовь этой пары к одиночеству. «Все очень просто, — ответил он. — Они любили и все еще любят друг друга. А любить лучше без свидетелей».

## Чарлз Лаутон

Габриэль приехала к нам в Голливуд со своим мужем, американским художником Конрадом Слэйдом, и их сыном Жаном. Когда мы уехали из Франции, было подписано перемирие. Слэйд не решался на отъезд. Американское гражданство делало его положение сносным. Принуждаемый событиями, он решил вернуться в США. Последний раз на французской земле я видел его в Кань. Воспоминание о Ренуаре, которого Слэйд действительно боготворил, превратило эту деревню в новую родину для этого вечного представителя богемы.

Ну а Габриэль повсюду чувствовала себя как дома. Старожилы Верхней Кань — художник Годе, лавочник Николай, Шарль по

прозвищу «Плут» — считали ее своим человеком. Она держала открытый стол, и ежедневно в полдень появлялись гости и без церемоний принимались за еду. Посреди обреченной на бойню Европы Кань выглядела мирным оазисом. Правда, разговоры не претендовали на интеллектуальность, наоборот, чем проще они были, тем большим пользовались успехом. Расскажу одну историю, которая приводила в восторг Габриэль. Среди постоянных гостей были два молодых человека, работавших на строительстве дороги. Один из них отправился купить себе брюки в Коншон-Кинетт, дешевый южный базар. Продавец, примерявший ему брюки, дольше, чем нужно, задержал руку на теле своего покупателя. Тот грубо одернул его: «Убери руки». Продавец ответил на этот крик обезоруживающей улыбкой. «Это все потому, — краснея, ответил он, — что я — большая плутовка».

Прибыв одним прекрасным утром в Голливуд, Слэйд, Габриэль и Жан поселились в нашем прекрасном доме, выстроенном в типично американском стиле. Мне очень хотелось жить в подлинной обстановке. Так как я находился в Америке, то мне хотелось жить на американский манер. Слэйд, который происходил из старинной семьи Новой Англии, чувствовал себя приезжим больше, чем Габриэль. Ее способность все усваивать и растворяться в окружающей среде действовала как в Калифорнии, так и повсюду. Очень скоро вокруг нее образовался кружок обожателей. Среди них были соседи, особенно молодые люди, разносчики из магазинов, слесари, приходившие чинить водопровод. Они не говорили по-французски, а Габриэль отказывалась выучить по-английски хотя бы одно слово. Однако ее слушатели внимали ей с величайшим интересом. Единственным английским выражением, какое она запомнила, было «sit up»: она заметила, что так приказывают собакам принять стойку. Она пользовалась этим выражением, чтобы сказать: «Садитесь, пожалуйста». Когда ей говорили, что «sit up» означает совсем противоположное действие, она отвечала, что это не имеет значения. И, действительно, люди отлично понимали, что она хотела сказать. Им достаточно было простого общения с этой потрясающей личностью.

Среди привычек, вывезенных ею из Франции, было обязательное угощение почтальона стаканчиком вина. Первый раз, когда Габриэль налила ему выпить, почтальон не понял, чего она от него хочет. Слэйд, который сам никогда не пил вина, объяснил ситуацию почтальону, который быстро освоился с этим приятным обычаем. Габриэль умерла в Голливуде. Эта бургундка, которая привезла сюда свою Бургундию, покоится теперь на семейном кладбище своего мужа.

Несмотря на преклонный возраст, она была полна необыкновенного жизнелюбия, которое было сильнее событий. Если бы она

обладала хоть каплей лукавства, она вызывала бы бурные страсти. Для нее, как для французов предромантической эпохи, любовные приключения главным образом давали повод для разговоров. Если бы ее интересовали «эти пустяки», то ее выбор несомненно пал бы на Чарлза Лаутона, который часто заходил к нам. Его она прозвала Толстый кот. Он гордился этим и притворно мурлыкал, чтобы соответствовать прозвищу. Мы жили поблизости друг от друга. Лаутон и Габриэль были свидетелями на моей свадьбе.

В жизни Лаутон выглядел ребенком, но этот ребенок при необходимости мог стать вдохновенным ученым, как в «Жизни Галилея». Хотя и выпячивая свой добродушный живот, он казался каким-то аскетическим пророком, поглощенным величием той вести, которую он нес миру. Помимо своего ремесла он любил цветы. В его саду были питомники с фуксиями, за которыми он нежно ухаживал.

У нас имелось немало поводов к согласию. Большой любитель картин, он имел в своей коллекции великолепный «Суд Париса», написанный моим отцом. Приобрел он холст в Нью-Йорке у торговца картинами Джорджа Келлера. Джордж рассказал мне об обстоятельствах этой продажи. Чарлз Лаутон мечтал обладать холстом Ренуара. Он просил Джорджа Келлера показать ему несколько работ. Келлер начал с того, что показал ему крохотный ренуаровский холст. Цена оказалась подходящей, но картина была уж слишком мала. Тогда Келлер показал ему «Суд Париса», очень большую картину, даже слишком большую для частного коллекционера. Цена соответствовала размерам этого произведения и заставила Чарлза Лаутона отступить. Все последующие дни он заходил в галерею и просил Келлера снова показать картину. Часто он ложился перед холстом и, пролежав на полу с добрый час, со вздохом уходил. В конце концов он купил эту картину. У любого другого человека такая поза могла бы показаться фигурством. Но у Чарлза Лаутона этого не чувствовалось: он искренне «обхаживал» ренуаровскую картину.

В ситуации, которые создавало перед ним актерское ремесло, он входил сразу, целиком и болезненно переживал любую помеху. У нас с Дидо были две таксы, которых мы обожали. На улице прохожие дразнили их Герингом и Геббельсом, так как одна была белой и жирной, и другая — тонкой и черной. Это возмущало Габриэль, считавшую подобные сравнения оскорбительными для собак. Чарлз Лаутон часто задерживался у меня, чтобы обсудить те или иные детали своей роли. Иногда, когда он увлеченно произносил очередную тираду, его перебивал резкий лай наших резвых собачек. Ему это причиняло настоящие страдания, и он ненавидел наших собак. К другим орудиям его пытки принадлежали сельские часы, чей резкий звон выводил Лаутона из себя. Часы эти имели

дурную привычку отбивать час дня двумя звонами. А наши встречи зачастую начинались в полдень...

В фильме «Эта земля моя» Чарлз Лаутон снимался в сцене, когда из-за тюремной решетки он видит, как на площадь сгоняют заложников, которых немцы должны расстрелять. Среди заложников находится директор школы, профессор Сорель. Лаутон должен был просто выкрикнуть его фамилию в надежде, что друг услышит это последнее прощание. Мы репетировали эту сцену двенадцать раз, но она не выходила. День заканчивался, и в этих декорациях оставался неснятым лишь тюремный план.

Чарлз Лаутон упорно повторял: «Но я не вижу профессора Сореля, как же я смогу его позвать?» Я знал, что сердиться на него бесполезно. «Неужели вы не видите профессора Сореля? Ведь он здесь». — «Где?» — «В вашем воображении». Тут же он, к моему громадному удивлению, заявил, что готов к съемкам. Результат получился великолепным.

Мы отпраздновали нашу победу стаканчиком виски в его уборной. Потягивая виски, он рассказал мне случай, который произошел с ним в Лондоне. Лаутон играл роль императора Нерона в каком-то помпезном фильме и должен был величественно сойти по лестнице дворца. Чтобы взобраться наверх, ему пришлось вскарабкаться по приставной лесенке на маленькую площадку. Сперва он объявил, что у него кружится голова; это была чистая правда. Затем сказал, что у него нет вдохновения. Режиссер велел поднять на площадку кресло и посоветовал Лаутону несколько минут отдохнуть. Вторая попытка оказалась неудачной. Вся труппа — актеры, техники и статисты — ждали. Наконец после по крайней мере дюжины попыток он объявил голосом, достойным Нерона: «Я вдохновился». «А не врешь?» — крикнул какой-то электротехник с выговором кокни. Все рухнуло. Пришлось перенести съемки на другой день.

Мои невыносимые собаки прерывали не только разучивание сценария нашего фильма. Лаутон решил познакомить меня с Шекспиром, которого я знал весьма поверхностно. Для меня и Дидо он играл не известные нам пьесы Шекспира. Наше невежество мучило его, и он счел необходимым восполнить этот пробел. Он играл все роли, визгливо читая «Укрощение строптивой», серьезно исполняя текст Яго и т. д. Надеюсь, что на высоты актерского рая, где он наверняка покоится, до Чарлза Лаутона дойдут слова моей признательности.

## Дадли Николс

Первым моим другом в Голливуде стал Дадли Николс, сценарист «Болотной воды». Дадли Николс был рыцарем и не выносил несправедливости; отсюда происходили его постоянные конфликты

с «членами исполнительного совета». Я вижу нас в кабинете одного из этих магнатов; мы внимаем советам, которые он расточает. «Чего действительно не хватает в вашей сценарии,— говорил он,— так это старой доброй любовной сцены. Представьте себе берег реки, деревья в цвету и юную девушку в объятиях своего возлюбленного, и все это, разумеется, в романтическом лунном свете». Во время этого перечисления Дадли Николс густо покраснел, а потом побагровел. Он медленно поднялся со стула и, повернувшись задом к собеседнику, просто сказал: «Луна восходит». И потащил меня из кабинета.

«Эта земля моя» была нашей второй совместной работой с Дадли Николсом. Этот фильм должен был доказать, что оказаться в шкуре гражданина страны, оккупированной врагом, не так просто, как, похоже, считали в Голливуде в 1943 году. Героические суждения эмигрантов мне казались дурным вкусом. Центром голливудского «сопротивления» было кафе «Актеры». Оно принадлежало режиссеру Престону Стэрджесу, щедрость которого была легендарной и который закрывал глаза на неоплаченные счета. Сколько победоносных вылазок против Виши родилось в этом кафе на Сансет-Стрип. Легко быть героем за десять тысяч километров от врага. Герой фильма «Эта земля моя», которого играл Чарлз Лаутон,— законченный трус. Он панически боится немцев и по-своему прав. В отличие от калифорнийских «сопротивленцев» он пытается остаться незамеченным. Он компрометирует себя, спасая жизнь одному участнику Сопротивления, и его, ставшего преодолевшим страх героем, расстреливают немцы. Настоящие герои скромны.

Этот фильм был снят в рекордно короткий срок и имел хороший прокат. Я думал, что этот успех поможет нам протолкнуть другие сюжеты. В наши планы входило снять «Сарн» по роману Мэри Уэбб с Ингрид Бергман в главной роли. Ей очень нравился сюжет, и любая студия финансировала бы фильм с ее участием, но у актрисы был контракт с Дэвидом Сэлзником, который вбил себе в голову снять с И. Бергман очередную «Жанну д'Арк». Он думал пригласить меня в режиссеры этого фильма. Сэлзник был крупным продюсером, и меня радовала мысль работать с ним, но только не над «Жанной д'Арк». Я хранил в памяти каждый кадр изумительной «Жанны д'Арк» Дрейера и не чувствовал себя достаточно смелым, чтобы ходить в башмаках своего гениального предшественника. Дэвид Сэлзник не хотел идти на риск и скомпрометировать свою «звезду» в роли девушки, огорченной тем, что у нее заячья губа. «Сарн», так и не перенесенный на экран, принес мне нечто более ценное, чем фильм: дружбу Ингрид Бергман и ее замечательного товарища по работе Рут Робертс. Мой семейный круг расширился и оказался способным выдержать все испытания. Так дело обстоит и по сей день. Он распадется лишь со смертью членов клана.

Мы с Дадли думали также о новой версии «На дне». Действие фильма должно было происходить в Лос-Анджелесе, основываясь на контрасте новых зданий и трущоб викторианской эпохи. Эти замыслы так и не осуществились. Дадли это удивляло. Он питал ко мне действенную дружбу, я отвечал ему взаимностью. Мы могли прибавить несколько хороших фильмов в список голливудской продукции. Дадли не знал лишь одного: моего дара увлекаться сюжетами, которые совершенно не интересовали продюсеров. Так со мной случалось во Франции и тоже возобновилось в Америке. Планы срывались по внешне объективным причинам: то занят актер, который должен играть главную роль, то продюсеры заявляли, что сюжеты, вроде предложенных нами, вышли из моды. Первые беседы с продюсерами всегда заканчивались благополучно: в общем, я им нравился. Затем, по размышлению, их начинали одолевать сомнения, и, в конце концов, после нескольких встреч, они объявляли, что мой сюжет — «не коммерческий»; эту песенку я знал наизусть. Ничего поделать с этим было нельзя; невзирая на деньги, которые приносили мои фильмы, я считался «некоммерческим» режиссером. Написанное у меня на лбу было хуже ярлыка: это было словно татуировка.

Я не хотел, чтобы Дадли терял время с соавтором, который грозил превратиться в обузу. Я толкал его на то, чтобы он сам поставил фильм о сестре Кенни. Этот давний замысел поддерживала актриса Розалинд Расселл, желавшая сыграть в нем роль. Сестра Кенни была колоритной фигурой. Нацепив шляпу с огромными страусовыми перьями, она шла по жизни так, будто направлялась на войну. Ее метод лечения полиомиелита ортодоксальная медицина считала шарлатанством. Он просто-напросто состоял в том, что пораженные части тела закутывались в теплые и сухие пеленки, а потом больные делали какие-то физические упражнения.

Я сопровождал Дадли в Миннеаполис, где находилась клиника сестры Кенни, чтобы помочь ему подготовить фильм. Мы присутствовали на бурном собрании, куда она пригласила человек сто врачей, причем своих отъявленных врагов. Дождем сыпались вопросы-ловушки. Сестра Кенни отвечала с неотразимым остроумием. Она завершила заседание следующим маленьким действием: на киноэкране были показаны увеличенные конечности молодого парня, больного полиомиелитом. «Считаете ли вы,— спросила она,— что этого больного можно вылечить?» Зрители единодушно ответили, что это невозможно. Но тут распахнулась дверь и вошел крепкий парень, который объявил, что он и есть тот самый больной. В ответ на общее недоверие сестра Кенни привела неопровержимые доказательства. Молодой человек ответил на все заданные ему вопросы. Один врач спросил, кем он работает. Парень оказался водителем грузовиков, причем тяжелых, как уточнил он.



## Поездка в город

Каждый город, каждое географическое место имеет свой цвет. Теперь цвет Нью-Йорка серебристо-серый. До Пёрл-Харбора он был темно-зеленым. Коридоры в домах, комнаты в отелях, лавки часто красились в зеленый цвет, что усиливало впечатление подавленности, которое испытываешь в этом метрополисе. На этом фоне резко проступал его блестящий фасад. Изнанка Нью-Йорка зачастую жалка. Незастроенные участки никогда не убираются. Поражительный символ нью-йоркского стиля являет 47-я улица, где в витринах пыльных лавок выставлены бриллианты, стоящие тысячи долларов. Не говорю уже о сквозняках: Нью-Йорк, подобно всем американским городам, разрезан на блоки зданий. В результате на перекрестках этих коридоров гуляет сильный ветер, который ничто не может сдержать. Часто видишь людей, забегающих в аптеки для того, чтобы им вынули соринку из глаза, потому что кроме старых порхающих всюду газет ветер подымает пыль, скопившуюся в этом гигантском мусорном ящике. И повсюду сажа, которую выделяют окружающие промышленные предприятия. Впрочем, я не застал еще самого худшего: последний раз мы были в Нью-Йорке до появления смога.

Но под этой грязью прячется блистательная интеллектуальная жизнь. Нью-Йорк — мировая столица зрелищ. Зайдите в один из небоскребов, что соседствуют с Таймс-скуэр: на каждом этаже, за каждой дверью сидят люди, занимающиеся зрелищами. В лифтах сталкиваются агенты, актеры, прокатчики, продюсеры, музыканты и журналисты. Бродвей — центр зрелищной индустрии. Голливуд — всего-навсего завершение материального успеха; там оплачивают то, что заработано в Нью-Йорке. Директорские кабинеты крупных кинокомпаний находятся в Нью-Йорке. Граждане Таймс-скуэр часто оказываются выходцами из Нижнего Ист-сайда, еврейского квартала в нижней части города. Начинали они в каком-нибудь маленьком мюзик-холле, который преданно посещает местная клиентура. Они приезжали из Берлина, Вены, Бухареста или Варшавы с пустыми карманами, но с головами полными идей. С собой они принесли совершенно особое чувство юмора, результат их обездоленности. Мишенью шуток они прежде всего выбирали самих себя. Именно отсюда вышли Ирвинг Берлин, Джордж Гершвин, Дэнни Кэй, Клиффорд Одетс. Именно отсюда, проделав путешествие в обратном порядке, они завоевали мир. Можно сказать, что Бродвей и как его отголосок индустрия зрелищ — порождение еврейского духа Центральной Европы.

В Нью-Йорке порхают идеи, меняются течения, идет интенсивная духовная жизнь. Здесь все делается быстро и все всегда спешат. Это — цивилизация конкуренции. Надо раньше соседа ус-

петь к цели, каковой бы она ни была. Америка — страна отдачи. К счастью для американцев, в этой системе есть трещины. Одной из главных трещин служит потребность рассказать о себе. Вы покупаете почтовую марку. Служащий в окошке обращает внимание на ваш иностранный акцент. «Из какой страны вы приехали?» — спрашивает он. «Из Франции». — «Моя бабушка была французенкой». Искушение слишком велико, и наш служащий не выдерживает. Он выдает вам полную родословную своей семьи, а взамен задает кучу вопросов о вашей. Клиенты терпеливо ждут в очереди. Та же сцена повторяется с торговкой сигаретами или официантом в ресторане.

Разговор с незнакомыми людьми представляет собой для американцев противоядие от слишком организованной жизни. Одно ясно, что все самые замечательные люди, которых я знал, обожают Нью-Йорк. Чаще всего они задают вопрос: «Вы живете в Калифорнии? И как вы можете выносить это?» Они забывают, что Нью-Йорк с его пылью, грязью, с клубами пара от муниципального отопления, вырывающимися из-под земли прямо посреди улиц и наводящими на мысль о каком-то подземном аде, напоминает гигантский готовый взорваться котел. К этой малопривлекательной картине следует прибавить растущий бандитизм, как ночные, так и дневные нападения, великое множество наркоманов, расовые волнения. Несмотря на все это, ньюйоркцы упорно продолжают утверждать, что Нью-Йорк — единственное место, где можно жить. Природа терпит все вкусы, в том числе и грубую любовь: нельзя обойтись без оскорблений и ударов, которыми осыпает вас любимое существо.

В 1944 году Ведомство военной информации предложило мне отправиться в Нью-Йорк, чтобы принять участие в создании фильма «Привет Франции!», предназначенного для показа американским войскам перед высадкой во Франции. Надо было показать солдатам, что не все французы носят баскские береты и что не все французенки принадлежат к женщинам легкого поведения. Этот фильм, как мне известно, так никогда и не был показан солдатам. Он дал мне возможность снова увидеть прелестную Аннабеллу и познакомиться с двумя необыкновенными театральными «тиграми» — Гарсоном Кэйнином и Рут Гордон. Бэрджес Мередит тоже входит в эту компанию. Могу сказать, что мы с ним отлично развлекались. Он женился на бывшей жене Чарли Чаплина, Полетт Годдар, и раскрыл нам с Дидо двери в театральный мир Нью-Йорка. Через два года мне пришлось работать с Бэрджесом и Полетт Годдар над фильмом «Дневник горничной».

В Полетт Годдар мы вновь обрели девчонку из «Новых времен». Разница сводилась к тому, что лохмотья сменились изысканно элегантными туалетами. Наша дружба прочна, несмотря на перерывы в несколько лет. Эта прелестная женщина умна, с ней никогда не

скучаешь. Я спросил ее, как Чаплин мог оказаться таким безумцем, что выпустил из своих рук подобный фейерверк. Она ответила, что не Чаплин ее покинул, а она сама рассталась с ним. По той причине, что все свое остроумие Чаплин тратил на свои фильмы. Но в жизни, по ее мнению, он вовсе не был веселым. И потом этот огромный дом, где они жили, чопорное жилище в английском стиле, — настоящая могила, утверждала она, и в нем не висело ни одной картины. Единственными предметами искусства были фигурки из английского фарфора, наглухо запертые в стеклянных полках. Но главное в том, что гения трудно вынести. Так утомительно держаться в высоких сферах мысли необыкновенного спутника жизни. Испытываешь потребность окунуться в привычную и прочную посредственность. Это успокаивает. Потому и был выбран ослепительный Бэрджес Мередит. Однако у Полетт имелось и от него противоядие: она сходилась только с незаурядными людьми, но часто их меняла.

Полетт сразу же взяла Дидо под свое покровительство. Она слегка разыгрывала перед Дидо роль гида в американской жизни. «У вас есть драгоценности?» — спросила она. Дидо призналась, что не имеет ни одной стоящей вещи. Полетт дружески ее пожурила: женщина обязана иметь драгоценности на случай ее размовки с мужем, которого она считает мужчиной своей жизни. Кладезь драгоценности в сумочку и уходишь; они занимают мало места, транспортабельны, их легко спрятать. Дидо слушала Полетт с серьезным видом, но казалось, ее не убедили эти советы о предусмотрительности в супружеской жизни. Для Полетт драгоценности были не только гарантией, но и оружием: человеку, обвинявшему ее в том, что она коммунистка, Полетт отвечала, угрожая швырнуть ему в лицо бриллиантовое кольцо.

По вечерам мы отправлялись в гости, встречались с Марлен Дитрих и Жаном Габеном, которые жили вместе. Марлен ради удовольствия пела в ночных кабае французские патриотические песни. Ее выступления неизменно заканчивались «Марсельезой». Габен находил это глупым. Он и Марлен дико ссорились. Он называл ее «моя пруссачка». Она отвечала тем, что прикасалась пальцем к его лбу и томным голосом заявляла: «Мне в тебе нравится то, что здесь, внутри, у тебя абсолютно пусто. В голове у тебя нет ничего, совершенно ничего, и мне это нравится». Такое оскорбление ничуть не задевало самого тонкого из актеров.

Марлен действительно воплощала собой «суперзвезду» не только на сцене, но и в жизни. Дома она была образцовой хозяйкой, сама готовила превосходные блюда: к ее шедеврам принадлежала фаршированная капуста. Наряду с увлечением стряпней она обожала те проявления восхищения, которыми была избалована. Однажды вечером в ночном кабае Марлен несколько раз просила Дидо со-

проводить ее в туалет. Дидо удивлялась этим частым отлучкам, но скоро поняла, что Марлен просто-напросто хочет похвастаться своими ногами. Она увлекала Дидо с собой под предлогом, будто ей необходима защита от натиска женщин, которые бросались за ней вслед. А дело заключалось всего-навсего в разыгрывании привычного ритуала. Надо сказать, что культ ножек Марлен был вполне обоснованным.

## Фидель, или любовь к искусству

Наши наезды в Нью-Йорк нашли свое завершение в посещении Института Барнса в Филадельфии. Это учреждение предлагает избранной публике сто пятьдесят работ Ренуара, из числа самых значительных, и сотню холстов Сезанна.

Доктор Барнс был личностью, вызывающей споры. Мой рассказ о нем основывается не на строгой реальности, а на фантазии слухов. Он изобрел чудодейственную антисептическую мазь «аргироль». Утверждали, что это изобретение появилось в итоге его стремления вылечиться от застарелой гонореи. Легко оценить важность этого открытия во время войны 1914 года, когда пенициллин был еще неизвестен. Компаньонами в своем деле он сделал двух врачей-негров. Причиной интереса Барнса к живописи и вообще к искусству был патриотизм. Он обожал свою страну и думал, что ей недостает только художественной культуры. Двумя самыми значительными явлениями современной цивилизации он считал французскую школу живописи и религиозную музыку американских негров.

Он построил Институт Барнса, превратив его в культурный центр, куда принимались только блестящие ученики. Барнс утверждал, что всему, даже ремеслу зрителя, можно научиться. Хорошо понять Моцарта, говорил он, помогает умение немножко играть на пианино и исполнять музыку великого маэстро хотя бы одним пальцем. Чтобы понимать живопись, неплохо самому попробовать заняться хотя бы акварелью.

Собрание Барнса хранилось в здании, построенном из камня, привезенного из Франции — «страны возрождения пластических искусств». В этот необыкновенный музей допускались лишь те люди, чьи посещения мотивировались любовью к искусству, а не праздным любопытством. Рассказывали, что он лично изучал просьбы о посещении музея и отвечал на них от имени своей собаки Фиделя.

Вот при каких обстоятельствах Фидель стал «секретарем» своего хозяина. Барнс путешествовал по своей обожаемой Бретани. В бедной рыбацкой деревне за ним увязался голодный пес и пришел вместе с ним на постоялый двор, где Барнс завтракал. «Бродяге» очень понравился дар Барнса в виде остатков рыбного супа.

На будущий год Барнс снова приехал в ту же деревню. Пес ждал его у стола. Когда Барнс вернулся в Америку, его расстрогало воспоминание о псе, узнавшем его спустя год. Он написал Джорджу Келлеру, который в то время находился в Париже, прося найти Фиделя и привезти к нему. Рыбак, владелец пса, был очень доволен получить за него немного денег. В Париже Джордж Келлер отмыл пса, избавив его от блох. Фидель совершил поездку в Америку в каюте первого класса.

Приведу несколько отрывков из «писем Фиделя» в том виде, в каком я услышал их от одного человека, который не любил Барнса. Я записал эти письма потому, что они, даже будучи порождением недоброжелательства, отражают значительность человека, чье величие делает его похожим на меценатов эпохи Возрождения.

Письмо к госпоже Х., представительнице известной семьи банкиров, судовладельцев, основателей железнодорожных компаний. «Мадам,

я получил Ваше письмо от... в котором Вы просите разрешения посетить «Институт» моего хозяина. К сожалению, мой хозяин, будучи бедным молодым человеком, лечился в больнице, которую построила Ваша семья. Вследствие интимных отношений с одной из Ваших санитарок он подхватил венерическую болезнь. Это воспоминание не изгладилось из его памяти, и он вынужден отказать Вам в посещении его Института».

Письмо к господину У., крупному издателю, владельцу газет. «Дорогой господин,

я польщен Вашим желанием посетить Институт моего хозяина. К сожалению, Вы пользуетесь репутацией человека, весьма сильно интересующегося молодыми людьми, которые служат лифтерами в Ваших конторах. Мой хозяин не имеет ничего против гомосексуализма. Он даже считает, что это занятие всепоглощающее, не терпящее никакой другой интеллектуальной деятельности. Вследствие этого он вынужден просить Вас отказаться от посещения Института».

Доктор Барнс выстроил свой Институт на участке земли, который приобрел в Мерионе, аристократическом пригороде Филадельфии. Он разделил его на куски, оставив за собой лучшее место. Покупателями других участков стали люди из высшего филадельфийского общества. Барнс обусловил продажу этих участков ограничениями, которые казались странными; например, он запрещал наряжать новогодние елки, он считал этот обычай омерзительным. Если бы елочные игрушки были расписаны Матиссом, он с радостью разрешил бы наряжать елки. Его соседи, напротив, никак не могли примириться с присутствием большого количества гостей-негров, которые у него собирались. Они направили ему петицию, требуя закрыть улицы элегантного квартала для «цветных». Барнс

ответил угрозой превратить Институт в больницу для негров. Изредка он собирал своих черных воспитанников и просил спеть ему «спиричуэлс» перед картиной Сезанна «Игроки в карты».

Расскажу о злослучении, выпавшем на долю господина и дамы из высшего общества, которые добились разрешения посетить Институт. В дверях их принял слуга, занятый мытьем полов. Не обращая на него внимания, эти посетители позволили себе искренне выразить свои личные вкусы, не скрывая, что они находят госпожу Сезанн безобразной, а «ню» Ренуара слишком толстыми. Вдруг мойщик полов выпрямился во весь рост и дрожащим от гнева голосом заорал: «Вон отсюда!», толкая их к двери. Это был сам Барнс, который любил таким образом проверять искренность посетителей своего Института.

На самом деле Барнс не был столь эксцентричным, сколь казался. Он просто был великим жрецом искусства, которому посвятил свою жизнь, и любое оскорбление искусства становилось посягательством на его религию. Я люблю доктора Барнса. На это у меня есть сильное основание: он был единственным в мире человеком, собиравшим мою керамику.

### „Человек с Юга“

Мы с Дидо купили дом в некогда шикарном квартале Голливуда. Дому было лет пятьдесят, что для Голливуда представляется уже древней историей. При доме был довольно большой сад, где в изобилии росли розы. Задний двор осеняла огромная шелковица, чьи ветви ниспадали, как у плакучей ивы. На другом краю сада росло гигантское авокадо: дерево не плодоносило, потому что весь его сок уходил в ветви. Над гаражом приютилась маленькая, но очень уютная квартирка, где можно было размещать приезжих друзей.

«Звезда» немного кино Аньес Эйрэс, будучи еще неизвестной, построила этот дом в старом американском стиле, частью из дерева, частью из штукатурки под мрамор. Место было историческим: Валентино, кумир женщин всего мира, приходил сюда к хозяйке дома, своей возлюбленной. Их друг, Руа д'Арси, занимал квартирку над гаражом. Эти подробности я узнал от режиссера Робера Флоре, который с первого дня пережил всю историю Голливуда. Сегодня воспоминание об этих романтических любовниках почти стерлось. Каждый год, в годовщину смерти Валентино, несколько старых дам приносят цветы на его могилу. Вот и все. Спросите у пятнадцатилетнего мальчишки, кто такой Валентино. Весьма вероятно, что он ничего не ответит. Однако всего полвека назад миллионы женщин были готовы отдать жизнь за своего кумира. Кинематографическая слава хрупка.

Габриэль и ее семья поселились рядом, в доме, который по сравнению с нашим казался памятником футуристической архитектуры. Слэйд очень нравился их дом. Он вновь обрел то, что напоминало ему о детстве: окна на салазках, крышу из дранки, сени, а главное — запах дерева. Слэйд считал, что американцы — плохие каменщики, но отличные плотники. Америка времен его детства жила в деревянных домах. Деревянные постройки придавали стране архаический, правда не лишенный очарования, стиль. Когда я пытаюсь определить свое впечатление от этих домиков-игрушек, мне приходит на ум прилагательное «трогательный».

В основном меня волнуют дома викторианского стиля с их кружевными узорчатыми украшениями, башенками, карнизами и чисто восточными балкончиками, на которые нельзя выходить даже в мыслях: тут же провалишься на мостовую. Существуют дома и с дорическими колоннами, тоже из дерева, которые относятся к началу века. Они пришли с Юга, но, каков бы ни был стиль первоначальных американских построек, представляют собой симфонию из дерева. Вспоминаю танцевальный зал в Лос-Анджелесе, полностью окруженный греческими колоннами на манер церкви Магдалины в Париже. Но церковь Магдалины тяжела и тесна, тогда как американские строения этого стиля кажутся вырезанными из бумаги. Лишь одна страна с таким же благоговением почитала дерево — Россия.

Сады за нашими домами разделяла только легкая ограда. Часть ее мы разобрали, так что наши участки, соединившись, образовали очень большой сад. Габриэль и Дидо постоянно пересекали эту воображаемую границу, которая напоминала мне ту границу между Францией и Германией, что Жироду провел в последнем акте «Зигфрида». Никогда я не забуду Мишеля Симона в роли таможенника.

Жизнь эмигрантов шла в маленьких национальных центрах. Французы объединялись с французами вокруг Шарля Буайе, немцы с немцами — вокруг Лиона Фейхтвангера. Другой центр объединял сливки европейского кино вокруг братьев Хаким. Я хорошо знал братьев, потому что снимал фильм «Человек-зверь» на их средства. Братья Хаким держали открытый дом: звоня к ним, все были уверены, что примут их с улыбкой. У них мы снова встречали Рене Клера и Жюльена Дювивье, Жака Деваля, автора фильма «Товарищ», и даже Пьера Лазарева, когда он наезжал в Голливуд. Там бывали также продюсер Лукашевич и его жена Зита, если они на время изменяли своей русской среде. Мы пили французские аперитивы и слушали французские пластинки. В саду игрались партии в белот.

Одним утром 1945 года ко мне зашел Робер Хаким. Он пришел предложить мне поставить фильм по роману Джорджа Сессионса Перри «Держи осень в своих руках». В очередной раз я сидел без

работы и поэтому сразу же просил Робера Хакима раздобыть мне не только роман, но и сценарий, который написал по нему Хуго Батлер. Хаким хорошо знал, что я воспользовался бы этим сценарием лишь как исходным материалом. Хуго Батлеру (ему называли меня возможным постановщиком фильма) нравилась «Великая иллюзия», и он был готов принять мои предложения по доработке сценария. Ох уж эта «Великая иллюзия»! Вероятно, именно этот фильм создал мою репутацию. Но ему же я объяснял множеством недоразумений. Если бы я согласился снимать подделки «Великой иллюзии», то, возможно, разбогател бы.

Расскажу коротко сюжет «Человека с Юга». Молодой крестьянин, устав работать на других, пытается завести собственную ферму. Он распахивает участок залежи, борется с недоброжелательством соседа, его маленький сын тяжело заболевает. Наконец ему удается вырастить прекрасный урожай хлопка. Но его уничтожает ураган. Наш герой не сдается и остается на этой земле, чтобы начать все сначала. Пересказ дает лишь весьма отдаленное представление о сюжете. За этой канвой скрывалась главная тема фильма — плохое питание крестьян. Малыш заболел пеллагрой. К великому изумлению родителей, врач вылечил ребенка, заставив его есть овощи и пить молоко.

Меня покорило в этом сюжете именно отсутствие интриги. Книга производила сильное впечатление: в ней показывались необъятность пейзажа, чистота чувств героя, жара, голод. Персонажи, вынужденные жить жизнью, ограниченной каждодневными материальными потребностями, достигали в сфере духовных интересов уровня, о котором даже не подозревали. Сценарий, сделанный Батлером, был превосходен, но, на мой вкус, не выражал мысль о спокойном величии книги. В сценарии придавалось слишком большое значение главному герою. Мне же виделся фильм, где будут не только герои, а фильм, где каждый элемент блистательно исполнял бы свою роль, где вещи и люди, животные и природа слились бы в великой хвале божеству.

Хуго Батлер был слишком опытным драматургом. Взволнованный моей увлеченностью этим сюжетом, он решил отказаться от работы над фильмом, чтобы оставить меня наедине со сценарием. Именно этот случай, который предвидел Хаким, дал мне возможность оценить продюсера Дэвида Лоева. Мы боялись, как бы он, лишившись громкого имени и опыта Батлера, не отказался финансировать фильм. С первой нашей встречи я был очарован Лоевым. У нас нашелся общий друг: мы разговорились об Альберте Левине и его влечении к прекрасному полу. Я предложил Дэвиду Лоеву взять более ортодоксального режиссера, чтобы избежать осложнений. Дэвида Лоева тронуло мое предложение. И все-таки он ответил, что ему нравится моя концепция сценария, и предложил переписать его по



моему усмотрению. Я принялся за работу, пользуясь помощью своей секретарши Паулы Сейлемсон и советами Фолкнера. Конечно же, влияние этого гения во многом определило успех фильма, который, будучи снятым в 1945 году, до сих пор демонстрируется во всех странах мира. Дэвид Лоев разрешил мне взять художником-постановщиком моего старого приятеля Эжена Лурье, а оператором — Люсьена Андрио.

Вот как Люсьен Андрио оказался в Соединенных Штатах. До войны 1914 года кино Франции располагало огромным рынком сбыта. Французские фильмы из скетчей — в их числе и «Протея», где «звездой» была цирковая акробатка, — шли в самых отдаленных странах. Группа американских дельцов решила пригласить в Нью-Йорк главных «виновников» успеха «Протеи», чтобы на месте снимать американские «сериалы». Самым известным из этих эмигрантов был режиссер Луи Ганье, подаривший нам «Тайны Нью-Йорка». Сама Протея отказалась покинуть родину. Ее заменили Пёрл Уайт, известной любителям кино и под именем своей героини Элен Додж. Протея просила американцев взять на работу своего младшего брата, который был помощником оператора и страстно хотел увидеть Америку. Люсьен Андрио сошел на берег с каноэ, на котором он плывал по Марне. В Нью-Йорке у него не было времени им воспользоваться. Позднее, заключив контракт с Голливудом, он подумал, что его лодке более повезет в Лос-Анджелесе: разве он не встречал на картах название одноименной реки? Андрио уже видел себя в кабачках, где играют на аккордеоне, точно таких, как на берегах Марны. Приехав в Лос-Анджелес, он отправился на поиски реки: она пересохла, и вместо воды Люсьен нашел камни.

«Человек с Юга» представлял для меня возможность «перезагрузки»: мое возвращение в американскую кинопромышленность зависело от этого фильма. Я уже говорил об этом и повторю снова: Голливуд очень благожелательно относился ко мне; я даже осмеливаюсь утверждать, что в Голливуде меня любили и еще больше любят теперь, когда здоровье не позволяет мне активно работать. Голливуд любит меня так же, как девочка любит куклу, которой можно менять платица под цвет ее волос. Все-таки я мечтал быть принятым Голливудом, не отрекаясь ради этого от своих творческих концепций. «Человек с Юга» мог означать осуществление моих надежд на то, чтобы руководить скромной студией экспериментальных, снятых без больших затрат, фильмов, исполнители для которых выбирались бы среди начинающих или актеров, уже не пользующихся успехом. Я был уверен, что в этих экономичных фильмах я буду изредка открывать настоящий талант, чье использование с лихвой покроет расходы на мои скромные опыты. «Кинозвездам» я не доверяю по той причине, что с них, как с гусей вода, все сходит. На них ведрами льют воду, а они остаются сухими.

Не без колебаний Джоэл Маккри согласился играть роль «человека с Юга», но оставил за собой право дать окончательный ответ после чтения готового сценария. Когда актеру, как было условлено, передавали сценарий, то последний ему совершенно не понравился, и он заявил Дэвиду Лоеву, что отказывается играть в фильме. Распространять «Человека с Юга» должна была «Юнайтед Артистс». Этот прокат, подобно прокату всех независимых фильмов, был равнозначен финансированию: предоставляемая прокатчиком гарантия давала возможность получить у банка большую часть бюджета фильма. «Человек с Юга» не особенно интересовал «Юнайтед Артистс»: там нравилось лишь то, что можно было бы установить над входом в кинотеатры фирмы светящуюся рекламу «С участием Джоэля Маккри». Они уведомили Дэвида Лоева, что отказываются от фильма. Я еще раз предложил Лоеву отказаться от моих услуг и был искренним в своем желании не причинять никаких хлопот человеку, покоровшему меня легкостью, с какой он решал проблемы кино. Дэвид не любил бросать слов на ветер: взрывы своего гнева он берег для стоящих того дел. Он просто-напросто довел до сведения «Юнайтед Артистс», что снимет все свои фильмы с проката, если фирма не обеспечит «Человеку с Юга» приличного распространения. «Юнайтед Артистс» пошла на попятный. Единственное предложенное фирмой изменение сводилось к перемене названия: «Держи осень в своих руках» не казалось им слишком «коммерческим».

Следовало найти другую «звезду». Но «звезды» были недоступны. Я просил Дэвида забыть о «звездах» и разрешить нам обратиться к хорошему актеру. Неожиданно для всех я предложил Захари Скотта, актера, специализировавшегося на исполнении ролей изысканных гангстеров. Он был родом с Юга, и я был уверен, что добьюсь от него правдивой интонации в игре. Другой причиной была моя вера в необходимость менять амплу актеров. Дэвид одобрил мое предложение, и работа над «Человеком с Юга» началась в самых благоприятных условиях.

Сперва я думал отправиться снимать в какую-нибудь деревню Техаса, где зародился этот роман, но в военное время транспортные средства передали армии и было невозможно переправить туда наше оборудование. Тогда поблизости, неподалеку от маленького города Мадера на берегу реки Сан Хоакин, мы выбрали хлопковое поле. Место для съемок было идеальным: от Лурье требовалось лишь построить ветхий домишко, а оператору вовремя снимать, чтобы получить цветущие хлопковые поля. В этом районе Калифорнии расположена большая колония русских, которые принадлежат, если не ошибаюсь, к секте духоборов. Секта эта преследовалась при царях и перебралась на калифорнийские берега незадолго до будущего нашествия сюда англосаксов. Эти русские разделились на две группы: «старые» и «новые». Старые отказывались

стричь бороды и волосы, а также изображать человеческие лица. Авторитет их был достаточно высок, потому что бритые лица попадались редко, а фотоаппаратов почти ни у кого не имелось. Нас очень забавлял вид бородачей, сидящих за рулем своих мощных открытых автомобилей: их волосистой покров развевался на ветру, как знамя. Армия нуждалась в хлопке, и у наших духоборов хватало денег на «кадиллаки». В наши дни вид бородачатых автомобилистов удивлял бы меньше, но тогда он поражал.

Хозяин арендованного нами хлопкового поля был из «старых». Спустя некоторое время после подписания контракта он просил кое-что уточнить и узнал, что мы намеревались фотографировать актеров. Как строгий хранитель религиозных правил своей секты он хотел аннулировать контракт. Однако это хлопковое поле, найденное нами, было единственным, которое годилось для фильма. Мы отказались, а директор производства пригрозил ему значительной неустойкой. Во время съемок мы жили в палатках, которые разбили на краю нашей «плантации». Палатки были очень удобными. Мы хорошо работали, вкусно ели, спокойно спали и думать забыли о войне. Вечерами мы просматривали отснятый материал, а на просмотр приходили местные жители. Потом они потчевали нас традиционной русской музыкой и мексиканскими мелодиями. Дэвид Лоев руководил этими сельскими праздниками. Наш весьма мрачный фильм был снят в безмятежной атмосфере веселья.

К моему великому облегчению, фильм пользовался успехом. Франсуа Трюффо вспоминает, как о нем упомянули в газете «Комба» по выходе его во Франции. Фильм демонстрировался на фестивале в Биаррице. Статью о нем Анри Маньян передавал в редакцию по телефону. Связь была плохая, и журналист, принимавший корреспонденции в Париже, записал вместо «The southerner» («Сатэнэ») — «Сутенер», а вместо «фильм Жана Ренуара» — фильм «черного жанра»\*.

## На жизнь и на смерть

«Метро-Голдуин-Майер» («МГМ») была обособленным царством. Осведомленные люди утверждали, что ее бюджет в три раза превышает государственный бюджет Португалии. Сегодня коридоры «МГМ» опустели, а ее декорации гниют под открытым небом. Все, что можно было перевезти, стало предметом фантастической распродажи на аукционе. Во времена расцвета «МГМ» туда поступали работать в возрасте, когда во Франции служат в армии, и оставались там, проходя всевозможные повышения, до выхода на пенсию... Здесь женились, умирали, жили с бодрой уверенностью причастно-

---

\* Созвучие: Jean Renoir и genre noir.— *Примеч. пер.*

сти к чему-то несокрушимо. «МГМ» была одной большой семьей, члены которой вербовались из среды законных родственников или людей, близких к «исполнительному совету». Против семейственности в работе я нисколько не возражаю; наоборот, она придает предприятию определенный стиль. Стиль «МГМ» отчасти создавался тем, что в фирме жили, как под колпаком. Разумеется, исключения встречались, но мощь этой махины быстро их перемалывала. Этот замкнутый мирок представлял собой театр, где разыгрывалось множество трагедий: самоубийства, нервные депрессии и смерти от алкоголизма были здесь частым явлением.

Рядом со входом в «МГМ» находилась похоронная контора, двери которой выходили на тот же самый тротуар. В Америке эти «погребальные фирмы» овладевают человеком, едва тот испустит последний вздох. В это торговое заведение потоком текли траурно одетые покупатели, что никак не вязалось с «фабрикой грез», находившейся по соседству за стеной. Подобное соседство раздражало директоров «МГМ», и они безуспешно множество раз делали предложения перекупить лавочку этого могильщика. Ситуация эта кажется мне превосходным символом крупнейшей в мире кинематографической организации. К сожалению или к счастью для себя, я всегда проникал за ограду этого «оленьего парка» «МГМ» лишь в качестве гостя.

Альберт Левин, работая продюсером в «МГМ», духовно был далек от этой фирмы — мне следовало бы сказать «империи», — так же, как от двора китайского императора. Обитателей империи «МГМ» он поражал своими университетскими знаниями. Он начал работать в должности помощника режиссера у Кинга Видора и быстро преодолел огромную дистанцию, отделявшую его от поста продюсера. Левин был небольшого — даже маленького — роста и был ухожен, словно куколка. Носил костюмы, сшитые у лучшего лондонского портного и выдержанные в чисто английском, строгом стиле. Только броские галстуки выдавали, что он живет в Америке, Голливуде и «МГМ». На его лице лежало выражение какого-то неожиданного лукавства. Он плохо слышал, но очень ловко выпутывался из самых трудных разговоров благодаря крохотному слуховому аппарату, который беспрестанно настраивал. Присутствуя на заседаниях административного совета «МГМ», он отключал аппарат и прикрывался одобрительными улыбками, которые собеседники принимали за полное согласие с их точкой зрения. Левин избегал голливудской заразы и брал из кормушки «МГМ» только по-настоящему съедобные «блюда». Он выпускал действительно прекрасные фильмы, и сам поставил потрясающий «Портрет Дориана Грея». Кино он обожал и выработал собственный режиссерский стиль, отводивший перво-степенное значение диалогу.

Больше всего на свете Левин интересовался сюрреализмом. Он

часто приезжал в Париж, где встречался с Элюаром, Бретоном, братьями Превер, Полем Гримо, Дюамелем. В Голливуде его постоянными гостями бывали Макс Эрнст и Ман Рэй. Его жена Милли Левин была превосходной хозяйкой: нигде я не едал таких ростбифов, как у нее. Семья Левиных коллекционировала также предметы доколумбовой эпохи и вообще все, имевшее отношение к искусству примитивов. Вечера в их доме в Санта Моника расцвечивались антиконформистскими разговорами. Казалось, мы сидим в кафе «Клозери де Лиля». Если разговор становился слишком профессиональным, Герберт Стотхард, один из авторов оперетты «Роз-Мари», садился за рояль и играл из нее отрывки. Контраст был вполне в духе сюрреализма.

В доме Левиных царила тетушка Етта, мать хозяина. Сын был обязан ей своим положением в обществе. Дочь бедных еврейских эмигрантов, выходцев из России, она приехала в Нью-Йорк полвека назад. Чтобы воспитать двух сыновей, она работала подавальщицей в бруклинском кафе. Благодаря строжайшей экономии, ей удалось послать их учиться в университет. Альберт вышел из университета, располагая дипломом доктора наук и дружбой своего однокашника Дэвида Лоева. Последний убедил его бросить преподавание и поступить в «МГМ». Тетушку Етту нисколько не ослепляла карьера сына. Ей оставались чужды американские понятия об успехе. Она одобрила брак Альберта с его кузиной Милли. В случае необходимости она твердой рукой возвращала сына, словно мальчишку, на стезю супружеской верности. Тетушка Етта излучала особое благородство. Гости Эла Левина восхищались ею и любили слушать ее истории. Глядя на нее, я думал о картинах Шагала.

Альберт Левин тяжело переносил разлуку с Нью-Йорком, где он вырос, Голливуд казался ему провинциальным. Хотя здесь и ворочали миллионами, этот город был для него подобием курортного местечка, вроде Монте-Карло или Баден-Бадена. Поэтому — его жизнь была вполне обеспечена прежней работой в «МГМ» — он решил перебраться в свой обожаемый Нью-Йорк. Отправляясь в Париж, мы с Дидо ехали через Нью-Йорк единственно ради того, чтобы повидать Левиных. Останавливались мы в отеле, что располагался в квартале от их жилья, и на целую неделю погружались в увлекательные дискуссии. Но, увы, человек предполагает, а бог располагает. Эл Левин едва начал в полной мере наслаждаться чудесным положением чистого интеллектуала, как Милли заболела недугом, который унес ее в могилу. После смерти Милли Эл пытался обмануть самого себя. Он приглашал множество друзей, притворялся, будто, как никогда раньше, страстно увлекается отвлеченными философскими спорами. Прерывал он эту наигранную активность лишь для того, чтобы ходить на кладбище и, стоя перед

урной с прахом Милли, предаваться воспоминаниям. Потом он умер почти в полном одиночестве. Уверен, что это одиночество не удивляло его: он часто говорил, что слишком большие группы людей представляют собой всего-навсего скопища одиночек. После смерти Левина мы больше не бывали в Нью-Йорке.

## „Женщина на берегу“

В 1946 году я еще не отказался от мысли снимать недорогие фильмы, которые не были бы «B-pictures». Так в Голливуде называли фильмы, снятые за несколько дней конвейерным методом. Их простые сюжеты не требовали тщательной подготовки. Часто в них использовали те же декорации, предназначавшиеся для производства аналогичных первоэкранных фильмов. «B-pictures» насыщали рынок вестернами и фильмами о гангстерах. Они были хилыми наследниками тех фильмов, что принесли славу американскому кино. Голливуд суперфильмов игнорировал «B-pictures». Эти фильмы представляли собой особое явление, снимали их в различных студиях, и авторы запрещали себе любой художественный поиск, который мог привести к потере времени. Сегодня эстафету «B-pictures» подхватило телевидение.

Говоря о недорогих картинах, я имел в виду фильмы, сделанные столь же тщательно, что и фильмы с большим бюджетом. Сэкономить можно было бы на заработной плате главных создателей фильма — продюсера, режиссера, сценариста, «звезд» — и моих привычных методов монтажа, когда в одном кадре объединяются элементы нескольких планов, что значительно ускоряет съемку. Мую идею подхватил отличный продюсер, работавший по контракту с «РКО», Джек Гросс. Мы часто беседовали с ним о замыслах этих недорогих фильмов. Но «РКО» мы были нужны для производства полнометражного фильма, где режиссером был бы я. «Звездой» фильма была Джоан Беннет. Сюжет привлек меня, и я приходил в восторг при мысли о съемках фильма с этой актрисой. Добавлю, что стать режиссером этого фильма меня окончательно убедила возможность поручить роль первого любовника актеру Роберту Райэну, который мне нравился. «Человек с Юга», принятый очень хорошо, принес мне признание в Америке. Решили, что в сотрудничестве с Гроссом я напишу сценарий нового фильма. Гросс умер, и вся ответственность за фильм пала на меня. Смерть эта показала мне мрачным предзнаменованием, и я не ошибся.

Я начал работу с оптимизмом, который мне придавала уверенность, что с фильмом не будет серьезных проблем, но роман Митчела Уилсона «Отнюдь не слепой», положенный в основу сценария «Женщины на берегу», оказался сложнее, чем я предполагал. Темой ро-

мана было одиночество, одна из великих проблем нашей эпохи. Все чаще люди, у кого вызывает отвращение наша стандартизированная цивилизация, пытаются вырваться из стада человеческого. Одиночество — это столь же богатая, сколь и не существующая тема. Ведь одиночество — это пустота, населенная призраками, которые приходят из нашего прошлого. Призраки эти настолько сильные, что способны по своему подобию лепить наше настоящее.

Существует порода по-настоящему одиноких людей; они встречаются редко. Прирожденные эти отшельники умеют отгораживаться от мира, целиком созданного ими самими. Большинство одиноких только по внешности принадлежат к этой категории людей. Рождены они были, чтобы участвовать в окружающей жизни, а одинокими, как правило, стали лишь вследствие какого-либо горестного события. Этим людям тяжело оставаться в кольце одиночества. Если они упорствуют в своем уединении, то всегда ценой страшной драмы. Для художника драма одиночества представляет собой эпизод трагедии, в которой мы все играем и представление которой заканчивается только с нашим уходом в вечность. Художник — это всего-навсего человек, наделенный даром делать зримыми страсти собственной души. Искусство — это воплощение внутренней и зачастую бессознательной мечты.

«Женщина на берегу» представлялась идеальной темой, чтобы раскрыть драму одиночества. Простота ее допускала самые разные повороты сюжета; поступки трех героев были лишены всякой живописности; действие разворачивалось на фоне пустынных пейзажей и изображалось в совершенно отвлеченном стиле. Сюжет этот был противоположностью всего, что я до сих пор искал в кино. Во всех предыдущих фильмах я старался ощутимо передать те нити, что привязывают личность к окружающей среде. Чем больше я старел, тем громче прокламировал ту утешительную истину, что мир един, а тут бросился исследовать персонажей, чьей единственной мыслью было отгородиться от того абсолютно конкретного явления, какое называется жизнью. С моей стороны это было ошибкой. Я объясняю ее относительной изолированностью, на которую обрекало меня ограниченное знание английского языка.

Драма заключалась в том, что элементы моей прежней жизни изменились и я рисковал почувствовать себя таким же чужаком на площади Пигаль, каким был на Сансет-Булвар. Первая поездка во Францию после войны убедила меня, что немецкая оккупация удвоила традиционное недоверие французов ко всему иностранному. Вспоминается характерный инцидент. Я вез из Англии автомашину английской марки. Таможенные формальности так задержали операцию по ее оформлению, что я ехал из Булони в Париж ночью. Французские водители привыкли к желтым фарам. У моей английской машины фары были светлые. На каждом повороте меня при-

ветствовали потоком ругани. На каком-то перекрестке меня окружили трое или четверо автомобилистов; они вышли из машин и с угрозжающим видом приближались ко мне. Моя жена пыталась все уладить, но ее португальский акцент лишь усложнил дело. Из восклицаний нападавших я понял, о чем шла речь: причиной конфликта были светлые фары. Нас спасло исключительно грязное ругательство, которое бросил мне водитель грузовика. В ответ у меня сразу же вырвалось классическое выражение из лексикона военных: «Это ты-то? Недоделок...» Знание арго мгновенно изменило позицию моих врагов, которые спокойно разошлись.

Но самые крупные перемены я обнаружил среди близких друзей. Многие приятели по кино работали под контролем немцев. Ошибались они или были правы? Они испытывали потребность все мне объяснить. Однако я не люблю осуждать людей и боюсь, когда люди начинают судить обо мне. Свобода суждений — одно из условий истинного диалога. Французы еще не привыкли к тому, что никто не следит за их жестами и словами. Слежка приучила их жить в атмосфере постоянного недоверия. Внешне ничего не изменилось, может быть, смех стал чуть громче, однако все уже было не «то». Лишний раз окружающая среда наложила на людей свой отпечаток. Франция переменялась. И я сам стал другим. Франция и я, мы чувствовали себя старыми супругами, встретившимися после долгой разлуки. Они по-прежнему любят друг друга, но видят все свои недостатки. А ведь в начале своей жизни они их не замечали.

Естественно, что я искал сюжеты, не имеющие никакого отношения к родине, которая уже перестала быть сама собой. Как чумы, я боялся умильных образов довоенной Франции. Лучше пустота, чем остроконечная бородка киношных французов. Но в пустоте не найти твердой опоры. Я убедился в непрочности своего здания и попытался изменить сюжет в ходе съемок. Это погрузило меня в хаос сценария, результатом чего стал фильм, который мне кажется интересным, но чья непонятность мало способна понравиться публике. Однако Джоан Беннет была, как никогда раньше, прекрасна в своей призрачной роли, а Чарлз Бикфорд трогателен в своих усилиях одолеть пустоту. Великолепный Роберт Райэн очень тонко заставлял нас разделять все тревоги своего героя. Чтобы подчеркнуть одиночество героев, Ганс Эйслер написал партитуру, в которой он применял контрапункт с присущим ему талантом. В заключение скажу, что «Женщина на берегу» оказалась своего рода авангардистским фильмом, который четвертью века ранее занял бы свое место где-то между «Носферату» и «Кабинетом доктора Калигари». У американских зрителей он совсем не пользовался успехом. Гораздо серьезнее было, что он совершенно не понравился руководителям студий «РКО».

С этой фирмой я подписал контракт на два фильма. Через не-



сколько дней после премьеры меня навестил мой агент Ральф Блум. Он сообщил, что «РКО» предлагает выкупить мой контракт за определенную сумму. По натуре я не борец: я принял предложение, и все закончилось, «все» в буквальном смысле слова. Провал «Женщины на берегу» означал конец моей голливудской авантюры. Больше мне никогда не приходилось снимать в американских студиях. Но меня упрекали не только за провал «Женщины на берегу». Однажды Занук, хорошо разбиравшийся в режиссерах, объяснил случай со мной группе киношников. Я приведу эту лестную для меня оценку. «Ренуар,— сказал Занук,— очень талантлив, но он — не из наших».

## „Река“

Однажды я совершенно случайно прочел в «Нью-Йоркер» критическую статью о книге, весьма меня заинтересовавшей. Речь шла о романе английской писательницы Рюмер Годден «Река». Критик оценивал эту книгу как один из лучших романов, появившихся после войны. Я купил книгу и был потрясен не только очарованием повествования, но и тем, что эта история показалась мне пригодной лечь в основу высокохудожественного и одновременно способного быть принятым голливудской кинопромышленностью фильма. Дети в романтической обстановке, девочки, открывающие любовь, смерть мальчика, который слишком любил змей, довольно тупое самодовольство английской семьи, живущей за счет Индии, как слива на персиковом дереве, а главное, сама Индия с экзотическими танцами и обычаями — все казалось мне вполне приемлемым по своей нейтральности.

Убежденный, что нашел сюжет, который вновь распахнет передо мной двери киностудий, я просил своего агента приобрести права на экранизацию «Реки». Он разубеждал меня, советуя не браться в эту авантюру. «Индию,— сказал он,— я представляю себе только со слонами и охотой на тигра. Есть в вашем сценарии охота на тигра?» Несмотря на отсутствие этого козыря, я просил его показать «Реку» различным студиям и во всяком случае приобрести права на экранизацию. Он заставил меня обойти продюсеров, способных заинтересоваться этим экзотическим сюжетом. Повсюду нас ждал неизменный ответ: «Индия без слонов и охоты на тигра — не Индия». Я начал отчаиваться в успехе, как вдруг мне нанес визит коммерсант с Беверли-Хиллз, который заявил, что интересуется постановкой фильма «Река». Случилось это в 1949 году.

Кеннет Макелдауни был цветоводом. Он обожал кино, обожал Индию и невероятно деятельно служил обоим кумирам. Благодаря жене, милой Мелвине Памфри, которая заведовала рекламой у

«кинозвезды» и чемпионки по плаванию Эстер Уильямс, он обладал множеством знакомств в кинематографическом мире. Во время второй мировой войны Макелдауни служил в Индии, в бюро американских военно-воздушных сил. Эта должность позволила ему оказать несколько небольших услуг ряду важных индийских персон, и в обмен на это он просил их финансировать фильм об Индии, который ему хотелось поставить. Для индийцев фильм представлял выгодную операцию: им запрещалось экспортировать капиталы из страны, но ничто не помешало бы вывезти фильм, который приносил бы им деньги за границей.

Недоставало лишь сюжета. Мак бредил охотой на слонов, но для сюжета фильма ее было недостаточно. На приеме в Нью-Йорке он встретился с одной дамой, близкой знакомой Неру, и поделился с ней своими проблемами. Она заинтересовалась этим делом и дала следующий совет: постановка фильма об Индии очень понравилась бы Неру и важным людям в стране, но надо отказаться от чисто индийского сюжета. Индийцы не верили, что иностранцы смогут правдиво показать их проблемы. Она посоветовала Маку прочитать «Реку» Рюмер Годден, достоинством которой было то, что действие происходило в Индии, но рассказывалось в романе об английской семье. Макелдауни прочел роман, где, как ему показалось, не хватало охоты на слонов, хотя он и не терял надежды вставить этот «блестящий» эпизод в нежную и простую историю «Реки». Он хотел купить права на экранизацию книги; издатель ему ответил, что эти права уже приобретены неким Жаном Ренуаром. Он вступил в сношения со мной и предложил мне поставить фильм. Я согласился, выдвинув четыре условия: он оплачивает мне ознакомительную поездку в Индию; я пишу сценарий в сотрудничестве с автором романа; в фильме не будет никакой охоты на слонов; наконец, при монтаже последнее слово остается за мной. Макелдауни их принял. Правда, наряду с «Рекой» он пытался отснять свою любимую охоту на слонов. Не преуспев в этом, он думал заменить этот аттракцион видами Тадж-Махала.

Мы с Дидо познакомились с Рюмер Годден в обстановке, абсолютно не «индийской». Макелдауни загорелся нашим замыслом и взялся за его осуществление. Он устроил нам встречу с автором «Реки» в кабачке «Настоящий рыбак» на берегу Темзы. С этого дня Рюмер, Дидо и я стали верными друзьями. Она приехала к нам в Голливуд писать первый набросок сценария. После нашей первой поездки в Индию мы с Дидо отправились в Англию, чтобы работать над вторым вариантом сценария, используя все, что узнали за время путешествия. Ведь мы побывали в местах, где протекало детство Рюмер Годден.

Самое важное, что в этой поездке я узнал подлинную причину того, почему индийцы так не любят англичан. Дело не в том, что

англичане завоевали индийцев, а в том, что англичане не признают их за людей. Индийцы для англичан — пустое место. А индийцы жаждут человеческого общения, нуждаются в живом участии. Я был растроган зрелищем сбегающих к воде лестниц храмов, походкой женщин, изяществом, с каким они заворачиваются в сари. Меня увлекло то немногое, что я открыл для себя из танцев и музыки Индии, взволновала трогательная потребность индийцев в общении. И самое главное, восхитившее мой ум делателя фильмов, заключалось в том, что я увидел в красках Индии чудесный повод, чтобы попытаться воплотить на практике свои теории о цветном фильме. Долгие годы я мечтал сделать цветной фильм. Однако я считаю, что черно-белая пленка сильно способствовала превращению кино в зрелище. Черно-белое кино обладает тем преимуществом, что не может быть реалистическим: хотим мы или нет, живая жизнь многокрасочна.

Основной принцип, которым я руководствовался в использовании цвета, состоял в том, чтобы избегать лабораторных эффектов. Задача заключалась в том, чтобы перед камерой находились такие же, как в театре, пейзажи и декорации. Иначе говоря, надо не пользоваться специальными фильтрами, не добавлять после съемок никаких оттенков. Другой принцип: при натуральных съемках избегать пейзажей, слишком богатых цветовыми нюансами. Наш глаз — инструмент, намного превосходящий самые совершенные линзы, и нам совсем нелегко разобраться в оттенках, встречающихся в природе. Камера — этот искусственный глаз, созданный людьми, — удовлетворит нас лишь в том случае, если мы будем ставить перед ней простые задачи. Пейзажи Иль-де-Франс насыщены мириадами смешанных друг с другом оттенков цвета. Несчастливая камера теряется в них и дает нам их беспорядочное отображение. Тропическая растительность, наоборот, характеризуется ограниченным набором цветов: зеленые растения там действительно зеленые, а красные — действительно красные. Поэтому Бенгалия, подобно многим другим тропическим странам, просто создана для цветной фотографии. Краски там неяркие, но и не смешанные. Их легкость напоминает холсты Мари Лорансен, Дюфи и, осмелюсь добавить, Матисса. Зеленый и красный цвета индийского знамени отличаются от зеленых и красных цветов знамен других наций.

Снимая «Реку», мы охотились за полутонами. Лурье дошел до того, что в одной из сцен заставил перекрасить газон в нужный зеленый цвет. Мы тщательно следили за цветом домов, портьер, мебели, одежды. Снимать одежду было довольно легкой задачей: индийцы любят одеваться в белое, цвет идеально простой. Разумеется, сама река ускользала от нашего контроля, и поэтому мы подгоняли передние планы по отношению к планам задним.

«Река» — это своеобразный репортаж о жизни английской семьи

в Бенгалии. В рассказе нет ни начала, ни конца. Из жизни группы людей мы словно вырезали кусок, не стараясь превращать его в законченную историю. Сюжет ограничен самой обстановкой. Главная моя задача сводилась к тому, чтобы быть правдивым. Индию я знал по нескольким хорошим книгам, — особенно мне нравилась «Поездка в Индию» Э.-М. Форстера, — хотя мне недоставало общения с настоящими индийцами. И мне на помощь пришло божественное провидение.

Когда мы уже находились в Индии, мой племянник Клод донимал продюсера требованиями о легком электрооборудовании, в первую очередь — электрическом генераторе и прожекторах. Макелдауни решил купить их в Лондоне, надеясь после окончания фильма перепродать. Оказалось, что на пароходе, куда погрузили купленное оборудование, получили приказ выгрузить его на причал, а взамен взять оружие для Индокитая. Тогда была в разгаре франко-индокитайская война, и торговля оружием процветала от Лондона до Калькутты, где я даже встретил двух молодых людей из моей деревни Кань, которые приобрели самолет и наживались на незаконной продаже оружия. На их самолете не было штурманских приборов для дальних перелетов. «Заблудиться невозможно, — говорили они, — надо только лететь вдоль Гималаев, а когда пролетаешь над дельтой Ганга, ясно, что прилетел на место». Так я и не сумел выяснить, кому предназначалось оружие — французам или вьетнамцам.

Целых два месяца понадобилось Макелдауни, прежде чем он нашел пароход, на котором взялись бы перевезти что-нибудь, кроме оружия. Это мне позволило вдоль и поперек объездить в компании Рюмер Годден места, где происходит действие «Реки». Я также воспользовался присутствием ее младшей сестры, Нэнси, бывшей замужем за англичанином, который изобрел какое-то средство против малярии. Нэнси была удивительной наездницей, но, к несчастью, честолюбие побуждало ее пытаться преодолевать все более высокие препятствия. И, следовательно, добрую половину своей жизни она находилась в гипсе. Она свободно говорила на бенгали, слушала истории, которые рассказывали в конюшне, а затем пересказывала нам. Вот одна из них, многое объясняющая в духе индусов, я подчеркиваю индусов, так как не верю, что этот анекдот приложим к магометанину. Слугу-индуса обвинили в краже свитера. Кстати, свитер этот нашли в его хижине. Он не признавался в этом проступке, но, так как хозяйка не верила ему, сказал: «Раз вы мне не верите, все очень просто. Через две недели я умру». И он действительно умер, хотя никто не смог объяснить эту смерть какой-либо физической причиной.

Другой анекдот, к счастью более радостный, раскрыл мне иную сторону индусского духа. Шандернагор, небольшой городок, фак-

тически пригород Калькутты, на берегах реки Угли, оставался еще французским владением и даже обладал правом иметь своего губернатора. Этот губернатор, молодой, начинающий свою карьеру дипломат, рассказал мне, что за несколько месяцев до моего приезда он должен был противостоять бунту неприкасаемых. Поводом для народного выступления послужила установка во дворце губернатора туалетов со спуском воды. До установки этих туалетов выносом горшков занимались неприкасаемые, то есть эта работа являлась монополией их касты. Установка новых туалетов уничтожала исключительное право неприкасаемых; поэтому вспыхнул бунт. Дворец был осажден, и боялись худших эксцессов насилия. Губернатора озарило вдохновение: он гарантировал, что только неприкасаемым будет разрешено спускать воду.

Но более всего мне помогли понять Индию индийцы из моей съемочной группы, особенно мой ассистент Хари Дас Гупто, который даже ввел меня в свою семью. Эти люди были просто образцом индийской просвещенной буржуазии. Среди них встречались профессора, адвокаты, врачи, служащие, люди свободных профессий. Многие девушки закончили университет в Шантиникетоне. Учебному заведению, основанному Тагором, удалось развить индийские традиции, введя в образование главные элементы из западной культуры. Это было большой удачей. Имя Тагора навсегда останется связанным с культурным развитием Бенгалии, которая обязана ему своим положением столицы культуры Индии.

Фамилия Гупто широко распространена в Индии, особенно в штате Бихар, к северу от Калькутты. Это фамилия династии царей, оставивших миру два ценных подарка: ансамбль замечательных статуй — на мой взгляд, лучших в индийской скульптуре — и владыку Сидхартху Гаутаму, прославившегося под именем Будды. Расскажу, каким образом другой Гупто — Рам Шен Гупто, — не состоящий в родстве с Хари, стал у нас помощником оператора.

Мы снимали пробы детей, способных сыграть в нашем фильме. Машинист, трещоткой дававший сигнал к началу съемки, проявлял поразительную живость. Он перемещал лампы прежде, чем электротехники успевали понять указания Клода; он даже угадывал намерения оператора. Нас покорял его внешний вид: он был высокий, худой и носил ослепительное дхоти. Отсняв пробы, мы разговорились с ним и узнали, что он был прекрасным кинооператором и занял место машиниста, чтобы иметь возможность оказать нам свои услуги. Клод тут же снял вместе с ним одну пробу и принял его в группу помощником.

Станцовщицей Радхой мы познакомились в Бенаресе, священном городе, а с ее будущим мужем, Рэймоном Бюрнье, встретились у французского культурного атташе в Калькутте Кристины Боссенек, которая просила меня прочесть лекцию воспитанникам фран-

цузской школы. Бюрнье пригласил нас в Бенарес провести новогодние праздники во дворце на берегу Ганга, где он жил. Рэймон страстно любил Индию. Он даже думал о том, чтобы принять индуизм и, подражая индуистам, носил прическу в виде конского хвоста. Удерживало его лишь то обстоятельство, что, не принадлежа по рождению к высшей касте, он мог принять индуизм только в качестве неприкасаемого. Именно у него я встретил Алэна Даньелу́, музыковеда и прекрасного знатока Индии.

Радха познакомила меня с танцами «катакали» и вообще с музыкой провинции Мадрас, где она жила. Ее отец был президентом Теософского института. Через три или четыре дня, проведенных вместе с Радхой, мы с Клодом, увлеченные этой яркой личностью, предложили ее на роль Мелани. Сначала Макелдауни испугал наш выбор, который казался ему безумием: Радха прекрасна красотой, трудно понятной западным людям. Мы привели его на сеанс танцев, сломивший его сопротивление. Приготовления к работе над фильмом проходили во дворце Рэймона Бюрнье под дружелюбным взглядом огромной птицы — очень прожорливого журавля по кличке Сифон.

Нам необходимо было найти девочку на роль Хэрриэт. Этот персонаж несет на своих плечах всю тяжесть фильма. «Звезды» Голливуда были вне финансовых возможностей Макелдауни, и он просил меня найти девочку среди школьниц. Он поместил в газете объявление; пришло более ста кандидаток на роль. К ним я применил свой старый метод отбора, состоящий в том, что я заставляю их читать текст не играя. Газетная статья годится для этого лучше сонета Шекспира. После нескольких туров конкурса победительницей стала Патриция Уокерс, дочь служащего на одном из местных заводов.

У нее были внешность, манеры, произношение типичной английской девочки, родившейся и выросшей в Индии. По внешним данным она идеально подходила к роли. Выбор на главную роль непрофессиональной актрисы был данью тому, что я называю внешней правдой. Он повлек за собой выбор Тома Бри́на на роль капитана Джона. Этот герой романа потерял на войне ногу и тяжело переживает свое уродство. Я встретился с несколькими голливудскими актерами, но их хромота показалась мне чересчур утрированной. У меня даже был разговор с Марлоном Брандо. Однако на его счет возникали опасения другого порядка: уже тогда Брандо был в расцвете своего мощного дарования и само его присутствие изменило бы весь фильм. Я с сожалением отказался от сотрудничества этого большого актера и окончательно выбрал Тома Бри́на, действительно потерявшего на войне ногу.

Так я стал жертвой обстоятельств. Решение поручить роль Хэрриэт девочке, похожей на героиню, а не создать ее образ с по-

мощью молодой актрисы, привело к тому, что «Река» стала данью внешней правде. Но внешняя правда в Индии, к счастью, превосходит обыденность. Кажется, что здесь атмосфера повседневной жизни создана каким-то гениальным декоратором. Разумеется, здесь надо уметь выбрать нужное, но Лурье умеет выбирать. Он постоянно сталкивал меня с элементами, которые, хотя и были абсолютно реальными, тем не менее казались искусственными.

Вот лишнее доказательство того, что планы, выработанные людьми, приводят к непредвиденным результатам: «Река», один из самых «сделанных» моих фильмов, на самом деле ближе всех к природе. Если бы не сюжет, основывающийся на вечных силах жизни — детстве, любви, смерти, — то «Река» казалась бы документальным фильмом.

Мы поселились в вилле на берегу реки, где я отснял почти весь фильм. Вилла принадлежала семье какого-то магараджи, который покинул ее, когда императрица обеих Индий королева Виктория оставила Калькутту и перенесла имперскую резиденцию в Нью-Дели. В одной из комнат виллы Рюмер Годден «переваривала», по мере их поступления, новые эпизоды сценария, выражая их своим необыкновенно изящным языком. Она также работала с юными актерами, которым поручили исполнять детские роли. Их она учила танцевать и читать стихи. Результаты оказались отличными: наши юные исполнители вовсе не выглядели недотепами.

Все это подтверждало мои мысли о непрофессиональных исполнителях. Чтобы добиться с ними успеха, необходимо заставлять их работать, но вовсе не над выделенной им ролью. Здесь как бы находишься между Сциллой неумелости и Харибдой потери непосредственности. Нужно всего-навсего научить их, не запинаясь, читать строчки. Преодолев этот первый этап, следует заставить их работать над текстами ролей, но по «итальянскому способу», то есть без интерпретации.

Вот еще одно воспоминание об Индии. Угольные прожекторы, выписанные нами из Лондона, наносили тяжелые увечья рукам рабочих. Индийские электротехники не умели обращаться с этими громоздкими аппаратами и при транспортировке забывали их закреплять. Кое-кто из нашей группы, в том числе некий брахман, предположили, что эти несчастья, должно быть, вызываются тем пренебрежением, с каким мы обращаемся с богиней Кали. Кали играет огромную роль в жизни индусов, особенно в Калькутте. Ведь именно она основала этот город. Кали — супруга Шивы, второго божества индуистской троицы, — олицетворяет одновременно и созидание и разрушение. Для индуистов не существует созидания без разрушения. Кали изображается во всем черном, с высунутым, свисающим почти до колен языком. Этот жест означает «я сожалею». Она просит прощения за убийство своего мужа. Работники из нашей

группы советовали совершить небольшую «пуджу», религиозную церемонию в честь богини. В большом салоне виллы они и сотворили «пуджу», которую я заснял.

«Пуджа» сводится к тому, что на место сотворения обряда приносят глиняную статую богини, которую на какое-то время будут считать «живой». Моления сопровождаются танцами и воскурением благовоний. На исходе ночи статую Кали бросают в реку; глина возвращается в глину. Богиня, несомненно, была удовлетворена возданной ей хвалой, потому что наши работники больше не защемляли руки в прожекторах.

Нам с Дидо было очень трудно найти себе место после окончания съемок «Реки». Помогла нам Радха, ставшая нам близким человеком. Мы приехали погостить к ней в резиденцию Теософского института в Адьяре, где вели жизнь брахманов, которая принесла нам величайшую пользу: мы не ели мяса, не курили, не пили спиртного. Впрочем, Дидо гнусно плутовала и пряталась в туалетах для того, чтобы сделать несколько затяжек. Из Адьяра мы унесли в себе духовную просветленность.

Менее монашескими были традиционные зрелища. Мы присутствовали в Мадрасе на представлении знаменитого певца-композитора. В переполненном театре, напоминавшем небольшой кинозал, поднялся занавес и артиста приветствовал гром аплодисментов. Он сидел на корточках посреди сцены перед декорацией, изображавшей какой-то парк вроде Версальского. Одна сторона его головы была бритой, другая заросла длинными волосами. Несмотря на странную для европейцев прическу, нас поразили его красота и благородство. Вокруг него, тоже на корточках, сидели шесть музыкантов. Время от времени один из них издавал какой-то звук, по которому остальные настраивали инструменты.

Когда смолкли аплодисменты и приветственные крики, певец взял несколько нот. Потом перестал играть и, обращаясь прямо в зал, просто, как Чарлз Лаутон, сказал: «У меня нет вдохновения». Послышался ропот разочарования, и зрители снова занялись поглощением печенья, которое торговцы продавали прямо в зале. Три или четыре раза артист пытался начать свою песню, но дело никак не шло. Он умолк, извинился, вместе с музыкантами из своего оркестра выпил немного чаю и съел немного печенья. Мне сказали, что это ожидание вдохновения иногда может продолжаться несколько дней и ночей. Богатые клиенты, которые нанимали музыкантов играть на праздниках, должны были с этим мириться. Если певец не чувствовал вдохновения, никакая сила не заставила бы его петь. К счастью, нашему певцу не понадобилась неделя, чтобы объявить, что его осенило вдохновение, и запеть. И он запел изумительно. Хотя мы с Дидо ни слова не понимали на тамильском языке, нас взволновало это пение.



## Клиффорд Одетс

Нельзя сказать, что мы с Дидо встретили Клиффорда Одетса. Он сам нашел нас. Разумеется, по слухам мы о нем знали. Однажды он пригласил нас к себе на прием. Ему нравилось собирать из «Групп-тиэтр» людей, которые покинули Нью-Йорк, надеясь работать в Голливуде. «Групп-тиэтр» революционизировал американский театр, привнес до тех пор неизвестный ему реализм. Клиффорд Одетс участвовал в этом движении; в рамках его программы он написал «В ожидании Лефти». Последующие пьесы Одетса неизменно шли с большим успехом. Он наслаждался безграничным восхищением всех людей, имеющих близкое или дальнейшее отношение к театру. Все понимали, что его произведения представляют собой нечто большее, чем преходящую удачу, что они обновляют драматический стиль. На его приемах можно было встретить многих ньюйоркцев. Выражение «принадлежать к одной семье» прекрасно передает отношения Клиффорда со всеми теми, кто соприкасался с «Групп-тиэтр»: семьями Страсберг, Адлер, Джоном Гэрфилдом и другими. К этому ядру присоединялись тщательно отобранные голливудские старожилы — Чарли Чаплин, Ганс Эйслер, Яша Хейфец. Помимо четы Страсберг ближайшими его друзьями были Дэнни Кэй и Кэри Грант.

Профессиональные затруднения не вызывали у меня желания появляться на людях. На приглашение Клиффорда Одетса мы ответили по телефону, сообщив, что прийти не сможем. Через неделю он позвонил мне и сказал, что хочет свести нас с семьей Чаплина. Это прозвучало так, будто верующему предлагали встретиться с господом богом. Но оказалось, что мы действительно заняты. Однажды в нашу дверь позвонили. Я пошел открывать и увидел перед собой мужчину в плаще, хотя дождя даже не предвиделось; из-под взлохмаченных волос на меня лукаво смотрели большие глаза. «Наконец-то я вас поймал,— сказал он.— Вы не захотели прийти ко мне, а я поклялся, что мы не только встретимся, но и станем друзьями». Он познакомился со мной окольным путем, через сумасшедших. Клиффорд очень интересовался одним учреждением, где лечили умственные расстройства. Врачи этой клиники разыгрывали его пьесы и показывали мои фильмы своим пациентам, которым это все очень нравилось. Кажется, эти несчастные предпочтение отдавали мне.

Разумеется, мы ответили на ближайшее приглашение Одетса. Среди гостей был Чаплин. Я так разволновался, что нес только какие-то банальности. Он почувствовал мое волнение и превратил наш разговор в подобие сводки погоды. Потом мне пришлось часто встречаться с Чаплином и его женой Уной. Встреча с Чаплином — какой прекрасный подарок судьбы!

Мы с Клиффордом стали лучшими на свете друзьями, но полно-

стью это его не удовлетворяло. Он дал мне прочесть свои пьесы: это было откровением. Они вовсе не были документальными, вернее, документальность оказывалась в них лишь защитной пленкой. Точность характеров, правдивость языка — не главное в них. Основное в пьесах Одетса — это горькая, мощная, глубокая и исполненная отчаяния поэзия. Я не говорю о профессиональной стороне жизни Одетса. Мне просто хотелось бы напомнить, что это дитя сцены был потрясающим кинорежиссером. Фильм Одетса «Только одинокое сердце» с участием Кэри Гранта, по моему скромному мнению, шедевр. Не говорю я также о его политических неприятностях: подобно всем честным людям своего времени он стал жертвой антикоммунистической истерии.

Наш последний вечер с Клиффордом был особенно волнующим. Жена Бетти, подарившая ему двоих детей, ушла из его жизни. Клиффорд продолжал устраивать приемы, хотя прежнего веселья в них уже не чувствовалось. Шло время, заполненное хлопотами по подготовке фильма о Моцарте, ставить который должен был я. Клиффорд обожал музыку, но больше всего любил Моцарта. Сколько раз он собирал нас — Дидо, меня, еще четверо-пятеро друзей — на бифштекс, который сам жарил в саду. Однажды вечером он объявил, что проведет двое суток в больнице на обследовании. Его врач полагал, что у Одетса простое расстройство желудка, но считал более благоразумным отправить Клиффорда на обследование в больницу. Туда он должен был отправиться через неделю. Накануне отъезда он пригласил нас с Дидо на прощальный ужин в саду.

Он позвал только нас. Стояло лето, был великолепный вечер. По этому случаю Клиффорд осветил сад прожекторами, что превращало его в какую-то декорацию для волшебной феерии. Его дочь Нора — тогда ей шел пятнадцатый год — села за стол вместе с нами. Его двенадцатилетний сын Уолт прислуживал нам. В саду находились лишь Моцарт и мы, друзья, собравшиеся по печально-торжественному поводу. Мы почти не говорили об этом. Казалось, что Моцарт говорит за нас все, что только можно сказать. Редко я чувствовал столь отчетливо то, что можно назвать порывами дружбы, это растворение разума в чистом ощущении. Мало сказать, что мы были единым существом; точнее, мы словно переживали духовное поглощение любимого человека.

Наутро мы позвонили Клиффорду, чтобы пожелать ему не слишком скучного пребывания в больнице. Мы говорили в притворно шутливом тоне, но та тревога, что сжимала наши сердца во время ужина под музыку Моцарта, не покидала нас. Через день мы его навестили. Он сообщил, что врачи считают необходимым оперировать кишечник. Сразу же нам стало все ясно. Когда пересекаешь порог больницы, то веришь всему, что говорят тебе врачи. Впрочем, они проникнуты доброй волей и убеждены, что операция сделает боль-

ного другим человеком. Как правило, больной действительно становится другим человеком, если, конечно, состояние трупа еще можно считать человеческим состоянием.

Клиффорд не строил никаких иллюзий. Встревоженные друзья приходили выразить ему свою нежность. В коридоре, у двери в его палату, только и было разговоров, что о его хорошем виде и спавшей температуре. Положение начало ухудшаться на третий день после операции. Клиффорда пришлось оперировать вторично. Мы с Дидо часто навещали его в последние дни жизни. Безмолвный разговор в облагороженном Моцартом саду продолжался. Клиффорд почти не мог говорить: пластиковые трубки торчали у него из носа и изо рта. Его изрешетили уколами. Он прекрасно знал, что все это бесполезно, но играл в эту игру. Смерть всех уравнивает, и при ее приближении люди вынуждены переоценивать ценности. Все, что нам казалось важным, отходит на второй план, а казавшееся незначительным получает право на место в первых рядах.

Я уверен, что герои пьес Клиффорда окружали его больничную койку и облегчали ему переход в бессмертие. Клиффорд любил хорошее вино, особенно бордо. Он просил нас, чтобы мы перенесли к себе самые прекрасные бутылки, наполнявшие его погреб. Мы этого не сделали: нам не хотелось совершать никакого поступка, напоминающего умирающему о смерти. Он умер в уверенности, что мы будем наслаждаться винами, которые он так тщательно собирал. В последний день он попросил принести ему бутылку какого-нибудь прославленного вина. Он просил наполнить три бокала, потом — на мгновение вынуть у него изо рта трубки. Он коснулся губами вина в бокале. Мы с Дидо опустошили бутылку до последней капли. Глядя на нас, Клиффорд улыбался.

## **Условность берет верх над внутренней правдой**

Как я уже писал в начале этой книги, свой путь в кино я начал с твердым намерением избегать экранизации литературных или театральных произведений. С тех пор мои взгляды полностью изменились. В конце концов нас интересует в экранизации не сама возможность вновь обрести оригинальное произведение в фильме, а реакция автора фильма на оригинал. Неважно, что эта реакция может привести нас к результатам, которые покажутся чуждыми экранизируемому произведению. Мы восхищаемся картиной не по причине ее верности натуре; от природы требуется только одно: распахнуть двери воображению художника. Этого краткого объяснения недостаточно, ибо если художник сознает собственную значительность, то все осложняется и конечный результат рискует оказаться лишь памятником его тщеславию. Подлинный художник

думает, что его роль ограничивается копированием природы. Работая, он не сомневается, что занимается воссозданием природы, будь то предмет, человек или сама мысль.

После «Нана» я поклялся, что больше никогда не экранизирую романа. Но с той же непоследовательностью я из фанатика натуральных съемок превратился в пылкого поклонника условности. Теперь, когда я «вне игры», мне понятны причины этого. Все дело в том, что я — отвратительный тиран. Я уже говорил, что я был «акушеркой». На самом деле я столько раз становился повивальной бабкой, сколько в фильме различных элементов. Я хотел, чтобы актер, полностью веря, будто он сам себе хозяин, в действительности был моим бессознательным рабом. В обмен на это рабство я бы извлек из его исполнения потрясающие мгновения: рождающийся на свет ребенок всегда исторгает у своих родителей крики восторга.

Моя тирания проявлялась во всем, начиная с декораций и кончая самыми незначительными аксессуарами, не минуя музыки, взаимоотношения актеров и ракурсов. Я настаивал, чтобы, подобно актерам, помощник оператора был хозяином в кадрировании. Моя работа заключалась в построении кадра таким, каким я хотел его видеть, но от помощника оператора я этого требовал не прямо, а косвенным образом; он должен быть убежден, будто сам выбрал угол съемки. Пользуясь этой ограниченной свободой, люди проявляют лучшие свойства своих талантов и всегда остаются способны к сотрудничеству. Все ближе я подходил к идеальной системе съемок, которая состоит в том, чтобы снимать фильм так, как пишется роман. Элементы, окружающие автора, вдохновляют его. Он их усваивает. Этот метод дал мне возможность иметь таких актеров, художников, операторов, вообще техников, а также рабочих, которые трудились над воплощением идей, не имевших для них особого значения, — их страстно увлекали сами поиски в процессе создания фильма.

Цветной фильм ставит меньше операторских проблем, чем черно-белый. Уже панхроматическая пленка способствовала смягчению контрастов, а появление цветной пленки сняло эти трудности. В черно-белом фильме, даже снятом на панхроматической пленке, белые части могут получиться гипсового тона, а черные — гуталинового. Этих опасных крайностей легко избежать в цветном фильме. Задача здесь сводится к тому, чтобы на эмульсию попадало необходимое количество света, а выбранный для съемки фрагмент природы был так прост, что казался бы созданным искусственно. Идеальное решение проблемы цвета состоит в том, чтобы совершенно отказаться от этой самой природы, от ее внешней правды, а работать только в декорациях, что я и стал делать в последующих фильмах. Часто внутренняя правда прячется за чистыми условностями.

Герои моих фильмов «Золотая карета», «Елена и мужчины», «Французский канкан» — персонажи, которых принято называть

неправдоподобными. Можно быть неправдоподобным, но правдивым; кстати, правда чаще всего выглядит неправдоподобной. Проверьте это сами, устроившись на террасе кафе: вас поразит вид «настоящих» прохожих, удивят такие лица, на какие не сможет взглянуть ни один зритель. Ни один художник не осмелился бы точно, без всяких изменений, изобразить эти лица. Воссоздавая их, он сделает эти лица либо более страшными, либо более симпатичными. Простая фотография не выразит их подлинности.

В трех этих фильмах я неукоснительно пользовался только студийными декорациями, хотя в отдельные сцены вводил реалистические детали. Например, в «Золотой карете» показывается, как во время утреннего приема вице-королю моют ноги; эта подробность сталкивает зрителя с парадоксальной правдивостью.

В фильме «Елена и мужчины» (1956) натурные съемки строились по принципу лубочных картинок. Действие этого явно условного фильма вряд ли вписалось бы в реалистические декорации. Красные и голубые цвета соседствуют в нем без всяких переходов. Клод Ренуар снял несколько пейзажей в грозу; эти кадры поразительно напоминали картинки для детей. Ингрид Бергман, исполнявшая главную роль, играла с обычной для нее genialностью и сумела создать героиню, столь же неправдоподобную, как и декорации.

Действие «Золотой кареты» происходит в XVIII веке. Главный его элемент — это карета, выписанная вице-королем Перу из Европы. Его официальная любовница надеется, что карета достанется ей. Но вице-король влюбляется в актрису, «звезду» приехавшей на гастроли труппы *Commedia dell'arte*. Он отдает ей карету, что вызывает дворцовый переворот. Упомянутая актриса — ее зовут Перикола — сумела все уладить, преподнесла карету в дар епископу города Лимы. Основным моим помощником в работе над фильмом был почивший в мире Антонио Вивальди: я писал сценарий под звуки музыки этого маэстро. Драматическое чутье и остроумие Вивальди подсказывали мне художественные решения, одаривая тем лучшим, что есть в итальянском театральном искусстве.

Роль Периколы исполняла Анна Маньяни. Многие удивлялись, что я использую талант актрисы, известной своей трагической выразительностью, в зрелище, которое в принципе лучше подошло бы для миланских марионеток. Если бы я имел дело с актрисой буржуазного типа, то мой фильм оказался бы слащавым. Но с Маньяни возникала опасность зайти слишком далеко в том, что обычно именуется реализмом. Ее удача в этой роли очевидна. Потрясающая игра Маньяни заставила меня весь фильм выдержать в стиле балаганного фарса. Другим козырем актрисы было ее благородство. Эта женщина, привыкшая играть роли раздираемых страстями итальянок из народа, плавала в тонкостях придворной интриги как рыба в воде.

Работа в студии начиналась в полдень и продолжалась до восьми часов вечера. В начале съемок Маньяни никогда не появлялась ранее двух часов. Я объяснил, во что обойдутся фильму ее опоздания. Но плевать она хотела на наш фильм. Тогда я растолковал Маньяни, что опаздывать значит вести себя невежливо по отношению к товарищам, которые приходят в назначенный час, но из-за нее зря теряют время. В конце концов я отвел ее в сторону и заявил, что лучше брошу фильм, чем позволю ей заставлять ждать всю съемочную группу. Взволнованная этой угрозой, она обещала мне придти отныне вовремя и сдержала слово.

Другим делом, касающимся Маньяни, была необходимость убедить ее проводить свои ночи в постели, а не в кабаре. Утром она приходила, падая от усталости, с мешками под глазами и не могла вспомнить ни строчки роли. Мой племянник Клод морщился при мысли, что ему придется снимать актрису в таком виде. Она начинала разговоры о том, что сегодня сниматься не будет, что валится с ног, что выглядит, как старая нищенка; все это она высказывала, дрожа в своем просторном норковом манти и куря сигарету за сигаретой. Я требовал, чтобы она позволила себя загримировать и заставлял ее повторить роль в декорациях. Клода я просил ненадолго осветить актрису: ей нужно было ощутить тепло прожекторов. Через пять минут мешки под глазами исчезли, голос прояснялся и актриса выглядела лет на десять моложе. Она превращалась в Периколу.

У итальянских кинозвезд существует обычай принимать посетителей на съемочной площадке во время съемок, что сильно мешает работе. Моя любовь к прямому звуку делала присутствие этих болтунов совершенно невыносимым, и я заявил об этом Маньяни. В тот день ей наносила визит какая-то близкая родственница папы римского со своей свитой. Едва я попросил актрису заставить замолчать ее обожательницу, как она, словно фурия, набросилась на них. «Вон отсюда,— вопила она,— принцессы, убирайтесь вон!» Испуганные посетительницы разбежались, и мы смогли вернуться к работе в тишине, которой никогда не слышали в римской студии.

«Французский канкан» я люблю потому, что благодаря ему у меня снова появилась возможность работать с Габеном. Для меня это означало возврат в прошлое: я вновь обрел своего спутника по фильмам «На дне», «Великая иллюзия» и «Человек-зверь». Кино я благодарен за то, что оно подарило мне встречу с Габеном. Я люблю Жана Габена, а он любит меня. Однако мы почти не знаем друг друга. Ему ничего неизвестно о моей жизни, а мне неведома его жизнь. Нас связывают чисто профессиональные отношения, но мне кажется, что в жизни его вкусы почти совпадают с моими. Не сговариваясь, мы с ним оказываемся в одних и тех же ресторанах. Работая вместе, мы не нуждаемся в долгих рассуждениях, чтобы про-

анализировать ситуацию. Нам почти не нужен сценарий, чтобы понять друг друга. Габен родился актером так же, как я родился автором. Однако мы различны в стратегии творчества: Габен полон сил и без труда навязывает свои мысли. Я же, наоборот, действую, оговаривая все заранее, и пытаюсь убеждать. Это потому, что, как я писал в начале книги, я родился трусом. Я боюсь допустить какую-нибудь большую глупость, которая вынудит актера смеяться надо мной. Этой боязни я не испытываю с Габеном по той простой причине, что мы одинаково думаем. Если бы я был актером, мне хотелось бы сыграть роли, какие играет он. Я даже считаю, что из-за своего тщеславия я сыграл бы не слишком плохо. С тех пор, как миновало время моих технических игр и презрения к актерам, одним из самых моих упрямых мечтаний стало желание быть актером. К счастью для меня, боги не внесли это пожелание в свиток моей судьбы: актеры, за редким исключением, несчастны. Габен — исключение. Я уверен, что он решает проблемы жизни с той же спокойной силой, которую обнаруживает, проникая в секреты роли.

Жан Габен не принадлежит к числу тех охваченных тревогой актеров, о ком я писал раньше. В перерывах между съемками ему не нужно отсиживаться в тишине артистической уборной. Перерывы в съемках «Французского канкана» он заполнял, давая Дидо кулинарные рецепты. «Вы умеете готовить зайца с горчицей? Возьмите столовую ложку дижонской горчицы...». Он прерывал рассказ, чтобы отправиться на съемку, великолепно исполнял свою сцену, потом возвращался и продолжал излагать рецепт с того места, на каком остановился, без малейшего затруднения переходя от роли к зайцу с горчицей.

В основу «Французского канкана» положена жизнь Зиглера, основателя кабаре «Мулен Руж». Этот фильм, в общем, есть похвальное слово нашему ремеслу, ремеслу создателей зрелищ. Вместе с Габеном у нас снималась сильная женщина Мария Феликс, известная мексиканская «звезда». Она подавляла всех своим высоким ростом. Особенно она подавляла Франсуазу Арнуль, которая играла роль ее соперницы за сердце Габена. Мария Феликс родилась в каком-то индейском племени, откуда выходили люди, отличающиеся высоким ростом и большой физической силой. Если она пожимала вам руку, то весь день рука висела как плеть. Эту силу она приписывала своему питанию: питалась она почти исключительно кровавыми бифштексами и сырой морковью. Рядом с ней Франсуаза Арнуль казалась стрекозой. Нам нужно было снять сцену, во время которой соперницы делают другу другу прически. Франсуаза Арнуль нечаянно оцарапала Марию Феликс браслетом. Их стычка превратилась в настоящую битву. Разъяренная Мария Феликс отпустила Франсуазе пощечину, от которой та, к счастью, увернулась: иначе ей снесло бы голову. Франсуаза храбро защищалась,

царапаясь и отбиваясь ногами. Мария Феликс подняла ее на воздух: все боялись, как бы она не переломала сопернице позвоночник. Камеры были готовы и засняли сцену, которую я сумел прервать прежде, чем возникла необходимость вызывать карету «скорой помощи».

## Огни рампы

Усовершенствуя кинематографическую технику и предоставляя самые изысканные эффекты в распоряжение режиссера, которому не нужно теперь ломать голову, как их добиться, мы рискуем отнять у него творческое вдохновение. Прежде чем мыслить, надо жить; чтобы проникнуть в сферу духа, необходимо раньше выпачкать свои руки о низменную материю. У технических знаний есть одно преимущество: они заставляют искать. Но ведь творчество — это и есть поиски. И поэтому мне хотелось попробовать свои силы в новой области — театре.

В 1954 году Филипп Дешартр и Жан Серж пришли просить меня поставить «Юлия Цезаря» Шекспира на арене древнеримского театра Арля. Поводом этого уникального представления стало празднование двухтысячелетия со дня основания города Юлием Цезарем. Пьесы Шекспира, в отличие от греческих трагедий, игрались в относительно небольших театрах. Часто просцениум даже был выдвинут на середину зала. Прибавив к этому естественную приглушенность звука, создаваемую присутствием зрителей, можно сделать вывод, что великий Вилли и его труппа играли, не чувствуя себя вынужденными форсировать голос. Мы договорились с фирмой «Филлипс», которая установила в разных местах театральной арены пятьдесят микрофонов. Где бы ни находился актер, читающий строки своей роли, перед ним, ловя малейшее его дыхание, оказывался микрофон. Это обстоятельство привело меня к другому решению — обратиться не к трагикам, привыкшим декламировать, а к киноактерам, для которых не была новинкой техника работы с микрофоном.

Поль Мёрисс, исполнявший роль Брута, играл комедийных пройдох. Но я верил в разносторонность его таланта. Кроме того, его достоинством был профиль римлянина времен Республики. Поль Мёрисс обладал и другим преимуществом — он служил унтер-офицером в артиллерии на конной тяге и был отличным наездником. Его Брут появлялся на сцене верхом, под аплодисменты тысяч зрителей, собравшихся на представление. Я мобилизовал жителей города, чтобы создать римскую толпу. На юге Франции в политике умеют разбираться. Статистам-любителям я объяснил суть политической ситуации в пьесе. Она их увлекла, и они играли свою роль



толпы так, словно присутствовали на сегодняшнем предвыборном собрании.

Вечером перед представлением мы с актерами собрались в большом холле нашего отеля. По улицам уже шли многочисленные зрители, направляясь к арене. Мы были охвачены страхом: ведь у нас не было времени даже провести генеральную репетицию. Отдельные актеры предупредили меня, что полностью забыли свои роли. Паредес, игравший Каску, жаловался, что слишком длинная тога мешает ему двигаться. Над труппой повеял ветер паники. Кто-то заметил, что завидует спокойствию людей Востока. Другой спросил меня, оказывался ли я когда-нибудь лицом к лицу с толпами индийцев. Это вынудило меня изложить главные положения индуистской религии. Я рассказывал о Брахме, властелине богов, о Шиве, разрушителе и творце, о его женской копии Кали, о предсущем Кришне и его возлюбленной Радхе, покровительнице скота. Все слушали меня и забывали о волнении. Настал час спектакля, и труппа почти успокоилась.

Звуковое оборудование испортилось. Мы должны были открыть представление Пятой симфонией Бетховена. В этой симфонии Судьбы раскрывается и судьба Брута. Но вместо Бетховена единственной долетевшей до нас музыкой был ропот обманутых зрителей. Наконец звуковую аппаратуру исправили, и Пятая симфония начала свою безнадежную борьбу с народным гневом. В момент выхода актеров на сцену я посоветовал Паредесу— Каске запутаться в своей длинной тоге так, как он это делал в отеле. Процессия актеров потянулась на враждебную арену; я подумал о цирке, где зрителями были бы львы. Паредес, как было условлено, наступил на полу своей тоги и едва не растянулся. Реакцией зала стала мгновенная тишина, за которой тут же последовал громкий смех. Публика была с нами.

Древние амфитеатры имеют то достоинство, что они сделаны из камня и не боятся огня. Чтобы изобразить пожар Рима, мы выпустили на арену юных спортсменов города, которые в разных ее местах разлили бензин и подожгли его. В финале представления всадники римской армии собираются вокруг могилы Брута. Их передвижение происходило в темноте. Когда дали свет, перед зрителями предстали переодетые в римлян гвардейцы Камарга. Пехотинцы окружали катафалк. Зрелище этих солдат, замерших в безупречном строю, привело публику в восторг. Аплодисменты не смолкали. Мне пришлось выходить кланяться, и Поль Мёрисс, которому было очень неудобно лежать в его гробу, ждал, пока смолкнет овация, чтобы вылезти. При встречах мы с ним тепло вспоминаем эту ночь в Арле.

Своей второй театральной авантюрой я обязан Лесли Карон. Лесли я знал давно, не будучи с ней лично знаком. Наша первая встреча произошла в Лондоне, на перроне вокзала Виктории. В этом

памятнике металлолому — точной копии вкусов одноименной королевы — на краю перрона сидела на скамейке какая-то девочка с дамой. Она украдкой посматривала на нас, скромно пытаясь привлечь наше внимание. Чувствовалось, что она следит за нами с невинным лукавством. На ее глаза падали длинные волосы, напоминая о замаскированном наблюдательном poste. Дидо сразу же подумала, что эта незнакомка прекрасно подошла бы на роль Хэрриэт в фильме «Река», к съемкам которого я тогда готовился. Я просил ее пойти поговорить об этом с дамой, но поезд тронулся, и мы должны были разойтись по своим вагонам. Я пытался найти ее в поезде, но двери купе на ночь закрывались. Наутро на Северном вокзале в Париже была огромная толпа, и я лишь смог издали заметить в потоке пассажиров длинные волосы Карон.

Вторая наша встреча состоялась в Лос-Анджелесе, в доме художника Пьера Сикара. Семья Сикаров пригласила нас вместе с танцовщицами из балетной труппы Ролана Пети. Первой, кого я увидел, была девочка с вокзала Виктории. Прошло несколько лет, и девочка стала девушкой. Я не мог не узнать ее по манере сидеть и прятать глаза за волосами. В то же время я узнал Лили и танцовщицу из фильма «Американец в Париже». Мы подошли друг к другу, как старые знакомые. Тогда я заметил, что она похожа на кошку. Позднее мы с Дидо встретили ее на Таймс-скуэр в Нью-Йорке ожидающей неизвестно чего под проливным дождем: на этот раз она была похожа на мокрую кошку. Этот случай типичен для всех моих встреч с Лесли: она всегда выглядит так, будто чего-то ищет.

Лесли Карон похожа не только на кошку. Она напомнила мне девочку, которую я видел у браконьеров, подобравших после аварии меня и Пьера Шампаня на дороге. Я не мог ждать: используя свои воспоминания о лесе Фонтенбло, я написал «Орвэ» и просил Лесли сыграть в ней роль. Пьеса понравилась ей, и она согласилась.

В 1955 году Жан Даркант, директор «Театр де ля Ренессанс», решил поставить «Орвэ», и начались репетиции. Сперва они проходили в моей квартире на Монмартре, потом на сцене театра, но неизменно шли по «итальянской системе». Этот метод привел меня к хорошим результатам в кино. На сцене результаты были гораздо лучше. В кино, за редким исключением, тексты ролей коротки и фрагментарны. Актеру трудно приспособиться к репликам, состоящим всего из нескольких слов. Бесперывный текст дает актеру в театре время узнать персонажа, которого он будет играть. Наблюдать, как у актера рождается этот персонаж, — очень увлекательная работа. Однообразие этих репетиций исподволь действует не только на актеров, но и на режиссера.

Орвэ — фамилия главного героя пьесы. Так же называют и безобидную змейку-медяницу, живущую в огородах, где она кормит

ся насекомыми. Медяницу очень любят огородники, которые называют ее также «стеклянной змейкой». Этим прозвищем медяница обязана своей хрупкости, потому что она ломается, как стекло. Единственная ее защита — быстрота и ловкость. Едва к ней подходишь ближе, она ускользает в траву и исчезает. Крестьяне из Эссау, деревни моего детства, живого и ловкого ребенка обычно называют медяницей.

Лесли вошла в роль с восторгом неопита, но кое-что в поведении актрисы слишком напоминало о ее буржуазном происхождении. После нескольких репетиций я понял, что единственная проблема заключается в том, чтобы заставить актрису забыть о воспитании в великосветском монастыре, где она выросла. В один прекрасный день я пришел в театр с убеждением, что нашел ключ к ее роли. Все сводилось к тому, чтобы произносить слово «bois» (буа) \* так, как это делала девочка у браконьеров. Фонетически получалось что-то вроде «бууаа». Лесли мгновенно поняла важность подобного произношения. Другие присутствовавшие на репетиции актеры оказались под влиянием успеха Лесли. Вскоре у каждого появилась своя ключевая фраза, произносимая в соответствии с характером героя, как они его понимали и в конечном итоге так, как понимал его я. Оставалось лишь разместить по ходу пьесы эти находки, чтобы они не вредили друг другу. Ведь мир един; пользуюсь случаем, чтобы еще раз повторить это. Поль Мёрисс в символизирующей грубую реальность роли писателя представлял контраст с персонажами, каких обычно играл. Местом действия этой феерии был лес. В отдельных сценах пьесы деревья прорывали декорации, которые исполнил Вакевич. Это было совершенно абсурдно, хотя очень нравилось зрителям.

Подытожил мою работу в театре экспериментальный фильм «Завещание доктора Корделье». Убеждение, что то и дело прерывающиеся киносъемки вредят игре актеров, привело меня к попыткам создать систему съемок, при которой актер смог бы проявить свою индивидуальность. При обычных съемках, едва только актер начинает входить в шкуру своего персонажа, как вмешивается режиссер. И все кончено. Актеру требуется много усилий, чтобы снова войти в роль. К сожалению, съемочное оборудование, и в первую очередь емкость бобины с пленкой, не позволяют снимать без перерывов. Ближе всех подошел к технике непрерывной съемки Хичкок в фильме «Веревка», где съемка прерывается вместе с окончанием бобины. Я был менее честолюбив, нежели Хичкок: в фильме «Завещание доктора Корделье» я удовлетворился тем, что прерывал съемку только после каждой сцены. Обычно я работал с тремя или четырьмя камерами. Чтобы получить необходимые крупные планы,

---

\* Лес (франц.).— Примеч. пер.

мне пришлось использовать до восьми одновременно работающих камер. Можете представить, сколько километров пленки было выброшено. Монтажница и ее помощницы сходили с ума. Актеры, наоборот, были в восторге: они считали мою инициативу победой над злым окриком режиссера «стоп!». «Завещание доктора Корделье» — это экранизация, перенесенная в наше время, романа Стивенсона «Доктор Джекиль и мистер Хайд». Жан-Луи Барро исполнил эту двойную роль на манер танцора. Чтобы осуществить превращение Джекиля в Хайда, он вообще не пользовался гримом. В качестве аксессуаров он довольствовался вставной челюстью и всклокоченным париком. Этот фильм, снятый почти в один прием, дал возможность Косма написать вдохновенную музыку. Цельность этого произведения иллюстрирует мою концепцию единства мира, моего вечного «конька».

Тем же методом я сделал и другой фильм — «Завтрак на траве», почти полностью отснятый в имении «Коллетт» в 1959 году. Для меня было огромной радостью запечатлеть на пленке оливковые деревья, которые так часто рисовал мой отец. Фильм этот стал для меня омовением чистой и оптимизмом. Во время съемок нам всем казалось, что мы превратились в фавнов и нимф. Катрин Рувель дебютировала в фильме, а Поль Мёрис вложил весь свой опыт в нарочито комическую роль. После фильма «Завтрак на траве» я отказался от непрерывного метода съемки, слишком выгодного для торговцев пленкой.

Я пытался в этой книге дать представление о своих различных работах. Рассказывал я лишь о тех, что стали знаменательными вехами в моей жизни делателя фильмов. Заканчивая эти воспоминания немодного режиссера, я расскажу о своей последней работе «Маленький театр Жана Ренуара», снятой для телевидения в 1969 году после семи лет вынужденного безделья. Я открыто высказываю в нем свои убеждения и сомнения. В четырех эпизодах, которые составляют фильм, я перехожу от реализма к условности, и обратно. Первый эпизод показывает, какую большую роль играет сон в жизни двух бродяг, лишенных всего. Этот эпизод, целиком снятый в студии, трактуется в духе воссозданного реализма. Второй эпизод — «Электрополотер» — трактован в условной манере. В нем рассказывается о кощунственной любви современной буржуазки к своему электрическому полотеру. Когда ее муж вышвыривает из окна эту обожаемую машину, она решает умереть вместе с ней и бросается следом. Затем Жанна Моро на несколько минут уводит нас от нашего века жалкого прогресса. В четвертом акте, снятом в стиле жесткого реализма на натуре и в естественных интерьерах, выводится обманутый муж, который отказывается отпустить любовника жены — своего лучшего, но раскаявшегося друга. Главное действующее лицо в этой маленькой драме — игра в петанк, ко-

торая— я твердо в это верю — служит прочным как сталь орудием примирения.

Реализм и естественные декорации или воссозданный реализм и нарочито условные декорации,— внешнее в искусстве почти не имеет значения. К внешней правде я прибегал в так называемых «реалистических» фильмах, вроде «Суки» и «Человека-зверя». Совершенно условный мир я создавал в таких фильмах, как «Маленькая продавщица спичек» или «Золотая карета». Всю жизнь я пробовал работать в различных стилях. Эти смены стиля сводятся к следующему: они отражают разные мои попытки выразить внутреннюю правду, ту единственную правду, которой я придаю значение.

## Умирающая нация

Все мои французские друзья задают один и тот же вопрос: «Почему ты решил жить в Америке? Ты ведь француз, и тебе необходима французская среда». Я отвечаю, что среда, сделавшая меня тем, кто я есть,— это кино. Я — гражданин кинематографа.

С наступлением эры новых средств коммуникации мы возвращаемся к разделению общества по горизонтали, как в средние века, когда Запад объединяли латынь и христианская религия. Теперь нашей религией оказывается банк, а нашей латынью становится реклама. В девиз превращается прибыль, которая позволяет увеличивать производство. Едва мировой рынок насыщается, вспыхивает война, чтобы завоевать новых потребителей. Цель войн теперь не завоевание, а строительство. Когда процветает строительство, все идет хорошо. И на дымящихся развалинах пагод воздвигают небоскребы. Стройки обеспечивают хлеб рабочему классу, который, не будь их, взбунтовался бы.

Я очень хорошо представляю себе сверхсекретный разговор глав крупных держав. Первый: «Помогите мне, дорогой коллега, у нас тревожным образом снижается производство вооружения». Второй: «У нас тоже. Мы выходим из этого положения, изготавливая новейшую суперракету XYZ, но это долго продолжаться не сможет и нужно будет придумать что-то новенькое». Первый: «Нет ли средства развязать небольшую войну? Она спасла бы военную промышленность». Разговор этот выглядит шуткой, но происходит он примерно в таком роде.

Индия и индийцы помогли мне избавиться от остатков национализма. Я провел в Индии два незабываемых года. Едва мы приземлились в калькутском аэропорту Дам-Дам и прежде чем мы с Дидо успели сойти с трапа, нас окружило десятка два молодых людей, встречавших нас с волнующей теплотой. Один из них привез нас домой, где мы были приняты его матерью-вдовой, согласно

индийскому ритуалу. Затем она исчезла на кухне. В Индии больше не сжигают вдов. Смертный костер остается уделом покойного. Однако оставшаяся в живых супруга больше не выходит из дома, не показывается на людях, ведет жизнь, очень близкую к смерти, вплоть до того дня, когда она тоже умрет и получит право на собственный костер. Со стороны этой дамы было большой жертвой лично встретиться нас. Иностранцы редко попадают в дома индийцев. Но нас не только приняли в доме, за нами ухаживали так, словно мы были вернувшимися из долгого путешествия детьми. Раньше нас в Индию пришли слова Маугли из «Книги джунглей»: «Мы одной крови — ты и я». Кровью, сделавшей нас братьями одной семьи, стало кино.

Когда французский фермер ужинает за одним столом с французским финансистом, этим двум французам нечего сказать друг другу. То, что интересует одного, другому совершенно безразлично. Но если представить встречу нашего французского фермера с фермером китайским, то у них найдется что порассказать друг другу. Тема объединения людей по профессиям или общим интересам преследовала меня всю жизнь и продолжает преследовать. Такова тема «Великой иллюзии». Тема единства так или иначе представлена в каждом из моих произведений.

Нация, та, какую мы знаем, создана Великой Французской революцией. Из простых подданных люди перешли в звание граждан. Но системы разрушаются медленно. Остов Римской империи стоит спустя века после исчезновения последнего императора. Пройдут долгие годы, прежде чем итальянский столяр перестанет считать себя гражданином Италии и заявит: «Я — гражданин столярного ремесла». Мы еще очень далеки от принятия каждой личностью понятия «гражданин мира». Нация подобна разрушающемуся зданию, но этот дом нам дорог и мы предпочитаем его более современному жилищу.

Нация, как она была мила! Границы позволяли сохранять разные обычаи и языки. Мир не представлял собой того скучного однообразия, к которому мы идем размашистыми шагами. Вскоре можно будет совершить кругосветное путешествие, даже не заметив этого. Самолет высадит нас в аэропорту, как две капли воды похожем на аэропорт вылета. Комнаты во всех отелях будут одинаковы. Меню в ресторане будет то же, что все меню во всех ресторанах мира. Почему бы не организовывать беспосадочные путешествия вокруг света на самолете? Люди садились и высаживались бы в Нью-Йорке. Путешествие проходило бы в просмотре фильмов. Иногда, в претендующих на оригинальность авиакомпаниях, показывались бы фильмы, где изображаются пейзажи, над которыми пролетает самолет.

Нация, как она была мила! Витрина бакалейщика на углу, овернский акцент торговца углем, запах жаркого, поднимающийся из

комнаты консьержки, песня маляра, которая доносилась сквозь листву каштанов, прическа любимой женщины, ласка домашнего животного — все это было нацией. И как она была мила, эта нация! К сожалению, она умирает, а мертвых не воскрешают.

Мы забываем главное, то, что, пока мы за границей пытаемся снова вернуться в мир нашего детства, постоянно меняется сама обстановка этого мира. И вместе с ней меняется разум. Спустя несколько лет мы возвращаемся в места нашей молодости и не узнаем их. Поэтому ради нашего духовного успокоения мы должны стараться избавиться от магии воспоминаний. Наше спасение в том, чтобы решительно окунуться в ад нового мира, разделенного по горизонтали, утилитарного мира без страстей и тоски. Нам необходимо забыть быстро в Маганьоске. Впрочем, очень много шансов на то, что мы напрасно проищем этот оазис. Он должен был исчезнуть под горами цемента. Никогда не надо расставаться с любимым человеком. После долгого отсутствия перед нами всегда стоит другой человек.

В момент прощания с миром моего детства я думаю о Габриэль. Ведь именно она больше всего на меня повлияла. Габриэль я обязан Гиньодем и театром на Монмартре. Ей я обязан пониманием того, что ирреальность этих зрелищ способствовала познанию настоящей жизни. Она научила меня видеть подлинные лица за всевозможными масками, различать трусость под хвастливой болтовней. Она привила мне отвращение к истертым фразам.

Прощаясь с миром моего детства, я говорю всего три слова: «Жди меня, Габриэль».

## Комментарий

К стр. 49.

«Новая волна» — условное название, закрепившееся за группой молодых французских режиссеров, выступивших в 1958—1959 годы со своими первыми полнометражными фильмами (Клод Шаброль, Франсуа Трюффо, Жан-Лук Годар, Жак Риветт, Пьер Кастан и другие). Жан Ренуар был одним из немногих режиссеров старшего поколения, к которым участники группы относились с уважением и пиететом.

«Бен Гур» — название романа американского писателя Лью Уоллеса. Действие в нем происходит в 26 году нашей эры в Риме и Иерусалиме, что позволяет создать на его основе постановочные фильмы, снятые с большим размахом. Экранизировался роман трижды: в 1907 году (реж. С. Олкотт), 1926-м (реж. Ф. Нибло) и 1959-м (реж. У. Уайлер). Эти фильмы, каждый для своего времени, были гигантскими зрелищными супербоевиками.

Люмьер Луи (1864—1948) — изобретатель кинематографа (совместно со своим братом Огюстом). Гутенберг Иоганн (ок. 1399—1468) — изобретатель книгопечатания. Сименон Жорж (род. 1903) — французский писатель, автор детективных и психологических романов и повестей. Жид Андре (1869—1951) — французский писатель, романист и эссеист.

К стр. 50.

Базен Андре (1919—1958) — французский кинокритик, теоретик кино, оказавший влияние на режиссеров «новой волны» и фактически стоявший у ее истоков. В 1971 году под редакцией Ф. Трюффо была издана (посмертно) его незаконченная монография о Жане Ренуаре (Bazin A. Jean Renoir. Paris, «Champ Libre», 1971).

К стр. 51.

Сеннетт Мак (настоящие имя и фамилия — Майкл Синнот; 1880—1960) — американский актер и кинорежиссер, родоначальник американской школы кинокомедии («комической»). У него, в числе других, начинал свою кинематографическую карьеру Ч. Чаплин. Фильмы Сеннетта отличал эксцентрический, бурлескный комизм.

К стр. 52.

Шоу Джордж Бернард (1856—1950) — английский драматург.

К стр. 53.

Ласко — пещера около г. Монтиньяк во Франции с наскальными изображениями, относящимися к позднему палеолиту.



К стр. 54.

...мой брат Пьер... Ренуар Пьер (1885—1952) — старший сын Огюста Ренуара, актер театра и кино. В театре работал у Луи Жуве. В кино дебютировал в 1911 году в фильме А. Ганса «Плотина», затем от съемок отказался. Вернулся в кино лишь спустя два десятилетия по настоянию Ж. Ренуара, поручившего ему роль инспектора Мегре в фильме «Ночь на перекрестке». Помимо фильмов Ж. Ренуара («Мадам Бовари», «Марсельеза») снимался у М. Л'Эрбье («Императорская дорога», «Военный патруль», «Крепость молчания», «Смешная история»), Ж. Беккера («Последний козырь»), Л. Дакэна («Мадам и смерть»), М. Карне («Дети райка») и у других режиссеров.

*Мальтийский крест* — один из элементов так называемого мальтийского механизма, применяющегося в кинопроекторах для обеспечения прерывистого движения пленки по фильмовому каналу.

К стр. 57.

*Руссо Анри* по прозвищу Таможенник (1844—1910) — французский художник-самоучка, примитивист.

*Грасс* — город на юге Франции.

К стр. 60.

*Мильдю* — поражение виноградной лозы (от *англ.* — *mildew*), выражающееся в образовании пятен и специфического налета на листьях.

К стр. 61.

*Гиньоль* — персонаж французского театра кукол, маску которого создал в 90-х годах XVIII столетия директор кукольного театра в Лионе Л. Мурге. Впоследствии так стал называться и театр кукол под открытым небом.

«Петрушка» *Стравинского*. «Петрушка» — балет русского композитора Игоря Федоровича Стравинского (1882—1971) был показан в Париже в 1911 году (постановка М. М. Фокина).

К стр. 62.

*Клер Рене* (род. 1898) — французский кинорежиссер.

К стр. 65.

*Линдберг Чарлз* (1902—1974) — американский летчик, в 1927 году совершил первый беспосадочный перелет через Атлантический океан.

К стр. 67.

«*Пуалю*» (франц. — *poilu*) — фронтовик; «*боиш*» (франц. — *boche*) — презрительная кличка, как и «фридолины», которую давали немцам в годы первой мировой войны. *Анафилаксия* — повышенная чувствительность организма к повторному введению чужеродных белков и сывороток.

К стр. 68.

*Чаплин Чарлз Спенсер* (1889—1977) — американский актер, кинорежиссер, сценарист. Годы первой мировой войны были временем зарождения его всемирной славы.

К стр. 69.

*Гриффит Дэвид Уорк* (1875—1948) — американский кинорежиссер, немало способствовавший развитию кино как вида искусства. *Гесслинг Катрин* (настоящие имя и фамилия — Андре Мадлен Хёшлинг) сначала работала натурщицей у О. Ренуара, потом, с 1920 по 1931 годы, жена Ж. Ренуара, у которого снималась в нескольких ранних фильмах. Фильмы: «Катрин О. — жизнь без радости» (1924, реж. А. Дьедонне, Ж. Ренуар), «Дочь воды» (1925, реж. Ж. Ренуар), «Нана»

(1926, реж. Ж. Ренуар), «Чарльстон» (1927, реж. Ж. Ренуар), «Крошка Лили» (1927, реж. А. Кавальканти), «Маленькая продавщица спичек» (1927, реж. Ж. Ренуар), «На рейде» (1928, реж. А. Кавальканти), «Иветта» (1928, реж. А. Кавальканти), «Красная Шапочка» (1928, реж. А. Кавальканти), «Погоня за счастьем» (1929, реж. И. Кох, Л. Райнгер), «Сверху вниз» (1933, реж. Г.-В. Пабст), «Преступление и наказание» (1935, реж. П. Шеналь). *Уайт Пёрл* (1889—1938), *Пикфорд Мэри* (настоящие имя и фамилия — Глэдис Мэри Смит; 1893—1979), *Гиш Лилиан* (род. 1899), *Фэрбэнкс Дуглас* (настоящие имя и фамилия — Дуглас Элтон Ульман; 1883—1939), *Харт Уильям* (1870—1946) — американские актеры, получившие известность в период немого кино.

К стр. 70.

*Гарбо Грета* (настоящая фамилия — Густафссон; род. 1905) — шведская киноактриса, много снимавшаяся в США и пользовавшаяся огромной популярностью в 30-е годы.

К стр. 72.

*Андер Альбер* (1869—1954) — французский художник, автор книги об Огюсте Ренуаре, вышедшей в Париже в 1920 году.

К стр. 73.

*Свенсон Глория* (род. 1898), *Меррей Мэй* (настоящие имя и фамилия — Мари-Анриенна Кёниг; 1889—1965) — популярные актрисы американского немого кино. *Дьедонне Альбер* (1889—1976) — французский писатель, актер и режиссер театра и кино.

*Ганс Абель* (1889—1979) — французский кинорежиссер. В 1927 году поставил фильм «Наполеон», поразивший современников постановочным размахом и техническими нововведениями (тройной экран).

К стр. 74.

*Деллюк Луи* (1890—1924) — французский писатель, режиссер, сценарист и критик, сыгравший большую роль в развитии французского кино.

*Линдер Макс* (1883—1925) — знаменитый французский комический киноактер. *Фейад Луи* (1873—1925) — французский кинорежиссер, автор многих популярных киносериалов. В большой степени способствовал повышению профессионального уровня кинофильмов.

К стр. 76.

*Жерико Теодор* (1791—1824) — французский художник, основоположник романтизма во французской живописи.

К стр. 79.

*Соммелье* — так называется официант в фешенебельных французских ресторанах, специально подающий вина.

К стр. 82.

«*Зум*» (Zoom) — эффект приближения к объекту съемки или удаления от него, достигаемый без перемещения камеры благодаря применению объективов с переменным фокусным расстоянием.

К стр. 83.

*Фрейд Карл* (1890—1969) — немецкий оператор. В 1934 году эмигрировал из Германии и работал в США. Сотрудничал с Ф. Мурнау («Последний человек»), Ф. Лангом («Метрополис»), В. Рутманом («Берлин — симфония большого города»), Д. Кьюкором («Дама с камелиями»), Ф. Циннеманом («Седьмой крест») и с другими режиссерами.

К стр. 85.

*Генрих IV* (1553—1610) — король Наварры, с 1589 года — король Франции.

К стр. 88.

*Кокто Жан* (1889—1963) — французский писатель, драматург, режиссер, актер. *Фрагонар Оноре* (1732—1806), *Буше Франсуа* (1703—1770) — французские художники.

*Жироду Жан* (1882—1944) — французский писатель, драматург.

*Жуве Луи* (1887—1951) — французский театральный актер и режиссер. В кино снимался у Ж. Фейдера («Героическая кермесса»), Ж. Ренуара («На дне», «Марсельеза»), Ж. Дювивье («Бальная записная книжка»), М. Карне («Странная драма», «Северный отель») и у других режиссеров.

*Бронберже Пьер* (род. 1905) — французский продюсер и прокатчик, финансировавший ряд фильмов Ж. Ренуара («Дочь воды», «Лодырь», «Сука», «Загородная прогулка»). Впоследствии оказывал финансовую помощь молодым режиссерам «новой волны».

К стр. 89.

*Гольдони Карло* (1707—1793) — итальянский драматург, создатель национальной комедии.

*Дерен Андре* (1880—1954) — французский художник-фовист.

К стр. 91.

*Тедеско Жан* (1895—1959) — директор специализированных изданий 20-х годов по вопросам кино («Сине-сине», «Пур тус») и режиссер нескольких короткометражных фильмов. В 20-х годах основал кинотеатр «Старая голубятня» («Vieux solumbièg»), в котором шли авангардистские фильмы. Деятельность этого кинотеатра имела принципиальное значение в развитии французского кино 20-х годов.

К стр. 92.

Во времени постановки «Нана», то есть к 1926 году, *Краус Вернер* (1884—1959) сыграл во многих прославленных фильмах, авторы которых тяготели к экспрессионистской школе в немецком кино: «Сказки Гофмана» (реж. Р. Освальд), «Кабинет доктора Калигари» (реж. Р. Вине), «Дантон» и «Братья Карамазовы» (реж. Д. Буховецкий), «Осколки» (реж. Л. Пик), «Кабинет восковых фигур» (реж. П. Лени), «Безрадостный переулочек» и «Тайники души» (реж. Г.-В. Пабст). В «Кабинете доктора Калигари» (1919) — принципиальном фильме для немецкого киноэкспрессионизма — Краус сыграл главную роль доктора оккультных наук и директора психиатрической клиники.

К стр. 94.

*Отан-Лара Клод* (род. 1903) — французский кинорежиссер. Свой творческий путь начинал как художник-декоратор.

К стр. 96.

*Беккер Жак* (1906—1960) — французский кинорежиссер, начинал как ассистент Ж. Ренуара.

К стр. 97.

*Сиеста* (исп.— siesta) — после полудня, самое жаркое время дня, когда наступает послеобеденный отдых.

*Король Пето* — в средневековой Франции так именовался шутейный глава корпорации нищих и бродяг; выражение «двор короля Пето» обозначает место, где царит полный беспорядок.

К стр. 98.

*Эллингтон Эдуард* по прозвищу Дюк (1889—1977) — американский джазовый пианист, композитор, дирижер.

*Винер Жан* (род. 1896) — французский композитор. Писал музыку для кино, в том числе для фильмов Ж. Ренуара «Преступление господина Ланжа» и «На дне».

К стр. 99.

Съемки фильма «*Чарльстон*» велись в 1927 году.

*Бекер Жозефина* (1906—1975) — актриса варьете. В 1925 году дебютировала в Париже в негритянском ревю «Черные птички». В 30-х годах много снималась. В годы войны участвовала в движении Сопротивления. Впоследствии много сделала для антирасистской пропаганды.

«*Hot*» (англ. — горячий) — специфически джазовое, насыщенное звучание инструментов, особенно характерное для стиля «суинг» (Э. Кеннеди, У. Каунт Бэйзи, Ф. Хендерсон, Дюк Эллингтон) в 20—30-е годы, то есть в период, о котором пишет Ренуар.

*Армстронг Луи Дэниел* по прозвищу Сачмо (1900—1971) — американский джазовый трубач, певец, композитор, руководитель ансамблей.

К стр. 101.

*Клее Пауль* (1879—1940) — швейцарский художник, один из лидеров экспрессионизма.

К стр. 102.

*Брехт Бертольт* (1898—1956) — немецкий писатель, драматург, режиссер, теоретик и реформатор театра.

«*Безрадостный переулочек*» — фильм, поставленный в 1925 году немецким режиссером Г.-В. Пабстом (1887—1967).

«*Носферату*» (полное название — «Носферату — симфония ужаса») — фильм, поставленный в 1922 году немецким режиссером Ф. Мурнау (1888—1931).

К стр. 103.

«*La Belote*» — французская карточная игра.

К стр. 104.

«*Турнир*» поставлен в 1929 году; съемки фильма «*Сука*» велись в 1931 году.

К стр. 105.

«*Маркитта*» — фильм, поставленный Ж. Ренуаром в 1927 году.

К стр. 106.

*Симон Мишель* (1895—1975) — популярный французский киноактер. Ко времени знакомства с Ж. Ренуаром он успел сняться в пяти фильмах: «Покойный Матиа Паскаль» М. Л'Эрбье, «Призвание Андре Кареля» Ж. Шу, «Томительные шесть дней» Р. Сти и Ж. Пенлеве, «Казанова» А. Волкова, «Страсти Жанны д'Арк» К.-Т. Дрейера. У Ренуара М. Симон снялся в четырех картинах: «Лодырь», «Слабительное для бэби», «Сука», «Будю, спасенный из воды».

К стр. 107.

*Френе Пьер* (настоящая фамилия — Лоденбах; 1897—1975) — французский актер театра и кино. В 1915—1927 годах играл в «Комеди Франсез». В кино начал сниматься с 1915 года. Снимался у М. Паньоля («Маркус», «Фанни», «Сезар»), А. Ганса («Дама с камелиями», «Роман бедного молодого человека»), Г.-В. Пабста («Королевская марка», «Мадемуазель Доктор»), А. Хичкока («Человек, который слишком много знал») и у других режиссеров.

«Глухая улица» («Back street») — по-видимому, имеется в виду фильм, поставленный в 1932 году американским режиссером Джоном М. Сталем (1886—1950).

«Поэтический реализм» — так принято обозначать реалистическое направление во французском кино 30-х годов. Иногда его еще называют «французской школой» и «школой поэтического реализма». Большинство исследователей находят корни этого направления в творчестве французского поэта Жака Превера (см. ниже), которому принадлежит другое определение — «социальная фантастика». Сущность «поэтического реализма» преверовского типа заключается в слиянии бытовой и психологической достоверности показываемых событий и человеческих судеб с поэтической атмосферой и метафорической образностью. Примечательно, что сложилось это направление в период Народного фронта. К художникам «поэтического реализма» принято относить Жака Фейдера, Жана Ренуара, Марселя Карне, Жюльена Дювивье. Некоторыми фильмами к этой школе примыкают и другие режиссеры, например Кристиан-Жак («Беглецы из Сент-Ажиля»), Жан Грэмийон («Буксир», «Летний свет»).

К стр. 108.

*Фейдо Жорж* (1862—1921) — французский драматург, автор популярных комедий и водевилей.

*Марез Жани* — французская актриса, пришла в кино из оперетты в 1930 году и на следующий год погибла в автомобильной катастрофе.

*Фернандель* (настоящие имя и фамилия — Фернан Контанден; 1903—1971) — популярный французский комический киноактер. У Ж. Ренуара он снялся только в фильме «Слабительное для бэби» (1931).

К стр. 111.

*Аллегре Ив* (род. 1907) — французский кинорежиссер.

К стр. 112.

*Тессье Валентина* (род. 1892) — французская актриса театра и кино, снималась у Ж. Ренуара в фильме «Мадам Бовари» (1934).

*Превьер Пьер* (род. 1906) — французский кинорежиссер.

*Превьер Жак* (1900—1977) — французский поэт и сценарист, фактически создал направление «поэтического реализма» в довоенном французском кино.

...*группа Октябрь* — созданное в 1933 году объединение театральных работников, примыкавшее к Народному фронту и Французской компартии.

*Огненные кресты* — крайне правая организация, принимавшая участие в подготовке и проведении фашистского путча 6 февраля 1934 года (распущена в 1936 году).

К стр. 113.

*Паньоль Марсель* (1895—1975) — французский драматург и кинорежиссер.

К стр. 114.

*Мидинетки* — прозвище молодых парижских работниц швейных и шляпных мастерских.

К стр. 115.

*В нашу «банду»...* — то есть в группу (по аналогии с американским выражением «джаз-банд»).

*Вламинк Морис* (1876—1958) — французский художник-фовист.

К стр. 116.

*Куртелин Жорж* (настоящая фамилия Муано; 1858—1929) — французский писатель и драматург. Повесть «Эскадронные забавы» (1886) основана на личных наблю-

дниях автора во время его службы в кавалерийском полку. Известна ее экранная запись (в 1932 году).

*Бергман Ингмар* (род. 1918) — шведский режиссер театра и кино, драматург.

К стр. 117.

*Ремю Мюлер* (настоящие имя и фамилия — Жюль-Огюст-Сезар) (1883—1946) — французский актер театра и кино. В 20-е годы на сцене исполнял характерные роли. В кино снимался у М. Паньоля («Мариус», «Фанни», «Сезар»), Ж. Дювивье («Бальная записная книжка»), М. Аллегре («Арлезианка») и у других режиссеров.

К стр. 122.

*Каменка Александр Борисович* (1888—1969) — русский кинопредприниматель, с 1920 года — французский продюсер.

«*Пылающий костюм*» и «*Кин*» — оба эти фильма с участием И. Мозжухина поставил в 1922—1923 годах режиссер А. Волков.

К стр. 123.

*Замятин Евгений Иванович* (1884—1937) — русский писатель.

*Компанеэц Жак* (1905—1956) — французский писатель и сценарист, родился в России.

*Спаак Шарль* (1903—1975) — французский киносценарист. Его перу принадлежат сценарии многих выдающихся французских фильмов: «Новые господа», «Большая игра», «Героическая кермесса» Ж. Фейдера, «Великая иллюзия», «На дне», Ж. Ренуара, «Дружная компания», «Конец дня» Ж. Дювивье, «Тереза Ракен», «Обманщики» М. Карне и др.

*Габен Жан* (1904—1976) — один из крупнейших актеров французского кино, играл во многих фильмах «поэтического реализма».

К стр. 124.

*Бернар Сара* (1844—1923) — знаменитая французская драматическая актриса.

*Ван Гог Винсент* (1853—1890) — голландский художник. Последний и наиболее плодотворный период жизни провел во Франции. Выдающийся представитель французского постимпрессионизма.

К стр. 125.

*Кавальканти Альберто* (настоящая фамилия — Альмейда де Кавальканти; род. 1897) — бразильский кинорежиссер, начинавший работать во Франции и немало опосредовавший развитию французского «авангарда», а затем и английского документального кино. После возвращения в 1949 году на родину много сделал для развития национальной кинематографии. Фильмы «Крошка Лили» (1927) и «Красная Шапочка» (1928) были сняты во Франции.

К стр. 127.

*Симон Симона* (род. 1911) — французская актриса. После ее участия в фильме «Человек-зверь» Ренуар предполагал отдать ей и роль Кристины в «Правилах игры», но Симон предпочла более заманчивое предложение из США, и Ренуару пришлось искать другую актрису.

*Каретт Жюльен* (1897—1966) — кроме фильмов Ренуара («Великая иллюзия», «Человек-зверь», «Марсельеза», «Правила игры», «Елена и мужчины») снимался у К. Отан-Лара («Любовные письма», «Сильвия и призраки», «Займись Амелией», «Красная гостиница»), у М. Карне («Врата ночи», «Мария из порта»), у Ж. Гремийона («Любовь женщины») и у других режиссеров.

*Далио Марсель* (р. 1900) — кроме Ренуара работал с А. Гансом («Великая любовь Бетховена»), Ж. Дювилье («Пепе Ле Моко», «Черный Джек»), Р. Клеманом («Проклятые»), А. Кайаттом («Любовники из Вероны»), Б. Уайлдсром («Сабрина Фэйр»), Ф. Де Брока («Картуш»), П. Устиновым («Леди Л.»), М. Николсом («Уловка—22»).

К стр. 129.

*Шезалье Морис* (1888—1972) — французский артист мюзик-холла, много снимался в кино.

К стр. 131.

«*Ля Мадлон*» — песня, пользовавшаяся во Франции большой популярностью в годы первой мировой войны.

К стр. 132.

«*На западном фронте без перемен*» (1930) — фильм, поставленный режиссером Луисом Майлстоуном по одноименному роману Э.-М. Ремарка.

К стр. 137.

*Штрогейм Эрик фон* (1885—1957) — американский режиссер и актер австрийского происхождения. Изгнанный из Голливуда, он вынужден был сниматься в разных странах. Наибольшую ценность в истории кино представляет его фильм «Алчность» (1923).

К стр. 138.

*Росселини Роберто* (1906—1977) — итальянский кинорежиссер, один из зачателей неореализма (в фильмах «Рим — открытый город», 1945, и «Пайза», 1946).

*Де Сика Витторио* (1901—1974) — итальянский актер и режиссер, автор неореалистических фильмов «Шуша» (1946), «Похитители велосипедов» (1948), «Чудо в Милане» (1951), «Умберто Д.» (1952), «Золото Неаполя» (1955), «Крыша» (1956) и др.

К стр. 141.

*Райнигер Лотта* (род. 1899) — немецкий кинорежиссер, автор «силуэтных» картин, выполненных в технике «китайских теней». Над своим лучшим фильмом «Приключения князя Ахмеда» она работала с 1923 по 1926 год.

К стр. 142.

...*Божё Анна де* (1462—1522) — старшая дочь Людовика XI, была регентшей Франции во время несовершеннолетия Карла VIII.

К стр. 143.

*Эйслер Ганс* (1898—1962) — немецкий композитор. В 20-е годы сотрудничал с Б. Брехтом.

*Вайль Курт* (1900—1950) — немецкий композитор, автор музыки к «Трехгрошовой опере», «Махагони» и к некоторым другим произведениям Б. Брехта.

*Лениа Лотта* (род. 1900) — немецкая актриса и певица, жена Курта Вайля.

К стр. 144.

...*то ли в качестве актера... то ли помощником режиссера...* — Эрик фон Штрогейм в начале своей карьеры снимался в фильмах Д.-У. Гриффита «Нетерпимость» (1916, роль первого фарисея в библейском эпизоде) и «Сердца мира» (1918, роль офицера). Ассистентом Штрогейм работал у режиссера Д. Эмерсона по фильму «Старый Гейдельберг» (1915).

К стр. 147.

*Куперен Франсуа* (1668—1773), *Рамо Жан-Филипп* (1683—1774), *Люлли Жан-Батист* (1632—1687) — французские композиторы эпохи классицизма и рококо. *Гретри Андре* (1741—1813) — французский композитор.

К стр. 148.

*Мариво Пьер-Карле де Шамблен де* (1688—1763) — французский писатель и драматург, представитель раннего Просвещения.

К стр. 151.

*Тадж-Махал* — памятник индийской архитектуры XVII века.

*Римский экспериментальный киноцентр* (как самостоятельное учреждение существует с 1935 года) — институт, готовящий кинематографистов и издающий теоретический журнал «Банко э неро». Во времена фашизма был центром, вокруг которого группировались прогрессивные силы итальянского кино. Интерес к «Великой иллюзии», проявленный Муссолини после того, как международное жюри присудило фильму премию за режиссуру на Венецианской биеннале в 1937 году, был демагогическим маневром, рассчитанным на мировую кинематографическую общественность. ...начал... снимать «Тоску»... — речь идет об экранизации пьесы французского драматурга Викторьена Сарду. Ренуар только начал съемки, которые были прекращены, потому что Италия объявила войну Франции. Съемки в 1941 году закончил Карл Кох.

К стр. 152.

*Висконти Лукино* (1906—1976) — итальянский режиссер театра и кино, один из зачинателей неореализма (в фильмах «Одержимость», 1942, и «Земля дрожит», 1948). Деятельность в кино начал как ассистент Ж. Ренуара по фильмам «Загородная прогулка», «На дне» и «Тоска» (см. выше).

К стр. 155.

...*Поль Сезанн был восхищен*... — речь идет о сыне выдающегося французского художника-постимпрессиониста. Семьи Сезанна и Ренуара, как явствует из текста, вместе спасались от фашистского нашествия.

*Флаэрти Роберт* (1884—1951) — американский режиссер-документалист.

К стр. 156.

*Сент-Экзюпери Антуан* (1900—1944) — французский писатель, по профессии летчик. Погиб в воздушном бою.

К стр. 157.

*Андерсон Шервуд* (1876—1941) — американский писатель. Во многих своих произведениях реалистически изображал американскую провинцию (например, в сборнике рассказов «Уайнсбург, штат Огайо», 1919). Его герои — чудаки, населяющие мир вещей и тем по-своему близкие Ренуару.

К стр. 158.

*Любич Эрнст* (1892—1947) — американский кинорежиссер немецкого происхождения, в США с 1923 года.

К стр. 160.

*Рэй Чарлз* (1891—1943), *Мэй Мэрш* (1895—1968) — актеры немом американского кино. Ч. Рэя, который выдвинулся благодаря Томасу Инсу (1882—1924), по мне-



нию Ж. Садуля, погубил кризис 1920 года. Актер превратился в статиста и умер в нищете. М. Мэрш наибольший успех сопутствовал в фильмах Д.-У. Гриффита «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916). В дальнейшем исполняла в основном второстепенные роли.

...работал... над «Ночным полетом». Ренуар ошибается. Речь идет, видимо, не о романе «Ночной полет» (1931), а о повести «Военный летчик» (1942).

К стр. 161.

*Уэллс Орсон* (род. 1915) — американский кинорежиссер. «Гражданин Кейн» (1941) — его первый и наиболее выдающийся фильм.

*Ивэнс Йорис* (род. 1898) — нидерландский режиссер-документалист, снимал фильмы в разных странах.

К стр. 162.

*Форд Джон* (настоящие имя и фамилия — Шон Алоизиус О'Фини; 1895—1973) — американский кинорежиссер. Самостоятельно снимал фильмы с 1917 года. Реализм, высокое режиссерское мастерство, психологизм в обрисовке персонажей, точно воссоздаваемая атмосфера действия, стремление найти необычное в обычном, героизм в повседневности, смешное в драматических обстоятельствах — все это делает Форда, автора «Погибшего патруля» (1934), «Осведомителя» (1935), «Урагана» (1938), «Дилижанса» (1939), «Долгого пути домой» (1940), «Как зелена была моя долина» (1941) и многих других замечательных фильмов, близким Ренуару, творцу «Великой иллюзии» и «Правил игры».

К стр. 163.

*Николс Дадли* (1895—1960) — американский писатель и сценарист. Лучшие сценарии написаны им для Д. Форда («Погибший патруль», «Осведомитель», «Мария Стюарт», «Плуг и звезды», «Дилижанс», «Долгий путь домой»), Ж. Ренуара («Болотная вода»), Р. Клера («Это случилось завтра», «И от них никого не осталось»). В 1947 году самостоятельно поставил фильм «Граур к лицу Электре».

*Эндрюс Дана* (род. 1909) — американский актер. Дебютировал в 1940 году в фильме У. Уайлера «Человек с Запада». Затем работал с Д. Фордом («Табачная дорога»), Э. Казаном («Бумеранг»), Ж. Ренуаром («Болотная вода») и другими режиссерами.

*Бэкстер Энн* (род. 1923) — американская киноактриса. Роль в фильме Ж. Ренуара «Болотная вода» (1941) оказалась для нее первой по-настоящему важной работой, фактически открывшей ей дорогу в большой кинематограф. Впоследствии снималась у О. Уэллса («Великолепные Эмберсоны»), Б. Уайлдера («Пять гробниц на пути в Каир»), Л. Майлстоуна («Северная звезда»), О. Преминджера («Королевский скандал»), А. Хичкока («Я сознаюсь»), Ф. Ланга («Голубая гардения») и у других режиссеров.

К стр. 167.

*Жарри Альфред* (1873—1907) — французский писатель, поэт, драматург. Папаша Убю, герой его сатирических фарсов, стал воплощением буржуазной алчности, тупости и лицемерия.

К стр. 168.

Студия называется «XX век Фокс». Ренуар сделал вид, что перепутал числительные «двадцатый» (twentieth) и «пятнадцатый» (fifteenth), и не без хитрства отнес ее к XV веку.

К стр. 171.

*Лаутон Чарлз* (1899—1962) — англо-американский актер театра и кино. «Эта земля моя» (1943) остался единственным фильмом Ренуара, где играл этот выдающийся актер.

К стр. 172.

*Американцы дали Фолкнера, французы — Жана Жироду.* Только при особом восприятии искусства, воспитанном у Ренуара на «поэтическом реализме» преворовского толка, становится понятным это сближение столь разных художников, как «почвенник» Уильям Фолкнер (1897—1962) и иронический интеллектуал Жан Жироду (см. выше). Для Ренуара они сродни друг другу именно потому, что «каждый великий художник одновременно и реалист и поэт».

К стр. 173.

*Одетс Клиффорд* (1906—1963) — американский драматург. Автор пьес «В ожидании Лефти» (1935), «Пока я жив» (1935), «Проснись и пой» (1935), «Золотой мальчик» (1937), «Большой нож» (1948) и других, многие из которых были экранизированы. Самостоятельно снял два фильма: «Только одинокое сердце» (1944) и «Рассказ на первой полосе» (1961).

К стр. 175.

*Принц Уэльский* — титул наследников английского престола.

*Габриэль приехала к нам в Голливуд...* — Габриэль вместе с семьей переселилась в США вскоре после окончания второй мировой войны. Умерла она в Сан-Франциско в 1959 году.

*Кань* — местечко неподалеку от Ниццы, возле которого находилось имение «Колетт», принадлежавшее Огюсту Ренуару.

К стр. 178.

*Лаутон играл роль императора Нерона...* — по-видимому, речь идет о фильме С. де Милля «Знак креста» (1932), в котором актер сыграл свою первую большую роль.

К стр. 179.

*Бергман Ингрид* (род. 1915) — шведская актриса, снималась в разных странах, в том числе в США.

*...очередную «Жанну д'Арк».* — История Жанны д'Арк неоднократно служила сюжетом для кинематографических версий (наиболее выдающаяся из них — «Страсти Жанны д'Арк», фильм, поставленный К.-Т. Дрейером в 1927 году). Мысль о Ингрид Бергман в роли народной французской героини воплотилась десятью годами позже описываемых событий: фильм «Святая Иоанна на костре» (по одноименной оратории Поля Клоделя и Артура Онеггера) поставил в 1953 году муж актрисы, итальянский режиссер Роберто Росселлини.

К стр. 180.

*Рассел Розалинд* (1912—1976) — американская киноактриса.

К стр. 181.

*Берлин Ирвинг* (настоящие имя и фамилия — Исидор Балин; род. 1888) — американский композитор, выходец из России. Автор популярных лирических песен, баллад, музыкальных ревью, музыки к кинофильмам.

*Гершвин Джордж* (1898—1937) — американский композитор.

*Кэй Дэнни* (род. 1913) — популярный американский актер театра, кино и телевидения.

К стр. 182.

*Аннабелла* (настоящие имя и фамилия — Сюзанна Шарпентье; род. 1909) — французская актриса. В кино дебютировала в 1927 году в фильме А. Ганса «Наполеон». Затем снималась у Ж. Гремийона («Подтасовка»), Р. Клера («Миллион», «14 июля»), М. Л'Эрбье («Вооруженная охрана», «Цитадель молчания»), Ж. Дювилье («Зна-

мя», В. Шёстрёма («Под красной мантией»), М. Карне («Северный отель») и у других режиссеров.

*Кэйнин Гарсон* (род. 1912) — американский писатель, сценарист, режиссер и продюсер. *Гордон Рут* (род. 1896) — американская актриса и сценаристка, жена Гарсона Кэйнина.

*Годдар Полетт* (род. 1911) — американская киноактриса. В описываемое время жена Ч. Чаплина. В СССР известна по фильму Ч. Чаплина «Новые времена» (1936).

*Мередит Бэрджес* (род. 1909) — американский актер театра и кино.

К стр. 186.

*Валентино Рудольфо* (1895—1926) — американский актер итальянского происхождения, один из кинокумиров 20-х годов.

*Флоре Робер* (род. 1900) — американский режиссер французского происхождения. Приехал в Голливуд в 1921 году. Среди послевоенных фильмов «Зверь с пятью пальцами» (1945), «Тарзан и сирена» (1947), «Полк жулика» (1948), «Аванпост в Марокко» (1948), «Разъезженная дорога» (1949), «Одноглазый Джонни» (1949) и др.

К стр. 187.

*Буайе Шарль* (1897—1979) — французский актер, много снимался в США.

*Фейхтвангер Лион* (1884—1958) — немецкий писатель, с 1940 года жил в США. *Дювиевье Жюльен* (1896—1967) — французский кинорежиссер, один из деятелей «поэтического реализма». Среди фильмов американского периода «Большой вальс» (1939), «Сказки Манхэттена» (1942).

*Деваль Жак* (настоящая фамилия — Буларан; род. 1890) — французский писатель, драматург-комедиограф, режиссер и сценарист. В экранизированной им в 1935 году своей пьесе «Товарищ» Деваль вывел карикатурную фигуру «человека Советов» и выразил сочувствие потомкам русской императорской династии.

К стр. 188.

*Мальш заболел пеллагрой.* — Пеллагра (от *итал.* pelle agra — шершавая кожа) — болезнь, вызванная недостатком в пище некоторых витаминов (РР, группы В) и аминокислоты и выраженная поражением кожи, желудочно-кишечного тракта, а также психическими расстройствами.

К стр. 192.

...сам поставил потрясающий «*Портрет Дориана Грея*». — Имеется в виду фильм, поставленный А. Левином в 1945 году (в главной роли — Хэрд Хэтфилд). *Сюрреализм* — направление в искусстве XX века, провозгласившее источником художественного творчества сферу подсознания, а его методом — разрыв логических связей, замененных произвольными ассоциациями. Сюрреалистическое движение началось во Франции в 20-е годы и было подготовлено дадаизмом.

К стр. 193.

*Элюар Поль* (1895—1952) — французский поэт, примыкал к сюрреализму. *Бретон Андре* (1896—1966) — французский писатель, теоретик сюрреализма.

*Гримо Поль* (род. 1905) — французский режиссер-мультипликатор.

*Дюамель Жорж* (1884—1966) — французский писатель, член Французской академии. Наиболее известны его романские циклы «Жизнь и приключения Салавена» (1920—1932) и «Хроника семьи Паскье» (1933—1944).

*Эрнст Макс* (1891—1976) — французский художник немецкого происхождения, активный участник дадаизма и сюрреализма. *Рэй Ман* (1890—1976) — художник и фотограф, родился в США; во Франции активно участвовал в сюрреализме и кинематографическом «авангарде».

К стр. 194.

*Беннет Джоан* (род. 1910) — американская актриса. Снималась у Ф. Ланга («Охота на человека», «Женщина в окне», «Кровавая улица»), Ж. Ренуара («Женщина на берегу») и у других режиссеров США и Франции.

*Райэн Роберт* (1913(1909?) — 1973) — американский киноактер. Среди многочисленных фильмов кроме «Женщины на берегу» Ж. Ренуара стоит отметить «Замысел» Р. Уайза, «Перекрестный огонь» Э. Дмитрика, «Зеленоволосого мальчика» Д. Лоузи, «Ночной шум» Ф. Ланга, «Царя царей» Н. Рэя, «Самый длинный день» Д. Занука, «Профессионалов» Р. Брукса.

*Уилсон Митчел* (1913—1973) — американский писатель, автор романов, посвященных проблемам науки и отношения к науке: «Жизнь во мгле», «Брат мой, враг мой», «Встреча на далеком меридиане» и других. Роман «Отнюдь не слепой» написан в 1945 году.

К стр. 196.

*Бикфорд Чарлз* (1891—1967) — американский актер театра и кино. Снимался у С. де Милля («Динамит», «Муж индианки», «Житель равнины», «Пожнешь бурю»), У. Уайлера («Герон ада»), К. Брауна («Анна Кристи»), В. Флеминга («Фермер женится»), Л. Майлстоуна («Люди и мыши»), К. Видора («Дуэль на солнце»), Д. Кьюкора («Рождение звезды») Ж. Ренуара («Женщина на берегу») и у других режиссеров.

К стр. 198.

*Уильямс Эстер* (род. 1923) — американская спортсменка, потом киноактриса. Активно занималась плаванием и в 1939 году стала чемпионкой мира. С началом войны стала сниматься в кино. Во многих фильмах, в которых она принимала участие, обыгрывались ее спортивные данные: «Купающаяся красавица» Д. Сиднея, «С тобой на остров» Р. Торпа, «Возьми меня с собой на матч» Б.Бэркли, «Дочь Нептуна» Э. Бэдззла и т. п.

*Неру Джавахарлал* (1889—1964) — премьер-министр Индии с 1947 года.

К стр. 199.

*Лорансен Мари* (1883—1956), *Дюфи Рауль* (1877—1953), *Матисс Анри* (1869—1954) — французские художники.

К стр. 200.

«*Поездка в Индию*» (1924) — антиколониальный роман английского писателя Эдуарда Моргана Форстера (1879—1970).

К стр. 201.

*Тагор Рабиндранат* (правильнее — Робиндронатх Тхакур; 1861—1941) — индийский писатель и общественный деятель.

...и владыку *Сидхартху Гаутаму*, прославившегося под именем Будды. — Будда (буквально — просветленный) — имя, данное основателю буддизма принцу Сидхартхе Гаутаме из рода Шакьев (563—483 до н. э.).

К стр. 202.

*Брандо Марлон* (род. 1924) — популярный американский киноактер, выпускник «Экторз стьюдио» Э. Казана и Л. Страсберга.

К стр. 205.

«*Групп-театр*» (1931—1941) — драматический театр в США, деятельность которого была связана с рабочим движением; в числе актеров были Джон Гэрфилд (1913—1952), Стелла (род. 1902) и Льютер (род. 1903) Адлеры.

*Страсберг Ли* (род. 1901) — американский режиссер, театральный деятель, педагог, один из основателей «Груп-тиэтр» и Американского лабораторного театра, где изучал «систему» Станиславского. В 1947 году вместе с Ш. Крауфорд и Э. Казаном основал актерскую школу «Экторз стьюдио», где занятия велись по методу, близкому к «системе» Станиславского.

*Хейфец Иосиф Робертович* (Яша) (род. 1901) — американский скрипач, выходец из России.

*Грант Кэри* (род. 1904) — популярный американский киноактер, один из лучших голливудских актеров на амплуа героев-любовников.

К стр. 209.

*Вивальди Антонио* (1678—1741) — итальянский композитор. *Маньяни Анна* (1908—1973) — популярная итальянская киноактриса, снимавшаяся во многих неореалистических фильмах: «Рим — открытый город» Р. Россellini, «Бандит» А. Латтуады, «Самая красивая» Л. Висконти и др. У Ж. Ренуара она снялась только в «Золотой карете». Наиболее значительная работа актрисы в последнее десятилетие жизни — мама Рома в одноименном фильме П.-П. Пазолини (1962).

К стр. 211.

*Феликс Мария* (настоящая фамилия — Анхелес Феликс Геренья; род. 1915) — мексиканская актриса. Снималась у Х.-А. Бардема («Сонаты»), Л. Бунюэля («Ли-хорадка ширится в Эль Пао») и у других режиссеров. *Арноль Франсуаза* (род. 1931) — французская актриса. Среди многих коммерческих фильмов привлекают внимание ее роли во «Французском канкане» Ж. Ренуара и в фильме «Страна, откуда я родом» М. Карне.

К стр. 212.

*Мёрис Поль* (1912—1979) — французский актер театра и кино. Среди восьмидесяти фильмов выделяются «Дьяволик» А. Клузо, «Головой об стену» Ж. Фран-жо, «Мари — Октябрь» Ж. Дювивье, «Завтрак на траве» Ж. Ренуара, «Второе дыхание» и «Армия теней» Ж.-П. Мельвиля.

К стр. 213.

*Паредес Жан* (настоящие имя и фамилия — Виктор Катеньяк; род. 1918) — французский актер театра и кино. В кино дебютировал в 1939 году в фильме «Трое с Сан-Сира» Ж. Полена. Снимался у Кристиан-Жака («Убийство Рождественского деда»), «Фанфан-Тюльпан», «Нежное создание», «Мадам Дюбарри»), М. Л'Эрбье («Фантастическая ночь»), К. Отан-Лара («Любовные письма»), С. Гитри («Сокровище Кантенака»), Р. Клера («Ночные красавицы»), М. Карне («Воздух Парижа»), Ж. Ренуара («Французский канкан») и у других режиссеров.

*Карон Лесли* (род. 1931) — французская балерина и киноактриса. Снимается с 1951 года в основном в музыкальных комедиях и ревю («Американец в Париже» Д. Келли, «Лили» Г. Уолтерса), затем стала драматической актрисой («Дилемма доктора» Э. Эсквита, «Угловая комната» Б. Форбса, «Горит ли Париж?» Р. Клемана и др.).

К стр. 214.

*Пети Ролан* (род. 1924) — французский танцовщик и балетмейстер.

К стр. 215.

*Вакевич Жорж* (род. 1907) — художник-декоратор кино и театра, пейзажист, иллюстратор книг. Родился в России. Сотрудничал с Ж. Ренуаром («Великая иллюзия»), М. Карне («Вечерние посетители»), Ж. Дювивье («Мари — Октябрь», «Женщина и паяц»), Р. Клером («Галантные празднества») и с другими режиссерами. «*Вережка*» (1948) — фильм англо-американского режиссера Алфреда Хичкока (1899—1980). Снят с минимальным количеством монтажных склеек, несколькими

длинными планами, с особым акцентом на внутрикадровом монтаже. «Завещание доктора Корделье» (1960) Ж. Ренуара снимался телевизионным способом, то есть стилистически близким манере Хичкока.

К стр. 216.

*...роман Стивенсона...* — правильное название романа английского писателя Роберта Льюиса Стивенсона (1850—1894) — «Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда» (1886). Экранизировался этот роман по меньшей мере пять раз: под названием «Доктор Джекиль и мистер Хайд» в 1907 (реж. В. Ларсен), 1920 (реж. Д. С. Робертсон), 1932 (реж. Р. Мамулян), 1941 (В. Флеминг) годах и под оригинальным названием — в 1968 году (реж. Ч. Джаррет).

*Барро Жан-Луи* (род. 1910) — французский актер, режиссер, театральный деятель. Наиболее интересные роли в кино: «Забавная драма» и «Дети райка» М. Карне, «Человек — человеку» Кристиан-Жака. В фильме Ж. Ренуара «Завещание доктора Корделье» Барро сыграл две роли, напоминающие доктора Джекиля и мистера Хайда: утонченного интеллектуала и его звероподобного двойника.

*Косма Жозеф* (род. 1905) — венгерский и французский композитор. С 1933 года живет в Париже. Написал музыку для многих фильмов Ж. Ренуара.

*Моро Жанна* (род. 1928) — французская актриса театра и кино. Снимается с 1948 года. Среди фильмов: «Лифт на эшафот», «Любовники», «Вива, Мария!» Л. Малля, «Ночь» М. Антониони, «Жюль и Джим» Ф. Трюффо, «Дневник горничной» Л. Бунюэля.

К стр. 217.

*...Почему ты решил жить в Америке?..*

Последние годы Ж. Ренуар жил поочередно то во Франции, то в США, где преподавал драматическое искусство в нескольких университетах и был членом Американской академии киноискусства и наук (с 1964 года). Умер Ж. Ренуар 11 февраля 1979 года в своем доме под Голливудом на Беверли-Хиллз. Его тело, по желанию покойного, было похоронено во Франции.

## Содержание

В. Божович. Наш собеседник — Жан Ренуар	5
Предисловие автора	49
Мак Сеннетт	51
Посещение Универсальных магазинов Дюфайеля	53
Платье моего верблюда	55
Маганыоск	56
Кукольный театр	60
Мушкетеры	63
Башмаки Годфера	65
Актер по имени Шарло	66
Д.-У. Гриффит	69
Катрин	71
В поисках грамматики	75
Технические игры	80
Дружба	83
Безумие кино	89
«Нана»	92
Жак Беккер	96
Берлин. Другие влияния	100
А искусство ли кино?	103
От немного кино к звуковому	105
«Сука»	109
Марсель Паньоль	116
Народный фронт	118
Дух и буква	121
Актер и правда	125
Альбер Пинкевич	128
«Ля Мадлон»	131

Упоительный запах касторки	134
Быть частью целого	137
Реализм в «Великой иллюзии»	140
Мелкие ссоры — «Великая иллюзия»	142
1939. «Правила игры»	147
Ну и надоели же мне эти потолки!	150
Исход	152
Начало жизни у краснокожих	157
«Болотная вода»	162
К переменам...	166
Вкус к переодеванию	171
Чарлз Лаутон	175
Дадли Николс	178
Поездка в город	181
Фидель, или любовь к искусству	184
«Человек с юга»	186
На жизнь и на смерть	191
«Женщина на берегу»	194
«Река»	197
Клиффорд Одетс	205
Условность берет верх над внутренней правдой	207
Огни рампы	212
Умирающая нация	217
Комментарий	220
Содержание	235



**Ренуар Жан.**

Р 39 **Моя жизнь и мои фильмы: Пер. с фр./Предисл. В. Божовича. — М.: Искусство, 1981. — 236 с., 24 л. ил.**

Эта книга написана выдающимся французским кинорежиссером старшего поколения Жаном Ренуаром, автором таких фильмов, как «Нана», «Мадам Бовари», «Человек-зверь», «Великая иллюзия», «Правила игры» и многих других. Со страниц книги встает окружающий художника на протяжении более чем полувека культурный и артистический мир, общественная жизнь Европы, которая увидена пристрастными глазами художника, черпавшего в современном ему мире темы, сюжеты и стиль своих фильмов. Автор размышляет о сущности искусства кино, о собственном художественном методе. Написанная живо и увлекательно, эта книга представляет немалый интерес и для специалистов-киноведов и для широких кругов читателей.

80106-126  
025 (01)-81 113—81

**ББК 85.543 (3)  
778И**

## **ЖАН РЕНУАР**

### **Моя жизнь и мои фильмы**

Редактор И. В. Беленький. Художник Ю. А. Марков. Художественный редактор Л. А. Иванова. Технический редактор Е. Н. Сапожникова. Корректор Т. М. Медведовская.

И. Б. № 1199.

Сдано в набор 01. 12. 80. Подп. к печ. 27. 03. 81. Формат 60×84/16. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. п. л. 13,95. Уч.-изд. л. 15. 01. Изд. № 15431. Тираж 50 000. Заказ № 2331. Цена 1 руб. Издательство «Искусство». 103009 Москва, Собиновский пер., 3.  
Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28.  
Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии № 2, проспект Мира, 105.

В издательстве «Искусство»  
готовится к печати  
следующее издание:

**Садуль Ж.**  
**ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ КИНО.**

Т. 4. В 2-х полутоммах.  
1919—1929 гг. Пер. с франц.  
75 л. с ил. Цена 7 р.

Материалы, включенные в издание, охватывают один из наиболее интересных периодов в истории мирового киноискусства — 20-е годы. Предмет исторического анализа автора — кинематограф СССР, Германии, США, Франции и Швеции. В первом полутоме («После войны в Европе») рассматривается кинематограф ведущих европейских стран в период с 1919 по 1926 год; во втором полутоме («Голливуд и конец «немого кино») — кинематограф США и закат «немого кино» в Европе. Особое внимание уделяется автором советскому кино. Ему посвящены главы: «Первые советские фильмы», «Молодые советские кинематографисты», «Эйзенштейн», «Броненосец «Потемкин» и др.

Издание иллюстрировано.  
Объем и цена издания указаны  
ориентировочно.

1 руб.

# JEAN RENOIR

*Ma vie  
et mes films*

