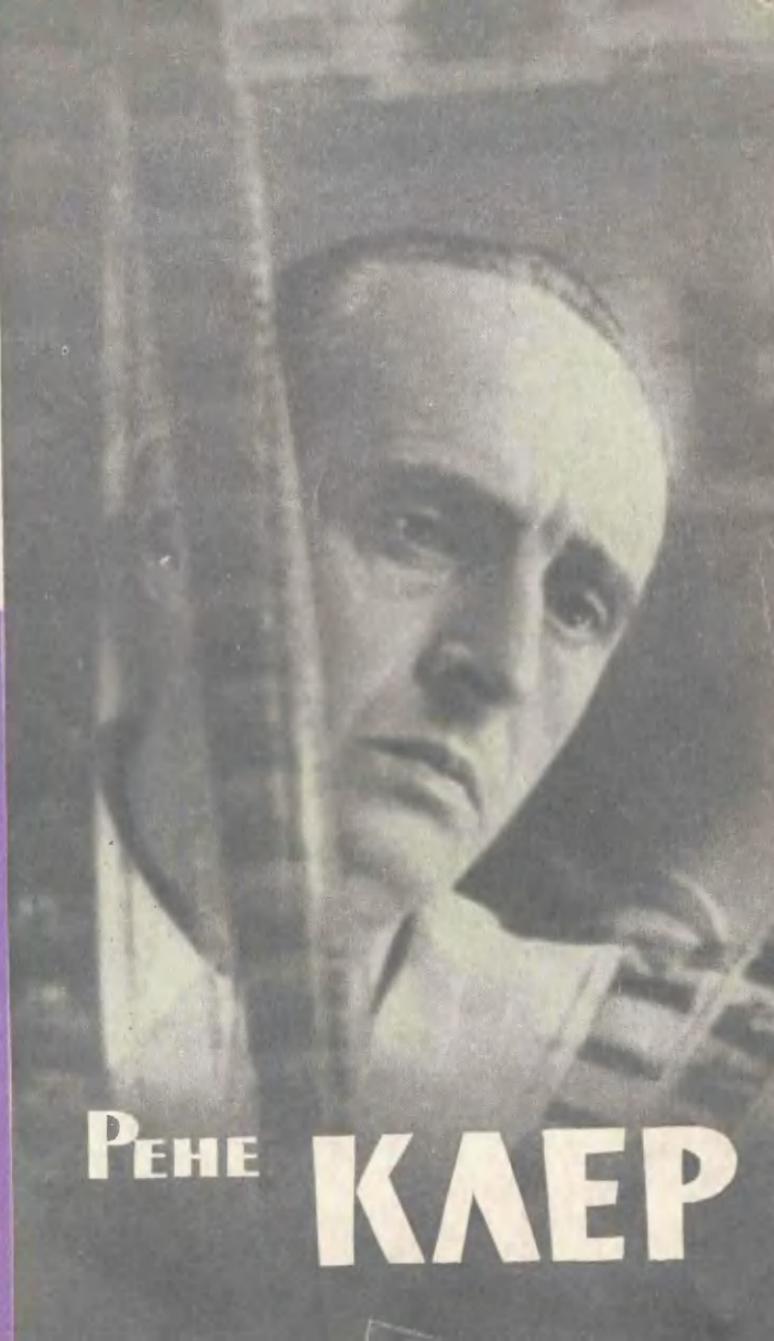


МАСТЕРА ЗАРУБЕЖНОГО КИНОИСКУССТВА



РЕНЕ КЛЭР

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Москва 1963



**МАСТЕРА
ЗАРУБЕЖНОГО
КИНОИСКУССТВА**



А. БРАГИНСКИЙ

Рене

КЛЕР

(его жизнь и фильмы)

ИЗДАТЕЛЬСТВО
• ИСКУССТВО •
Москва • 1963

Предисловие

Автору фильма трудно говорить о себе. Но он всегда счастлив, когда ему оказываются честь и пишут о его работе.

Однако конечный результат такого исследования еще не дает представления об истинных причинах, побудивших меня заняться кино. Эти причины заключаются для меня в следующем. Их я хочу вкратце изложить, предоставив затем место автору этой книги судить о результатах моих усилий.

Я пришел в кино давно, в эпоху, когда для некоторых из нас литература и театр казались безнадежно устаревшими, в тот самый момент, когда слово «революция» представлялось ключом к решению всех художественных проблем. Кино казалось мне тогда тем новым средством выражения, которое было наименее скомпрометировано в прошлом, — словом, наиболее революционным.

И еще одна отличительная особенность кинематографа привлекла меня тогда — его народность. Поэзии, музыке, пластическим искусствам грозило превратиться в область, доступ в которую был возможен только через все более сужающиеся двери. Поэзия — для литераторов, музыка — для музыкантов, живопись — для художников. Народ же оставался в стороне от игры, правила которой были известны только посвященным.

А искусство между тем все более заходило в тупик и, казалось, совсем теряет смысл существования.

Кино было создано для массового зрителя и без него не могло жить. Были фильмы, которые в равной мере волновали избранного зрителя и массового. О каком современном литературном произведении или произведении искусства можно сказать то же самое в период между 1920 и 1930 годами? И какая другая революция в области известных уже средств выражения была столь увлекательна, как открытие и овладение киноискусством, чудесным образом предназначенным для всех людей, независимо от их социальной принадлежности, языка или родины.

Сегодня я продолжаю верить, что, как утверждал Маяковский, «искусство не рождается массовым, оно массовым становится в результате суммы усилий». Когда авторы фильмов жалуются, что их не понимают, осуждать следует далеко не всегда зрителя, а часто их самих, ибо они не сумели сделать так, чтобы их поняли. Мне приходится констатировать, что и в короткой истории кино и в длительной истории театра наибольшее значение имели те произведения, которые не были скучными. Софокл, Шекспир, Мольер и Чехов умели заинтересовать своего зрителя и превосходно смотрятся сегодня.

Верить, что вся огромная машина, которая работает на телевидении, радио, в кино, может быть подчинена личным целям точно так же, как перо или кисть, — значит расписаться в старомодном романтизме и в полном незнании своего века. Сама структура этих мощных организмов, средства, используемые для их поддержания, — все свидетельствует о том, что они созданы для многих. Можно сомневаться в том, что искусство призвано удовлетворять максимальное число людей. Но из этого не вытекает, что средство выражения, предназначенное для максимального числа людей, не может стать искусством.

Надо раз и навсегда понять: произведения живописи или поэзии могут ожидать того времени, когда возникнет «связь» между ними и публикой, на зрелищное же искусство эта привилегия не распространяется. Первым условием его существования является наличие немедленной «связи». Поэтому-то перед автором фильма встает во всей сложности проблема стиля. Зачастую за неопределенностью, туманностью стиля скрывается слабость мысли. Те, кому нечего сказать, пытаются банальность представить как нечто оригинальное. Тогда как для истинного таланта собственная оригинальность кажется банальной. Допустим, что гений может быть и невеждой. Но для таланта нужны минимум знаний и много терпения. А если уж говорить о гениях, надо напомнить, что Гриффит, Чаплин и Эйзенштейн работали не для себя, не для киноведов, а для зрителей всего мира.

РЕНЕ КЛЕР,

Париж

член Французской Академии

...Когда самолет, прилетевший осенним октябрьским днем 1955 года из Парижа, подрулил к вокзалу и встречающие устремились к трапу, общее внимание привлекла высокая фигура Жерара Филипа, знакомого всем тогда по фильму «Фанфан-Тюльпан». За ним вниз спустились и остальные члены делегации французских кинематографистов, прибывшие на первую Неделю французского фильма в Москву. Щелкали «блици» фотокорреспондентов, журчали камеры кинохроники. Улыбался Жерар Филип, а также приехавшие вместе с ним артисты Даниель Даррье, Николь Курсель и Дани Робэн. И среди них словно потерялся худощавый, среднего роста человек в скромном демисезонном пальто и широкополой плоской шляпе. Но вот явно привыкший к такого рода приему Жерар Филип поиском кого-то среди прибывших, широко улыбнулся и потянул человека в шляпе в середину группы. Все французы с уважением расступились. «Кто это рядом с Филипом?» — спрашивали многие встречающие, им явно было незнакомо это лицо. Один из них, заглянув в свой список приехавших, не очень уверенно сказал:

«Вероятно, это господин Шометт. Он приехал с супругой...»

Господин Шометт между тем спокойно стоял в центре фотографировавшихся гостей. Его несколько аскетичные, четкие, будто выточенные резцом скульптора, красивые черты лица выражали достоинство и равнодушное спокойствие. И вместе с тем лицо и фигура этого человека рождали ощущение скрытой внутренней силы, словно передо мной была сжатая пружина, которая в любую минуту могла развернуться и нарушить представление о своем мнимом спокойствии.

Это был французский кинорежиссер Рене Клер, настоящая фамилия которого, как известно, Рене Шометт.

Суетясь около Жерара Филипа и приехавших с ним актрис, журналисты и фотокорреспонденты не замечали того, кто во многом способствовал славе Ж. Филипа. Тем более что это были в основном люди молодые, и большинство из них даже не видело фильмы Рене Клера, когда-то с огромным успехом демонстрировавшиеся на советских экранах,— «Париж уснул», «Под крышами Парижа», «Последний миллиардер». Впрочем, все это нисколько не обижало и не удивляло Рене Клера. По всей видимости, он привык к тому, что пресса в первую очередь обращает внимание на тех, кто действует на экране, а не стоящих, так сказать, за ним.

Подчас впечатление от первой встречи оказывается наиболее сильным. В дальнейшем, во время неоднократных бесед с Рене Клером, представление о нем как о художнике и человеке углублялось и обогащалось. И все-таки ничто не заслонило, не

ослабило мое воспоминание о первой встрече на Внуковском аэродроме.

Особенно запомнилась мне улыбка, с которой он посматривал на окруженного толпой поклонников Жерара Филипа или других актеров. Это была добрая, чуть ироническая улыбка человека, прожившего большую жизнь, много передумавшего и перечувствовавшего.

Светом этой улыбки, светом доброго отношения к человеку наполнены все произведения Рене Клера — тонкого художника, взыскательного мастера.

«Я видел все ваши фильмы, и мне нет нужды прочесть ваше имя в титрах, чтобы немедленно узнать ваш стиль».

Чарльз Чаплин

Глава I

ОТ РЕНЕ ШОМЕТТА ДО РЕНЕ КЛЕРА

Рене Шометт родился 11 ноября 1898 года в самом центре Парижа, в доме № 11-а на углу улицы Дешаржер и улицы Аль. В нескольких шагах от этого дома когда-то был убит Генрих IV, а по соседству находилось знаменитое «чрево Парижа» — рынок, описанный в романах Эмиля Золя. В первом этаже дома, в котором жили Шометты, помещался оптовый магазин отца, поставлявший различные парфюмерные товары гостиницам столицы и других городов. Этот магазин был основан еще дедом Рене — Мишелем Шометтом, выходцем из Оверни, убежденным республиканцем, которому Гамбетта поручил в свое время организацию обороны Марселя во время франко-пруссской войны 1870 года. Переехав в Париж, он стал торговать мылом. Его сын Мариус-Франсуа, отец Рене, значительно расширил дело отца, но не сумел внушить любви к торговле своим сыновьям Анри и Рене. Оба брата получили классическое образование.

«Насколько я себя помню, — вспоминает Рене Клер, — я всегда мечтал стать писателем».

Когда семилетнему Рене рождественский дед принес в подарок кукольный театр, он тотчас же принялся сочинять для него пьесу. Эта пьеса затем разыгрывалась перед родными и знакомыми. Героями других спектаклей домашнего театра были персонажи пьес, которые юный Рене Шометт видел в «Комеди Франсэз» или «Гранд-Опера». Опера Шарля Гуно «Фауст» производит на него огромное впечатление, и Мефистофель занимает прочное место в репертуаре «театра» на улице Дешаржер.

Будучи воспитанником лицея Людовика Великого, Рене обнаружил склонность к поэзии. Учитель родного языка и литературы месье Ришардо получает от него однажды сочинение, написанное александрийским стихом. В другой раз Рене пишет сонет, который удостаивается чтения перед всем классом.

Все это, как вспоминают однокашники Рене, не мешало ему увлекаться фехтованием и боксом. Юный Рене Шометт часто судит состязания в этих видах спорта, организуя их на свой манер, то есть ставя в паре противников, различных по своему облику. Например, толстого и тонкого, маленького и большого, неповоротливого и вертлявого. В результате состязание превращалось в зрелище, доставлявшее немало веселых минут зрителям, которые награждали аплодисментами «актеров» и «постановщика».

Переломным моментом для Рене Шометта, как и для всего его поколения, явилась война 1914—1918 годов. Отец мобилизован, добровольцем в армию уходит старший брат Анри. Юный Рене остается один с матерью, которая продолжает зани-

маться торговлей. После некоторого перерыва Рене заканчивает учебу в лицее. Он стремится попасть на фронт, но получает отсрочку по состоянию здоровья. Тогда молодой Шометт решает отправиться в действующую армию в качестве санитара. 15 апреля 1917 года он прибывает на передовую.

Литература в лице Ромена Роллана, Анри Барбюса, Эрнеста Хемингуэя и других писателей дает возможность нам составить яркое представление о том, что пережили и перечувствовали молодые люди, оказавшиеся участниками первой мировой войны. Девятнадцатилетний Рене Шометт не явился в этом смысле исключением. «Здесь меня ожидал удар, который я запомнил на всю жизнь», — скажет он много лет спустя, суммируя свои впечатления о пребывании на фронте.

Оно длилось год, после чего Рене Шометт был направлен в госпиталь в Берк с искривлением позвоночника. С фронта он вывозит с собой заметки, стихи и глубокий душевный кризис. Долгое время после возвращения с передовой он будет мысленно связан с теми, кто вот уже три года «занимается войной», слышать «в самом себе их шаги по грязи». В этот период молодой Шометт близок, по его собственным словам, к крайне левым, которые привлекают будущего режиссера тем, что открыто ведут борьбу за скорейшее окончание войны, выгодной только пушечным королям и империалистам, войны, которая несет простым людям одни страдания...

В день своего рождения, 11 ноября 1918 года, находясь в Париже, среди друзей и родных, Рене узнает о перемирии. Итак, война окончена. Но ра-

дость омрачена известием о гибели близкого друга — молодого поэта Максима Франсуа-Понсе. В стихах, написанных Рене Шометтом по случаю «Дня перемирия», имеются такие строки:

Однинадцатое, перемирье,
Тебе сегодня двадцать лет.
Во всех домах крик радости звучит,
Но нет его в душе моей.

После окончания войны семья переехала на улицу Марбей, в дом № 35. Здесь Рене Шометт прожил десять лет, вплоть до своей женитьбы. Дела отца после войны пошатнулись. Сыновьям приходится помогать родителям. Рене Шометт обращается к своему старому другу Жаку Жожару, редактирующему газету «Эвр», с просьбой помочь ему устроиться куда-либо. Его влечет к себе журналистика, и Жожар направляет его к редактору вечерней газеты «Энтрансикан» Рене Бизе. Первый пробный репортаж, который ему поручают сделать, посвящен состоянию здоровья поэта Эдмона Ростана... Рене Шометт приносит в редакцию известие о его смерти.

В течение ряда лет на страницах «Энтрансикан» будут систематически появляться корреспонденции, подписанные Рене Депре.

«Энтрансикан» — вечерняя газета, в которой большое место уделяется культурной жизни. В редакции начинающий журналист сближается со многими известными тогда писателями, художниками, артистами. Рене Бизе знакомит его с певицей Дамиа, а та, в свою очередь, с выдающимся трагиком де Максом. В доме последнего он встретится с первыми теоретиками кинематогра-

фа — Луи Деллюком и Риччиото Канудо, а в доме вдовы писателя Альфонса Доде его познакомят с писателем Марселем Прустом.

Однажды Дамиа, которая часто доказывала Рене Шометту, что с его приятной внешностью ему место не в редакции, а на экране, сама привела его на студию «Гомон», где танцовщица Лои Фюллер готовилась к съемкам картины «Лилия жизни». Для этой кинематографической сказки-балета, по произведению румынской королевы Марии, писавшей под псевдонимом Кармен Сильвы, ей нужен был актер на роль «волшебного принца». Рене Шометт был молод. Он подумал: «Почему бы не поработать в таком приятном обществе?» — и дал согласие.

Три дня, на которые он отпросился у Бизе, быстро истекли, а съемкам не было конца. Днем Рене Шометт бегал по заданиям редакции, а вечером оказывался перед камерой. Совмещать эти два дела становилось все труднее. Он соглашается продлить свой договор с продюсером Филиппом Ришаром и покидает «Энтран», продолжая, однако, активно в нем сотрудничать. Рене Шометт рассчитывает, что у него теперь будет больше времени, чтобы заняться чем-нибудь серьезным. Ему давно хочется взяться за роман, в котором он собирается рассказать о своем разочарованном поколении. У него составлен план романа. Герой его, будучи не в силах найти место в жизни после войны, приходит к мысли о самоубийстве...

Этот литературный замысел остается, однако, неосуществленным. Позднее Рене Клер напишет роман «Адамс» и повести «Из ушка в иголку» и «Китайская принцесса». А сейчас много времени

уходит на съемки: сначала в фильмах Луи Фейада, а затем в картинах «За ночь любви» и «Смысл смерти» у русского кинорежиссера Якова Протазанова, работавшего тогда во Франции.

За годы первой мировой войны кинематография Франции потеряла свое былое могущество. На экранах царilo засилье зарубежных, преимущественно американских, фильмов. Кинопредприниматели, видя успех американских фильмов у зрителей, всячески толкали кинорежиссеров на подражательство, в итоге французские фильмы становились все менее французскими.

Луи Фейад в числе других опытных старых кинорежиссеров (таких, как Анри Пукталь, Меркантон, Эрвиль) обычно сохранял в своих произведениях черты, присущие национальному французскому искусству. Однако избираемый им для фильмов материал был ограничен. Он ставит многосерийные уголовные фильмы «Жюдеке» и «Фантомас», а также великосветские драмы типа «Прошлое Моники», «Бегство Лили» и др.

Естественно, что, снимаясь в фильмах Фейада, молодой Рене Шометт не мог не почувствовать их старомодность, затхлость.

«Фейад... этот человек приводит меня в отчаяние!...» — писал в то время Луи Деллюк.

Рене Шометт большую часть своего времени и сил посвящает работе в качестве кинокритика. С 1922 по 1924 год он редактирует кинематографическое приложение к журналу «Театр». На его страницах публикуются статьи самого Рене Шометта и других кинокритиков.

Начало 20-х годов ознаменовало новый этап развития французского киноискусства. Объяснение



„Париж уснул“





„Париж уснул“

этому дается в высказываниях самого Рене Клер. «В годы, следующие за 1918,— писал он,— идея революции завладела наиболее беспокойными умами. Революционное в искусстве, революционное в литературе... Все громилось, все ставилось, под сомнение». Наиболее революционным, новым искусством считалось кино, как «не отягощенное грузом рабства» и менее всего скомпрометированное в прошлом. Таковы чувства, которые в ту эпоху испытывали Рене Шометт и многие другие деятели искусства. Серьезно увлекшись кино, Рене Шометт все чаще подумывает о том, чтобы попробовать свои силы в кинорежиссуре.

Первый шаг на этом пути помогает ему сделать известный тогда режиссер Жак де Баронселли, ставивший в основном экранизации. Так, им были сняты «Рыбак Исландии» по Лоти, «Отец Горио» по Бальзаку и др. Отправившись в Бельгию, Баронселли берет с собой Рене Шометта, который становится его ассистентом по фильмам «Полуденный звон» и «Легенда сестры Беатрисы». Здесь же, в Бельгии, Рене Шометт должен был самостоятельно, под наблюдением Баронселли, снять свой первый фильм, «Женевьевы Брабантские». По ряду причин этот проект остался неосуществленным. (И, быть может, к счастью для будущего режиссера.)

Искренне веря в способности своего молодого ассистента, Жак де Баронселли вскоре по возвращении в Париж рекомендует его продюсеру Анри Дьяман-Берже, который соглашается дать ему самостоятельную постановку. Рене Шометт пишет сценарий «Волшебный луч», по которому в 1923 году снимает фильм «Париж уснул», сохранив в нем

свой актерский псевдоним — Клер, что в переводе с французского означает «ясный». Как мы убедимся в дальнейшем, выбор этого псевдонима вряд ли можно считать случайным.

Так 26-летний Рене Шометт, зарекомендовавший уже себя одаренным журналистом и кинокритиком, попытавший свои силы на стезе киноактера, становится режиссером Рене Клером.

Подчеркнем еще раз, что деятельность Рене Клера — актера протекала в период упадка французского кино, Рене Депре — кинокритика ближе к эпохе наивысшего расцвета «Авангарда». Рене Клер — режиссер начинает свою работу также в этот период известного подъема во французском кино, прихода новых людей, оживления критики.

Будучи самым значительным явлением в киноискусстве начала 20-х годов, «Авангард» вместе с тем был и чрезвычайно сложным, противоречивым явлением. Бунт против косности и рутины, желание ниспровергнуть старое и создать новое, подлинно современное киноискусство, попытка сформулировать закономерности киноискусства — все эти весьма прогрессивные устремления «авангардистов» чаще всего не выходили за рамки «чистой» эстетики, не были связаны с реальной действительностью, с интересами зрителей. Авангардистские фильмы, как, например, «Отражение света и скорости» и «Пять минут кино» Анри Шометта (брата Рене Клера), «Арабески» Жермены Дюлак, «Четыре измерения» Рутмана, «Мост» Иориса Ивенса и другие, представляют собой эксперименты, преследующие чисто формальные задачи — выработку новых выразительных приемов, причем материал для них черпался из сферы абстракции и символики.

Лишь немногие произведения «авангардистов» (главным образом из числа документальных фильмов) обращены были к жизни. Из них в первую очередь следует упомянуть небольшой обзорно-сатирический фильм Жана Виго «По поводу Ниццы», показывающий пресловутый курорт с лицевой и с оборотной стороны, фильмы «Зона» Жоржа Лакомба — о парижских трущобах, и «Земля без хлеба» Луиса Бунюэля о бедствиях народа одной из провинций его родной Испании.

Разделяя по ряду вопросов мнение «авангардистов», Рене Клер не сходился с большинством из них в главном — в оценке роли искусства. «Кино было создано для толпы, оно не могло существовать без нее», — писал он. Именно об этом будущем зрителе и думал Рене Клер, работая над своей первой картиной.

Глава II

МОЛОДОСТЬ БУДУЩЕГО АКАДЕМИКА

Итак, фильм «Париж уснул» — это произведение художника уже сложившихся взглядов, поставившего перед собой цель быть ясным и понятным широкому зрителю.

Сценарий был написан Рене Клером за одну ночь. Мысли, давно бродившие в голове будущего режиссера, легко и непринужденно вылились в форму фантастической истории о таинственных лучах, усыпивших на время всех обитателей Парижа. Однако история эта разворачивается в совершенно реальной обстановке.

Перед нами Париж начала 20-х годов, с допотопными автомобилями, кебами и неизменной Эйфелевой башней, повидать которую мечтают все французы, где бы они ни жили. Она становится опорным пунктом сюжета. Вокруг нее разворачиваются необыкновенные события.

...Проснувшийся рано утром радиостанция Эйфелевой башни тщетно ждет своего сменщика. Отчаявшись дождаться, он спускается вниз и... попадает в спящий город. Часы показывают 3 часа 25 минут, тогда как на самом деле уже 10 часов утра. Радист бы-

стро убеждается, что жизнь в столице непонятным образом остановилась. Ярко светит солнце, а улицы по-ночному пусты. Спит на лавке бродяга, застыл со своей метлой дворник. Таинственная сила застала самоубийцу в ту минуту, когда он уже собирался броситься в Сену. Эта необычная картина понемногу начинает развлекать нашего героя. Он решает позабавиться и вкладывает в руку самоубийцы пачку денег, взятых у другого спящего. Вору же, за которым гонится полицейский, он подменяет часы, а пьянице, едва стоящему на ногах, снисходительно утирает лоб. Нет, ему явно больше не страшно в этом спящем Париже. Он садится в такси, водитель которого, естественно, тоже спит, и начинает объезд столицы.

Такова короткая, но выполненная яркими мазками экспозиция, где каждая деталь остроумна и необычна. Вслед за этим Рене Клер «пополняет» общество одинокого радиста группой пассажиров самолета «Марсель — Париж», которые, тоже ничего не понимая, бродят по спящему Парижу. Помимо пилота среди пассажиров — коммивояжер, который спешит к своей возлюбленной, сыщик, доставивший пойманного им вора, молодая женщина. Все они в первую очередь решают повидать возлюбленную коммивояжера. С помощью вора, который ловко открывает все двери, они попадают в ее квартиру и обнаруживают... в компании с молодым любовником. Коммивояжер осыпает ее упреками, он даже хочет побить ее, но спутники отговаривают его: ведь она спит! Радист предлагает идти к нему на башню. Там они и проводят кое-как ночь. Утром все отправляются снова в город. Заходят в кафе, где посетители и официанты за-

стыли в самых невероятных позах. Вор и тут проявляет инициативу, снабжая своих спутников едой, собранной с других столов. «Им ведь это не нужно», — говорят они друг другу, отбирая затем по примеру вора у спящих ожерелье, деньги. Уходя из кафе, коммивояжер еще по привычке расплачивается, а вор, идущий за ним, тоже по привычке, берет эти деньги. Но, в общем, наши герои уже привыкли жить среди спящих. После посещения магазинов и банка, посещения, которое в иных условиях можно было бы назвать грабежом, они возвращаются к себе на башню. Чтобы как-то развлечься, одни играют в карты, другие — флиртуют...

Необычная обстановка, в которой они живут и действуют, сказывается и на их поведении. Сыщик забывает о своем подопечном, богатая путешественница — о сословных различиях между ней и радиостом. Только вор остается самим собой. Он жульничает, играя в карты, позабыв, что деньги потеряли всякое значение. Об этом напоминают нам летчик, который пускает голубков из тысячеконных билетов, да путешественница, которая рассыпает бриллиантовое ожерелье. Все они ужасно скучают. Нет, жить в спящем городе им явно становится не по душе!

Внезапно из репродуктора приемника раздается женский голос, взывающий о помощи. Поиски неизвестной, которая указала им свой адрес, приводят их в дом, где они обнаруживают маньяка-ученого, усыпившего Париж дьявольскими лучами. От него требуют, чтобы он разбудил город. Но тот, оказывается, об этом процессе не подумал: «усыпительная» формула им вычислена, а «разбуди-

тельная» — нет. Расчеты делятся долго, и в 3 часа 25 минут ночи они закончены. Поворот рычага — и все ожило!

Следуют короткие зарисовки по тем местам, где мы уже были: полицейский видит у вора совсем другие часы и отпускает его; самоубийца проснулся богатым и раздумывает бросаться в воду; протестуют ограбленные в кафе; сыщик опять надевает наручники на вора; путешественница прощается с радиостом...

Жизнь продолжается своим чередом. Ее движение, правда, на короткое время еще раз прерывается, когда в ход пускаются опять дьявольские лучи — то племянницей профессора и радиостом, чтобы воспользоваться общим сном и поживиться в банке, то самим профессором и его оппонентом, который не верит в его изобретение. В конце концов всех наших героев доставляют в психиатрическую клинику, ибо никто не верит им, что «Париж спал, а они нет». Да и они уже сами начинают сомневаться: «Уж не приснилось ли им все это?»

Таково содержание первого фильма Рене Клер. Он нашел оригинальный ключ для показа смешного в предложенных им ситуациях. Почти все комические эффекты основываются на несоответствии привычек человека изменившимся условиям. Но Рене Клер никогда не доводит это до абсурда. Его картина сделана по точно разработанному сценарному плану, где имеется экспозиция, кульминация и развязка, то есть соблюдаются основные законы драматургии. Живо и остроумно очерчены характеры главных героев, хотя режиссер и не делает попытки углубиться во внут-

ренний мир своих персонажей, дать им четкие социальные характеристики. Каждый образ построен на одной-двух характерных черточках.

Вот перед нами вор (артист Марсель Валле). В соответствии со своей «профессией» он ворует, мошенничает в картах. Но вместе с тем он самый веселый и инициативный член компании. В кафе, куда попадают приезжие и где никто не может их обслужить, ибо все спят, он отбирает у спящих еду («Им ведь это не нужно!»), в комнате «верной Пенелопы» коммивояжера он добродушно утешает расстроенного «комми» («Стоит ли убиваться — найдешь другую»). Он проявляет разные другие деловые качества (например, при взломах) и не теряет хорошее настроение, даже попав в психиатрическую клинику — ему не привыкать!

Сыщик же, которого играет комический актер Пре-сын, в дальнейшем снимавшийся во всех немых картинах Р. Клера, — сама подозрительность и настороженность. Таков он в начальных кадрах, когда ведет в наручниках пойманного им вора. Это первоначальное поведение позволяет режиссеру добиться в дальнейшем ярких и смешных эффектов. Оказавшись в спящем Париже и выпив вина, сыщик освобождается от своей профессиональной подозрительности. Он снимает с вора наручники. Вместе с остальными бурно приветствует его «подвиги» при взломе банка и открывании с помощью отмычек дверей в квартире возлюбленной коммивояжера или ученого-фанатика. Затем вместе со всеми грабит банк...

Коммивояжер суетлив и непоседлив при всей своей дородности. Профессор (артист Мартинelli), усыпивший город, — рассеян, солиден и по-

гружен в свои исследования. Но в спорах с коллегой, который не верит его открытию, он драчлив и задирист, как петух. Недаром его тащут потом в полицию.

Более традиционно и поэтому гораздо бледнее получились пилот (артист Альбер Прежан) и радиост (артист Анри Ролан). Женские образы вообще не удались режиссеру. Артистки Милла Селлер и Мадлен Родриг «шумно» вздыхают во время переживаний, хлопают в восторге руками, проявляют «трогательную» беспомощность в трудных обстоятельствах.

Ироническая, слегка скептическая улыбка Клер ощущается на всем протяжении фильма. Но в нескольких кадрах, где перед нами возникают пустынные и от этого необычные, странные улицы и площади Парижа, над которыми нависла зловещая тишина, проглядывает влюблённость Рене Клер в свой родной город. Это первые ростки той «парижской темы», которая пройдет затем через все творчество режиссера.

Есть и еще одна тема, которую затем мы найдем в целом ряде его фильмов, — тема денег, их мнимого могущества и реального бессилия. В спящем городе, естественно, никто не нуждается в деньгах, точнее — все деньги в распоряжении наших героев. Не изменяет к ним своего отношения только вор. Все остальные сразу теряют к ним интерес. Но едва только жизнь вступает в свои права, едва только завершается поворот рычага дьявольской машины профессора и город пробуждается, как люди снова становятся рабами золотого тельца. Радист и племянница профессора, сев в такси, внезапно убеждаются, что у них нёчем пла-

тить. Тогда они превращаются в воров, чтобы достать злополучный металл. Этот переход от презрения к преклонению перед золотом дает повод для комических сцен, в которых Рене Клер не просто смеется над властью денег, но поднимается до сатирических обобщений.

Характеризуя фильмы Рене Клера, критики обычно отмечают две главные присущие им отличительные черты: иронию и поэзию. В первом произведении режиссера перевес получила ирония. Рене Клер словно играет со своими героями в детскую игру, подсматривая из-за угла, как они будут вести себя в заданных им необыкновенных обстоятельствах. На этом же основывается и его стремление найти несоответствие между внешним видом, поведением и внутренним складом героев. Тема любви не занимает автора фильма, она не имеет никакого значения для развития сюжета. Скорее показана ее полная бессмысленность. Легкий флирт богатой путешественницы с радистом прекращается, едва только кончается сон и жизнь в Париже возобновляется. Но это нимало не огорчает радиста, который тут же «переключается» на племянницу профессора. Отказ от любовной интриги не мешает Рене Клеру, однако, так построить действие, что интерес к фильму не ослабевает ни на минуту.

«Париж уснул» доказал, что в лице Рене Клера французское кино приобрело своеобразного и тонкого мастера, с острым глазом, с превосходным пониманием природы кинематографа, его выразительных возможностей. «Отыгрыш» каждой детали до конца свидетельствовал об умении мыслить кинематографически, точно ощущая специфику кино-

искусства. Этому замечательному мастерству, которое с каждым годом все более оттачивалось, становилось все более филигранным, затем учились у Рене Клеря многие поколения отечественных и зарубежных кинематографистов.

...Съемки фильма «Париж уснул» начались в 9 часов 30 минут утра 20 июня 1923 года у подножия Эйфелевой башни. Они продолжались три месяца. Как вспоминает Альбер Прежан, дебютировавший в этом фильме в роли пилота, денег у постановщика было мало. Многое приходилось делать тайком от полиции и муниципалитета, то есть ранним утром. Впрочем, однажды вся съемочная группа все же оказалась в комиссариате полиции. Но комиссар оказался любителем кино и отпустил молодых и симпатичных киноработников на все четыре стороны... «В отношении своих исполнителей Рене Клер придерживался иной тактики, чем те режиссеры, которые долго объясняют, что актеры должны делать, стремятся заразить их своим настроением. Он ограничивался тем, что давал нам прочесть свою раскадровку и указывал нам основные моменты действия. Затем он говорил: «Вы входите отсюда... Вы останавливаетесь тут и смотрите сюда...» И оставлял нас в покое — делайте дальше что хотите. Только после того, как он видел, что мы делаем, он вмешивался и поправлял нас».

В сентябре 1923 года фильм был готов. Но прошло больше года, прежде чем «Париж уснул» вышел на экраны.

За это время Рене Клер снял еще короткометражку «Башня», фильмы «Антракт» и «Призрак Мулен-Ружа».

Его первый художественный фильм появится в прокате третьим. Это объясняется тем, что, как вспоминает режиссер Анри Фекур, влиятельные члены «корпорации» (Объединение киноработников) не приняли всерьез первую работу молодого режиссера. Чтобы смягчить эту оценку, они утверждали, что он якобы возрождает давно похороненные традиции...

Друг Рене Клерра редактор и критик Рене Бизе был иного мнения. Он писал в «Ревю де Пари», что автор фильма хорошо знает молодую литературу и в кино пришел как человек, знающий возраст кино, выросший вместе с ним и относящийся к нему, как равный к равному. «Он понял, — писал Бизе, — что кино — это искусство движения и что для создания истинного кинопроизведения надо найти мысль, способную быть выраженной с помощью движения. Рене Клер превосходно использовал все возможности движения: комические, драматические и т. д. Здесь — все изображение. Психология не рождается раньше изображения, а порождает его».

«У фильма есть чисто французские качества, — продолжает Р. Бизе. — Его роднит что-то с Мак Сеннеттом, который тоже отлично использовал эффекты движения. Но если у того юмор доведен до пароксизма, Рене Клер со своим чувством иронии, столь свойственным нашему французскому складу, умеет показать небольшим мазком смешное в персонаже и парадоксальной ситуации...».

Эти чисто французские качества фильма, которые так прозорливо заметил еще на заре режиссерской карьеры Р. Клерра его друг Рене Бизе, не будучи самоцелью, а органически поставленные

на службу определенной мысли, и обособили сразу «Париж уснул» в общей массе кинопродукции того времени. Консервативная критика не могла и не хотела признать это. Она ополчилась на Рене Клеря еще и потому, что его фильм оказался не просто эксцентричной комедией с фантастическим сюжетом, а комедией с элементами сатиры, в которой четко проступают приметы времени и выражено отношение режиссера к этим явлениям.

В ожидании выхода фильма «Париж уснул» на экран Рене Клер снимает короткометражный фильм «Антракт».

Этот фильм был сделан для показа в антракте балетного представления, шедшего на сцене театра «Шан-Зелизе» под названием «Выходной день». Фильм был заказан Рене Клеру директором шведской балетной труппы Рольфом де Маре. Либретто его написал художник-дадаист Франсис Пикабиа, музыку — Эрик Сати.

Вот как сам Ф. Пикабиа сформулировал план фильма:

«Матч по боксу белых перчаток на черном фоне.

Шахматная партия Дешана и Ман-Рея. Струя воды, направляемая Пикабиа, смешивает игру.

Жонглер и папаша ле Колик.

Человек, стреляющий в яйцо страуса, подпрыгивающее на фонтане воды. Из быка вылетает голубь. Он садится на голову стрелка. Другой стрелок целится в него и убивает первого. Тот падает. Птица улетает.

Одиннадцать человек, лежа на спине, показывают свои пятки.

Танцовщицы на зеркале, снятые снизу.

Надувание шара и резинового занавеса, на котором нарисованы фигуры с надписями.

Похороны: дороги, которые везет верблюд, и т. д.».

Мы приводим этот любопытный документ полностью, чтобы проиллюстрировать характер дадаистского «творчества» в кинодраматургии, показать сценарную основу того фильма, о котором тот же Пикабия писал, что он должен был выразить «наши нематериальные грезы и события, происходящие в мозгу».

Жорж Шарансоль в своей книге о Рене Клере остроумно замечает, что сей короткий фильм сделан по последним трем буквам сценария Пикабия — «и т. д.».

В этом легко убедиться, ознакомившись с содержанием фильма, пространно изложенным в книге французских историков кино М. Бардеша и Р. Бразийака¹:

«Внешне это своеобразный сон, без сюжета, без прогрессии, без истории. Чередуются различные кадры. Они связаны между собой законом бездумных и произвольных ассоциаций. Здесь лениво осуждается смешное. Лежат в беспорядке спички, показаны волосы, тюбики, похожие на сигареты. Лужи на площади Оперы. Танцовщица, которая лениво сгибается и разгибается. Яйцо, подпрыгивающее на струе фонтана, цель в голубином тире. Похороны, напоминающие свадьбу, великолепный верблюд, впряженный в катафалк. Все завершает-

¹ Bardèche et Brasillach, *Histoire du Cinema*, P., 1935.

ся погоней. Эти кадры следуют без объяснимой взаимосвязи и словно вытекая один из другого. Их внешнее несоответствие позволяет найти некую связь. Все происходит в уме засыпающего человека. Первые кадры следуют словно в беспорядке, будто сон еще не знает, по какому пути ему идти. Это передается горизонтальным планом со спичками, с помощью освещенного сверху черепа, сигарет, площади Оперы, водной глади или горизонтальным планом с танцовщицей, которая вращается на месте как бы для того, чтобы придать ритм и организовать сон, и страусовым яйцом на струе воды. Подчас эти два плана смешиваются: так, цилиндрическая коробка, медленно поднимаясь, приводит нас к колоннаде Парфенона, и, наоборот, танцовщица — к белому цветку, который расцветает горизонтально. Цель этих ассоциаций — навести в фильме порядок, который, как бы таинствен он ни был, все-таки понятен для ума, и создать движение, свойственное последовательному чередованию кадров, своеобразную гармонию.

К середине фильма происходит разрыв, или, точнее, окончательная ориентация сна. Подпрыгивающее на струе фонтана яйцо заставляет думать о тире, тир — о смерти, смерть — о похоронах, которые становятся главной темой финала. Теперь уже ассоциации не так оригинальны. Если первая половина фильма в известной мере неподвижна, вторая — движение. Странные похороны начинаются медленно, строго, затем всё ускоряются, начинается гонка. Со скоростью связаны ассоциации — дороги, тормозов, перекрестка, поворотов, велогонки, американских гор на ярмарке, яр-

марка — с фокусником, который исчезает, ударив себя волшебной палочкой...»

Характерно, что авторы «Истории кино» уделяют «Антракту» Рене Клеру куда больше внимания, чем многим его позднейшим, более значительным работам. И это не случайно. Подчеркивая, что в нем «все ново до сих пор», Бардеш и Бразийак приобщают Рене Клеру к тому разряду французских художников, которые якобы проявили себя именно в формалистическом и чисто ассоциативном кинематографе. В этом плане «Антракт» им куда ближе, чем «Под крышами Парижа» или «В квартале Порт де Лила».

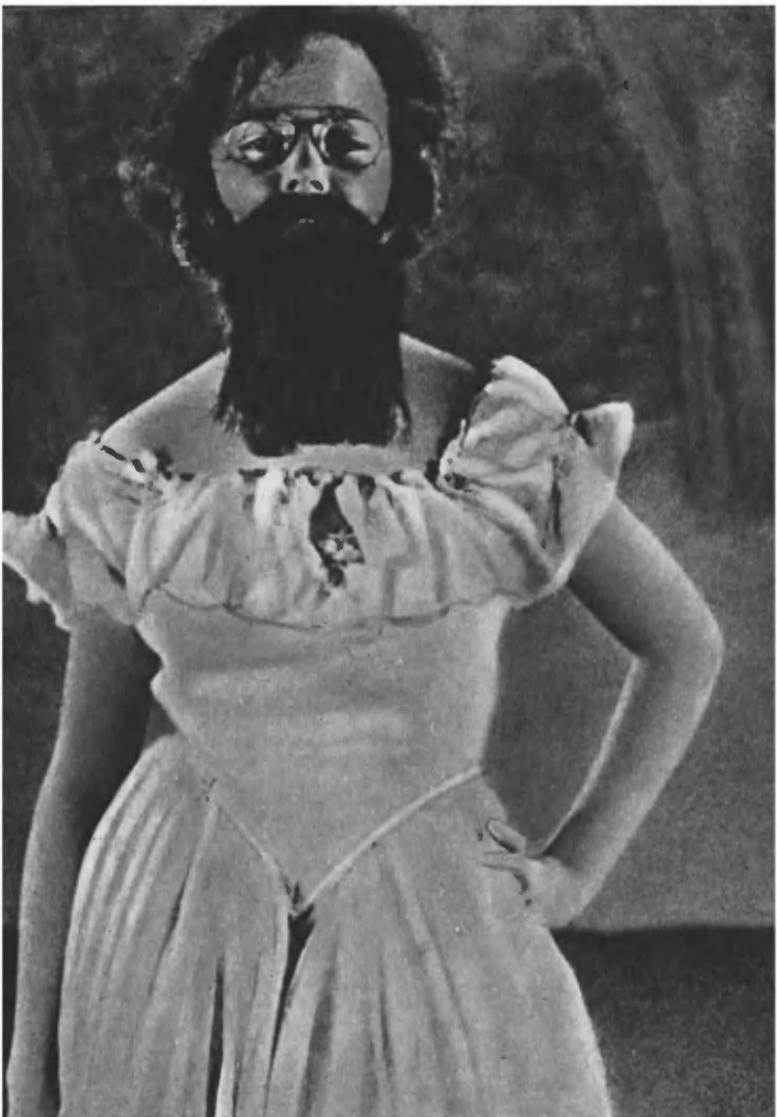
Существуют резко противоположные точки зрения критиков и историков кино относительно того, каковы были побудительные мотивы, художнические устремления Рене Клеря при работе над «Антрактом». Теоретики дадаизма с радостью уви-дели в «Антракте» воплощение своих принципов. Они обрадовались еще и потому, что этот фильм был сделан Рене Клером вскоре после «Париж ус-нул», где имелся сюжет, определенная драматургия развития образов. В «Антракте» же нет сюжета, нет ясной логики, есть лишь оригинальная попытка материализовать такую абстрактную вещь, как сон.

Другая часть критиков, в их числе покойный со-ветский искусствовед Г. А. Авенариус, опроверга-ет дадаистский характер «Антракта», усматривая в нем «ироническую сюжетную карикатуру на да-даистскую заумь»¹.

¹ См. сб. «Французское киноискусство», М., «Искусство», 1960.

„Париж уснул“





„Антракт“



„Соломенная шляпка“





„Соломенная шляпка“



На наш взгляд, нельзя согласиться ни с той, ни с другой точкой зрения. Во-первых, вряд ли можно столь определенно (как это делает Г. А. Авенариус) толковать слова Рене Клеря о том, что он хотел сделать фильм, «являющийся реакцией на формализм предшествующей эстетической школы». Эти слова, сказанные Рене Клером в 1955 году, могут быть истолкованы различно (реакция бывает и положительная и отрицательная).

Кроме того, на страницах журнала «Ла Данс» (XI—XII, 1924 г.) Рене Клер писал, что «Антракт» «призван придать новое значение изображению», ибо оно там «освобождено от обязанности что-то обозначать». Рене Клеря привело тогда в восторг, что критика пыталась представить «Антракт» как своеобразный манифест дадаизма. Этот восторг одновременно служит доказательством и того, что режиссер не собирался делать дадаистский фильм.

«Антракт» ближе всего к общим тенденциям «Авангарда», в нем налицоствует дух эксперимента, поиска потенциальных возможностей киноискусства. Фильм сделан с большой изобретательностью. Он требует активного участия зрителя в экранном действии. Но в нем есть и явный элемент шутки, если учесть, например, что в сцене похорон сняты все друзья Рене Клеря — начиная от Пикабия, Шарансоля и до Ашара. Поэтому совершенно прав тот же Г. А. Авенариус, когда пишет, что Р. Клер не был искренен до конца в этом эксперименте. Больше того, он не относился к нему серьезно. Для него, видимо, самым важным было испробовать арсенал выразительных средств кино. Возможно, что, создавая «Антракт», Рене Клер хо-

тел самоутвердиться, доказать своим критикам — справа и слева, — на что он способен.

Что касается дадаизма, то нет оснований предполагать какой-либо особый к нему интерес со стороны Рене Клера. Это ни в коей мере не вяжется со складом ума и характера Рене Клера, в высшей степени наделенного чувством юмора, с большой склонностью к декартовской логике. К тому же он всегда был против эстетизма в искусстве, а совсем недавно в беседе с корреспондентами журнала «Имаж э сон» (1959, № 119) сказал, что нужно бороться против «духа групповщины» и попыток некоторых киноработников трудиться только для элиты. «Искусство, — заявил он, — не может быть привилегией касты». Дадаисты же как раз стремились сделать искусство такой привилегией.

«Антракт» остается в творчестве Рене Клера единственным в своем роде.

После «Антракта» некоторые критики увидели в короткометражке «Башня» продолжение тех же дадаистских поисков. Нам же представляется более справедливым связать этот небольшой фильм с традициями французского документального кино, а не с дадаистскими упражнениями. Отлично снятый, разнообразный по монтажным приемам, лаконичный по форме — он звучит как немая симфония металла.

Фильм снимался по случаю сорокалетия со дня начала строительства Эйфелевой башни. Широко используя лифт, Рене Клер построил фильм на непрерывном движении камеры вверх и вниз. Ритм фильма определяет огромное маховое колесо подъемника, мелькающие перекрытия, за которыми словно вырастает на глазах огромный го-

род. Все вместе — это гимн созидальному гению человека, инженерной мысли, которая создала этот монумент, ставший символом Парижа.

Возвращаясь к художественным фильмам Рене Клер 20-х годов, следует подчеркнуть прогрессирующее развитие в его творчестве реалистических тенденций.

Примечательно, что вслед за бессюжетным «Антрактом» Рене Клер ставит фильм на основе хорошо разработанной фабулы. В своем новом фильме, «Призрак Мулен-Ружа», он вновь обращается к фантастике. В основу сюжета им положена следующая ситуация: врач-спирит Уиндоу усыпляет депутата Вольте, его дух освобождается из своей бренной оболочки и продолжает жить в Париже. Во время этих странствий он убеждается в искренней любви своей невесты Ивонны, в чем ранее сомневался, и решает, что нужно вернуться назад в свое тело. Казалось бы, чего проще! Но тут на его пути возникают непредвиденные препятствия. Рене Клер нагромождает массу трудностей перед душой, которая хочет вернуться в тело. А сделать это нужно срочно, ибо Жоржа Вольте считают умершим и тело хотят вскрывать. Помочь ему может только тот же врач-спирит Уиндоу. А он попал в тюрьму. Чтобы успеть в свое тело до того, как в него войдет нож патологоанатома, бедному духу Вольте приходитсяпустить в ход не только изобретательность, но и кулаки. Конец у картины счастливый.

Мы видим здесь тоже, как и в фильме «Париж уснул», стремление сочетать фантастику с показом обыденных отношений. Но на этот раз Рене Клер еще более тщательно разрабатывает интригу, за-

ставляя зрителя не только потешаться над похождениями призрака, но и напряженно следить за развитием действия, не переставая задавать себе вопрос: успеет ли призрак Вотье попасть в свое тело или не успеет? Рене Клер умело использует в этом фильме комбинированные съемки, а также отлично владеет пресловутым американским «suspens» — захватывающим сюжетным ходом. Причем, надо прямо сказать, добивается он этого с куда большим успехом, чем в сделанном им много лет спустя в США детективном фильме по роману Агаты Кристи «И от них ничего не осталось».

В картинах «Париж уснул» и «Призрак Мулен-Ружа» фантастический сюжет служит режиссеру средством достижения ярких комических эффектов. В работе над этими картинами сложились принципиальные основы своеобразного направления в творчестве режиссера.

Склонность Рене Клера к фантастике проявляется и в следующем фильме — «Воображаемое путешествие» (1925). Но на этот раз милая его сердцу фантастика обретает форму сна. Впрочем, перед нами не упражнения дадаистского характера «на тему сна», а несколько иронический показ того, что может увидеть во сне обычный человек, попытка разобраться, в какой степени такая абстрактная вещь, как сон, может оказывать влияние на повседневную жизнь человека. Сон, стало быть, тесно связан у Рене Клера с повседневностью и является как бы логическим ее продолжением.

В фильме «Воображаемое путешествие» заложена мысль, которая в 50-е годы получит свое раз-

вение в «Ночных красавицах», — что сон как бы является прямым, хотя и трансформированным продолжением реальности. Мы найдем во сне, который видит герой фильма Жан (в этой роли выступал танцовщик Жан Бьорлин, один из исполнителей в «Антракте»), всех, кто встречается с ним в жизни. В экспозиции, которая предшествует сну, Р. Клер знакомит зрителя с основными персонажами и их взаимоотношениями. По дороге на работу Жана преследует бульдог первого клерка Огюста, на службе он является предметом постоянных шуток и насмешек со стороны более разбитного Альбера (артист Альбер Прежан). Мы видим также старуху, которой Жан оказывает услугу, знакомимся с хорошенкой стенографисткой Люси, которую он любит, но с которой не смеет никак объясняться. А затем во время перерыва Жан видит сон. И в нем все обстоит иначе, чем в жизни. Старуха, которой он служил, превращается в фею. С ее помощью наш герой попадает в волшебное царство, где он ведет себя отнюдь не так робко, как в жизни. Жан купается в блаженстве. Как вдруг на его след нападают Альбер и Огюст. С ними и страшный бульдог. Начинается преследование, в ходе которого Жан попадает в музей восковых фигур. Здесь он из-за козней злой волшебницы приобретает облик ненавистного бульдога. Пришедшие в движение изваяния из воска, среди которых мы видим и Чарли Чаплина и Джеки Кугана (героев нашумевшего тогда фильма «Малыш»), стремятся изловить негодную собаку. Ей грозит гильотина. И только вмешательство воскового Чаплина спасает его от этой неизбежной гибели. Добрая фея делает его снова человеком. И он

просыпается... новым человеком. Ибо сон не прошел для Жана даром. Он убедился, что способен совершать чудеса, что козни врагов ему ни почем. Сначала механически, а потом совершенно сознательно он расправляется со своими мучителями — Альбером и Огюстом, а затем объясняется в любви Люси. Пощелуй в диафрагму венчает дело.

Фильм «Воображаемое путешествие» не имел того успеха, который сопутствовал картине «Призрак Мулен-Ружа». Он оказался гораздо сложнее, чем думали. В «Воображаемом путешествии» Рене Клер раскрывает новые грани своего таланта. Если в его прежних картинах персонажи служили главным образом для раскрытия определенной комической ситуации и их характеры не претерпевали серьезных изменений, в новом фильме есть положительный герой, который меняется в ходе событий, происходящих с ним во сне. Кроме того, в фильме присутствует элемент пародии. Таковы образы самих клерков, особенно Огюста в исполнении актера Джима Джеральда. Перед нами грубыи, хамоватый и самодовольный чиновник. Образ Жана перекликается с героями картин американца Томаса Инса — робких влюбленных клерков. Но в отличие от Инса, который считал, что робость тоже завоевывает женские сердца и помогает расправляться с соперниками, Рене Клер высказывает обратную точку зрения, заставляет своего Жана стать «настоящим мужчиной». Центральные эпизоды в «волшебном царстве» безусловно представляют пародию на мельесовские феерии. Поведение героев, их манера двигаться, аляповатые декорации — все это беззлобно, но явно пародирует «вчерашний день» кинематографа.

В то же время уже многое в этом сне позволяет угадывать будущий почерк Р. Клер. Ритмические движения фей, среди которых перемещаются наши герои, напоминают танец. Этим приемом Рене Клер будет пользоваться затем неоднократно в своих звуковых фильмах. Не случайно ряд историографов Рене Клер называют его стиль балетным... Но все это не было оценено должным образом критикой и зрителями...

Небольшой успех этого фильма заставляет Рене Клер снова задуматься над правильностью своей позиции, тем более что критика довольно единодушно нападала на него не только за выбор актера, в частности Ж. Бьорлина, но особенно за фантастический элемент в фильме, призывая Рене Клер вернуться к действительности, утверждая, что он более силен в бытовой комедии, что ему не надо смешивать различные жанры. Можно предположить, что Клер прислушался к этим словам. Ведь более десяти лет он не станет затем обращаться к фантастическому сюжету.

Последующие немые фильмы по-разному отражают дальнейшие поиски Рене Клером «своей темы» в кино. Обратившись к роману Армана Серсье «Необычайные приключения Пьера Виньяля», он пытается создать психологическую драму. Фильм «Добыча ветра» (1926) мог бы стать сатирой на нравы «высшего света», где господствует расчет и лицемерие.

Но Рене Клер увлекся историей безумной Эллен и не сумел удержаться от искушения «отыграть» сумасшествие. Показ же на экране безумия очень часто влечет за собой целый шлейф ошибок и просчетов. Так и случилось, фильм про-

валился. Зритель не принял его, и Рене Клеру пришлось сделать из этого определенные выводы.

Обращение к экranизации комедии Лабиша — один из результатов этого пересмотра собственно-го творчества.

* * *

Два следующих фильма — «Соломенная шляпка» (1927) и «Двое робких» (1928) — являются вершиной творчества Рене Клера в немой период. Эти фильмы не просто создали ему мировую славу, но и заложили основы его собственного комедий-ного стиля во французской кинематографии.

«Соломенная шляпка» — это экranизацияши-роко известного водевиля Лабиша и Мишеля. Рене Клер понимал, что простая, «буквальная» экра-низация не послужит на пользу фильму, ибо, как и в большинстве экranизаций комедий, слово, реп-лика актера продолжали играть очень важную роль. Рене Клер был решительным противником обилия титров, особенно комических. «Я хотел,— писал он позднее,— осться верен духу произве-дения, то есть самому главному, а не сценической его форме. Я попытался написать сценарий филь-ма так, как, мне кажется, его написали бы Лабиш и Мишель, если бы они предназначали свое про-изведение для экрана, а не для сцены». Рене Клер перенес время действия с середины XIX века на конец его, понимая, что сравнительно менее отда-ленные события способны в большей степени выз-вать смех, получить отклик в зале, чем события почти столетней давности.

«До сих пор,— рассказывал он потом Жоржу Шарансолю,— я искал феерическую комедию. Ре-

алистическая комедия Лабиша была для меня новостью».

Первоначально Рене Клер попытался построить все на крайностях, с рядом невероятных деталей «в духе Мак Сеннета», но затем полностью отказался от этого. Главным в его замысле становится создание выпуклых характеров, которые раскрываются средствами комедии положений.

Нет надобности пересказывать здесь сюжет фильма. В общем он повторяет известную у нас пьесу Лабиша и Мишеля. Но это безусловно чисто кинематографическое произведение, сделанное с учетом выразительных возможностей кинематографа.

Рене Клер создает целую вереницу убедительных, сочных, колоритных образов. Перед нами пузатые апоплексического вида буржуа, толстые, отъевшиеся дамы — их супруги, цветочницы, поджарый со стеком и нафабренными усами кавалерийский офицер, глуповатый слуга. Смех вызывает не только само поведение героев, продиктованное логикой действия, но и точное соответствие поведения внешнему облику. Трудно себе представить дядюшку Везине (артист Поль Оливье) или кузена Бобена (артист Пре-сын) иными, чем они выглядят на экране. Очень хорош вылощенный (типичный приказчик из большого магазина) Фадинар (артист Альбер Прежан).

Рост профессионального мастерства Рене Клерса в этом фильме не вызывает сомнений. Каждый кадр до предела насыщен комическими деталями. Каждая эта деталь последовательно обыгрывается в фильме. Таковы неизменная мимика и тесные ботинки дядюшки Бопертю (артист Джим Джей-

ральд), перчатки кузена Бобена, булавка, прокользнувшая под платье невесты, трубка глухого Везина, которую Фадинар затыкает, чтобы тот вообще ничего не слышал и не задавал вопросов, шляпа и перчатки в руках слуги Фадинара, часы в цветочном магазине и т. д. Запоминается сцена кадрили-лансе, смонтированная Рене Клером с великолепным ощущением ритма танца.

Режиссерская выдумка в этом фильме буквально не знает предела. Вот только один пример. Как известно, Фадинар, который едет на свадьбу, по дороге останавливается на секунду в Булонском лесу. Этой секунды достаточно, чтобы его лошадь съела дамскую соломенную шляпку, неосторожно повешенную на куст лейтенантом Тавернье. Эта сцена была снята режиссером на натуре. В дальнейшем Фадинар, оправдываясь, рассказывает об этом происшествии. Рене Клер показывает его рассказ в нарочито стилизованных, чисто театральных декорациях, то выдвигая из-за кулис морду лошади, сделанную из папье-маше, то бутафорский куст и т. д. Сочетание условного и реального здесь было средством достижения комического эффекта. Идущая без единой надписи, эта сцена неизменно сопровождается дружным смехом зрительного зала, потешающегося над незадачливым женихом.

Любопытно подчеркнуть, что фильм Рене Клера оказал в дальнейшем влияние на театральные представления «Соломенной шляпки». Жан Дасте и Леон Барсак использовали находки Клера в своей постановке водевиля на сцене театра «Ателье». Косвенное влияние «Шляпки» признает Жан-Луи Барро при постановке одной из комедий Фейдо.

Наконец, художник Пейне в своих иллюстрациях к изданию «Соломенной шляпки» в 1943 году использовал типажи героев фильма Рене Клер-ра, которые стали в известной мере классическими.

Работа над Лабилем доставила Рене Клеру большое наслаждение. Однако свой следующий фильм он решил сделать в совершенно ином плане — как детектив, но в документальной манере. Съемки должны были вестись в общественных местах и на улицах Парижа. Но муниципалитет города отказался дать разрешение на проведение этих съемок. Тем самым оказалась под угрозой сама концепция режиссера. Снимать в павильоне и на студии Клер не согласился. После некоторых колебаний он решается снова обратиться к водевилю Лабиша. Так появляется фильм «Двое робких».

О человеческой робости Рене Клер уже сказал свое слово в «Воображаемом путешествии», где под влиянием сна герой побеждал свою робость и обретал мужество. В фильме «Двое робких» Р. Клер решает ту же задачу, но иначе. Мужество героя познается в жизненных испытаниях. Робость не осуждается автором, она служит средством для раскрытия добрых, человеческих качеств героя. Мы увидим в дальнейшем, как разрабатывает Рене Клер эту черту характера в фильмах «Свободу — нам!», «Призрак едет на запад» и в какой-то степени в «Ночных красавицах». Робость не является для него отрицательной чертой характера. Его фильм не строится поэтому на обыгрывании робости героя. Она не служит и источником комических эффектов. Таким источником является

сама сюжетная ситуация, отразившая чуть иронический взгляд художника на те или другие явления жизни. Эта линия, наметившаяся в фильме «Париж уснул», получила здесь более глубокое и яркое развитие.

Перед нами картина, в которой опять, как и в «Шляпке», Рене Клер решает нелегкую проблему экранизации драматического произведения. Отталкиваясь от короткого рассказа героя пьесы — молодого адвоката Фремиссэна — о том, как он провалился на своем первом процессе, Клер делает этот эпизод центральным в экспозиции фильма. Разнообразными кинематографическими приемами режиссер раскрывает характеры двух героев — взволнованного своим дебютом адвоката и самодовольного, наглого авантюриста Гааду. Гааду обвиняют в дурном отношении к жене. Речь прокурора сопровождается показом, как издевался Гааду над женой, избивал ее и т. д. Затем поднимается Фремиссэн. Используя те же декорации и тех же актеров, Рене Клер иллюстрирует его речь, показывая совершенно иную картину: семейная жизнь Гааду и его жены предстает как идиллия. Фремиссэн в ударе. Его внимательно слушают председатель суда, зал, в котором за него особенно переживает его тетка. Но... внезапно пробежавшая мышь вызывает панику в зале, и Фремиссэн сбивается. Его рассказ теряет связность. Действие на экране то замедляется — когда адвокат собирается с мыслями, то вовсе останавливается — когда он забывает, о чем говорил. Как за якорь спасения хватается он тогда за свои записи, где жирно выделена фраза прокурора: «Требую строгого наказания», — и автоматически произно-

сит ее. Судья так же автоматически выносит приговор Гааду — он приговорен к трем месяцам тюрьмы.

Всего этого нет в пьесе Лабиша и Мишеля, но авторский домысел не противоречит духу самой комедии. К тому же все это сделано настолько кинематографически выразительно, что не нуждается ни в подписях, ни в комментариях. Р. Клер нередко делит для этого экран на три-пять частей, показывая параллельное действие, противопоставляя на разных экранах своих героев.

После выхода Гааду из тюрьмы он снова оказывается на пути Фремиссэна. Оба они становятся претендентами на руку молоденькой Сесиль, дочери папаши Тибодье — второго робкого в фильме. Робкий и нерешительный Фремиссэн никак не решается сделать предложение Сесиль, а Тибодье никак не может решиться отказать домогательствам Гааду. Гааду понимает, что Фремиссэн может разоблачить его, раскрыв его грязное прошлое. Он всячески стремится напугать своего соперника: посыпает анонимные письма с угрозами, а затем инсценирует нападение на дом Тибодье гангстеров. С помощью своих сообщников Гааду организует засаду в этом доме и вызывает нотариуса, чтобы оформить обручение с Сесиль. Но Фремиссэн, поборов свою робость, является к Тибодье одновременно с нотариусом. Гааду стремится помешать ему попасть в дом, завязывается перестрелка. Эти выстрелы перемежаются на экране с показом того, как забавляются поблизости дети, взрывая петарды. Клер явно пародирует здесь американские ковбойские фильмы. В конце концов Фремиссэн разоблачает Гааду и даже избивает

ЕГО, за что сам предстает перед судом — тем самым, перед которым когда-то выступал в качестве защитника Гааду. Здесь ничего не изменилось. Точно тем же изящным жестом председатель представляет слово сторонам. Точно так же нахален и дерзок Гааду. Изменился только Фремиссэн. В своей защитительной речи он проявляет такой пыл и убежденность в собственной правоте, что его оправдывают...

Будущий режиссер Марсель Карне писал об этом фильме в журнале «Синемонд»: «Рассказать его невозможно. Он ценен своими деталями. Своим внутренним комизмом. «Двое робких» понравились мне больше, чем «Соломенная шляпка». Поэзия и милая свежесть шли там вразрез с намерением создать карикатуру на прошлую эпоху».

В своей книге П. Лепроон¹ считает, что фильм «Двое робких» раскрыл новую сторону таланта Рене Клера: мягкий юмор и задушевность, которые затем прозвучат в полной мере в его звуковых картинах. Другие критики справедливо видят в Фремиссэне прообраз Анри в фильме «Свободу — нам!», хотя первый безусловно более активен, а другой более лиричен.

Фильм «Двое робких» вышел на экраны в 1928 году. В США уже полным ходом шло производство звуковых картин. Но фильм Рене Клера ни в чем не предрещал закат немого кино. Наоборот, перед нами одно из лучших произведений этого периода, в котором ярко использованы выразительные возможности немого кино, причем использо-

¹ Пьер Лепроон, Современные французские кинорежиссеры, Издательство иностранной литературы, 1960.

ванны для созданий на экране своего собственного мира образов и чувств, которые справедливо называются «клеровскими».

Рене Клер сумел этого добиться потому, что, в отличие от многих своих сверстников, а также режиссеров старшего поколения, сразу сделал заявку на самостоятельную, оригинальную тему в киноискусстве. Многое в этом плане можно было ждать от Луи Деллюка, но преждевременная смерть прервала его режиссерскую деятельность. Созданные им «Лихорадка» и «Женщина ниоткуда» свидетельствовали о большом таланте, о стремлении к простоте и умении лепить выразительные характеры героев.

Этими же чертами были отмечены первые фильмы Жана Эпштейна «Прекрасная нивернезка» и «Верное сердце». Но, как и Марсель Л'Эрбье, он довольно быстро перешел на создание чисто коммерческих фильмов. Совсем позабыты сегодня имена Рене Ле Сомптье, Рене Эрвиля, Робера Будрио, Анри Русселя, Дэфонтена, Этьеванна, Кемма и других.

Но это не значит, однако, что 20-е годы были бесплодными для французского кинематографа. Деятельность «Авангарда» способствовала — хотя и не на длительный период — активизации молодых сил. Большую роль при этом играла кинокритика, в которой тогда задавали тон Луи Деллюк, Леон Муссинак и другие. Именно французские кинокритики повседневно призывали режиссеров отказаться от подражания Голливуду, это они всячески поддерживали авангардистские картины, потому что видели в них симптомы обновления, стремление вырваться из апатии, порвать с заколдованным

кругом, с традициями серийных фильмов типа «Жюдекс» или «Мезидора».

Этими настроениями были проникнуты и критические выступления самого Рене Клер. Именно поэтому он высоко оценивает «Колесо» Абеля Ганса и зато очень сурово критикует «Дон-Жуана и Фауста» Л'Эрбье. Его привлекает реализм и отталкивает эстетское манерничанье. Он предпочитает комедию, ибо в ней ему представляется больше возможностей сохранить верность кинематографу как таковому. Но он с восторгом приветствует «Верное сердце» Ж. Эпштейна, ибо видит в нем позитивное применение находок «Авангарда» — поиски интересных ракурсов, ритма, то есть кинематографических средств выражения, которые не заслоняют, по его словам, главное — реалистическое раскрытие сюжета.

Как мы уже сказали выше, и Ж. Эпштейн и многие другие «авангардисты» довольно быстро сошли с этого пути. Поистине единственным человеком, который сумел в этот период столкновения разных художественных течений остаться верным самому себе, был Рене Клер¹. Во второй половине 20-х годов рядом с подражательными и чисто коммерческими картинами его современников, среди которых исключение составляют разве что фильмы Жака Фейдера, а позднее более молодых по опы-

¹ Мы намеренно оставляем в стороне творчество Жана Виго, во многом близкое Р. Клеру, продолжающее реалистические традиции французского кино. Этот необычайно талантливый человек не был оценен современниками и преждевременно скончался, создав лишь два художественных фильма — «Ноль за поведение» (1932—1933) и «Аталаита» (1933—1934). — Прим. здесь и в дальнейшем автора.



„Двое робких“





„Под крышами Парижа“



ту — Жана Ренуара, Жана Гремийона, Альберто Кавальканти, каждый из немых фильмов Клеры был новым шагом в освоении немого кино, отказом идти на поводу у продюсеров.

Но тут случается непредвиденное: перед ним возникает преграда, которую он не может обойти, не пересмотрев все, что было нажито за годы работы в немом кино.

Речь идет о рождении звукового кинематографа.

ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ

Кинематографисты разных стран по-разному восприняли сообщение о первых опытах создания звуковых, или, как тогда чаще называли, говорящих фильмов.

Одни, как, например, критик Эмиль Вюйэрмо, считали, что звук заведет искусство в тупик. О «праве на молчание» для кино говорил в те годы молодой преподаватель Гаврского лицея Жан-Поль Сартр, известный ныне писатель, драматург и философ. Точно такое же недоверие было и в других странах (вспомним Чаплина и Штрогейма в США). Зато были и восторженные приветствия. Но они настораживали тоже, особенно когда исходили от театральных деятелей, вроде Марселя Паньоля, увидевших в говорящем кино преемника театра и пытавшихся тем самым рассчитаться с немым кинематографом, который им так и не удалось «приручить». «Говорящий фильм должен заново изобрести театр», — утверждал Паньоль.

В высказываниях противников и сторонников скрывалось одинаковое непонимание истинной природы звукового и говорящего кино.

До сих пор в литературе можно найти утверждение, что Рене Клер был последовательным противником звука. Присущие ему сдержанность и известный скепсис толковались как полное отрицание. Позднее столь же сдержанная оценка цвета и широкого экрана была истолкована как враждебность им вообще. Правда, Рене Клер сам подчас подавал повод к этому. Так, в 1936 году, уже сняв несколько превосходных звуковых картин, Рене Клер на страницах английской газеты «Фильм дейли» утверждал, что звук и цвет только задерживают развитие кино, и протестовал против увлечения новыми изобретениями...

Впрочем, подобные заявления у Рене Клера уживались с весьма трезвым и дальновидным взглядом на все новое.

Рене Клер был среди тех, кто не сразу нашел ответ на вопрос, что несет звук: второе рождение или смерть? Ему не хотелось, как он писал, походить на Тьера, раздавленного паровозом, достоинства которого тот оспаривал. Рене Клера пугало не само изобретение, а перспектива использования его, как он отмечал, «нашими промышленниками в их самых недостойных целях».

Впрочем, те поначалу не очень торопились с освоением звука, ибо создание фильмов по новому способу требовало переоборудования кинотеатров и т. п. В конце концов, как это ни странно, именно Франция оказалась в числе последних великих западных кинематографических держав, которые перешли на массовое производство говорящих фильмов. Да и то это были поначалу очень робкие попытки экранизации популярных оперетт или вudevилей.

В начале 1929 года Рене Клер отправляется в Берлин, где по приглашению франко-германской фирмы «Зофар» начинает работать над сценарием нового фильма. Называться он должен был «Приз красоты». Либретто его написал выдающийся кинорежиссер Г. В. Пабст. Не желая отставать от американцев, немцы предложили Рене Клеру сделать этот фильм звуковым. Тот зауromiumся. Тогда контракт с ним был аннулирован, а написанный сценарий передан итальянскому режиссеру Аугусто Дженина. В конце концов «Приз красоты» вышел на экраны в четырех звуковых вариантах — немецком, итальянском, французском и английском, и Рене Клер значился в нем как сценарист наряду с Джениной и Франкеном.

Видимо, разрыв контракта с «Зофаром» не очень огорчил Рене Клера. Есть все основания предполагать, что он еще не уяснил своего отношения к новому изобретению. Вернувшись в родной Париж, он снова задает себе вопрос: как работать дальше? Но с каждым днем все отчетливее понимает, что прежние времена не вернуть. Поэтому, когда фирма «Тобис» предложила ему снять любой фильм по своему сценарию с единственным условием, чтобы картина была звуковая, он не сказал «нет». Поступив иначе, он мог прослыть ретроградом и поссориться с продюсерами. Было согласовано и другое пожелание «Тобис» — чтобы в новой картине прозвучали любимые французами несколько сентиментальные песенки, которые обычно сочинялись в ритме вальса.

Прежде чем приступить к работе над сценарием, Рене Клер решил поехать в Лондон, где тогда демонстрировались американские звуковые

фильмы, чтобы самому познакомиться с достижениями кинематографистов США в этом направлении.

Знакомство с американскими картинами, демонстрировавшимися в 1929 году в Лондоне, поначалу укрепляет у Рене Клера отрицательное отношение к звуку. Он представляется ему самоцелью, фильмы — болтливыми, а выразительные средства киноискусства — в значительной степени утерянными. «Тем, кто любит искусство зрительных образов, уже поздно оплакивать вторжение в кино варварского изобретения. Нужно просто смириться», — пишет он в своем первом письме из Лондона. Далее он замечает, что если «не будут найдены и разумно использованы новые звуковые эффекты, можно опасаться, что сторонники звукового фильма скоро в нем разочаруются». И еще: «В таком случае мы останемся лицом к лицу с говорящим фильмом, и перспектива эта нас не радует»¹.

Выступая не против звука как такового, а в защиту кино как искусства, от говорящего кино в частности, Рене Клер действовал совершенно последовательно. Оборонительный, а не наступательный характер такой позиции был весьма обоснован.

Создатели первых звуковых картин не сразу овладели секретом использования звука и речи. Их картины свидетельствовали о растерянности перед открывшимися новыми возможностями. От-

¹ Эти письма мы находим в книге Рене Клера «Размышления о киноискусстве», где он комментирует их с позиции 1950 г.

сюда и статичность планов, чисто механическое применение изобретения, отсутствие поиска с целью разумно и органично применять звук и шумовые эффекты. Увлекшись новинкой, многие режиссеры стали использовать звуковые и шумовые эффекты чисто спекулятивно. «Джаз, трогательная песенка, часы с кукушкой, аплодисменты в дансинге, автомобильный мотор, бьющаяся посуда,— пишет Рене Клер в том же письме из Лондона,— все это, может быть, и мило, но, услышав эти шумы в десятках фильмов, нам уже трудно их вынести». Он видит, что американские режиссеры снимают говорящих или поющих актеров только крупными планами, обычно статичными, без всякой выдумки, чтобы «доказать» зрителю, что артикуляция совпадает с воспроизведенной речью или пением. А, как отмечал еще ранее его друг и критик Арну, отсюда возникала, особенно в диалогах, «необычайная монотонность, некоторая несвязность, статичность, возвращающая нас обратно к тексту, который произносится перед самой рампой».

Для Рене Клера с самого начала бесспорным было применение в фильме музыки и разнообразной шумовой палитры. Защищая звуковой фильм от говорящего, то есть насыщенного диалогами, он исходил из того, что первый значительно ближе к эстетике немого кино, чем второй. И действительно: звуковой фильм, в котором диалоги были бы сведены к минимуму, а звук — музыка и шум — работали бы на усиление выразительных возможностей немого кино, вполне устраивал защитников последнего, среди которых был и Рене Клер.

Разбирая фильм Гарри Бомонта «Бродвейские мелодии», Клер находит уже в нем попытку рас-

членить действие, в нужный момент заменяя звуком (шумом) зрительный образ. «По-видимому,— пишет он во втором письме из Лондона,— в этой экономии выразительных средств звуковому кино удастся найти свои особые приемы». Он уже видит в крупном плане возможность подчеркнуть особый характер речи, например шепот, показать во время диалога не только говорящего, но и слушающего. Он стремится осмыслить драматический эффект, который может иметь речь слышимая и не слышимая, звук в темноте и т. д.

Так уже проступают основные контуры тех эстетических принципов, с которыми Рене Клер приходит в звуковой кинематограф, характерные черты его почерка в первых звуковых фильмах. Соглашаясь, что звук и речь сыграют революционную роль в общем процессе развития кино, он, впрочем, еще упорно цепляется за особое воздействие немого фильма на зрителя, горюет, что говорящий фильм «не навлекает на него полудрему», не облегчает «переход в страну чистых зрительных образов» и т. д. Рене Клера раздражает, что звуковое решение в американских фильмах «приземляет» произведение, делает его более прозаичным и, стало быть, менее поэтичным, не дает зрителю унести в «мир иллюзий и фантазий». Он пишет: «Боюсь, как бы точность словесного выражения не прогнала с экрана грезы немого кино». И еще: «По воле кинопромышленников, которые всегда будут считать высшим пределом искусства полную имитацию действительности, фильмы потеряют свое очарование, которое заключается в нереальности изображавшегося в них».

Вряд ли можно истолковать подобные высказы-

вания как стремление возродить, скажем, дадаистские принципы. Нет, он выступает за большую поэтическую емкость кинотематики, как обычно, противопоставляя ее плоскому бытовизму.

Вся практика Рене Клер в немой период и в последующие годы убеждает, что он вовсе не стремится уходить от жизни. Его фильмам свойствен своеобразный реализм, поэтическое осмысливание реальности, стремление увидеть мир по-своему, глазами поэта. Не случайно уже после картины «Под крышами Парижа» в печати многие будут называть его стиль «поэтическим реализмом».

Не высказав своего окончательного суждения о звуковом кино, Рене Клер решает проверить его возможности на практике — в работе над фильмом «Под крышами Парижа» (1930). Этот фильм становится не только серьезным этапом в творчестве самого режиссера, но и важной вехой на пути общего развития киноискусства начала звукового периода.

Приступив к постановке своего первого звукового фильма, Рене Клер отказался от экранизации какого-либо литературного или драматического произведения. Опасаясь, что реализм диалогов убьет поэтическую силу изображения, Клер сводит их к минимуму, зато изобретательно использует шумы и музыкальное сопровождение.

Каким же сюжетом воспользовался Рене Клер для того, чтобы выполнить свои задачи? Внешне ничем не примечательным. Живут где-то на окраине Парижа двое приятелей. Один из них, Альбер (артист Альбер Прежан), — уличный певец, другой, Луи (артист Эдмон Гривиль), — уличный тор-

говец. Внезапно их дружбе начинает грозить опасность. Обоим им нравится девушка Поля (артистка Поля Иллери). Привыкнув все спорные вопросы в жизни решать с помощью игральных костей, они «разыгрывают» и девушку, которая «достается» Альберу. Искренне полюбив ее, он собирается на ней жениться. Но внезапно попадает в тюрьму по обвинению в хранении краденого серебра, оставленного ему мелким жуликом Билом. Во время его отсутствия Поля горячо влюбляется в Луи, и тот, считая своего друга вышедшим из игры, позволяет ей обожать себя. По возвращении из тюрьмы Альбер отказывается решать спор с Луи с помощью костей. Он стал старше. Не повезло теперь — повезет в другой раз. Девушек много на свете. Не терять же из-за одной друга...

Сколько раз Рене Клер в дни своей юности, проведенной в самом центре торгового района Парижа, на его улочках и переулках встречал уличных певцов, дирижирующих любящими, но явно не умеющими петь французами! Много раз слышал он эти песенки, с их нередко примитивной рифмой, где «любовь» (*amour*) неизменно рифмовалась со словом «всегда» (*toujours*). Немало встречал разбитных приказчиков и проказливых молоденьких продавщиц, мелких жуликов, вроде Била, апашей «районного масштаба» типа Фреда. Этих-то людей Рене Клер и сделал главными персонажами своего фильма.

Уже сам выбор таких героев — явление, примечательное не только для Рене Клера, но и для французского киноискусства начала 30-х годов.

«Популизм», принесший свои темы в литературу и искусство Франции, был своеобразным про-

тестом против эстетства, салонности и социальной пустоты в творчестве многих художников того времени. Разразившийся в конце 20-х годов экономический кризис с некоторым запозданием докатился и до Франции, усилив в среде художественной интеллигенции оппозиционную настроенность, а одновременно углубляя расслоение в этой среде. Не случайно именно начало 30-х годов ознаменовалось усилением прогрессивных настроений среди писателей и художников-кинематографистов.

В этот период создается Ассоциация революционных писателей и артистов (AEAR), в которую вошли и деятели кинематографии, основавшие группу «Октябрь», а позднее, в 1935 году, — «Свободное кино». Среди них были Марсель Карне, Жак Превер, Ле Шануа, Жозеф Косма и другие.

Рене Клер тонко уловил эти новые настроения. С детства сохранив теплое отношение к простому парижскому люду, он решает рассказать о нем в своем новом фильме. Перед нами узкие, как коридоры, улочки пролетарского района Парижа, его быстро и дансинги, бедные меблирашки. На смену фракам, визиткам и цилиндром, в которых разгуливали герои большинства фильмов того времени, приходят простые пиджаки и кепи.

В фильме «Под крышами Парижа» резко сократилась дистанция между автором фильма и его героями. Яснее, откровеннее обнаруживаются симпатии и антипатии Рене Клера к тем или иным своим персонажам. Если некоторые из них, например главарь банды Фред (артист Гастон Модо) и его шайка, показаны иронически, то на стороне Альбера и Луи — горячие симпатии автора. Их характеры обрисованы с большой полнотой. Аль-

бер — добр и сердечен, подчас слабоволен, Луи — хороший товарищ, не оставляющий друга в беде.. Поля — воплощение женственности, привязчивости, слабости. Как человек Фред довольно примитивен, поэтому его душевный мир не интересует Клер. С явной усмешкой фиксирует режиссер внимание на его кошачьей походке (съемка ног) и резких движениях рук, то и дело хватающихся за карман пиджака, где лежит оружие, и редко снимает его крупным планом. Зато Рене Клер не скучится на крупные и средние планы для Альбера. Он хочет, чтобы зритель оценил этого человека, чтобы он не оставался равнодушным к его судьбе. И действительно, уходя из кинотеатра, запоминаешь доброту и грусть глаз Альбера, умеющих быть озорными и смешливыми,—глаза типичного француза. Великолепно, хотя и очень скучно, очерчены персонажи второго плана—полная дама, любительница попеть, нервный господин, который, наоборот, не терпит пения, пьяненький старичок из бистро, для исполнителя которого — артиста Поля Оливье — Клер написал смешную сценку, построенную на эффектах немого кино.

Главная тема фильма — дружба, ценность которой постигается героями в испытаниях любви. Любви Поля домогаются Альбер, Луи и Фред. Каждый из них действует в соответствии с присущим ему характером: Альбер — добротой, Луи — безразличием, Фред — грубой силой. Каждый из них обладает для девушки долей привлекательности. Любовь многолика, как бы говорит нам автор. Но она не становится в этом фильме Рене Клеря основной пружиной действия. Непостоянство Поля, ее подчас благосклонное отношение к Фре-

ду, а затем измена Альберу — все это призвано лишь подчеркнуть, что она недостойна горячего чувства Альбера. Подлинной ценностью автор считает лишь мужскую дружбу. Мы увидим затем эту же мысль в фильмах «Свободу — нам!», «Молчание — золото», «В квартале Порт де Лила». И только в «Больших маневрах» Рене Клер воздает должное силе любви, сделав ее главным предметом своих размышлений.

В своем первом звуковом фильме Рене Клер с блеском доказал, что разумное, ограниченное в данном случае использование диалогов не мешает созданию поэтической атмосферы в кинопроизведении, а разнообразное применение шумов и музыки, отсутствовавших в немых фильмах, способствует усилению этой атмосферы.

Еще при первом знакомстве с американскими звуковыми фильмами Рене Клер отметил, что специально написанная музыка может усилить воздействие картины на зрителя, способствовать созданию той или иной атмосферы. Именно об этом писал он в 1929 году из Лондона. В фильме «Под крышами Парижа» большую поэтическую нагрузку несет музыка А. Бернара. Песенки, написанные на текст Рене Клера композиторами Р. Назеллем и Р. Моретти, были призваны придать фильму типично «парижский» оттенок. Важную роль выполняет при этом ритмически четкая характеристика Фреда и лирически-сентиментальная — Альбера, которая в разной тональности передает то радость, то печаль. Таким образом, музыка Бернара решала не вспомогательные задачи. Она не просто сопровождала, иллюстрировала действие, но и следовала с ним рядом, являясь составной

частью той атмосферы, которую хотел показать режиссер на экране.

Рене Клер — один из немногих французских кинорежиссеров с подлинно музыкальным складом таланта, который проявился у него с самого начала. Мы уже помним, что для «Антракта» Эрик Сати специально написал музыку, что было редкостью в немом кино. Но тогда эта музыка звучала из оркестровой ямы в кинотеатре. Теперь же она вошла в самую плоть фильма, стала его органической частью. Умело используя ее, Рене Клер стремится придать фильму большую поэтичность, лиризм, добивается огромного эмоционального воздействия на зрителя.

Как отмечал в своей статье, посвященной фильму «Под крышами Парижа», молодой кинокритик (а ныне известный режиссер) Анри-Жорж Клузо, «война немого и звукового кино закончилась их смешением». Это не совсем точно. Не о смешении следует здесь говорить, а об органическом соединении. Фильм «Под крышами Парижа» явился наглядным свидетельством того, как звук обогатил кино, расширил его возможности. Умелый и точный отбор звуковых компонентов картины помог режиссеру полнее и глубже раскрыть свою мысль. Именно поэтому он сознательно отказывается от использования уже примелькавшихся, ставших штампованными эффектов. Когда, например, мы видим ноги идущих по улице Альбера и Полы, мы не слышим их шагов, но ритм сцены передан оркестровым пиччикато. Зато в сцене ссоры Альбера и Полы на фоне окна, когда экран как бы превращается в теневой театр, в сцене драки на ножах Альбера и Фреда у полотна железной дороги —

вся нагрузка ложится на музыку, на звук. Уводя героев за стеклянную дверь бистро, Клер обрывал фонограмму, и весь дальнейший исход разговора ясен зрителю по жестам и поведению актеров. Звуковой и немой кинематограф подавали здесь друг другу руки.

Вокруг картины разгорелись споры.

Упорные противники звука ожидали, что Рене Клер потерпит поражение, создав картину, в которой звук войдет в противоречие с эстетическими принципами режиссера, нарушит поэтическую атмосферу, которая была принадлежностью и особенностью его работ. Обманулись в своих надеждах и те, кто рассчитывал увидеть в фильме «Под крышами Парижа», как утверждала реклама, «сто процентно говорящий и поющий» фильм. В свою очередь, многие поклонники Рене Клера ожидали увидеть еще одну комедию в духе «Соломенной шляпки», пользовавшейся огромным успехом и с названием которой как бы ассоциировалась и личность Рене Клера. Иначе говоря, от него ждали фильм чисто развлекательный, а получили картину, которая навевала размышления о жизни. Далеко не все критики того времени справедливо оценили новаторский характер работы Рене Клера, сделавшего большой шаг вперед и по линии содержания (разработка «парижской темы») и по линии звукового решения своей картины. Далеко не все из них писали, как Пьер Бост, ныне ведущий кинодраматург Франции, что фильм «Под крышами Парижа» — «лучший звуковой фильм французского режиссера».

Пройдет немало времени, последует успех фильма за границей — в Германии, СССР, Ан-

глии, — прежде чем французская критика и зрители пересмотрят свое мнение.

Несмотря на сдержаный прием, оказанный его первой звуковой картине, Рене Клер твердо решает продолжать поиски в области звука. Однако он отказывается в своем очередном фильме разрабатывать «парижскую тему» и обращается к сюжету, который является скорее стилевым и эстетическим продолжением его «Соломенной шляпки».

Сценарий картины «Миллион» (1931) был написан Рене Клером по одноименному водевилю Жоржа Берра и Мишеля Гийема. На этот раз творческий замысел режиссера оформляется не сразу. Рене Клер довольно скоро убеждается, что без диалога зритель ничего не поймет в этой комедии. Верный своему тогдашнему убеждению — сводить речевой элемент к минимуму, он решает вовсе отказаться от постановки этого фильма. Но фирма «Тобис», уже выплатившая авторам комедии крупный аванс, настоятельно потребовала от него продолжать работу. Раздумывая над тем, как выйти из трудного положения, Рене Клер решает усилить музыкальное сопровождение. Вскоре затем приходит новая мысль: заменить часть диалогов дуэтами, а также ввести в фильм хоры и другие ансамбли. «С этой минуты, — рассказывал Рене Клер, — моя работа снова заинтересовала меня. Я радовался, что нашел такой образец оперетты, где все будут петь, за исключением главных героев».

Жорж Шарансоль считает «Миллион» лучшим музыкальным фильмом того времени. В нем действительно все окрашено музыкой, и вместе с тем он гораздо глубже театральной оперетты.

Сюжет «Миллиона» несложен. Как и в предыдущем фильме, здесь опять два героя. Один из них художник — Мишель, другой — скульптор Проспер. Живут они беззаботно, не очень задумываясь о завтрашнем дне, в долгу как в шелку. Когда у одного свидание с девушкией, другой охотно играет роль слуги. Перед нами типичные представители парижской богемы, весьма напоминающие героев известного романа Мюрже. Мишель любит свою соседку — балерину Беатрис, а та — его. Временами они ссорятся: девушка ревнует Мишеля к его натурщице Ванде. Потом они неизменно мирятся. После одной из таких размолвок Мишель оставляет у Беатрис свой пиджак, в кармане которого находится лотерейный билет, выигравший миллион франков. Он узнает об этом по номеру, записанному в записной книжке. Радости его нет предела. Наконец-то есть возможность расплатиться с кредиторами, начать новую жизнь! Но Мишель не знает, что его пиджак похитил, чтобы скрыться от полиции, забравшийся в дом вор. Этот вор — папаша Тюлип. Он сбывает затем пиджак Мишеля тенору Сопранелли, который ищет костюм, подходящий для роли одного из героев оперы «Цыгане». Мишель предпринимает все меры, чтобы заполучить свой пиджак. Эти поиски приводят его за кулисы театра, где разворачиваются многие эпизоды, связанные с «поимкой» пиджака. Впрочем, все кончается благополучно: Мишель становится миллионером, женится на Беатрис, расплачивается с кредиторами.

Как мы видим, «Миллион» сильно отличается от фильма «Под крышами Парижа», в котором было стремление приблизиться к реальной жизни, ут-

вердить на экране нового для кино героя — человека с улицы. В этом смысле «Миллион» не вносит ничего нового по сравнению хотя бы с «Соломен-ной шляпкой». Однако этот фильм безусловно представляет оригинальную попытку создания кинооперетты. Как мы увидим, в дальнейшем Рене Клер будет неоднократно пользоваться своими находками в этой картине, развивая и совершенствуя их.

Рене Клер организует в «Миллионе», как и в «Соломенной шляпке», действие вокруг поисков пропавшего предмета. Но здесь он стремится не только развлечь зрителя (и это уже большой шаг вперед). Правда, Рене Клер явно забавляется, наславая одну шутку на другую, придумывая все новые и новые осложнения, которые призваны вызвать веселый смех в зале. Его фантазия и выдумка поистине неистощимы. Однако смех уже не звучит так бездумно, как прежде. Рене Клер стал старше, да и общая обстановка в стране не могла не оказывать на него своего влияния.

То было время, когда газеты ежедневно сообщали о все новых и новых банкротствах, самоубийствах вчерашних миллионеров. Французский рантье каждый день со страхом ждал новых ударов по своим капиталовложениям. В подобных условиях фильм «Миллион» вряд ли следует рассматривать, как это, в частности, делает французская критика, только как забавную комедию, как новый жанр кинооперетты. Вопль с экрана: «Он — миллионер!» — звучал в 1931 году отнюдь не так весело. А поиски пропавшего лотерейного билета слишком напоминали погоню за эфемерным счастьем, в которое Рене Клер никогда не верил.

Эпизоды «поимки» пиджака со злополучным лотерейным билетом, когда этот пиджак словно превращается в одушевленное лицо и, подобно жертве насилия, с оборванными рукавами сиротливо лежит на сцене, не столь безобидны, как это иной раз представляют.

Легко убедиться, что обличительная насмешка имеет в «Миллионе» несколько адресов. Рене Клер высмеивает шайку папаши Тюлипа, явно издеваясь над модными уже тогда уголовными кинодрамами. Делает он это очень тонко, демонстрируя воровскую «методологию» Тюлипа, который ловко морочит голову Беатрис, или показывая «организационные основы» его банды. В отличие от Фреда в «Под крышами Парижа» папаша Тюлип и сложнее и проще. С одной стороны, он ближе к оперетте, и гротесковая игра Поля Оливье отлично подчеркивает это, с другой — перед нами вполне современный преступник, сумевший создать за стенами принадлежащей ему лавки старьевщика бетонированный блиндаж с целой системой электрической сигнализации — настоящую штаб-квартиру современного уголовника.

Другим адресатом насмешки является театр. Рене Клер показывает полный отрыв оперы от жизни, наивность и даже глупость ее артистов, ходульность, вычурность постановок. Для этого, в частности, он одевает тенора Сопранелли в пиджак Мишеля, который тот считает «типичной цыганской» одеждой. С той же целью он показывает за спиной певцов, исполняющих на сцене дуэт влюбленных, Мишеля и Беатрис, которые тоже объясняются в любви, но безмолвно, иначе их увидят и услышат в зале. В этой сцене все смешно:

ситуация, текст, игра. Прием этот призван оттенить искусственность, ненатуральность «ангельского» дуэта певцов (которые в жизни ненавидят друг друга) и поэтичность подлинного чувства влюбленных. Подобных находок, как эта или шумовой контрапункт сражению за пиджак (свист и рев стадиона), в фильме немало.

Несколько искусственно было, однако, то, что действие фильма начиналось с конца, все события показывались как воспоминание о «необыкновенном» дне. Впоследствии Рене Клер никогда больше не станет прибегать к этому приему, нередко встречающемуся в кинематографической практике, но неизменно лишающему действие определенной доли драматического напряжения.

Фильм «Миллион» имел огромный успех у зрителя, что побудило Рене Клера в следующей своей работе продолжить начатую линию поисков. Спустя несколько месяцев, в 1932 году, на экраны Франции выходит фильм «Свободу — нам!».

Ассистент Рене Клера в этом фильме Альбер Валентен вспоминает, что, ежедневно идя на киностудию, находившуюся в Эпинее, где он монтировал «Миллион», Клер проходил большой пустырь. Здесь однажды он повстречался с бродягой, который привольно разлегся на фоне промышленных зданий. Эти два зрительных образа и стали ключевыми для будущего сценария.

«Свободу — нам!» — это название обращает на себя внимание прежде всего своей непохожестью на названия прежних фильмов Рене Клера. В нем заключены и призыв, и требование, и своего рода программа. О какой же свободе идет речь в новом произведении Рене Клера? Это свобода от

всех и всяческих обязанностей. Освободиться от своего подневольного положения, избавиться от всех зол капиталистической системы человек может, только став бродягой,— такова главная идея фильма «Свободу — нам!».

...Фильм «Свободу — нам!» повествует о двух приятелях, попавших в тюрьму за бродяжничество. Одному из них удается бежать и со временем стать владельцем крупного граммофонного предприятия, другому приходится отсидеть в тюрьме весь положенный срок, после чего он продолжает бродяжничать, находя в этом «занятии» подлинную радость жизни. Первый, Луи (артист Раймон Корди), не чужд тщеславия и надеется с помощью денег обрести свое счастье, второй, Эмиль (артист Анри Маршан), начисто лишен честолюбия, это человек, влюбленный в природу, умеющий слушать пение цветов, человек робкого и нежного сердца. Но он нарушает закон об обязательной трудовой повинности (ведь труд — это свобода!). Схваченный полицией, Эмиль попадает на фабрику, которую построил его бывший друг. Его ставят на конвейер, который сей бывший каторжник организовал по всем правилам тюремного. Только там собирались детские игрушки, а здесь — патефоны. Вместо тюремных надзирателей Эмиль сталкивается с заводскими, внешностью и повадками ничем не отличающимися от своих коллег в тюрьме. Бедный Эмиль снова на каторге. Хотя на окнах нет решеток, на нем — полосатой тюремной одежды, а на ногах — деревянных сабо, разве можно назвать это свободой? Он не пытается протестовать против таких условий, но приспособиться к ним тоже не может. Все здесь ему не по душе, и если

он терпит принуждение, то только потому, что на фабрике служит приглянувшаяся ему девушка Жанна (артистка Ролла Франс). Естественно, он встречается с хозяином фабрики, который вначале не хочет его узнать, но потом даже пытается устроить счастье друга, выступая сватом перед дядей Жанны — бухгалтером (этую роль играл Поль Оливье). Эмиль скоро убеждается, что Жанна любит другого. Теперь его удерживает на фабрике только друг, который еще и сам не видит, что в погоне за наживой проглядел жену и растерял друзей. Чтобы спасти единственное, что у него осталось в жизни, — дружбу с Эмилем, — а также избавиться, с одной стороны, от напавших на него след полицейских и стремящихся его обокрасть бывших «друзей» по тюрьме — с другой, Луи решает все бросить. Воспользовавшись кутерьмой на открытии нового, целиком автоматизированного завода, друзья уходят по дороге, весело напевая песню о том, что «жизнь прекрасна лишь тогда, когда дышишь истинным воздухом свободы».

Хотя положительная программа Рене Клер и утопична, важна уже сама попытка сформулировать ее, и особенно знаменателен пафос обличения, которым проникнута вся картина. Клер обличает не только власть денег, которая не дает личного счастья (история Луи), но и самую систему подавления свободы человека. Еще до Чаплина («Новые времена») Рене Клер в сатирической форме показал на экране промышленный конвейер как одну из форм порабощения человека.

«Это было время, — рассказывает Рене Клер, — когда я был очень близок к крайне левым и стре-

мился бороться с механизацией в тех случаях, когда она означала рабство для человека, вместо того чтобы способствовать его счастью, как это и должно быть на самом деле».

Что это было за время? Шел 1932 год. Экономический кризис захватывал во Франции все новые и новые отрасли промышленности. Свертывалось производство, на улицы выбрасывались тысячи людей, механизация становилась средством заменить машиной дорогой труд человека. Это было также время дальнейшего напряжения международной обстановки, все более наглых вылазок фашистских элементов в Париже и других городах.

Как и в предыдущем своем фильме, Рене Клер большое внимание уделил музыке. Композитор Жорж Орик был обязан по контракту находиться постоянно на студии во время съемок.

«В моем распоряжении,— вспоминает он,— была находящаяся вблизи павильона маленькая комната с роялем. Туда я удалялся для работы всякий раз, когда одна и та же сцена снималась по несколько раз, а это было часто, ибо Рене Клер был очень требователен. Каждый вечер я присутствовал на просмотре проявленного материала и принимал участие в его обсуждении. Так я провел все лето в гостинице Энгхейн, поблизости от студии. Таким образом, я принял активное участие в создании картины, и я писал к ней музыку по мере того, как шли съемки, до окончательного монтажа».

«Это позволило мне,—заключает Жорж Орик,— познакомиться со всем, что касается музыки в кино, и я очень благодарен Рене Клеру, что он по-

требовал моего присутствия на съемках, которое могло показаться необычным, но для меня было полно живого интереса».

В фильме «Свободу — нам!» много музыки, и надо сказать — превосходной. Впрочем, Рене Клер потом признавал, что несколько переоценил ее значение в таком сюжете. Попытка, по его словам, подсластить пилюлю, подать острую, социальную тему в музыкально-развлекательной облатке не увенчалась успехом. Несомненно, однако, что если бы сюжет фильма трактовался более реалистически, это придало бы картине большую силу, но притушило бы в какой-то степени клеровскую интонацию. Рене Клер признает также, что ошибся, думая, будто говорящие на языке песни персонажи лучше донесут до зрителя сатирический смысл картины.

Вот почему несколько лет тому назад перед повторным выходом на экран «Свободу — нам!» Рене Клер изъял из него целый ряд эпизодов, в том числе тот, где Эмиль слушает пение цветка. Мы останавливаемся на этом факте не для того, чтобы сказать, как Клер продолжает и сейчас дорабатывать свои картины. Стремясь изъять «лишнюю музыку», режиссер просчитался, нарушив стройность композиции своего фильма. Поющий цветок запоминался зрителю, он приобретал особое значение и в обрисовке главного героя. В тюрьме, куда Эмиля заключают перед «трудоустройством», он служит воспоминанием о чудесных минутах свободы. Затем тот же цветок играл роль важной детали в сцене Эмиля с Жанной, когда он дарит ей его, а та теряет... Перестав существовать в интродукции, тема цветка потеряла свою остро-

ту и даже свой смысл. Разве не лучшее это подтверждение того, как точно создает Рене Клер «архитектуру» своих фильмов, как продумана в них каждая деталь, которая четко и последовательно «отыгрывается» затем в фильме, а будучи механически изъята, тут же лишает его единства и цельности? Не мешает в этой связи напомнить слова Жерара Филипа, который говорил, что фильм Рене Клера, по существу, бывает уже «поставлен... на бумаге».

Но мы несколько отвлеклись... Итак, как мы уже сказали, несмотря на несколько ослаблявшую ее музыкальную форму, фильму «Свободу — нам!» присущи сатира и обличение. Особой силы в этом смысле Рене Клер достигает в последних сценах фильма и в сцене открытия нового завода.

Решив порвать со своей нынешней жизнью, Луи оставляет обществу целиком механизированное предприятие. Перед этим он прячет на крыше внушительных размеров чемодан с деньгами. Попинувшись проказливой выдумке автора фильма, ветер открывает крышку чемодана и начинает сбрасывать на головы собравшихся тысячечервонные билеты. И пока глуховатый оратор прославляет гений человека, подарившего стране такой завод, ветер низвергает с крыши все новые и новые банкноты. И вот мы видим, что никому нет никакого дела до открытия завода. Людей обуяла жадность — одно из самых презираемых Рене Клером чувств человеческих. Мы видим, как в погоне за «даровыми» деньгами все присутствующие, в том числе и полицейские, в дьявольской сарабанде пересекают двор во всех направлениях. Луи разорен окончательно, но зато эта денежная вакханалия

позволяет ему скрыться от полиции. Вместе с Эмилем он уходит по дороге свободы. А тем временем конвейер на его новом заводе выпускает патефоны без всякого участия человека, рабочие мирно ловят рыбку, играют в карты или танцуют. Такая пародийная ситуация еще ярче оттеняет сатирические намерения Рене Клера, который высмеивает «радужные» перспективы технического прогресса в капиталистическом обществе.

«Свободу — нам!» — новый шаг Рене Клера и в освоении выразительных возможностей киноискусства. Вот, например, как он использует чисто шумовые эффекты для раскрытия внутреннего состояния героев. В начале фильма, показывая непривычный быт тюрьмы, где отбывают наказание Эмиль и Луи, Рене Клер нарочито акцентирует внимание на ритмичном шуме деревянных сабо заключенных. Но вот после долгого перерыва старые друзья встретились вновь. Теперь один из них — владелец завода, другой — его рабочий. «Ну да узнавай же меня!» — словно говорят радостные глаза Эмиля. Луи смущен. Он колеблется. Признать — или нет? И тут мы снова слышим нарастающий шум сабо. Это пробиваются воспоминания, они сметают тщеславие и гордость. Торжествует дружба!

Что касается любовной интриги, то, как и в «Под крышами Парижа», она нужна автору лишь для того, чтобы лучше оттенить чистоту своего героя, его детски-восторженное отношение к женщине. В этом плане творчество Рене Клера перекликается с чаплиновским.

Анализируя фильм «Свободу — нам!», невольно приходишь к мысли о взаимовлиянии Клера и

Чаплина. Именно взаимовлияние. Клер всегда с величайшим уважением относился к Чаплину, работы которого оказали несомненное влияние на ранние клеровские произведения. В свою очередь Чаплин безусловно находился под впечатлением фильма «Свободу — нам!», работая над «Новыми временами». Задолго до него Рене Клер в свойственной ему манере с большой силой разоблачил бесчеловечный характер капиталистической механизации — конвойерную систему. Когда в 1936 году вышел на экраны фильм Чаплина «Новые времена», в печати сразу заметили сходство в этой части между обеими картинами. Фирма «Тобис» решила взыскать с Чарли Чаплина убытки и попыталась для этого привлечь на свою сторону Клера. Тот решительно отклонил эти домогательства. «Вся мировая кинематография,— заявил он,— училась у Чаплина. Все мы в долгу у человека, которым я восхищаюсь. Если он был вдохновлен моим фильмом, для меня это только великая честь». Дело было прекращено.

С другой стороны, образ Эмиля несет на себе несомненное влияние Чаплина, его стремление показать чистоту человека в грубом и страшном мире наживы. Чаплиновскую окраску приобретает конфликт личности с механикой капиталистического производства. Забегая вперед, можно предположить также, что, в свою очередь, «Последний миллиардер», выпущенный до «Диктатора», мог подсказать Чаплину тему борьбы с деспотией, ее гримасами, то есть антифашистскую тему «Диктатора». В своем фильме Чаплин, однако, пошел значительно дальше Рене Клера. Впрочем, и время тогда было иное...

Как и следовало ожидать, фильм «Свободу — нам!» был встречен официальными кругами и их прессой весьма настороженно. Сатирическая заостренность клеровского фильма, его критика при всей своей половинчатости не пришлись по вкусу французской буржуазии, которая, естественно, сделала все, чтобы преуменьшить заслуги режиссера и значение его картины. Именно «полууспехом» картины объясняет Пьер Лепроон¹ намерение Рене Клера создать свой следующий фильм в ином плане. «Я не хочу больше делать идейные фильмы», — сказал он тогда Лепроону. Эти слова сказаны в порыве искреннего огорчения. Они не выражают твердого убеждения режиссера.

В своем новом фильме, «14 июля», Рене Клер решает вернуться к тем героям, о которых он с таким теплом рассказал в картине «Под крышами Парижа». Если вы запомнили там актеров второго плана, вы встретите тут их снова. А главные герои «14 июля» — кто знает? — может быть, они стояли в толпе, распевавшей песенки Альбера.

После «Миллиона» и «Свободу — нам!» с их несколько стилизованными декорациями зритель снова попадает на улицы парижского предместья. Рене Клер говорил, что «хотел вернуться к чему-то более реальному» (курсив мой. — А. Б.), не отказываясь, разумеется, от юмористических шуток». И он добивается своего. Но на этом сходство с таким фильмом, как «Под крышами Парижа», кончается. С тех пор прошло три года. Время, жизненный опыт, рост мастерства — все это нашло свое

¹ Пьер Лепроон, Современные французские кинорежиссеры.

отражение в новой картине Рене Клера. В ней уже нет попыток принизить роль диалога в кино. Он занимает положенное ему место. Звучащая в картине человеческая речь призвана подчеркнуть атмосферу места действия.

М. Бардеш и Р. Бразийак в своей «Истории кино» отмечают, что Париж — это единственная вещь, в которую Рене Клер верит до конца. И он постарался передать зрителю свою любовь к родному городу, к простым парижанам, которые живут на улицах и в переулках рабочего района.

Сам Рене Клер следующим образом резюмировал содержание своей картины: «Молодой рабочий любит цветочницу... как в песенке. Его бывшая любовница вторгается в их жизнь, и цветочница недовольна. В конце концов рабочий вернется к цветочнице». Разумеется, это краткое резюме не исчерпывает всего, что рассказано в картине. Многие фильмы Клера вообще могут быть изложены в таком роде. И это еще одно подтверждение того, что в них главное не сюжет, а то, что за ним скрыто, подтекст, стремление раскрыть отношения между людьми, проникнуть в сложный мир чувств героев, мир их переживаний.

В фильме «14 июля», в отличие от других картин, романтическая история — ссора и примирение влюбленных — становится основой сюжета. Вокруг нее Рене Клер с присущей ему изобретательностью разворачивает некоторые побочные линии, которые, сплетаясь вокруг главного — взаимоотношений героев, помогают нам лучше разобраться в их чувствах и создают непременный элемент фильмов Рене Клера — поэтическую атмосферу. «14 июля» наряду с «Под крышами Парижа» и до некоторой

степени «Двумя робкими» продолжает именно поэтико-реалистическую линию его творчества. К этим фильмам позднее мы добавим «В квартале Порт де Лила» («На окраине Парижа») и с некоторыми оговорками «Большие маневры».

Свою картину Рене Клер строит как чередование эпизодов, нередко имеющих самостоятельное значение, но в определенный момент органически входящих в общее русло повествования. Возьмем для примера линию пьяного господина (эту роль в обычной своей острохарактерной манере ведет Поль Оливье). По-видимому, он приезжает повеселиться в народный квартал Парижа, где живут наши герои, потому что ему здесь проще и свободнее. Здесь он неизменно напивается. В таком виде меняются его взаимоотношения с окружающими, например с шофером. Подобно эксцентричному миллионеру из «Огней большого города» Чаплина, этот господин в пьяном виде «сеет вокруг себя добро». Такое отношение к окружающему миру нужно Рене Клеру для того, чтобы он выполнил совершенно определенную роль в развитии сюжета. Дело в том, что он неизменно покупает цветы у Анны. Однажды она застает его в ресторане за чисткой оружия. С пьяной сосредоточенностью тот полирует ствол револьвера, направляя его то в одну, то в другую сторону и терроризируя всех присутствующих. Только Анна смело обезоруживает его. Пьяный господин преисполнен к ней чисто отцовского чувства. Чаплиновский миллионер в эти минуты опьянения одаривал Чарли своими милостями. Точно так же поступает и герой фильма Рене Клера. Он флегматично и словно ненароком вручает ей две тысячи

франков, на которые девушка сумеет затем открыть собственную торговлю цветами. А это уже имеет прямое отношение к сюжету картины.

Подобную же роль в фильме играют эпизоды с двумя воришками. Рене Клер намеренно ставит их все время в глупое положение. Сначала на балу в честь 14 июля, с которого начинается фильм, их принимают за честных людей.. как раз в ту минуту, когда они подбирали на полу выскользнувший из рук украденный бумажник. Хозяин благодарит их за то, что они вернули ему его собственность. В другой сцене им мешает пьяный господин, который в самый неподходящий момент начинает раздавать свои визитные карточки. Такая же неудача подстерегает их в бистро Леона, где после смерти матери работает Анна. Но эта сцена уже имеет непосредственное отношение к сюжету картины. Дело в том, что вместе с воришками работает связавшийся с ними через свою бывшую любовницу Полу главный герой картины Жан. Те оставляют его на улице подежурить. Жан не знает, что в бистро работает Анна. Между тем жулики притворяются, что хотят послушать механическую пианолу. Та, как норочно, портится. Отказавшись от ее «соучастия» (музыка должна была заглушить возню в бистро, когда жулики собирались ограбить кассу), воришки набрасываются на Анну. Та зовет на помощь, и на этот знакомый голос в бистро вбегает Жан, который, не задумываясь, расправляется со своими компаниями. Когда во время драки он швырнет одного из них на пианолу, та «пробудится». От музыки проснется Леон. Его шаги обращают в бегство грабителей.

Таким образом, опять же не очень важные для основного сюжета персонажи выполнили свою задачу: они сводят поссорившихся раньше Жана и Анну.

Подобное структурное построение, напоминающее полифонию в музыке, с побочными темами, органически переплетающимися с главной, является характерной особенностью творчества Рене Клер в тот период. При этом Рене Клер увлекает зрителя не поворотами фабулы, а развитием поэтической темы, раскрывая чувства своих героев. В фильме «14 июля» герои значительно «приземлены» по сравнению с персонажами прежних фильмов режиссера. Анна — уже не «фатальная», с неясной социальной характеристикой героя, как, скажем, Пола в «Под крышами Парижа». Это труженица, цветочница, которых немало на улицах Парижа. Артистка Аннабелла (псевдоним Сюзанны Шарпантье) создает теплый и достоверный образ Анны. Он представляется нам значительной удачей не только актрисы, но и автора фильма, который, пожалуй, до этого не очень успешно выбирал исполнительниц для своих картин и давал им не такой уж интересный материал для работы над образом.

Мелодия вальса, которую вскоре будут распевать во всей Франции, текст песенки, где рассказано, что в каждом пригороде Парижа «солнце ежедневно порождает грэзы любви», придавали фильму лиризм и характерную «парижскую интонацию». Нужно было обладать тупоумием бельгийской цензуры, чтобы запретить этот фильм под тем предлогом, что он «изобилует ограблениями, рассказывает о внебрачном сожительстве и о со-

вращении». Ирония и улыбка были приняты всерьез. Перед нами шедевр цензурного «проникновения в сущность вещей».

И еще на одну сторону фильма нам хотелось бы обратить внимание читателя. Ведь 14 июля — самый радостный и веселый праздник французского народа. В этот день республиканская Франция празднует день взятия Бастилии, свержения королевской власти. Название картины не столь безобидно, как может показаться. Оно напоминало о значении этого дня как раз тогда, когда фашистские молодчики из «Боевых крестов» и «Французского действия», воодушевленные победой Гитлера в Германии, перешли к открытой подготовке путча во Франции.

Впрочем, воспевая этот праздник, рассказывая о волнениях, которые пережили двое влюбленных в течение одного года жизни, Рене Клер ни на кого не нападал и не критиковал. Недруги Рене Клера решили, что он «утихомирился». Однако их ждало огромное разочарование.

Жорж Шарансоль в своей книге о Рене Клере рассказывает, что отправной точкой для создания «Последнего миллиардера» стала история одного крупного парижского банкира, который требовал от всех, кто был с ним связан, выполнения своих самых сумасбродных желаний. Несомненно, однако, что международная ситуация сыграла в разработке сюжета картины не меньшую роль, чем внутренняя. И мы сейчас в этом убедимся.

Повторяем, шел 1934 год. После прихода к власти Гитлера в Германии французские фашисты решили, что настал и их час. Они задумали осуществить переворот. Демагогически разоблачая

„Последний миллиардер“



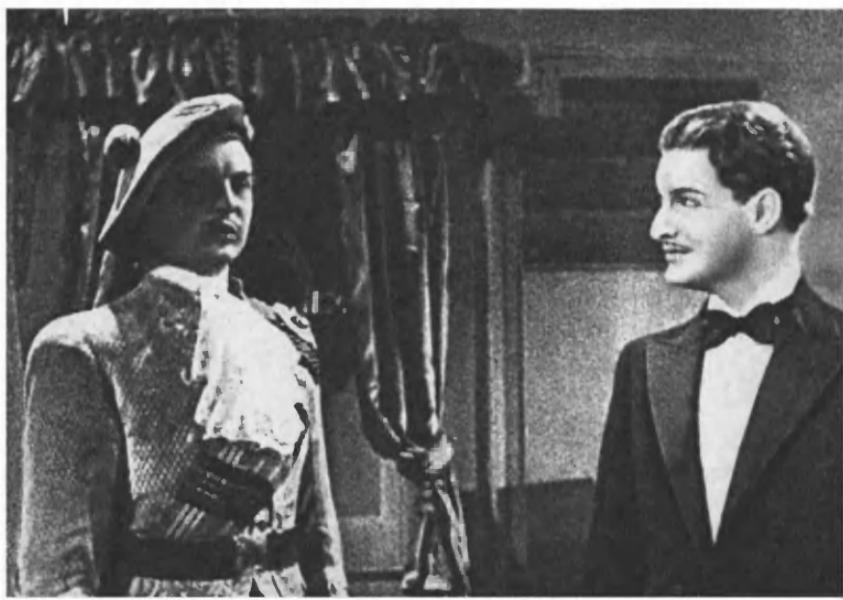


„Последний миллиардёр“





„Призрак ёдет на Запад“





„Я женился на ведьме“



„Я женился на ведьме“





„Молчание — золото“

„Молчание — золото“





„Молчание — золото“

коррупцию Третьей республики, нравы которой раскрыло пресловутое дело Стависского¹, французские фашисты громогласно заявляли, что только «сильная власть» спасет страну от гибели. 6 февраля 1934 года они пытались разогнать парламент и заставить правительство уйти в отставку. Пutsch был сорван благодаря отпору, который оказали фашистам народные массы, возглавляемые коммунистами. Эти события положили начало объединению трудящихся и созданию Народного фронта борьбы против фашизма и войны.

Могли ли эти события, как, впрочем, и волна жестокого террора, репрессий, прокатившаяся в тот период по Германии, оставить Рене Клер равнодушным? Конечно, нет! Он пишет сценарий, представляющий острую сатиру на диктатуру. Но, ознакомившись с ним, руководство фирмы «Тобис», тесно связанной с германским капиталом, отказывается финансировать его постановку. Огорченный Рене Клер начинает писать другой сценарий. Работа не ладится. Тогда он просит фирму «Тобис», с которой был связан много лет, освободить его от своих договорных обязательств. Его контракт с «Тобис» аннулирован. Узнав об этом, руководитель фирмы «Пате — Натан» Бернар Натан соглашается взять на себя постановку «Последнего миллиардера».

Перед нами картина, сделанная в традициях вольтеровской сказки. Ее действие происходит в вымышленной стране — Казинарио. Давайте же

¹ «Дело Стависского» — уголовное дело банкира Стависского, раскрывшее коррупцию в самых высших сферах Третьей республики.

вместе с режиссером заглянем в это странное государство.

Наше знакомство с ним начинается с того, что диктор рекламного фильма рассказывает о Казинарио как о «стране будущего». В качестве символа благополучия демонстрируется единственный нищий, который гордо отказался принимать мелкую монету. Но кончается реклама, и действие переносится в Казинарио; тогда выясняется, что все не так уж благополучно в этом государстве и что оно нуждается в займе, ибо, как и весь мир, Казинарио тоже охвачена кризисом. Последний миллиардер, которого еще пощадил кризис, выходец из Казинарио — Банко согласен помочь своим соотечественникам, но взамен требует руку принцессы Изабеллы. Его приезд на родину и особенно предлагаемые преобразования встречают противодействие со стороны различных группировок. Одна из них — «партия» дирижера дворцового оркестра, который живет с принцессой и не хочет ее терять, другая — «партия» королевы, которая не желает уступать «пришельцу» свою и так весьма ограниченную власть, наконец, третья — министров, которые справедливо опасаются, что деловой человек — Банко лишит их, бездельников, министерских портфелей. Все три группы порознь решают убить Банко. Но их планам не суждено сбыться. Ружье, направленное на Банко наследным принцем, не стреляет, а удар прикладом по голове лишает Банко не жизни, а рассудка.

С этой минуты, собственно, и начинаются главные события фильма Рене Клер. Теперь уже насмешка сменяется сарказмом. Бесноватый Банко проводит свои «реформы»: запрещает сидеть в его

присутствии на стуле, вводит собачий лай в виде приветствия (явный намек на лающее гитлеровское приветствие «зиг-хайль!»), принуждает взрослых носить короткие брючки, выбрасывает излишки товаров в море, осуществляет свою программу «общественных» работ, заставляя людей ходить по кругу, как это нередко делают в сумасшедших домах... и т. д.

Высмеивая идиотизм «реформ» безумного Банко, Рене Клер подчеркивает, как страшна диктатура личной власти. Предметом разоблачения становится не только Банко, но и устаревшие «незыблемые» институты власти, буржуазный парламентаризм, который высмеивается режиссером с подлинно галльским остроумием. Депутаты двух антагонистических партий, дерущиеся в парламенте за «свободу слова», слишком напоминали подлинных буржуазных депутатов некоторых европейских парламентов, чтобы намек не был понят всеми. Издается Рене Клер и над системой частного сыска, показывая «деятельность» Брауна, его безмерную тупость, беспричинность и лень.

Рене Клер демонстрирует моральное и идеиное банкротство всех участников рассказанной истории. Кинематограф не раз использовал факт потери памяти — амнезию — для достижения определенных драматических эффектов. Рене Клер осложняет амнезию Банко безумием. Комедия перерастает в фарс, достигающий порой острого социального звучания.

«Последний миллиардер» — сказка, но без счастливого конца и без положительных героев.

В «Последнем миллиардере» Рене Клер широко использует гротеск. Гротескна по своей манере

актерская игра. Превосходный театральный актер Макс Дирли, когда-то начинавший вместе с Чарли Чаплином в цирковой труппе Карно, чудесно выполняет задание режиссера, показывая полное несоответствие благообразной внешности своего героя и его идиотских поступков. Гротескна королева (артистка Марта Мело) с ее нелепыми, резкими движениями и постоянно повторяемой фразой, обращенной к Изабелле: «Твой отец не будет королем, твоя мать не будет королевой...» и т. д. Гротеском пользуется режиссер при показе парламента, министров, глуповатого принца — любителя иллюстрированных изданий. Обличая Казинарио, режиссер пощадил, быть может, только дурашливого лакея (артист Раймон Корди), объявившего «забастовку» — отказавшегося носить галстук, пока ему не заплатят жалованье...

До сих пор многие французские историки кино и критики замалчивают или приуменьшают значение «Последнего миллиардера», доказывая, что это самый неудачный фильм Рене Клер. Зритель, мол, был разочарован, увидев «тяжелый фарс» после изящных и легких клеровских комедий.

Примечательно, что оценка «Последнего миллиардера» разными слоями зрителей была различной. На предварительном (до премьеры) просмотре в рядовом кинотеатре «Луксор» в апреле 1934 года прием был горячий. Зритель много смеялся и отлично понял все намеки автора картины, которые нашли у него самый непосредственный отклик. Не исключено ведь, что в зале «Луксор» находились и те, кто сорвал своими действиями пурпур в феврале 1934 года, кто в тот период вел

неустанную борьбу с французскими фашистами. Зато великосветская публика, собравшаяся в сентябре того же года в роскошном кинотеатре «Мариньян» на Елисейских полях, отнеслась к картине иначе: она освистала ее. Высказывания прессы отражали именно это «высокое мнение».

Напоминаем еще раз: шел 1934 год. После событий 6 февраля и покушения на короля Югославии Александра и французского министра Барту правящие круги отнюдь не были расположены снисходительно относиться к критике строя, и особенно монархии небольшого государства, хотя и сказочного, расположенного «где-то за морями, за долами». Такая критика представлялась им «подрывной». Фильм был осужден заранее.

Он был осужден за смелость, за несомненную политическую остроту, которых мало кто ждал от «веселого» Рене Клерса, автора «Соломенной шляпки», «Миллиона», «14 июля». Очень странно, что даже такой тонкий человек, как Пьер Лепроон, скованный, видимо, традиционным отношением к картине французской критики, считает недостатком фильма... отсутствие поэзии, которая «нас восхищала в последних произведениях Рене Клерса». А М. Бардеш и Р. Бразийак, называя этот фильм сухим и рационалистичным, категорически отрицают за ним всякие достоинства.

Подобные суждения нельзя не назвать предвзятыми и необоснованными. В самом деле: можно ли требовать от сатирического произведения непременного наличия поэтической атмосферы? Вряд ли кто станет, например, критиковать Рабле за отсутствие в его романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» поэзии. А вот в отношении произведения

Рене Клер французская критика поступила именно так: «Последний миллиардер», представлявший собой яркий образец сатирического жанра, осудили по законам поэтического жанра.

Рене Клер тяжело переживал неуспех своего фильма во Франции. Не принес ему облегчения триумф картины за границей. Но именно этот успех в Англии привлек к нему внимание предпримчивого и энергичного продюсера и режиссера Александра Корда. (Любопытно отметить, что на Московском международном кинофестивале 1935 года фильм А. Корда «Частная жизнь Генриха VII» и картина Р. Клер «Последний миллиардер» разделили успех у жюри фестиваля и зрителей.)

Созданием фильма «Последний миллиардер» завершается необычайно плодотворный этап творческой жизни Рене Клер, когда он почти каждый год выпускал по фильму. Быть может, в этом немалую роль сыграло то, что в тот период он был окружен людьми, с которыми его связывала личная дружба и общность художественных интересов. О том, как работал Рене Клер в этот период, хорошо рассказывает в своих воспоминаниях художник Люсьюен Агеттан, который делал декорации для фильма «Последний миллиардер» и спустя двадцать шесть лет, в 1960 году, для скетча в фильме «Француженка и любовь»:

«Он знает заранее, что будет делать и как это будет выглядеть на экране. Именно потому, что он отлично знает свое дело, он может идеально подготовиться к работе и остаться верным своим наметкам, не прибегая к случайному вдохновению. И в то же время этот точный и методичный чело-

век является мастером фантазии, но умеет найти эту фантазию до... начала съемки, когда он наедине с самим собой. Тем не менее он говорит, что нельзя быть рабами техники. Он умеет приспосабливать свои намерения к конкретным условиям... Я видел, как ему пришлось свести намечавшуюся грандиозную массовку к небольшой группе в небольшой декорации. Но Клер остался верен своим планам, и все намеченные детали для большой декорации нашли свое место в менее значительной... Рене Клер способен в купе вагона или закоулке коридора показать балетное представление».

Ассистент Рене Клера Альбер Валантен говорит, что никогда не видел его захваченным врасплох. «Мне кажется, — продолжает он, — что если этот человек решит показать бурю в определенном месте и в определенный час, он добьется, что гроза действительно разразится... А если случайно гроза не разразится в нужный час и в нужном месте, то он умеет обождать ее, и будет ждать столько, сколько нужно...».

Постоянными сотрудниками Рене Клера в эти годы являются оператор Жорж Периналь, художник Лазарь Меерсон, ассистент Жорж Лакомб, а затем Альбер Валантен, монтажеры Роже де Энафф и Луиза Откер. Из фильма в фильм переходят многие актеры. Это были люди, как и он, влюбленные в свое искусство. Рене Клер вспоминает, что некоторые члены съемочной группы сутками не выходили из павильонов, работали, не считаясь со временем... Спорили и тотчас мирились. Не случайно тот же Клер говорит, что он сам не знает, где в фильмах того времени его на-

ходки, а где — оператора Ж. Периналя, художника Л. Меерсона или самих актеров. Это была коллективная работа людей с общими идейными и художественными принципами — редкое, если не исключительное, явление в практике французских студий. И оно принесло свои плоды.

В годы общего несомненного упадка французского кино, когда, по словам Жоржа Садуля, «новаторы образца 1920 года уже сдали позиции», когда Марсель Л'Эрбье занялся экранизацией уголовных романов Гастона Леру, Жак де Баронсelli — «Арлезианки» Додэ, Раймон Бернар — его же «Тартарена», а Жан Эпштейн — «Владычицы Ливанского замка» (роман Пьера Бенуа); в период, когда безвременная смерть Жана Виго лишила французское кино одного из лучших режиссеров, а редкие удачи — «Жан с Луны» Ж. Шу, «Мадемуазель Нитуш» и «Озеро дам» Марка Аллегре или комический фильм братьев Превер «Дело в шляпе» — лишь подтверждали правило; в этот период Рене Клер был, пожалуй, единственным режиссером, который, работая над оригинальными темами, пытался сказать что-то новое, временами поднимаясь до серьезных социальных обобщений. Подчас заблуждаясь и ошибаясь, он неизменно шел вперед. Начиная с «Под крышами Парижа» и кончая «Последним миллиардером» — это неудержимое стремление вперед.

Его переход от немого кино к звуковому, правда, происходил мучительно, не сразу. Однако первый же звуковой фильм Клера был создан на основе оригинального сюжета и свидетельствовал о творческом, осмысленном подходе к использованию звука.

Каждый из рассмотренных в этой главе фильмов дает пищу для интересных наблюдений и выводов. Смело экспериментируя, Рене Клер находит оригинальные сочетания изобразительного ряда со звуковым, нередко противопоставляет их друг другу. В его фильмах неизменно присутствует пантомима. Музыка всегда выполняет в них определенную драматургическую функцию. Достаточно вспомнить большую сцену разучивания песенки в фильме «Под крышами Парижа» или эпизод на оперной сцене в «Миллионе» и др. В первом, например, отсутствие текста не мешает Альберу самим характером исполнения передавать всю гамму волнующих его чувств. Его песенка звучит то тревожно, как бы предупреждая Полу, что ее хотят обокрасть, то безмятежно, когда опасность на время отдаляется, то насмешливо.

Рене Клер часто экспериментирует с камерой, которая у него необычайно подвижна. Он применяет многочисленные панорамы, ставит камеру на кран или лифт, широко использует наезды и отъезды, предпочитая, впрочем, средние планы, позволяющие ему не изолировать актеров от обстановки, данной декорации, которая делается Лазарем Меерсоном всякий раз с большой тщательностью.

Следует при этом сказать, что Рене Клер вообще очень любит работать в студийных условиях, предпочитая как можно меньше выезжать на природу.

В отличие от других режиссеров Рено Клер всегда четко излагает свой замысел в сценарии. Он пишет сам свои сценарии не потому, что не может найти себе по душе сценариста, а потому,

что полное авторство помогает ему максимально осуществить родившийся у него замысел.

«Последний миллиардер». завершает большой и необычайно плодотворный период в жизни Рене Клера. В течение последующих двенадцати лет он не снимет ни одного французского фильма. Самый «французский» кинорежиссер Франции вынужден работать за пределами своей родины. Начинаются годы эмиграции.

Глава IV

ВЫНУЖДЕННОЕ ИЗГНАНИЕ

Садясь в экспресс Париж — Лондон, Рене Клер вряд ли думал, что поездка в столицу Англии для постановки по контракту с Александром Корда трех фильмов станет началом длительного и вынужденного изгнания. Он ехал с удовольствием. Особенно после той горечи, которую он испытал в результате прохладного приема, оказанного прессой его фильму «Последний миллиардер». В Лондоне в тот период работали многие иностранцы, и все они говорили только хорошее о гостеприимстве англичан, об их умении создать благоприятные условия для работы.

Тридцатые годы ознаменовались некоторым подъемом английского кинопроизводства после долгого упадка в предшествующее десятилетие. Британские кинематографисты сумели сделать правильные выводы из своего поражения, которое они понесли тогда в борьбе с Голливудом. Они поняли, что такая борьба может увенчаться успехом лишь в том случае, если стать на путь создания самобытных, оригинальных произведений, если отказаться от подражания американским

фильмам. Одним из первых это претворил на практике Александр Корда, сняв фильм «Частная жизнь Генриха VII», имевший огромный успех во всем мире. Этому успеху во многом способствовал оператор Жорж Периналь, ранее работавший с Рене Клером над картинами «Под крышами Парижа», «Миллион», «14 июля» и «Свободу — нам!»; он, вероятно, немало рассказывал Корде о своем друге. В тот период английская кинематография еще не располагала достаточно квалифицированными кадрами, способными осуществить честолюбивую программу А. Корда о «завоевании мирового экрана». Поэтому продюсеры создавали необыкновенно выгодные условия для тех иностранцев, которые соглашались у них работать. Это и привлекло в Лондон американца К. Мензеса, поставившего «Облик грядущего» (по Уэллсу с тем же Ж. Периналем в качестве оператора). Здесь же работал и француз Жак Фейдер, который снял «Рыцаря без лат», немцы Пауль Циннер, Лотарь Мендес, Фридрих Фейер и некоторые другие. Их деятельность в первой половине 30-х годов, а также некоторых английских продюсеров и режиссеров (А. Корда в частности) подготовила почву для активизации после 1936 года таких способных английских мастеров, как Антони Асквит, Майкл Пойзелл, Кэрол Рид, Джон Грирсон и другие.

Для работы над фильмом «Привидение едет на запад» (1935) А. Корда пригласил помимо Клера американского сценариста Роберта Шервуда.

Последнее обстоятельство волновало Рене Клера в еще большей степени, чем незнание английского языка. Ведь до сих пор все сценарии

своих фильмов он писал один, без всякого соавторства. Удастся ли ему сработать с Шервудом?

Опасения быстро рассеялись. Роберт Шервуд понял щепетильность Рене Клер в таком деликатном процессе, как совместное творчество. Кроме того, он быстро убедился, что перед ним человек, который отлично знает, что ему нужно, человек большой профессиональной культуры. Работать с ним оказалось не только интересно, но и полезно. Позднее Шервуд писал о Рене Клере как «о лучшем режиссере-сценаристе в мире», как о «Ф. Капра и Р. Рискине в одном лице». Это была в то время самая высокая похвала со стороны американца. Да и Рене Клер тоже не скучится на весьма лестные отзывы о своем американском коллеге, с которым он расстался в самых дружественных отношениях. Через пару лет во время войны именно вмешательство и помощь Р. Шервуда обеспечат ему возможность попасть из Лисабона в Соединенные Штаты.

В основу фильма «Привидение едет на запад» авторы сценария положили юмористическую новеллу Эрика Кьюна, опубликованную в сатирическом английском журнале «Панч». Новелла называлась «Сэр Тристрем отправляется на запад» и представляла своеобразный отклик на нашумевшее тогда событие — покупку американским магнатом Херстом древнего английского замка, который был затем разобран по камням и переведен за океан.

Роберт Шервуд и Рене Клер существенно переделали новеллу Кьюна. У Эрика Кьюна главным героем был шотландский лорд Тристрем Мульон, проклятый своим отцом за то, что вместо

активного участия в борьбе с Кромвелем предавался мечтаниям и сочинял стихи. Проклятие отца обрекало дух Тристрема, сложившего голову на поле брани отнюдь не как герой, на пребывание в замке Моут Плейс, пока он не совершил «один, без посторонней помощи геройский поступок». Естественно, что когда лорд Мульон продаёт свой замок американскому бизнесмену Плаггу, то призрак вместе с камнями перекочевывает в США. И тут наконец духу сэра Тристрема представляется возможность искупить свой грех. Он расправляется с группой гангстеров, напавших на семью мистера Плагга, и после этого с миром отправляется на небо.

Рене Клер писал позднее, что, когда Корда предложил ему этот сюжет, его тотчас же увлекла забавность ситуации, «тонкость замысла и лиричность его комедийной основы». «Новелла Эрика Кьюна, — продолжал он, — показалась мне идеальным сюжетом для съемочной камеры, изобретенной не только для того, чтобы снимать различных персонажей, ведущих бесконечные разговоры в светских гостиных или директорских кабинетах капиталистов... Мне показалось, что романтика этого сюжета открывает широкое поле для режиссерской выдумки и блестяще подходит для фильма».

При разработке сценария интрига новеллы была усложнена введением темы кровной вражды героев. На этом был построен целый ряд комических эпизодов, завершающихся развязкой в конце картины. Однако сам образ легкомысленного шотландца XVII столетия не претерпел изменений. В картине его зовут, правда, не Тристремом, а

Мэрдохом и фамилия у него — Глаури. Но это ничего не меняет. Он тоже любит стихи и не прочь поволочиться за девушками, загадывая им неизменно одну и ту же загадку и срывая поцелуй, ибо у тех нет никакой возможности ее разгадать. Однако ему приходится выполнить наказ отца и отправиться на войну. Здесь он сталкивается со злейшими врагами рода Глаури — Маклагганами. Вынужденный защищать свою честь, Мэрдох бросается за мечом. Но по дороге прячется за бочкой с порохом. В эту бочку попадает снаряд, и душа Мэрдоха отправляется на небо. Однако по требованию отца в рай его не пускают. Он проклят им и будет скитаться по замку Глаури, пока не отомстит презренным Маклагганам.

Проходит несколько веков. Род Глаури обеднел, и последний из этого рода — Дональд Глаури — продает свой замок американскому дельцу Мартину. Разобранный по частям, этот замок переправляется в США, где полностью восстанавливается. Дух Мэрдоха едет в США с замком. И здесь ему предоставляется наконец возможность отомстить одному из рода Маклагганов — Эду Бигелоу, торговцу бакалейными товарами. Противившись того, он навсегда покидает грешную землю...

Итак, в фильме конфликт приобретает несколько иной характер. Родовая вражда как некий анахронизм в наше время, призвана оттенить слегка ироническое отношение англичан к шотландцам. Эта вражда, да еще в условиях США, выглядит особенно бессмысленной и смешной. Вместе с тем известная патриархальность Старого Света призвана выполнить другую задачу: противопоставить Европу Новому Свету с тем, чтобы за-

тем благополучно примирить их с помощью брака Дональда Глаури и дочки Мартина — Пэгги.

Это противопоставление Старого и Нового Света проходит через весь фильм. Несколько скучными, но яркими штрихами режиссер показывает запустение в замке Глаури, хозяин которого явно махнул на все рукой: курица появляется в массивных дверях старинного замка, кресло стоит с отломанной ножкой. И вот этот же замок на американской земле. Все в нем блестит и играет. Более того, мистер Мартин поместил это творение шотландского зодчего в «венецианские» условия: к замку подъезжает гондола, из которой выходит гондольер — тот же мистер Мартин, но в шотландской юбочке и традиционном берете. Это столь же нелепо, сколь и претенциозно. Авторы фильма здесь уже не ограничиваются добродушной усмешкой. Им явно не по душе эта претенциозность Мартина. Они насмехаются и над его усовершенствованиями в замке (радиоприемник, вмонтированный в латы рыцаря, и др.).

Особенно четко проводится это противопоставление в двух сходных сценах. В первой половине фильма Дональду Глаури, чтобы принять как следует своего покупателя Мартина, приходится прибегнуть к помощи кредиторов. Те вскладчину организуют пышный банкет, обряжаются в национальные костюмы, вооружаются традиционными волынками и «величают» гостей, обходя стол и наигрывая национальные мелодии. Делается все это, разумеется, с большой заинтересованностью, ибо сокровенным желанием всех этих людей, которым Дональд должен немало денег, является выгодная продажа замка.

„Ночные красавицы“





„Ночные красавицы“



И вот перед нами тот же самый зал, только замок уже не в Шотландии, а в Соединенных Штатах Америки. За столом восседают гости мистера Мартина, приглашенные по случаю «открытия замка», а также для знакомства с призраком. Мистер Мартин не забыл шотландского «оркестра» и решил «приспособить» его к местным вкусам. Вокруг стола ходит, наигрывая румбу, негритянский джаз, наряженный, впрочем, в шотландские юбочки. В музыке румбы любопытно используется знакомая уже нам шотландская мелодия. Пародийный характер такого противопоставления несомненен, так же как несомненно и желание авторов фильма разоблачить стремление американцев делать бизнес на чем угодно, даже на шотландской юбочке, на шотландском замке, на призраке.

Вся «американская» половина фильма может быть названа «Бизнес с призраком». Это начинается с показа парохода, на котором в США прибыли мистер Мартин и его груз. Один за другим следуют короткие, но выразительные кадры: улицы Нью-Йорка, море белых канотье, встречающихся, по-видимому, взятые из хроники кадры традиционного кортежа с непременными «мажоретками», оркестром и конфетти. Затем мы видим две машины, на одной из которых плакат: «Место для призрака». Так мистер Мартин, стопроцентный бизнесмен, «соседлав» призрака замка Глаури, врывается на первые страницы американских газет. И он старается не упустить представившуюся ему возможность — стать центром газетной шумихи. Его соперник Бигелоу стремится перекупить у Дональда его замок, а когда это не удается,

всячески пытается доказать, что никакого призрака в замке Мартина нет.

Развязка фильма происходит на уже упомянутом выше банкете, который организуется Мартином по случаю восстановления замка на американской земле. Мартину очень важно показать гостям и призрака. Не рассчитывая на его появление, Мартин решает выпустить к гостям в роли призрака самого Дональда (ведь они похожи как две капли воды). Но тот не является в установленное время. Торжествует Бигелоу, жаждущий посрамления Мартина. Он громогласно заявляет, что тоже принадлежит к шотландскому роду, «более значительному, чем род Глаури». Мартин и Бигелоу напоминают нам здесь двух петухов. Обряженные в совершенно нелепые для этой обстановки шотландские юбки и береты, они оспаривают друг у друга право носить такую одежду. Но едва только Бигелоу произносит, что он «из славного рода Маклаггнов», как до того стремительный характер действия становится еще более стремительным. Дональд вызывает призрака, который наказывает Бигелоу в соответствии с требованием, высказанным старым Глаури еще триста лет тому назад. Комическое «квипрокво» здесь найдено отменное: призрак ведет себя, как персонаж XVII века, для которого отношения двух соперничающих родов остались прежними, в то время как Бигелоу — это деловой американец XX века, чуждый всяких предрассудков. Ему совершенно непонятно, что от него требует призрак, ему наплевать, что говорить, лишь бы отделаться от этого привидения, которое преследует его, проходя через двери и стены, как иголка сквозь кусок шелка. Он униженно просит

от имени всех Маклагганов, «когда-либо бесчестивших благородную Шотландию», простить его и даже признает — да не все ли ему равно, что признавать! — что «один Глаури может сразить полсотни Маклагганов...».

Проклятие с Мэрдоха снято, и он навсегда покидает замок, в котором Дональд, в соответствии с законами «счастливого конца», остается на правах мужа дочери Мартина.

Роль Мэрдоха и Дональда играет один и тот же актер — Роберт Донат. На принципе двойников построен ряд конфликтов и комических положений. Пэгги не знает, что Дональд, которого она любит, похож как две капли воды на призрака Мэрдоха. При этом не очень решительный Дональд, не верящий в неравные браки и сдерживающий свое чувство к Пэгги, резко отличается от находчивого Мэрдоха, который сохранил свои замашки и не прочь загадать Пэгги свою излюбленную загадку о разнице между чертополохом на лужайке и поцелуем на лужайке...

Фильм «Привидение едет на запад» имел большой успех не только в Англии, но и в других странах мира. В частности, в США. Американцы, весьма чувствительные к любым насмешкам на свой счет, на этот раз по достоинству оценили остроумный характер критики Рене Клера. Тем более — и они это безусловно поняли — что критика была в общем весьма безобидная. Следует подчеркнуть, что большой успех этой картины в США в значительной степени определил дальнейшую судьбу Рене Клера в Голливуде во время войны.

Впрочем, закончив свой фильм, Рене Клер вряд ли мог предполагать, что не пройдет и четырех лет,

Как он сам окажется в Соединенных Штатах наподобие призрака Глаури, насильственно перевезенного из обычной для него обстановки в совершенно чуждые ему условия...

Успех фильма закрепляет положение Рене Клер в Англии (его картина получит в январе 1936 года Большой приз Британской киноакадемии). Но, привыкший к значительно большей свободе во Франции, Рене Клер тяготится своими обязательствами в отношении А. Корда, новые предложения которого его тоже не устраивают. Он расторгает свой контракт с ним и создает с актером Джеком Бьюкененом свою фирму. Вместе с кинодраматургом Джоффри Керром Рене Клер весь 1936 год работает над сценарием фильма «Ошеломляйте новостями» по пьесе Л. де Гурьядэка. Для съемок в 1937 году в Лондон приезжают некоторые его старые коллеги — ассистент Альбер Валантен, художник Лазарь Меерсон. На главную роль был приглашен популярный уже тогда французский мюзик-холльный актер Морис Шевалье. На съемочной площадке теперь слышится не только английская, но и французская речь. Но... эта благоприятная студийная обстановка не спасает положение. И дело не в том, как иные полагают, что сюжет повторял уже снятый незадолго до этого французский фильм «Убегающая смерть». Главная причина неуспеха этого фильма, вероятно, заключается в неспособности Рене Клера на этот раз впечатлить зрителю интерес к своим героям и тем событиям, которые рассказаны в картине. История двух мюзик-холльных артистов, которые не могут получить ангажемент и, чтобы привлечь к себе внимание, инсценируют убийство одного из них,

а затем становятся жертвами собственной выдумки, была рассказана в традициях английской реалистической кинокомедии. Видимо, Рене Клер решил попробовать свои силы в новом для себя жанре. Но творческая индивидуальность Рене Клера настолько сильна, что она вторгается в задуманную стилистику фильма. Любопытно сравнить этот фильм с созданным в это же время, но во Франции фильмом Марселя Карне «Странная драма», действие которого происходит в Лондоне и в котором молодой М. Карне сумел уловить особенности английского юмора, найти типичные черты, присущие английскому бурлеску. Рене Клеру это явно не удалось сделать. Его собственная интонация приглушена, а английская «форма» оказалась мало убедительной.

Фильм «Ошеломляйте новостями», конечно, сделан на большом профессиональном уровне, в хорошем темпе, с немалым числом интересных находок, но временами действие словно топчется на месте, и не ясно, по какому пути режиссер хочет идти — явного бурлеска или сентиментальной комедии положений. Не спасает и ослепительная улыбка Мориса Шевалье и хорошая, по-английски добротная игра Джека Бьюкенена. Отлично чувствуя себя в номерах программы варьете, Морис Шевалье, впрочем, не столь убедителен в фильме. И это можно понять, ибо французскому актеру приходилось равняться на англичан, сдерживать свой темперамент.

Этот неуспех еще больше убедил Рене Клера, что нужно вернуться на родину.

По возвращении с 1938 года во Францию он совместно с драматургом Жоржем Неве пишет

сценарий фильма «Чистый воздух», в котором хочет показать детей, лишенных нормальных условий отдыха, живущих в большом, запыленном городе. Начатые в августе 1939 года съемки были прерваны в сентябре в связи со вступлением Франции во вторую мировую войну.

Франция воюет. Но весьма странным образом: солдаты находятся в окопах, однако никто не стреляет. Идет «странная война». Она создает иллюзию стабилизации положения на фронте. Постепенно возобновляется производство фильмов. Вместе с Альбером Валантеном и Шарлем Спааком Рене Клер начинает работу над сценарием другого фильма — «Улица радости». Начало съемок планируется на июнь 1940 года. Но «странная война» внезапно кончается. Гитлеровское генеральное наступление на Францию в мае 1940 года, военный разгром и капитуляция правительства Петэна — все это обрушилось на Рене Клера, как и на любого француза, трагической реальностью, отодвинув на второй план всякие мысли о работе. Но надо что-то делать. Поэтому Рене Клер предлагает властям Виши создать в США (которые тогда еще не вели) центр французского кинопроизводства. После подписания перемирия с Германией он по решению правительства отправляется через Лисабон в США. Американцы долго заставляют его ждать визы в Португалии, и только личное вмешательство Роберта Шервуда помогает ему наконец добраться до Нью-Йорка. Однако там его идея не получает поддержки ни со стороны американских властей, ни со стороны французского посольства. Рене Клер не знает, то ли продолжать свои усилия, то ли отказаться от них вовсе. Его тяготит бездеятельность.

Гордиев узел разрубает продюсер Джоэ Пастернак, предлагающий ему от фирмы «Юниверсл» снять фильм с прославленной актрисой Марлен Дитрих. Р. Клер хватается за это предложение как за якорь спасения. Вместе с известным американским кинодраматургом Норманом Красна он начинает работать над сценарием фильма «Нью-Орлеанский огонек».

Возможность снять фильм, действие которого происходит в городе, издавна бывшем центром французской колонизации в Северной Америке, — Новом Орлеане, захватила Рене Клер, так же как, впрочем, и тех французских кинематографистов, которые приехали в США до него. Среди последних был, например, оператор Рудольф Мате, с которым был снят «Последний миллиардер», костюмер Рене Юбер и некоторые другие. Д. Пастернак предоставил Рене Клеру полную свободу «в пределах утвержденной сметы» и принятого сюжета. Он мог себе позволить рискнуть, ибо возможные издержки с лихвой покрывали фильмы режиссера Генри Костера с участием Дины Дурбин, приносившие ему в то время миллионные барыши.

Работая над фильмом «Нью-Орлеанский огонек», Рене Клер совершает тот же просчет, что и в фильме «Ошеломляйте новостями». Он вновь пытается, если можно так выразиться, «примениться к обстановке» и избирает сюжет и стилистику, типичные для американского киноискусства, но чуждые его наклонностям и таланту.

Все действие в фильме концентрируется вокруг Клер Леде, в роли которой выступила Марлен Дитрих.

Клер Леде, женщина с сомнительным прошлым, приезжает в Новый Орлеан, чтобы здесь начать новую жизнь. Она решает любой ценой выйти замуж. Ее выбор падает на уже немолодого Шарля Жиро (артист Роланд Янг). Клер почти добивается своей цели, как внезапно в городе появляется человек, знающий ее прошлое. Чтобы обмануть Жиро, она представляет дело так, будто у нее есть сестра-близнец Климентина. Но об ее двойной игре узнает капитан небольшого судна Робер Ламур (артист Брюс Кебот), который любит Клер. И она тоже его любит. Чтобы победить это чувство, которое нарушает все ее планы, она умоляет Робера уехать. Но тот остается... Во время свадебной церемонии Клер нарочно падает в обморок, и, воспользовавшись кутерьмой, Робер похищает ее. Наутро рыбаки находят в Миссисипи фату невесты.

Образ Клер Леде получился в фильме правдивым и достоверным. Марлен Дитрих исполнила эту роль с присущим ей мастерством и талантом. Ее героиня трогательна в своей слабости, в своем стремлении стать «честной женщиной», выйти замуж и остро характерна в сцене в кабачке, где сразу резко меняется походка, манера разговаривать, держаться с мужчинами. В ее браваде проскальзывает нечто бесконечно жалкое: слабость человека, который понимает, что его попыткам вырваться из омута грозит опасность. Правдивость и достоверность образа Клер Леде резко контрастировали с несколько бутафорским вторым планом, который не только не помогал раскрытию характера героини, но делал ее смешной. Обстановка в фильме была показана с явным опасением проявить свое невежество.

Привыкший к совершенно иному ритму своей массовой продукции, куда более насыщенной действием и «сюспенсом», американский зритель принял фильм «Нью-Орлеанский огонек» весьма прохладно. Американская критика тоже не скрывала своего разочарования: ведь реклама сообщала о том, что будет показана картина автора «Призрака», необычайно популярного в США. А увиденный фильм был начисто лишен всех тех качеств, которые покорили американцев,— фантастики и особенно юмора. Однако в биографии самого Рене Клеря эта картина занимает важное место, ибо уже предполагает будущий стиль «Молчание—золото», то есть драматической комедии, героями которой являются люди, наделенные реалистическими характерами.

Рене Клер сумел сделать нужные выводы из неуспеха своей картины у зрителя. Вероятно, он нашел, что в чужой стране сюжет, который может получить одобрение зрителя, непременно должен быть связан с какой-либо необычайной, исключительной ситуацией.

Так выходят на экраны два фильма Рене Клеря — лучшие из сделанных им в США: «Я женился на ведьме» (1942) и «Это случилось завтра» (1943).

Так же как и фильм «Призрак едет на запад», картина Рене Клеря «Я женился на ведьме» начинается с пролога, в котором рассказывается о расправе, совершенной в 1770 году над отцом и дочерью, обвиненными в колдовстве. На месте их казни вырастает огромный дуб, в корнях которого и поселились души старого Даниеля и его дочери Дженнифер. Во время грозы, уже в наши дни, молния расщепляет дерево, освобождая души

обоих колдунов. Естественно, что они только и мечтают о мести тем самым Вули, которые когда-то расправились с ними. Как видите, элемент мести опять вводится Рене Клером для того, чтобы направить действие в знакомое ему русло: духи мстят живым людям. В «Привидении» эту месть совершает мужчина, в фильме «Я женился на ведьме» таким орудием становится поначалу женщина. Но приворотное зелье, которое изготовил старый Даниель для Уоллеса Вули, чтобы тот на свою погибель влюбился в его дочь, выпивает сама Дженифер. Вместо того чтобы смертельно ненавидеть Уоллеса, она влюбляется в него и начинает ставить палки в колеса своему отцу. Напившийся Даниель забывает текст заклятия (ему оно нужно, чтобы избавиться от своих преследователей и превратить дочь в бестелесный дымок). Он попадает в тюрьму. Тем временем влюбленная Дженифер околдовывает весь город, заставляя врагов Уоллеса голосовать за него на выборах в губернаторы. Даже грудные дети и попугаи кричат: «Мы хотим Вули». Колдун-отец пытается увести навсегда свою дочь от ее возлюбленного, но в последний момент опять забирается в бутылку с джином, который ему так полюбился. Дженифер накрепко закупоривает бутылку... и выходит замуж за Уоллеса. В коротком эпилоге мы видим, что они счастливы. Только у младшей дочери появилось странное пристрастие... кататься на метле. Да если прислушаться, из ниши, где стоит под семью замками запечатанная бутыль с джином, раздается разудалое пение бедняги Даниеля...

Этот оригинальный сюжет Рене Клер воплощает с большой выдумкой и остроумием. Разыгрывае-

мые в фильме самые невероятные ситуации органично сочетаются с вполне реалистическим фоном, на котором они происходят. Фантастические персонажи лишены всякой загадочности и демоничности. Они вполне реальные, современные американцы. Этот замысел Рене Клеря отлично осуществляют актеры, среди которых превосходный комический актер Сесиль Келлоуэй в роли Даниеля, Вероника Лейк — Дженифер и Фредерик Марч — Уоллес Вули.

В основу фильма «Я женился на ведьме» положен сюжет одноименной новеллы Торна Смита. Клер не числится автором сценария (авторы сценария Роберт Пирош, Мак Коннели). И все-таки этот фильм, как все остальные, безошибочно можно признать клеровским. Правда, порой в нем ощущаются чужеродные элементы, в частности упрощенность, лобовая прямолинейность отдельных комедийных ситуаций, которая плохо вяжется со всей стилистикой произведения, проникнутого тонким юмором.

Наиболее интересным из четырех фильмов, поставленных Рене Клером в США, на наш взгляд, является комедия «Это случилось завтра». Ее Рене Клер снимает по своему и Дэдли Никколса сценарию. Взяв опять за основу факт необычайный, режиссер сделал все, чтобы от зрителя не ускользнул реалистический характер его комедии, которая в целом представляется ироническим рассказом о нравах американской прессы.

...Рядовой репортер Ларри Стивенс (артист Дик Пьюэлл) однажды получает от странного человека, архивариуса Пата, завтрашний номер своей газеты. Как истинный американец, Ларри ис-

пользует этот «дар»: он вовремя бывает там, где должно случиться какое-либо происшествие, и в течение нескольких дней становится самым знаменитым репортером Америки. Внезапно он знакомится в очередном номере газеты с обстоятельствами... своей собственной смерти. Считая себя обреченным, Ларри теряет всякий интерес к жизни. Но вот по дороге с ипподрома, где Ларри выигрывает огромную сумму, гангстеры похищают его бумажник. Начинается столь любимая Рене Клером погоня. Она переносится в отель, куда проникают воры. Во время перестрелки один из них убит, а в его кармане обнаруживается бумажник с документами Ларри. Сообщение о мнимой смерти последнего тотчас идет в газету. Именно оно-то и ввело Ларри в заблуждение. Все кончается благополучно: герой женится на своей невесте, у него будет много детей, и никто не станет ему верить, что он получал накануне завтрашний номер газеты...

Как вы видите, фантастический элемент в этом фильме существенно приглушен. В нем нет никаких особых чудес. Призраки не проходят через стены, не смущают девушек, не разговаривают за кадром, не смеются сардническим смехом. Единственный необычный человек в этой истории — Пат — слегка чудаковат, но отнюдь не по-сатанински, и газета, которую он по вечерам в течение нескольких дней вручает Ларри, может потом показаться тому сном. Мы принимаем несколько условный характер сюжетной завязки как определенный прием, нужный режиссеру для того, чтобы втянуть зрителя в свою игру. Поэтому условный характер некоторых ситуаций не воспринимается как нечто нарочитое. Но это не мешает Рене Клеру несколь-

кими короткими штрихами нарисовать нравы газетного мира США, жажду сенсации, во имя которой газетчики идут на все, роль гангстеров в жизни страны и т. д. Как подчеркивает биограф Рене Клер — Жан Митри, сам сюжет открывал перед режиссером возможность пойти куда дальше в критике человеческой природы американца. Но он воздержался от этого и ограничил свои задачи. Чуть излишне рационалистическое построение интриги придает этой картине некоторую суховатость. И в этом мы склонны считать намеренное стремление режиссера приблизить свой фильм к американским эталонам, доказать свою способность делать чисто американские картины.

В большей или меньшей мере фильмы «Я женился на ведьме» и «Это случилось завтра» безусловно отмечены чертами клеровского таланта. Следующий же фильм начисто порывал с миром клеровских образов и чувств. Речь идет об экранизации одного из детективных романов известной писательницы А. Кристи «И от них ничего не осталось».

Сделав его по всем правилам кинодетектива, Рене Клер оказался в плену тех трафаретов, которые так характерны для серийной американской полицейской кинодрамы. В этом фильме своеобразие почерка Рене Клера в значительной мере утрачено, уступив место той определенности и четкости, которой отличаются фильмы голливудских кинорежиссеров. Привыкшие к такого рода продукции, американские зрители оказали фильму «И от них ничего не осталось» самый горячий прием. Наименее клеровская из всех картин, созданных режиссером за годы своего вынужденного изгнания, имела, как это ни парадоксально, самый

большой кассовый успех в США. Однако настоящих поклонников Рене Клеря этот фильм разочаровал.

Впрочем, сама детективная история, придуманная Агатой Кристи, вероятно, имела полное право на экранизацию. Перед нами тоже история мести, но уже в чисто уголовном плане. Некто приглашает к себе на дачу десять человек. Дача находится на острове, расположенным довольно далеко от материка. Доставившая их моторная лодка — единственная связь острова с внешним миром — ушла. Таким образом, гости оказываются в своеобразном плену. Они не могут вырваться из него. Постепенно выясняется, что собраны они все на остров не случайно. Их всех обвиняют в убийстве одного человека. Кто же действительный убийца? Фильм рассказывает о том, как постепенно гибнут все эти гости и одновременно, как бы подводя итог на счетах, пропадают статуэтки десяти индейцев, расположенные на одном из каминов... В США этот фильм еще назывался «Десять маленьких индейцев».

Выпущенный в 1945 году, этот фильм как бы подводил итог четырехлетнему пребыванию Рене Клеря в США и более чем десятилетнему периоду работы за рубежом. Он подтвердил, что Рене Клер находится в расцвете своего таланта. Но многолетний отрыв от родины все же оказал свое воздействие на его творчество. За этот период, то есть после создания острого и политически зрелого памфлета «Последний миллиардер», Рене Клер не сделал ничего равного этому по своему общественному значению. Крупные политические события во Франции во второй половине 30-х годов (победа Народ-

ного фронта, кризис буржуазной демократии, война), по существу, не затрагивают его.

Вспомним другие примеры. Ведь именно в эти же годы — второй половине 30-х годов — после целого ряда убогих коммерческих фильмов Жан Ренуар, продолжавший работать на родине, оказывается захваченным водоворотом этих событий. Как и многие другие художники того времени, он естественно тяготеет к левым, прогрессивным силам. И это не может не сказаться на его творчестве. Начиная с 1935 года им созданы его самые значительные картины — «Тони» (1935), «Великая иллюзия» (1937), «Марсельеза» (1938), «Правила игры» (1939). Так было и с Жюльеном Дювивье, который снимает «Дружную компанию» (1936), «Бальную записную книжку» (1937), с Жаном Гремионом — «Буксиры» (1939—1940) и др.

Оказавшись вдали от родины, Рене Клер честно пытался понять окружающий его мир, чтобы лучше работать. Но он не отдавал ему своего сердца. Вот отчего его зарубежным фильмам свойствен некоторый холодок.

По воспоминаниям американцев, он держался в Голливуде с редким достоинством и был даже прозван «тайным человеком», так как не любил, чтобы газеты вмешивались в его личную жизнь. Вокруг него не было никаких происшествий, никаких слухов. Он вел довольно замкнутую жизнь. И хотя это казалось странным, тем не менее вызывало уважение.

«Рене Клер, — пишет Альбер Валантен, — с моей точки зрения, пример француза, который не поддается транспортировке, то есть он остается самим собой, где бы ему ни пришлось работать».

Рене Клер был одним из первых французских киноработников, которые стали собираться на родину, едва только ее территория оказалась освобожденной от оккупантов. Нет, ему было не так уж плохо в США в годы войны. Гораздо лучше, чем многим другим. Но это была Америка, которая так же, как призраку Мэрдоху, была ему не совсем по душе.

Первоначально Клер пытается организовать киноотдел в Алжире, где находится правительство «Сражавшейся Франции», но этот план не осуществляется из-за денежных затруднений. В июле 1945 года он получает наконец разрешение вернуться в Париж. Рене Клер знает, что многое там придется начинать с нуля. Ему известно, что его квартира на улице Мадрида, в Нейи, разграблена, что домик в Сен-Тропеце пришел в запустение. Но он едет с легким сердцем и горячим желанием как можно скорее приступить к съемкам в Париже и крикнуть традиционное: «Мотор!»

В Париже его встретили тепло и радушно. За время отсутствия Рене Клера здесь многое переменилось. Выросла плеяда молодых. Помимо хорошо ему известных режиссеров — Марселя Карне, Жана Гремийона, Жоржа Лакомба, Жоржа Лампена и ряда других — уже создали свои первые картины Луи Дакэн, Жак Беккер, Жан-Поль Ле Шануа, Рене Клеман, Андре Калеф. Многие из них принимали активное участие в движении Сопротивления. Мощное демократическое движение, возглавляемое Компартией, включает в этот период и представителей кино. Патриотический подъем в стране непосредственно сказывается на творчестве киноработников. На некоторое время возникает надежда,



„Красота дьявола“





„Красота дьявола“

что перед французским кино откроются новые интересные перспективы. Этим надеждам, увы, не суждено было сбыться, ибо совместными усилиями французской и американской реакции прогрессивные послевоенные тенденции французского кино были сведены на нет. Пресловутое соглашение Блюм — Бирнс, а затем план Маршалла затруднили свободу творчества мастеров кино Франции. Начинаются долгие годы упорной борьбы, в которой приняли участие почти все крупные кинорежиссеры, операторы, актеры страны. Годы, знавшие и свои победы и поражения. Но мы забегаем вперед...

После некоторых размышлений Рене Клер подписывает в 1946 году с фирмой «Пате» и американской РКО контракт на съемку двух фильмов — одного во Франции, другого в США — и затем возвращается в Голливуд за женой и сыном. В июле 1946 года он окончательно покидает Соединенные Штаты Америки. По пути домой Рене Клер работает над сценарием картины, которая получит название «Молчание — золото». Сценарий американского варианта этого фильма должен был написать его коллега по картине «Я женился на ведьме» — Пирош.

Начинается послевоенный период в творчестве Рене Клера, который примыкает к сегодняшним дням.

Глава V

ПОСЛЕ ДВЕНАДЦАТИЛЕТНЕГО ПЕРЕРЫВА

Итак, Рене Клер снова в родном Париже...

Радость и грусть всегда идут в жизни рядом. Это возвращение после двенадцатилетнего перерыва невольно навевает воспоминания. Рене Клеру грустно, что нет рядом изобретательного и вечно чего-то ищущего Лазаря Меерсона, безвременно скончавшегося перед второй мировой войной. Суровые испытания оккупации унесли и ряд других друзей.

И вместе с тем Рене Клер испытывает особую радость от возвращения в привычные условия французской киностудии. Его радует возможность снова работать вместе с неизменным монтажером Луизой Откер, артистами Гастоном Модо, Полем Оливье, Морисом Шевалье, Раймоном Корди и другими.

Сценарий «Молчание — золото» писался легко. Он снова возвращал Рене Клера к любимым героям, к тому миру событий и чувств, которые он привык высказывать и показывать в своих французских фильмах. После значительного перерыва такое «возвращение к истокам» было почти равнозначно второму рождению.

Рене Клер много раз подчеркивал, что показы-

вать на экране кинематографическую среду так же опасно, как ставить в театре пьесу о драматурге или писать роман, героем которого является писатель. До сих пор он тщательно избегал такой темы для своего фильма. О среде киноработников он рассказал впервые в романе «Адамс» еще в 20-е годы, рассказал безжалостно, показав трагедию большого актера, который становится жертвой среды, условий жизни, рекламы. Герой романа живет выдуманной жизнью, перевоплощаясь в созданные им персонажи и действуя в соответствии с характером каждого такого персонажа. В конце концов Адамс понимает, что единственная возможность спастись от сумасшедшего дома — это уйти в монастырь, где он и умирает...

Решив на сей раз создать картину, которая бы отдавала дань тем, кто «помог рождению во Франции, — писал он потом, — первой кинопромышленности в мире», Рене Клер сделал, однако, кинематограф только фоном, на котором разворачиваются события, связанные с личными переживаниями героев. Такой фон превосходно оттеняет эти переживания. Он помогает внести в фильм струю юмора, насмешки, которые столь органичны для всех работ Рене Клера. Те сцены, которые происходят в павильоне студии «Фортуна», отмечены, однако, не только иронией, но и большой теплотой. Персонал студии показан как единая семья, где все болеют друг за друга, работают по ночам, не требуя никакого вознаграждения. Главный герой фильма кинорежиссер Эмиль синтезирует в себе те черты, которые были присущи пионерам французского кино — режиссерам Люсьену Нонге, Андре Эзе, Гастону Веллю или Эмилю Шотару.

Киностудия и сам процесс создания фильма остаются, стало быть, в картине «Молчание — золото» на втором плане. На первый выдвигается история наказания ловеласа, человека, не придающего значения любви. Рене Клер не скрывает, что заимствует эту тему у Мольера из его комедии «Школа жен». Но в отличие от Мольера, который не сделал Арнольфа и Ораса соперниками, он делает ими Эмиля и Жака, тем самым подвергая испытанию их мужскую дружбу. Эмиль Клеман (артист М. Шевалье) прожил большую жизнь, у него было много увлечений и только одна любовь — к женщине, которая предпочла ему другого. С тех пор Эмиль ожесточился. Он добросовестно внушает робкому и застенчивому Жаку (Ф. Перрье), актеру на его студии, что все женщины одинаковы, что со всякой можно завести интрижку, нужна только предприимчивость. Между тем волею судьбы в его доме поселяется дочь его друзей — молоденькая Мадлен (артистка М. Деррье), которую он привлекает к съемкам своих фильмов. Сначала весьма недовольный этой «обузой», Эмиль понемногу проникается живейшей симпатией к девушке, а затем и влюбляется в нее со всем пылом. Мадлен между тем успела полюбить Жака, познакомившегося с ней в точном соответствии с уроками обольщения, преподанными ему Эмилем. Узнав, что тот любит Мадлен, Жак не знает, что ему делать. В растерянности и Эмиль, когда убеждается в том, что Мадлен любит Жака. Заставив их немного помучиться, а с ними и зрителя, Рене Клер завершает фильм общим примирением.

Рене Клер сам признает, что начало картины несколько тяжеловесно, экспозиция лишена «тон-

кости и точности», а Мадлен появляется слишком поздно. Образ Мадлен очень важен для этого фильма, но и режиссер-сценарист и актриса Марсельль Даррьеен не сумели вдохнуть в него жизнь. Мадлен безусловно проигрывает рядом с Эмилем и Жаком, и не случайно публика повсеместно, где демонстрировался фильм, особенно тепло принимала те куски, где они находятся вдвоем. Этому способствовали остроумный и тонкий диалог, а также выразительная игра Мориса Шевалье, уже снимавшегося у Клера в его английском фильме «Ошеломляйте новостями», и молодого, ныне очень популярного актера Франсуа Перре.

По точности задачи в каждом отдельном кадре, по смысловому и формальному решению почти всех сцен фильм «Молчание — золото» — один из самых лучших, может быть, самых совершенных фильмов Рене Клера. Можно предположить, что, работая над этим фильмом после долгого перерыва во Франции, Р. Клер решил перебросить некий мостик в свое прошлое. Некоторые персонажи фильма безусловно подтверждают это. Таков забавный бухгалтер, которого играет Поль Оливье, да так, словно и не прошло четырнадцати лет с того момента, как он в последний раз снимался у Рене Клера в «Последнем миллиардере», — у него та же пританцовывающая походка, слегка растопыренные руки в традиционных бухгалтерских нарукавниках. В картине он совершает всего два-три прохода и произносит только одну фразу: он обращается к патрону, чтобы выяснить нечто важное «по поводу...». Но не получает ответа. А вот еще один весьма примечательный персонаж — сапожник с козой. Эту роль играет Раймон Корди, актер

многих довоенных фильмов Рене Клера. Сапожник очень горд, что ему и его козе дают «поиграть» в кино, и снимается в неизменном халате и с козой в ряде картин Эмиля, подобно тому как раньше, скажем, Поль Оливье был непременным участником многих фильмов Рене Клера.

Фильм «Молчание — золото» обнаружил новые черты в режиссерском почерке Рене Клера. Продолжая работать в жанре кинокомедии, он усиливает в ней реалистический и драматический элемент. Достаточно сравнить этот фильм с «Миллионом», чтобы убедиться, как далеко вперед ушел Клер по пути реалистического показа жизни.

Некоторые биографы и критики, исходя из названия фильма, считают, что основной задачей Клера в этом фильме было опоэтизировать эпоху «великого немого». Уже сам характер диалогов в этом фильме опровергает такую концепцию. Они несут в фильме четкую драматургическую нагрузку. Достаточно вспомнить, как обыгрывается реплика Эмиля о Ронсаре и его стихах, о том, что надо уметь «срывать розы жизни». Жак ее повторяет, затем Мадлен, а последняя возвращает Эмилю. Реплика превращается в бумеранг, нанося сильный удар тому, кто ее первый высказал.

Но дело не только в диалоге. Вот что пишет сам Рене Клер в своих комментариях к сценарию: «Подчас спрашивают, почему такой фильм называется «Молчание — золото»? По правде говоря, это название соответствует первому варианту сценария, в котором все кончалось счастливо, ибо персонажи хранили молчание относительно своих истинных переживаний. В дальнейшем интрига была изменена, но название, в силу того что оно

уже стало всем известно, осталось, хотя — по иронии судьбы — это произведение принадлежит к числу тех, где слово имеет наибольшее значение...»

«Молчание — золото» — это фильм, полный размышлений о прошлом, о старости, о связи между поколениями. В нем ощущается щемящая любовь к родине после долгой разлуки. А если и есть некоторая, хотя и окрашенная иронией идеализация эпохи 1906 года, эпохи первых шагов французского кино, то, быть может, только с точки зрения условий работы, полной свободы художника делать то, что ему угодно. Свобода, которой и по сей день пользуется Рене Клер, — явление исключительное, и таких примеров немного.

Возвращение на родину ознаменовалось как бы возрождением в творчестве Рене Клера тех черт, которые были если не утрачены вовсе, то значительно сглажены в его английских и американских фильмах. Свойственное его картинам доброе, внимательное отношение к человеку получает в фильме «Молчание — золото» довольно своеобразное преломление. Отвечая на возражения султана, присутствующего на съемках картины «Восточные страсти», что не надо убивать принцессу, которая любит французского геолога, Эмиль говорит: «Совершенно с вами согласен. Но есть люди, которые считают, что великое искусство заключается в том, чтобы делать зрителей несчастными». Не ограничиваясь этими словами, он решительно меняет всю сцену. Эмиль любит счастливые концы совершенно искренне. Как и сам Рене Клер.

Свой следующий фильм, «Красота дьявола» (1949), Рене Клер посвящает злободневнейшей для конца 40-х годов проблеме — ответственности уче-

ного за судьбу своих открытий. Этот фильм занимает совершенно особое место в творчестве Рене Клер. И в то же время это логическое продолжение того, что было достигнуто в «Молчании — золото». Только раздумья над смыслом жизни, над старостью приобретают здесь еще более углубленный характер.

В книге Жоржа Шарансоля можно прочесть следующую фразу, которую однажды произнес Рене Клер: «Я — реалист, и не могу исключить себя из окружающей меня обстановки...»

Над этими словами не мешает задуматься. Внешне лишенные примет времени, картины Рене Клер безусловно тесно связаны с эпохой, в которую они создавались. Режиссер всегда последовательно защищал принцип творчества не для элиты, а для широких народных масс. А это предполагало неизменно создание таких произведений, которые были бы понятны этим массам, отвечали их повседневным интересам. Такой поистине международной проблемой в конце 40-х годов была проблема борьбы против атомной бомбы. Сбор подписей под Стокгольмским воззванием всколыхнул самые разнообразные слои населения. «Красота дьявола» была картиной, в которой ставилась проблема ответственности ученого за мир. И это, естественно, не могло не привлечь к ней самого пристального внимания современников. Характерно, что своим фильмом Р. Клер возобновил серию картин на фаустовскую тему, среди которых «Ночная Маргарита» Клода Отана-Лара и ряд других.

В своем вступлении к сценарию «Красота дьявола» Рене Клер повторяет слова Гейне о том, что «всякий человек должен написать своего Фауста».

Как же поняли свою задачу авторы сценария «Красота дьявола» — сам Клер и известный драматург Арман Салакру, которого он привлек к его созданию? Рене Клер пишет в том же вступлении к опубликованному тексту:

«Фауст олицетворяет жажду познания и власти, (которую каждый носит в себе и выражение которой мы находим даже у детей). Чтобы удовлетворить свое желание, Фауст продает душу дьяволу... Личность Фауста очень интересно преломляется в свете нашего времени. Великое течение, которое толкало алхимиков на поиски философского камня и тайн материи, продолжается и в век атомных открытий. Нашим современникам повезло: они присутствуют при странном зрелище, когда человечество, продав душу науке, ищет, как бы избежать проклятия мира, на которое его обрекают собственные открытия».

Таким образом, Рене Клер сразу совершенно точно определяет современность той задачи, которую он перед собой ставит. Фауст в «Красоте дьявола» лишь поначалу несколько напоминает средневекового алхимика. В своей жажде познания тайн материи он совершенно логично приходит к постановке атомной дилеммы и тем самым перестает быть легендарной фигурой, а становится нашим современником.

Хотя действие в «Красоте дьявола» умышленно помещено в условные декорации XIX века, а события фильма развертываются в непонятно каком европейском княжестве, тем не менее и сюжетное построение и сама философская основа фильма живо перекликаются с событиями в мире конца 40-х годов XX века. Поскольку Фауст находит в

себе силы отвергнуть содействие ада, ибо видит, что оно приведет его на грань катастрофы, обречет мир на уничтожение и страдания, поскольку он вступает в единоборство с сатаной и выходит из него победителем, авторы фильма совершенно недвусмысленно сказали свое «нет» атомной бомбе и политике, продиктованной стремлением сохранить напряжение в мире с помощью «игры на атоме». Именно так и был расценен фильм Рене Клера прогрессивной французской критикой. Именно за это он подвергся несправедливым нападкам со стороны части буржуазной критики, которая отказывалась отводить ему какое-либо место в творчестве режиссера, считая даже этот интересный и значительный фильм своего рода «недоразумением».

Ощущение силы и таланта не покидает нас ни на минуту во время просмотра фильма. Тщательно изучив всю «фаустиану», Рене Клер и Арманд Салакру пошли своим собственным путем, оставив от первоначальной легенды только факт сделки человека с дьяволом. Основной, стержневой линией сценария и фильма является конфликт двух сил — Зла (Мефисто) и Разума (Фауст), двух интеллектов, двух умов, которые представляются авторами как два начала в каждом человеке. Зритель, оказавшийся втянутым в эту борьбу, с неослабным вниманием следил за исходом сражения.

Рене Клер пишет:

«Если Фауст согласится подписать пакт с дьяволом с самого начала драмы, то не будет конфликта, ибо Фауст и Мефисто станут всесильными союзниками. Остается лишь ждать конца, то есть смерти Фауста и его проклятия (Марлоу) или его спасения (второй «Фауст» Гёте). Но если Фауст

отказывается от грубого предложения Лукавого, если его ум помогает ему раскрыть хитрость противника, то начинается дуэль, которая дает повод для напряженного действия. Для нас истинный сюжет следующий: как Мефисто удастся заставить Фауста подписать договор, когда ум последнего помогает ему как равный с равным вести борьбу со своим соблазнителем?»

В том, какое развитие получает эта мысль в самом сюжете, заключено своеобразие «Красоты дьявола». Чтобы в этом убедиться, обратимся к содержанию.

...Старый профессор Фауст прожил длинную жизнь, так и не открыв философского камня. Но он был совсем близок к этому открытию. Об этом ему говорит посыпец Люцифера — Мефисто. И жажда знаний, новых и огромных открытий толкает Фауста на сговор с Мефисто, а не любовь к Маргарите, как это мы видим в опере Гуно «Фауст» (сделавшей, кстати сказать, популярной не столько драму Гёте, сколько легенду о человеке, вступившем в сговор с чертом). Однако Мефисто, чтобы склонить Фауста к подписанию кровавого пакта, вынужден прибегнуть к своеобразной стратегии. Он сначала дарит ему «бесплатно» молодость. Фауст в своем старом обличье исчезает, перед нами молодой человек, которого отныне зовут Анри. Он знакомится с Маргаритой — странствующей циркачкой, поступает в этот цирк и выступает с номером, прославляя молодость, счастье, радости жизни.

Тем временем в городе обнаружена «пропажа» старого Фауста. Подозрения, что он был убит, падают на Анри. Чтобы спасти его от виселицы, Ме-

фисто приходится принять обличье старого Фауста. Отныне он будет называться в картине Профессором.

На этой остроумной находке следует остановиться особо. Как она осуществлена в фильме? В начале картины старого Фауста играет Мишель Симон. Мы не знаем, как выглядит Мефисто, мы слышим только голос Жерара Филипа да мельком видим его в одежде студента. Преобразившегося в молодого Анри Фауста играет Жерар Филип, а Мефисто, принявшего обличье старого профессора Фауста, — Мишель Симон.

Анри — Фауст и Профессор — Мефисто ведут себя совершенно иначе, чем прежде. Первый с некоторым трудом отделяется от воспоминаний о своей былой немощи и с удивлением и радостью обнаруживает, что может прыгать через ступеньки. Второй, стремясь использовать вынужденное пребывание в обличье смертного для того, чтобы сполна познать земные радости, наоборот, ведет себя по крайней мере лет на двадцать моложе, чем это ему позволяет возраст. На этом несоответствии внешнего облика и поведения — внутреннему естеству, которое остается без перемен, сценаристы строят ряд чисто буффонадных сцен, напоминающих раннего Клера.

Итак, молодой Анри пользуется своей молодостью, не имея обязательств в отношении ада. Никому, кроме него самого и зрителя, не известно, что он — это старый Фауст. В общем, он и сам не очень хорошо знает, кто он такой. Ведь ему приходится начинать жизнь сначала. В его комнате поселился разбитной Мефисто в обличье старого Фауста. И Анри работает — не очень, впрочем, ус-

пешно — землекопом, спит на соломе, где на него набрасываются крысы. Его повсюду преследует тень Мефисто, который обещает ему, теперь уже за подпись кровью, власть над силами природы. Но Анри не уступает. Тогда по совету Люцифера. Мефисто предпринимает новый маневр. Опять «бесплатно» он предоставляет Анри власть над материей, делает его знатным человеком в государстве, приближенным принца, которого он снабжает в избытке золотом, сделанным «из песка и гения». Как обычно, явно иронизируя над мнимым могуществом денег, Клер с усмешкой показывает машины, которые производят золотые монеты, вереницы лакеев, которые несут сатанинское золото, радость людей, внезапно (как в «Париж уснул») обнаруживающих на улице монеты, подкинутые Мефисто — Профессором.

С помощью все того же Мефисто Анри добивается любви принцессы. Он может теперь совершенно искренне сказать, что он — самый счастливый человек на земле. А это только и нужно Мефисто. Он свергает Анри с его пьедестала, лишает его всего. Снова лежит тот на соломе и вокруг бегают крысы. Теперь он сам уже хочет подписать пресловутый пакт с дьяволом. Как писал Рене Клер в послесловии к тексту сценария, дьявол знает, что смертные не очень страдают от того, что они не короли. Но лишенный трона король страдает от того, что он стал таким же, как все смертные...

Так Анри продает свою душу дьяволу, который теперь уже выполняет его требования «по службе». Только... Мефисто совершает на первый взгляд небольшую, но чреватую серьезными последствиями ошибку. Выполняя приказ своего хозяина, он пока-

зывает ему его будущее. Анри — Фауст узнает, что он будет любим принцессой, но погубит ее мужа, что затем она наскучит ему и он будет изменять ей с разными женщинами, что он станет полновластным диктатором, что, посвятив все свои силы тому, чтобы вырвать у природы ее тайны и воспользоваться энергией «каждой песчинки», Анри станет властелином мира, но путь его будет идти через руины и вокруг будут раздаваться одни проклятия. А в последний день своей жизни он увидит Мефисто, который придет получать по счету его душу...

Видение Апокалипсиса, которое предстает перед Анри в магическом зеркале судьбы, производит на него страшное впечатление. Эта поразительная по глубине сцена является ключевой в фильме. Так вот что ждет героя в будущем! Вот к чему приведут его научные открытия! Нет, он не хочет этого. Подвыпивший Мефисто вяло доказывает Анри, что против судьбы не пойдешь. Но тот твердо решает разорвать эту паутину. И когда в соответствии с предсказанием Мефисто (и мы это только что видели в зеркале) в дверях появляется принцесса, Анри исчезает за другой дверью.

Так начинается его бунт против фатума. Отныне все действие сосредоточено на том, удастся ли Анри победить сатану. Он понимает, что все, к чему стремился, ради чего подписал дьявольский пакт, обернулось против него самого. В его руках наука станет источником бед и несчастий человечества, возбудив к нему ненависть и презрение народов.

Анри уничтожает все свои машины, сжигает рукописи, он убегает из дворца туда, где расположено

жился бродячий цирк, где он встречает любящую его Маргариту. Но он угнетен сознанием, что, куда бы он ни пошел, всюду возникнет облик Мефисто как напоминание о грядущем возмездии. Некоторое время Фауст — Анри пассивен, он только требует от Мефисто — Профессора, чтобы тот обратил опять в песок все золото, которое было сделано ими обоими. Тот охотно выполняет это требование, ибо понимает, какой гнев обрушится на голову Анри со стороны всех, кто стал обладателем этого золота. Так и получается, но жертвой становится не Анри, а Маргарита, которую обвиняют в колдовстве, в том, что она, мол, околдовала и «кавалера Анри». Слабая девушка в этих обстоятельствах проявляет ту силу и решительность, которых лишился Анри. Схваченная по приказу принца, она активно борется за свою любовь, за любимого. Пожалуй, никогда еще в фильмах Рене Клер не было более активной героини, чем Маргарита в «Красоте дьявола». Она не верит Мефисто — Профессору, что тот купил душу ее возлюбленного, а когда убеждается, что это так, то выбрасывает роковой пергамент на улицу, где бушуют толпы возмущенного «происками сатаны» народа. Еще несколько минут тому назад исчадие зла — Мефисто сам возглавлял эту толпу, которая двигалась к дворцу. Теперь весь гнев толпы обращается против него самого, ибо люди увидели под злополучным пактом подпись Фауста, а не Анри. Мефисто — в облике Фауста — пытается отнять у толпы роковой пакт, но ему приходится спасаться от разгневанных людей. Тщетно молит он Люцифера освободить его от ненавистной оболочки, тщетно кричит, что «ад менее жесток, чем люди», — все напрасно.

Мефисто — Профессор погибает в клубах пламени и дыма вместе со злополучным договором. А Анри, освободившийся навсегда от своего имени Фауст, счастливый, уходит вместе с Маргаритой по дороге, которая ведет его к свободе...

Такой финал совершенно необходим в фильме как ознаменование победы Фауста — Анри над судьбой. В нем явственно звучит оптимизм, его вера в могущество человека. Вместе с тем в этом финале сказалось своеобразное, анархическое понимание Рене Клером свободы человека. Бунт героя завершается уходом его из города, на природу. Так заканчивался, как вы помните, фильм «Свободу — нам!». Таков конец некоторых фильмов Чарли Чаплина.

Фильм «Красота дьявола» безусловно возвышается над прежними работами Р. Клера, который сумел найти здесь редкое сочетание трагедии и высокой комедии, драмы и буффонады. Не случайно сами авторы сценария определяют жанр этого фильма как трагическую комедию. Этот фильм, где торжествует вера в человека, в его способность пойти наперекор судьбе, если она грозит несчастьем миллионам, наполнена глубоким философским размышлением над жизнью или, точнее, смыслом жизни.

В двойных ролях Анри — Фауста и Профессора — Мефисто Жерар Филип и Мишель Симон добились поистине выдающихся результатов. Особен-но последний. Для Жерара Филипа это была первая встреча с будущим другом и наставником. Их Анри — это «подлинно современный герой, который борется за свободу и защищает ее», писал позднее Жорж Садуль. Поставив тоже свою

подпись под Стокгольмским воззванием, актер как бы подчеркнул духовную связь со своим героям.

Работа Жерара Филипа под руководством Рене Клера была продолжена в фильме «Ночные красавицы» (1952), который по своей эстетике тесно смыкается с клеровскими картинами 30-х годов. В нем явно ощущается стремление к разрядке, к «высвобождению мускулов», которые были в таком напряжении после съемок «Красоты дьявола». В этой картине мы опять встречаем прежнего веселого, доброго и изобретательного Рене Клера — постановщика «Миллиона» и «Воображаемого путешествия».

Задумав сделать произведение, герой которого живет двойной жизнью — во сне и наяву, Рене Клер строит его как тесное переплетение двух аспектов в жизни героя — того, что с ним происходит в жизни, и того, что он видит во сне.

В предисловии к тексту сценария Рене Клер цитирует Паскаля, который, между прочим, замечает: «Если каждую ночь нам будет сниться одно и то же, это захватит нас точно так же, как повседневно встречаляемые предметы. И если ремесленник будет уверен, что каждую ночь, все двенадцать часов подряд, он будет королем, он будет так же счастлив, как король, который каждую ночь, все двенадцать часов подряд, будет грезить, что он ремесленник».

Эта фраза — ключ к пониманию той задачи, которую ставил перед собой Рене Клер в «Ночных красавицах». Но, споря с Паскалем, он ставит другой вопрос: «А может ли быть действительно счастлив человек во сне?» Сон в фильме Рене Клера явно призван подчеркнуть привлекательность

реальности, убедить, что бесцельно искать любовь и славу во сне, когда они тут же рядом, в жизни.

«Ночные красавицы» — произведение сложное по своей конструкции. По существу, перед нами несколько новелл с одним и тем же героем. Это провинциальный учитель музыки Клод (артист Жерар Филип). Он мечтает о славе композитора и по вечерам, когда городок засыпает, сочиняет оперу или играет на фортепиано классические произведения. Естественно, что утром он едва успевает на урок в школу и откровенно клюет носом, пока ученики распевают сольфеджио. Первый сон приходит к нему во время частного урока музыки в богатом доме, хозяйка которого Эдме (Мартин Кароль) становится героиней тех сновидений, которые переносят нас в 1900 год и связаны с ме-чтой Клода о постановке его оперы. Героиня следующей серии снов, Лейла, — очаровательная алжирская принцесса, образ которой навеян воспоминанием о кассирше в соседнем бистро (артистка Джина Лоллобриджида), действует в эпоху Луи Филиппа, в 1830 году. Героиня третьего сна — Сюзанна (артистка Магали Вандель), богатая аристократка периода Великой французской революции; в обычной жизни этот образ совмещается с хорошенькой дочерью хозяина гаража Гастона, девушки, влюбленной в Клода, но на которую тот не обращает внимания. Рене Клер не останавливается на XVIII веке. Он увлекает Клода еще дальше от нашего времени — в XVII век, где тот пытается отбить у одного из мушкетеров — д'Артаньяна — его возлюбленную, мадам Бонасье (в жизни — служащая почты), которую он обучает пению. В каждой из этих эпох наш герой переживает самые неверо-

ятные приключения. У Эдме оказывается ревнивый муж, с которым Клоду приходится стреляться на пистолетах; у Лейлы — кровожадные братья, которые не могут допустить ее любовь к «презренному иностранцу»; против дворянки Сюзанны ополчаются санкюлоты 1789 года, а ее защитника Клода уводят на казнь; д'Артаньян хочет проколоть его своей шпагой, и т. д.

Сначала перспектива увидеть «продолжение» сна увлекает Клода, он даже просит снотворное, но постепенно сны теряют для него былую привлекательность, так как он не хочет попасть в лапы д'Артаньяна или мужа Эдме и особенно санкюлотов (он не желает, чтобы ему отрезали голову на гильотине). Сон и явь перемешиваются в его сознании. Клод убегает от своих преследователей... в каменный век. Однако и там его тоже хотят растерзать доисторические люди.

Дойдя до этого, иронически названного «золотым», века, Рене Клер начинает разматывать действие в обратном порядке. Он прибегает для этого к своеобразной автомобильной гонке, во время которой Клод последовательно ускользает от своих преследователей, проскакивая «указатели эпох» на виллисе, за рулем которого сидит Гастон и в котором вместе с Клодом находятся его обычные знакомые — симпатичный добряк Роже (Раймон Бюссьер), Поль (Жан Паред), сержант полиции Леон (Бернар Лажарриж)... Именно эти люди в дальнейшем окажутся его лучшими друзьями, хотя нередко до сих пор потешались над его странностями. Любовь ждет его в образе реальной Сюзанны. И самое главное — его опера действительно принята, и Клод прославится.

Шутливость тона, которым рассказана эта история, не мешает Рене Клеру всерьез высказать свои мысли о человеческом счастье, о том, что оно всегда рядом, нужно только его заметить, что главное в жизни — любимый труд и хорошие друзья.

Продолжая музыкальные традиции своих фильмов 30-х годов, в частности «Миллиона», Рене Клер использует в «Ночных красавицах» различные музыкальные темы, для того чтобы вызвать у зрителя определенные зрительные ассоциации. Но главное, для чего Рене Клеру нужна музыка в фильме, — это чтобы придать еще более условный характер тому действию, которое происходит во сне. Так, оперу Клода во время его сна исполняет оркестр, состоящий из тех самых инструментов, которые не дают ему покоя в жизни, — пневматического молотка, автомобильного рожка и т. д. Конкретная музыка, которую слышит герой на этой «премьере», еще более нагнетает атмосферу и побуждает Клода бежать дальше в глубь минувших веков.

Фильм «Ночные красавицы» — после «Красоты дьявола» — вызвал восторг критики, которая писала: перед нами прежний Клер! Это было, конечно, заблуждением. В каждом своем новом фильме Рене Клер неизменно предстает по-новому. Много новых черт обнаруживается и в этой картине, в которой режиссер добился необычайно интересных результатов в монтаже и в достижении внутреннего ритма картины.

Но, изменяясь, Рене Клер вместе с тем остается прежним. Это лучше всего доказал его следующий фильм — «Большие маневры» (1955).

«Большие маневры» создавались в тот период, когда на экраны Франции пачками выходили кинофильмы, безнаказанно попирающие любовь, низводящие ее до грубой физиологии. В этой обстановке фильм Рене Клер прозвучал как гимн высокой любви, какой ее понимали Расин и Корнель, Мариво и Мюссе, Гюго и Бальзак.

Действие «Больших маневров» перенесено на начало века, когда, по словам самого режиссера, сердечные дела занимали значительно больше места в жизни человека, чем сегодня. Однако многие донжуанчики забывали, что с ней не шутят. Поскольку уже была известна пьеса под названием «С любовью не шутят», Рене Клер предпочел «Большие маневры», ибо оно лучше подходило, говорит он, к описанию провинциальных нравов в те годы, когда классическим образом соблазнителя был образ молодого кавалерийского офицера.

Итак, перед нами картина, в которой происходит наказание за донжуанство.

Рассказать содержание «Больших маневров» — не легкая задача. И отнюдь не потому, что содержание картины так сложно. Дело в том, что краткое изложение фабулы может вызвать у читателя, не видевшего картины, ощущение банальности. Впрочем, судите сами.

Перед нами небольшой провинциальный городок, в котором расквартирован драгунский кавалерийский полк. Женское население, разумеется, без ума от «дешек-военных». Особым успехом пользуется лейтенант Арман де ля Верн (Жерар Филип). Среди его побед — дамы, принадлежащие к разным слоям местного общества. Никого из них Арман всерьез не любит. Для него любовь — это

игра. Он охотно соглашается держать пари со штатскими друзьями, что за месяц, оставшийся до больших маневров, соблазнит любую женщину города. Жребий падает на Мария-Луизу, хозяйку шляпного магазина, только недавно поселившуюся в этом городе. Арман добивается своей цели. Мария-Луиза становится его любовницей. Он выиграл пари, но... стал жертвой своей собственной легкомысленности. По-настоящему полюбив Мария-Луизу, он не может заставить поверить в это ни своих друзей, ни ее саму.

Когда в финальной сцене Арман сообщает своим друзьям, что он проиграл пари, что прежнего де ля Верна больше нет, что благодаря пари он встретил первую большую любовь в жизни и собирается жениться, его слова встречают шутками и смехом. Хохот и шутки друзей Армана доносятся до Марии-Луизы, которая воспринимает их как подтверждение своих печальных мыслей о предательстве любимого человека. «Иди к ним,— говорит она.— Иди забавляйся с ними. Нам нечего сказать друг другу». Деля Верн молит о прощении, он говорит, что если Мария-Луиза простит его, то откроет завтра окно своего дома во время прохода эскадрона на маневры. И вот— окно закрыто. Де ля Верн не прощен. Но зритель знает, что Мария-Луиза стоит за занавеской. Она только не решилась открыть окно. Разрыв ли это навсегда или состоится примирение? Неизвестно...

Такой конец более логичен, чем тот, который был в первом варианте сценария. Мария-Луиза отравилась газом, и ее горничная открыла окно, чтобы проветрить помещение. Это открытое окно воспринималось де ля Верном как прощение, хотя

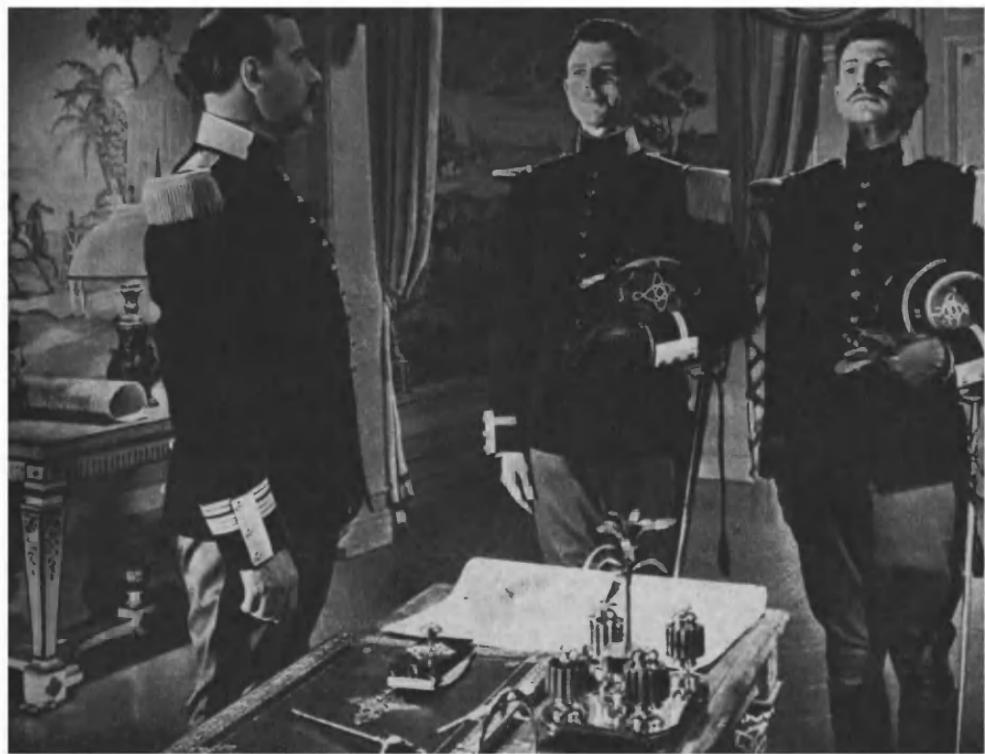
зритель знал, что Мария-Луиза потеряна для него навсегда. Трагический конец, подчеркивает Жан Митри в своей книге о Рене Клере, рисковал толкнуть комедию в сторону мелодрамы, лишив равновесия весь фильм. Клер воздержался от этого.

Итак, можно согласиться с тем, что сюжет в пересказе довольно банален. Но недостаток ли это картины? Нисколько! Потому что смысл картины — в показе чувств, в изысканности этих чувств, их приподнятости. Это и сообщает картине Рене Клера своеобразие и обаяние. Все внимание автора направлено на раскрытие душевного мира, внутреннего состояния своих героев. Образ де ля Верна выписан в этом плане, несомненно, более полно, чем остальных офицеров его окружения. Для автора важен главным образом он, чтобы показать, какой пустой и никчемной была его жизнь до встречи с Марией-Луизой, до того, как в жизнь его не вошло всепоглощающее чувство любви. Крупные планы Жерара Филипа — короткие и проходные в начале картины — сменяются более продолжительными — в дальнейшем. С помощью камеры Рене Клер рассматривает его как явление, как определенное зло. Наказывая де ля Верна, он выносит приговор, который уже вынес Эмилю в «Молчании — золото»: с любовью не шутят! С огромной симпатией показана Мария-Луиза (Мишель Морган) — одна из немногих героинь, которые созданы Клером с большой глубиной и убедительностью. Конечно, она менее активна, чем Маргарита в «Красоте дьявола», но зато и тоньше, лиричнее. Мария-Луиза долго борется со своим чувством к де ля Верну, ибо не верит ему. Это очень цельная и глубокая натура, искренняя и привяз-

чивая. В этом плане она противостоит де ля Верну и выше него на голову. Впервые встретив такую женщину, тот перерождается. Начав по инерции просто волочиться, Арман приходит к глубокому и серьезному чувству. Однако он должен поплатиться за свое былое легкомыслие. И автор наказывает его.

До сих пор Рене Клер ни разу не работал с цветом. «Цвет хороши только тогда,— писал режиссер,— когда он не мешает акцентировать внимание на актерах. Если этот акцент падает на декорации, они зачастую мешают, отвлекая зрителя от самого главного». Задумав сделать «Большие маневры» в цвете, Рене Клер вместе со своим художником Л. Барсаком и оператором Робером Левевром притушили, так сказать, цветовую гамму. Весь фильм выдержан в мягких, пастельных тонах. Только в проходных, массовых сценах (проезд эскадрона, бал) краски становятся более резкими. Но это не страшно для режиссера, ибо в данную минуту не грозит отвлечь зрителя от главного — человеческой драмы, которая разыгрывается на его глазах. «Большие маневры» остаются пока единственным примером использования цвета в творчестве Рене Клера. Будущее покажет — и не последнее ли.

Во время премьеры фильма «Большие маневры» в Москве, куда его привез режиссер на первую в СССР Неделю французского кино, некоторые критики весьма сурово отнеслись к оценке этого фильма. Даже М. И. Ромм, признавая огромное мастерство режиссуры, актеров, оператора, высказал сожаление, что «такой букет талантов не тружился над чем-нибудь более... как бы это сказать?..



„Большие маневры“

„Большие маневры“





„Большие маневры“



„На окраине Парижа“



„На окраине Парижа“



„Все золото мира“



не серьезным, нет, ведь это комедия!.. Над чем-нибудь более достойным умных, блестящих маневров»¹.

Думается, Рене Клер дал на это замечание довольно исчерпывающий ответ. «С моей точки зрения,— сказал он перед своим отъездом на родину,— тема любви никогда не может быть незначительной».

Присущая Рене Клеру бесконечная жажда самообновления не дает ему работать все время в одном сюжетном и стилевом ключе. После «Больших маневров»— с их некоторой стилизацией и намеренной костюмностью — он создает нечто прямо противоположное этому: «В квартале Порт де Лила» («На окраине Парижа»). Мы снова на улицах парижского пригорода, того самого, где живут бедняки, где не увидишь роскошных машин и где тележка старьевщика с Блошиного рынка является наиболее часто встречающимся средством транспорта.

После оригинальных сценариев по собственным сюжетам («Молчание — золото», «Ночные красавицы», «Большие маневры») Рене Клер на этот раз экранизирует популярный роман Рене Фалле «Большой пояс», написанный в традициях натуралистической литературы XIX и XX веков. Он полон арготизмов, понятных только определенным слоям населения. Сохранив драматическую напряженность романа, Рене Клер по-иному освещает события, переписывает диалоги. Языковая характеристика не имеет для него большого значения. Герои фильма говорят на «клеровском» языке — таком

¹ «Советская культура», 18 октября 1955.

же, как и в прежних фильмах, с некоторыми оправданными нюансами. Главное для режиссера — раскрытие внутреннего мира его героев.

В своей рецензии на «В квартале Порт де Лила» Е. Бауман писала, что тема противопоставления альтруизма эгоизму «могла бы прозвучать более решительно, если бы была воплощена на другом жизненном материале», и при этом не без возмущения замечала: «Ведь не деклассированный же тряпичник — герой Франции!» Но почему — Франции? Это герой фильма, в образе которого режиссер нашел те качества, которые помогли ему высказать свое отношение к человеческому эгоизму. Что же касается первой части процитированного замечания Бауман, то оно, по сути дела, сводится к предложению создать совершенно новый фильм.

Сам Рене Клер писал: «Замысел фильма как раз сводится к тому, чтобы показать, сочетая темы дружбы, любви и альтруизма, какими путями ограниченный, ни о ком, кроме себя, не заботящийся человек приходит к мысли о других».

Кто же этот человек? Его зовут Жюю. Чем он занимается? Собственно, ничем. Иногда помогает матери и сестре, которые сбывают старье на Блоншином рынке. А в остальное время пьянистует или бездельничает. Жюю живет как паразит, не принося пользы людям и не ощущая себя способным принести такую пользу. Но сколько душевного богатства внезапно открывается в нем, когда судьба в образе гангстера Барбье ставит его перед жестоким испытанием!

«В жизни каждый за себя», — цинично исповедует Барбье. «Ты никогда не думаешь о других?» —

спрашивает удивленный Жюжю и слышит в ответ: «У меня нет времени».

До встречи с Барбье Жюжю и сам мало думал о других. Он привязан к Артисту, тайно любит Марию, но ничем внешне не проявляет своих чувств. В ходе событий, которые обрушаются на него, происходит приобщение Жюжю к обществу людей. Узнав, что обожаемый им Барбье собирается сломать жизнь Марии, что он вовсе не любит девушку, а нагло использует ее привязанность для того лишь, чтобы вытянуть у нее отцовские деньги, Жюжю впервые ощущает свою ответственность перед другими людьми, необходимость встать на их защиту. Именно эти чувства руководят им в момент его выстрела в Барбье.

Сценарий фильма «В квартале Порт де Лила» заканчивается словами: «Все спокойно... Кажется, что ничего не случилось в квартале Порт де Лила». Но случилось очень важное, хотя и неприметное на первый взгляд событие: у нас на глазах родился новый человек, новый Жюжю.

В первые в своей творческой биографии Клер поднимает разговор о человеческой подлости как о социальном явлении. Олицетворением этой подлости в картине является Пьер Барбье. Режиссер дает ему уничтожающую характеристику. Это сильный и волевой человек. Именно потому он оказывает такое влияние на Жюжю. И вместе с тем это моральное ничтожество, которому нет места в обществе людей, где он напрочь изживает себя. Конец Барбье закономерен. Жюжю может стерпеть от своего «Пьера» любые унижения, он даже готов уступить ему Марию. Когда же перед Жюжю раскрывается человеконенавистническая сущность

его былого кумира, когда он воочию убеждается, что для Барбье нет в мире ничего святого, тогда лежебока и увалень Жюжю преображается в человека, способного совершить смелый, решительный поступок.

«В квартале Порт де Лила» полон такой великой правды жизни, которая составляет существо подлинных произведений искусства, когда показ души одного человека внезапно раскрывает нам драгоценную книгу познания человеческих ценностей. Комедийные ситуации (а их немало в фильме) не мешают глубокому проникновению в характеры героев, особенно Жюжю.

Рене Клер показывает себя в этом фильме и мастером многопланового развития действия. Он умеет с помощью точной и лаконичной мизансцены сказать многое. Вспомним сцену, в которой хозяин кафе Альфонс читает газету с описанием «подвигов» Барбье, а аппарат фиксирует то, что видит Жюжю на улице, где дети в точности, но по-своему изображают все перипетии столкновения гангстера с полицией. Мы понимаем, что Рене Клер хотел здесь не только ввести нас в курс дела и выяснить отношение к Барбье со стороны других персонажей, но также акцентировать внимание на разлагающей роли бульварной прессы на психологию детей.

Об игре Пьера Брассера — исполнителя роли Жюжю — можно написать целую книгу. Актер огромного темперамента, создавший за свою жизнь в кино целую галерею самых разнообразных образов, среди которых такие, как мерзавец Люсьен («Набережная туманов») и трагик Леметр («Дети Райка»), капитан в фильме «Хозяин после бога»

и финансист в «Сильных мира сего», а также десятки других, никогда до сих пор не снимался у Рене Клер. Роль, которую тот ему дал, пришлась по душе артисту, и он сумел раскрыть себя в этом фильме с новой стороны, блеснуть новыми гранями своего таланта. Интересен Жан Видаль в роли гангстера-неврастеника — необычной для его традиционного амплуа героев-любовников. Немного слабее Жорж Брассанс. Популярный композитор, гитарист, исполнитель собственных песен, он был приглашен Рене Клером, вероятно, по этим соображениям и так и не сумел преодолеть известной скованности. Как всегда, превосходна игра актеров второго плана — Раймона Бюссьера, Дани Каррель и остальных, которые позволяют зрителю лучше почувствовать атмосферу парижского района, где живут простые люди, страдающие и любящие.

Наконец, следует несколько слов сказать об изобразительной стороне картины. Главный оператор фильма Робер Лефевр снял всю картину (кстати сказать, это опять фильм, целиком снятый в декорациях) в спокойной, классической манере. За этим угадывается сознательное стремление Р. Клер остаться верным своему собственному стилю, лишенному вычурности и эффекта. Один из самых глубоких по своей психологической проникновенности, фильм «В квартале Порт де Лила» наглядно демонстрирует стремление художника подчинить изобразительную сторону наиболее полному раскрытию главного — душевного мира человека. Невольно вспоминается начало фильма «Под крышами Парижа». Длинная горизонтально-вертикальная панорама крыш и улицы была сделана (на

фоне песенки) с явным намерением ввести зрителя в атмосферу фильма. Этому же служил аналогичный прием в самом конце: Вступительные кадры «В квартале Порт де Лила» имеют ту же цель.

На экране — подернутые туманом ночные улички, тишина спящего рабочего района, которую нарушает скрип тележки старьевщиков да отдаленная песенка Брассанса. И все. А сколько чуть меланхоличной поэзии, сколько душевного тепла в этом коротком неподвижном плане, который мы увидим еще раз в самом конце фильма. «Парижская тема» в его творчестве обогатилась еще одним произведением, которое снова убеждает, что в лице Рене Клера французский кинематограф имеет одного из самых верных певцов Парижа.

По лиричности и поэзии многих сцен фильм «В квартале Порт де Лила» несомненно близок картине «Под крышами Парижа», но значительно сильнее последнего по глубине проникновения в жизненный материал, по критике отдельных сторон жизни, которую Рене Клер последовательно, но не навязчиво продолжает в целом ряде своих работ.

Мы в этом безусловно убедимся, если обратимся к следующему, на сегодня последнему по дате создания фильму Рене Клера — «Все золото мира» (1961) (перескочив через короткий скетч «Женитьба» в фильме «Француженка и любовь», который в общем ничем не примечателен для биографии режиссера). «Все золото мира» был впервые показан в Москве во время Недели французского фильма в декабре 1961 года.

Для начала напомним кратко содержание фильма. Предприимчивые парижские дельцы воз-

намерились построить на месте деревни Лонгви, известной долголетием своих жителей, модный курорт «Долголетие» (что и есть перевод названия деревни). Почти все ее население охотно соглашается продать свои земли. Единственный человек, который заупрямился,— старый Матье Дюмон, несговорчивость которого передается затем его сыну— Туану. Туана пытаются всячески соблазнить плодами современной культуры, но наш пастух не поддается уговорам. Впрочем, он готов продать свою землю и уехать, если с ним уедет и его любимая Роза. Все население деревни участвует в операции по соединению любящих сердец. Но главный заправила из Парижа — Виктор Арди, израсходовавший, по-видимому, весь запас своих жизненных сил на то, чтобы сломать упрямство Туана, не выдерживает при виде этого долгожданного зрелища и... умирает от инфаркта. Его афера не суждено сбыться. Так упрямство простого крестьянина восторжествовало над современным Мефисто в образе нахального спекулянта.

«Я хотел,— говорил Рене Клер в интервью корреспонденту «Юманите-диманш»,— сделать современную сатиру. Не собираясь сравнивать, это будет, если хотите, в некоторой степени новый вариант «Свободу — нам!», в том смысле, что я опять сделал акцент на определенных мыслях о независимости человека».

Но Туан — не Анри. Он не ищет выхода из положения в бродяжничестве. Он хочет трудиться на своей земле, ухаживать за скотом, видеть зарю в горах. Современной буржуазной цивилизации, стало быть, противопоставлен простой французский крестьянин (этую роль превосходно играет артист

Бурвиль), не отличающийся ни героической внешностью, ни героическими поступками. Главной побудительной причиной его сопротивления является как будто природное упрямство. Но только ли это? Конечно же, нет! Через образ Туана Рене Клер показывает почти трагическое положение простого человека, в душе которого рождается еще не осознанный протест против капиталистического предпринимательства, грубо попирающего интересы людей.

Можно согласиться с утверждениями тех, кто говорит, что его сатира не так резка, как, например, в «Последнем миллиардере», что в фильме вообще меньше выдумки, чем в прежних картинах. Но только слепотой или преднамеренностью можно объяснить явное нежелание французской критики увидеть интересное стремление по-новому разрабатывать характеры героев. Сатирически заостряя образы таких дельцов, как Арди (артист Филипп Нуаре) и Фред (артист Клод Риш), Рене Клер не абстрагирует их от сегодняшней жизни, не помещает в выдуманную страну, вроде Казинарио в «Последнем миллиардере» или неизвестное княжество в «Красоте дьявола». Как ни в одном другом фильме нашего режиссера, здесь много точных примет времени, конкретных адресов насмешки. Мы в сегодняшней Франции, об этом свидетельствуют с издевкой показанные заторы автомашин на улицах Парижа, американизация телевидения, с его вмешательством в частную жизнь людей, разгул спекулянтов и мошенников. Все это показано с точки зрения формы почеркнуто старомодно, за исключением монтажных переходов. Но в этой старомодности тоже заключено определенное желание

дать ответ формальным выкрутасам режиссеров от-
катывающейся «новой волны».

Вероятно, именно это показалось опять «безумно устарелым» для некоторой части французской критики, которая уж слишком много говорит сегодня о форме и намеренно мало о содержании. Все еще изрядно отравленная ядом неверия в завтра, глубоким пессимизмом, который исходил от целого ряда фильмов модных режиссеров, чья тематика вращается главным образом вокруг вопросов пола, эта критика с редким ожесточением набросилась на фильм «Все золото мира». Достаточно прочесть высказывания такой снобистской газеты, как «Ар», чтобы убедиться в этом. Автор одной из статей, Жан-Луи Бори, доказывает, что это отнюдь не протест против глупости современной жизни, не сатира на вульгарность, низость чувств, на глупость городской цивилизации. «Рене Клер скользит по поверхности вещей... — брюзжит Бори, — в форме фильма нет никакого желания видеть вещи по-новому». По мнению Бори, фильм «Все золото мира» — это «удивительный фестиваль старых рецептов».

Да, Рене Клер не очень тяготеет к моде. Он не спешит менять свои взгляды, свой почерк. Характерно, что, когда уже цитированный выше еженедельник «Ар» предоставил некоторым молодым режиссерам возможность высказать свое отношение к Рене Клеру, то только один Пьер Касти взял на себя «смелость» утверждать, что у Рене Клера «нет своего стиля» и что фильмы его «не оставляют следа».

Споры вокруг творчества Рене Клера — явление закономерное. Однако вряд ли правильно уподоб-

ляться тем критикам, которые, противопоставляя новаторов (типа Жан-Люка Годара или того же Каста) традиционалистам (вроде Марселя Карне, Жана Деланнуа и др.), неизменно зачисляют в разряд вторых и Рене Клер. Только жизнь с ее неумолимой логикой развития в конце концов разрешит спор, кто принес новое, а кто только спекулировал на моде, рядился в тогу новатора.

Выступая в декабре 1961 года в зале Мютоя-лите на дискуссии о гуманизме в кино, Рене Клер произнес очень характерную для него фразу. Говоря об экспериментах некоторых режиссеров и поддерживая их, он сказал: «Мы только против путаницы, которая подчас возникает у критики, считающей, что этот специфический кинематограф¹ и есть весь кинематограф... Если он отделится от народа слишком явно, то рискует впасть в то, что я позволю себе без всякой улыбки назвать академизмом».

Можно предположить, что эти слова сказаны Рене Клером не без иронии. Ведь он единственный из киноработников Франции избран в члены Французской Академии. Это произошло в 1960 году. Под своды Академии, насчитывающей более трех веков своего существования, впервые вступил человек, не являющийся ни военным, ни принцем церкви, ни ученым, ни литератором, ни государственным деятелем. Термин «киноработник» (*cinéaste*) вовсе отсутствует в Академическом словаре французского языка, где имеется лишь слово «кинематограф».

¹ Рене Клер имеет в виду фильмы режиссеров «новой волны».

Членами этой Академии являются также драматурги Марсель Паноль (поставивший в свое время ряд картин и не раз писавший сценарии для кино), Марсель Ашар и поэт Жан Кокто (также время от времени снимающий фильмы по своим сценариям). Но впервые членом Академии стал «стопроцентный» кинематографист, человек, всю свою жизнь посвятивший кино. И который по-прежнему выступает против всякой формы академизма в искусстве.

В своей книге «Размышления о киноискусстве» Рене Клер писал: «Понимать сущность кино означает использовать его для тех целей, которым оно призвано служить». Всем своим творчеством Рене Клер доказывает, что эта цель — возвышать человека, помогать ему разобраться в самом себе, короче, помогать ему бороться за то лучшее, что есть в нем.

И еще одной цели посвятил свою жизнь в кино Рене Клер. Об этом он сказал в интервью газете «Монд», отвечая на вопрос, есть ли в его творчестве что-то главное.

«Да, есть, — сказал Рене Клер. — Быть в своем творчестве комедиографом. Даже если комедийность не похожа на драму, даже если признать, что она быстро себя исчерпывает и должна постоянно обновляться, моя цель — принести людям счастье смеха».

* * *

Мы заканчиваем. Жизнь художника — это его творчество. И если в этой книжке мало рассказано о жизни Рене Клера и больше о его фильмах, это получилось совершенно естественно. Рене Клер и

сам не отделяет себя от своих картин, каждая из которых отражает определенный этап в его жизни.

В этой книге не нашел места подробный рассказ об участии Рене Клера в различных организациях, выступающих за мир и в защиту французского кино. А ведь он был одним из последовательных борцов против пресловутых соглашений «Блюм — Бирнс», отдавших французский экран в монопольное пользование Голливуду. Постоянно слышится голос Рене Клера, выступающего против цензуры, против покушения на свободу творчества во Франции.

Особого разговора, вероятно, заслуживает анализ литературной работы Клера — об издании им сборника своих сценариев и повести «Китайская принцесса», книги «Из ушка в иголку», еще раз подтвердивших, что он — первоклассный стилист, великолепно чувствующий все тонкости французского литературного языка.

Можно было бы остановиться и на интересном опыте работы Рене Клера в театре, где он по просьбе своего друга Жерара Филипа поставил с его участием комедию Альфреда Мюссе «С любовью не шутят», по своему решению и стилю являющуюся прямым продолжением фильма «Большие маневры»...

Но мы решили намеренно ограничиться творческими проблемами Рене Клера в кино, остановившись на его фильмах и меньше уделив места другим обстоятельствам. Успех, которого достиг он в жизни, — результат большого и упорного труда художника. Напрасно некоторые думают, что, раз Рене Клер за два месяца снимает

фильм,— это значит, что легко работает. Как и Чарли Чаплин, Рене Клер долго вынашивает сюжет своего фильма, долго работает над сценарием, литературным и режиссерским. Эта подготовительная работа, которая подчас занимает полтора-два года, и позволяет ему быстро и экономно снимать свои картины. «Работать с Рене Клером очень приятно и интересно,— вспоминал Жерар Филип.— Но это не всегда легко, ибо требования его очень высокие и он требует от каждого максимума усилий».

Труд, большой и повседневный труд — таков девиз всей жизни Рене Клера. Именно поэтому он и занимает во французском кино свое особое место. В статье, посвященной фильму «Все золото мира», журнал киноклубов «Синема-61», довольно резко критикуя этот фильм, тем не менее называет Рене Клера «редким феноменом», олицетворяющим «ум французского народа».

...Рене Клер живет в просторной квартире на авеню Мадрида, в пригороде Парижа, Нейи-сюр-Сен, на пятом этаже большого дома. В окно квартиры в любое время года доносится ветерок с Сены. Вдали видна листва леса. Немного живописи на стенах в прихожей. Суровая простота кабинета. Здесь, за письменным столом, рождались и рождаются планы новых фильмов. А в одном из ящиков лежит папка с черновиками сценариев и либретто, которые остались неосуществленными. Вот некоторые названия: «Следствие начато», «Диадема», «Самый богатый человек в мире», «Мэри», «Встреча в Париже», «Улица радости», «Жан, который смеется». Быть может, эта папка пополнится еще другими сценариями и либретто. Быть может, ста-

нет менее пухлой. Кто знает? Ведь, несмотря на свои годы, Рене Клер полон сил и творческих планов.

Довольно часто Рене Клер называет себя «создателем теней». В этих немного кокетливых словах проступает стремление, сопутствующее всей его деятельности в кино,— не быть в плену у «прозы жизни» и сделать искусство праздничным, заражающим зрителя богатством мыслей и чувствований. Его творчество неизменно освещено доброй, хорошей улыбкой человека, любящего людей и посвятившего им свою жизнь.

О ГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| Предисловие Рене Клера | 5 |
| <i>Глава I.</i> От Рене Шометта до Рене Клера | 11 |
| <i>Глава II.</i> Молодость будущего академика | 20 |
| <i>Глава III.</i> Тридцатые годы | 50 |
| <i>Глава IV.</i> Вынужденное изгнание | 91 |
| <i>Глава V.</i> После двенадцатилетнего перерыва | 114 |

Александр Владимирович Брагинский
РЕНЕ КЛЕР

Редактор *В. А. Рязанова*
Оформление художников *Г. К. Александрова,*
и Л. А. Витте
Художественный редактор *Г. К. Александров*
Технический редактор *В. И. Сушкевич*
Корректоры *Н. Г. Антокольская*
и З. Д. Гинзбург

Сдано в набор 12/IX 1962 г.
Подписано в печать 24/XII 1962 г.
Форм. бум. 70×108^{1/32}. Печ. л. 5,75
(условных 7,88). Уч.-изд. л. 7,28. Тираж 30 000 экз.
А10349. Изд. № 15379. Зак. № 689
«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25
Московская типография № 8
Управления полиграфической промышленности
Мосгортовнархоза,
Москва, 1-й Рижский пер., 2
Цена 40 коп.



•ИСКУССТВО•

Цена 40 коп.