

Валерий БОСЕНКО

**Жак Превер -
кинорежиссер**

Исследуя в своем знаменитом биографическом романе «Железная женщина» перипетии жизни заглавной героини, легендарной Марии Игнатьевны Закревской-Бенкендорф-Будберг, Нина Берберова упоминает один малозначачий факт. В 1930-е годы, уже по возвращении Максима Горького в СССР, преданная и не оставляющая его без внимания Мура направляла адресату в Москву рекомендательные списки англоязычных авторов для возможных в будущем переводов их книг на русский. Среди рекомендованных промелькнуло имя неведомого (но так и не ставшего известным в СССР) Джозефа Сторера Клаустона. Как заключает Нина Берберова, «сведений о нем нет и о чем он писал — неизвестно».

«Железную женщину» Берберова писала в конце 1970-х годов, и вполне закономерно, что спустя полвека упомянутое имя английского беллетриста прочно кануло в Лету, откуда извлечь его было не по силам даже академическим кругам современной Америки.

Однако то, что осталось неизвестным Берберовой и Принстону с его архивом и библиотекой, было более чем ведомо... парижанину Жаку Преверу. Ибо в канун «странной войны» его черная комедия «Странная драма» (признанная критикой «самым дурацким фильмом 1937 года») была не более как экранизацией-пародией желтого романа Джозефа Сторера Клаустона «Его первое преступление» («His first offense»).

Должно было пройти два десятилетия, а в послевоенное французское кино должна была прийти новая генерация, чтобы устами представительницы «новой волны» Аньес Варда воздать должное и «Странной драме» — гордости национального кино — и ее авторам, Карне и Преверу, уже бесспорным классикам.

В конце 40-х годов на вечере, посвященном Жаку Преверу, Жан-Поль Ле Шануа вспоминал о годах их юности: «1932 год... Мы — кучка молодых энтузиастов кино... и ни одного су в кармане... Мы не были ни «клубом», ни «литературным объединением» в современном смысле. Мы просто группа людей, из которых каждый навсегда и безгранично предан Жаку Преверу, потому что в нем для нас авторитет, сам смысл нашего существования, он в некотором смысле сама наша совесть. Почти каждый вечер на улице Дофин, где жил Превер, устраивались представления. Сцену и зрительный зал образовывали комната, часть коридора и начало лестницы. Зрители, если хотели, становились актерами, принимали участие в действии, импровизируя свои роли. В зависимости от нашего настроения эти скетчи длились час или два. Речи, всякий бессмысленный вздор, блестящие диалоги, в которых раскрывался большой поэтический талант Жака Превера... Ни один из этих скетчей не был записан. Но затем Жак Превер стал писать, и несколько вечеров

подряд у себя в комнате или в соседнем ресторанчике он пичкал нас кусками из «Дела в шляпе». Но поставить фильм по его сценарию было делом более трудным»[1].

В 1936 году на экраны выходит фильм «Преступление господина Ланжа» Жана Ренуара по сценарию Жака Превера. Тогда же Превер адаптирует новеллу Ги де Мопассана Загородная прогулка». Ренуар, прочитав ее, кратко резюмирует: «Это превосходно, но мне здесь делать нечего». Несмотря на это фильм он все же поставил, хотя лента была смонтирована и вышла на экраны лишь в первый послевоенный год. Уже в ней проявилась характерная особенность автора — в создании законченной поэтической системы, в стремлении разрабатывать сюжет до мельчайших подробностей. Два года спустя, в 1938-м, Кристиан-Жак ставит по преверовскому сценарию «Беглецов из Сент-Ажиля», а после войны выйдут «Любовники из Вероны» Андре Кайатта и «Собор Парижской Богоматери» Жана Деланнуа. Особенность преверовского письма в них проявилась особенно ярко — не столько создавать новые сюжеты, сколько интерпретировать мотивы старых, будь то классический роман Виктора Гюго или современная вариация на вечную тему в истории веронских любовников. Особенно же полно эта черта сказалась в фильмах Марсея Карне, снятых по сценариям Жака Превера.

Содружество это возникло еще в первой половине 30-х годов, когда Карне снимал свои короткометражки, а Превер писал сценарии и диалоги к ним. Не во всем самостоятельный и удачный дебют молодого режиссера — фильм «Женни» (1936), который должен был ставить Жак Фейдер (по настоянию жены-актрисы Франсуазы Розе тот поручает постановку фильма своему ассистенту), — укрепил их дружбу и стремление к совместной работе. И уже в следующем году была поставлена «Странная драма», вероятно, самый литературный фильм Карне и Превера.

«Литературность» его определена пародийной интригой в отношении первоисточника, взрывной эксцентрикой ситуации и диалога. «Странная драма» — фильм-перевертыш, фильм-парадокс. Возможно, в силу этого он поныне до чрезвычайности современен. Как известно, французский эпитет *drôle* несет в себе массу значений и нюансов — это «смешной», «забавный», «чудной», «дикий», «исключительный», «странный». *Drôle* может выступать и как персонифицированное существительное — «негодяй», «плут», «пройдоха», «бездельник», «шалопаи», «пострел», «шутник», «чудак», «шут». В перипетиях сюжета, в его коллизиях находят себе место все без исключения значения этого слова. Из их совокупности рождается ощущение странного, логически непостижимого и необъяснимого действия на экране. Ощущение алогизма усиливается и тем, что слова «*drôle de drame*» при явной аллитерации изрядно далеко отстоят по смыслу, сопрягаясь между собой с трудом. Фильм изначально как бы взят Превером в кавычки.

Его фабула перенасыщена нелепостями и трюками, которые и остались бы таковыми, если их рассматривать вне контекста эпохи и особенностей преверовского письма. Автор прежде всего высмеивает здесь увлечение детективными романами (рипост к первоисточнику, самому Джозефу Стореру

Клаустоуну!), любовь французов к экзотике, их стремление к иллюзорности, вымысленности чувств. Безжалостному сарказму подвергает фальшь и лицемерие клерикальных кругов, в частности епископата.

Принципы «черного юмора» с его алогичностью и абсурдом, освоенные Превером еще в годы сюрреалистической юности, оказались как нельзя уместными применительно к внешне благополучному мелкобуржуазному миру, над которым автор иронизирует с нескрываемой издевкой.

Главный герой — Ирвин Молинэ — является ботаником, изучающим проблему «миметизма мимоз». От ее научности здравый смысл надежно защищен смехом. Но миметизм как сходство разных видов растительного и животного миров не чужд и антропологии. Очень легко и вполне естественно герой из ботаника превращается в сочинителя детективных романов, из Ирвина Молинэ — в Феликса Шапеля. Оказавшись вовлеченными в интригу детективной игры, добропорядочный епископ превращается в добровольного сыщика, любитель животных — в убийцу мясников, и т.д. Преверовский сюжет пестрит такими перевертышами. Абсурдность же характеров героев-марионеток оборачивается нелепостью законов, которые регулируют жизнь. Заведенное по ходу фабулы уголовное дело оказывается странным, нелепым, забавным. Оно в полном смысле слова оказывается заведенным как пружина, раскручиваясь само собой, без видимого участия логики и реалий. Фильм пронизывала насмешка над сущим миром, который лишь с виду оказывался искусственным и мнимым. Естественно, что зрители-современники, узнавая себя в героях, еще не были приучены столь саркастично смеяться над собой, отторгая непривычную эстетику.

Превер и Карне владели не только сатирическим, но и лирическим ключом. В ситуации угрозы реального фашистского переворота во Франции середины 30-х годов и Народного фронта — как реакции на него — лирическая эстетика взяла верх над эстетикой «черного юмора», оказалась доминирующей. В одном из редких своих интервью Марсель Карне обмолвился, в какой-то степени выразив их общее с Превером кредо: «Я не пессимист. Я не маньяк «черного фильма». Однако фильмы такого рода всегда в какой-то мере отражают время. Эпоху перед войной нельзя было назвать особо оптимистической. Мир грозил рухнуть. В тех фильмах было смутное предощущение его падения»[2].

Литературной основой нового фильма Карне и Превера — столь же далекой, как в случае со Сторером Джозефом Клаустоуном — оказался роман так же забытого сегодня французского писателя Пьера Мак-Орлана «Набережная туманов» (1927). Обладая он трезвой самооценкой, Мак-Орлан мог бы сказать о себе словами Александра Грина: я знаю, что я не перворазрядный писатель, зато в ряду не перворазрядных я первый...

Талантливый эпигон экспрессионизма, Мак-Орлан в своих книгах 20-х годов сполна выразил смятение и ужас, вызванные недавней мировой катастрофой, чем и оказался близок Карне и Преверу, жившим в преддверии катастрофы новой. В сборнике авторских новелл и повестей «Коварство» (1923)[3] весьма характерно сопряжение мотивов современных — послевоенная Европа — с

мотивами и темами традиционно-мрачного средневековья: феодальные войны, инквизиция, проказа и т.п. Современный Париж в очерках и зарисовках Мак-Орлана предстает видением тотального ночного кошмара. В романе «Желтый смех» (1914)[4] писатель рисует охватившую всю Европу эпидемию смеха. Ситуации романа подчеркнута фантастичны: заразивший людей смех подобен чуме или варварскому нашествию, причины его необъяснимы. Используя универсальную метафору, Мак-Орлан выявляет двойственность и алогизм современной цивилизации. Проходят чередой гротескно изображенные последствия эпидемии смеха: ожесточенные парижане устраивают публичное избиение клоунов в цирке; на фонарном столбе качается всемирно известный комик, национальная гордость Франции; леса заполнены беженцами из городов, куда в свою очередь устремляются за поживой толпы крестьян. Автор завершает роман зловещим символом. Герой, один из немногих уцелевших и спасающихся в горах, сталкивается с несчастным человеком-обрубком. Этот жалкий карлик, в прошлом знаменитый актер, которого в былые времена выносили на сцену, считался непревзойденным Гамлетом. Из жалости герой подбирает его и странствует с ним по лесам. Но доведенный до отчаяния одиночеством и трагическими событиями, не в силах выносить жалобы и подозрения «принца датского», он сбрасывает человека-обрубка с горы, тем самым уничтожая последнее порождение цивилизации.

Париж кануна Первой мировой войны вновь оказывается местом действия другого романа писателя — «Набережная туманов»[5]. На заснеженном (!) Монмартре в кабачке «Ловкий кролик» собираются несколько постояльцев, каждый из которых рассказывает историю собственной жизни. Автор здесь пытается, хоть и безуспешно, избежать новеллистического принципа повествования. С этой целью во второй части книги он отыгрывает историю каждого из героев, добавляя к ней мелодраматическую кодую. При видимых слабостях литературной конструкции и издержках вкуса Мак-Орлану меж тем удается выписать обобщенный образ монмартрской богемы начала века и создать неповторимую атмосферу действия. И десять лет спустя по выходе романа он обладал для современников, в том числе для литераторов и кинематографистов, неоспоримыми достоинствами, представляя собой канву, по которой можно было выткать новую историю, перелицевав вчерашний сюжет.

Композиционные прорехи и лакуны первоисточника, думается, были особенно по вкусу Преверу — чутье интерпретатора и версификатора его не обманывало. Как автор сценария он переносит действие будущего фильма в портовый Гавр, прорисовывает и индивидуализирует образы главных и второстепенных персонажей. Вводит также характерные мотивы, из которых наиболее важными явились мотивы окутавшего мир тумана и манящего моря, которое грозит героям не спасением, но гибелью. В фильме получают убедительное визуальное воплощение царящие неустойчивость, зыбкость, моральный туман. Люди одиноки, разобщены, окружающий мир балансирует на грани разрушения. Реальность дана глазами ведущих протагонистов-

романтиков, не умеющих размежевывать мечту и реальность, как бы они сами к тому ни стремились.

Превер, еще не став профессиональным поэтом, уловил ту самую закваску мировой лирики, о которой писала Ахматова: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...» На этом принципе отбора реального материала и были замешаны его кинематографическое творчество и в целом «поэтический реализм» 30-х годов.

Практически все писавшие о «поэтическом реализме» применительно к произведениям Превера-Карне отмечали, что над героями их фильмов довлелеет рок и что их трагедия — следствие фатальной предопределенности. Это справедливо, в особенности для их фильмов последующего десятилетия, где степень условности в персонификации героев настолько высока, что они становятся выражением определенных понятий и идей — Преступления, Рока, Любви. Дистанцированный от современности характер действия их фильмов 40-х годов предполагает именно такого рода персонажей.

В «Набережной туманов» рок и судьба проявляются как внешняя, чуждая героям инородная сила. Она еще не сконцентрирована в образе одного персонажа, как это будет позднее. Ее носителем здесь является враждебное героям окружение. Этой враждебной силе лирические герои Превера-Карне противопоставляют единственное чувство — Любовь.

Тема любви — ведущая тема авторов. Любовь для их героев выступает искуплением, избавлением от страданий, спасением от одиночества. Сама возможность любить становится их утверждением в жизни. Она утверждает себя как противопоставление насилию, смерти и забвению. Однако любовь же ускоряет трагическую развязку. Недаром «Набережная туманов» являет собою обобщенный образ мечты, иллюзии, не осуществимой в реальности.

Все своим творчеством Превер и Карне подтверждают слова Александра Блока: «Только влюбленный имеет право на звание человека». В ответ на упрек о том, что любящие в его фильмах несчастны, режиссер однажды возразил: «Я не согласен. У моих персонажей всегда есть миг счастья. Миг — это уже много»[6].

Как все художники, остро ощущающие несоответствие между реальным бытием и стремлениями человека, остроту конфликта «безмерности мечты с предельностью морей»[7], Превер и Карне противопоставляют дисгармонии мира гармоничность формы своих произведений. От фильма к фильму она становится все более конструктивной и емкой. Импрессионистическая форма «Набережной туманов» с образами тумана и моря, с одинокими обитателями портового Гавра и зловещим их окружением передает не столько их стремления, сколько их смутные, неосознанные ощущения.

Если в «Набережной туманов» авторы ограничили пространство и время действия, то в основу следующего своего совместного фильма — «День начинается» — положили классический принцип трех единств. Проблема фильма — крушение романтических идеалов, утрата которых чревата для героя смертью. Основной его конфликт — столкновение поэтической

одухотворенности с жестокой прозой жизни. Это столкновение находит выход в роковом противоречии между миром и личностью.

Концепция фильма получила идеальное воплощение в драматургической конструкции Жака Превера. Взяв за основу сценарий Жака Вио, Превер его в корне переработал и переписал диалоги. Действие у Превера развивается по принципу классического произведения — экспозиция, тема и ее завершение. Последний эпизод фильма образует коду, выходящую за пределы общей конструкции. Это сцена самоубийства героя, которая обрывается на незавершенной ноте — звонком будильника, возвещающего утро нового дня. Превер поэтически «рифмует» многие ситуации фильма, создавая определенные повторы, лейтмотивы, пронизывая ими все произведение. Благодаря этим рефренам прошлое получает повторение в настоящем, а образы настоящего вызывают воспоминания из прошлого. Тот же принцип применен и в режиссуре Карне — в повторении одного и того же ракурса, в использовании навязчивого музыкального рефрена, в обыгрывании отдельных деталей.

Мастерски используя «язык пространства, сжатого до точки» (Мандельштам), Превер и Карне не только показывают, как реальные предметы вызывают ушедшие события. Авторы показывают и обратный процесс, завершающий круг воспоминаний, а вместе с ними и жизнь героя — как те же вещи от него ускользают. «Сперва количество вещей уменьшалось по периферии, далеко от него; затем уменьшение стало приближаться все скорее к центру, к нему, к сердцу...»[8]. Будильник, который герой заводит вечером, звонит уже после его смерти. Круг замкнулся — трагедия свершилась.

Частная трагедия героя не случайно оказалась синхронной времени историческому. В 1939 году, когда фильм «День начинается» вышел на экраны, началась вторая мировая война.

Начало войны и последующая оккупация Франции создали для авторов особую ситуацию. Французское кино оказалось под патронажем немецкой студии «УФА», став ее филиалом в виде парижской студии «Континенталь». Большинство киноклассиков эмигрировало за пределы страны. Превер и Карне остались в числе немногих во Франции.

Их новый фильм «Вечерние посетители» (1942) представляет собой стилизацию средневековой легенды XV века о Дьяволе, отправившем на землю своих посланцев «с тем, чтобы обезнадежить смертных». Аллюзийность сюжета была несомненной для зрителей под оккупацией. Мастерство художников было направлено на то, чтобы эту стилизацию подчеркнуть, а аллюзийность — усилить.

Излюбленная манера Превера-литератора, построенная на повторах, рефренах, аллитерациях и лейтмотивах, получает здесь исчерпывающее воплощение. Как в будущих стихах, он строит сценарии на целой системе повторов, понимаемых им очень широко — от повторов сюжетных мотивов внутри самого произведения до фонетических созвучий в отдельных словах. Сама конструктивная форма искусства, поэзия в пределах своей

конструктивности достигает небывалой свободы ассоциаций и неповторимой поэтической атмосферы.

Форма стихов Жака Превера куда свободнее в сравнении с классической поэтической формой. Несчетно варьируя то или иное выбранное слово, Преве́р обнажает скрытые, неизвестные прежде или забытые его значения. В стихотворении «Утренний завтрак» глагол «mettre» — как в свое время «drôle» — выявляет множество своих значений. Это и «наливать», и «класть», и «ставить», и «стряхивать», и «надевать»:

«Il a mis le café dans la tasse
Il a mis le lait dans la tasse au café
Il a le sucre dans le café au lait
Avec la petite cuiller».

Употребление одного и того же слова или глагольной формы тавтологией Преве́ру не грозит. Автор описывает каждое движение незнакомца в кафе — как он налил себе кофе в чашку, как налил молоко в чашку с кофе, как положил себе сахар в кофе с молоком, как он выпил кофе и поставил чашку на стол, как зажег сигарету и, закурив, стал пускать кольца дыма, как стряхнул пепел в пепельницу, как он поднялся, надел шляпу и плащ («parce qu'il pleuvait» — «потому что шел дождь») и вышел. Повторы Преве́ра и создают его неповторимую поэтическую атмосферу, благодаря тем бытовым описаниям, благодаря почти песенному рефрену — «sans me parler, sans me regarder» — «не говоря со мной, не глядя на меня», — эта атмосфера, грустная и щемящая по настроению, доминирует в стихе. Его финал эмоционально как бы предре́шен и детерминирован — «...et moi j'ai pris ma tête dans les mains et j'ai pleuré».

Этот же прием Преве́р широко использует и в кино. Слово у него всегда ассоциативно. Слова, как бы случайно оброненные по ходу действия, обыгрываются затем в ином значении и с другим смыслом. Показательна здесь начальная сцена «Вечерних посетителей» с владельцем медведя перед въездом менестрелей — посланцев Дьявола в замок. Потеряв своего медведя, балаганщик произносит набор почти бессмысленных в диалоге, но знаковых слов — «mon frère, mon compagnon» — «мой брат, мой компаньон» — и — «chaone et anneau» — «цепь и кольцо». Уже в замке один из менестрелей, представляя свою спутницу в мужском обличье, обыгрывает те же значения — «мой брат, мой компаньон». А влюбляя в себя обитателей замка, каждый из них дарит своим избранникам то «цепь», то «кольцо». Функциональный же глагол из эпиграфа к фильму «désespérer» — «обезнадежить», «привести в отчаяние» — на протяжении сюжета обращаем к различным персонажам, используя как ироничный ключ к различным ситуациям.

Преве́р реализует поэтическую метафору и чисто пластически. Речевой оборот «la beauté du Diable» используется в диалогах как «изюминка», придающая внешности человека неповторимость и своеобразие, делающая его отличным от других. В фильме «красота Дьявола» становится целой сюжетной линией: некрасивая служанка становится прекрасной и в нее влюбляется паж замка Гийом Анно, а с приходом Дьявола ее красота исчезает. Имя пажа — Анно —

также, кстати, отсылает нас к образу кольца: потеряв подругу, он возвращается к исходной точке, совершив движение по кругу.

И еще один существенный повтор. Трижды в сценарии употребляется эпитет «rétrifié» — «окаменелый», «застывший», «превращенный в камень». В экспозиции фильма, когда всадники-посланцы едут к замку, они проезжают мимо скал, покрытых окаменелой лавой. Затем, уже во время бала в замке, один из них берет лютню и касанием струн останавливает время, а гости застывают в танце. И, наконец, в финале Дьявол, не властный над любовниками и не способный их разлучить, превращает их в каменные статуи. Метафора у Превера образует поэтически замкнутый круг.

Но Превер и Карне все же лишают средневековую легенду ее замкнутой статичности. За этим формальным приемом просматривается авторская концепция человека. Человек, по Преверу и Карне, не укладывается в заданные рамки, он всегда шире их. Герои «Набережной туманов» стремятся в море — к новой жизни. Воспоминания главного персонажа фильма «День начинается» выводят его за пределы комнаты, в которой он вынужден находиться. В финале «Вечерних посетителей» бьются сердца закованных в камень любовников. Дьявол в гневе хлещет их хлыстом, но его удары лишь подчеркивают силу бьющихся в унисон сердец.

«Дети райка» (1943–1945) подводят итоговую черту под десятилетием совместного творчества Превера и Карне. Созданный в годы Освобождения, этот фильм размыкает прошлое и будущее. Французский театр первой половины XIX века, его классики Гаспар Дебюро и Фредерик Леметр, легендарный убийца Ласнер необходимы авторам, чтобы подчеркнуть условность театральных масок перед безусловностью окружающих героев реальности.

1946 год — время распада содружества драматурга Превера и режиссера Карне. Искусность их эстетики обернулась в условиях неореализма нарочитой искусственностью. Должно было вырасти новое поколение, молодая генерация кинематографистов во Франции, в Италии, чтобы эстетика «поэтического реализма» была оценена вновь. Но об этом напишет в своем эссе «Марсель Карне-парижанин» Микеланджело Антониони, проработавший ассистентом режиссера на «Вечерних посетителях», а как режиссер четверть века спустя, в «Блоу-ап», воплотивший заветы логических реалистов. Тогда же это сделает и его соотечественник Феллини.

Но это будет в послевоенном будущем. А в год распада содружества Превер выпустит первый сборник своих стихов под названием «Слова («Paroles»)), и слава Превера-поэта для читающего мира затмит его славу драматурга, которая предшествовала поэтической.

1. Л е п р о о н П ь е р. Современные французские режиссеры. М., Издательство иностранной литературы, 1960, с. 660-661.
2. C h a z a l R o b e r t. Marcel Carne (Cinéma d'aujourd'hui). Paris, 1965, p. 28.
3. «Malice» (1923), русский перевод — Л., 1925.
4. «Le rire jaune» (1914), русский перевод — М., «Круг», 1926.

5. «Le quai des brumes» (1927), русский перевод под названием «Париж в снегу» — М., «Современные проблемы», 1928.
6. Chazal Robert, op. cit., p. 28.
7. Бодлер Шарль. Плавание («Le Voyage»). /Перевод Марины Цветаевой. — В кн.: Цветаева Марина. Сочинения. В двух томах. Т. 1. М., 1988, с. 608.
8. Олеша Ю. Лиомпа. — В кн.: Олеша Ю. Повести и рассказы. М., «Художественная литература», 1965, с. 263.

© 2000, "Киноведческие записки" N48