

**И.М. Беленький**

# **Франсуа Трюффо**

**Мастера зарубежного киноискусства**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 791.43/.45  
ББК 85.38  
И11

И11 **И.М. Беленький**  
Франсуа Трюффо: Мастера зарубежного киноискусства / И.М. Беленький – М.: Книга по Требованию, 2012. – 152 с.

**ISBN 978-5-458-32088-7**

Сборник посвящен творчеству видного современного французского кинорежиссера Франсуа Трюффо, создателя фильмов «400 ударов», «Жюль и Джим», «451° по Фаренгейту», «Семейный очаг», «Карманные деньги» и др., иные из которых знакомы советскому зрителю. В сборник включены рецензии советских и зарубежных авторов на фильмы Трюффо, отрывки из сценариев, интервью и статьи самого режиссера.

**ISBN 978-5-458-32088-7**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2012  
© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2012

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



## И. Беленький

### В сторону Кино

(Знакомство с Франсуа Трюффо)

Он шел в кино долго, мучительно, а появился в нем легко, даже неожиданно, и тотчас столь же неожиданно обнаружилось, что кино его ждало, что будущие герои, точно зрители, следили за его первыми кинематографическими пробами, а будущие зрители уже приглядывали себе место героев в его будущих фильмах.

Он был из «неприкаянных» французов, из тех, кого еще детьми война выбросила из уютных обывательских гнездышек и швырнула в пучину хаоса и разброда, лишила веры в незыблемость общественных устоев и моральных ценностей, привила разочарование и скепсис. Но он был и из тех, кого жизнь в послевоенной Франции научила самостоятельности и независимости, в ком обнаружила дарования, в иных условиях, может быть, и не проявившиеся бы. Ему удалось выразить чувствования и настроения своего поколения — нет, не тех, кто в драматической обстановке политического и нравственного размежевания сумел противостоять реакции, но той немалой его части, «разбитых», «несчастливых», «неприкаянных», разуверившихся и разочарованных, кто, захлебываясь в водовороте новой, послевоенной жизни, с надеждой тянулся к привычному довоенному покою, но покой этот не обрел, ибо обрести его, как и все, канувшее в ету, невозможно. Он представил своему поколению картины жизни во Франции, очищенной от войны, образцы «нового покоя», но и тот оказался недостижимым. Покой только снился.

#### 1. К профессии

Родился он в Париже 6 февраля 1932 года в «разночинной» семье: отец, Ролан Трюффо, работал промышленным дизайнером; мать, Янина де Монферран, — секретаршей. На детство его пришлось война: в 1940 году, когда Франсуа исполнилось восемь лет, Францию оккупировали немцы.

Примерно в ту же пору выяснились и два обстоятельства, позднее повлиявшие на умонастроения будущего режиссера.

Во-первых, оказалось, что единственный сын в семье совершенно чужой и своим родителям не нужен. Как переживал эту драму маленький Франсуа? Мы знаем об этом по тому, как переживал ее маленький Антуан в фильме Трюффо «400 ударов». Это по-детски острое ощущение собственной ненужности, заброшенности Трюффо выразил фактически во всех своих фильмах, и в дальнейшем большинство его протагонистов будут искать себе семью (либо мстить за ее утрату), а сам он, лишенный в детстве теплоты семейного общения, постарается создать ее атмосферу во всех съемочных группах, в которых ему придется работать. За мотивом семейной разобщенности и безнадежного стремления эту разобщенность преодолеть (постоянный мотив фильмов Трюффо) можно разглядеть не только прохладные отношения между Трюффо-старшим и Трюффо-младшим, но общее для Западной Европы послевоенное отчуждение между «отцами» и «детьми». С другой стороны, распад семьи — тема многих произведений послевоенного западно-европейского искусства — корнями своими уходил именно в обыденные отношения внутри семей мелких буржуа и всяческих «разночинцев», наподобие семьи чертежника Трюффо.

Другим обстоятельством, оказавшимся важным в долгосрочном плане, стало поведение супругов Трюффо во все время немецкой оккупации. "Мои родители не были ни политиками, ни верующими. То было время оккупации, и они просто выжидали, пока немцы уйдут. Некоторые наши родственники участвовали в Сопротивлении, и их

депортировали; другие, напротив, сотрудничали с немцами. У отца же (он тогда работал чертежником) жизнь заполнялась единственной страстью — туризмом. Оба с матерью частенько уходили в горы, а меня оставляли на родственников... Мы жили на Пигаль — в ту пору это был самый распущенный район Парижа: во время войны нигде в городе не было такого района. Классические французские проститутки в чулках с «черного рынка» процветали именно там. Если ночью на Пигаль вдруг раздавался выстрел, то это вовсе не означало, что немцы напали на след кого-нибудь из Сопrotивления. Просто кто-то, немец ли, француз — безразлично, оказался не в той постели»<sup>1</sup>.

Итак, в семействе Трюффо и их родственников были представлены все варианты отношения к окружающим событиям: борьба, коллаборационизм и обывательское безразличие — существование «над схваткой». Когда родители уходили в свои турпоходы, ребенка они оставляли, надо думать, не на тех родственников, что участвовали в Сопrotивлении. Эта политическая инертность не могла не окрасить отношение к миру у будущего режиссера — перечитайте его меланхолическое уравнивание родственников-антифашистов и родственников-коллаборационистов или описание ночной жизни на площади Пигаль, сделанное спустя три десятилетия. Более свежий пример — фильм «Последнее метро» (1980), где жизнь оккупированной Франции воссоздана в том же эмоциональном ключе, что и выше приведенный отрывок из интервью Трюффо,— притом, что в фильме выражена и ненависть к фашизму и горячая поддержка героев Сопrotивления. Это доказывает, что, осуждая противоречия в мышлении современных западных художников, ни в коем случае не должно забывать о тех сложных и противоречивых обстоятельствах, в которых протекала и протекает жизнь этих художников, и что сами эти противоречия — не повод для проклятий, но пища для размышлений над превратностями бытия в обществе, где жизнь — это борьба за выживание. Быть взрослым Франсуа Трюффо никто не учил. Всем чужой, он в итоге (как и маленький Антуан) смог стать только правонарушителем. Предоставленный родителями-соседями самому себе, он вел как бы две жизни, оставившие на его судьбе четкие отпечатки. Одна напоминала судьбы маленьких диккенсовских изгоев. В восемь лет его отправили в детский лагерь, очень смахивающий на исправительный дом,— в нем Франсуа прожил всю войну. «Директор нашего лагеря сбывал на «черном рынке» продукты, предназначавшиеся нам... Мы попытались жаловаться, но директор пригрозил: «Это клевета. И вы мне за нее ответите!» Нас это поразило, ибо мы не знали, что такое клевета»<sup>2</sup>. Едва во Францию вступили войска союзников, Франсуа сбежал из лагеря домой, но на прошло и двух лет, как он сбежал и из дому. «Поймав, отец притащил меня за шиворот в полицейский участок на площади Пигаль, где меня заперли в одну кутузку с проститутками. Оттуда меня перевели в исправительный дом. Словом, все как 8 «400 ударах»<sup>3</sup>.

В 1947 году он четыре месяца работает кладовщиком на зернохранилище, а потом, уволенный оттуда, решает организовать собственный кино клуб (после войны это было всеобщим поветрием). Этот кино клуб, «Кружок киноманов», просуществовал (в помещении Пале-Клюни) около года, после чего его шестнадцатилетний владелец за свою «хозяйственную» деятельность вновь оказался за решеткой. Для отца, обнаружившего его по объявлению о кино клубе в «Франс-суар», сдать сына в полицию оказалось проще, чем платить за него долги. Руководя своим «Кружком киноманов», Трюффо познакомился с владельцем конкурирующего кино клуба, «Камера обскура», Андре Базе-ном (уже тогда автором принципиальных для теории кино статей «Онтология кинематографического образа», «Миф тотального кино» и др.). Они привязались друг к другу, и

<sup>1</sup> «The New York Times», 1970, 27 sept., sect. 2, p. 13.

<sup>2</sup> «L'Express», 1959, № 410, 23 avr., p. 35.

<sup>3</sup> «The New York Times», 1970, 27 sept., sect. 2, p. 13.

двадцатидевятилетний Базен заменил мальчику отца, о чем Трюффо с нежностью вспоминал спустя десять лет в некрологе<sup>4</sup>.

В конце 1948 года он сумел освободить Франсуа из Центра по перевоспитанию малолетних преступников в Вильжуифе — на том условии, что мальчишка еженедельно будет консультироваться у психиатра,— и устроил его на работу в киноотдел газеты «Травай э культюр». Однако положение Франсуа непрочно: стоит Базену заболеть, и Трюффо опять без работы. Он пытается определиться самостоятельно: работает клерком, посыльным, даже сварщиком, но нигде не в состоянии задержаться сколько-нибудь долго. В 1951 году он добровольно поступает на службу в армию. «Я влюбился. Моя девушка торговала тканями в лавочке своей матери. Я поселился в гостинице напротив и каждый вечер следил за девушкой. Потом однажды мне надоело смотреть, как она ходит в кино то с одним, то с другим парнем, и я пошел в армию»<sup>5</sup>. Армейская действительность скоро разочаровала его. То были годы войны, которую Франция вела во Вьетнаме, и Франсуа, который при своей политической беспечности даже предположить не мог, что его непременно припишут к части, «освобождавшей» для метрополии ее бывшие колонии, решил тотчас же дезертировать. Он воспользовался увольнительной и в часть не вернулся. В кафе он случайно встретил Криса Маркера (впоследствии известного документалиста), который, узнав о дезертирстве, был просто потрясен. Маркер созвонился с Аленом Рене (уже тогда автором лент «Герника», «Ван Гог», «Поль Гоген»), и оба, посоветовавшись, направили незадачливого добровольца к Базену, а тот в свою очередь настоятельно рекомендовал Франсуа вернуться в часть и подать рапорт о болезни. Итак, Трюффо опять арестован и посажен на этот раз в парижскую военную тюрьму в Дуплё рядом с дезертирами корейской войны. Из камеры, рассчитанной на четверых, где, однако, помещались еще одиннадцать человек, Трюффо опять-таки вызволил Базен. Он и его жена Янина выдали себя за родителей Франсуа (мать которого тоже звали Яниной) и около года добивались от военных властей разрешения на демобилизацию. В конце концов разрешение было получено, причем, как и у Антуана из «Украденных поцелуев», с мотивировкой «по неустойчивости характера».

Однако параллельно всем этим перипетиям Трюффо вел и другую щижнь, не столь наполненную потрясениями, но фактически сделавшую из него того, кем он в конце концов стал. Особенно прилежным учеником он никогда не был и, сбежав из школы, как впоследствии его ровесник Антуан, много времени проводил, слоняясь по городу и сидя в кинотеатрах. Однако, в отличие от Антуана, Франсуа был одержим кинематографом. Вместе с приятелем Робером Лашне (в «400 ударах», где мон, кстати, работал ассистентом режиссера, он выведен в образе Рене, друга Антуана)<sup>6</sup> Трюффо за шесть или семь лет просмотрел около двух тысяч фильмов: «Я потерял в кино около четырех тысяч часов, которые мог бы посвятить литературе»<sup>7</sup>. Увлечение это не было беспорядочным: Трюффо вел дневник, где в алфавитном порядке перечислял все просмотренные фильмы. Многократный просмотр одного и того же фильма позволял усвоить принцип построения диалога, соответствия слова и изображения. Дабы впоследствии (например, в «Жюле и Джиме») или в «Двух англичанках и Континенте») отказаться от стан-дартного, «театрального» диалога, стоило узнать принципы его построения во всех подробностях: от чего-то отказываясь, надо знать, от чего именно отказываешься.

Сегодня подобный эмпирический метод обучения (впрочем, вынужденный) кажется недостаточным, но кто из выдающихся французских кинорежиссеров специально учился кино? Жан Ренуар собирался стать кера-мистом, но под впечатлением от фильмов

<sup>4</sup> См.: «Arts», 1958, № 697, 19—25 nov.

<sup>5</sup> «L'Express», 1959, N9 410, 23 avr., p. 35. Позже Трюффо, вообще склонный обыгрывать в своих фильмах те или иные случаи из собственной жизни, воспроизвел с некоторыми изменениями эту ситуацию в своей киноновелле «Антуан и Кошетта» из фильма «Любовь в 20 лет».

<sup>6</sup> «Фамилию эту Трюффо потом отдаст Пьеру, герою «Нежной кожи»

<sup>7</sup> Цит. по кн.: Crisp S. François Truffaut. New York, Praeger Pub. Inc., 1972, p. 8

Чаплина передумал и решил заняться кинематографом. Рене Клер мечтал стать профессиональным ммотелем, но, снимаясь ради заработка в дешевых фильмах, заинтересовался кино. Жюльен Дювивье начинал театральным актером, потом стал ассистентом режиссера на съемочной площадке, затем писал сценарии и наконец начал по ним снимать фильмы. Марсель Карне был отдан в учение к столяру, затем слушал лекции по фотографии, работал в страховом обществе и, отслужив в армии, стал сначала ассистентом оператора, а потом — режиссером. Пути в кинематограф, как видим, весьма причудливы.

Но в биографии Трюффо, в ее пестрой «предыстории», в череде его случайных приработков, отсидок, авантур с киноклубом увлечение кинематографом стало спасительным берегом, что сразу почувствовал Базен. Поэтому он ввел мальчика в компанию энтузиастов, к которой принадлежал и сам, образовавших еще один киноклуб — «Объектив-49». Этот киноклуб, ставший, по словам Ж. Дониоль-Валькроза, «первым осознанием кинематографа послевоенным поколением»<sup>8</sup>, знакомил своих членов преимущественно с новинками, авангардом современного кино. В эмпирическом самокинообразовании Трюффо знакомство с только что снятыми фильмами фактически было постижением самого понятия «современное кино». Будущий критик и режиссер видел окружающую его жизнь глазами кинематографистов-современников — тех, кто заложил основы национального киноискусства 50 — 60-х годов, — Жана Кокто, Александра Астриюка, Робера Брессона, Раймона Кено, Роже Леенхардта, Пьера Каста, Жака Дониоль-Валькроза, наконец, Базена.

1 апреля 1951 года произошло событие, чрезвычайно важное не только в судьбе Трюффо, но и французского кино в целом. В этот день вышел первый номер журнала «Кайе дю синема» («Кинематографические тетради») — постоянной отныне трибуны кинематографической молодежи. Журнал был образован Ж. Дониоль-Валькрозом и членами клуба «Объектив-49», к которым присоединились Жак Риветт, Жан-Люк Годар и Эрик Ромер, сотрудничавшие в небольшой «Газетт дю синема». Однако материалов, подписанных Трюффо, ни в год образования журнала, ни на следующий год там не было. Именно в это время развернулась эпопея его службы в армии и отсидки в Дупле. В начале 1952 года выпущенного на свободу и демобилизовавшегося Трюффо «добрый волшебник» Базен устроил на работу в киноотдел министерства сельского хозяйства, где Трюффо организовал сеансы узкоплечных фильмов, а в конце года усилиями того же Базена Трюффо был введен в состав редакции «Кайе дю синема». Первый материал Трюффо<sup>9</sup> был помещен в номере от 21 марта 1953 года, и с тех пор Трюффо стал профессиональным критиком и опубликовал в разных изданиях более сотни статей, обзоров, рецензий и интервью.

Ко второй половине 50-х годов жизнь Трюффо вновь раздвоилась. Так счастливо образовавшаяся его карьера кинокритика продолжалась довольно интенсивно: как и все сотрудники «Кайе», Трюффо активно поддерживал тех, кого почитал (Виго, Ренуара, Кокто, Хичкока, Хоукса), и яростно нападал на всякого, кто ему не нравился и кого он клеймил «обезличенными техниками», насаждающими ненавистное ему «традиционное качество», то есть Отан-Лара, Деланнуа, Клемана, Аллегре и других крупных режиссеров довоенного и послевоенного французского кино. И под настоящей фамилией и под различными псевдонимами статьи его появлялись и в еженедельниках («Ар», «Радио-синема», «Билютэн де Пари») и в ежемесячниках («Кайе дю синема», «Ля паризь-ен», «Тан де Пари»). По собственному его признанию, Трюффо был «удачливым критиком»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> «Cahiers du cinéma», 1959, № 100, p. 68.

<sup>9</sup> Речь идет о публикациях в «Кайе дю синема». Первым же материалом из опубликованных Трюффо где-либо считается статья, посвященная Рене Клеру и напечатанная в «Bulletin du Cine-club du Quartier Latin», 1950, lévг. Эту статью упоминает и Трюффо во вступлении к своей книге «Фильмы моей жизни» (см. настоящий сборник).

<sup>10</sup> Truffaut F. Les films de ma vie. Paris, «Flammarion», 1975, p. 30.



Однако в глубине души протееже Базена, видимо, не вполне довольствовался достигнутым — тлел в нем, все разгораясь, огонек творческих, художественных амбиций, ясно прочерчивающий другую линию жизни. В это время Трюффо пишет сценарии. В 1955 — 1956 годах не без влияния американских образцов (фильмов Э. Казана «К востоку от рая», 1955, и Н. Рэя «Бунтовщик без причины», 1955, в которых снимался известный американский актер Джеймс Дин) Трюффо написал примечательную историю молодого парня, взбунтовавшегося против моральных и правовых ограничений, каждый день, каждую минуту навязываемых ему традициями буржуазного жизненного уклада. Сценарий понравился документалисту Эдуарду Молинару, и он даже хотел дебютировать в художественном кино фильмом по этому сценарию, но не сумел найти продюсера (годом позже он все же дебютировал — фильмом «Спиной к стене»). Да и сам Трюффо дважды пытался организовать съемки по своему сценарию, даже нашел актеров (сначала это был Жан-Клод Бриали, потом — Жерар Блен), но, как и Молинару, безрезультатно<sup>11</sup>. Вообще ситуация во французском кино 50-х годов была такова, что начинающему режиссеру прорваться в «большое кино» было практически невозможно. Цепочка публика — продюсер — режиссер выглядела настолько крепкой, что возможность экспериментов фактически исключалась, ибо требовалась абсолютная гарантия успеха, основанная на совершенном владении материалом, то есть на «традиционном качестве», как его понимали в кругах кинопромышленников. И Трюффо решил пойти путем, уже известным некоторым его коллегам (в частности, Астрюку, Рене, Риветту, Ромеру), — снять фильм на узкой пленке. В коммерческом отношении это, разумеется, ничего дать не могло, но появлялась вероятность, что на фильм обратят внимание продюсеры. Начало, однако, оказалось любительским. Съемки велись с помощью друзей: Риветт помогал работать с камерой, Рене правил диалоги и давал советы по монтажу, Дониоль-Валькроз предоставил свою квартиру в качестве съемочной площадки. Сценарий отсутствовал. В этой первой «пробе пера» (фильм принято называть «Визит»), по свидетельству видевших ленту, «какие-то молодые люди открывали и закрывали двери»<sup>12</sup>. Кинематографу надо было учиться. Заниматься в Институте высшего кинообразования (IDHEC) ни у Трюффо, ни у его приятелей не было ни времени, ни, главное, желания. Они опасались, что их научат снимать все те же «традиционно качественные» фильмы, на критику которых они тратили столько пафоса и душевных сил. Шаброль, например, уве рял: «Все, что нужно знать о кинорежиссуре, можно выучить за четыре часа, а на то, чему в IDHEC учат два года, хватит полдня»<sup>13</sup>. И Трюффо решил учиться практически. Сначала он попытался стать ассистентом у Макса Офюльса по картине «Лола Монтез», но ему отказал продюсер. Он хотел помочь старшим товарищам, Алену Рене и Александру Астрюку, полагая, что им удастся добиться самостоятельной постановки. Астрюку это удалось (он снял фильм «Дурные встречи»), но Трюффо остался в стороне. Затем он два года (1956 — 1957) работал с Роберто Росселлини над тремя сценариями, но ни один из них так и не был поставлен. Вместе с Риветтом, Шабролем и Шарлем Битчем он пишет сценарий «После дождичка в четверг», но возможность постановки по нему фильма вполне исчерпывалась названием.

Тут впору было впасть в отчаяние. Трюффо снова засел за сценарий. была задумана целая трилогия о детстве: история мальчишек, подглядывающих за влюбленными; история школьника, сбежавшего из школы; история «бунтовщика без причины». Последняя часть

---

<sup>11</sup> Спустя три года эту историю переработал Годар и снял по ней свой первый полнометражный фильм — «На последнем дыхании».

<sup>12</sup> Если судить по опубликованному недавно («L'Avant-Scène Cinéma», 1983, № 303/304, p. 89 — 92) «декупажу», эта немая короткометражка — она длится чуть больше ссти минут — отличалась свежим изображением человеческих лиц и причудливым смешением документального монтажа и игровых мизансцен (правда, неловких).

<sup>13</sup> Цит. по кн.: Crisp S. François Truffaut, p. 19.

трилогии, как уже говорилось, перешла к Годару, а первым двум суждено было стать началом режиссерского пути Трюффо.

Однако дебют Трюффо-режиссера не был только его личным делом. Вместе с Трюффо также вдруг, разом, открылась перед публикой целая когорта молодых режиссеров. Причем самое «открытие» их оказалось своеобразным: не будучи согласованным, оно произошло почти одновременно и не без влияния их друг на друга. Вместе дебютировав, они вместе получили и признание. Что же увидела в них кинематографическая публика?

\* \* \*

Три десятилетия назад люди, ходившие в ту пору в кино, вдруг почувствовали, что в волшебном зеркале экрана они уже давно не видели собственного отражения. Понятно, что кто-то должен был показать кино зрителям их самих и к тому же сделать это так, чтобы, по не слишком свежему выражению Трюффо, в собственных глазах они «выглядели такими, какие они есть». Задача, таким образом, формулировалась просто — требовалось показать на экране реальный мир. Жизнь, которую каждодневно ведут миллионы людей. Казалось бы, чего проще! Жизнь-то эта прямо перед глазами — ставь камеру и снимай! Этим соображением, по-видимому, и руководствовался в свое время изобретатель кинематографа, запечатлевший в своих фильмах прибытие поезда на станцию Съота, выход рабочих с фабрики Люмьера и поливальщика улиц, который из-за проделок шкодливого мальчишки оказался облитым водой из собственного шланга. Но когда спустя шесть с лишним десятилетий другой проказливый мальчишка решил украсть пишущую машинку в конторе, где работал его отец, оказалось, что снять это событие попросту, по-люмьеровски поставив камеру, невозможно. «Тенденция Люмьера» (так окрестили ее во Франции), вполне естественная для фотографического происхождения люмьеровского изобретения, практически после первых же киносеансов уступила более зрелищной тенденции — «тенденции Мельеса», первого в мире киносказочника и кинофантаста. Смешавшись с веяниями из-за океана, мельесовский вымысел породил «черные» фильмы, «криминальные драмы», всевозможных «Жюдексов», «Фантомасов», «Мертвецов-убийц», фильмы с погонями, театрализованными расправами и проч. и проч. А первоначальная люмьеровская простота в показе фотографически реального и незатейливо увиденного мира уже принуждена была сражаться за право существовать на экране. И сражения эти, как правило, были неудачными.

Во Франции «тенденция Люмьера» давала о себе знать очень редко и крайне слабо: то в «популистских» фильмах и в серии «Жизнь как она есть» 10-х годов, то преимущественно уже в документальном кино — в фильмах Ж. Рукье 40 — 50-х годов («Бочар», «Фарребик», «Лурд и его чудеса»), в лентах «группы 30-ти», документалистов, выступивших в середине 50-х годов и позднее частью ставших сотоварищами Трюффо по «новой волне». Так что к тому времени, когда шкодливый Антуан Дуанель из «400 ударов» решился на воровство пишущей машинки, повседневная жизнь, в которой этот малопочтенный поступок совершался, уже давно была заслонена от нас на экране искусно вымышленными мифами, пышно реализованными в роскошных павильонах. Для того чтобы реальная (по крайней мере по внешним приметам) жизнь возникла на экранах не в документальном варианте, а как материал для художественного кинематографа, потребовался не один режиссер-нова-тор, а целая «новая волна» молодых творцов. Соединенными усилиями они постарались опровергнуть дорогостоящий павильонный кинематограф (в старину его называли бы «салонным», Трюффо и его товарищи дали ему презрительную кличку «папочкин») и вместо пышных зрелищ и душераздирающих историй предложили реальные драмы, происходящие с реальными людьми, пригласили зрителей прогуляться вместе с героями по настоящему, нетуристическому Парижу,

подышать его воздухом, насыщенным драматизмом, нелепицами и любовными идиллиями.

Повседневность, которую прежде — и в довоенном и в послевоенном кинематографе — толковали в псевдоромантическом духе как «серые будни», «прозу жизни», противостоящую подлинной поэзии, «нововолновцы» сделали объектом самого пристального внимания, источником поэзии своеобразной, кинематографической. «Снимать надо совсем другое и совсем по-другому. Выйти из шикарных павильонов на берег моря — солнце ведь дешевле осветительной аппаратуры! Снимать на улице, а то и в квартирах. Снимать не пятерых шпионов перед декорациями стен с размазанной грязью, а подлинные истории на фоне подлинных обшарпанных стен. Вам нужна любовная сцена? Чем заставлять актеров бубнить idiotские диалоги Шарля Спаака, вспомните-ка лучше свое вчерашнее воркование с женой, а то предложите актерам самим найти подходящие слова»<sup>14</sup>. Так писал в ту пору Трюффо. Именно жизнь улицы в крупном капиталистическом городе, каким был и остается Париж, — где скрыто (например, у Клода Шаброля в «Кузе нах»), где явно (во всех «нововолновских» фильмах Жан-Люка Годара, Трюффо, Луи Малля, Аньес Варда) — пульсирует в картинах молодых режиссеров, придает им композиционную и стилистическую целостность, обуславливает характеры персонажей.

Молодые Авторы (как они себя называли) не просто вывели своих героев на улицу — они оторвали их от сословно замкнутого социального бытия, разорвали нити, связывавшие нового героя с его семьей, обстановкой, окружением, заставили его отказаться от соблюдения специфических социальных ритуалов, свойственных тому или иному общественному слою, превратили его в «оторванную, носящуюся по воздуху былинку».

В буржуазном обществе улица — издавна прибежище бродяг, социальных апатридов, не привязанных ни к кому и ни к чему. Вот это отсутствие связей и есть духовное бродяжничество героев «новой волны». Кем бы ни были они по происхождению, оно никак не обыгрывалось по мере развития фильмовой фабулы. Шабролевские кузены-студенты, годаровские «странные бандиты», шансонье, ждущая результатов онкологического анализа в фильме Варда «Клео с 5 до 7», — ни у кого из них фактически нет иной биографии, кроме той, что происходит на глаза\* у зрителя. Это станет понятным, если учесть, что сюжеты своих фильмов Трюффо и его сотоварищи не придумывали, а шли наиболее простым и верным путем — черпали их из собственной жизни или из газетной хроники: кузен случайно убил кузена; девчонка выдала полиции своего любовника, мелкого бандита; бандиты застрелили проститутку; родители сдали сына-воришку в колонию для малолетних преступников и т. д. и т. п. О существовании этих людей читатели узнавали лишь из газетных сообщений, и только тогда обыватель становился «героем дня» (или недели, если газета еженедельная). Для читателей этой хроники, как для зрителей фильмов «новой волны», биография ее героев исчерпывалась публикацией.

Сюжеты эти, как видим, бульварны и не очень отличаются от тех, по которым снимались и снимаются до сих пор традиционные для французского кино криминально-фельетонные драмы. Однако их бульварность основана на хронике (пусть и полицейской) реальной жизни, и это обстоятельство сыграло в творчестве молодых режиссеров неоднозначную роль. Оно подтвердило призыв Трюффо «снимать на улице», ибо полицейская хроника как раз и отражала по большей части уличные происшествия; оно ориентировало фильмы «новой волны» на самого широкого зрителя — читателя газет, где эта хроника и публикуется. Но это же обстоятельство и сильно ограничило молодых режиссеров, ибо бульварность, фельетонность сюжетов придавала фильмам привкус поверхностности и легковесности, несерьезности общего тона. Причина этой фельетонности ясна: она в самом подходе «нововолновцев» к показываемым событиям, к специфически

---

<sup>14</sup> «Arts», 1958, 14 janv.

художественному выделению «типического» в окружающей жизни. Фильмы их строились, как правило, на особом, своеобразном, «авторском» видении внешних, наружных примет национального образа жизни. Но «под покровом» жизни, за уличную сутолоку, в самую суть человеческих отношений — в их общественную природу — молодые режиссеры заглянуть не смогли. Отсюда — фельетонность, по большей части и способствовавшая тому, что интерес публики к фильмам «новой волны», зрителей, на которых, как уже говорилось, фильмы эти и были ориентированы, угас сравнительно быстро. Для съемки «кассовой», чисто фельетонной продукции у Годара и остальных не хватало на первых порах технической выучки, а субъективная трактовка изображаемого отпугивала обывательскую массу зрителей, собственно говоря и обеспечивающую на Западе рентабельность любого фильма (первым из «нововолнцев» это, кстати, понял Шаброль и постепенно переключился на коммерческую продукцию).

Оператор Нестор Альмендрос, снимавший картины позднего Трюффо, так объяснил наступивший в итоге довольно быстро кризис «новой волны» (естественно, с узкопрофессиональной, но от этого не менее авторитетной точки зрения): «Ненаправленный, отраженный от потолка свет (и дневной и ночной) обезличивал любую индивидуальность в кино тех лет. Условность ради условности обернулась лишь блеклыми образами, и в итоге фильмы молодых стали походить один на другой; в целом же, по-видимому, к концу десятилетия общий художественный уровень киноматографического изображения снизился»<sup>15</sup>. Другими словами, художественная свежесть в подходе к жизненному материалу быстро иссякла, а глубоких идейных аргументов у молодых режиссеров не нашлось. Не выдвинула «новая волна» и ярких актерских дарований, — во всяком случае, дебютировавшие в это же время и прославившиеся позднее Б. Бардо, Ж. Моро, Ж.-П. Бельмондо, Ж.-Л. Трентиньян, Ш. Азнавур и другие интерес публики к фильмам «новой волны» поддержать не сумели.

Тем не менее как бы сегодня, спустя четверть века, мы ни относились к людям и фильмам этого яркого и скоротечного, точно метеор, явления в истории французского кино, как бы ни заковычивали — иронически или скептически — само название «новая волна», мы помним, что привнесенное на экран молодыми режиссерами ощущение подлинности изображенного и открытого зрителям мира, дыхание реальной повседневной жизни не только оказалось новым и неожиданным для французского кино того времени, но и прямо или косвенно затронуло все последующее кинопроизводство во Франции. И если сегодня даже «черные» фильмы или «полицейские драмы» снимаются не в павильонах, изображающих парижскую улицу, как это было в кинематографическую старину, а на настоящей улице, среди той повседневности, что окружает не только выдуманных персонажей, но и зрителей, то таково воздействие «новой волны», ее след в истории.

Художественная деятельность режиссеров «новой волны», смятенность, «расколотость» их мировоззрения, сформировавшегося в обстановке идейного разброда и общего разочарования «о Франции итогами второй мировой войны, оставили и глубокий идейный след в современном кинематографе. Трагические события войны и оккупации, почти не проникшие в тематический слой фильмов «новой волны», пропитали, однако, сознание их авторов. Они сформировали общий пессимистический взгляд «нововолнцев» на жизнь, их крайний субъективизм в оценке окружающей действительности, страх перед буржуазным миро-порядком и одновременно ненависть к нему, что сказалось, в частности, на неоднократно отмечавшейся и в нашей печати «деструктивной» (разрушительной) философии французской леворадикальной кинокритики конца 60 — 70-х годов. Правда, в отличие от левых радикалов, режиссеры «новой волны» (может быть, за исключением Годара) стремились возвыситься над породившей их буржуазной средой, противопоставить морали отчетливо буржуазной мораль гуманистическую по преимуществу.

---

<sup>15</sup> Almendros N. Un homme à la camera. Préface de François Truffaut. Lausanne, ed. «5 continents», 1980, p. 5.

Новой «новая волна» просуществовала лишь несколько лет — примерно с 1958 по 1962 год. Затем режиссеры (да и кинокритики из журнала «Кайе дю синема», их поддерживавшие) резко разошлись в стороны не только в творческих принципах, но и в том изначальном пафосе, который собственно и объединил их в их наступлении на коммерческий кинематограф. «Красавчик Серж» и «Кузены» Шаброля, «На последнем дыхании» и «Жить своей жизнью» Годара, «400 ударов» Трюффо, «Зази в метро» Малля, «Хиросима, моя любовь» Рене, «Клео с 5 до 7» Варда — вся эта «новая классика» устаревала в глазах современного ей зрителя с поистине обескураживающей стремительностью с каждым следующим фильмом тех же режиссеров. Короткий век «новой волны» фактически был predetermined: ведь появление новых имен обозначило не наступление искусства на коммерцию, а замену устаревших коммерческих рецептов. Прорвавшись на «большой» экран, молодые режиссеры постарались закрепить на нем основательно и надолго. Естественно, каждый по-своему. Свой путь в искусстве выбрал и Трюффо.

\* \* \*

Из оставшихся у Трюффо двух написанных им сценариев первым благодаря продюсеру Пьеру Бронберже свет увидели «Шпанята». Разумеется, за год, прошедший после «Визита», особых познаний в области режиссуры и техники съемок Трюффо не приобрел (да это и трудно себе лгать, ничего не снимая), но техническую осведомленность заменил зрительский опыт — те самые четыре тысячи часов, которые Трюффо мог бы в свое время посвятить чтению литературы. «Шпанята» наполнены кинематографическими цитатами. (Забегая вперед, скажу, что это «цитатничество» осталось у Трюффо на всю жизнь и проявляется практически в каждом фильме.) Тут и Люмьер, и Бунюэль, и Ренуар, и Виго, и осмеянный во многих критических статьях Деланнуа. Но вот что интересно. Пафос Трюффо-критика, преимущественно негативистский, выражался, как правило, в яростных инвективах против литературности в картинах «обезличенных техников» (так Трюффо называл не одного Деланнуа, а довольно многочисленных своих современников, в чем читатель убедится, прочтя помещенную в настоящем сборнике наиболее «громкую» статью молодого Трюффо «Об одной тенденции во французском кино»). Но, встав за съемочную камеру, Трюффо напрочь забыл об этих своих инвективах и начал с... экранизации. В результате фильм «Шпанята» оказался состоящим из мало связанных событий (мастерства обращения с текстом, каким владели «обезличенные техники», у Трюффо, естественно, не было), точно проволочкой, скрепленных многословным текстом, взятым, по мнению Ж. Колле, автора одной из книг о Трюффо, из трех новелл Мориса Понса — «На велосипеде», «Мисс Фрэйляйн» и «Шпанята». Сценарий же представлял собой мешанину из фабулы «Шпанят»<sup>16</sup>. Это противоречие между призывами к «нелитературному» кино и литературностью собственного творчества было присуще не одному Трюффо, а фактически всем режиссерам «новой волны». Об этом писал один из критиков той поры, Жан Домарши: «Их кино — это кино литераторов, или, как сказал бы Маркабрю, «фразеров». В памяти остаются не образы, а фразы... В Каннах Росселлини говорил мне: «Литература — вот неизлечимое зло французского кино»<sup>17</sup>. Как и в работе над «Визитом», съемочную группу составляли друзья и дети. «Взрослые» роли исполняли Жерар Блен (ныне ставший режиссером, а в ту пору никому не известный актер) и Бернадетта Лафон, никогда в жизни в кино не снимавшаяся. Прокатной рекламы не было, а следовательно, Трюффо не получил и прокатных гарантий. Чтобы фильм не выглядел совсем уж любительским (как «Визит»), решено было создать производственную компанию с минимальным исходным капиталом, которую назвали «Фильмы Кареты» («Les films du Carosse») — в память о фильме почитаемого «нововолновцами» Жана

<sup>16</sup> Collet J. Le cinéma de François Truffaut. Paris, Pierre Lherminier Editeur, 1977, p. 38.

<sup>17</sup> «Arts», 1960, № 785.

Ренуара «Золотая карета» («Le carrosse d'or», 1953). Давний приятель Трюффо Робер Лашне стал директором производства. Компания «Фильмы Кареты» и по сию пору выпускает на экраны фильмы Трюффо.

Съемки велись на античном стадионе в Ниме, подальше от посторонних глаз: в случае провала никто, кроме действительно близких друзей, не будет его свидетелем. На фильме и сегодня чувствуется нервная обстановка первых съемок. Начинающий режиссер торопится и как бы мимоходом вспоминает обрывки когда-то виденных фильмов: то детей, снятых сквозь решетку ворот на стадион, то план девушки, взятый в низком ракурсе, на фоне неба, и никак не связанный со смыслом происходящего. Однако в других эпизодах, снимавшихся позднее, цитирование стало намеренным и место случайных планов заняли уже либо имитированные фрагменты (кусочек а-ля «Политый поливальщик»), либо даже попытки язвительного пародирования — таков эпизод с афишей фильма Деланнуа «Бродячие собаки без ошейников» («шпанята» срывают со стены рекламный плакат и распевают куплеты о «бродячих ошейниках без собак»).

Надо отдать должное молодому дилетанту: он сразу понял искусственность сюжетного хода, на котором построен фильм, — компания ребятшек шпионит за влюбленными. Снимавшиеся в картине мальчики, хотя им и нравилась Бернадетта, так и не смогли поверить Трюффо, объяснявшему им, что их героини ревнуют ее к Жерару (персонажи фильма были названы именами актеров). Это был принципиальный момент: будущий режиссер решил для себя окончательно, что если когда-либо еще ему придется снимать детей, то только такими, какие они в действительности (естественно, в той мере, в какой это стало возможным спустя полвека после «Политого поливальщика»).

Подобная возможность ему вскоре представилась. Жизнь его окончательно сворачивала с разбитых дорог подростковых метаний и въезжала на широкие колеи буржуазного благополучия. В 1957 году Трюффо женится на дочери известного во Франции тех лет продюсера Игнаса Мор-генштерна (по иронии судьбы именно его Трюффо за год до женитьбы назвал «душителем французского кино»). Однажды Моргенштерн, рассердившись на зятя за бесконечные нападки на французскую кинопродукцию, предложил ему самому снять фильм. На деньги, которые ему ссудил (а возможно, и дал в качестве приданого дочери) Моргенштерн, плюс премия прокатчиков за «Шпанят», плюс небольшая государственная субсидия Трюффо снял наконец полнометражный фильм — «400 ударов». Теперь он навсегда стал режиссером. Теперь он не только вошел в мир «большого» кинематографа, но и в историю кино: первый же его фильм оказался наиболее жизненным, наиболее актуальным, наиболее программным, выражающим взгляд на действительность, который предлагало кинозрителям новое поколение кинорежиссеров.

\* \* \*

Итак, Трюффо выбрал в искусстве свой путь. Для этого ему, кинематографу фактически не обучавшемуся, пришлось создавать особую, оригинальную концепцию героя и мира и соответствующую ей манеру съемок и монтажа. Что и говорить, для молодого, по сути самодеятельного режиссера — задача чрезвычайно сложная, но, как показала его дальнейшая судьба, он с ней отлично справился.

Что до манеры съемок, то она, возникнув из отрицания съемочных методов «традиционно качественного» коммерческого кинематографа, по правде говоря, была общей практически для всех, из чьих фильмов теперь принято составлять «новую волну»: и «На последнем дыхании» и «Кузены», и «Зази в метро», и «400 ударов», и «Клео с 5 до 7» построены на сходном принципе — реальный сюжет снимался в реальной же обстановке, после чего он распадался на фрагменты, которым уже за монтажным столом придавали новую, разрушающую сюжет взаимосвязь (манера, с одной стороны, близкая убеждениям авторов «нового романа», а с другой — более поздним леворадикальным концепциям «деструктивности» и «деконструкции»). Однако у каждого из авторов перечисленных