

«АМЕРИКАНСКАЯ НОЧЬ»  
ФРАНСУА ТРЮФФО

Первые планы «Американской ночи» (1973) Франсуа Трюффо вопиюще бессмысленны. Камера панорамирует по улице южного городка: общий план, взгляд ни на чем не задерживается — и тем тревожнее старается задержаться хоть на чем-то, выловить нечто в ленивом полуденном движении героев. Вместе с тем эта пустота мгновенно вызывает множество кинематографических ассоциаций. И фильмы «пионеров», которые, зачарованные самим движением вчера еще безнадежно статичных картинок, ставили камеру на улице и снимали какой-нибудь «перекресток бульвара Монпарнас и бульвара Распай в полдень». И влюбленность «новой волны», к авангарду которой принадлежал Трюффо, в суету парижских улиц. Но все эти ассоциации и

точные, и мимо цели. Все, что на экране — лишь киносъемки, все прохожие — лишь статисты, весь городок — лишь декорация для претенциозной мелодрамы под дурацким названием «Знакомьтесь: Памела». Историю роковой любви свекра к юной снохе-англичанке снимает на Лазурном Берегу режиссер по имени Ферран.

Крик «Снято!». Накатывающая, неожиданно серьезная и печальная музыка Жоржа Деларю. Лицо Феррана крупным планом. Впрочем, какой это Ферран. Это сам Трюффо, сыгравший главную роль. Но, когда его лицо будет возвращаться на экран, неизбежно вновь и вновь станет возникать ощущение его обнаженной подлинности, документальности. Это лицо — одна из немногих истинных сущностей в мире то-

тальной киношки. И сны Феррана, в которых он — мальчишка, ворующий ночью фотографии с витрины кинотеатра — сны самого Трюффо, кадры из его великого дебюта «400 ударов» (1959). А смешной, трогательный, ранимый столь же, сколь бесчувственный актер Альфонс, сыгранный Жаном-Пьером Лео — сам Лео, «Галатее» Трюффо, его альтер-эго, едва ли не усыновленный им мальчишка, в котором Трюффо узнал самого себя, одинокого и влюбленного в кино.

«Американская ночь» — один из величайших фильмов о кино: общее место. В отличие от «Бульвара Сансет» (1950) Билли Уайльдера или фильма Андрея Вайды «Все на продажу» (1966), от «Тоски Вероники Фосс» (1982) Фасбиндера или «Последнего фильма» (1971) Дэвида Хоппера, это не трагедия, а комедия положений, почти водевиль. Велико искушение воскликнуть: «Когда б вы знали, из какого сора». Но здесь из сора недоразумений, сексуальных эскапад и скандалов растут не «стихи», а так, стыдно сказать: «Знакомьтесь: Памела».

Но, какую бы чушь ни снимал Ферран, какие бы настоящие страсти ни овладевали участниками съемок, как иронично ни относились бы они к собственному детищу, съемки — святое. «Я могла бы бросить мужчину ради фильма, но фильм ради мужчины никогда», — резюмирует непреложную мораль кинематографа кто-то из группы, узнав о бегстве скрипт-герл Лилиан с каскадером. В общем-то, не беда: что та скрипт-герл, что эта, разница невелика, но просто кино — то, чему нельзя, немислимо изменить. Потому, что нельзя и немислимо.

Это единственная вещь, которой верны странные существа, известные как «актеры». Все прочее — игра, экзальтация, смех на палочке, каприз. Экранные пощечины, снятые с 25-го дубля, ничем не отличаются от истерик, которые всерьез закатывают друг другу актеры в свободное от работы время. Северин, сильно зашибающая звезда былых времен, сначала не в состоянии запомнить имя главного героя, потом, упорно, раз за разом, пытается войти в буфет, вместо того чтобы открыть дверь, ведущую в коридор. Впрочем, ее можно понять и простить: сын умирает от лейкемии, а она, несмотря ни на что, снимается. Актер Альфонс, брошенный Лилиан — это просто искусство неестественности. Как бледный призрак в ночной рубашке, он театрально выходит из своей комнаты наперерез возвращающимся с вечеринки коллегам и патетически взывает к Феррану с интонациями то ли Федры, то ли Сиды: «Дай мне сто франков, я пойду в бордель!». Найдя уте-

шение на одну ночь в объятиях английской актрисы Жюли, наутро звонит ее мужу, милейшему пожилому доктору: «Я люблю вашу жену! Я спал с ней!».

Вот только доктор Нельсон ведет себя совсем не по-киношному. Не стреляет в жену, не бьет морду Альфонсу, не раздражается трагическим монологом. А просто приезжает на съемки и выдает жене успокоительные таблетки: ведь ей еще работать и работать. Ферран — тот же врач для своих непослушных чад. Только он может с интонацией учителя объяснить Альфонсу, что ему надо вовсе не к шлюхам, а обратно в номер, репетировать. Или пропустить мимо ушей его дикую идею жениться прямо в разгар съемок. Или отшить сумасшедшего, представляющего ему на улице страшную девицу, «звезду немецкого политико-эротического кино». Потом весь этот бред будет преследовать его по ночам, голоса десятков людей, чего-то от него домогающихся, будут звучать у него в ушах.

Тысячу раз права жена администратора, заходящаяся в истерике: «Я ненавижу кино! Здесь все друг с другом «на ты», все друг с другом спят, все друг другу врут!».

Любое проявление естественности может только повредить фильму. Беременность актрисы, которую она тщетно пытается скрыть, отказываясь сниматься в бассейне, едва не становится причиной остановки съемок. Она уже на третьем месяце. Что же будет еще через полтора, когда предстоят новые эпизоды с ней. Продюсеры предлагают выход, на первый, второй и третий взгляд безумный, но единственно нормальный в перевернутом с ног на голову мире кино: включить беременность в сценарий. Но тогда — развивается логика зазеркалья — зрители начнут гадать, кто же из персонажей сделал ей ребенка. Смерть спасет жизнь: никаких съемок через полтора месяца не будет. Фильм «добьют» второпях, упростив сценарий, скомкав сюжетные линии, когда погибнет актер Александр.

Так же тормозит съемки и другой прорыв естественности на съемочную площадку: непредсказуемое поведение котенка, который наотрез отказывается лакомиться объедками с подноса, выставленного любовниками за дверь гостиничного номера. Впрочем, большой разницы между беременной Стэси и котенком нет: актеры ведь не совсем люди.

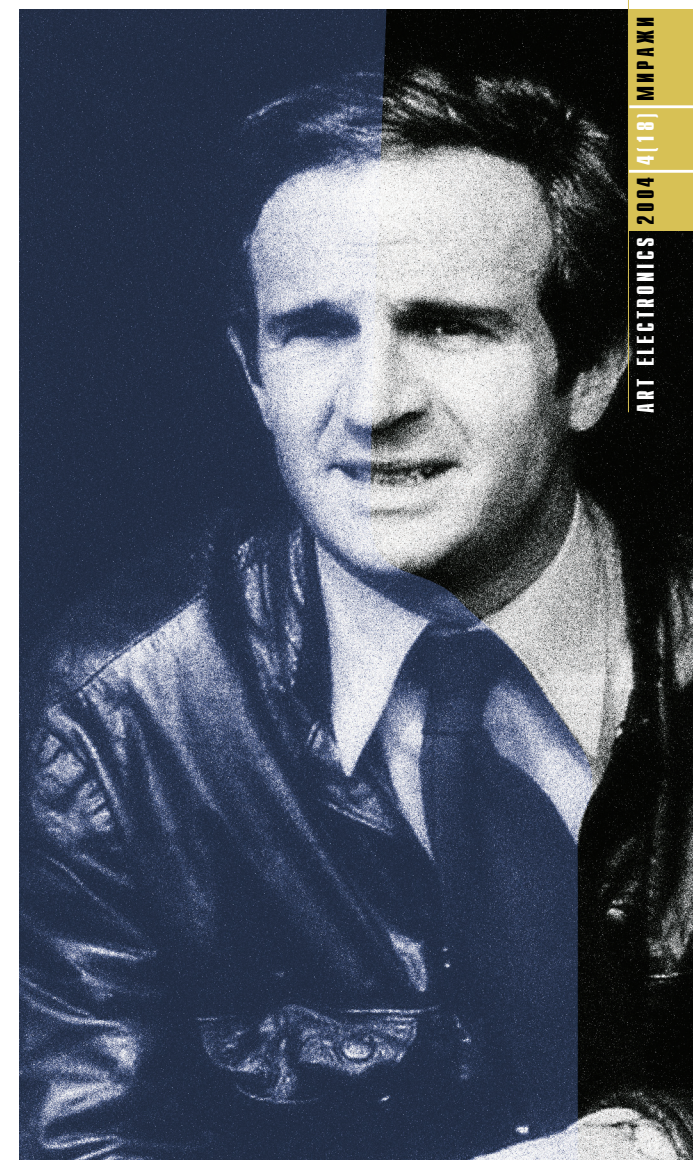
Врут не только актеры. Врут даже предметы. «Американская ночь» наполнена вполне сюрреалистическими предметами, вернее, игрушками, прикидывающимися настоящими предметами, как выдают наигранные чувства за подлинные страсти ак-

теры, большие, несчастные, сумасшедшие дети. Хитрое электрическое приспособление притворяется свечой, но если актриса, не дай бог, чуть повернется, зрители разоблачат обман. Врут сигареты, которые никто не курил, но которые старательно нарезают ножницами и картинно небрежно раскладывают в пепельнице. Врут бутфорские пистолеты, от которых требуется не стрелять и убивать, а максимально эффективно выглядеть в маленьких руках Альфонса. Врет «снег», которым рабочие невозмутимо посыпают из мешков летнюю парижскую улицу.

Само название фильма — синоним тотальной неподлинности. «Американская ночь» — всего-навсего технический прием, позволяющий снимать ночные сцены среди бела дня. А звучит так романтически, так загадочно.

Не врут только одна вещь. Пленка. Танцующая, вьющаяся, как змейка. Ее изображение появляется на экране несколько раз. И каждый раз она акцентирована такими же музыкальными фразами, как и лицо Феррана-Трюффо. Вот два момента истины: лицо режиссера и отснятая пленка.

Да что там актеры, что там вещи. Врут даже смерть. Стареющая «звезда» Александр смущенно размышляет вслух. Он умирал в





80 фильмах 24 раза, причем ни разу — естественной смертью. Вывод: смерть — неестественное состояние человека. Впрочем, смерть шутит лишь до поры до времени: Александр погибнет на съемках, разобьется в автомобильной аварии, потому что будет слишком торопиться на площадку. Смерть исполнителя главной роли в разгар съемок — самое страшное, что может случиться: не с ним, с режиссером. Это ночной кошмар, преследующий Феррана среди прочих кошмаров. В жизни это бывает очень и очень редко. Вернее, бывало, пока злой рок не обрушился в последние годы на петербургское кино: Свинобоева, Бодров-младший со всей своей группой.

Забавно, что, повторяя избитую, но безусловную истину «Трюффо объясняется в любви к кинематографу», обычно не замечают: «Американская ночь», конечно, объяснение в любви к кино как таковому. Но еще и к одному типу кинематографа в особенности. А именно — к «папиному кино», условному, картонному, больному той самой нехваткой воздуха, которую ставили ему в вину авторы «новой волны» и, в первую очередь, сам Трюффо. Его легендарная статья середины 1954 года «Об одной тенденции во французском кино» была столь по-мальчишески хамской, что Андре Базен долго не решался опубликовать текст своего любимца, почти что приемного сына. А теперь? После гибели Александра и скомканного завершения съемок закадровый голос Трюффо печалится: дескать, это был последний фильм, снятый так, как снимали в прежние времена. Теперь снимают по-другому...

Между тем, «теперь снимают», теперь (то есть в начале 1970-х годов) определяют образ французского кино не кто иные, как сам Трюффо и его вчерашние соратники. Снимают без искусственного снега, без спившихся старых «звезд», без, без, без... Без всего того, что определяет прелесть кинематографа в «Американской ночи». «Ночь» оказывается — страшно сказать — фильмом «капитулянтским»: Трюффо словно приносит двадцать лет спустя свои глубочайшие извинения всем этим Ораншам и Бостам, Отан-Лара и Пальеро, которых он сотоварищи сумел отправить на «свалку истории», но без которых внезапно стало так грустно, так одиноко. Так же грустно и одиноко, как станет во французском кино десять лет спустя. Когда умрет Трюффо, а такой нелепый, такой экзальтированный Жан-Пьер Лео не на шутку сойдет с ума, потому что, когда умирает режиссер, умирает целый мир.

