

*«Нет более глубокого одиночества, чем одиночество Самурая, если не считать одиночества тигра в джунглях... может быть...»
«Бусидо»*

«САМУРАЙ» ЖАН-ПЬЕРА МЕЛЬВИЛЯ

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

«Фильм о шизофренике, снятый параноиком», — такое кокетливо небрежное определение дал своему «Самураю» (1967) Жан-Пьер Мельвиль. Скорее, фильм об убийце-перфекционисте, снятый перфекционистом-режиссером. Гангстерская трагедия, построенная на бергмановских крупных планах. Шедевр, невыносимо медленный и молчаливый, но столь же невыносимый по степени концентрации саспенса. Впрочем, это и не саспенс уже, а нечто большее: разве можно говорить о саспенсе в применении к греческой трагедии рока? Фильм, казавшийся в момент своего рождения загадочным иероглифом, непознанным летающим объектом, разрушил все старые каноны криминального жанра и создал новые. Одинокое, как одиноки его герой и его автор, произведение искусства, «вещь в себе», с тех пор разодрано на цитаты, оплодотворило целую ветвь мирового кино. Без «Самурая» не было бы ни Джона Ву, ни Тарантино, ни «Леона» Бессона, ни «Пса-призрака» Джармуша. Но фильмы даже самых талантливых наследников Мельвиля — лишь осколки магического зеркала, которое он создал.

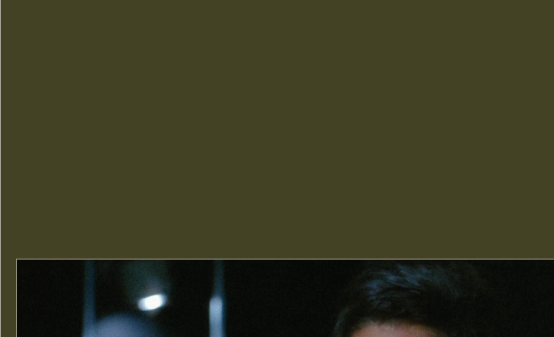
«Самурай» называют первым в истории фильмом о киллере. Впрочем, слово «киллер» тогда еще не было в ходу в Европе. Говорили: «tueur a gages» — «наемный убийца». Не то, чтобы кино до конца 1960-х годов совсем игнорировало профессиональных убийц. Нет, в десятках гангстерских фильмов мелькали где-то на втором плане скользкие, патологические, молчаливые выродки, повинная кивку какого-нибудь «лица со шрамом», казнившие конкурентов босса. Но в «Самурае» киллер впервые стал главным, единственным героем. Он не знает, кого убивает, ему все равно. Вряд ли он знает, зачем убивает. Пачка банкнот нужна лишь для того, чтобы поиграть ею с птицей в клетке, единственным другом убийцы. Женщина — лишь для того, чтобы обеспечить ему алиби. Мельвиль признался, что преодолел искушение сделать Джеффа Костелло бывшим парашютистом, обретшим в Алжире вкус к убийству и привычку не задавать вопросов, а некоего «крестного отца», поставляющего ему «клиентов» — патроном спецслужб. У «самурая» нет и не может быть биографии, его «путь» не имеет никаких социальных или психологических подтекстов. «Заказы», которые он исполняет, должны быть абстрактны, чисты, бессмысленны. Джефф — первый в истории кино убийца, убивающий без страсти мстителя, жестокости садиста, истовости фанатика, корысти душегуба. Он не убийца, он — несущий смерть. «Что вам надо?», — угрюмо спросит хозяин ночного клуба у вошедшего без стука в его кабинет красавца в щегольской шляпе и светлом плаще. «Я пришел убить вас». Смерть прекрасна, как прекрасен молодой Ален Делон, и немногословна.

Этот фильм мог бы называться: «Молчание». Слова, звучащие с экрана, почти не нужны. Достаточно взгляда или отсутствия взгляда, кивка головой, щелчка пальцами. Первые слова раздаются чуть ли ни на десятой минуте фильма. А сначала камера медленно, неуверенно, неумолимо ощупывает комнату с зелеными стенами, то приближается, то чуть отступает от простертого на постели человека, ловит струйку дыма от его сигареты. Существует легендарная история о том, как Мельвиль убедил Делона сыграть в «Самурае». Режиссер читал сценарий вслух. Делон сидел молча, неподвижно, опустив голову, закрыв лицо руками. Потом поднял голову, взглянул на часы и прервал Мельвиля: «Вы читаете уже семь с половиной минут, и до сих пор нет и намека на диалог. Достаточно. Я играю в этом фильме. А как он называется?». «Самурай», — ответил Мельвиль. Делон знаком предложил следовать за ним. В комнате, куда он отвел режиссера, не было ничего, кроме кожаной постели, копья, сабли и самурайского кинжала.

Но не стоит попадать в ловушку, которую расставил денди, боец Сопротивления, знаток «подпольного» Парижа, правый анархист Мельвиль. Если он и делал, как писали о его последних фильмах критики, «буддистские триллеры», то сам буддистом ни в коем случае не был. И «поиски восточной мудрости» — последнее, чем он стал бы заниматься. Миллионы зрителей верят, что открывающая фильм фраза («С одиночеством самурая может сравниться лишь одиночество тигра в джунглях») действительно, цитата из кодекса Бусидо. Между тем, фразу придумал сам режиссер.

Несущий смерть Джефф Костелло и сам изначально мертв. Уже потом, в 1970-80-х годах станет общим местом то, что тот или иной герой, «бледный всадник» Клинта Иствуда, «бешеные псы» Тарантино или резвящиеся на побережье Окинавы якудза из «Сонатины» Такеши Китано, мертвы еще до начала фильма, а пространство, в котором они действуют, чем бы оно ни прикидывалось, — чистилище. Джефф Костелло и в этом был первым. Принимая приглашение присоединиться к игрокам в карты, он походя бросает: «Я никогда не проигрываю». Эта фраза — не свидетельство его самоуверенности, а констатация факта: он не может проиграть, он может только воссоединиться со смертью, которую терпеливо ждет. Мертвецы не проигрывают никогда. Но и мертвецы умирают.

Смерть приходит к нему, столь же прекрасная, как «принцесса», Смерть, сыгранная Марией Казарес в «Орфее» Жана Кокто (1950), по сценарию которого Мельвиль, кстати, ставил фильм «Ужасные дети» (1949). Чернокожая джазовая пианистка сталкивается с Джеффом в коридоре клуба, когда он выходит из кабинета только что убитого им человека. Обмен взглядами. В его глазах нет угрозы. В ее глазах — страха. Он гипнотизирует свидетеля, как удав? Или за эти секунды они узнали друг друга: Смерть и Смерть Смерти. На опознании в полиции, куда свозят сотни задержанных подозрительных личностей, она категорична: нет, я видела в коридоре другого человека. Она не может отдать Джеффа легавым, он принадлежит ей. Ее не удивит возвращение Джеффа на место преступления, то, что он, как нечто само собой разумеющееся, сядет в ее машину, окажется у нее дома. Это свидание предопределено, Джефф получил весть, сигнал: пора. Он вернется в клуб в третий раз, чтобы мучительно медленно направить на свою Смерть револьвер с пустым барабаном и принять полицейские пули, рухнуть на колени, скрестив руки на груди. Мертвецу трудно покончить с собой, это целый ритуал: Джефф умирает, словно священнодействует.



Вообще, каждое его движение ритуально. Ему достаточно всмотреться в собственное отражение в зеркале (зеркала — это двери, через которые входит смерть, не правда ли), разглядить пальцами поля шляпы, зябко запахнуть воротник плаща, чтобы стало очевидно: эти движения он совершает не в первый и не в двадцать первый раз. Не в первый и не в двадцать первый раз подбирает, устроившись на сиденьи угнанного автомобиля, ключ из огромной связки. Подъезжает к гаражу, где меняет номера, ювелирно вписавшись в узкий переулок. Выбрасывает в Сену использованный револьвер. Круги, которые Джефф выплевывает по клубу, подбираясь к жертве, его проходы по улицам сняты почти что в реальном времени. Мельвиль не тормозит: каждый шаг киллера обладает особой весомостью, полон нешуточного смысла. Одежда играет в фильме столь значительную роль, что впору заподозрить Мельвиля в фетишизме. Отправляясь убивать, Джефф надевает светлый плащ. Отправляясь умирать — темный. С одеждой связан самый сюрреалистический эпизод, достойный Магритта шедевр внутри шедевра. В туалете клуба Джефф, отвернувшись от двух клиентов, вытирает руки. Когда свидетели уйдут, он выпрямится и отбросит полотенце. И тогда зритель увидит, что он тщательно вытирал руки в тонких белых перчатках. Старый циник Мельвиль комментировал: «Белые перчатки — моя традиция. Их носят все мои убийцы. Это белые перчатки монтажера».

Тень смерти, расставания скользит по самым «невинным» эпизодам фильма. Сыгравший криминального хозяина гаража Андре Гарре приезжал на съемки из больницы. Перед смертью он успел озвучить свою роль. Его реплика — «Предупреждаю, Джефф, это в последний раз» — кажется прощанием навсегда. Ответную реплику — «Согласен» — Делон адресовал уже мертвецу: его смена озвучивания пришлась на день смерти Гарре. А сцену прощания Джеффа с Жанной, сообщницей и любовницей (впрочем, совершенно

не очевидно, что «самурай» вообще занимается сексом), снимали в тот самый день, когда Ален Делон окончательно расстался с Натали Делон, сыгравшей ее. Да что там, даже птичка, приветствовавшая, думая, что вернулся хозяин, радостными трелями полицейских, проникших в квартиру Джеффа, чтобы поставит в ней «жучка», вскоре после съемок погибла при пожаре на студии Мельвиля.

Джефф — освобождение Мельвиля от героев его предыдущих гангстерских фильмов, «Боба-игрока» (1955) или «Стукача» (1962). Кажется, если режиссер и сам не запутался в нюансах бандитского кодекса чести, то уж растолковать его зрителям отчаялся совершенно. Поэтому радикально очистил фильм от любых мотивировок, излишних слов, моральных — пусть даже исходя из морали убийц — оценок.

Но такой новый герой не мог существовать в родном Мельвилю Париже, который он воспевал, Париже Монматра и Пигаль, дымных, подозрительных баров, маленьких гостиниц, криминальных кабаре. «Самурай» просто не смог бы затеряться в нем, тот Париж не терпел анонимности. Осколки этого старого, доброго города еще появляются на экране: задняя комната какого-то притончика, где играют ночь напролет в карты престарелые бандиты, вполне могла бы мелькнуть в «Бобе-игроке». Но Джефф — существо из других джунглей, только-только прорастающих сквозь плоть старого города, подступающих к нему с окраин, уничтожающих легендарное «чрево», на месте которого расцветет геометрия квартала Шатле. Холодный, анонимный Париж стеклянных стен и станций метро. В последнем фильме Мельвиля, «Полицейском» (1973), этот новый город полностью поглотит старый, паркинги и офисы вытеснят кабачки и бульвары.

Вместе с обаятельными, подверженными всем человеческим слабостям уголовниками прошлого исчезают и «комиссары Мэгрэ», те, что на короткой ноге с сутенером и шулером, медвежатником и карманником, заходят, как к

себе домой, в любое злчное место, делят со своими подопечными девочек и могут по-дружески предостеречь их от чересчур нахального ограбления. Та легендарная полиция не держала двух смертельных ударов, испепеливших ее своеобразие. Первый — Оккупация, когда многие «флики», «легавые», оказались вместе со своими вчерашними противниками в рядах французского гестапо, о котором можно сказать в двух словах: немецкие гестаповцы шарахались от своих французских коллег, как от диких зверей. Другие — в рядах Сопротивления. И полиция, и гангстерское «подполье» были навсегда расколоты этими событиями. Намек на них — в одной лишь фразе, звучащей в «Самурае». Полиция проверяет документы у игроков. Один из них бурчит с резким акцентом: «Я живу на пенсию, я ветеран войны». Сам Мельвиль комментировал появление этой реплики лаконично: «Я был знаком с одним палачом из гестапо, который носил на груди медаль борца Сопротивления».

Второй удар — американизация полиции, ее предельная рационализация. Полиция в «Самурае» — механизм, почти по-гестаповски анонимный и жестокий. Комиссар отдает распоряжение: арестовать по 20 подозреваемых в каждом округе, итого — 400 человек. Куда делись тесные, прокуренные кабинеты комиссаров? Лампы и стулья порхнули в эти комнаты прямо со страниц модных дизайнерских каталогов. Процедура опознания в свете софитов — смесь кастинга и расстрела. Полиция раскидывает частую сеть, чтобы поймать Джеффа: сигналы в кабинете комиссара отмечают станции метро, которые тот проезжает. Все схвачено — ничего личного. После премьеры «флики» благодарили режиссера: вы придумали столь совершенную систему поиска, мы постараемся ее воплотить. Вряд ли Мельвиля это порадовало: он никогда не был на стороне закона и порядка.

Но, одновременно, он лучше, чем кто бы то ни было, знал, что путь самурая — это смерть, и делал все возможное, чтобы свой путь его герои прошли до конца.

