



а bout de souffle на последнем дыхании

Она: Послушай, но предавать — это же нехорошо.

Он: Это — нормально: влюбленные любят, воры воруют, убийцы убивают, предатели предают.

Вначале игровое кино, как известно, имитировало театр. Камера почти не двигалась, все планы оставались сценичными. Потом появился киномонтаж, и с его помощью в один прекрасный день американец Орсон Уэллс стал строить сюжет фильма «Гражданин Кейн», меняя местами прошлое и настоящее.

Наконец, в 1959 году французский режиссер Жан-Люк Годар, снимая свой первый фильм «На последнем дыхании», перечеркнул абсолютно все правила монтажа — и возникшая в сочетаниях кадров свобода ритма сделала киноиллюзию чем-то эквивалентным человеческой памяти или воображению.

Не исключено, что этот фильм должен был стать последним в истории кино, но неизвестно зачем был снят раньше времени.

В его герое пульсирует непрерывная, веселая готовность к риску. Это оказалось совершенным, таинственно точным соответствием эстетической свободы, которую тогда открыл Годар. Почему-то ему был нужен именно этот сюжет — история угонщика машин, который любит женщину. Когда он оказывается в опасности, она предает его. И он подставляет себя под пули полицейских (просто от усталости). Вот и все.

Павел Шулешко

*Юность — это возмездие.
Генрик Ибсен «Строитель Сольнес».*

М и х а и л Т р о ф и м е н к о в

Писать о фильме «На последнем дыхании» (или, к примеру, о «Гражданине Кейне») — невозможная наглость: с одной стороны, все сказано, с другой, каждый кадр с течением времени порождает все больше и больше прочтений, и фильм постепенно поглощает и весь мировой кинематограф, и историю XX века.

Вот один из примеров этой бесконечности истолкований: Мишель Пуаккар мельком упоминает, что хорошо умеет «снимать» чашовых. Можно предположить, что мелкий гангстер научился этому во время мировой войны, в Сопротивлении. Отсюда тянутся нити к голлистскому мифу о Франции, которая, как один человек, боролась и ждала Освобождения. Одной из табуированных этим мифом тем было как раз упоминание криминального «присутствия» в Сопротивлении. В 1950-х не рекомендовалось афишировать, что и во французском гестапо, и среди партизан было много преступников (причем, например, Пьер Лутрель по прозвищу Безумный

Пьеро, — ассоциация еще с одним фильмом Годара, — побывал и там, и там), и многие из них вернулись после Освобождения к основной профессии. Сильнейшие удары по голлистскому мифу впоследствии нанесли именно режиссеры «новой волны». Следовательно, нити от одной-единственной реплики потянулись и к «Хиросиме, моей любви» Алена Рене, и к «Лакомбу Люсьену» Луи Маля, и к шедеврам «черного» жанра, романам и сценариям Жозе Джованни, фильмам Жан-Пьера Мельвиля. И так далее... Так что лучше принять за аксиому утверждение художника Роберто Лонго: «Все фильмы на земле снял Годар, даже если их снял не он».

Увидев «На последнем дыхании», кто-то из живых классиков, столпов «папного кино» и «французского качества» (кажется, это был Анри Дэкуэн, автор «Первого свидания» и «Незнакомцев в доме»), приехал на студию Бийанкур и заявил своим ассистентам: «С сегодняшнего дня

никаких раккордов». Годар доказал, что фильм можно делать, пренебрегая плавностью монтажа, как пренебрегает ею жизнь. Он буквально истребил классическую «восьмерку», когда в процессе диалога камера попеременно снимает того из персонажей, кто произносит реплику. По легенде это произошло случайно. Фильм длился слишком долго — более 2 часов 15 минут. «Мы взяли все планы и систематически вырезали то, что можно было вырезать, пытались сохранить ритм. Например, там был эпизод диалога между Бельмондо и Сиберг, едущими в автомобиле, снятый чередованием планов. И в этом случае вместо того, чтобы сократить немного обоих, мы кинули монетку: кого из них сократить. Осталась Сиберг» (Жан-Люк Годар о съемке фильма). Так грамматическая ошибка стала фигурой стилия.

На основе небольшой газетной заметки из раздела уголовной хроники о парне,



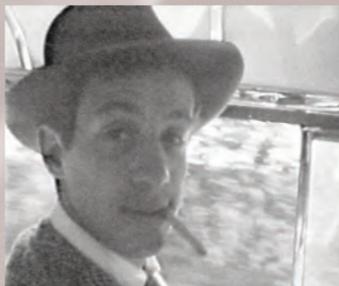
е с л и в ы н е л ю б и т е м о р е



е с л и в ы н е л ю б и т е г о р ы



е с л и в ы н е л ю б и т е г о р о д



т о к а т и т е с ь к ч е р т у

угнавшем дипломатический автомобиль в районе вокзала Сен-Лазар и убившем полицейского при рутинной проверке документов, Трюффо написал сценарий. Годар стал перерабатывать его. Написав чуть ли не 800 страниц и уже приступив к съемке, он почувствовал, что окончательно запутался и дописать до конца так и не сможет. Поэтому стал снимать, как Бог на душу положит. Литературный сценарий был отвергнут. Объяснения в любви в традициях французской «belle lettre» заменили невообразимые прежде диалоги. «Мишель, ну скажи мне чего-нибудь!» — «Чего?» — «Не знаю». К началу 1980-х Годар дошел до совершенства: под видом сценариев он стал публиковать коллажи, состоящие в значительной степени из изображений и порой не имеющие никакого отношения к готовому продукту.

Именно Годар впервые придал художе-

ственному фильму качество документального свидетельства той эпохи, в которую он был снят. По классическому «голливуду» не возможно реконструировать достоверный исторический облик Нью-Йорка 1920-50-х гг. «Поэтический реализм» не свидетельствует о повседневности парижской улицы 1930-х. Но многие кадры из фильма Годара передают быт Парижа 1960-х. Конечно, дело в том, что режиссеры «новой волны» первыми отказались от павильонных декораций и вышли с новомодными легкими камерами на улицы. Безусловно, технологическое и экономическое измерения здесь очень важны. Но философский пафос совершенного им открытия важнее конкретных причин, следивших его возможным. «Кино — это правда 24 раза в секунду».

Суть вышесказанного лучше всего выразил сам Годар: «Я говорил себе: уже был

Брессон, только что снята “Хиросима”, определенно рода кино только что завершилось, может быть, оно уже кончено, так поставим же финальную точку, покажем, что все разрешено. Я хотел оттолкнуться от конвенциональной истории и переделать, но иным образом, все кино, которое уже было снято. Я также хотел создать впечатление, что киноприемы найдены или заново прочувствованы в первый раз».

Годар тех лет, когда он работал в «Кайе дю синема», можно считать основоположником постмодернистской критики, описывающим только что увиденный фильм примерно так: это — фильм Виго, который Хичкоком. Это одна из причин, по которым и саму «новую волну» можно считать первым постмодернистским феноменом. Но если взять только один уровень постмодернистского пирога, а именно —

важнейший, цитатный, то обнаруживаются вещи уморительные. Да, Бельмондо смотрит на Джин Сиберг сквозь свернутую в трубку репродукцию Ренуара точно так же, как в гениальном садо-мазохистском вестерне Сэмюэля Фуллера «Сорок ружей» (1957) Барбара Стэнвик (незабываемая «женщина с бичом», которая верховодила там четырьмя десятками наемных стрелков) смотрела на Барри Салливена сквозь дуло ружья. Этот эпизод вызвал у Годара-критика такой восторг, что он отвел его описанию добрую треть своей рецензии на фильм Фуллера. Завершалось все и в том, и в другом случае поцелуем. Но, скажите на милость, какой нормальный человек прочитает в наши дни эту цитату. Скорее уж, при некотором пренебрежении хронологией, покажется, что Фуллер цитирует Годара.

Сцену, в которой Мишель Пуакар оглушает какого-то несчастного в общественном туа-

лете, Годар велел снимать своему оператору точно так же, как аналогичный эпизод был снят в одном из триллеров Рауля Уолша. Но операторы, вообще-то, люди простые, здоровые и циничные в хорошем смысле слова. Они прекрасно понимают, что искусство искусством, но, что бы ни говорил режиссер, результат зависит от того, какой режим они поставят и на какую кнопку нажмут. Это в особенности относится к годаровскому оператору Раулю Кутару. Прошедший джунгли Вьетнама, он прекрасно знал, как бежит уже мертвый человек, которому попала в спину пуля (точно так же бежит в финале Пуакар по улице Кампань-Премьер, наталкиваясь на припаркованные автомобили), но Уолшей и Преминджеров не смотрел. Он не читатель, он — писатель. Посему Кутар понимающе кивал Годару головой и снимал, как хотел.

Другое дело, что Годар зафиксировал

в «На последнем дыхании» своего рода экзистенциальный постмодернизм. Впервые на экране появились герои, чьи поступки опосредованы не жизненным опытом, но опытом культуры. Они ориентируются на культурных героев. В хрестоматийной сцене Пуакар прилаживается к афише фильма «Тем тяжелее будет падение» с портретом Хамфри Богарта, корчит гримаску а-ля свой кумир и цедит сквозь зубы: «Vogue». Героиня Джин Сиберг решает предать своего любовника только после того, как получает от восточноевропейской сивиллы в гангстерских очках, великого румынского писателя Парвулеску (в этой роли — Жан-Пьер Мельвиль, автор «Молчания моря», «Второго дыхания» и «Самурая»), благословение на предательство. Вот, кстати, еще одна тропинка, по которой можно забрести, отталкиваясь от фильма, слишком далеко.



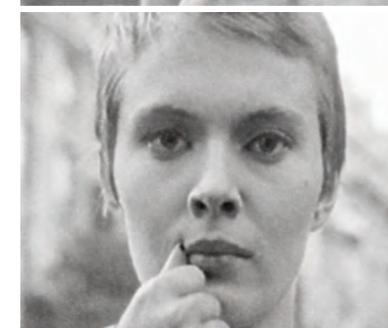
К И Н О

С Н И М А Е Т

С М Е Р Т Ь

З А Р А Б О Т О Й

Ж А Н К О К Т О



а ч т о т а к о е д р я н ь ?

Почему бы не порассуждать о необычайно большом вкладе во французскую культуру выходцев из Румынии: Ионеску, Чоран, Элиаде, Бранкузи и так далее.

Еще одно общее место, помимо постмодернизма Годара: «На последнем дыхании» предвещает 1968-й год, де Голлю следовало бы посмотреть этот фильм. В 1959-60-х гг. во Франции было так же душно и страшно, как в России в 2001.

Мало кто помнит, что в фильме «На последнем дыхании» появляется на экране и сам Жан-Люк Годар. Он мелькает под маской анонимного прохожего с трубкой, который узнает Пуакара по фотографии в газете и торопливо направляет свои стопы куда-то — несомненно, в полицию. Пустячок, но значительный. Режиссер — не просто доносчик, а демиург, от которого только и зависит, умереть герою или жить. Позже, в «Детективе» (1985), в кадре появляются руки Годара, красноречиво душащие одного из персонажей.

Вводя в кадр репродукцию Ренуара, Годар намекает и на другую ипостась режиссера. Он — вор: легенда гласит, что ради съемок своего первого фильма он украл картины Ренуара из семейной коллекции.

Связь кинематографа с преступлением существует в самой истории, вдохновившей Трюффо и Годара. В реальности, сбежавший в Америку убийца полицейского ограбил там аптеку, был выявлен по линии Интерпола и депортирован во Францию. На пароходе он познакомился с американской журналисткой, интервьюировавшей кинозвезд. На процессе звезды с теплом вспоминали об очаровательном молодом человеке, спутнике журналистки.

Любой великий фильм является одновременно и метафорой режиссерской манеры. На последнем дыхании живут не только герои, но и сам режиссер. Годар снимает необычайно быстро: все свои короткометражки он снимал с ходу, за сутки.

Точно так же он писал и свои заметки в «Кайе дю синема»: в последнюю минуту перед сдачей номера, за столиком в кафе наискосок от редакции. Фильм был снят за четыре недели, а «весь Париж» шептался о том, что готовится самый плохой фильм года.

Заключительный план «На последнем дыхании» может увидеть каждый, кто забредет на кладбище Монпарнас. Могила Джин Сибберг, покончившей с собой в Париже в 1981 году после череды неудачных замужеств, проваленных фильмов, опасных романов и настойчивого интереса со стороны ФБР, — едва ли не самая одинокая и заброшенная. На могильной плите — кадр из «На последнем дыхании». Девушка, которую Пуакар шуточно угрожал задушить, если она ему не улыбнется, и которая так и не поняла, что значит слово «мразь», которое прошептал ей умирающий любовник.