

## СТАРАЯ ПРОФЕССИЯ

Луи Малль при слове «табу» всегда пожимал плечами и шел шокировать публику дальше. Понятия «табу» в его творчестве не существовало. Снимал «Любовников» (1958), «Блуждающий огонек» (1963), «Лакомб Люсьен» (1974), «Атлантик — Сити» (1980), «Фатальную» (1982). Всего более двадцати картин.

По весне в Париже — ретроспектива Луи Малля. Не в самом престижном кинотеатре, где-нибудь в районе Триумфальной арки, а совсем в странном месте — в Студии Урсудин. (Бывший «камин», согревавший за половину нынешнего столетия всех имеющих в Европе авангардистов и их последователей — поставангардистов). В благодарности за приют этот зал щедро и аляповато разрисовал своей кистью Фернан Леже. И здесь же в 1930 году состоялась премьера «Голубого ангела» Стернберга — человека, выскешего из своего ребра странную женщину Марлен Дитрих. Сегодня студия в весенней ретроспективе Луи Малля.

«Ретроспектива — это так же мрачно, как и собрание сочинений, — заявил Мэтр, переступая порог, вытоптаный авангардистами, — полахивает кладбищенской травой, но все же это лучше, чем ничего».

Редакция французского журнала «Кайе дю синема» уже представлявшая на страницах «ЭС» свои материалы, любезно отдала в наше распоряжение интервью известного критика Даниэля Клода с Луи Маллем, сделанное за день до ретроспективы.

— Бывают события в жизни профессионала, приятные события, долгожданные, возможно, ожидаемые в течение долгого времени, которые совершенно неожиданно оборачиваются... печально. Или точнее, вопросом: а что дальше. Не послесловие ли? Ретроспектива такого масштаба — это большое событие...

— (перебивает) Не за горами ли мой финал ли!

— Пожалуй, я был более тактичен!

— Да? Ну, поскольку я отвечаю «нет», то вам нет нужды оговариваться, каким вы были. Нет. Это дурная и не моя привычка подводить итоги. Но меня здорово ушибла неудача с моей «Фатальной», с последним моим фильмом.

— Ушиб «Фатальной»? Эта лента собрала в одном только Париже на моей памяти 80 000 зрителей.

— Да, и в США много, но собрала как жанр эротической мелодрамки. Или даже проще. Эротической... Это моя-то «Фатальная» — эротична? Я бы не среагировал хуже, даже если бы дочь мою назвали проституткой! «Фатальная» — кино безупречной строгости. Трагической строгости. Кино, в котором явственно и навязчиво ощущается настроение смерти. И это, как раз лучше всего удавшееся мне настроение, игнорируют, любуются обнаженной плотью и произносятся всерьез слово «эротическая...»

— «Фатальная» явилась после «Милу в мае». Странное сочетание. Странное творчество.

— Я всегда работаю в таком ритме. В двух весовых категориях, сменяющих всегда одна другую очень ритмично. Я этот ритм слышу — два такта: так-так-так. Музыкальная нога из двух тактов. Вначале я снимаю «Милу в мае». Светлое весеннее пятнышко. Затем «Фатальную». Затемнение на рентгеновском снимке. На твоем собственном рентгеновском снимке. Знаете, мой фильм «Да здравствует Мария!» (скверная была пресса, это вы тоже знаете. Но великое зрительское воодушевление), так вот «...Мария» явилась сразу же после «Блуждающего огонька». Светлое пятнышко заменило затемнение на снимке. Слышите: та-так (смеется), затем молчит секунду и продолжает абсолютно серьезно, как-то даже передернувшись в кресле). Я написал сценарий «...Марии» прямо на «перилах» съемочной площадки «Блуждающего огонька». Просто необходимо было выбраться из запаха смерти, окутавшего площадку. Таков весь запах «...огонька». И я, и вся моя группа упивались мрачными и торжественными грезами о самоубийстве. Жан-Поль Сартр, облачившись в черный потный

Луи МАЛЛЬ:

бархат, ходил по нашему маленькому пятачку.

— Сартр?

— Нет, он тут ни при чем. Я сам превзошел Сартра в мрачности повествования об «...огоньке». (Поразмыслив). А я очень люблю это свое кино. Так вот «...Марию» я прописал всем нам с тщанием самого прилежного врача. Всех заразил мечтой о тропической комедии с изысканными женщинами, обладающими безупречными манерами. Ах, мне всегда не хватало утонченной аристократки. Все, кого я встречал на своем пути, оказывались милыми и добродетельными, еще хуже просто добродетельными. Только и всего. А что касается антитезы творчества, она у меня в крови. Сперва я снимаю «Любовников» против «Лифта на эшафот», затем «Зази в метро» против «Любовников». И считаю, что превыше всего в искусстве — хороший тон, то есть нежелание нравиться всем на свете. Этим утверждением, пусть немного нескромным, я бы с удовольствием пресек очень приятную в кругах хороших критиков беседу о кино элитарном и коммерческом.

— Вы отрицаете наличие двух этих категорий. По-моему, так очевидно, что они существуют.

— Понимаете, обсасывая эти леденцы, — коммерческое, элитарное, — критики служат скверную службу зрителю. Они тем самым отделяют все дальше и дальше одно понятие от другого. Никто уже не помнит, что на заре нового французского кинематографа, «новой волны», мы снимали обычное реалистическое кино, и зрители носили нас на руках, оплачивая несколько сеансов подряд. И никому не приходило в голову, что они платят за какое-то «элитарное» кино. Они платили деньги за самих себя, изображенных на экране. Сейчас мы все стали мрачнее и неговорчивее, когда надо признать, что те моральные уроды, продукты — герои некоего постмодернизма, которые сегодня на экране, — мы сами. Я не хочу сказать, что я сам урод из фильма Гринауэя, но, если воспринимать урода не как урода, а как более сложную конструкцию, то что-то безусловно в чем мне не чуждо, небезразлично. Я бы мог страстно любить, я бы мог страстно ревновать. Я бы мог, будучи поставленным в экстремальную ситуацию, то есть ситуацию, где нет выбора, проявить себя как-то... чудовищно — с точки зрения окружающих. Жизнь мрачнее, к сожалению. Я очень люблю фильм Де Сика «Похитители велосипедов». Я люблю

каждого героя как сына. Я столько раз смотрел это кино, что, пожалуй, один оплатил все расходы на него, и я безумно сострадаю всем, кто по ту сторону экрана. Не знаю, сумел бы я угнуть велосипед в такой ситуации? Наверное. Значит, это фильм и про меня. Значит, я вор!

— Но Де Сика предельно прост и человечен в своей эстетике. Гринауэй — продукт другого времени. Я не знаю, как бы он изобразил историю угона велосипеда в центре грязного послевоенного Рима. Сделал бы «Отсчет велосипедистов».

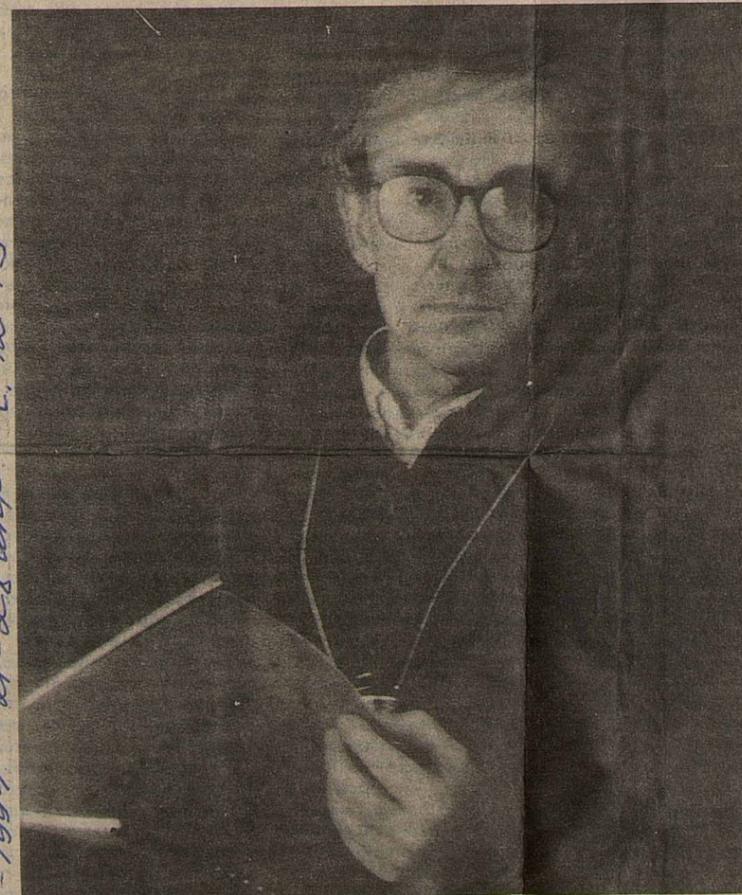
— Он не взялся бы за это. Его интересует душа с изнанки. Он безразличный англичанин. Дело не в нем, он талантливейший художник. Дело в зрителе. Во мне, в вас. Нам не охота признавать себя откровенным уродом, гораздо легче и почему-то прилично признать, что ты буднично украл бы велосипед. Как-то человечнее. Я сравнил два

громкостью, позволю себе резюмировать: не стоит нравиться всему свету, но и не стоит увеличивать безду между зрителями бессмысленными дискуссиями. Вот. Давайте вернемся ко мне. Я миллион лет не давал интервью.

— Вы много говорили о Гринауэе-художнике, любящем всевозможных уродов. Однако у вас тоже скандальная репутация!

— Я снимаю кино для себя. Тот, кто его смотрит, должен делать выводы сам. Мое кино не приправлено никакой моралью. Только дымкой какого-то неопределенного чувства, возникающего обычно к финалу. Я недавно посмотрел своего «Люсьена Лакомба». По-моему, очень удачная лента. Конец неопределенный. Но персонажи настолько сбивают с толку, настолько откровенны в своих поступках, настолько взяты из жизни, что абсолютно ясно, участь их нельзя предугадать никому, кроме их собственной

## «ВИДЕЛИ ТЮЛЬПАНЫ



несравнимых эстетически фильмах по той причине, что и Де Сика, и Гринауэй — кино для людей. Кто-то к восприятию Гринауэя не готов. Так тут к нему и должен прийти сумный критик, знающий, насмотревшийся и, главное, добрый. Критик — должен стать народным достоинством, посредником и просветителем, он должен сокращать бездну между Гринауэем и Де Сика. Бездну, в которой барахтается индивид, чтобы, выкарабкавшись, идти глотать на выворачивающиеся кишки и классные спецефффекты. И потом следствие любой дискуссии — стерильный младенец, умерщвленный аккуратно в зародыше. Ребенок должен родиться только в пене и в крови.

— Это вы к чему, я уже забыл?

— К дискуссии о коммерческом и авторском. К разоблачению путем последней (дискуссии) тех несчастных, которые еще хотят идти смотреть хорошее кино. Я пытался уже развивать эту тему, но как-то путался в образах и меня сочили нелогичным и необидительным. Я и сейчас запутался. В общем, пока вы меня не уличили в безумной непоследовательности, изреченной с маниакальной

ет плавное движение вверх?

— «Ментальность, уходящая в небо». (Смеется). Где-то я вычитал эту строку, она мне показалась нарочито куртуазной. Нет, вы знаете, нет у меня чувства связности. Я недавно писал сценарий своего нового проекта — продолжения фильма «До свидания, дети» — это мой самый горячий соблазн. Причем писал безумно медленно, смакуя подробности, по 15 строк в три часа; вспоминал себя 12-летним подростком, свой давным давно закрывшийся колледж. Я вспоминал женщин, подкарауливающих вас на улицах, запах тротуаров, размяченных солнцем, вспоминал что-то лучшее и невозвратное, всю жизнь заодно. Так вот я подумал, что лучшие два свои фильма снял в 44 года. Я позноснился, пообрепался...

— «До свидания, дети» — одно из лучших?

— Да. Самое экуменическое кино в моей жизни. Кстати, я делал его только для себя. На-

## НА ШАНЗ-ЭЛИЗЕ?»

верное, поэтому у него был такой успех.

— Вас опечалил факт немногочисленности удачных фильмов?

— Не знаю. Об этом я не думаю.

— Тем не менее вы лелеете какие-то новые планы?

— Конечно. Новые планы, которые хочется выполнять со старыми друзьями. Обычно это придает планам налет совершенства. Друзья — это Валлас Шави и Андре Грегори. А сюжет — чеховский. «Дядя Ваня». Много раньше у меня была идея сделать фильм о неких людях в большом городе, типа Нью-Йорка, которые больше всего на свете боятся признаться себе, что жизнь пропала. Но сколько я ни вертел этот сюжет в голове, никакого принципиально нового поворота в нем не находил. Я воображал также, что это должен быть простенький и грустный фильм с маленьким бюджетом, снятый быстро. У Чехова я нашел совершенно новый поворот. Наверное, русский. Эта горечь — по-русски, особенная, потому как излилась не в столице, а в провинции, сто лет назад, соблазняет меня до мурашек по коже. Но прежде всего я должен понять, получится ли из моих фантазий настоящее кино. Насколько раз уже я выдавал свою неудачу за хороший фильм. И это сходило с рук. Сейчас мне нужен был фильм. А вообще я человек довольно свободный в методах выбора тем, сюжетов, средств. Никто никогда не пленял меня богатым или социальным заказом. Предпочитали иметь дело с другими режиссерами. На «общественное благо» поэтому я ничего не делал. Только для удовольствия. Превосходный пример — «Вильям Вилсон». Мне позарез нужно было уехать из Парижа, ну просто позарез. Я уехал и заодно, чтобы не простаивать, взялся за «Вилсона».

— А к чему такая поспешность? Ваша жизнь была в опасности?

— Почти. Я разводелся. Наверное, впрочем, свободный человек, это очень относительное определение. Я потерял множество времени, желая снимать как можно больше фильмов. С другой стороны, откуда-то брал время, чтобы жить!

— Какие-нибудь еще планы? Вы отличались всегда тем, что в голове вашей по меткому определению Трюфо, вечно роилась тема замыслов.

— Есть кое-что, связанное с именем Марлен Дитрих. Я не так давно прочитал книгу ее дочери. Очень заинтересовал тот период жизни Марлен, который она делила со Стернбер-

гом. С человеком, фактически и сотворившим этого монстра, дерзкого и восхитительного, сделавшегося к тому же добровольной жертвой собственной Галатеи. Точнее. Стернберг создал миф о Франкенштейне. Это было в 34-м году. У сюжета — куча подробностей Геббельс пытается отчаянно вернуть Дитрих в Германию...

Мне не хочется брать на ее роль звезду. По-моему, будет нелепо, если одна икона станет воплощать другую. Я вычитал в книге, что Марлен каждое утро требовалось 3—4 часа для того, чтобы стать Дитрих. В «Голубом ангеле» вы легко вспомните множество сцен, где актриса появляется эдакой чуть припухлой блондинкой, ничем не напоминающей великую Себя. Пока я плохо представляю, где брать актрису.

Еще есть проект. О нем я уже вам говорил, кажется, «До свидания, дети».

— Есть, возможно, и какие-то не сделанные вещи, не дающие вам спокойно уснуть по ночам?

— «Победа» Джозефа Конрада. Фильм, который я почти закончил. В 41-м году. Однако, в финале стало ясно, что ничего не выйдет. Слишком непередаваем оказался Аксель, слишком восхитителен, слишком пассивен. Невоспроизводим! А я и сценарий написал сам. У меня ведь за последние двадцать лет только 5—6 самостоятельно написанных сценариев. Каждого невоплотившегося жалко.

Долгое время я жил с мыслью о «Робинзоне Крузо». Может, что-то и получится, как получился однажды «Блуждающий огонек» — мой, кстати, Робинзон. Я вообще не подвержен особенно навязчивым идеям, но идея одиночества, чисто, наверное, французская, вещь. Одиночество не в толпе, не среди своих, как у Чехова, но одиночество вообще, в чистом виде. Когда ты в запертой комнате или еще лучше на необитаемом острове. Состояние солепсизма, одним словом. Вокруг нет никого, кроме Тебя.

— Кстати, вы мне напомнили про один мой незаданный вопрос: ведь персонаж Джероми Айронса в вашей «Фатальной» в финале остается один как перст. Не на свете, а в душе. Ему хуже, чем Робинзону!

— Так это и хорошо, наверное. Правда, мне самому никогда не удавалось достичь такого совершенного одиночества. Просто не с чем сравнить ощущения.

— А кто для вас Пятичье?

— Тот, кто меня страшно раздражает. И я не знаю, как его пристроить к чужому одиночеству. Мне он все портит, но в романе Дефо он восхитителен и бессовестен в своем желании выиснить механизмы работы современного общества. Он так беззащитен в своем интересе, что я хохочу каждый раз, когда перечитываю роман. По-моему, Пятичье должен быть женщиной.

— Что-нибудь напоследок приятное скажете?

— Приятное? Зачем.

— Весна!

— (очень долго и очень серьезно думает) Видели тюльпаны на Шанз-Элизе?

Даниэль КЛОД.

Перевела с французского Натэла МЕСХИ.

ПАРИЖ.