

Память о Первой мировой

Жан Ренуар и Франсуа Трюффо

Начну свою статью с факта, удивившего многих: в программе восстановления французских фильмов, посвященных Первой мировой войне, решающее место заняли две картины разного времени выпуска. Одна, вполне ожидаемая, — «Великая иллюзия» Жана Ренуара 1937 года; вторая, для многих неожиданная, — «Жюль и Джим» Франсуа Трюффо, созданная четверть века спустя. Я решил поразмышлять по поводу того, как эти ленты укладываются в концепцию памяти о Первой мировой войне.

Как вы знаете, сейчас в исторической науке в целом происходит радикальная трансформация, связанная с переходом от традиционного описания и исследования фактов к анализу самого процесса индивидуальных и коллективных воспоминаний. То есть ставится вопрос, как механизмы памяти формируют и меняют наши представления о том, что когда-то было, а в том числе и восприятие тех индивидуальных событий, которые так или иначе воплощаются в кино.

Это особенно актуально для нашей страны в последнее время, когда мы парадоксально оказались в своеобразной противофазе, пытаюсь, во всяком случае на уровне государственной культурной политики, подчинить кино и искусство в целом неким традиционным, а то и архаичным представлениям тех историков (не только шарлатанов, но и вполне серьезных исследователей), которые оперируют только документально подтвержденными фактами и ничем другим.

Историческая же наука в целом делает очень изящный кульбит, при котором в центре внимания оказывается именно исследование прошлого с точки зрения памяти. В какой-то степени эти тенденции затронули и отечественных историков, в первую очередь поколение сорокалетних, а также группу ученых старшего поколения, которые понимают, что

РАЗЛОГОВ Кирилл Эмильевич — российский киновед и культуролог, доктор искусствоведения.

Ключевые слова: история кино, Первая мировая война, историческая память, Жан Ренуар, Франсуа Трюффо, классовый антагонизм, этический релятивизм, идеология; сценарий, французское кино.

помимо проблемы фактов есть проблема трансформации истории под воздействием неких психологических механизмов¹.

Что же касается фильмов Ренуара и Трюффо, а также ленты Клода Отан-Лара «Дьявол во плоти» (1946), которой я также коснусь ниже, они достаточно хорошо известны большинству киноведов и тем более участников конференции. Эти по-своему хрестоматийные картины характеризуются очень сложным и неоднозначным отношением и к Первой мировой войне и ее последствиям, и к тому времени, когда они были сделаны.

Прежде всего, по творчеству Жана Ренуара 1930-х годов можно писать не только историю кино, но и гражданскую историю Франции того периода. В 1932 году в фильме «Будю, спасенный из воды» он стал родоначальником глубинной мизансцены в кино; его фильм «Тони» (1935) справедливо считают предтечей итальянского неореализма, а «Жизнь принадлежит нам» (1936) — своеобразным манифестом политики Народного фронта. Спустя два года «Марсельеза» впрямую перекинет мост памяти от Великой французской революции к современности. Фильм «Великая иллюзия» (1937) был сделан между последними двумя сугубо политическими по тематике и эстетике картинами. В накаленной (и далеко не только у нас в стране) обстановке второй половины 1930-х годов это произведение трактовалось как предтеча пресловутого Мюнхенского сговора западных стран с Гитлером. Картина действительно вполне может восприниматься как своеобразное благословение на сближение с Германией, попытка наладить мирное сосуществование людей, выросших в двух государствах, традиционно враждовавших друг с другом.

Пройдет несколько лет, и Жана Ренуара сочтут (виновных всегда ищут не там, где надо) одним из вдохновителей поражения Франции во Второй мировой войне: своими пацифистскими представлениями он якобы разоружил французскую нацию в противостоянии Гитлеру. Но если мы вспомним, что официальным лидером оккупированной Франции был маршал Петэн, один из героев Первой мировой войны, то поймем, что соответственно взаимоотношения между Первой и Второй мировыми войнами во Франции носили совершенно особый характер; отсюда — и эта реакция на ныне классический фильм.

Более интересно в этом смысле в «Великой иллюзии» нечто другое — сочетание пацифизма с классовым подходом к взаимоотношениям между персонажами. Сам Ренуар во второй половине 1930-х годов был чуть ли не правоверным марксистом, вовлеченным в политическую борьбу периода Народного фронта, травмированным последующим разочарованием в идеалах Великой французской революции XVIII века. Не будем забывать, что в 1936 году он сделал не вполне удачную вольную экрани-

¹ См., в частности: Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке. М.: Совпадение, 2012.

зацию пьесы Горького «На дне» (хотя главные роли там играли великие актеры Жан Габен и Луи Жуве). Один из сценаристов этой экранизации Шарль Спаак стал вместе с Ренуаром соавтором сценария «Великой иллюзии».

В эпопее французских военнопленных знаковой оказывается своеобразная классовая солидарность: два офицера-аристократа — заключенный француз капитан де Буальдьё (Пьер Френе) и начальник лагеря немец капитан фон Рауфенштайн (великий Эрих фон Штрогейм, сын еврея-портного, который, как известно, сам придумал себе аристократическое происхождение и добавил к фамилии частичку «фон»), — находят общий язык значительно легче и лучше, чем французский капитан с французским лейтенантом Марешалем (Жан Габен пронесет свой образ человека из народа через все 1930-е годы). В свою очередь, клас-

Интересно в «Великой иллюзии» Ренуара сочетание пацифизма с классовым подходом к взаимоотношениям между персонажами. Сам Ренуар во второй половине 1930-х годов был чуть ли не правоверным марксистом, вовлеченным в политическую борьбу периода Народного фронта, травмированным последующим разочарованием в идеалах Великой французской революции XVIII века.

Совая пропасть разделяет лейтенантов — Марешаля, с одной стороны, и сына банкира еврея Розенталя, с другой. Последнего играет Марсель Далио (среди его 180 ролей — маркиз де ля Шене в «Правиле игры» того же Ренуара в 1939 году и крупье кафе Рика Эмиль в «Касабланке» Майкла Кертиса в 1942-м).

Сошлюсь на фрагменты знаменитых диалогов «Великой иллюзии». Попутешествовав с де Буальдьё уже по нескольким лагерям (в основном действие фильма происходит в немецких лагерях для военнопленных), Марешаль спрашивает старшего офицера, почему они до сих пор остаются на «Вы», и получает ответ: «Я на Вы с женой и на Вы с матерью». Позднее герой Габена говорит Розенталю: «Если мы окажемся в дерьме, то там и перемешаемся, а капитан де Буальдьё и в дерьме останется капитаном де Буальдьё». Иными словами, куда бы он ни попал, он всегда будет вести себя как аристократ. Классовая солидарность аристократов и законы офицерской чести неминуемо ведут к гибели героя Пьера Френе от руки своего немецкого alter ego.

Иной стороной немецко-французские отношения поворачиваются в финальной части картины, когда лейтенантам, в отличие от капитана, все же удается бежать из плена. Роман героя Габена и немецкой девушки по имени Эльза переводит взаимодействие враждующих наций в интимную сферу личных отношений. Эльзу играет Дита Парло — немецкая актриса, родившаяся в Щецине, переходившем от Германии к Польше. Последней ее ролью оказалась роль русской графини из «Пиковой дамы», тем самым показав диапазон транскультурализма, который характеризовал и эту картину тоже: она не ставит непреодолимых преград между нациями, но ставит их между социальными слоями. Ну и, наверное, все вы помните знаменитый эпизод, связанный с русскими, когда от императрицы приходит большой ящик, а там оказываются книги — абсолютная классика.

«Жюль и Джим» — тоже картина—воспоминание о Первой мировой войне, в первую очередь личное воспоминание автора романа Анри-Пьера Роше. В момент, когда он написал этот текст, ему было 72 года, это был его первый и единственный роман. Он носил явный автобиографический характер и очень четко вписывался в такую тенденцию этического релятивизма, которая явно прослеживается в творчестве Франсуа Трюффо и неявно — в основе творчества Ренуара. Может быть, вы помните, что в одном из эпизодов речь идет об очень сложном многократном любовном треугольнике, два героя — один француз, второй немец, отсюда — Первая мировая война... С современной точки зрения эти чувства кажутся находящимися на грани человеческих отношений, но на самом деле тех двоих разделяет и сближает любовь к одной женщине, которую играет главная возлюбленная французского кино — Жанна Моро.

На этот любовный треугольник накладывается еще один — латентный (о чем писала и французская пресса), между режиссером Франсуа Трюффо и двумя актерами — Оскаром Вернером и Анри Серром, в частности между Оскаром Вернером и Трюффо. С Оскаром Вернером последнего связывали отношения, которые не сводились к глубоко производственным, а носили характер особой привязанности (которую каждый понимает в меру своей испорченности). Позиция этического релятивизма радикально не соответствует реалиям военного времени. Она заключается в том, что нет правых и неправых, нет белых и черных, нет абсолютного деления на хороших и плохих, то есть нет простой линии, которую в известных фильмах реализовало кино советское. Трагедия жизни состоит в том, что каждый по-своему прав, и невозможно сказать, что этот любовный треугольник распался, потому что кто-то вел себя неправильно: все были правы...

Второй вопрос, который тоже поднимается создателями фильма, кажется очень неожиданным в контексте Первой мировой войны, военного времени вообще: речь идет о степени этической допусти-

мости поведения молодого человека, который заводит роман с женой солдата, находящегося на фронте. Этическая двусмысленность происходящего очевидна. Вероятно, авторы хотели создать на экране какую-то другую систему взаимоотношений между людьми и между полами. Эта система отношений казалась им более продуктивной, более понятными — связанные с ней ощущения. Но в конечном итоге все закончилось так же печально, как кончаются более простые партии. Скажут: при чем здесь Первая мировая война? Ну, во-первых, при том, что там есть хроника Первой мировой, которая представлена весьма специфично: Трюффо берет хроникальные кадры и показывает их в формате широкого экрана — все изображение растянуто вдоль. Вообще, он как бы создает определенную дистанцию между зрителем и этими военными кадрами, которые действуют как бы опосредованно, как напоминание о том, что было. И в этом плане война, как и в случае романа, кстати, есть ситуация, которая позволяет людям вести себя так, как они не могли бы себя вести в нормальных обстоятельствах. Эта особенность весьма актуальна: мы часто бываем свидетелями, сколь хрупким является то, что мы называем культурой и что оказывается так несложно потерять. Если люди начинают крушить и убивать друг друга, это освобождает их от большого количества моральных и нравственных правил, которые связаны не с разрешением убийства, а с тем, что снимаются границы и условности, культурой возводимые, но теряющие смысл в отсутствие привычного общества.

И здесь следует обратиться к фильму Жана Ренуара «Правила игры», который был снят после «Великой иллюзии» в 1939 году. Не буду останавливаться на драматической истории о запрете этой картины, утере копии, восстановлении в 1960-е годы. Где собственно стоит та же самая дилемма, но с поправкой на некое предвоенное ощущение грозящей катастрофы. И вот идея того, что каждый по-своему прав, и все глубоко несчастны, здесь нанизывается на структуру, но не заимствованную, а как бы являющуюся продолжением драматургии известного французского кино, где вроде бы комическая ситуация переходит в ситуацию драматическую и трагическую. Тем самым фильм Франсуа Трюффо, в отличие от двух названных выше картин Ренуара, сочетает в себе две вещи: с одной стороны, некие моральные дилеммы, связанные с ситуацией войны, по-своему решаемые героями: собственно говоря, это и остается в памяти. И с другой стороны, попытки найти новые системы связей между людьми. Режиссер отражает их на экране, каждый раз входя в достаточно жесткое противоречие ситуации военного времени и оценок времени послевоенного. Дело в том, что запреты на «Великую иллюзию» и на «Правила игры», конечно же, не случайны: обе картины нарушают некие глубинные нормы не цензуры, но того, что казалось незыблемым в условиях, когда Франция после Второй мировой войны пыталась превратить поражение в победу, хотя на самом деле все было

наоборот. В этих условиях прессинг был достаточно жестоким и убедительным.

Аналогичная ситуация переворота в нравственном сознании произошла в 1950-х — начале 1960-х годов. Вспомним, что Трюффо был одним из ключевых деятелей искусства, обративших внимание зрителя на личные переживания героев, а не на политические проблемы, — хотя не будем забывать и о том, что Трюффо сотрудничал с Годаром и режиссерами леворадикального толка. Тем не менее, в отличие о них, в конечном итоге он ушел в совершенно другую сторону. Поэтому сравнение картины Трюффо с картиной Ренуара, взаимодействие между ними в контексте личного переживания опыта и памяти о Первой мировой войне — вещь чрезвычайно важная и показательная. ◆