

ЦИФРОВАЯ КУЛЬТУРА / DIGITAL CULTURE

ФОМЕНКО Андрей Николаевич / Andrey FOMENKO

| Жан-Пьер Мельвиль — эстет и моралист |

ФОМЕНКО Андрей Николаевич / Andrey FOMENKO

Россия, Санкт-Петербург.
 Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии.
 Старший научный сотрудник, доктор искусствоведения.

Russia, St. Petersburg.
 St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research.
 PhD, seniour researcher.

raccoonraccoon@mail.ru



ЖАН-ПЬЕР МЕЛЬВИЛЬ — ЭСТЕТ И МОРАЛИСТ

В статье анализируется авторский стиль Жан-Пьера Мельвиля, вершиной которого являются его поздние фильмы — «Самурай» и «Красный круг». Этот стиль сопоставляется с радикальными течениями в неоавангардном искусстве 60-х — начала 70-х гг. — минимализмом и новым романом.

Ключевые слова: Жан-Пьер Мельвиль, французское кино, «Самурай», «Красный круг», гангстерский фильм, минимализм, новый роман

Jean-Pierre Melville —
Aesthete and Moralist

The subject matter of the article is Jean-Pierre Melville's style, the epitome of which is represented by his late films — *Le Samouraï* and *Le Cercle Rouge*. This style is compared with radical trends of avant-garde art from the 60s and early 70s — minimalism and "le nouveau roman".

Key words: Jean-Pierre Melville, French cinema, *Le Samouraï*, *Le Cercle Rouge*, mob film, minimalism, le nouveau roman

Жан-Пьера Мельвиля можно смело назвать одним из самых влиятельных режиссеров второй половины XX века. Мельвильевский след разной степени глубины и отчетливости различим в тетралогии про «чужих» (особенно первой и третьей ее частях, снятых соответственно Ридли Скоттом и Дэвидом Финчером), в «Перекрестке Миллера» братьев Коэнов, в фильмах Джона Ву и Ринго Лама, «Падших ангелах» Вонг Карвая, «Обычных подозреваемых» Брайана Сингера и «Схватке» Майкла Манна. Фильмы Мельвиля давно разошлись на цитаты. Что интересно, они и сами почти сплошь состоят из цитат и заимствований, в основном из классических голливудских нуаров. Может даже показаться, что в них нет ни единой оригинальной «находки». Режиссер скромно описывал свою деятельность как адаптацию американского материала к вкусам французской публики. И все же результаты этой адаптации относятся к самому оригинальному, что было создано кинематографом за сто с лишним лет его существования. Так что тот способ анализировать фильмы Мельвиля, на который я указал вначале — то есть разбирать их на составные элементы, взятые из того или иного источника, — столь привлекательный на первый взгляд, в действительности малопродуктивен. Потому что Жан-Пьер Мельвиль — это прежде всего стиль. А вершина этого стиля — его поздние фильмы, по имени исполнителя главных ролей именуемые «делононской трилогией». Последний из них («Полицейский») явно уступает двум предыдущим, поэтому его я опускаю.

Репутация «плохого актера», закрепившаяся за Аленом Делоном, наверное, справедлива. Если актерский талант состоит в способности перевоплощаться, то диапазон этой способности у Делона и впрямь невелик. Но мне трудно судить об актерских качествах в отрыве от конкретных ролей и конкретных фильмов. А для них Делон оказался очень даже хорош. Впоследствии актеры большего дарования — например, Райан О'Нил в «Водителе» Уолтера Хилла (вольном римейке «Самурая») — тщательно имитировали его фирменную манеру — этот ледяной взгляд, эти экономные движения, это холодное, герметичное совершенство. Именно такой герой и нужен был Мельвилю, чей стиль состоит в последовательном избавлении от стиля, стремлении к нулевой степени кинематографического «письма», дающейся, как известно, с таким трудом. И хотя сам режиссер упорно повторял, что его задача — развлекать, форма, которую у него принимало это развлечение, сродни самым радикальным опытам в авангардном (точнее, неоавангардном) искусстве того времени.

Мельвиль был современником минимализма — это направление переживало взлет как раз в 60-е — начале 70-х годов. Персонажей «делононской трилогии» можно сравнить со «специфическими объектами» Дональда Джадда — молчаливыми, бесстрастными и в то же время чисто технически безупречными (ровные грани, чистые поверхности). Подобно тому, как Джадд стремился свести произведение искусства к чисто физическому присутствию, так и Мельвиль сводит сюжет к его



ЦИФРОВАЯ КУЛЬТУРА / DIGITAL CULTURE

ФОМЕНКО Андрей Николаевич / Andrey FOMENKO

| Жан-Пьер Мельвиль — эстет и моралист |

буквальному, диегетическому значению, редуцируя все, что касается чувств, переживаний и мотиваций. Однако такой эмпиризм вызывает неизбежное подозрение: что же кроется по ту сторону фактографического фасада? Именно благодаря строгому воздержанию от психологии зритель задается вопросом относительно «внутреннего» измерения поступков персонажей, а отсутствие конвенциональных знаков экспрессии неизбежно оборачивается экспрессией нового типа.

Об «антиэкспрессивной экспрессии» минимализма вспоминаешь, глядя, как наемный убийца Джеф Костелло, отправляясь на дело, проводит рукой по полям шляпы, словно тестируя грани своей герметичной оболочки на безупречность. И так же аккуратно и методично, один за другим, перебирает он ключи в связке, чтобы завести машину. Один критик заметил, что в голливудском фильме машина завелась бы с первого ключа¹. Но это замечание неверно. Скорее в голливудском фильме герой пустил бы в ход иррациональное чутье — выбрал бы тот ключ, который показался бы ему самым подходящим — и, вполне возможно, ошибся бы в своем выборе. Но без интуиции дело бы точно не обошлось. Джеф Костелло полагается не на интуицию и не на случай, а на строгую, прямо-таки картезианскую, дисциплину.

Но иногда, причем в самый ключевой момент, когда дело касается жизни и смерти, герои Мельвиля поступают вопреки правилам, по наитию. Так, во «Втором дыхании» (1966) персонаж по фамилии Орлов тщательно обследует гостиничный номер в поисках подходящего места для тайника (эта сцена предвосхищает эпизод с размещением жучка в квартире Джефа Костелло в «Самурае»). Он отвергает несколько вариантов и наконец останавливается на одном. Затем комнату посещает другой герой, который так же внимательно осматривает ее и находит спрятанное оружие. Однако в решающий момент выясняется, что все ухищрения Орлова были обходным маневром: его истинной целью было не воспользоваться спрятанным револьвером, а лишь пустить оппонента по ложному следу и тем самым усыпить его бдительность. Остается, впрочем, неясным, планировалась ли эта уловка с самого начала или же (что скорее) возникла по наитию. Как бы то ни было, она является наитием в рамках структуры повествования, упраздняя смысл раннее совершенных действий.

Нечто похожее происходит в «Красном круге»: герой Ива Монтана готовится произвести выстрел, который отключит сигнализацию. Он должен попасть в цель с первой попытки, иначе все дело будет загублено. Он устанавливает винтовку на штатив, поднимает на нужную высоту, смотрит в оптический прицел, предлагает посмотреть своим подельникам... и вдруг срывает оружие со штатива, быстро целится и стреляет прямо «с руки». Наконец, в «Самурае» Джеф Костелло в одиночку одерживает победу над всеми своими врагами — и затем подставляет себя под пули полицейских, явившись «на дело» с незаряженным пистолетом, совершает некое подобие сэппуку.

В этих эпизодах заложена самая суть мельвильевского кинематографа. Независимо от конкретного смысла каждого из них, все они обладают единой логикой — логикой самоотри-

цания. Его герои тщательно конструируют некий упорядоченный мир, похожий на логически безупречное доказательство, где причины и следствия плотно прилегают друг к другу — а режиссер так же тщательно, шаг за шагом, реконструирует этот процесс, — но лишь для того, чтобы одним жестом, одним парадоксом перечеркнуть все вышесказанное. Они похожи на тех тибетских монахов, которые на протяжении десяти дней выкладывают мандалу из цветного песка, чтобы затем стереть ее за несколько секунд.

Раз уж я пошел по пути поиска параллелей Мельвилю в других видах искусства, сошлюсь еще на один. Это французский «новый роман» — точнее, одна из его разновидностей, получившая наименование «шозизм», то есть «вещизм». Этим термином обозначают стиль письма, отличающийся предельно бесстрастным и подробным — протокольным — описанием как действий персонажей, так и предметного окружения. Мы находим этот стиль в текстах Алена Роб-Грийе, Клода Симона, Мишеля Бютора (в остальном очень друг на друга не похожих) — и фильмах Мельвиля. Особенно характерно его стремление сократить до предела дистанцию между фиктивным и реальным временем повествования путем максимально подробного показа действий своих героев, часто производимых в абсолютном безмолвии. Апогеем является эпизод кражи в «Красном круге». Разумеется, этот эпизод служит финальной точкой двадцатилетней эволюции, берущей начало в «Асфальтовых джунглях» Джона Хьюстона, подхваченной «Рифифи» Жюль Дассена, спародированной в «Злоумышленниках» Марио Моничелли, давшей боковую ветвь в виде «Дыры» Жака Беккера и подпитанной «Карманником» Робера Брессона. Соответствующий эпизод в фильме Мельвиля — это двадцать минут молчания, снятые почти в реальном времени. Можно воспринимать это молчание как знак «маскулинности»², но куда важнее то, что оно по-минималистски концентрирует внимание на буквальном, денотативном значении происходящего. Это своего рода семантическая аскеза, требующая сосредоточенности на том, что есть. Она распространяется не только на отдельные сцены, но и на фильм в целом: Мельвиль тщательно умалчивает о прошлом своих героев. Одно из немногих исключений — Жансен в «Красном круге»: известно, что в прошлом он служил в полиции, но был оттуда уволен из-за какой-то грязной истории. Какой именно — мы так и не узнаем. Да и была ли она — эта история? Фильмы Мельвиля лишены исторического измерения как такового. Этим они существенно отличаются от традиции нуара, продолжателем которой обычно считают Мельвиля. Там тема рокового прошлого была чуть ли не центральной (многие нуары построены как развернутые флэшбэки). В «Самурае» и «Красном круге» есть только настоящее. Но лишенное поддержки со стороны прошлого, оно приобретает призрачный характер. Как и в новом романе, реализм, доведенный до критического максимума, оборачивается собственной противоположностью, создавая неуловимое ощущение ирреальности — или скорее гиперреальности — происходящего.

¹ См.: Г. Дарахвелидзе. Жан-Пьер Мельвиль. Короткие встречи в красном круге. М.: Глобус-пресс, 2006. С. 116.

² «Молчание маскулинно по своей природе», — пишет Георгий Дарахвелидзе в своей книге о Мельвиле (с. 44). Правильнее было бы сказать — по своей конвенциональной, жанровой природе, далекой от какой бы то ни было реальности.



ЦИФРОВАЯ КУЛЬТУРА / DIGITAL CULTURE

ФОМЕНКО Андрей Николаевич / Andrey FOMENKO

| Жан-Пьер Мельвиль — эстет и моралист |

Подобное ощущение часто посещает зрителя при просмотре фильмов Мельвиля. Что бы ни произошло с «самураем» Джефом Костелло, на все он реагирует с подозрительной невозмутимостью, заставляющей вспомнить онейрический мир картин Магритта, Дельво или Бальгюса. Да и другие персонажи этого фильма под стать главному герою. Так, в сцене облавы в игорном доме ни один из картежников ни разу не удосуживается взглянуть на полицейских. В «Красном круге» герой Делона знает о том, что в багажнике его автомобиля прячется беглый преступник — спрашивается, откуда? Все это придает событиям оттенок галлюцинации, всеми силами пытающейся выдать себя за реальность. И наоборот: бело-горячечный бред Жансена, чьи комната и постель подвергаются нашествию крыс, ящериц и змей, внешне ничем не отличается от прочих, реальных, сцен — ни малейшего стилистического намека на фантазмагорию. А если плод больной фантазии ничем не отличается от реальности, логично предположить, что и обратное тоже верно.

Трудно удержаться от того, чтобы усмотреть в этих деталях указание на авторефлексивное измерение фильмов Мельвиля³, согласно которому кино делает неразличимой границу между правдой и ложью, реальностью и фикцией. Недаром в финальном общем плане «Самурая» музыканты как ни в чем не бывало укладывают в футляры свои инструменты, словно только что произошедшее убийство было спектаклем, хореографическим номером, которому они аккомпанировали. Еще одним доводом в пользу этой догадки служат странные манипуляции с цветом изображения, в основном с целью максимально приглушить теплые цвета спектра — оттенки физической реальности — в пользу холодных, традиционно ассоциируемых с миром воображения и интроверсии. В «Самурае» изображение обесцвечено; можно подумать, будто черно-белая киноплёнка тщетно пыталась обрести краски жизни, но так и не достигла окончательного результата; или наоборот — цветная плёнка выцвела от времени, тем самым отдалившись от реальности. В «Красном круге» цветовая температура падает еще на несколько градусов, а «Полицейский» демонстрирует безраздельное господство синего.

Однако в сердцевине этой холодной вселенной отчуждения и одиночества теплится крошечный очаг жизни. Снегирь в клетке, живущий в квартире убийцы, — это, конечно же,

³ В «Красном круге» есть эпизод, где герой Делона, натирая мелом миллиардный кий, вычерчивает на его торце красный круг — эмблему фильма, персонажем которого он является.

традиционная метафора души, заключенной в темницу тела. Словно устыдившись этой нечаянной обмолвки, наводящей на мысль о «человеческой, слишком человеческой» натуре своего героя, во всем остальном похожого на высокоточный механизм, Мельвиль придает ей утилитарный смысл: по поведению птицы герой догадывается о визите посторонних. Но это уточнение, как всегда придерживающееся правды фактов, а не домыслов, поступков, а не мотиваций, только укрепляет нас в подозрениях. Что-то здесь не так, если птица предупреждает человека об опасности. Покидая навсегда свое оскверненное чужим присутствием, разгерметизированное жилище, самурай бросает на него прощальный взгляд. Невозможно отделаться от впечатления, что финальная гибель героя есть прямой результат того, что его безупречная изоляция была нарушена. В мире Мельвиля выживает только тот, кто невидим для посторонних. Вспоминается бытующий у некоторых племен обычай скрывать свое настоящее имя, знание которого дает власть над жизнью владельца.

Но одновременно с этим стремлением спрятаться от посторонних глаз, в фильмах Мельвиля существует противоположный импульс — стремление прорваться сквозь ледяную завесу солипсизма, отчаянное в силу своей заведомой несостоятельности и утопичности. Ключом здесь могли бы послужить слова самого режиссера: «Я не верю в мужскую дружбу. Она — из тех вещей, которые мне незнакомы, но о которых я очень люблю рассказывать в своих фильмах». В действительности дружбу в этой фразе можно было бы заменить на любое другое «человеческое» чувство. Финальное самоубийство Джефа Костелло в «Самурае», или Жансена в «Красном круге» — это некое признание в невозможных чувствах к другому — дружеских или любовных. Эту ситуацию можно описать известной формулой Вольтера «Если бы Бога не существовало, следовало бы Его выдумать». Герои Мельвиля «выдумывают» себе Бога, который в действительности вроде бы не существует. Выдумывают не в смысле самоутешительной, примиряющей с жизнью фантазии, а совершая некий учредительный жест, несовместимый с жизнью. Не существует ни любви, ни дружбы, но в момент, когда я умираю ради них, они приобретают реальность благодаря той жертве, которую я ради этого приношу. В сущности перед нами кинематографическая версия субъективного идеализма: объективная реальность рассматривается здесь как проекция субъекта, продукт его самоотчуждения, последней и радикальной формой которого становится смерть этого субъекта.

