

**Елена Владимировна Ровенко**

[rovenko-lena@mail.ru](mailto:rovenko-lena@mail.ru)

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки и междисциплинарной кафедры гуманитарных наук, старший научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Assoc. Prof. Elena V. Rovenko, Ph.D.**

[rovenko-lena@mail.ru](mailto:rovenko-lena@mail.ru)

Associate Professor of the Foreign Music History Department and Department of Humanities, Principal Researcher of the Scientific Research Center of Historical Musicology of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

### **Феномен революции в интерпретации Жана Ренуара (по материалам III Международного конгресса Общества теории музыки)**

#### **Аннотация**

Эстетико-философская концепция Жана Ренуара — режиссера, обладающего оригинальным видением как художественной реальности, так и реальности социокультурной, — важна для истории кинематографа, поскольку, во-первых, демонстрирует актуализацию французской ментальности в кино, а во-вторых, во многом объясняет мировоззренческую интенцию творчества Ренуара. В статье анализируются важнейшие аспекты данной концепции: проблема стиля как исторически эволюционирующего феномена; специфика иерархического устройства общества как отражение интеллектуально-психологической разности формирующих общество групп людей; особенности претворения национального в кинематографе. Несводимые к единому эстетическому знаменателю аспекты концепции Ренуара образуют уникальное мировоззренческое единство и обуславливают целостность художественного мира режиссера.

#### **Ключевые слова**

Жан Ренуар, революция, исторический стиль, стилизация, национальное в искусстве, художественная реальность, «Великая иллюзия»

### **On the Phenomenon of a Revolution in View of Jean Renoir (materials of the III International Congress of Russian Society on Music Theory)**

#### **Abstract**

Jean Renoir had an original take on the artistic reality and sociocultural sphere. His aesthetic-philosophic conception is important for the history of cinema, firstly, because it demonstrates actualization of the French mentality in cinematograph, secondly, because it clarifies Renoir's worldview intention to a great extent. In the article the most important aspects of Renoir's conception are analyzed: the problem of a style as a phenomenon which develops in history; the specifics of social hierarchy as embodying of intellectual-psychological difference between groups of people which form a society; peculiar properties of incarnation of the specificity of the national in cinema. Though aspects of Renoir's conception aren't brought to a common denominator, they constitute the unique worldview unity and cause the entirety of the filmmaker's artistic world.

#### **Keywords**

Jean Renoir, revolution, historical style, stylization, the national in an art, artistic reality, "La grande illusion"

«Великие люди не могут умереть»<sup>1</sup> [11, 12], — так высказался однажды Жан Ренуар, скорбя по поводу смерти своего друга Андре Базена, оставившего лучшую, хоть и не дописанную, книгу о режиссере. В устах Ренуара эта банальная сентенция освобождалась от своей самоочевидности, будучи наполнена искренним, глубоко прочувствованным смыслом. По отношению же к самому Ренуару эта фраза также звучит особенно, но по иной причине: он входит в пятерку лучших режиссеров, на его фильмах учились представители французской «новой волны» (фр. «Nouvelle Vague»), и не только они<sup>2</sup>, — да и сейчас нельзя не учиться; но его картины смотрят не так часто. Правда, по воспоминаниям Франсуа Трюффо, «Ренуар любил повторять, что кино — более таинственное искусство, чем живопись, и что фильм снимается всего для трех человек» [4, 139]. Но, с другой стороны, в своей книге об отце-художнике сам режиссер полшутя признавался, насколько несчастным чувствует себя, когда на просмотре его фильмов лужают семечки (см.: [12, 203]).

Честно говоря, трудно представить подобную ситуацию: скажем так, пока зритель «щелкает семечки», он уже теряет нить происходящего. Мир Ренуара слишком утончен, хотя на первый взгляд кажется реалистичным; режиссер действует как бы исподволь и на сознание зрителя, и на самое кино<sup>3</sup>. Ренуар — не только обновитель киноязыка; в равной мере он обновитель эстетического сознания реципиента, и это обновление явилось следствием специфического понимания свойств и задач художественного мышления в его контакте с миром — хотя Ренуар и не возводил специально зданий эстетических теорий. И закономерностью выглядит тот факт, что одним из важнейших феноменов, попадающих в фокус внимания Ренуара, предстает *революция*: в художественном мышлении, в сознании людей, в жизни как наличной данности.

Ренуар связывает революцию в искусстве с особенным соотношением следующих компонентов: 1) специфика художественного взгляда на реальность и ее понимания; как следствие — 2) особый способ показа реальности, который, в свою очередь, обуславливает появление художественного мира; отсюда — 3) феномен стиля.

Стоит кратко охарактеризовать смысловой спектр понятий, к которым прибегает Ренуар. Прежде всего, он говорит о *внешней реальности (мир вокруг)*, пытаясь придать этому понятию всю возможную объективность<sup>4</sup>. *Принцип* отображения внешней реальности, которого режиссер придерживался всегда, прекрасно сформулирован им в интервью 1956 года с Гидеоном Бахманном: «Вы должны смиренно верить, что вам приходится копировать мир в том виде, как он существует вокруг вас» [6, 57]. Из этой веры проистекает идея Ренуара «попытаться схватить эту внешнюю реальность» [6, 53]. Разумеется, в данном случае необходимо незамутненное восприятие, *по возможности* не преобразующее реальность, не интерпретирующее ее, а лишь отображающее, — дабы предоставить последней все права и выявить максимально ее сущность.

Стало быть, *способ* показа реальности для режиссера — попросту «скопировать то, что доводилось видеть вокруг, и скопировать <...> почти неумело, почти как ребенок» [6, 54], — ведь именно детское восприятие наиболее чисто. Характеристикой подобного способа становится особая «наивность в искусстве» («*naïveté in art*») [6, 57] (как общения с реальностью, так и художественного видения и метода переноса реальности на экран). «Знаете, что приводит меня в ужас в сегодняшнем кино? Тот факт, что мы знаем, или должны знать, слишком много вещей; и это убивает нашу наивность, — подчеркивает режиссер. —

<sup>1</sup> Здесь и далее — перевод автора настоящей статьи.

<sup>2</sup> Характерно мнение Орсона Уэллса, не сомневавшегося в том, что Ренуар — «величайший из европейских режиссеров: очень вероятно, величайший вообще из всех режиссеров — гигантский силуэт на горизонте нашего уходящего столетия» [13]. Показательно также выступление Ингрид Бергман, которая по просьбе Ренуара от его имени получила для него почетный Оскар. См.: [1, 453].

<sup>3</sup> Возможно, именно поэтому фильмы Ренуара сначала принимались в штыки или с недоумением, а позже признавались шедеврами.

<sup>4</sup> Сразу стоит оговориться, что впоследствии Ренуар пришел к выводу: внешняя реальность — лишь повод для отражения реальности внутренней, лишь проводник в иной, внутренний мир.

Мы не можем более быть детьми. А я полагаю, для того чтобы быть великим художником, вы прежде всего должны быть ребенком» [6, 57]. Орсона Уэллса восхищало это кредо Ренуара: «Для меня он великое кинематографическое дитя... Мне кажется, он внес в кинематограф лучшее, на что способен художник, — взгляд ребенка, который ему удалось сохранить при тончайшем владении мастерством. В нем была особая чистота, идущая не от нравственности, а от простоты, он смотрел на мир такими глазами, как будто видел его впервые» [5, 106].

«Первозданность» видения гарантировала, во-первых, от копирования как никчемно-рабского подражания (последнее всегда *намеренно* в своей старательности)<sup>5</sup>, а во-вторых, от приукрашивания реальности (также *намеренного*, как в ранних голливудских фильмах, которые, впрочем, пользовались любовью Ренуара: чтобы приукрасить тот или иной феномен, нужно знать, как он выглядит без привнесений). Здесь важен логический акцент именно на слове «намеренный»; у Ренуара сложилась довольно специфическая и, безусловно, спорная концепция исторического развития искусства, согласно которой «наиболее великие формы искусства <...> — примитивные»: «Если мы рассмотрим любую цивилизацию — скажем, современную цивилизацию, обретшую истоки в Ренессансе, или средневековую цивилизацию, берущую начало с заката Римской Империи, — лучшие работы — самые первые, самые ранние. По одной причине: у людей не было теорий; они просто старались копировать реальность» [6, 57]<sup>6</sup>.

Итак, в приведенных случаях облик реальности и ее художественное видение асимптотически приближаются и совпадают в максимально возможной мере; а то *почти*, тот зазор между реальностью, как она есть, и реальностью, как она представляется нам, зазор, возникающий в процессе восприятия, будучи отражен с помощью определенных выразительных средств в произведении искусства, получает наименование *стиля*<sup>7</sup>. Непреднамеренная стилизация возникает без *осознанной* интеллектуальной рефлексии над реальностью (ибо рефлексия как таковая все же неизбежна); в ранних произведениях она проистекала из того факта, что мастера (по мысли Ренуара) «*не умели копировать реальность*» [6, 57; курсив Ренуара]. Но стоит попытаться модифицировать реальность *по нашему желанию* (скорее, произволу — именно такую модальность Ренуар вносит в свои рассуждения), и стиль обернется ее *искажением*<sup>8</sup>.

Впрочем, столь непротиворечивая теория очевидным образом расходится с художественной практикой. С одной стороны, существуют *уже природно стилизованные реальности*, например, страны, наподобие Китая или Индии, в которых естественная стилизация *имманентна* самому облику окружающего мира<sup>9</sup>. С другой стороны, воспринимающее сознание, даже помимо воли к интерпретации, выделяет для себя в реальности более и менее важные стороны, акцентируя первые; причем для каждого сознания эти важные стороны будут особенными. И если акцентуация подобных сторон формирует в совокупности некий особенный образ реальности, который прежде никем не был сформирован, возникает настоящее художественное открытие. Ренуар ссылается на сентенцию Оскара Уайльда, восхитившегося тем, что до Тёрнера в Лондоне не было тумана<sup>10</sup>:

---

<sup>5</sup> Жан Ренуар, описывая творческий метод своего знаменитого отца, художника-импрессиониста, фактически говорит и о себе: «Коммуна ли, император или республика — никто не рассеивал тумана, который расстилается между природой и глазами человека. Таким образом, Ренуар продолжал работать над единственной задачей, которая имела для него значение: рассеять этот туман» [12, 145].

<sup>6</sup> Примерно в том же духе Ренуар рассматривает историю кинематографа. Ограничения, налагаемые примитивными техническими средствами, он считает благом для искусства. См.: [6, 64].

<sup>7</sup> Этот вывод следует из различных рассуждений Ренуара, но не представлен им самим в виде сконцентрированного обобщения.

<sup>8</sup> Сперва Ренуар полагал, что камера позволяет транслировать только серию фотографий, она не предназначена для изобретения, для творчества. Впоследствии, уже в 1950-е годы, его позиция претерпела изменения. См.: [6, 54].

<sup>9</sup> В Индии Ренуар снимал «Реку» («Le Fleuve», 1951). О стилизации, присущей образу природы и облику людей в Индии, см.: [6, 54].

<sup>10</sup> Это высказывание Уайльда, неоднократно цитируемое на разных языках, не слишком достоверно. Так, Э. Гомбрих убежден в том, что Уайльд говорил об Уистлере в связи с лондонской мглой; см.: [9, 262].

«Вы не увидите тумана ни у Шекспира, ни у Бена Джонсона. <...> Но в тот день, когда Тёрнер решил написать Лондон так, как *он* его увидел — окутанным густым туманом, — что ж, с того дня и впредь в Лондоне туман, только и всего» [6, 59]. Ренуар обобщает: «Когда мы, художники, открываем маленькую частичку правды, что ж, мы распахиваем новое окно или показываем новый пейзаж, и люди исполнены благодарности к нам за это. Они говорят: “Но вот же правда!” И это тем более верно, что пейзаж, который мы открываем, который мы показываем, они и так уже *знают*. Но они никогда ранее не видели его подобным» [6, 58].

Эта новая концепция стиля, пришедшая на ум Ренуару во время создания «Реки», ведет к двум важнейшим выводам. 1) Стиль — «это просто способ придать большую важность внешней реальности» (точнее, значимым ее сторонам — с точки зрения художника); то есть 2) стиль — способ показать в реальности то, чего не было до этого; небывалый ранее взгляд на реальность.

Однако смысловая акцентуация тех или иных сторон реальности формируют отличный от обыденного облик реальности: ведь чтобы подчеркнуть специфику видения феномена, необходимо несколько утрировать те или иные его черты, как-либо обособить от окружающих феноменов, усилить те или иные его качества. Вот почему стилизация оказывается в данном случае не только необходимой, но и зачастую *неизбежной*. И поскольку реципиент открывает для себя в созданной художником реальности знакомый, но не видимый ранее лик окружающего мира, — постольку это озарение делает сотворенную художественную реальность даже более яркой и убедительной, чем повседневность, послужившая ее истоком. «Скажем так, внешняя реальность — назовите ее “реализмом” или “натурализмом”, на ваше усмотрение — может *пособить*, но в итоге она *не важна*» [6, 56; курсив Ренуара], — так мыслит Ренуар. По воспоминаниям Уэллса<sup>11</sup>, Ренуару принадлежит следующее напутствие режиссерам: «Мы должны напомнить людям, что пшеничное поле, написанное Ван Гогом, может вызвать более сильные эмоции, чем реальное поле» [10, 100]. Уэллс комментирует: «Важно напомнить, что искусство превосходит реальность. Фильм становится второй реальностью» [10, 100].

Совокупность выбранных сторон реальности зависит от ракурса взгляда на нее, индивидуального у каждого мастера; этот ракурс может измениться. «Меня больше не привлекает “внешний”, поверхностный стиль моих фильмов» [6, 54], — фраза зрелого Ренуара позволяет понять, почему импрессионизм спокойно сочетается с авангардными экспериментами в «Загородной прогулке» («Partie de campagne», 1936, выпущена в 1946), мельесовские трюки с экспрессионистской атмосферой в «Маленькой продавщице спичек» («La Petite Marchande d'allumettes», 1928), а в американской ленте «Женщина на пляже» («The Woman on the Beach», 1947) странно скрещиваются нуар и философская притча, выраженная предельно аскетично.

Трансформируется и *сама реальность*: несомненно, это один из властных факторов, влияющих на изменение взгляда на нее. Так сходятся два вектора, «голос» реальности (которую согласно Ренуару, надо просто выслушать<sup>12</sup>), — и интенция сознания, понимающего (но не *специально толкующего*) реальность. Соединение этих векторов Ренуар поэтически именуется «эстетическим браком» («aesthetic marriage»), и его кредо — «слияние между внешним миром, который непрестанно меняется, и нашими телами, нами самими, нашими душами — которые стремятся интерпретировать мир»: «Когда это единение, этот союз суть нечто истинное, результатом становится произведение искусства» [6, 66]<sup>13</sup>.

Продолжим мысль Ренуара. Думается, гармоничный союз реальности и эстетического сознания напрямую зависит от *преображающей силы* последнего, позволяющей создавать

<sup>11</sup> Уэллс говорил, что не может бывать в местах, где снимал когда-то: они для него умерли. См.: [10, 100].

<sup>12</sup> Возможно, это исходит парадоксальным образом из излюбленного ренуаровского представления «мир — театр». В театре показывают, и надо смотреть на это зрелище. Аналогичным образом и реальность нам что-то показывает.

<sup>13</sup> Ренуар отмечает, что не верит ни в форму, ни в тему, ни в месседж (возможно, со времен «Великой иллюзии», фильма, «послание» которого так и не было «услышано»).

художественную реальность в качестве *сущностного эквивалента* «внешней» реальности; и таких эквивалентов может быть столько же, сколько творящих сознаний. Главное, чтобы сохранялась художественная эквивалентность; она парадоксальным образом обеспечивается: 1) *не намеренной*<sup>14</sup> интерпретацией мира; 2) корреляцией качеств интерпретирующего сознания и конкретных свойств реальности, которые художник стремится запечатлеть; 3) модификацией особенностей художественного мышления по мере изменения самой реальности; темп трансформации тут должен быть соответствующим<sup>15</sup>.

Если какое-либо из условий нарушается, возникает дисгармоничное, напряженное соотношение сознания и «внешней» реальности, а отсюда — рассогласованное соотношение порождаемого сознанием стиля — и облика реальности. В частном случае, касающемся определенного художника, ничего особенного не происходит, кроме того только, что произведение искусства не удается. В случае же несоответствия более глобального (когда вместо одного мастера — целая школа или направление) создаются благоприятные условия для осуществления *революции в искусстве*. Действительно: если не соблюдается первое из отмеченных выше условий, и интенция к интерпретации мира становится слишком уж очевидной, показной, то стиль кинолент приобретает облик «сконструированного»; возникает ощущение «нарочитости», «деланности». Если второе — возникает диссонанс «что» и «как», дисбаланс средств показа и предмета показа. А если третье условие — налицо диахрония трансформации самого восприятия и предмета восприятия; в данном случае или восприятие, или явление, на которое оно направлено, начинает выглядеть устаревшим; вероятнее всего, устаревает именно восприятие, ибо реальность как таковая *с онтологической точки зрения* анахронизмом быть не может, а вот *способы* ее восприятия отживают свой век довольно быстро.

Истинный лик реальности оказывается с той же онтологической точки зрения иным, чем стиль его репрезентации, который сущностно перестает соответствовать обновившейся реальности. Она начинает требовать нового стиля для выражения своей новой сущности<sup>16</sup>. «Такая революция в истории искусства происходит примерно каждые сто лет, — замечает режиссер. — Приходят новые люди, которые говорят публике: “Дорогие друзья, знаете ли вы, что все, что вы видели на сцене до нынешнего дня, было только шаблоном, только стилем? Сейчас мы наконец покажем вам жизнь такой, какая она на самом деле”. И они преуспевают лишь на несколько лет, ибо новый стиль, новая реальность очень быстро сами становятся только стилем и шаблоном» [6, 55]. Нужно, видимо, чтобы разрыв между стилем отражения реальности и самой реальностью достиг некоего критического значения, когда границы зоны их соответствия и согласия окажутся повергнуты, и обнаружится несоответствие и диссонирование<sup>17</sup>. Из этого напряженного диссонанса возникает импульс к преобразованию мышления и восстановлению утраченного соответствия.

По такому же принципу происходит любая революция: в глазах Ренуара одной из наиболее репрезентативных представляется революция в мышлении. В данном случае изменениям реальности должно резонировать специфически эволюционирующее мышление; «зазор» возникает между анахронистичными сознаниями и новой реальностью, и когда он исчезнет, революцию можно считать осуществленной. Великая французская революция — не просто взятие Бастилии, убежден Ренуар; она «началась столетием раньше и покуда не закончилась — она все еще продолжается [добавим вслед за Ренуаром: до полной трансформации социально-политического сознания — *Е. Р.*]. И такая же вещь происходит с любой революцией» [6, 62]. Другой яркий ренуаровский пример — постепенный, но

<sup>14</sup> Намеренно шедевры не делаются — в этом сходятся и Ренуар, и Трюффо, и Базен.

<sup>15</sup> В качестве четвертого аспекта можно было бы добавить идею о балансе субъективного и объективного. См. в этом плане ренуаровское сравнение Моцарта с Бетховеном, который, по мысли режиссера, чрезмерно пытался объективировать собственные переживания: [6, 70].

<sup>16</sup> Вот тогда и можно говорить, что стиль искажает реальность (как думал Ренуар в молодости).

<sup>17</sup> То, что хорошо в одну эпоху, невозможно в другую. Красноречив ренуаровский пример с пьесой Шекспира «Как вам это понравится»: он иллюстрирует рассинхронизацию эволюции мышления вымышленного создателя пьесы и эволюцию реальности. См.: [6, 56].

решительный отказ от романтизма как мировоззрения; режиссер считает романтизм стилем, приукрашающим реальность: когда потребность в идеализации мира изжила самое себя, романтизм стал устаревать — и как стиль, и как мироощущение (см.: [6, 55]).

Сам Ренуар (не только как режиссер, но и как просто человек) принял близко к сердцу две революции: одна из них — эстетическая, другая — социально-ментального характера. Эстетическая революция связана со специфической проблемой: гносеологической дихотомией условного Севера и условного Юга. Художественное мышление северян, по Ренуару, характеризуется попыткой утаить реальность (окружающего мира и внутренней жизни личности), декорировать и стилизовать ее — естественно или нет: «засахаренный романтизм пришел с Севера: это по сути немецкое изобретение» [6, 60]. Напротив, южное мышление позволяет воспринимать «то, что <...> видят, как оно есть» [6, 60]. Эта дихотомия, актуализованная в английских и итальянских лентах соответственно, разрешается Ренуаром в пользу юга, дух которого «восстает за отмщением» [6, 61]. Представляется, что чаемое очищение художественного видения и кинематографического воплощения мира в кино до сих пор пребывает в туманном будущем: реванш еще не настал<sup>18</sup>.

Революция социального характера сопряжена с иной проблемой, менее спокойно воспринимаемой Ренуаром, — это *проблема нации и национального*. К концу жизни режиссера со всей очевидностью перестала устраивать концепция нации, предложенная им когда-то в «Марсельезе» («La Marseillaise», 1937). Точнее, та сопричастность нации, о которой с пафосом говорил Арно<sup>19</sup>, стала трактоваться не просто как этническая и территориальная общность, но как ментальное единение, приобщение к почти неопределимому, но явно ощущаемому духу нации. По Ренуару, это уникальное единство, необходимое для самоидентификации личности, неумолимо утрачивается, и его место заступает единство иного рода: по профессиям или общим интересам (идея, мучившая Ренуара со времен «Великой иллюзии»). Последние страницы мемуаров Ренуара наполнены горькой ностальгией: «Пройдут долгие годы, прежде чем итальянский столяр перестанет считать себя гражданином Италии и заявит: “Я — гражданин столярного ремесла”. Мы еще очень далеки от принятия каждой личностью понятия “гражданин мира”. Нация подобна разрушающемуся зданию, но этот дом нам дорог, и мы предпочитаем его более современному жилищу» [2, 218].

Представляется, впрочем, что вопрос тоньше. Разумеется, духовное единство, показываемое режиссером в «Великой иллюзии» («La grande illusion», 1937), — это в первую очередь единство профессии или принадлежности к классу. Так, Селья Бертен, развивая мысль режиссера<sup>20</sup>, отмечает, что в «Великой иллюзии» существует два принципа деления общества: «по горизонтали» (расслоение на классы) и «по вертикали» («географическое», а точнее было бы сказать — по национальному признаку); причем наиболее опасно и чревато конфликтами именно «вертикальное» деление (см.: [8, 53]). Лейтенанты Марешаль (Жан Габен) и Розенталь (Марсель Далио) находят общий язык, поскольку принадлежат одному классу; можно добавить, что стычки между ними происходят тогда, когда в силу вступают различия менталитета (Марешаль — француз, Розенталь — еврей). Аналогично, понимание между капитаном де Боэльдьё (Пьер Френе) и фон Рауффенштайном (Эрих фон Штрогейм) зиждется именно на их равном положении на ступенях социальной лестницы<sup>21</sup>, а разница их мироощущения сопряжена с попытками Боэльдьё до некоторой степени нивелировать социальные границы в общении с офицерами-простолюдинами (в конечном счете его жертва связана и с этим аспектом его натуры, который Рауффенштайн считает наследием Великой французской революции).

<sup>18</sup> Мало кто умеет дать реальности просто высказаться: это невероятно трудно.

<sup>19</sup> Оноре Арно (Honoré Arnaud) — герой «Марсельезы», роль которого исполнена актером и певцом Андре Жобером (André Jaubert).

<sup>20</sup> По свидетельству Франсуа Трюффо, Ренуар часто говорил, что люди «более разделены по горизонтали, чем по вертикали». См.: [7, 172].

<sup>21</sup> Об особом развитии драмы отношений между де Боэльдьё и Рауффенштайном и об их родстве, подчеркнутым в том числе общением на английском языке, чтобы не быть понятыми окружающими (ключевой эпизод «побега» Боэльдьё), см.: [3, 49-55].

Однако гораздо важнее, что духовное единство обеспечивается единством уровня и качества мышления тех или иных героев. Понятно, что уровень мышления формируется не в последнюю очередь определенной социальной средой; но в не меньшей степени определяется он чертами, имманентными именно духу нации как культурно-исторической и онтологической целостности. Французский аристократ не может быть аристократом *духа*, не обладая французским вкусом, а немецкий — чуждаясь возвышенных романтических представлений. Вкус капитана де Боэльдьё в «Великой иллюзии» безупречен — он проявляется не только в подборе одежды, но и в манере выражаться, в жестах, мимике и поведении. Поступки фон Рауффенштайна во многом инспирированы романтизмом его натуры, пусть и замаскированным<sup>22</sup>. Поэтому ту стилизацию, которую Ренуар допустил по просьбе Э. Штрогейма в интерпретации образа Рауффенштайна, было бы правильнее назвать идеализацией<sup>23</sup>. Неслучайно в момент кульминации линии, связанной с взаимоотношениями Рауффенштайна и Боэльдьё, Ренуар осуществляет тонкую жанровую модуляцию в сферу возвышенной трагедии, по тону сродни греческой, а по воздействию вызывающей подобие катарсиса<sup>24</sup>.

Следовательно, герои Френе и Штрогейма духовно соприкасаются в той точке, где сходятся «французское» и «немецкое», — в том аспекте философской категории возвышенного, которая доступна лишь интеллектуально богатым личностям. И одинаковая позиция героев в иерархии классов, на «горизонтальном» уровне, не столь уж помогает обретению этой точки, как и разность менталитета не столь уж препятствует таковому. Поэтому, думается, катастрофа разразится не тогда, когда не будет ни Рауффенштайнов, ни Боэльдьё (объясняет Рауффенштайн своему визави будущий итог Первой мировой войны; то есть: когда рухнет социальная лестница), — а тогда, когда под обломками этой лестницы будут погребены те, кто мог бы достичь определенного уровня сознания, интеллекта и миропонимания. И тогда уже не будет важно, сохранилась ли «вертикальная» дифференциация; потому что она одна не сможет гарантировать духовного уровня того или иного человека. Китайский и французский фермер, конечно, найдут о чем поговорить (см.: [2, 218]); но этот разговор не будет иметь никакого отношения к духовным ценностям как таковым. В конечном счете, Ренуар показывает: классовая иерархия — это иерархия прежде всего типов и уровней мышления, а не иерархия экономического, профессионального или политического толка; и если отказ от собственно классового расслоения неизбежен и исторически справедлив, то, не будучи уже классовой, новая иерархия, иерархия уровней мышления, должна сохраниться. Как ни парадоксально, сохранение такой сущностной иерархии невозможно без сохранения «вертикального» деления человечества: то осуществление категории возвышенного, ее претворение в реальность, какое зритель видит в «Великой иллюзии», гарантировано лучшими проявлениями имманентно национального: французской и немецкой ментальностей. Вот почему крах идеи национального (в ее онтологически чистом, не окрашенном политически и милитаристски варианте) приведет к катастрофе человеческого как духовного, революция — к инволюции.

Как видно, если эстетическую революцию Ренуар принимал безропотно, то эволюция, уничтожающая национальную ментальность, приводила его в отчаяние именно в силу, как казалось режиссеру, ее неизбежности. Впрочем, быть может, трагизм ситуации заключается как раз в том, что, судя по всему, обе волновавшие Ренуара революции не завершены по сей день. И если достижение в сфере киноискусства чистого и притом *онтологически значимого* видения реальности вполне вероятно, то вопрос о судьбе второй революции более сложен.

---

<sup>22</sup> Получается внутренне противоречивая ситуация: то национальное самосознание, мешающее Боэльдьё быть «на одной волне» с Рауффенштайном, одновременно помогает формированию духовного аристократизма, роднящего Боэльдьё с немецким офицером.

<sup>23</sup> В частности, мундир Штрогейма, чистый, идеально сшитый, какого не найти в военное время.

<sup>24</sup> Осуществлению данной модуляции способствует музыка композитора Жозефа Косма (Joseph Kosma). По словам Ренуара, музыка должна помогать выражению смысла кадра; причем музыкальное сопровождение создается в тесном контакте режиссера и композитора, во время дружеских дискуссий за фортепиано. См.: [8, 120].

Речь даже не о том, что она в некоторых аспектах «повернула вспять», — и не о тех специфических и зачастую искаженных формах, которые приобрела идея национальной идентичности; речь скорее о том, что искомое духовное единство по принадлежности к определенному социальному кругу, виду деятельности — и, шире, мировоззрению — оказалось недостижимым для общества. Возможно, в этом и разгадка актуальности Ренуара для современного зрителя (разумеется, не для любого, но для зрителя вдумчивого) и его значения для кинокультуры сегодняшнего дня, — ведь в своих фильмах режиссер актуализует интенции обеих этих незавершенных революций. Как знать, когда обретет полное осуществление вектор каждой из них, — будет ли все еще животрепещущим смысл кинолент Ренуара.



## Литература

1. Бергман И., Бёрджесс А. Моя жизнь / Пер. с англ. Л. А. Богословской; послесл. В. С. Соловьева. М.: Радуга, 1988. 493, [2] с.
2. Ренуар Ж. Умиряющая нация // Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы / предисл. и коммент. В. Божовича; пер. с франц. Л. Токарева. М.: Искусство, 1981. С. 217-219.
3. Трюффо Ф. Жан Ренуар. «Великая иллюзия» / пер. Г. Кремнева // Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни. Статьи, интервью, сценарии / Пер. с фр.; вступ. ст. К. Разлогова; сост. и коммент. Н. Нусиновой, М.: Радуга, 1987. С. 49-55.
4. Трюффо Ф. Робер Брессон. «Приговоренный к смерти бежал». Статья первая / пер. Г. Кремнева // Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни. Статьи, интервью, сценарии / Пер. с фр.; вступ. ст. К. Разлогова; коммент. Н. Нусиновой, М.: Радуга, 1987. С. 138-142.
5. Уэллс О. Четвертое интервью журналу «Кайе дю синема» (Алену Бергала и Жану Нарбони) / перевод Н. Нусиновой // Уэллс об Уэллсе. Статьи. Интервью. Сценарии. Мистер Аркадин (роман) / Пер. с англ., франц.; предисл. К. Разлогова; коммент. Н. Цыркун. М.: Радуга, 1990. С. 105-114.
6. Bachmann G. A Conversation with Jean Renoir // Jean Renoir: Interviews / Ed. by V. Cardullo. Jackson: University Press of Mississippi, 2005. P. 49-72.
7. Bazin A. An Early Treatment of Grand Illusion // Bazin A. Jean Renoir / Transl. from the French by W. W. Hasley II and W. H. Simon. London & New York; A division of Howard & Wyndham Ltd.: W. H. Allen, 1974. P. 172-182.
8. Bertin C. Jean Renoir, cinéaste. Paris : Découvertes Gallimard Arts, 2005. 144 p. (ARTS, 209).
9. Gombrich E. H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London: Phaidon Press, 2000. 356 p.
10. Orson Welles. Interviews / Edited by Mark W. Estrin. Jackson: University Press of Mississippi, 2002. 228, [8] p.
11. Renoir J. André Bazin's Little Beret // Bazin A. Jean Renoir / Transl. from the French by W. W. Hasley II and W. H. Simon. London & New York; A division of Howard & Wyndham Ltd.: W. H. Allen, 1974. P. 11-12.
12. Renoir J. Pierre-Auguste Renoir, mon père. Paris: Gallimard, 2017. 507 p. (Collection Folio, 1292).
13. Welles O. Jean Renoir: "The Greatest of All Directors" // Los Angeles Times. February 18, 1979. G. 1. URL: <http://www.wellesnet.com/thanksgiving-treat-orson-welles-on-jean-renoir/> (дата обращения: 18.08.2018).