

ле шануа



мастера зарубежного киноискусства

778 И
Б 87

Составление, переводы
и очерк творчества
Ж.-П. Ле Шануа
А. Брагинского

8-1-5
169-72

С добрыми намерениями

(Очерк творчества Ж.-П. Ле Шануа)

Жан-Поль Ле Шануа — это псевдоним Жан-Поля Дрейфюса. Родился он в Париже 25 октября 1909 года. Его отец и дед со стороны матери были врачами и очень хотели, чтобы их сын и внук пошел по этому же пути. Однако профессия врача не вызывала у молодого человека ничего, кроме глубокого уважения. Он мечтает о другом, правда, это «другое» не сразу приняло осязаемые контуры. Отсюда «скачки» в биографии Дрейфюса, которые могут показаться выражением несерьезности. Некоторое время он учится в Сорбонне на факультете права и мечтает о карьере адвоката. Затем, вняв уговорам отца, поступает все же на медицинский факультет и решает специализироваться по психиатрии. Но и здесь не задерживается надолго. Жан-Поль не в состоянии корпеть над книгами и посвящать часы занятиям в анатомическом театре. И он отправляется путешествовать: служит матросом на торговом судне дальнего плавания, работает официантом в ресторане, барменом, коммивояжером по сбыту галантерейной продукции, приказчиком в магазине, затем печатником в типографии, велогонщиком, сельскохозяйственным рабочим.

Начиная с 1928 года Жан-Поль принимает активное участие в деятельности киноклубов, которые зародились во Франции еще в 1925 году и активно отстаивали интересы

национального киноискусства Федерация кино клубов поручила Дрейфюсу руководить дискуссиями и выступать с необходимыми пояснениями перед началом просмотров картин, большей частью по тем или другим причинам не получивших доступ на коммерческий экран. Среди них были и некоторые советские картины: «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина, а позднее «Три песни о Ленине» Д. Вертова.

Критик Жан-Жак Ориль предлагает сотрудничество в только что организованном журнале «Ревю дю синема». Дрейфюс охотно соглашается.

Журналистская и критическая деятельность в «Ревю дю синема», где он вскоре займет штатную должность секретаря редакции, выступления в кино клубах, организация собственного издания «Спектатер» («Зритель»), который печатает программы всех зрелищ Парижа и где сотрудничают многие авторы «Ревю дю синема»¹, — таковы разнообразные стороны деятельности молодого Дрейфюса. Его все интересовало, и он был готов взяться еще за какую-нибудь работу, лишь бы она принесла ему что-то новое в этом полном неизвестности и загадок мире седьмого искусства.

¹ Это издание просуществовало всего шесть недель, но возродилось позднее как еженедельник «Une semaine de Paris» («Парижская неделя»).

Вскоре такая возможность представилась. Фирме «Пате» нужен был энергичный руководитель производственного отдела на парижской студии. Эту должность предложили Дрейфюсу.

Как было Жан-Полу не согласиться?! Предложение «Пате» давало ему возможность наконец-то подышать воздухом киностудии и познакомиться на практике со всеми пружинами студийного механизма. «Я сделал тогда много глупостей,— признается сегодня Ле Шануа.— Но мне прощали, ибо я проявлял много доброй воли и желания научиться»¹.

На киностудии «Пате» Дрейфюс начинает осваивать приемы монтажа. Довольно быстро овладев этим искусством, он уже в качестве монтажера принимает участие в создании ряда фильмов, в частности весьма посредственной картины «Дама от «Максима», которую ставил во Франции английский режиссер Александр Корд, а затем ассистирует тому же А. Корда, Ж. Дювивье, А. Литваку, М. Турнеру, Р. Клеру. Случилось так, что, до того как встретиться с Жюльеном Дювивье, Дрейфюс в одной из своих статей основательно раскритиковал в «Ревю дю синема» его фильм «Мамаша Колибри», утверждая со свойственной молодости резкостью, что от картины «исходит

¹ Из интервью, данного Ле Шануа автору (в дальнейшем сокращенно — из интервью).

тошнотворный запах». И вот Дрейфюса представили Дювивье. Тот сразу вспомнил эту злополучную фразу и ехидно заметил молодому человеку:

— Ну, теперь вы сами увидите, легкое ли дело кино!

«Дювивье заставил меня пролить немало слез,— вспоминает Ле Шануа.— Но я благодарен ему. Он многому научил меня, и я всегда считал его одним из крупнейших мастеров французского кино»¹.

Здесь же, на съемочной площадке, молодому ассистенту представилась возможность проявить и другие свои способности. Когда у кого-нибудь из режиссеров не ладилось с диалогами, он быстро и ловко поправлял текст, причем так, что это всех устраивало. В дальнейшем его все чаще начинают привлекать к написанию сценариев.

Начало 30-х годов — период напряженных политических схваток французского пролетариата с реакцией, период, когда рабочий класс и передовая интеллигенция решительно выступили против происков отечественных фашистов — «синих беретов» и их «фюрера» полковника де ля Рока. Попытка этих элементов совершить переворот в феврале 1934 года провалилась благодаря объединенным усилиям всех левых сил страны. В результате был создан Народный фронт борьбы против фашизма и войны.

¹ Из интервью.

Его победа на всеобщих выборах 1936 года привела к формированию первого в нашем веке правительства трудящихся Франции. Жан-Поль Дрейфюс оказался в самой гуще событий.

Это объясняется многими причинами. Общественный темперамент молодого Дрейфюса приводит его сначала в Федерацию рабочих театров Франции (ФТОФ), где он скоро становится ответственным секретарем. В то время многие рабочие муниципалитеты Франции имели свои самодеятельные театральные коллективы, которые принимали активное участие в политической жизни страны, выступая с небольшими сценками, декламируя стихи и поэмы на рабочих собраниях и праздниках, откликаясь на «сиюминутные» события, живыми участниками которых они сами были. Эти самодеятельные артисты имели огромный успех у зрителей. Им прощали неопытность, слабость литературного материала. Ведь они были, повторяя слова Маяковского, «агитаторами, горланами» революционных идей, нередко заражавшими своим энтузиазмом аудиторию.

Работа во ФТОФе, в свою очередь, позволила Дрейфюсу познакомиться с известным поэтом Жаком Превером.

Началось все с того, что руководство ЦК Компартии Франции обратилось через редактора «Юманите», писателя Жан-Поля Вайян-Кутюрье, к Преверу с предложением

возглавить один из самостоятельных коллективов, носивших название «Октябрь» (с этим коллективом, кстати, был тесно связан Дрейфюс). Превер согласился. Вместе с ним в «Октябрь» влилась большая группа друзей поэта. И довольно робкая до той поры деятельность группы «Октябрь» резко активизировалась.

«Октябрь» стал типичной агитбригадой, в духе столь популярной в СССР в 20—30-е годы «Синей блузы». Взяв на вооружение пришедший во Францию из России термин «агитпроп», французские «синемолуны» стремились придать своим представлениям острополитический, пропагандистский характер. Многие приемы они заимствовали также у немецкого режиссера Эрвина Пискатора, одним из первых на Западе воплотившего на сцене принципы политического театра. Спектакли Пискатора, очень яркие по форме, с широким использованием плакатов, диаграмм, диапозитивов, кинохроники, оказались по духу театральному авангарду во Франции.

Хотя не все участники коллектива «Октябрь» состояли в Компартии, но всем им были близки те идеи, которые волновали передовых людей страны. По словам «октябриста», известного актера Раймона Бюссера, все они «дружно выступали с левых позиций»¹.

¹ «Image et son», 1965, № 189.

Жак Превер, один из интереснейших людей своего времени, и его брат Пьер Превер объединили вокруг себя группу актеров, художников, поэтов, писателей, каждый из которых сыграл свою роль в культурной жизни Франции.

«Банда Превера» часто собиралась на квартире поэта на улице Дофин. Здесь разыгрывали скетчи, сочиненные хозяином дома, здесь спорили до хрипоты об искусстве и политике, здесь обдумывались новые представления группы «Октябрь».

Квартира на улице Дофин становится для Дрейфюса вторым домом. Умная, чуть скептическая улыбка Жака Превера, его советы, помощь многое значат для будущего режиссера. Об этом периоде Дрейфюс вспоминает в большой статье «От улицы Дофэн до Стюдио», где есть такие строчки: «Мы и не «клуб» и не «литературный кружок» в современном смысле. Мы — просто группа людей, из которых каждый навсегда и безгранично предан Жаку Преверу, ибо он, Жак Превер — наш старший, в нем сосредоточен смысл нашего существования и в некотором роде — наша совесть»¹.

Постоянное общение с людьми, выступавшими в авангарде интеллигенции своего времени, сыграло большую роль в жизни Ле Шануа и отразилось самым непосредственным образом на всем его творчестве.

¹ «Ciné-club», 1949, janvier.

Одной из на шумевших постановок группы «Октябрь» был спектакль «Да здравствует пресса!». Его сценарий был написан Дрейфусом, а хоровые речитативы принадлежали Жаку Преверу. Спектакль был весьма примечателен для тех лет напряженных классовых и социальных битв. Черное и белое в нем выглядело без всяких полутонов. Авторы громили нравы буржуазной прессы и защищали гражданскую позицию прогрессивных газет, в частности «Юманите». Причем делали это остроумно, с публицистическим задором. Умело подобранные цитаты из газет того времени перемежались стихотворными филиппиками, пародия сменялась лирическим отступлением. Показанный на ежегодном празднике газеты французских коммунистов спектакль «Да здравствует пресса!» имел огромный успех и сыграл значительную роль в ее популяризации.

Другой спектакль — «Битва при Фонтенуа» — был решен более масштабно. Здесь уже использовались костюмы и декорации. Спектакль был направлен против фашистов и пушечных королей. В нем тоже нашел применение принцип монтажа документов, в частности исторических, относящихся к сражению между французскими и английскими войсками при Фонтенуа в 1745 году. Однако эпизод из эпохи Тридцатилетней войны служил лишь предлогом для показа куда более современных собы-

тий. Помимо генералов и королей XVIII века на сцене действовали и такие персонажи, как Николай II (роль его играл Ж. Превьер) и Пуанкаре, Шнейдер и Крупп, Гитлер и Муссолини, Распутин и Чемберлен. Дрейфюс изображал в «Битве при Фонтенуа» двух персонажей — солдата-дезертира и Пуанкаре. Спектакль разоблачал бессмысленность войны, отражая антимилитаристские настроения передовой французской общественности начала 30-х годов.

Именно этот спектакль группа «Октябрь» привезла в 1933 году в Москву на Первый международный смотр рабочих театров. Высоко оценивая его, критик газеты «Советское искусство» подчеркивал, что «Битва при Фонтенуа» «метко бьет в цель, с блеском и остроумием, вскрывая сущность империалистической войны и подноготную патриотизма буржуазии. Смешное убивает! Французские агитпропбригадники хорошо понимают смысл этой поговорки»¹.

Группа «Октябрь» быстро добилась большой популярности во Франции. Постепенно из самодеятельного коллектива она превратилась в полупрофессиональный театр, во главе которого стал режиссер Луи Бонэн, а среди исполнителей были известные сегодня актер и режиссер Жан-Луи Барро, актеры Р. Бюссьер, Мулуджи, ныне покойные Ги Декомбль и Каретт, режиссер мультипли-

¹ «Советское искусство», 1933, 2 июня.

кационных фильмов Поль Гримо, писатель Марсель Дюамель и другие. Но на афише их имена не фигурировали. Группа «Октябрь» выступала как коллектив единомышленников, и это, говорит Жак Превер, «придавало ей обаяние, целеустремленность, пользу»¹. Основное время группа проводила в поездках по стране, агитируя за права рабочих (спектакль «Ситроен»), против войны и угрозы фашизма (спектакль «Приход Гитлера»), против расовой сегрегации в США (спектакль «Ешь свой суп и молчи»).

Всякий раз, когда члены «Октября» давали представления, на них собиралось много народу.

Для работы в «агитбригаде» требовался не только талант, но и благородное сердце. Все расходы на костюмы и декорации несли сами «октябристы», они же сами делали необходимый реквизит. Но это никого не смущало, все были поистине увлечены тем делом, которым занимались.

О кино на улице Дофин говорили много, спорили еще больше. Друзей Превера не удовлетворяла продукция тех лет. За немногими исключениями первые звуковые ленты отличались шаблонными сюжетами, убогой режиссурой, явным стремлением кинопредпринимателей отвлечь зрителя от тревожной действительности — кризиса, ко-

¹ «Image et son», 1965, № 189.

торый вносил свои коррективы в настроение французов. В первой половине 30-х годов лишь творчество Рене Клера и Жана Виго, как отмечал в своей книге о французском кино покойный Жорж Садуль¹, было лучом света на мрачном фоне всей остальной довольно многочисленной продукции тех лет.

Как сделать что-то оригинальное, новое, злободневное — эта тема часто обсуждалась «бандой Превера». Люди талантливые, люди действия, они не могли долго заниматься одними разговорами. И вот родился сюжет, а затем сценарий «Дело в шляпе», написанный в несколько дней Ж. Преве-ром и А. Ратони. Постановку его было решено поручить брату Жака Превера — Пьеру. Для съемок фильма фирма «Пате», привлеченная именами создателей и популярностью группы «Октябрь», дала восемь дней и право использовать старые декорации. «То был один из немногих во Франции случаев, — вспоминает сегодня Ле Шануа, — когда над фильмом работала группа друзей и единомышленников. Мы очень забавлялись на съемочной площадке... Дни эти пролетели как во сне. Но в результате некоторые из нас стали более отчетливее понимать, как трудно делать кинокартины»². «После этого фильма мы стали навсегда

¹ Georges Sadoul, Le Cinéma français (1890—1962), Paris, 1962.

² Из интервью.

друзьями» — говорит один из «октябристов» — Луи Шаванс¹.

Фабула этого шестичастевого фильма весьма незамысловата.

...Владелец небольшого шляпного магазина Бенжамен Дебуазье (эту роль играл известный мим Этьен Декру) решает похитить малолетнего сына американского миллионера Холлистера (артист Жильдес). Для осуществления своей цели он привлекает приказчика Кловиса и молодого повесу Жан-Поля Дитейеля (в этой роли дебютировал в кино Дрейфюс). Вопреки тщательно разработанному плану операции, похищение завершается неожиданно: в мешке оказывается сам Холлистер. Но эксцентричный миллионер отнюдь не огорчен этим обстоятельством. Наоборот, это приключение отвлекает его от скуки повседневной жизни. Ему настолько понравилось общество Кловиса, что он никак не хочет с ним разлучаться даже после того, как родные вносят требуемую сумму за его освобождение. Более того, он намеревается женить вновь обретенного друга на своей дочери Глории. Это не улыбается Дитейелю, влюбленному в Глорию. Холлистера удастся переправить домой усыпленным. Проснувшись, он соглашается на брак своей дочери с Дитейелем лишь при условии, если ему «вернут Кловиса». Жертвуя собой ради дру-

¹ «Image et son», 1965, № 189.

га, Кловис соглашается стать придворным шутом миллионера...

Забавный сюжет был лишь, так сказать, внешней оболочкой фильма «Дело в шляпе», содержавшего острую, точно адресованную критику современного положения вещей. Перед зрителем представал странный и зловещий мир. Герои фильма вызывали не столько смех, сколько отвращение. Миллионер Холлистер прямо заявлял, что разбогател с помощью двух-трех убийств. Другой персонаж, именуемый «человеком в берете», напоминал фашистских молодчиков из отряда де ля Рока, а покупатель в магазине Дебуазье, требующий «чисто французский берет», в истерике начинал выбрасывать руку в традиционном гитлеровском приветствии. Ни один персонаж фильма не внушал симпатии. Кловис оказывался обыкновенным жуликом, Дитейель выглядел идиотом, другие претенденты на руку Глории были наделены ярко выраженными чертами кретинизма. Прозорливо и точно отражая обстановку в стране, переживающей последствия экономического кризиса, этот фильм вторгся в область политики, к которой весьма редко обращаются мастера киноискусства Франции. Картина «Дело в шляпе» соответствовала политическому курсу группы «Октября», отвечая тем же задачам, что и ее театральные постановки. Да и сделана она была в том же стилевом ключе политического бурлеска, что и мно-

гие постановки группы «Октябрь». Игра актеров лишена психологической нюансировки и построена подчас на приемах пантомимы. Все было подчинено одной задаче — передать атмосферу эпохи, угрозу фашизма, зримо нависшую над страной. Против картины дружно выступили все реакционные издания и газеты. Даже фирма «Пате» решила обидеться, усмотрев в шутке с петушиным пением, которым развлекаются персонажи, выпад против нее: ведь эмблемой фирмы, как известно, является галльский петух...

На общем фоне кинопродукции тех лет «Дело в шляпе» было явлением исключительным. Теперь, по прошествии трех десятилетий, историки французского кино (Ж. Шарансоль, Ж. Митри, Ж. Садуль и другие) считают этот маленький фильм шедевром. К сожалению, современники не сумели оценить его должным образом. В выступлениях даже самых прогрессивных газет тех лет сквозило недоумение.

Группа «Октябрь» больше не получила возможности создать что-то для экрана.

В период 1936—1937 годов она по ряду причин распалась. Однако вклад «октябристов» в культурную и политическую жизнь Франции того времени бесспорен.

Готовясь к парламентским выборам 1936 года, Компартия Франции решает создать

большой пропагандистский фильм, в котором была бы изложена ее программа. С таким предложением она обращается к известному кинорежиссеру Жану Ренуару, близкому тогда к коммунистам. А в качестве соавторов сценария ему предлагают Дрейфюса и другого «октябриста» — Ж.-Б. Брюниуса. Ренуар включает в эту бригаду своего ассистента, в будущем известного режиссера, Жака Беккера и журналиста Р. Картье-Брессона.

«Жизнь принадлежит нам» — одно уже это название было лозунгом и вызовом. Картина начиналась великолепно смонтированной хроникой, которая показывала богатство недр Франции, ее природу, ее народ. Затем зрители видели, как во время распространявшегося кризиса французские предприниматели уничтожают излишки продовольствия, как растет безработица, как поднимает голову реакция. К этим документальным кадрам Ренуар подмонтировал эпизоды, снятые операторами Ж. Бургуэном, К. Ренуаром, А. Дуарину, Ж. Инаром: разглагольствования председателя административного совета (роль которого играл Ж.-Б. Брюниус) о кризисе, о необходимости уничтожения излишков и сокращения рабочей силы, а также нападение фашистов на продавца «Юманите» — сценки, которые воспринимались как документы эпохи. Затем зрители оказывались в кабинете директора «Юманите» Марселя Кашена, который

знакомил их с тремя письмами читателей. И письма как бы оживали. Следовали воссозданные на экране новеллы о том, как коммунисты, начав успешную забастовку, упорно добиваются восстановления на работе молодой работницы; о том, как коммунисты спасают безработного интеллигента, помогая ему найти место в жизни; наконец, о крестьянах, объединившихся вокруг коммуниста на защиту своего товарища, чье имущество распродается с торгов.

Все эти новеллы имели четкую пропагандистскую направленность, показывая, кто является истинным защитником интересов французского народа. Сильное впечатление производила сцена мощной демонстрации, в рядах которой с пением «Интернационала» шли многие видные деятели культуры того времени. Плакатность фильма, прямолинейность диалогов, отказ от изображения характеров персонажей компенсировались в фильме характерным для режиссерской манеры Ренуара глубинным построением кадра, его предельной насыщенностью, превосходным динамичным монтажом.

Фильм «Жизнь принадлежит нам» не вышел в коммерческий прокат, зато с успехом демонстрировался в киноклубах.

Ж.-П. Дрейфюс, участвовавший в создании фильма в качестве сценариста и режиссера, оказался полезным и способным помощником. И Жан Ренуар охотно включает его в съемочную группу следующего своего

фильма, на сей раз художественного, «Марсельеза». Создавался он в период наивысшего подъема Народного фронта на средства зрителей, членов ВКТ¹.

В фильме «Марсельеза» — одном из самых выдающихся произведений прогрессивного французского киноискусства — была показана эпоха создания этой песни, ставшей гимном французской республики.

Секретарь ЦК КПФ Морис Торез внимательно следил за деятельностью близких Компартии кинематографистов. Он неоднократно встречался с членами съемочных групп «Жизнь принадлежит нам» и «Марсельеза». Эти встречи с Торезом не могли не отразиться на всей дальнейшей жизни и деятельности Ле Шануа.

По окончании «Марсельезы» Дрейфюс предпринимает самостоятельно съемки нескольких документальных лент. Одна из них была посвящена жизни писателя-коммуниста, главного редактора газеты «Юманите» Жан-Поля Вайян-Кутюрье, скончавшегося в 1938 году, другая — событиям в Испании. В начале 1938 года Компартия поручает Дрейфюсу сделать фильм, который показал бы ее борьбу за интересы престарелых рабочих. Картина «Время цветения вишен»

¹ ВКТ — Всесоюзная конфедерация труда, крупнейшее во Франции объединение профсоюзов прогрессивного направления. ВКТ всегда была близка Компартии Франции, поддерживая ее политику защиты интересов трудящихся.

развивает один из тезисов ленты Ренуара, тезис о необходимости материального обеспечения старости.

«Время цветения вишен» — название песни шансонье прошлого века Жан-Батиста Клемана. Активный участник Парижской коммуны, Клеман посвятил ее неизвестной девушке, медсестре, помогавшей раненым защитникам одной из последних баррикад на улице Фонтен-о-Руа. В песне говорилось о простых чувствах, о любви, о внимании к человеческой жизни. Она обладала поистине народной интонацией и, выражая веру в лучшее будущее, была окрашена поэтическим образом цветущих вишен, образом весны, надежды, мира.

Действие картины «Время цветения вишен» разворачивается на большом историческом отрезке времени: от 1895 до 1937 года. В центре фильма история двух семей — крупного капиталиста и простого рабочего. В первой — процветают жажда наживы и лицемерие в личных отношениях, во второй — бедность, но зато дружба, взаимная выручка в беде. Стремясь сделать свою мысль о классовом расслоении предельно ясной, Дрейфюс подчеркивает каждую фразу, каждый жест своих героев, не опасаясь откровенной плакатности. Так, в конце картины Жильберта (Светлана Пятеева), невеста главного героя Пьера, выступает с призывом и к тем, кто на эк-

ране, но в еще большей степени к тем, кто в зале,— помогать старикам, заботиться об их обеспечении под старость.

Так же как и Ренуар, Дрейфюс использует в своем фильме хронику. Но если Ренуар лишь обрамлял ею свой фильм «Жизнь принадлежит нам», то Дрейфюс вводит ее в сюжетную ткань картины. Целый ряд кадров был снят операторами специально (например, демонстрация старых рабочих на улицах Парижа), кадры выступления Жака Дюкло на бирже труда взяты из хроники тех лет. Фильм «Время цветения вишен» передавал типичные приметы времени, давал возможность почувствовать дух эпохи. Необычайно интересны репортажные зарисовки Парижа конца 30-х годов, в которых ощущается революционный подъем, охвативший французский пролетариат. Правда, в стремлении охватить все насущные проблемы режиссер не сумел избежать фрагментарности, скороговорки, и многие эпизоды фильма оказались слабо связанными с сюжетом.

Желая передать отношение простых людей Франции к Советскому Союзу, режиссер показывает на экране знаменитую статую Веры Мухиной «Рабочий и колхозница», венчающую Советский павильон на Международной выставке 1937 года, и вкладывает в уста одного из героев слова: «Когда я вижу эту статую, мне хочется быть лучше».

В партитуре фильма используется популярная в те годы в рабочей среде песня Д. Шостаковича «Нас утро встречает прохладой». В общем, фильм Дрейфюса близок к агитпроповским плакатам «Синей блузы». Он откровенно тенденциозен. Симпатии автора ничем не завуалированы. Зрителям ясно, что капиталисты — кровопийцы, и что рабочие страдают от эксплуатации, и что только коммунисты защищают их интересы.

Дрейфюс закончил картину перед самым вступлением Франции во вторую мировую войну. Одновременно с запрещением Компартии началось наступление сил реакции на демократию. О выходе на экран такого фильма, как «Время цветения вишен», не могло быть и речи.

И все-таки именно с него начинается творческая биография кинорежиссера Ле Шануа. Здесь он впервые обращается к идеям, которые будут волновать его всю жизнь, — идеям человечности, доброты, необходимости помогать друг другу в беде. Вот отчего, откровенно рассказав о многих художественных просчетах своего первого фильма, Ле Шануа в заключение добавил: «Я счастлив, что в самом начале своей карьеры сделал фильм во имя идеи, в которую верил. Ведь это бывает не так уж часто»¹.

¹ Из интервью.

Следующий свой фильм — «Пустая затея» — Дрейфюс создает уже в период так называемой «страшной войны»¹.

Один из продюсеров предложил Дрейфюсу закончить художественный фильм, начатый другим режиссером. Этот продюсер купил у прогоревшей фирмы права на завершение работы и полную свободу в обращении с уже отснятым материалом. Фильм под названием «История кораблекрушения» должен был повествовать о том, как на океанском пароходе встречаются расставшиеся незадолго до того герой и героиня. Пароход терпит крушение у необитаемого острова. Оказавшись на нем, герои вынуждены помогать друг другу и в конце концов решают снова попробовать начать совместную жизнь.

Отснято было немало — почти все сцены на пароходе, в воде, на острове. Но все это было из рук вон плохо. Сцены не связывались одна с другой. Мелодраматическая история приобретала в некоторых из них комический оттенок. Короче говоря, надо было привести все к единому знаменателю. На досъемки давалось четыре дня. Естественно, что снимать можно было только в павильоне да притом еще с новыми актерами.

¹ В 1939 году Англия и Франция объявили войну Германии. Войска противников стояли на границе, однако боевые действия фактически не велись.

Надо отдать должное Дрейфюсу, он нашел оригинальный выход из положения, придумав рассказ о том, как трое сценаристов и секретарша продюсера сочиняют «веселенький» сценарий о двух робинзонах. Все несообразности снятых «прежде» сцен на острове объяснялись теперь взлетами фантазии сценаристов. Каждый из трех авторов вкладывал в сценарий что-то свое. Между делом авторы курят, пьют вино, бегают закусить в соседнее кафе. Один ухаживает за секретаршей, другой озабочен состоянием здоровья своего пса, которому он хочет непременно дать «поиграть» в фильме. Третий «толкает» в фильм сочиненную им песенку. Принадлежащая компании «Женьюс-фильм» комната, где пишется сценарий, сама напоминает корабль, терпящий крушение. За затемненными окнами — Париж 1939 года, тревожно прислушивающийся к sireнам воздушной тревоги.

Первоначальный сюжет, естественно, претерпел изменения. Благодаря вмешательству сценаристов бывшие любовники превратились в чужих людей — француза Франсуа (Ролан Тутен) и американку Уни (Уинни Уинфрид). Типичная представительница американской цивилизации, Уни ведет себя на острове в соответствии со своими представлениями о том, что все можно купить за доллары. Безответно влюбленный в нее француз страдает. Затем

они, разумеется, примиряются (тем более что собака Франсуа спасает жизнь Уни и находит клад) и превращается в благополучную супружескую пару, которая будет ждать спасения.

В картине два конца: один «счастливый» — для робинзонов, другой несчастливый — для сценаристов: утром выясняется, что продюсер разорился и фильм не может быть поставлен. Выходит, что они зря проработали сутки. Не солоно хлебавши, наши авторы покидают помещение кинофирмы «Женьюс», говоря, что недурно провели время, сочинив веселенький сценарий. Отсюда и новое название фильма — «Пустая затея».

Придуманный Дрейфюсом ход давал возможность довольно органично соединить то, что было снято до него, с тем, что он мог доснять. Приглашенные им актеры Андрес, Модо, Тиссье хорошо почувствовали ироническую интонацию режиссера. Они с азартом придумывают самые невероятные ситуации, нисколько не веря в их реальность.

В этой картине, выпущенной в 1942 году под названием «Неотразимый мятежник», уже можно обнаружить элементы режиссерского почерка Ле Шануа, его юмор, умение сообщить изображаемому иронический подтекст.

Оккупация прервала режиссерскую деятельность Дрейфюса. Чтобы избежать аре-

ста, он меняет фамилию. Теперь он Ле Шануа. Под этой фамилией, которую носила до замужества его мать, он работает сценаристом, пишет диалоги для ряда коммерческих картин.

Среди участников движения Сопротивления Ле Шануа известен так же как майор Марсо. По поручению партии он организует среди кинематографистов группы патриотов для активной борьбы с нацистами. Оккупанты с первых дней своего хозяйничания во Франции взяли под политический и финансовый контроль все кинофирмы и прокатные организации, чтобы использовать их в своих целях. Но в этой сложной обстановке лучшие представители киноискусства Франции постарались помешать этому и сделать кино средством и оружием в борьбе с врагом.

Активную помощь им оказали сами зрители, бойкотировавшие нацистские фильмы. Фашистские власти были вынуждены разрешить производство и прокат французских фильмов. Разумеется, разрешались исключительно развлекательные картины — комедии или детективы. Тем не менее, пользуясь эзоповым языком, художники-патриоты создают в этот период фильмы, оказавшие огромное влияние на подъем морального духа народа.

К таким произведениям относится, например, фильм Луи Дакена «Мы — мальчишки» (1941) — о школьниках одного из

парижских предместий. Жорж Садуль писал о нем следующее: «Показанный в конце второй зимы мрачной нацистской оккупации этот свежий, увлекательный, убедительный фильм словно внес струю свежего ветра и надежды»¹. Такую же роль сыграл и один из шедевров французского кино — фильм-притча «Вечерние посетители». Действие его перенесено в XV век. Эта история любви двух юных героев, сумевших противостоять жестоким испытаниям, находила горячий отклик в сердце каждого патриота. Когда дьявол обращал в камень не повиновавшихся ему влюбленных и через гранит слышал, как продолжают биться их сердца, — любой понимал, что хотели сказать этой аллегорией автор сценария Жак Превер и режиссер-постановщик Марсель Карне: свободолобивое сердце Франции продолжает биться. Прославляя героизм французской женщины, ставящей авиационный рекорд, фильм Жана Гремийона «Небо принадлежит вам» (1944) прозвучал как призыв к сопротивлению всему тому, что мешает проявлению лучших качеств французского народа.

Мы называли лишь три фильма. Вообще-то их значительно больше (среди них и фильм Жана Деланнуа «Понжарраль», и

¹ Ж. Садуль, Всеобщая история кино, т. VI, М., «Искусство», 1963, стр. 71.

«Фантастическая симфония» Кристиан-Жака и др.).

В середине 1943 года родился Комитет освобождения кино, тесно связанный с движением Сопротивления. В него вошли многие режиссеры и актеры. Активное участие в создании и в деятельности этого Комитета принял Ле Шануа.

Как показала жизнь, освобождение кино от политического и экономического давления властей — задача неразрешимая при любом буржуазном правительстве. Тем не менее Комитет, возглавляемый Жаном Пенлеве, сыграл немалую роль в отстаивании интересов национального кино и во время войны и после изгнания оккупантов, когда вместе с американскими танками в Париж прибыл представитель голливудских кинокомпаний для установления контроля над кинематографией освобожденной страны. Не случайно первым конфликтом, возникшим между Францией и США в послевоенный период, был конфликт из-за их претензий на монополию в кинопрокате. В годы оккупации Комитет освобождения кино организует документальные съемки военных действий партизан в районе Веркора, а позднее — событий, развернувшихся в Париже в августе 1944 года при освобождении столицы Франции.

«Я думал,— говорит сегодня Ле Шануа,— что будет хорошо, если впоследствии люди увидят в кино документы, относящиеся к

событиям этой волнующей и трагической эпохи»¹.

Нужно было найти для осуществления этого плана смелых и решительных людей, пленку, аппаратуру. Надо было отправить их в район Веркора. Через Национальный совет Сопротивления эта организационная часть работы была завершена в короткий срок. Сначала в горы был переброшен оператор Феликс Форестье. За ним последовали Вейль и Кутабль. По разработанному ими совместно с Ле Шануа сценарному плану они сняли жизнь партизан, их боевые действия против оккупантов.

Операторы прибыли в партизанский центр как раз тогда, когда там ожидали присылки из Англии по воздуху оружия. Самолеты союзной авиации сбросили его в тот момент, когда оккупанты предприняли решительное наступление в этом районе, сосредоточив против партизан Веркора крупные силы и технику. Был снят и этот неравный бой, в котором верх взяли более многочисленные и лучше вооруженные нацисты. Партизанам пришлось уйти из Веркора.

Вынужденные отступать вместе с партизанами, операторы не могли взять с собой отснятые кассеты. Их уложили в тайник на кладбище. После освобождения Франции Ле Шануа вместе с друзьями отправился туда. Пленка была на месте, однако мно-

¹ Из интервью.

гие кадры под воздействием сырости стали непригодными. Впрочем, самые значительные все же сохранились.

Приступая к созданию фильма «В сердце бури», Ле Шануа колебался: ограничиться ли локальной темой — показом событий в Веркоре, для чего было достаточно снятого материала, либо попытаться воссоздать широкий исторический фон. В этом случае требовалось произвести некоторые досъемки и порыться в киноархивах стран-победительниц. Режиссер выбрал второе, решив сделать фильм о партизанском движении Веркора как о составной части общемирового фронта борьбы с гитлеризмом. Ему хотелось рассказать о героизме лучших представителей французского народа, проявленном в борьбе с оккупантами. Напомнить тем, кто успел позабыть, об активной роли Коммунистической партии Франции в организации Сопротивления. Картина «В сердце бури» подчеркивает значение Сталинградской битвы для освобождения всей Европы, и в частности Франции.

В первые же месяцы освобождения Франции от оккупантов прогрессивные кинематографисты разрабатывают план реорганизации кинопромышленности, пересмотра налоговой системы, ограничения ввоза иностранных фильмов. План этот, однако, оказался утопичным. Несмотря на проти-

водействие французской общественности, США удалось навязать Франции кабальное «Соглашение Блюм—Бирнса», которым узаконивалось полное экономическое подчинение Голливуду. Экран захлестнули американские фильмы. Под угрозой оказалось само существование французского кино. В стране поднялась волна протеста против «Соглашения», завершившаяся мощной демонстрацией 5 января 1948 года. Общественное мнение победило: «Соглашение Блюма — Бирнса» было пересмотрено и заменено новым — Парижским соглашением, подписанным 16 августа 1948 года.

Правда, положение французской кинопромышленности по-прежнему оставалось тяжелым. По-прежнему сказывалось засилье американского капитала и американских фильмов. По-прежнему кинематографисты лишены были возможности создавать произведения, отвечающие их художническим и идейным устремлениям.

Изыскивая возможности, прогрессивные кинематографисты основывают свою собственную кинокомпанию — Всеобщий кооператив французского кино, во главе которого становится кинорежиссер Луи Дакен. Именно для этого кооператива и создает Ле Шануа свою первую послевоенную игровую ленту «Господа Людовики».

Правда, в этот период его больше увлекала идея рассказать о реформаторе школьного дела во Франции Френе. Ле Шануа уже

почти закончил сценарий этого фильма. Он был хорошо знаком с людьми, которым этот человек еще до войны помог получить образование, много часов провел в беседах с самим Френе. Однако ему пока еще не удалось склонить своих друзей из Кооператива к постановке фильма «Школа бездельников». Для проката на первых порах был куда желательнее развлекательный, легкий сюжет, нежели проблемная картина о школьном воспитании.

Сценарий фильма «Господа Людовики» написан по пьесе Пьера Сиза «Людо» — комедии, имевшей довольно большой успех в театрах. В этой добротной скроенной пьесе не было ничего такого, что могло бы как-то захватить постановщика «В сердце бури». Но Ле Шануа ухватился за мысль, прочерченную в пьесе пунктирно, — мысль о человечности и доброте.

Фильм «Господа Людовики» направлен против равнодушия. Главный его герой Людовик Сегэн (эту роль играл Бернар Блие) начинает с малого — он пытается объединить в «Клубе Людовиков» людей, носящих это имя и родившихся в один день. От этой чудаческой, несбыточной идеи Сегэн после всяческих перипетий приходит к твердому убеждению, что «люди должны помогать друг другу не потому, что родились в один день, а просто оттого, что они — люди». Конечно, мысль эта не нова, однако не так уж часто ей следуют в жизни. Во всяком

случае, миру не угрожает гибель от переизбытка человеколюбия. К тому же призыв к доброте в фильме Ле Шануа — не абстрактное заклинание, режиссер как бы дает предметный урок доброты.

На примере поступков своего героя, мягкого, застенчивого, сентиментального, Ле Шануа показывает, что доброта должна быть активной. Проявленные Людовиком нерешительность, пассивность по отношению к любимой им девушке, которая не приглянулась его матери, граничат с предательством. Осознав это, Сегэн находит в себе силы побороть нерешительность. Он спасает и разуверившуюся в людях Анну-Марию и свою любовь.

Успех «Господ Людовигов» в прокате открывает перед Ле Шануа возможность реализовать наконец свой давний замысел — поставить «Школу бездельников». Личная увлеченность Ле Шануа проблемой школьного воспитания и опытами преподавателя Френе совпала с ее объективной актуальностью. Именно в этот период в газетах много пишут о необходимости школьной реформы: наследие Третьей республики, школа на всех своих ступенях, а особенно начальная, выполняла совершенно определенные классовые функции, не столько поощряя, сколько сдерживая стремление народа получить образование. По инициативе коммунистов была создана специальная парламентская комиссия, под

руководством выдающегося ученого-коммуниста Ланжевена, которой было поручено разработать проект реформы. Усилия этой комиссии, однако, не увенчались успехом, натолкнувшись на тайное и явное сопротивление влиятельных кругов, в частности церкви¹. Примечательно, что в 1945 году во Франции была выпущена в прокат картина Жана Виго «Ноль за поведение», двенадцать лет находившаяся под запретом. Поставленный в 1933 году, фильм Виго был направлен против палочной дисциплины, против наказаний душевных и телесных.

Если Виго выступал как гневный разоблачитель, то для Ле Шануа важнее было выдвинуть определенные конструктивные предложения. Деятельность учителя Френе давала Ле Шануа наглядный урок ответственного отношения к своему делу. И Френе и Ле Шануа придерживаются того мнения, что человек не может быть равнодушен к невзгодам ближнего, что он должен быть полезен ему. Виго стремился главным образом к тому, чтоб передать средствами кино атмосферу в закрытом учебном заведении, поставив в своем фильме общечеловеческие проблемы. Ле Шануа, обращаясь, в общем, к сходным вопросам и рисуя положение

¹ Характерно, что и сегодня предложения комиссии («План Ланжевен — Валлон») по-прежнему актуальны и Компартия неустанно возвращается к ним во время избирательных кампаний.

школы в провинциальном городке, оперирует иными выразительными средствами. Он больше публицист в своей картине, чем психолог. Для него главное — высказаться по поводу состояния школьного дела в стране. Именно поэтому Ле Шануа, в отличие от Виго, у которого почти нет положительных персонажей среди взрослых (исключение — «феерическая личность» надзирателя Югэ), в центр фильма помещает учителя — человека, который, по его убеждению, должен олицетворять положительное начало в школе и служить примером для всех своих собратьев.

Герой фильма Ле Шануа выступает не с неким абстрактным прожектом, а с весьма конкретной программой действий, на деле доказывая ее жизненность.

Свой сценарий Ле Шануа писал по впечатлениям от личного знакомства с учителем Френе, а также на основе книги Элизы Френе, подробно изложившей систему взглядов своего мужа на методы воспитания детей. В провинциальной школе Сен-Поль-де-Ванс Френе удалось сплотить не только учеников, но и родителей, значительно улучшив учебную работу. Методы Френе, в общем, не были какой-то уж сверхновацией. Они опирались на заинтересованности учеников в учебе, на создании такой атмосферы в школе, при которой каждый ученик чувствовал ответственность и за себя и за своего товарища. Френе

стремился добиться от учащихся не механического зазубривания, а сознательного усвоения материала. Эти методы, естественно, резко отличались от официальной системы. Они были встречены в штыки многими его коллегами, но не сломили Френе, не помешали ему продолжать свои опыты.

Создавая не документальный, а итровой фильм, Ле Шануа, естественно, заменил подлинные имена вымышленными и сконструировал сюжет, стремясь придать ему занимательность и драматическую напряженность.

...Действие разворачивается в небольшом южном городке под названием Салез. Сюда приезжает герой картины Паскаль, чтобы сменить уходящего на пенсию старого учителя Арно. В глазах простодушных жителей Салеза Арно слывет ученым главным образом из-за придуманной им замысловатой на первый взгляд арифметической задачи, на которой срезались многие его ученики и «даже сам господин мэр». Он известен также своей придирчивостью и строгостью, заставляя в наказание переписывать по двадцать раз одну фразу. Большинство его учеников, однако, так и не кончило школу, что мало беспокоит равнодушного к их судьбе учителя.

Против этого равнодушия и ополчается Паскаль с первого же дня. Разумеется, ему нужна для этого поддержка муниципалите-

та, родителей. Но еще важнее активная помощь самих учеников, привыкших к тому, что учитель только требует и наказывает. Уже тот факт, что он восседает на высокой кафедре, возвышает его над ними. Они привыкли бояться старого Арно. В виде неосознанного протеста большая часть учеников бездельничала на его уроках. Поначалу им трудно понять нового учителя, который, покуривая трубочку, безо всякого высокомерия прохаживается по классу, требуя не зубрежки, а понимания сути изучаемого предмета. Чтобы сломать мнимую преграду между ним и учениками, Паскаль приказывает разрубить кафедру и пустить ее на дрова, так как в классе холодно. Желая лучше познакомиться с детьми и их родителями, он предлагает им написать книжку «Дневник Салеза», в который войдут рассказы самих учеников. Чтобы напечатать эту книгу, он покупает на собственные деньги шрифты и простейший печатный станок.

События, связанные с написанием «Дневника Салеза», позволяют зрителю окунуться в атмосферу городка. Дети пишут, прибегая к помощи своих родителей. Мы попадаем в их дома, знакомимся с членами семьи. Дети бесхитростны и прямодушны. В их сочинениях — истинная правда жизни. Таковы рассказы сына сапожника «Пара сапог», Эрнеста — «Мой папа сделал шкаф», Жако — о бабушкином рецепте пригото-

ния улиток или остроумный «охотничий» рассказ Альбера о местном помещике Сенсавиоле, прозванном «новатором».

Как и всякое новое дело, деятельность Паскаля встречает резкое сопротивление. Местным консерваторам усилия нового учителя проникнуть в характер ученика, раскрыть его индивидуальность представляются никчемной затеей. Против Паскаля ополчаются Антиквар, мэр и даже бывший учитель Арно.

Члену муниципалитета Антиквару дети вообще противны. С его точки зрения, рожать детей означает лишь «плодить безработных, солдат и рогоносцев». Антиквар — человеконенавистник. Грязный, засаленный, озлобленный, он страшен и смешон в своей ненависти, в своем бессилии помешать деятельности Паскаля. Пожалуй, куда более опасен помещик Сенсавиоль, который разыгрывает из себя сторонника прогресса, но, едва только речь заходит о том, чтобы помочь школе материально, он решительно восстает против «экспериментов» Паскаля. Его возмущает просьба Паскаля дать деньги на печатный станок. Помочь в этом деле, по его мнению, значит выбросить деньги «на ублажение ничтожеств, которым на нас наплевать». Помещик Сенсавиоль не хочет допустить, чтобы дети Салеза могли в дальнейшем стать образованными людьми. Ему нужны батраки и рабочие, иначе, говорит он, «все захотят стать господами».

И он — правда, в самой изысканной форме — требует от Паскаля, чтобы тот «вел класс так, как у нас принято», то есть по старинке, готовя из учеников послушных овец. Примерно с середины фильма внимание Ле Шануа сосредоточивается на борьбе Паскаля за Альбера — подростка, уже несколько раз срезавшегося на выпускных экзаменах и для которого очередной экзамен представляется решающим в жизни. Паскаль горячо сочувствует Альберу, старается помочь ему обрести веру в свои силы. Мальчик воспитывается самостоятельно: родителей у него нет, старшая сестра пользуется дурной репутацией в городке. И он, естественно, тянется к умному и доброму учителю. Альбер понимает, какое значение имеет для Паскаля успешная сдача им экзаменов в районном центре. Он знает, что тот принял вызов муниципалитета, заявив, что ни один из его учеников не провалится на экзамене, в противном случае он сам подаст в отставку. Все это делает и учителя и ученика своеобразными соучастниками «заговора».

К числу лучших эпизодов фильма относится эпизод экзамена. Он похож на сражение. Альбер должен отвечать на вопросы экзаменатора, для которого факт взятия Бастилии интересен не как важнейшая веха в борьбе французского народа за свободу, а лишь как хронологическая дата, наряду, например, с датой смерти Людовика XIV.

Альбер же научился у своего учителя размышлять, сопоставлять факты истории с современной жизнью. Он мужественно и смело отстаивает свое право рассуждать о смысле уроков истории. И схоласт-историк вынужден капитулировать. В конце концов Альбер успешно проходит через все препоны и получает свидетельство об окончании школы.

Спор, который идет между Альбером и историком, как бы резюмирует общественную, гражданскую позицию режиссера, выступающего вместе с Паскалем против косности и консерватизма.

Весь фильм, как говорится, покоится на плечах Паскаля — Бернара Блие. Актер большого обаяния, Бернар Блие отлично справляется с этой нелегкой ролью. Характерно, что те эпизоды, где Паскаль выступает как борец за воплощение в жизнь своей идеи, получились намного ярче и убедительнее тех, где он представал просто человеком, с присущими ему слабостями и недостатками. (Личная жизнь Паскаля, его взаимоотношения с дочерью Арно и искусственный «хэппи энд» с поцелуем на глазах у учеников выглядят в картине несколько фальшиво.)

Фильм «Школа бездельников» — произведение, созданное по велению сердца. Об этом свидетельствуют и ясность замысла, и точность его воплощения, и откровенная симпатия к своему герою, и не менее откро-

венная ненависть к его противникам. При всей справедливости упреков в прямолинейности режиссуры и в некоторой суховатости «Школа бездельников» заняла достойное место во французском киноискусстве тех лет.

Фильм наполнен здоровым оптимизмом, особенно резко контрастирующим с тоскливой безнадежностью «черных фильмов», наводнивших в 40-е и 50-е годы экраны Франции и других стран.

После «Школы бездельников» Ле Шануа задумал поставить фильм «Адрес неизвестен». Однако добиться его постановки удалось с большим трудом.

Сценарий А. Жоффе неизменно встречал иронические замечания: «Хороший таксист? Спасаящий жизнь матери-одиночки? На фоне современного Парижа? К чему это! Наш зритель не станет смотреть такой фильм!» — говорили «всезнающие» продюсеры и прокатчики. Взамен Ле Шануа предлагают другие сценарии. Понимая, что упорными отказами он может надолго лишить себя всякой работы, режиссер вынужден согласиться поставить картину по роману австрийской писательницы Викки Баум «Карьера Дорис Харт». В прокат фильм был выпущен под «завлекательным» названием «Какова красавица» (1950).

...Талантливой танцовщице Жанне Морель (ее роль играла Мишель Морган) не удастся пробиться на сцену. Чтобы иметь возмож-

ность платить за уроки танцев, она вынуждена работать официанткой. Когда же ей все-таки представилась возможность выступать на подмостках, она получает лишь второстепенные роли. До поры до времени все это ее не очень волнует: она поглощена любовью к скульптору Пьеру Леду (артист Анри Видалль). Правда, их счастье омрачается ревностью Пьера, особенно к богатому меценату Ребо. Застав однажды Жанну в его компании, Пьер стреляет в девушку и тяжело ранит. Так он попадает в тюрьму. Оставшись одна, Жанна становится любовницей Ребо, получает главную роль в спектакле и берет псевдоним Ирэн Барановской. Врачи, однако, предупреждают ее, что ей нужно беречь себя. Жанна-Ирэн пренебрегает этими советами. Благодаря своей связи с антрепренером она быстро продвигается по лестнице славы, тем более что она действительно очень талантлива. Ей теперь все удастся, и в первую очередь досрочное освобождение Пьера из заключения, ради чего она и шла на всяческие компромиссы.

Тот пока не знает, что его Жанна — это знаменитая уже балерина Ирэн и что она изменила их любви. А когда узнает, следует бурное объяснение, после которого Жанна умирает у него на руках от сердечного приступа.

Такова фабула фильма, сценарий которого был написан Франсуазой Жиру и самим Ле

Шануа. Мы намеренно разграничиваем в данном случае сценарий и фильм, ибо они в чем-то ощутимо разнятся друг от друга, и это подчеркивает ту работу, которую пришлось проделать постановщику над литературным материалом. Роман Викки Баум отличается слезливая сентиментальность, характерная для салонной литературы 20-х годов. Героиня романа была обрисована как жертва среды, погибающая (подобно Маргарите Готье в «Даме с камелиями») оттого, что она «слишком любила».

В фильме нет исполненной жертвенности героини, над которой проливает слезы Викки Баум. Жанна-Ирэн цинична и целеустремленна. Взяв из романа лишь основные сюжетные ходы, Ле Шануа на первый план выдвинул линию нравственной ответственности артиста. Расправу Жанны над своей коллегой Мирей Орловой, у которой она вырывает главную партию в очередном спектакле, ее подбострастие к главному балетмейстеру, афиширование близости с Ребо режиссер расценивает как цепь нравственных уступок. Актриса Мишель Морган превосходно передает этот процесс моральной деградации своей героини, раскрывая беспринципность, отсутствие всякой щепетильности в достижении поставленной ею цели. Полны иронии и насмешки эпизоды, показывающие нравы балетной труппы. Подчеркнуто сатиричен образ балетмейстера Чекатти. Сцены за кулисами вообще по-

ставлены с тонким проникновением в атмосферу театра. На этом фоне образ героини лишается всякой загадочности. Вероятно, если бы Ле Шануа усилил эту линию, его картина только бы выиграла. Но ему мешал сценарий, с которым он подчас просто не был в силах справиться. Финал картины был полной уступкой мелодраmatизму: примирившиеся Жанна и Пьер вспоминают свою любовь, и кадры воспоминаний чередуются с осунувшимся в предсмертной агонии лицом женщины, скрывающей от Пьера свою болезнь...

По-видимому, косвенным отражением борьбы Ле Шануа со стилистикой романа явилось изобразительное решение картины, отличающееся подчеркнутым вниманием к игре светотеней, обыгрыванием деталей, эффектными ракурсами. Можно предположить, что, столкнувшись с трафаретными сюжетосплетениями Викки Баум, режиссеру захотелось в какой-то мере «отыгаться» на пластическом решении фильма и он постарался вместе с оператором Арманом Тираром придать ему изящество и даже вычурность.

Фильм «Какова красавица» пользовался большим успехом, что несомненно помогло Ле Шануа в следующем году добиться реализации задуманной постановки «Адрес неизвестен».

...Раннее утро. Вокзал Монпарнас в Париже. Шофер такси Эмиль Готье берет пасса-

жирку — молоденькую девушку с большим чемоданом, типичную провинциалку, к которым парижские таксисты относятся обычно настороженно и скептически. Впрочем, девушка очень мила, и добрый по натуре Эмиль, везя ее чрез весь город, охотно выступает в качестве гида.

Так начинается их поездка по Парижу в поисках журналиста Форестье, отца ребенка Терезы. И перед нами проходит вереница людей, характеров, цепь событий одного дня. Каждый эпизод в фильме как бы составляет фрагмент одной большой мозаики. Они, разумеется, неравноценны, эти эпизоды, сценки. Некоторые из них имеют совершенно определенную задачу — развлечь, повеселить зрителя (такова сценка в родильном доме), другие — сообщить картине конкретные приметы времени (сцены в редакции газеты, где служит Форестье, или в экзистенциалистском кабачке на Сен-Жермен-де-Пре, где выступает совершенно в духе такого заведения Жюльетт Греко с песенкой «Жена волшебника»).

Постепенно возникает на экране многоликий образ Парижа — города, который так любит и знает Ле Шануа.

Действие в «Адресе» развивается стремительно. Колеса такси и тиканье счетчика задают фильму определенный ритм. Простоте сюжета здесь соответствует и документальная манера съемок оператора Марка Фоссара.

На протяжении всей картины перед зрителем так ни разу и не появляется Форестье, ее основной отрицательный персонаж. Однако Форестье отнюдь не воспринимается как личность абстрактная или загадочная. Каждый из людей, с которыми встречаются Тереза и Эмиль, добавляет к его портрету новые черточки, и перед нами встает образ пошлого, никчемного прожигателя жизни, любителя совратить какую-нибудь доверчивую провинциалочку во время очередной своей «корреспондентской эскапады».

Одновременно все отчетливее вырисовывается характер честного, душевно щедрого и доброго Эмиля. В образе его — главный оптимистический заряд фильма. Он как бы материализует на экране отношение режиссера к жизни, к людям.

Работа рядового парижского таксиста вовсе не предрасполагает к благодушию, доброте, деликатности. На ней легко зачерстветь, озлобиться, думать только о собственной выгоде. Но Эмиль не поддался этому влиянию. Как не поддались ему и его товарищи, разделившие с ним беспокойство за судьбу незнакомой им Терезы. Эти простые парижане, живущие где-то на окраине города, обладают именно той стойкостью, тем пониманием человеческой солидарности, которые особенно дороги Ле Шануа. В этом он, как и итальянские неореалисты, видит, пожалуй, единственную возможность оставаться человеком.

В образ Эмиля Ле Шануа вложил принципиально важные для себя мысли. Он — олицетворение активного, действенного начала. В исполнении актера Бернара Блие Эмиль — это подлинно соль земли парижской. Добрый, но не бесхарактерный, сдержанный в выражении своих чувств, сильный и решительный, когда чувствует свою правоту. Одновременно с «Адресом» на экраны Франции (с куда большим рекламным треском) вышли две картины, которые отражали направления, характерные для французской кинематографии 50-х годов. Это «Под небом Парижа» Дювивье и «Потерянные сувениры» Кристиан-Жака.

Название фильма Дювивье «Под небом Парижа» в чем-то перекликалось со знаменитой картиной Рене Клера «Под крышами Парижа». Оно предполагало рассказ о большом городе и его обитателях.

В фильме «Под небом Парижа» основной акцент сделан на показе различных человеческих судеб. Кого же, однако, выбрал Дювивье в качестве героев? Несчастную старуху, одержимую любовью к кошкам, которые нападают на нее, когда старая женщина не приносит им пищи; одинокую натурщицу, которая гибнет от руки садиста-скульптора, неудачника-врача, который проваливается на аттестационном экзамене. Только на минуту в фильм врывается дыхание подлинной жизни, когда режиссер показывает забастовку на одном из заво-

дов. Но следует признать, что весь этот эпизод вместе с празднованием дня рождения одного из забастовщиков у ворот завода, в котором заперлись рабочие, выглядит в фильме чужеродным, вставным «номером». Дювивье в этой картине увлекают, как пишет в своей книге П. Лепроон¹, «исключительные личности», чьи имена завтра упадут в газетную хронику. К таким личностям относится сквозной герой этого фильма — маниакальный убийца скульптор Матиас, который одержим страшным комплексом: едва он видит тонкую женскую шею, как тотчас теряет над собой власть и душил свою жертву. В финале маленькая девочка, с которой сталкивается в порту Матиас и над которой на минуту тоже нависла опасность быть задушенной, помогает тому преодолеть свою болезнь. Эта встреча, говорит автор, может стать началом исцеления Матиаса. Больные, изломленные, отчужденные от нормальной жизни — таковы персонажи «Под небом Парижа».

В этот же период даже такой «закоренелый» жизнелюб и оптимист, как Кристиан-Жак, оказался подверженным моде и в одной из новелл своего фильма «Потерянные сувениры» показал маниакального убийцу, который убивает приютившую его проститутку. Тереза в фильме Ле Шануа встречала

¹ См.: Пьер Лепроон, Современные французские кинорежиссеры, М., Изд-во иностранной литературы, 1960.

Эмиля, его дружбу и участие. На пути героини киноновеллы Кристиан-Жака (ее роль играла, кстати сказать, та же Даниель Делорм) становится убийца. Уже в одном этом ощущается различное отношение художников к задачам искусства.

Следующий фильм Ле Шануа — «Брачная контора» (1952) — стал продолжением начатого им уже разговора об одиночестве человека в большом городе, человека, не имеющего близких друзей и любимого дела. Человека, не умеющего постоять ни за себя, ни за кого-либо другого.

Главный герой фильма Ноэль Пайере (снова Бернар Блие) — человек замкнутый, нерешительный. Таким он был и в колледже, и дома, и даже в казарме, из которой во время минувшей войны попал в лагерь для военнопленных, и, наконец, за окопечком банка, куда устроился по велению маменьки, всецело и, вероятно, искренне занятой организацией его «счастья». Так бы, вероятно, и прожил бы до конца своих дней Ноэль, не проявив своего характера, не расхрабравшись объясниться с Жильбертой, которая, устав ждать, уезжает в Париж, если бы не внезапная смерть родной тетки, сделавшей его наследником брачной конторы под названием «Мэзон юнион» («Дом союза»). Ноэль решает воспользоваться своим отпуском, чтобы поработать в Париже в этом любопытном учреждении.

В судьбах людей, с которыми сталкивается Ноэль в брачной конторе, он видит сходство со своей собственной судьбой. Стараясь помочь им обрести семью, преодолеть ощущение своей ущербности, Ноэль невольно меняется и сам. Становится более решительным и определенным в своих поступках. Он разыскивает в Париже Жильберту, пережившую к тому времени ряд разочарований, и женится на ней вопреки желанию матери...

Брачная контора является для режиссера предлогом познакомить зрителя с несколькими персонажами. С застенчивым холостяком Шарлем Девилем (которого мягко, в совершенно отличной от сегодняшней манере играет Луи де Фюнес, тогда еще не усвоивший атрибуты своей комедийной маски), с учительницей Бивиан Галле, с глухонемой девушкой, семья которой пытается с помощью брачной конторы «пристроить» ее, и другими.

В неравноправном положении женщины в обществе режиссер видит дополнительный источник ее страданий и переживаний. Поэтому женские образы картины обрисованы с наибольшей теплотой.

В целом картина «Брачная контора» представляется нам образцом проповеди «теории малых дел».

Ле Шануа не задается здесь целью исследовать какую-либо социальную проблему или жизненный пласт. Тема одиночества и

разобщенности людей берется им в психологическом плане или точнее — в семейном плане. Нозль и клиенты брачной конторы, с которыми он знакомится, несчастливы потому, что не имеют семьи, а это — следствие перешителности и робости их характера.

Беда эта довольно легко исправимая, ведь Нозль за короткий срок своего «руководства» брачной конторой сумел и разоблачить брачного афериста и помочь таким же, как он, застенчивым и робким людям устроить личную жизнь.

Отсюда главный вывод и главная идея фильма: так, как Нозль, может и должен поступать каждый. Тогда счастливых людей будет на земле значительно больше.

Люди, делающие источником дохода человеческие несчастья, вызывают у Ле Шануа откровенную неприязнь. К «Мэзон юнион» режиссер относится с добродушной иронией, которую мы ощущаем в показе внутреннего его устройства с соответственной планировкой комнат, с глазками для подглядывания за клиентурой и громкими названиями помещений («Комната Ламартина», украшенная цитатами из произведений поэта, «Комната Шопена» с никому не нужным роялем, «Комната Рекамье» с изображением знаменитой хозяйки салона и т. п.).

Иначе выглядит конкурирующая с «Мэзон юнион» контора «Нюптиаль». Эпизоды,

показывающие деятельность этого учреждения, возглавляемого весьма деловой, агрессивной дамой, которая осуществляет «современные методы», опираясь на нотариуса и высшую католическую знать, по-настоящему смешны и остроумны, так же как и беглые зарисовки различных представителей бизнесменов, собравшихся на обеде профсоюза ассоциаций брачных контор.

Действие фильма «Брачная контора» протекает на фоне Парижа начала 50-х годов. Как и в других своих фильмах, режиссер стремится передать атмосферу своего времени. Делается это в виде коротких эпизодов, подчас репортажного характера. Так, в частности, сцена демонстрации бывших заключенных концлагерей у Триумфальной арки, во время которой вместе со своими бывшими товарищами по заключению Ноэль несет плакат, требующий не допускать восстановления милитаризма в Германии.

Приметами времени являются и возникающие на экране обложка американского журнала «Ридерс дайджест», пропагандирующего убийства, насилие, разврат, и рекламы голливудских картин, заполняющих кинотеатры страны, в которых торжествует «взбесившийся секс».

В «Брачной конторе» Ле Шануа продолжает сражаться за человеческое счастье. В этом плане актер Бернар Блие оказался его

идеальным сообщником. В интервью газете «Юманите-диманш» он сказал, что любит играть образы людей, у которых есть ясность цели и действия которых придают смысл рассказу.

«Рисовать образы бездельников,— заметил Б. Блие,— вряд ли кому интересно. Во всяком случае, не мне. Мое желание заключается в том, чтобы донести до массового зрителя что-то полезное ему».

Остается только высказать сожаление, что сегодня Бернар Блие все чаще изменяет этим принципам, делавшим ему честь в прежние годы.

Закрывая глаза на общественный смысл фильма, некоторая часть критики обрушилась на режиссера с упреками в «слезливости», в том, что фильм «скучен», лишен ритма.

Возможно, в этом они и правы. Но они зачеркивали весь фильм. А это уже было несправедливо.

В галерее портретов людей, с которыми познакомил зрителя Ле Шануа, учитель Паскаль из «Школы бездельников» и доктор Лоран стоят особняком. Они отличаются своей незаурядностью. Их, пожалуй, не отнесешь к категории «средний, рядовой француз». Правда, Паскаль и Лоран не совершают каких-либо подвигов, да и обстоятельства, в которых они показаны, не являются исключительными. Тем не менее зритель ощущает их значительность, они

вызывают не только симпатию, но и уважение.

Работая над сценарием «Дело доктора Лорана», Ле Шануа снова, как и в «Школе бездельников», обращается к конфликту передового человека с обществом. Он отсекает в фильме все, что может сделать Лоран «таким же, как другие». Он нарочито отрывает его от мирских забот, лишает человеческих слабостей. Счастливым избежав опасности схематизма, образ Лорана в исполнении Жана Габена, актера необычайной достоверности и глубокого внутреннего подтекста, приобрел масштабность, значительность.

Ле Шануа не без колебаний обратился к этому популярному актеру, не очень рассчитывая, что тот примет его предложение. Вопреки ожиданиям Габен согласился. Возможно, его привлекло именно отличие Лорана от образа предшествующего героя в фильме Жоржа Лакомба «Их последняя ночь» (1953) — врача-гинеколога, неудачника, занимающегося подпольными абортами, который, будучи исключен из ордена врачей, становится гангстером. И сегодня актер считает роль доктора Лорана одной из самых значительных в своей творческой биографии.

Лоран в фильме не просто честный и гуманный врач. Это борец, не боящийся трудностей. В своем стремлении ввести метод обезболивания родов (первый вариант сце-

нария так и называется «Без боли») он ставит на карту карьеру и личное благополучие. Сходный в чем-то с учителем Паскалем из «Школы бездельников», Лоран благодаря игре Жана Габена во многом отличается от него. У Бернара Блие Паскаль был мягче, уязвимее, слабее. Главной краской, которой пользовался актер для обрисовки своего героя, была доброта, сердечность. Поэтому он порой выглядел беззащитным перед противниками. Лоран же Габена тоже добр. Но есть в нем то, что идет уже от личности самого Габена: сила характера, огромный заряд внутренней энергии, который сообщает обаяние многим ролям этого актера при всем различии социального звучания каждой из них.

Материал для сценария Ле Шануа взял из жизни. Его отец, врач, завел с ним однажды разговор о новаторстве в медицине и в качестве примера привел судьбу известного парижского акушера доктора Ламаза, выступившего пропагандистом обезболивания родов и оказавшегося в конфликте со многими своими коллегами. Используя опыт советских врачей Ламаз выглядел в их глазах «коммунистом», «красным». Его стали подвергать остракизму. Он лишился многих клиентов. Ле Шануа оказался свидетелем спора отца с более молодым врачом, который назвал старого доктора Ламаза шарлатаном и был буквально вы-

гнан Дрейфюсом из дома. «Ты должен сделать об этом фильм», — бросил он своему сыну. И оказал затем ему ценную помощь в процессе написания сценария.

Разумеется, проблема обезболивания родов стала для Ле Шануа лишь поводом к разговору о новаторстве в науке, о борьбе с косностью. Автору сценария и режиссеру Ле Шануа было важно, чтобы история его героя не выглядела на экране лишь «случаем» одного доктора Лорана, а стала основой для серьезных раздумий о консерватизме, который особенно нетерпим в медицине, об ответственности каждого за то, что происходит вокруг.

И все же не «Школа бездельников», не «Дело доктора Лорана» принесли режиссеру Ле Шануа широкую известность, упростили его положение в кинематографии, а полные юмора и чисто французского изящества кинокомедии.

Идея создания фильма «Волшебная деревня» возникла у продюсеров в связи с участвовавшей в 50-е годы практикой создания совместных с Италией постановок. Перед Ле Шануа была поставлена задача найти сюжет, который бы позволил осуществить такую картину, то есть был бы приемлем обеим сторонам.

Просматривая газеты, Ле Шануа натолкнулся однажды на рекламу кемпинга на

острове Сицилия. Такие международные кемпинги только начинали тогда входить в моду. Им посвящались репортажи в газетах, сюжеты кинохроники. И Ле Шануа решает познакомиться с международным туристским лагерем на острове Сицилия. Он ездит по острову, наблюдает жизнь крестьян, рабочих, знакомится с бытом расположенного тут кемпинга «Волшебная деревня». Наряду с итальянцами здесь встречается немало французов, англичан, американцев. Лагерь живет беззаботной жизнью отпускников, которые решили хотя бы на несколько недель отбросить повседневные заботы... Эта беззаботность резко контрастирует с окружающей действительностью. Ведь Сицилия — одна из самых отсталых областей Италии. Край, где и поныне царит закон феодалов, опирающихся на всесильную мафию. Праздность и роскошь немногих только оттеняет бедность и нищету большей части жителей. Постепенно вырисовываются основные линии будущего фильма: первая расскажет историю любви француза и итальянки, вторая покажет подлинную действительность Сицилии, но не в качестве фона, а как активный момент, оказывающий воздействие на героев.

Задумав новый фильм, Ле Шануа решает писать сценарий для конкретных исполнителей. Поиски главного героя приводят его в мюзик-холл, где выступает популярный

актер эстрады Робер Ламуре. Конферансье, мастер короткой интермедии и скетча, Ламуре создал своеобразную маску — разбитного, легкомысленного, но доброго малого. Ле Шануа нужен именно такой актер. Его герою лет двадцать шесть — двадцать восемь, а он все еще порхает по жизни. Тем нагляднее будет происходящая в нем под влиянием первого серьезного чувства метаморфоза.

До этого фильма Робер Ламуре уже снялся в двух картинах — небольшом фильме-ревю «На радиоволне», где он играл самого себя, связывая короткими репризами различные номера перенесенного на экран радиопредставления, и в картине Анри Бертомье «Король лоточников», где для него была специально написана роль уличного торговца, умеющего всучить свой нехитрый товар самым привередливым покупателям. Но и в нем авторы шли от эстрадной маски Ламуре.

В фильме Ле Шануа предстояло создать более сложный, меняющийся под влиянием событий характер, и актер с удовольствием дал согласие.

Выбор исполнительницы на роль Терезы оказался более трудным. Ле Шануа нужна была итальянка, говорящая по-французски, красивая и немного загадочная, серьезная и простая — короче, полная противоположность Роберу. Режиссера уже давно заинтересовала молодая исполнительница в

фильмах Де Сантиса «Нет мира под оливами» и «Рим, 11 часов» — Лючия Бозе. Правда, он опасался, что не получит ее согласия. Однако итальянским продюсерам картины удалось заключить с ней контракт, и этот выбор оказался на редкость удачным. Итак, француз инженер-строитель Робер решает провести отпуск в кемпинге на Сицилии, куда несколько раньше уехала порядком уже надоевшая ему любовница. По дороге, в поезде, он знакомится с девушкой, итальянкой по происхождению, Терезой и пускает в ход все свое обаяние, чтобы добиться ее любви. Это ему удастся, но не сразу. А беззаботно начатый флирт неожиданно для самого Робера превращается в большое искреннее чувство. После неизбежных для комедии недоразумений все кончается благополучно — любовь торжествует.

К счастью, этот схематично изложенный сюжет не исчерпывает содержание фильма. Ле Шануа окружил своих героев множеством второстепенных, но важных для него персонажей, чтобы не просто оттенить те или иные их душевные качества, но и полнее передать атмосферу места и времени действия. Каждый из них наделяется автором неповторимыми человеческими чертами. Таковы товарищи Робера по путешествию — педантичный учитель, который постоянно отдыхает в кемпингах и, как старожил, предвидит все заранее, пара

молодоженов, которые все время ссорятся и мирятся, и другие.

В этом окружении и развивается поначалу весьма легкомысленно начатый Робером роман с Терезой. Его явное ухаживание, естественно, настораживает девушку. Нет, она смотрит на многие вещи иначе. Ей, например, не хочется смеяться по поводу и без повода; ей неприятны бесконечные остроты Робера и его неперемнное желание играть роль заводи́лы в компании людей, которых судьба свела в одном купе скорого поезда. И эта сдержанность, «колючесть», даже строптивость как бы сразу выделяют Терезу среди ее спутников. Робер, желая понравиться ей, становится проще, мягче, оказывает незаметные, но ценные женщиной знаки внимания. Он просто меняется на наших глазах. Эта метаморфоза раскрывается актером с необычайной искренностью и комизмом. Ведь Робер — Ламуре настолько привык к своей репутации легкомысленного мужчины, что просто не может поверить сам себе, что полюбил серьезно, глубоко. Он словно подтрунивает над собой, иронизирует над собственным поведением. И он становится настолько иным, что и Тереза и зритель начинают верить ему. Тереза в чем-то родная сестра другой Терезы — из фильма «Адрес неизвестен». Совпадение имен, думается нам, здесь не случайное. Тереза из «Адреса» пыталась покончить с собой, и ее удержал от

этого плач ребенка. Терезу в «Волшебной деревне» тоже спасли — о пережитой ею драме напоминает ремешок на запястье. Однако она молода, красива и готова позабывать дурное. Лючия Бозе очень тонко и тактично передает душевное состояние своей героини, ее желание любить и радость от сознания, что жизнь дарит ей новое прекрасное чувство.

Так в развитии этих двух образов очень разных людей, которые, сближаясь, оказывают влияние друг на друга, получает свое воплощение одна линия фильма.

Другая, как мы уже подчеркнули выше, связана с общественным фоном, на котором происходит действие.

При описании «сицилийской ситуации» в картину врывается публицистическая струя, наличие которой в кинокомедии можно объяснить исключительно определенностью политических симпатий режиссера. Ле Шануа показывает Сицилию через восприятие Робера, которому вначале совершенно безразлично то, что рассказывает ему Тереза о бедствиях своих соотечественников. Но затем, полюбив ее по-настоящему, он все внимательнее и заинтересованнее всматривается в окружающую обстановку. Видит запустение во владениях местного барона: огромный замок, обширные земли и маленький, озлобленный человечек, не желающий отказаться от своих сословных привилегий. Роберу его поведение кажется

нелепым и претенциозным, а сам барон — персонажем сатирической комедии. Таким же воспринимается он и зрителем.

В отличие от «Волшебной деревни» две следующие комедии Ле Шануа — «Папа, мама, служанка и я» и ее продолжение «Папа, мама, моя жена и я» — менее публицистичны и ближе к французской комедии нравов.

Пожалуй, ни один фильм Ле Шануа не имел такой единодушной прессы и такого успеха у зрителей, как эти два.

Умение Ле Шануа несколькими черточками обрисовать характеры и среду, остроумно высмеять ненормальности и уродства современной действительности нашли в кинокомедиях о семье парижского учителя Ланглуа свое дальнейшее развитие.

Исполнитель главной роли в двух этих фильмах был определен заранее. Продюсерам очень понравился Робер Ламуре в «Волшебной деревне». Зрителям тоже. И хотя сам Ле Шануа был не совсем удовлетворен результатом, достигнутым актером, он охотно согласился работать с ним снова. Вместе с драматургами Марселем Эме и Пьером Вери Ле Шануа написал сценарий, в котором Роберу Ламуре предстояло решать более сложные задачи, чем в «Волшебной деревне». Кроме него для участия в картине были приглашены молодая, пользующаяся большой популярностью актриса Николь Курсель (Катрин), а также два

великолепных актера старшего поколения — Габи Морлей (мама) и Фернан Леду (папа).

Фильм начинается с того, что Робер Ланглуа (Робер Ламуре), от имени которого ведется повествование, представляет зрителю обитателей дома «где-то на Монмартре». Мы знакомимся с консьержкой госпожой Петюньи, холостяком с первого этажа, другим холостяком — любителем свежего воздуха мсье Дефоржем, с мадам Рамье, которая любит выбивать ковры в то время, когда во дворе появляется бродячий музыкант, и темпераментным мсье Каломелем, который частенько колотит свою жену. Более подробно рассказывает Робер о папе и маме. Остроумное и непринужденное вступление сразу задает фильму определенную интонацию и вводит нас в атмосферу парижского квартала, где живут люди, вынужденные каждый день думать о хлебе насущном. Только после этого начинается собственно сюжет фильма — о том, как молодой адвокат Робер Ланглуа полюбил студентку Катрин и как им обоим удалось «приручить» родителей и добиться их согласия на брак.

Фильм дробится на множество коротких сценок, или скетчей. Некоторые из них имеют совершенно самостоятельное значение, другие не завершаются сразу, а имеют продолжение, третьи так и остаются без завершения.

К числу сценок, имеющих, так сказать, локальный характер и призванных исключительно посмешить зрителя, относится переселение Робера на шестой этаж, в комнату для служанки (которые все время сменяются одна другой, пока не появляется Катрин). Комнату Робера в квартире приходится переоборудовать под кабинет практикующего адвоката. Эта большая и очень смешная сцена состоит из трех этапов: подготовки операции, ее осуществления и подведения итогов. Первый этап — обсуждение главной задачи: как протащить через узкие двери квартиры шкаф и тахту? Операция разработана членами семьи Ланглуа довольно тщательно, но в соответствии с законами комедии не увенчивается успехом: протащить означенные предметы через двери никак не удастся. Для того чтобы довести эту сцену до своего апогея, авторы вводят в действие новые «комические резервы» — на помощь Ланглуа спешит Каломель, всегда готовый оказать услугу соседям. Эту небольшую роль в фильме играет Луи де Фюнес. За те два года, что прошли с момента его участия в фильме «Брачная контора», де Фюнес создал на экране свою комедийную маску, которая пришлась по вкусу французскому зрителю, и сегодня де Фюнес, неизменно повторяя свои раз и навсегда найденные приемы в разнообразных вариантах «Фантомаса» или «Жандармов», стал комиком № 1 француз-

ского экрана. Таким же вот решительным, предприимчивым, но, в сущности, бестолковым «недотепой» предстает он и в роли Каломеля — этого предтечи многочисленных персонажей актера в последующее десятилетие.

С его появлением простая комедийная сценка перестановки имущества становится буффонадой. Пила, которой орудует Каломель, превращает добропорядочный шкаф в грудку досок.

Разрушительная деятельность темпераментного Каломеля на этом не прекращается. Основательно покорежив тахту Робера, он сваливается затем с пятого этажа на четвертый. Впрочем, этот человек никогда не унывает... даже тогда, когда весь перебинтованный и с ногой в гипсе лежит на своей кровати, недвижимый на этот раз и... не представляющий опасности для жены. На этом завершается третий этап операции по переселению.

Нет, Ле Шануа не считает Каломеля злым человеком. Просто тот не знает, куда приложить бурлящую в нем энергию. То, что такой образ оказался симпатичен зрителю, вызывая бурное веселье в зале, очевидно, объясняется точно схваченным авторами человеческим характером. Каломель хочет приносить людям пользу — это всегда приятно видеть. Но у него ничего не получается — это не беда: по крайней мере всем весело! И зритель смеялся не столько над са-

мим Каломелем, сколько над тем, что он делал, точнее — не умел сделать.

В этом же ключе, но с более глубоким подтекстом решена и другая сцена в фильме — сцена постановки любителями «Дамы с камелиями». В спектакле мама Ланглуа играет роль Маргариты Готье. Деятельная, энергичная дама выступает в роли, совершенно не соответствующей ее характеру. Но она вкладывает в это занятие присущие ей увлеченность и интеллигентность. Габи Морлей, играющая маму, добивается здесь того, что зритель, несмотря на явный комизм сцены, с симпатией наблюдает за ее усилиями «проникнуть в образ своей героини» (мама кашляет, изучая роль, — это есть «зерно» ее роли). Зритель уже знает, что в жизни мама — чудесный и легкий человек, нежная мать и добрая жена, что она с большим чувством юмора преодолевает трудности существования, сводя кое-как концы с концами, переводя с английского полицейские романы, чтобы рассчитаться за газ и квартиру. Ни от папы, много лет работающего в женском лицее, ни от своего легкомысленного, но доброго сына она не ждет серьезной поддержки. Ее увлечение театром — в некотором роде отдушина, которую она себе позволяет, чтобы хоть немного «воспарить над прозой жизни». Вот почему режиссер вкладывает в эту сцену столько доброты и сочувствия. Заканчивается она подлинно комедийной

находкой: увидев маму в роли Маргариты Готье, ничего подобного не ожидавший от своей жены, папа пишет ей письмо, в котором говорит, что «погубил ее талант», «испортил жизнь» и т. д.

В картине «Папа, мама, служанка и я» Ле Шануа ни на минуту не изменяет выбранной им стилистике. Он немного подтрунивает над своими героями, но никогда не издевается, не смеется над их слабостями, не высмеивает, а подсмеивается над ними. Такая добрая интонация сделала этот фильм привлекательным для многочисленных зрителей, увидевших к тому же в проблемах «типичного семейства» средних французов, какими предстают Ланглуа, много общего со своими заботами, волнениями и бедами. Когда на экране папа раскладывает по коробочкам деньги, идущие на самые различные расходы и налоги, и говорит о непрекращающемся росте цен, он как бы говорит от их имени.

Рассказывая о взаимоотношениях между четверьмя основными героями картины, режиссер пользуется чисто комедийными приемами, но подчас в фильме побеждают грустные интонации. Такова, например, заключительная сцена в коллеже, где Робер становится свидетелем того, как ученицы беззлобно, но жестоко обходятся с его отцом. Робер обращается к классу с небольшой речью. Монологи в кино особенно трудны для актера. И для режиссера.

Но Ле Шануа очень важно дать здесь своему герою высказаться, ибо тот обращается не только к девочкам, но и к зрителям. Серьезно и доверительно Робер говорит о необходимости быть добрыми — к учителям, родителям, друг к другу. Свойственная Роберу до этого насмешливая ирония в отношении родителей, подчеркивание их странностей, даже чудачеств (особенно в репликах за кадром), уступают место искреннему выражению любви, уважения, через которое пробивается затаенная нежность. И мы понимаем, что Робер хороший, любящий сын, а в будущем добрый отец. Короче, зритель именно благодаря этой сцене уже безоговорочно отдает ему свои симпатии. Ламуре создал в целом очень современный образ француза, озабоченного нарастающими трудностями жизни, своим трудоустройством, в меру легкомысленного, но одновременно и наделенного теми чертами, которые авторы фильма хотели бы чаще видеть в людях, — душевной чуткостью, деликатностью, способностью любить. Фильм Ле Шануа как бы призывал зрителя: посмотрите, оглянитесь окрест себя — и вы наверняка увидите хороших людей, таких же, как семейство Ланглуа; а от этого и ваше отношение к жизни, вас окружающей, должно стать иным, более светлым, оптимистическим. Хотя в композиционном отношении фильм распадался на ряд сцен с разными испол-

нителями, его стержнем является роман Робера и Катрин.

Создавая вокруг отношений молодых людей незатейливые осложнения, авторы и не стремились к какой-либо драматизации действия. Зрителю ведь ясно уже с середины картины, что Робер и Катрин непременно поженятся. Ему не известно только при каких обстоятельствах. Создатели картины не ищут в этих обстоятельствах ничего нового.

Счастливый исход романа Катрин и Робера не связан с какими-либо изменениями обстоятельств жизни героев. На их голову не свалилось наследство или крупный выигрыш в лотерею. Бюджет семейства Ланглуа не увеличился, как не улучшились и их жилищные условия.

Просто свойственное им умение понимать друг друга, отсутствие эгоизма, деликатность и, конечно же, взаимная глубокая привязанность помогают им преодолевать бытовую неустроенность, неприятности и обиды.

Ле Шануа и его сценаристы не думали, что им вскоре снова придется вернуться в семью Ланглуа.

Довольные кассовыми сборами этого скромного, но искреннего и доброго фильма, продюсеры настояли «от имени зрителя», на продолжении. Фильм «Папа, мама, моя жена и я», стало быть, родился в известной степени насильственно. Ведь сюжет и тема

картины «Папа, мама, служанка и я» не требовали дальнейшего развития.

Как правило, такие продолжения не получаются или, во всяком случае, оказываются менее удачным, чем «первая серия».

Исходные данные, на которых строился новый фильм, были, так сказать, запрограммированные. Зрители уже знали, что все члены семейства Ланглуа — превосходные, добрые и душевные люди. Что же могло стать причиной раздоров между ними на сей раз? Ею стала жилищная проблема. Сюжет фильма построен на том, что в старой квартирке, где и прежде было тесновато, стало жить совсем невыносимо с тех пор, как там поселилась Катрин, а затем появились две пары близнецов.

Многое в новом фильме, к сожалению, просто повторяет найденное в «Папе, маме, служанке и я». Ту же комическую нагрузку несет, к примеру, «номер» с Каломелем. В первом фильме, как мы помним, он «помогал» переселению Робера на шестой этаж. Здесь же он предлагает соединить шестой этаж с пятым при помощи люка.

Поскольку зритель хорошо запомнил характер каломелевских новаций и возникающих при этом всякого рода осложнений, этот эпизод, оправдывая ожидания зрителя, не сообщает в общем ничего нового. Вследствие этого заряд комизма в фильме явно ослабел.

Перевес, как ни странно, получают совсем не комические сцены, а серьезная интонация авторов в показе жилищной проблемы во Франции. Выясняется, что, несмотря на свою долгую службу, папа Ланглуа не имеет средств, чтобы расширить свою жилплощадь. Что никто не хочет и не может ему помочь. Что владельцы дома прилагают все силы к выселению этого семейства. И сцены бесцеремонных вторжений новых жильцов в квартиру, в которой живут Ланглуа, вызывают отнюдь не смех в зале, как и отчаянные попытки семейства Ланглуа построить загородный дом...

Картина кончается, в традициях комедии примирением старших и младших, ибо, повторяем, эти славные люди просто не могут жить друг без друга. Однако остается неясным, как же они справятся с растущими каждый день трудностями, тем более что папа стал пенсионером, а Робер продолжает работать от случая к случаю.

Говоря о скептицизме, разъедающем буржуазную интеллигенцию, Ле Шануа однажды заметил, что этот модный нигилизм распространяется на все, что призвано спасти человека. Именно поэтому ему представляется столь важным дать зрителю картины, которые бы внушали оптимистическое отношение к жизни. Такими действенными, по его мнению, произведениями должны быть не только фильмы о революционной борьбе, но и картины, посвящен-

ные повседневной жизни, супружеским отношениям, просвещению, борьбе с невежеством, солидарности людей, жизни рабочего класса.

В фильмах «Папа, мама, служанка и я» и «Папа, мама, моя жена и я» получила свое художественное воплощение мысль о том, что даже в сложных житейских ситуациях люди не должны терять веры друг в друга, что на свете гораздо больше хороших и добрых людей, чем плохих.

Оба фильма в разной мере удались сценаристам и режиссеру. Но в них привлекательна мысль о необходимости человеколюбия, терпимости и душевной теплоты. «Можно заставить зрителя смеяться, произнося слово дерьмо,— сказал когда-то Ле Шануа.— Но нужно заинтересовать миллионы зрителей чем-то, что может их тронуть, взволновать: а это предполагает наличие прямого, личного человеческого контакта с жизнью. Это значит, что надо уметь видеть те проблемы, которые волнуют зрителя».

Еще во время съемок фильма «Папа, мама, служанка и я», в 1953 году, внимание Ле Шануа привлекла книга журналиста, ставшего затем писателем и актером,— Мишеля Андре «Однажды вечером», в которой рассказывалась история бегства из плена трех французов во время второй мировой войны.

В основе ее подлинное происшествие: автор рассказывает о событиях, которые произошли с ним самим.

После юмористического фильма «Папа, мама, служанка и я», с его бытовизмом и добродушием, обыгрыванием комических эффектов, перед нами — военная хроника, известная сухость композиции, стремление приблизить изображение к документу. Фильм о войне, но без выстрелов, без крови, где в центре — эволюция взаимоотношений трех очень разных персонажей, стремящихся к одной цели, действующих в исключительных обстоятельствах, но решающих, в общем, столь же обыденные проблемы существования, которые решали в свое время и другие персонажи картин Ле Шануа.

Противник в «Беглецах» показан отраженно, лишь в некоторых кадрах мы видим фигуры немецких солдат, несколько чаще слышим их речь. Но умело организовав материал своего сценария, М. Андре и Ле Шануа добиваются необходимой драматической напряженности, которая не спадает до самого финала.

В ходе опасного путешествия, которое совершают трое беглецов из немецкого плена, проверяется их готовность помогать друг другу, добрая воля, порядочность, патриотизм. Через три разных характера, показанных в развитии и столкновениях, зритель видит не только плен и ужасы войны.

Он понимает, какой трагедией явилась капитуляция Франции в 1940 году для всего народа. Ненависть к фашизму побуждает героев бежать, а затем сближает их разные точки зрения относительно места в дальнейшей борьбе.

Каждый из трех героев «Беглецов» наделен типичными для французов чертами характера, определяемыми их происхождением и воспитанием. Пьер (артист Пьер Френе) — учитель, Мишель (Мишель Андре) — естопляр-краснодеревщик, Франсуа (Франсуа Перье) — служащий. Они представляют различные социальные типы. Их желание вырваться на свободу — это в первую очередь желание обрести самоуважение, расчитаться с «бошами» за унижительный плен. Но на этом первом этапе их единство взглядов кончается.

Французская критика отмечала, что особенно типичен оказался Франсуа со всеми присущими его сословию недостатками — индивидуализмом, обидчивостью, легкомыслием. Франсуа — юбочник, любитель выпить. На первых порах он думает только о себе и даже делает личный запас воды. Чтобы доказать затем и самому себе и товарищам, что он не трус, Франсуа на виду у немцев отправляется за водой. Постепенно он начинает более здраво и объективно судить о том, что происходит в мире. Меняется и Пьер, который первое время сам не знает, что ему делать. Он хочет вернуться на родину, в оккупиро-

ванную Францию, и там осмотреться. Только после этого, полагает Пьер, он сможет решить вопрос: будет ли он отсиживаться где-то или включится в активную борьбу народа, о которой ему, конечно, известно. Среди них один Мишель знает, чего хочет,— он поставил себе целью добраться до Лондона и вступить в ряды сражающейся Франции.

Итак, три француза — три разных характера. У них общая цель — свобода — и разное понимание того, как ею воспользоваться. Общая любовь — Франция — и разное понимание того, как доказать эту любовь. «В разнообразии характеров французов — могущество и сила Франции», — подчеркивает Пьер. Но Ле Шануа всем фильмом говорит о большем: сила их также в осознанной необходимости активного участия в борьбе за освобождение родины.

Запертые в четырех стенах вагона, следующего через всю Германию из-под Ростка в Швецию, испытывая лишения и опасности, трое французов приходят наконец к пониманию того, что им надо быть вместе во имя чего-то большего, чем сохранение собственной жизни. Им необходимо объединиться во имя будущей борьбы, во имя победы над оккупантами, а также ради достижения победы каждого из них над своей слабостью, ради торжества Пьера над своим индивидуализмом, а Франсуа — над своим страхом.

Таким образом, на наших глазах формируется гражданское сознание людей, новое понимание ими своего места в жизни. Этому, в сущности, и посвящен фильм.

Пьер, на роль которого Ле Шануа пригласил видного французского актера старшего поколения Пьера Френе — активное и связующее звено в этой немногочисленной группе людей. Его голос за кадром (он читает дневник), его умные, серьезные глаза придают значительность многим ситуациям в фильме. Ле Шануа очень важно, как себя будет вести Пьер в конце фильма. И когда он говорит, что тот «опыт, который приобрели мы здесь, должен научить всех наших соотечественников», мы убеждаемся, что это не проходная фраза, сказанная под занавес. В ней свидетельство завершения процесса эволюции характера.

Выпущенный в период, когда все французские газеты настойчиво писали об угрозе новой войны, этот фильм не просто напоминал о недавнем прошлом, но и звучал как призыв к единению перед лицом опасности повторения прошлого. С экрана неслись слова Пьера: «Счастье, о котором вы мечтаете, и мир добываются с таким же трудом, как наша свобода, и бороться за них мы должны вместе». Они внушали веру в будущее, внушали мысль об ответственности каждого за судьбу человечества.

Проявив полное единодушие в положительной оценке фильма «Папа, мама, служанка

и я», буржуазная критика столь же единодушно обрушилась на «Беглецов». Одни писали, что тема фильма «не представляет интереса для современного зрителя», другие — что фильм «лишен динамики и напряженности», что в нем масса недостатков, да и вообще комедиографу Ле Шануа незачем было браться за военный сюжет. Автор протестантского еженедельника «Реформ» весьма цинично низвергал «Беглецов» до уровня безделки, на которую пошло, дескать, столько никому не нужных усилий. В суждениях ряда критиков сквозил протест против стремления Ле Шануа использовать сюжет «Беглецов» для того, чтобы высказать свое отношение к войне, оккупации, месту человека в борьбе с фашизмом. При всей разноголосице оценок большинство французских критиков сходилось на том, что после комедии «Папа, мама, служанка и я» «Беглецы» были полной неожиданностью для зрителей.

Действительно, довольно неожиданным казался переход от комедийной непринужденности и легкости к серьезному, обстоятельному разговору о войне, о мире, о свободе. Вместе с тем «Беглецы» сохраняли все особенности режиссерского почерка: и бытовую заземленность конфликтов, и психологическую достоверность показа поведения героев, и отказ от всякой необыкновенности в характеристике своих персонажей. Столь же неожиданной для зрителей и за-

кономерной для Ле Шануа была постановка двухсерийного фильма «Отверженные» по роману Виктора Гюго.

Неожиданной — потому что для Ле Шануа более естественным, казалось бы, было умножать свои успехи в качестве бытописца-комедиографа.

Закономерной — потому что тема ответственности народа перед историей, тема патриотизма всегда были в русле интересов Ле Шануа. Закономерной — и потому, наконец, что роман «Отверженные» с детства был любимейшим произведением Ле Шануа.

Однако не будем идеалистами. Помимо помыслов и вкусов режиссера существенным обстоятельством было то, что фирма «Пате-Синема» (Франция) совместно с фирмами «Сирена-фильм» (Италия) и ДЕФА (ГДР) решила финансировать костюмный постановочный фильм, который бы принес немалую прибыль. При этом ставка делалась на популярность литературного первоисточника, на участие таких «кассовых» актеров, как Жан Габен, Сильвия Монфор, Фернан Леду, Бурвиль и другие, а также на профессиональное мастерство постановщика.

Фильм «Отверженные» во многом типичен. Он явился ярким образцом стремления художника славировать и благополучно пройти между Сциллой и Харибдой. В нем налицо и стремление оригинально по-своему трактовать многократно экранизовавший-

ся в ряде стран роман, в нем чувствуются и уступки коммерческим интересам, требованию продюсеров придать фильму занимательность.

Ле Шенуа долго и тщательно готовился к съемкам. Внимательно знакомился со всей литературой об «Отверженных», с другими произведениями писателя.

В экранизации «Отверженных» у Ле Шануа было много предшественников.

Первым фильмом, сделанным во Франции по роману Гюго, была картина 1912 года режиссера Альбера Капеллани для компании «Пате». В этом фильме с участием популярного тогда немецкого актера Генри Крауса в роли Жана Вальжана было четыре серии и девять частей — размер по тем временам колоссальный. Окончательный вариант фильма имел пять тысяч метров пленки, и его проекция длилась пять часов. Картина пользовалась опромным успехом, хотя художественные ее достоинства были весьма средними. В немой период был создан еще один вариант «Отверженных», более высокого качества. Его режиссером был один из опытных мастеров того времени — Анри Фекур. В нем участвовали: Габриель Габорио в роли Жана Вальжана, Сандра Милованова в роли Фантины и Жан Тулу в роли Жавера. Впрочем, и здесь авторы не сумели избежать назойливой сентиментальности, акцентируя внимание главным образом на истории Козетты.

Первый звуковой вариант «Отверженных» снимается опять же во Франции в 1934 году специалистом по экранизации французской классики — режиссером Раймоном Бернаром, с замечательным актером Гарри Бауэром в роли Жана Вальжана, с Жаном Серве в роли Жавера, одним из выдающихся деятелей французского театра — актером Шарлем Дюлленом в роли Тенардье и тогда еще молодым Шарлем Ванелем в роли Мариуса.

Разумеется, как и все великие произведения мировой литературы, роман Гюго дает повод для самых разных толкований. Однако — и это весьма характерно — основное внимание кинематографистов привлекали второстепенные линии романа, и всячески отвергалось главное — революционная романтика, народность «Отверженных». Большинству фильмов по этой книге — где бы они ни создавались — было свойственно стремление ограничить события рассказом о великодушном поступке епископа Мириэля (подарившего Жану Вальжану свое серебро и спасшего его от новой каторги), затем любовной линией Мариуса и Козетты в соединении с некоторыми эпизодами из жизни второстепенных героев, в частности Жавера (в его столкновениях с Жаном Вальжаном). Судьбы Фантины, Эпонины, Гавроша, революционеров из группы «Друзья Азбуки» во главе со «жрецом революции» — Анжольрасом, которым посвя-

щены едва ли не самые волнующие страницы романа, мало интересовали авторов прежних экранизаций.

Французские экранизации «Отверженных» — не единственные. В 1917 году этот роман был перенесен на экран в США Френком Ллойдом, в 1935 году там же — режиссером Ричардом Болеславским с Чарльзом Лаутонем в роли Жана Вальжана. Наконец, в 1962 году в США была сделана третья экранизация. Фильм был поставлен с большим размахом режиссером Луисом Майльстоуном и вышел на экраны под названием «Жизнь Жана Вальжана».

В Италии свой вклад в эту серию экранизаций сделал режиссер Рикардо Фреда, в Египте — К. Селим. Поставлены были фильмы по «Отверженным» в Индии (режиссер К. Рампот, 1947) и в Японии (режиссер Д. Ито, 1952). Наконец, интересную экранизацию нескольких глав романа, посвященных Гаврошу, сделала в 1937 году на «Мосфильме» режиссер Татьяна Лукашевич. Этот скромный фильм выгодно отличался от других экранизаций прославлением революции 1848 года, маленьким героем которой становится отважный французский мальчик, подлинное дитя Парижа.

В отличие от прежних экранизаций Ле Шануа вместе со своими соавторами — сценаристами Рене Баржавелем и Мишелем Одинаром сосредоточили внимание на эпизодах, показывающих революционный

подъем 1832 года, на протесте против незаконной полиции и угнетения простого люда. Вслед за Гюго они стремились показать неукротимый революционный порыв, рожденный великим 1789 годом. Дыхание народного бунта против деспотии врывается на экран, когда показываются похороны генерала Лемарка и когда режиссер достаточно подробно описывает бой на улице Сен-Дени, где погибают участники группы «Друзья Азбуки».

Образы этих людей Гюго лишил всякой исключительности, назвав их «муравьями в мире материальном», которые оказываются «гигантами в мире моральном».

К числу таких героев относятся Гаврош и Эпонина. Образ последней прежде был проходным или вовсе обходился презрительным невниманием многих экранизаторов. Между тем Эпонина играет немаловажную роль в романе, ибо противостоит известной пассивности Фантины и особенно Козетты — образа «голубого» и, в общем, наименее удавшегося Гюго. Эпонина показана им как подлинная дочь народа и в то же время жертва семьи, среды, общества. «Острые плечи, резко выступавшие из-под рубашки, бледное, без признака румянца лицо, ключицы землистого цвета, красные руки, открытый рот с бескровными губами... Тусклые, но дерзкие и хитрые глаза, сложение несформировавшейся девушки и взгляд развратной старухи, сочетание пя-

тидесяти и пятнадцати лет»¹ — такой описывает ее Гюго. Такой показала ее на экране артистка Сильвия Монфор — человеком, лишенным всяких иллюзий об окружающем ее мире, но полным жажды жизни и смутной тяги к чистой любви. Гюго наделил ее большим сердцем, смелостью, юмором. Этими же качествами обладает и ее брат Гаврош. И то, что оба они гибнут — один — как подлинный герой революции, другая — прикрыв собой любимого ею Мариуса, — призвано подчеркнуть мысль о том, что время жить и любить для них не наступило. В отличие от прежних экранизаций знаменитая сцена в доме епископа Мириэля (артист Фернан Леду) решена Ле Шануа не как апофеоз католического всепрощения. Религиозный момент не интересовал и самого Гюго. Его волновали человеческие страсти, столкновения характеров. Озлобленности выпущенного на свободу Жана Вальжана он противопоставил человечность Мириэля. Впервые Жан Вальжан встречает в своей жизни участие и такое безграничное проявление доброты, которое, по мысли автора, — а за ним идут создатели фильма — должно произвести переворот в душе бывшего каторжника. И хотя епископ Мириэль говорит при этом благочестивые речи о том, что он «покупает душу» Жана Валь-

¹ В. Гюго, Собрание сочинений, т. 7, М., Гослитиздат, 1954, стр. 189.

жана и «передает ее богу», последний видит перед собой такого же человека, как и он сам, но выше, чище, лучше его.

Жан Габен в этой сцене передает состояние озлобленного, полного ненависти ко всем без исключения Жана Вальжана, который впервые в жизни сталкивается с чем-то ему неизвестным. И вызванное этим незнакомое ему ранее чувство раскаяния прорывается затем (после истории с маленьким савояром) в слезах, которые становятся началом его перерождения. Именно этой добротой Жана Вальжана и окажется затем раздавлен Жавер.

К несомненным удачам картины следует отнести также образ Тенардье в блистательном исполнении Бурвиля. Нарушая традицию, в силу которой Тенардье предстал перед зрителем лишь ловким мошенником, Ле Шануа, идя за Гюго, делает его типичным порождением Июльской монархии — вором, подлецом но и умным интриганом, то есть тесно связанным со своим временем, с той средой, которая, как питательный бульон, создала условия для развития таких людей. Ле Шануа и Бурвиль безжалостны к Тенардье, они намеренно усиливают негативные черты его характера, лишая его, как и Жавера (в интересной интерпретации Бернара Блие, который впервые у Ле Шануа играет отрицательную роль), всякой романтической исключительности, всякой загадочности. Они обрисованы в

спокойной, реалистической манере. И поэтому еще лучше оттеняют образы положительные, которым целиком отданы симпатии создателей фильма.

В своем кратком предисловии к роману Гюго писал, что его книга является призывом разрешить три социальных проклятия, три основные проблемы века — принижение мужчины вследствие принадлежности к классу пролетариата, падение женщины вследствие голода и увядание ребенка вследствие мрака невежества.

Вскоре после выхода картины, отвечая на вопрос, почему он обратился к этому роману, Ле Шануа настойчиво подчеркивал, что книга Гюго «обладает жгучей актуальностью» и что «поднятые в ней проблемы все еще волнуют мир, ибо нищета не исчезла, а жалость и великодушие несомненно вызовут у зрителя самый благородный отклик». Стремясь сделать (по собственному определению) истинным героем картины народ Парижа, влюбленный в свободу, режиссер в целом ряде эпизодов добился несомненного успеха. Однако желание включить в двухсерийный фильм максимальное число эпизодов романа привело к фрагментарности. Она была присуща и предыдущим фильмам Ле Шануа, однако не мешала их восприятию, ибо соответствовала стилистике бытописания. В данном же случае нарушилась стройность фильма. Он распадается на ряд сцен, из которых некоторые вооб-

ще могли бы отсутствовать. Ясно сознавая это, авторы ввели закадровый голос «писателя», который призван был связать между собой различные эпизоды картины. Однако и «сам Гюго» не спасает положения. Неизбежная скороговорка оказалась не на пользу фильму.

Работа над «Отверженными» отняла у Ле Шануа много времени и сил. Фильм делался на основании соглашения о совместном производстве с киностудией ДЕФА в ГДР. Именно там снимался ряд больших сцен, потребовавших возведения огромных декораций Парижа, организации многолюдных массовок. Ле Шануа впервые имел дело с широкоэкранной оптикой. Вероятно, он вообще согласился на широкий экран ради двух сцен — похорон генерала Лемарка и сражения на улице Сан-Дени. Сняты они действительно с большим размахом и довольно ярко передают бунтарский дух парижского народа. Высокий профессионализм постановщика, мастерство Жана Габена (создавшего, впрочем, наиболее традиционный в этом фильме образ) и ряда других актеров, изобразительная культура оператора Жака Натто — все это способствовало тому, что зритель не остался равнодушным к страданиям и переживаниям героев Гюго.

После двухсерийного трудного фильма Ле Шануа снова обращается к комедии — сначала чисто развлекательной, а затем назидательной.

Анекдотический сюжет небольшого скетча «Дезире» органично входил в картину «Французенка и любовь», в которой участвовали также режиссеры Рене Клер, Кристиан-Жак, Анри Декуэн. Навеянный, очевидно, воспоминаниями о фильме «Брачное агентство», он рассказывал историю брачного афериста, который входил в доверие к одиноким женщинам и обирал их. Представ на суде, он в качестве «смягчающего вину обстоятельства» выдвигает тот факт, что, обманывая женщин, помогал им преодолевать свои комплексы. Эта новелла, как и фильм в целом, не претендовала ни на что большее, кроме развлечения. Действие развивалось легко, непринужденно, чему немало способствовали актеры Робер Ламуре, Мартин Кароль и Сильвия Монфор.

Картина «Через стену» (1961), которую Ле Шануа снимал по своему сценарию, прозвучала более серьезно. И этому не мешает ее комедийная основа. В ней Ле Шануа развивает мысли, которые в той или другой форме были высказаны в целом ряде его прежних работ.

Герои картины молодожены Симона и Жан Риффо поселяются за городом. Они не хотят жить у родителей последнего, так как те были против его брака. А главное, им трудно найти себе квартиру по средствам в Париже. Оба они служат в столице и вместе с соседями, такими же рядовыми служащими, ежедневно совершают нелегкие по-

ездки туда и обратно. Зато есть и преимущества в жизни за городом — чистый воздух, возможность отдыхать на лоне природы.

Через стену своего дома Симона и Жан наблюдают за жизнью соседей. Они приставляются к их быту и особенно к взаимоотношениям с детьми с пристальным интересом, ибо сами ждут ребенка и не хотят повторять те ошибки, которые нередко совершают родители.

Чтобы показать разные аспекты этой проблемы, Ле Шануа прибегает к своему излюбленному драматургическому приему поиска (в данном случае пропавшего велосипеда с моторчиком). В ходе этих поисков Жан и Симона пытаются выяснить не только кто виновник кражи, но главное — ее причины, стремятся понять подростков, которые живут рядом.

Оказывается, что один из мальчиков — Жак Бертье — украл велосипед для своего друга Роже, который хочет бежать из дому, где царит разлад между родителями. У отца связь в Париже, и он часто задерживается там, редко бывает дома. Роже, искавший в отце советчика, друга, встречается одни окрики. Непонимание душевного состояния детей проявляют и другие родители. В результате дети отдаляются от них, ищут развлечения на стороне, формируют «банды», которые возмущают общественное спокойствие...

Ле Шануа посвятил свой фильм родителям, «этим,— как говорил Гибриель Пегги,— искателям приключений двадцатого века». Он снимал его при участии общественной организации — «Школы родителей», помогающей семьям в воспитании детей.

Вероятно, сотрудничество с педагогами определило некоторую дидактичность, «разжеванность» ряда эпизодов.

Фильм заканчивался оптимистически: в поисках пропавшего мальчика объединяются все жители поселка. И снова, как это было в других картинах Ле Шануа, торжествует человеческая солидарность.

Если по замыслу фильм «Через стену» во многом перекликался со «Школой бездельников», то стилистически эта картина ближе к фильму «Адрес неизвестен». Она сделана в репортажной манере, в виде серии зарисовок из жизни нескольких семей.

Не все из задуманного режиссером оказалось выполненным до конца и достаточно удачно. Энергичный темп, взятый вначале (представление героев, «пробежка» жителей поселка к поезду), к середине фильма явно спадает. Зато зритель получает возможность пристально взглянуть в сложный, своеобразный внутренний мир подростков. И надо сказать, что, работая с юными исполнителями, Ле Шануа сумел добиться отличных результатов: каждый персонаж очерчен выпукло и убедительно.

Некоторые критики отмечали, что в фильме торжествует «улыбчивая педагогика», подчеркивали его нравоучительный тон. Это отчасти справедливо. Однако дидактичность картины не помешала режиссеру воплотить точные приметы времени, причем остроумно, с большим юмором. Критика же современных методов воспитания подростков приобрела характер язвительного памфлета.

Вслед за комедией «Через стену» Ле Шануа ставит снова большой, костюмный исторический фильм «Мандрен».

О Мандрене — французском Робин Гуде, организаторе народных масс, во главе которых он боролся против коррупции и эксплуатации королевских чиновников, существует множество легенд. Но все они неизменно отражали только одну сторону его деятельности: ограбление дворян, раздачу земель и денег бедным и огромный успех у женщин всех классов и сословий.

Такой Мандрен меньше всего интересовал Ле Шануа, ибо он не собирался нагромождать эпизоды хрестоматийного характера, присущие фильмам «плаща и шпаги».

Помогло найденное им «политическое завещание» Мандрена, изданное в Валансе в 1775 году и сохранившееся в четырех экземплярах. Чтение этого документа резко меняло представление о Мандрене. Образ забияки и драчуна, из мести ставшего на путь сопротивления властям, приобрел совер-

шенно новое измерение. Завещание говорит о политических мотивах борьбы Мандрена, о его стремлении восстановить справедливость, помочь беднякам обрести свои права. Завещание позволяло увидеть в двадцатилетнем бочаре благородство души и мужество перед лицом выпавших на его долю испытаний. В этом мнении режиссера укрепили также письма сподвижников Мандрена, объясняющие причины, побудившие их присоединиться к нему. «Таким образом,— замечает Ле Шануа,— оставаясь фильмом плаща и шпаги, «Мандрен» черпает свой сюжет в событиях подлинной истории, а сам Мандрен предстает перед нами как первый революционер в лохмотьях»¹.

Фильм Ле Шануа — это рассказ о человеке, вначале политически совершенно индифферентном, становящемся затем вождем восставших крестьян. О том, как он одерживает победы над дворянством, но в конце концов терпит в неравной борьбе поражение, оставаясь неукротимым в своем стремлении добиваться справедливости.

Мандрен был колесован за тридцать четыре года до Великой французской революции. На экране он предстает перед нами как один из ее предшественников, как человек, который чувствовал, что времена абсолютизма, монархии подходят к концу. Не исключено, что, если бы Мандрен дожил до 1789 го-

¹ Из интервью.

да, он тоже стал бы одним из генералов республики. В подтверждение этого в фильме приводятся слова маршала де Сакса: «Для спасения Франции нам нужен такой предводитель, как Мандрен» — и не менее лестный о нем отзыв Вольтера.

Но, отказываясь полностью от традиционной интерпретации образа Мандрена, Ле Шануа столкнулся с той же дилеммой, что и в работе над «Отверженными». Речь шла о следующем: можно ли полностью отбросить те уже устоявшиеся традиции, которые присущи определенному жанру фильмов, в частности приключенческому? Режиссер быстро понял, что нельзя, ибо иначе он не получил бы поддержку продюсеров и не поставил бы картину. Вот почему Ле Шануа не отказался от атрибутов фильмов подобного жанра. Более того, он с самого начала заявил, что задумал сделать «французский вестерн».

Режиссер развлекает зрителя, показывая, как Мандрен расправляется с целым полком солдат, развлекает, показывая, как он в поединке побеждает главаря контрабандистов Белиссара (который затем станет его лучшим другом и погибнет вместо него от руки предателя); развлекает, когда на экране происходят самые невероятные баталии, потасовки, объяснения в любви; развлекает, показывая своеобразный любовный треугольник, в котором действуют строптивая невеста Мандрена Антуанетта и влюблен-

ная в него, спасающая Мандрена от многих бед цыганка Мертиль. Он развлекает, наконец, вводя в фильм явно опереточный персонаж — маркиза д'Юльриха, шепелявое и безобидное существо, попадающее в самые глупые ситуации.

Взяв на себя определенные обязательства, Ле Шануа стремится их выполнить до конца. Но в лучших эпизодах фильма он как бы чуть-чуть отходит в сторону, чуть-чуть иронизирует над своими персонажами. Его «Мандрен» в этом смысле близок известному нам «Фанфану-Тюльпану» Кристиан-Жака.

Лучше других удались режиссеру сцены, где вместе с Мандреном действуют его верные оруженосцы — Менестрель, парень по прозвищу «Всегда с богом», и Браконьер. Здесь режиссер умело прибегает к гротеску, комической пантомиме. С необычайной серьезностью проделывают его герои самые замысловатые акробатические трюки, а комический подтекст реплик выплескивается в улыбке, в жестах. Все это призвано не просто рассмешить зрителя, но убедить в жизнелюбии и душевной чистоте этих людей. Достаточно вспомнить, как играет безбожник и выпивоха Браконьер (артист Джесс Хан) роль мнимого духовника не менее мнимого маркиза д'Юльриха, за которого выдает себя Мандрен. Сколько лукавства в его нарочитой серьезности, сколько комизма в бессилии выдержать до конца свою

трудную роль! Столь же убедительны и некоторые другие персонажи картины, нарисованные сочно, с юмором. Их демократичности соответствует и форма борьбы со своими противниками. Так, в одной из центральных сцен фильма, заперев целый полк королевских солдат на площади города, Мандрен с помощью населения расправляется с ними, поливая медом, смолой, посыпая пухом и орехами. Это сражение — очень в духе всего фильма, который воспекает смекалку и отвагу.

Наряду с этим в картине немало внимания уделено показу Мандрена как умного и волевого предводителя народного восстания, умеющего сблизить людей, подчинить их своей воле.

«Мандрен», как и «Отверженные», снимался за границей. Почти все главные натурные сцены и массовки были сняты не во Франции, где любой маленький городок мог стать идеальной декорацией для фильма, а в Польше. Чтобы эти сцены не выглядели «липой», приходилось проверять самым тщательным образом все декорации, костюмы, реквизит. Эти усилия в итоге увенчались успехом, ибо режиссеру удалось добиться от всех актеров — французских и польских — ровного ансамбля.

Умным, обаятельным, смелым человеком, ясно понимающим свою цель, подчас легкомысленным и влюбчивым — таким рисует Жорж Ривьер Мандрена. Темпераментно

и весело играет роль Белиссара Жорж Вильсон. Хочется назвать еще покойного Альбера Реми в роли персонажа под прозвищем «Всегда с богом», Сильвию Монфор в роли Мертиль. Надо признать, впрочем, что мужские роли лучше удались сценаристам и постановщику, чем женские, наделенные лишь одной какой-либо чертой характера. Так Жанна Валери играет лишь ветреность и взбалмошность своей Антуанетты, а Дани Робен в роли баронессы д'Эркур подчеркивает одну влюбчивость. Достойным партнером Мандрена оказывается только Мертиль. Смелая, находчивая безудержная в гневе и зависти — она в чем-то сродни Эпонине из «Отверженных». После «Мандрена» Ле Шануа вновь возвращается к кинокомедии.

«Мсье» (1965) и «Садовник из Аржантея» (1966) в чем-то являются развитием найденных им принципов, в чем-то от них явно отходят. У реалиста и правдолюбца Ле Шануа появляются тенденции к некоторой лакировке действительности.

В чем тут дело? Вопрос этот очень сложный. Причин здесь несколько. Монополизация кинопроизводства во Франции, почти полная ликвидация независимых компаний существенно осложнили жизнь и работу тех художников, которые всегда отказывались выполнять заказы, бывшие им не по душе. Большую часть своей жизни Ле Шануа имел счастье работать с продюсерами, кото-

рые доверяли ему. Но с годами одни из них отошли от дел, другие умерли. Лишенный их дружеской поддержки, Ле Шануа оказался в положении многих других своих коллег, которые вынуждены ради заработка, ради определенного жизненного «стандарта» делать то, что предложат. Теперь и ему пришлось идти на уступки. Меньшие в «Мсье», большие — в «Садовнике из Аржантея».

Конечно, Ле Шануа предпочел бы иные сюжеты. После завершения фильмов «Мандрен» и «Отверженные» (по Гюго) он предлагает продюсерам, но безуспешно, отразить на экране события, связанные с восстанием португальского лайнера «Санта-Мария» против режима Салазара, или рассказать о соперничестве различных держав за нефть на Среднем Востоке.

Такие «взрывчатые» темы никого не интересовали. Вместо этого Ле Шануа пришлось экранизировать пьесу Клода Жевеля «Мсье».

В этом фильме вновь участвовал Жан Габен, согласие которого сниматься добились сами продюсеры. Так же как и участия швейцарской актрисы Лизлотт Пульвер, которая «заинтересовала» западногерманский рынок. Наконец, участие нескольких второстепенных итальянских актеров приводит к заключению трехстороннего соглашения о совместной постановке. В результате режиссер оказался в зависимости от вкусов трех

стран. Теперь уже он не мог, не имел права разочаровать не только французов, но и немцев и итальянцев.

Фильм «Мсье» несет печать такого соглашения. Француженка по пьесе, жена одного из персонажей — консервного короля Бернадака, — становится в фильме швейцаркой. (По счастью, артистка Л. Пульвер свободно говорила по-французски — не потребовалось приглашать другую актрису на озвучивание ее роли.) Актерский ансамбль в фильме оказался довольно ровный, хотя и не все играют в одном ключе. Впрочем, это тоже имеет свое объяснение.

Пьеса Клода Жевеля и сделанный по ней сценарий находились в русле традиционной парижской бульварной комедии. Мы не придаем этому определению сугубо ругательного смысла. Оно не совпадает с понятием «бульварная литература», а связано с театрами Больших бульваров, с их традициями легковесного и развлекательного зрелища. Добрый и загруженный работой банкир (или иной профессии респектабельный буржуа), обманываемый женой, — персонаж традиционный для такой комедии. Ле Шануа умело обыгрывает предложенный автором забавный сюжет: спасенный от самоубийства своей бывшей горничной Сюзанной, промышляющей на панели, «мсье» — Рене Дюшен затем выступает ее ангелом-хранителем. Вместе с Сюзанной, которую «мсье» похищает у главаря маленькой бан-

ды гангстеров, он скрывается недалеко от Парижа, в имении консервного короля Бернадака. Дюшен нанимается в качестве дворецкого, а Сюзанна горничной.

В доме Бернадаков Рене Дюшен, именуемый теперь Жоржем, видит те же нелады и конфликты, которые были и в его семье. И он пытается эти конфликты уладить. Главная причина отчуждения, возникающего между супругами, — невнимание мужа, занятого делами. Жена скучает и готова изменить ему с модным писателем. Дворецкий Жорж убеждает хозяина больше думать о «мадам». Супруги бросаются друг другу в объятия. Сделав доброе дело, Дюшен удаляется с Сюзанной в купленное им имение, чтобы начать новую жизнь.

Так было в пьесе, так было и в первом варианте сценария, где главный акцент делался на миротворческую миссию героя. Бульварная комедия не отвергает морализаторства. Порок в ней, как правило, наказывается и торжествует примирение «вражеских сторон».

В результате доработок сюжет существенно изменился. Сценаристы отказались от романа Дюшена с Сюзанной, отдав предпочтение иному варианту: банкир выдает ее за свою дочь, а затем и действительно удочеряет. Основное внимание в картине уделено поведению «мсье» в чрезвычайных для него обстоятельствах. Отсюда ряд комедийных ситуаций, которые, если и не

блещут новизной, тем не менее действуют безотказно, особенно благодаря игре Жана Габена.

Спасенный Сюзанной (она открывает ему, сраженному гибелью жены в автомобильной катастрофе, что та изменяла ему), Дюшен, желая отплатить своей спасительнице добром, оказывается в центре внимания шайки гангстеров, с которой связана девушка. Он ловко пользуется этими ворами средней руки, чтобы... ограбить самого себя — ему ведь нужны деньги. Это одна из лучших сцен фильма. Возглавляемые самим хозяином, грабители проникают в дом «мсье», где живут родители покойной жены, мечтающие присвоить себе все его имущество. Здесь они вскрывают сейф, оставив в нем взятую из холодильника свиную голову, которую и обнаруживают ошарашенные старики, когда они с помощью слесаря открывают тот же сейф. Гангстеры, обрисованные весьма иронично, преклоняются перед своим «предводителем», его талантами (ключи от двери — есть, ключи от сейфа — тоже, расположение комнат знает, как свои. Настоящий «ас»!).

Другая полная такого же комизма сцена происходит в доме Бернадаков, где мнимый дворецкий оказывается самым расторопным и ловким слугой, какой когда-либо бывал в доме, самым тонким знатоком вин и даже ценителем современной литературы. Надо видеть при этом, как Габен ловко

чистит обувь, рассуждая о марках ботинок, как он обносит вином гостей, как сервирует стол или ведет светскую беседу с писателем. Умение развлечь и рассмешить зрителей несомненно требует профессионального мастерства. «Мсье» и последовавший за ним «Садовник из Аржантея» (1966) ничего, кроме этой задачи, и не решали. В основном эту же задачу решает и последняя работа режиссера — многосерийный телевизионный фильм «Вы свободны, мадам?»

Фильмы Жан-Поля Ле Шануа в большей мере, чем картины других его коллег, знакомы советскому зрителю. В разное время на экранах нашей страны демонстрировались «Адрес неизвестен», «Папа, мама, служанка и я» и «Папа, мама, моя жена и я», «Беглецы», «Отверженные», «Школа бездельников», «Мсье» (на IV Международном кинофестивале в Москве). Успех их был не случаен. Лучшие работы Ле Шануа продолжают традиции прогрессивного французского киноискусства. Им присущи конкретность замысла и простота выражения. В них неизменно бьется сердце честного, любящего своих героев художника. И хотя ему тоже подчас приходится идти на компромиссы, это, однако, не отражается на самом дорогом и главном для него — осознанном и внутренне определенном желании поставить свое творчество на служ-

бу французскому народу и в меру своих сил помогать ему в его борьбе за лучшее будущее.

Как отмечал кинокритик коммунист Арман Монжо в большой статье, опубликованной в марксистском журнале «Нувель критик», герои фильмов Ле Шануа, его положительные герои, четко выражают отношение режиссера к жизни. В этом смысле его картины подлинно авторские. «Кто бы ни был сценаристом у Ле Шануа (к тому же он неизменно выступает соавтором или единоличным автором своих картин),— писал Монжо,— мы всегда ощущаем в них его взгляд на место человека в обществе, его доброе, сердечное отношение к людям. Фильмы Ле Шануа, так же как картины лучших мастеров мирового кино, отличаются порядочность и честность их создателя, понимание высокой миссии киноискусства в современном мире. Мы не сравниваем значение каждого его фильма и мастерство его создателя с работами других режиссеров. Мы говорим в данном случае именно о позиции художника»¹.

Вот что сказал мне Ле Шануа однажды, когда мы говорили о том, что может считаться общей чертой всех его фильмов.

— Мне самому трудно ответить на такой вопрос. Это ваша задача,— он коварно

¹ «La nouvelle critique», 1956, № 70,

улыбнулся.— Впрочем, попробую вам помочь. Обычно общей доминантой в моих фильмах находят постоянную веру в человека, в добрые чувства человека. Мы живем в век проклятий. К числу одних относится первородный грех, к числу других — перифразированные слова Андре Жида о том, что нельзя делать хорошие произведения искусства только с добрыми намерениями. Пользуясь этой формулой, наше искусство вообще стало отворачиваться от добрых чувств, и кинематограф стал вместилищем самого гадкого и отвратительного. Восемьдесят пять процентов фильмов посвящены гангстерам, полицейским, жуликам, сексуальным «проблемам». Я всегда был среди остальных пятнадцати процентов. И не потому, что я пуританин или лицемер. Просто я считаю, что надо любить жизнь не только такой, какой она предстает сегодня, но и такой, какой она может стать. Поэтому я никогда не говорил ничего хорошего в своих картинах о полиции, о религии, о войне. Я старался рассказать в них о людях, которых встречал в жизни.

И, немного подумав, добавил:

— Мне всегда хотелось и хочется, создавая новую картину, увидеть настоящее с точки зрения будущего... Будущее должно быть лучше настоящего. И я верю, что оно таким и станет.

А. Брагинский

сценарии

Алекс Жоффе
Жан-Поль Ле Шануа

Адрес неизвестен

Бульвар Ла Шапель. Какой-то человек торопливо выходит из-под метромоста. Смотрит на часы. Это Ролан. Заметив такси, зовет его:

— Эй!.. Такси!

Пока клиент расплачивается с шофером, Ролан открывает дверцу с другой стороны машины.

Р о л а н. Скорее, на Лионский вокзал...

Шофер (это Эмиль) покачал головой.
— Нет.

Р о л а н. Как это — нет?

Э м и л ь. Я кончил работу.

Р о л а н. Я хорошо заплачу.

Э м и л ь. Это мы знаем... Днем клиент за-
был в машине портфель. Я потерял час,
пока его нашел... Он походил на диплома-
та... И, представьте себе, оказался председа-
телем Лиги по борьбе с чаевыми.

Р о л а н. Я очень тороплюсь. Ну будьте
так любезны.

Э м и л ь. Я уже делаю любезности с вось-
ми утра. А сейчас семь вечера. Я должен
сдать смену... (Он вынимает небольшой
чехол и надевает его на счетчик). Это Ла
Шапель... Все, что я могу сделать,— это до-
везти вас до метро.

Он отъезжает, оставив на месте рассержен-
ного Ролана. Тот тщетно делает знаки дру-
гим машинам, которые проносятся мимо с
пассажирами.

Тем временем такси Эмиля подъезжает к гаражу. Поднимается шлагбаум, пропуская его. Машина останавливается около бензоколонки, где уже стоят другие машины. Мы видим в гараже обычную картину: заправляются машины, накачиваются баллоны, суетятся слесари.

С л е с а р ь. Как дела, Эмиль?

Э м и л ь. Приехал на трех лапах... Шалит свеча... Подкачай задний баллон. Сегодня ночью Гастону придется туго. Да еще при таком запасном колесе!

Он вышел из машины. К нему подходит молодой шофер, которому Эмиль протягивает путевой лист.

Э м и л ь. Привет, Гастон! Теперь твоя очередь... Вот документ. Он направляется к кассе.

Г а с т о н. Я ждал тебя с нетерпением.

Э м и л ь. Чего это ты? Я ведь не опоздал.

Г а с т о н. Нет. Но ты должен мне оказать услугу... Обожди секунду. Это очень важно.

Э м и л ь. Ты куда?

Г а с т о н. К телефону.

Исчезает. Эмиль подходит к кассе.

Э м и л ь. Вот ваши деньги.

К а с с и р ш а. Не густо.

Э м и л ь (возмущенно). Не густо! Это легко говорить, когда целый день сидишь за окошком...

Эмиль минует застекленную будку мастера, примыкающую к раздевалке. Мастер сидит за столом. В глубине — гараж.

М а с т е р. Ничего нового?

Э м и л ь. Все тоже... свеча... и...

М а с т е р. Задний правый баллон...

Э м и л ь (возмущенно). А раз вы знаете, почему не меняете?

М а с т е р. Еще некоторое время продержится...

Э м и л ь (серьезно). Вот увидите, этой ночью у Гастона он лопнет непременно. (Вручает мастеру пару женских перчаток.)

Э м и л ь. ...Пара перчаток... Блондинка, которая сошла на улице Комартен... надушена так, что отравиться можно... И еще парижский сувенир...

Эмиль протягивает листок.

М а с т е р. Опять штраф!

Э м и л ь. Зануда попался. Очень старательный... Плохой день. К счастью, он кончился...

В амбразуре появляется Гастон и делает отрицательный знак.

Э м и л ь. То есть, как это — нет?

М а с т е р. Я ничего не сказал.

Э м и л ь. Это Гастон...

Мастер пожимает плечами. Гастон следует за Эмилем в раздевалку, где переодеваются шоферы. Эмиль открывает свой шкафчик и вытаскивает куртку.

Г а с т о н. Эмиль, я так рассчитываю на тебя... ты не можешь мне отказать...

Эмиль вынимает бумажник.

Э м и л ь. Сколько тебе нужно?

Г а с т о н. Нет... не это...

Э м и л ь (с беспокойством). Так серьезно?

Г а с т о н. Да... я влюбился...

Эмиль подходит к веренице кранов.

Э м и л ь. И поэтому я тебе нужен?

Г а с т о н. Я только что с ней познакомился... Ей двадцать лет...

Продавщица в магазине, в отделении кастрюль... У нее такие глаза!

Э м и л ь. Ну и что?

Г а с т о н. Как — что? Она назначила мне свидание сегодня вечером. Мы вместе пообедаем, а затем пойдем в кино.

Э м и л ь (поняв). И тебе нужен товарищ, который бы подменил тебя на машине.

Г а с т о н. Да... Я перехвачу его в полночь в Дюпон-Барбэс.

Эмиль отходит от крана и возвращается к шкафчику.

Э м и л ь (скептически). Да? А затем в полночь ты придумаешь еще что-нибудь?

Г а с т о н. Эта девушка живет у родителей.

Э м и л ь. Не смеши меня... Девушка, которая соглашается встретиться с парнем в первый же вечер...

Г а с т о н. Вот так всегда бывает, когда рассказываешь подробности...

Э м и л ь (хлопнув по лбу). Сегодня вечером я не могу вообще.

Г а с т о н. Я заеду и предупрежу твою жену.

Э м и л ь. Дело не в моей жене... Я должен сделать отчет как казначей на заседании членов профсоюза.

Г а с т о н. Ты можешь туда заехать... Это не займет много времени.

Э м и л ь (возмущенно). Значит, ты не собираешься на собрание? Вот здорово!

Г а с т о н. Послушай, Эмиль. Я ведь не настаиваю. Попрошу другого.

Э м и л ь. Нет, я не позволю тебе мешать другому пойти на собрание.

Г а с т о н (с новой надеждой). Значит, ты идешь на жертву?

Э м и л ь (твердо). Нет.

Он зажигает спичку о плакат: «Курить запрещено» и предлагает Гастону сигарету. Тот отказывается.

Г а с т о н. Ладно... Пусть так... Брошу все к черту!

Гастон кладет с сожалением на лавку документы и удаляется.

Э м и л ь Что ты делаешь?

Г а с т о н. Когда ты встретил Андриену, разве ты не был готов все бросить?

Э м и л ь. Ты мне надоел... Давай документы... (Он берет их и на минуту останавливается.) А как подфарники?

Г а с т о н (в замешательстве). Задние барахлят...

Э м и л ь (торжествующе). Ну, конечно же...

На улице Ролан по-прежнему ловит такси. Проезжает полная машина. Сзади него из гаража выезжает такси Эмиля. Подъезжает к нему и останавливается.

Р о л а н. Эй! Такси! (Льстиво.) Вы довезете меня до Лионского вокзала?

Э м и л ь. Почему бы нет? Это ведь такое же место, как и всякое другое. (Узнает его.) А, это вы?

Р о л а н (саясь). Скорее. Мне надо быть там в 19.10.

Э м и л ь. Вряд ли вам это удастся. (Вынимает из кармана большие часы.) Уже 19 часов и 9 минут.

Р о л а н. Знаю... поторопитесь, я опаздываю...

Э м и л ь. Я не могу ехать быстро. У меня слабый баллон.

Когда они подъезжают к вокзалу, часы показывают 19.35.

Р о л а н. 19 часов 35 минут... Представляете себе?

Э м и л ь. Вам еще повезло. Мог сесть баллон...

Ролан вынимает тысячефранковый билет, протягивает шоферу и выходит.

Э м и л ь. У меня нет сдачи.

Ролан лихорадочно ищет в карманах и дает ему несколько бумажек.

Р о л а н. Как хотите... Это все, что у меня есть.

Эмиль быстро подсчитывает.

Э м и л ь. Сто су на чай за такую бешеную езду! Просто позор! Подходит полицейский.

П о л и ц е й с к и й. Проезжать собираетесь?

Э м и л ь (подчеркнуто угодливым тоном). Да, господин полицейский... конечно, господин полицейский... куда мне ехать, господин полицейский?

Вокзал, из которого выходят пассажиры. Ролан бегом достигает дверей и спрашивает у контролера:

— Поезд из Марселя прибыл?

К о н т р о л е р. Который?

Р о л а н. Тот, что приходит в 19. 10?

К о н т р о л е р. Он отменен со вчерашнего дня.

Р о л а н. Отменен?

К о н т р о л е р. С сегодняшнего утра действует летнее расписание. Марсельский поезд прибывает теперь в 18. 40... Но вы и так опоздали...

Ролан в отчаянии оглядывается. Он видит провинциалов, многочисленные семьи, иностранцев с багажом. В одном углу — телефон-автомат и окошечко для продажи лотерейных билетов. Рядом с телефоном стоит молодая женщина с ребенком на руках. Она словно кого-то ждет. Ролан подходит к ней.

Р о л а н. Вы кого-то ждете?

Ж е н щ и н а. Да, мсье.

Р о л а н. Позвольте представиться, я друг Форестье.

Его прерывает подбежавший весь в поту путешественник.

П у т е ш е с т в е н н и к. Достал билеты. (Заметив Ролана.) Это что такое?

Ж е н щ и н а. Мсье говорит, что он друг...

Р о л а н. Форестье...

П у т е ш е с т в е н н и к. А мне что до этого? Я не знаю никакого Форестье. У меня поезд через три минуты. Идем, Лиони. Он подхватывает чемодан и удаляется. Рядом на чемодане сидит другая женщина, читающая женский журнал. Ролан подходит к ней.

Р о л а н. Мадемуазель... (Та поднимает голову.) Прошу прощения... Я ошибся.

Ролан оборачивается. Его довольно грубо берет за руку мужчина.

М у ж ч и н а. Давайте проходите...

Р о л а н. Но послушайте...

М у ж ч и н а. Охрана вокзалов... ясно?

Р о л а н. Нет,

Мужчина. Я уже пять минут слежу за вами. Проходите, говорю вам...

Продавец лотерейных билетов. Попробуйте удачи, сегодня счастливый день!

На улице пассажиры ловят редкие такси. Рядом с машиной Эмиля спорят до хрипоты дама и господин.

Дама. Нет, сударь, это я первая позвала его.

Господин. Извините, мадам, я был на тротуаре, и вы не могли опередить меня... Знаете, за время войны я научился стоять в очереди.

Дама. Так вы редкий человек, которого война чему-то научила.

Эмиль. К тому же во время войны не было такси.

Дама. Послушайте, шофер, мне надо в Жуэньвил-ле-Пон — неплохая поездка!

Господин. А мне в Мон-Руж...

Эмиль. Ехать в пригород с такими покрывками, как у меня! Но вы оба неправы. Первой мне знак подала эта мадемуазель. Такси подъезжает к девушке, стоящей у края тротуара рядом с чемоданом и несколько растерянно оглядывающейся вокруг себя. Это Тереза.

Тереза. Я?

Эмиль. Вот именно. Только мадемуазель скромно, без крика стоит тут. И ей не надо ехать в пригород, ведь верно?

Тереза. Конечно, но я...

Эмиль. Садитесь же. (Подмигивая.) Другого багажа нет?

Тереза (раздумывая секунду). Нет.

Дама и господин остаются наедине.

Дама. Вы видели эту маленькую интриганку?

Господин. Такова сегодня молодежь.

Дама. Улыбнутся, покажут ножки — и готово!

Вместе. Ох уж эти шоферы!

Появляется другая машина, и оба, позабыв свое минутное согласие, уже врозь кричат:

— Эй... эй... шофер!

— Нет, сударь, уж позвольте... — и т. д.

Тереза и Эмиль сидят в машине. Эмиль опускает разделяющее их стекло. Он в хорошем настроении.

Эмиль. Итак, куда мы едем?

Тереза. Улица Равиньян, дом 17.

Эмиль. Это на Монмартре?

Тереза. Я не знаю.

Эмиль. Вы не из Парижа?

Тереза. Пока нет, но собираюсь здесь поселиться.

Площадь Бастилии.

Тереза. Красиво... Похоже на праздник.

Эмиль. Если бы вы нас предупредили, мы бы вывесили флаги на окнах.

Машина едет по Парижу. Вокруг площади Бастилии стоят ларьки. Играет оркестр. Влюбленные сидят на лавочках.

Тереза. У всех в Париже такой славный вид! (Эмиль жестом выражает сомнение.) Знаете, я ведь вам не подавала знака.

Эмиль. Знаю... Вы стояли такая одинокая... печальная.

Тереза. Печальная? Я ждала кое-кого целый час. И устала.

Эмиль. Я бы не заставил вас так долго ждать!

Тереза (резко). Остановитесь, пожалуйста...

Эмиль. Почему?

Тереза. Говорю вам, остановитесь.

Эмиль (защищаясь). Я ведь не сказал ничего дурного... Так, пошутил немного... Я женат...

Т е р е з а. О, я о другом, дело в счетчике.

Э м и л ь. А что — счетчик?

Т е р е з а. На нем 85 франков.

Э м и л ь. Ну и ладно! Он делает что может!

Т е р е з а. Я не знала, что это так дорого.

Э м и л ь. Дорого! А хлеб? А масло? А покрывки? Вы знаете, как дороги покрывки?

Т е р е з а. О, я не спорю о ценах... Никто на этот счет не спрашивал моего мнения. Все, что я могу вам сказать, это что у меня в сумочке остается лишь сто франков.

Э м и л ь. Ну и денек! Но ведь вы к кому-то едете?

Т е р е з а. Да.

Э м и л ь. Так возьмите у него разницу.

Т е р е з а. Я не подумала об этом.

Э м и л ь. Итак, поехали на улицу Равиньян. Я уверен, вы и понятия не имеете, что такое Равиньян?

Т е р е з а (уклончиво). Битва...

Э м и л ь. То Мариньян. Равиньян — это...

А вот и улица Равиньян, о чем свидетельствует табличка. Такси останавливается около дома. Тереза выходит.

Э м и л ь. Вот и все! Ровно 200 франков!

Т е р е з а. Оставить вам в залог свой чемодан?

Э м и л ь (обиженно). Вот еще, придумали! Я вам доверяю... Похоже, что этот дом не имеет другого выхода...

Тереза берет чемодан и подходит к консьержке, которая сидит у двери и лузит горох.

Т е р е з а. Господин Форестье живет здесь?

Консьержка. Третий этаж налево. Лифт не работает.

Т е р е з а (добродушно). Это ничего. (Эмилю.) Я сейчас.

Тереза входит в дом. Эмиль, поглядев ей вслед, склоняется над своей покрывкой. Потом спрашивает у консьержки.

Эмиль. Этот Форестье дома по крайней мере?

Консьержка. Надеюсь...

В этот момент к такси подходит мужчина с военной выправкой.

Мужчина. Вы свободны, шофер?

Эмиль. Пока нет. Но если вы подождете минутку...

Мужчина. Раз я беру такси, значит тороплюсь...

Мужчина быстро отходит.

Тереза тем временем поднялась на третий этаж и звонит в дверь. Ей открывает горничная.

Тереза. Можно к господину Форестье?..

Прислуга. Входите.

Тереза входит в небольшую прихожую, из которой виден салон. Затем она проходит в эту комнату, обставленную разнообразной мебелью. Здесь множество часов, странных статуэток: кузнеца, амура и т. д.

Горничная закрывает дверь. Немного смущенная, Тереза подходит к креслу, ставит на пол чемодан и садится на край. В глубине стоит маленький человечек и смотрит в окно. Затем оборачивается, поглядывает на часы, подходит к Терезе и садится в кресло напротив. Долго разглядывает ее.

Человек. Так все долго...

Тереза. Я у господина Форестье?

Человек. Да... Но приходится так долго ждать. Я уже час здесь...

Тереза (ничего не понимая). Я тоже прождала час на вокзале.

В эту минуту дверь открывается и входит мужчина — Марсель, — лет сорока, в белом халате. Он останавливается перед человечком.

Марсель. Прошу вас, мсье.

Человек, держась за зуб, быстро входит в кабинет. Марсель подходит к Терезе.

Марсель. Вам было назначено?

Тереза. Я к господину Форестье.

Марсель. Это я, мадемуазель.

Тереза едва удерживается от смеха.

Тереза. О нет...

Марсель (удивленно). Очень сожалею, но, смею вас уверить, я — Форестье.

Она качает головой. Из глубины с недовольным видом появляется маленький человек.

Человек. Раз вам говорят, что это он, значит, это он. Не задерживайте его. Я жду уже час. Доктор, это опять проклятый зуб мудрости...

Тереза. Прошу прощения. Но в доме, вероятно, есть еще один Форестье...

Пауза. Марсель поглядел на нее, затем подходит ближе.

Марсель. Мне кажется, я вас понял. (Человеку.) Прошу вас подождать меня в кабинете, я сейчас.

Человек. Мне очень больно. (Уходит.)

Марсель приближается к Терезе. Между ними оказывается статуя с изображением амура, которому голубь приносит письмо.

Марсель. Это вы недавно писали... господину Форестье?

Тереза. Да.

Марсель. На этот адрес?

Тереза. Да. Улица Равиньян, 17.

Марсель. Фамилия Форестье была подчеркнута?

Тереза. Да.

Марсель. Тогда это я получал ваши письма... Не волнуйтесь — я не вскрывал их. Я их передавал Пьеру Форестье.

Тереза (не понимая). Ах, вот как... понимаю...

Марсель. Меня зовут Марсель Форестье. Я его брат.

Тереза (наивно). Вы так не похожи друг на друга.

Марсель (сухо). Я никогда и не стремился походить на него.

Тереза (обернувшись к нему). Где он?

Марсель (уклончиво). Если бы я знал...

Тереза. Он должен был меня встретить. Я приехала к нему из провинции.

Сзади них приоткрылась дверь, и появилась голая женская рука.

Женщина. Марсель, тебя можно на минуту?

Марсель (живо). Извините...

Марсель уходит в соседнюю комнату и прикрывает дверь. Здесь его ждет женщина в дезабилье.

Женщина. Это еще что за девица? Ей не назначено... Кто ее прислал? Ты забыл, что мы идем сегодня вечером в театр?

Марсель. Вижу.

Женщина. Ты видишь. Но сейчас не время смотреть... лучше займись другим.

Марсель. Умоляю тебя, Маргарита, не устраивай сцен. Это не клиентка, а приятельница Пьера.

Женщина. В самом деле? Теперь они его преследуют даже здесь? Этот Пьер мне здорово надоел со своими историями... Что ей надо?

Марсель. Хочет его увидеть. Он ей назначил встречу. (Пытается выйти, но она удерживает его, заставляя помочь ей застегнуть молнию.)

Женщина. Берта сказала, что она с чемоданом. Зачем он ей?

Марсель. Я ее не спрашивал.

Женщина. Хочешь, чтобы я с ней поговорила?

Марсель. Нет. (Резким движением застегивает молнию и выходит.)

На шум двери Тереза оборачивается. Марсель жестом извиняется. Пауза.

Тереза. Но раз я ему сюда писала, значит, он здесь проживает?

Марсель (несколько в замешательстве). Жил... А потом переехал.

В эту минуту опять появляется больной и с упреком восклицает.

Человек. Доктор...

Марсель (раздраженно). Прошу вас, я кончил. (Марсель берет Терезу за руку.) Мне жаль, что вы приехали сюда. Вам надо было поехать на улицу Аббэй, дом 7. Если он вас ждет, то наверняка там... Я вам напишу адрес: улица Аббэй, дом 7.

Тереза. Я найду. (Потом оборачивается.) Надеюсь, вы не обманываете меня. Ведь мы еще увидимся... наверняка... и, может быть, скорее, чем вы думаете...

Марсель. Я как святой Фома, верю лишь в то, что вижу.

Тереза. Ну, знаете, это не смешно!

Марсель. Такова жизнь.

На улице Эмиль помогает консьержке лущить горох. К нему бросается дама в вечернем платье несколько устарелого фасона.

Дама. Вы свободны, шофер?

Эмиль. Да, мадам, почти. (Смотрит на часы.) Что она там делает?

Дама. Мы поедem к опере.

Эмиль. Браво! Но не надо торопиться.

Дама. Знаю. (Кричит в сторону дома.) Эдуард! Я взяла такси! Из окна второго этажа выглядывает господин в одной рубашке. Он что-то говорит, чего мы не слышим.

Дама. Что? Говори громче...

Господин. Я говорю, что не могу завязать галстук.

Появляется Тереза. Эмиль подходит к ней.

Эмиль. Надеюсь, вы с деньгами.

Тереза. Нет.

Эмиль. И опять с чемоданом?

Тереза. Да. Человек, к которому я ехала, здесь больше не живет... Но я знаю его адрес: улица Аббэй, дом 7... Это далеко?

Э м и л ь. Еще на 250 франков отсюда.

Эмиль открывает ей дверцу. Она садится, такси отъезжает.

Д а м а. А мы?

Г о с п о д и н (из окна). Я таки завязал галстук.

Д а м а. Болван!

Эмиль, кажется, настроен добродушно.

Э м и л ь. Значит, у вашего отца гараж в Шамбери? Выходит, мы вроде бы коллеги.

Т е р е з а. Вы бывали в Шамбери?

Э м и л ь. Нет, но, знаете, гаражи всюду... И теперь совсем одни в Париже? Позвольте мне тогда показать вам его мимоходом...

На авеню Оперы такси останавливается рядом с автобусом, наполненным туристами. Гид с громкоговорителем в руках прославляет красоты Парижа.

Э м и л ь. Так может возникнуть иллюзия, что у вас есть доллары и вы посещаете на них столицу.

Пока гид дает объяснения, головы туристов поворачиваются то вправо, то влево. Тереза тоже смотрит налево и направо.

Площадь у театра «Комеди Франсэз».

Э м и л ь. Он, конечно, рассказывает им не все... Надеюсь, они хоть понимают то, что он вообще говорит. Чтобы лучше видеть, откройте крышу.

Тереза открывает. Она стоит внутри такси. Ветер раздувает ее волосы. Она смеется.

Видит влюбленных, которые застенчиво держатся за руки.

Э м и л ь. Мы затем и совершили революцию, чтобы иметь право целоваться с подругой на площади Карузель.

Они выезжают к Сене.

Э м и л ь. Сена... Вы видите ее впервые?

Т е р е з а. Да.

Э м и л ь. Она тоже навещает Париж... Каждый день, и это ей нравится. Она так прекрасна, что просто удивительно, как могут люди бросаться в нее, чтобы покончить счеты с жизнью. Эмиль поворачивает налево и останавливается. Это пробка, возникшая в результате того, что не могут разъехаться две большие машины и грузовик с кока-колой. Такси медленно отъезжает назад, а затем быстро выезжает на набережную Вольтера.

Э м и л ь (за кадром). Так приятно быть самым красивым городом мира... Но бывают моменты, когда лучше находиться дома... Впрочем, жаловаться не к чему. Мы победим, потому что мы сильнее. У нас нет статуй, зато остались постаменты. Они проезжают мимо цоколей вольтеровского памятника, затем Кондорсе. Взлетают голуби. Тереза смотрит в небо. Такси поворачивает.

Э м и л ь. Вот мы и приехали.

Выражение лица у Терезы меняется. Она оглядывается с некоторым беспокойством и садится.

Номер дома. Останавливается такси. Из соседнего ресторана выбегает посыльный и хочет открыть дверцу.

Э м и л ь (спокойно). Не трудись. Это не для тебя.

Т е р е з а (выйдя). Так вы... меня обождете?

Э м и л ь. Придется.

Т е р е з а. О, это ненадолго. Сколько там накрутило?

Э м и л ь. 450...

Т е р е з а (с милой улыбкой). Кажется, мне здорово не повезло. (Направляется с чемоданом в дом.)

Из ресторана выходит парочка.

М у ж ч и н а. Вы свободны?

Э м и л ь. Да, мсье. Секунду, я жду денег, а потом весь в вашем распоряжении. Садитесь, если хотите. Вам куда?

М у ж ч и н а. На Монмартр!

Э м и л ь. Прекрасно. Я как раз оттуда, дорога знакомая.

На лестнице Тереза не знает, куда ей звонить. Правая дверь открывается, и появляется молодая женщина.

Т е р е з а. Простите, мадам...

Ж е н щ и н а. Вы к гадалке? Это здесь. Потрясающая женщина! Она такое обо мне рассказала... Я бы никогда не подумала... И все за 50 франков. Она вам еще показывает кристальный шар, но в это я не верю...

Быстро удаляется. Тереза подходит к левой двери, за которой слышны глухие удары.

Т е р е з а. Пьер!

Дверь сама открывается. Сначала мы никого не видим, а затем обнаруживаем на полу обойщика, который заканчивает прибивать плюш.

Т е р е з а. Это квартира Форестье?

Обойщик жестом показывает, что у него во рту гвозди и что он не может говорить.

Т е р е з а. Он здесь? (Тот отрицательно качает головой.) Он скоро придет? (Неопределенный жест.) Мы должны были увидеться.

Обойщик встает и вынимает изо рта гвозди.

О б о й щ и к. То, что вы должны с ним увидеться, вполне возможно, даже наверняка. У меня тоже должна была состояться встреча с ним вчера... Для оплаты счета... Но я продолжаю работать... даже сверхурочно. У старого холостяка ведь всегда есть свободное время, не так ли?

Т е р е з а (с надеждой в голосе). Но ведь он придет сюда?

О б о й щ и к. Кто его знает... Если хотите ждать, входите.

Обойщик пропускает Терезу, а затем начинает показывать ей помещение.

Обойщик. Когда я все закончу, тут будет красиво. Но с ним разве быстро закончишь... Вот это он через одну дамочку из мебельного магазина достал плюш и занавески. А иначе бы...

Тереза. Что это еще за дама?

Обойщик. Вы от меня слишком многого требуете.

Тереза. Она красива?

Обойщик. Одного раза увидеть достаточно... А вот тут бар — сейчас он пуст. (Показывает книжные полки, стол, кресло и т. д. — современную мебель, которой восхищаются на выставках.) У него свои собственные взгляды на этот счет.

Тереза (довольная). Правда?

Обойщик (откинув занавес, за которым скрывается альков). А это... спальня.

Около постели на тумбочке стоит фотография Форестье. Тереза берет фото и прижимается к ней лицом.

Обойщик (открыв дверцу). Дальше — все для комфорта. Вот душ. Он говорит: «Я купаюсь стоя». Но при этом же летят брызги. (Указав еще на одну дверь.) А это — куда король пешком ходит... Кухня... тесноватая, верно?

Тереза входит на кухню. Обойщик следует за нею.

Тереза. А есть что покушать?

Обойщик. Вы голодны? Только консервы... Конечно, в такой квартирке не хватает женщины... (Показав на окошко, расположенное над полом на высоте полутора метров.) Если влезть на табурет, видно все вплоть до собора Парижской богоматери.

Тереза. Мне кажется, что я была бы здесь счастливой.

Обойщик. Иначе вы были бы привередой.

Тереза. Он вам говорил обо мне?

Обойщик. О, относительно женщин господин Форестье — сама скромность...

Раздаются два звонка.

Т е р е з а (оживленно). Это он! (Бежит к двери и прячется за нею.)

Появляется Эмиль, который оглядывается.

Э м и л ь. Это квартира Форестье?

Т е р е з а выходит из своего укрытия.

Т е р е з а. Это вы... Простите меня... Его нет дома, но он придет, я его жду.

Э м и л ь (сердито). Я больше не собираюсь ждать. Я не прочь быть добрым, но только не считайте меня размазней. На счетчике 450 франков, и клиент в машине. Надо рассчитаться.

Мы видим, как в глубине обойщик надевает пиджак.

О б о й щ и к. Я вам ничем не сумею помочь, у меня самого не оплачен счет, плюс работа сегодня...

Обойщик удаляется. Эмиль идет за ним.

Э м и л ь. Но кто-то должен мне все-таки заплатить.

О б о й щ и к (скептически). Главное, что вы в этом уверены.

Э м и л ь. Но я совсем не уверен... В доме нет денег?

Они стоят около сейфа, с которого обойщик берет свою сумку.

О б о й щ и к. Не обращайтесь внимание на сейф. Он пуст вдвойне.

Обойщик открывает сейф, достает бутылку, переворачивает ее вверх дном, демонстрируя отсутствие в ней какого-либо содержимого. Тереза открывает сумочку и вынимает стофранковый билет. Подойдя к Эмилю, который все еще стоит у сейфа, она протягивает ему билет.

— Вот сто франков. Я вам сказала уже — это все, что у меня есть. Возьмите в залог мой чемодан! А завтра заезжайте за расчетом.

Э м и л ь. У меня, оказывается, нет другого дела, как бегать за моими клиентами. Я не торгую чемоданами. И если бы в нем было даже золото, все равно он мне не нужен.

Т е р е з а (подумав). Золото? У меня есть браслетик. (Показывает.) Настоящее.

Эмиль. Мне надо привезти хозяину не золото, а деньги.

Обойщик. Может быть, вы продолжите спор по другую сторону двери. Потому что мне надо запереть ее и вернуть ключ консьержке.

Тереза (испуганно). Вы выгоняете меня на улицу?

Обойщик. А куда же еще?

Тереза (ласково). Я не могу здесь остаться?

Обойщик. Нет, не можете...

Тереза. Я вам сказала правду: господин Форестье ждет меня, я могу показать это письмо. Поверьте мне.

Обойщик. Охотно верю. Я готов вам отдать все, что хотите, только не ключ. Его я должен вручить консьержке.

Эмиль (подумав). А вы не можете одолжить денег у консьержки?

Обойщик. Неплохая мысль... Но лишь отдав ключ.

Эмиль. Может быть, он оставил вам там записочку?

Тереза. Верно.

Обойщик (весело). Вот видите, все улаживается.

Тереза (засомневавшись на минуту, идет к чемодану). Я могу оставить тут чемодан?

Обойщик. Если там нет ничего такого, в чем вы нуждаетесь.

Тереза. До вечера — ничего.

Обойщик открывает дверь и пропускает всех.

Тереза (обернувшись к нему). Смею вас уверить, господин Форестье даст вам нагоняй, когда узнает, что вы меня выставили.

В эту минуту раздается телефонный звонок.

Обойщик (беря трубку). Алло... Не понимаю... Вы спрашиваете Форестье? Его многие спрашивают... Но его нет, мадам. Это обойщик. Если бы я знал, где он, милая дамочка, я был бы не здесь. Оставить ему записку? Да... обождите... беру карандаш... Ничего. Только одно слово... О господи!

Вешает трубку.

Около комнаты консьержки.

Консьержка. Для вас ничего нет... Я не получала почту для него уже два дня.

Тереза. Я хотела вас попросить одолжить мне 500 или... 400 франков. Я должна этому господину, он привез меня сюда. Господин Форестье вам их вернет, едва только придет домой. Я его приятельница.

Подъезжает полицейский на велосипеде.

Полицейский. У господина Форестье нет недостатка в друзьях: в доме даже жаловались...

Консьержка. Это мой муж. Здесь живут состоятельные люди. Могу вам дать один совет...

Эмиль. Она у вас просит не совета, а денег.

Полицейский (снимая форму). Было бы неплохо, если бы господин Форестье вернул мне для начала 2500 франков долга: он взял сначала 500 франков, затем еще сто...

Консьержка (стоя на пороге). Не говоря уж о маляре, который приходил трижды со счетом.

К ним приближается дама, которая обращается к консьержке: — Как пройти к мадам Островска?

Консьержка. Пятый направо. (Остальным.) Это к гадалке. Обойщик. Было бы неплохо, если бы она отгадала, где сейчас Форестье.

Эмиль (сердито). Вы еще способны острить! А мне что делать? Идти за полицейским?

Полицейский появляется на пороге.

Полицейский. Если за мной, то я не дежурю. Идите себе, нам пора обедать.

Консьержка уходит и закрывает двери. Трое остальных спускаются по лестнице.

Обойщик. Ничего не могу с собой поделать — не люблю шпиков.

Эмиль. Я тоже, а мне платят, чтобы с ними иметь дело.

О, я запомню этого Форестье. Чем он занимается в жизни?

Тереза. Журналист.

Обойщик (останавливаясь). Там вы его и найдете!

Эмиль. Где это — там?

Обойщик. В редакции. Журналисты, как врачи, не имеют понятия о времени...

Тереза. Это верно!

Эмиль. А где его газета?

Обойщик. На улице Реомюра.

Эмиль. А вы уверены, что именно эта улица? Почему бы не Батиньоль?

Обойщик. Я говорю — не Батиньоль, а Реомюра.

Эмиль (взрываясь). Нет уж, туда меня не заставите ехать!

Я не занимаюсь филантропией. Сегодня вечером к тому же я должен быть на собрании, мне надо сделать отчет. Представляете, в каком я буду состоянии, а? (Вытаскивает текст.) И только подумать, что все это на меня свалилось из-за того, что я оказал услугу приятелю.

Тереза (мягко улыбаясь). О сударь, вы не можете мне отказать.

Эмиль (устало). А теперь вы еще пытаетесь меня обольстить?

В Париже нет недостатка в мужчинах, которые готовы откликнуться на взгляд девушки.

Тереза. Вы что это? Вы, может, думаете, что я пойду с кем угодно? Я напрасно тогда села в вашу машину. Надо было быть осторожнее... Вы слишком вежливы, чтобы быть честным человеком. Следовало обратить внимание и на ваш дурной глаз.

Эмиль (возмущенно). Дурной глаз?

Тереза. Не думайте, раз я приехала из Шамбери, со мной можно так обходиться. В Шамбери есть такси и покрасивее вашего, с радио. В гараже моего отца. Очень мне надо ваше такси!

Э м и л ь. Ну, так заплатите и отпустите меня!

Т е р е з а. Вам заплатят, когда мы приедем. Чем это плохо для вас? Чем больше будет на счетчике, тем лучше, разве неправда?

Э м и л ь. Наивных людей больше нет...

О б о й щ и к. Не злитесь, все уладится. Он наверняка в редакции. Вы увидите, это прелестный и забавный человек. И не пожалеете о своем вечере.

На улице Тереза останавливается на тротуаре. Подходит Эмиль.

Э м и л ь. Ну, так мы едем?

Т е р е з а (обернувшись). Вы такой милый!

Э м и л ь. Нет, я не милый. (И показав на сидящих в такси.)

А что я скажу этим?

Парочка недурно проводит время, целуясь. Эмиль стучит в стекло, потом открывает дверцу. Мужчина растерян.

Э м и л ь. Прошу прощения.

М у ж ч и н а. Мы приехали?

Э м и л ь. Все зависит от того, куда вы ехали. Мне надо ехать дальше с моей клиенткой, а вам придется выйти.

Парочка выходит.

Ж е н щ и н а. Куда теперь пойдем?

М у ж ч и н а. Почему бы не сюда?

И они возвращаются в ресторан, из которого недавно вышли.

Э м и л ь. Если бы я посмел, я бы мог получить с него по счетчику, и он бы ничего не заметил.

Обойщик церемонно открывает дверцу и подсаживает Терезу. Обойщик. Устраивайтесь, дамочка... я сяду рядом с шофером, как это водится в знатных домах.

Т е р е з а. Вы едете с нами?

О б о й щ и к. Да, я живу рядом с газетой, на улице Луны.

Э м и л ь. Теперь понятно, почему вы так настаивали, чтобы мы ехали в газету.

Машина отъезжает.

В машине разговаривают Эмиль и обойщик.

Об о й щ и к. Она кажется порядочной девушкой.

Э м и л ь. А вы хорошо знаете этого Форестье?

Об о й щ и к (плотнее закрыв отделяющее их от Терезы стекло). Между нами говоря, он скорее охотник, чем лесник¹.

Э м и л ь. Иначе говоря, я опять окажусь в накладе.

Об о й щ и к. Почему? А если это его последняя фаворитка? Она миленькая...

Э м и л ь. Даже слишком... Мы, таксисты, привыкли быть психологами. У меня в машине даже кончали с собой. Вдруг слышу: бах! Думал, баллон спустил... У меня слабый баллон. И представьте себе: подушки все в крови. В другой раз это было вооруженное нападение. К счастью, я все заметил в зеркальце. (Посмотрев на Терезу в это же зеркальце.) Невеселый у нее вид... Мне ее жаль, эту девочку. Напрасно оставила она чемодан наверху.

Об о й щ и к. Поживем — увидим... Вот мы и приехали. Я провожу вас. Мой приятель Альфред работает линотипистом в газете. Он меня и познакомил с Форестье.

Линотипный цех большой газеты. Альфред работает на одной из машин. Рядом с ним стоят Тереза, Эмиль и обойщик.

А л ь ф р е д. Форестье? Сегодня вечером его не было видно... Обойщик с интересом следит за строчкой, которая только что отлита.

¹ Игра слов: «форестье» — лесник, охотник — «шассер».

Обойщик. Никаких сенсаций?

Альфред (тоном пресыщенного человека). Сегодня вечером я набираю известия о зрелищах.

Обойщик (указывая ему на Терезу). Набери ее имя, ей будет приятно.

Альфред. Как вас зовут?

Тереза. Тереза Равеназ.

Линотипист быстро набирает строчку. Она выпадает отлитая.

Альфред. Вот, мадемуазель, только осторожно — горячо.

Она смотрит на свое имя, отлитое в свинце.

Тереза. Красиво. Спасибо. Так вы не знаете, где Форестье?

Альфред. Вот старший верстальщик.

У талера.

Обойщик (тоном знатока). Это называется талер.

Эмиль (корректору). Вы не видели Форестье?

Корректор. Сегодня вечером мы его не видели. (Другому.) Ты не видел Форестье?

Второй корректор. Нет. А кто его спрашивает?

Эмиль. Я.

Второй корректор (проходящему мимо журналисту).

Ты не знаешь, что делает Форестье?

Журналист. Ничего... Как обычно... Посмотрите в дирекции.

Приемная дирекции. Работает телетайп. Чья-то рука отрывает от рулона листок. Дежурный протягивает листок курьеру, который его небрежно уносит. Тогда дежурный оборачивается к просителю с портфелем в руке.

Дежурный. Вам не повезло... Самолет Нью-Йорк — Париж упал на побережье Контантэн... У патрона совещание. На борту был наш репортер, мы об этом только что узнали.

Входят Тереза, Эмиль и обойщик. Они слышали конец реплики.

Тереза (быстро). Кто?

Обойщик. Это не господин... Форестье?

Дежурный. Жак Лоррэн.

Курьер. Отличный парень.

Тереза. Да, это был его друг.

Курьер. А вот и они.

В дверях появляются шестеро мужчин и две женщины.

Дежурный. Что нового?

Первый журналист. Говорят, что оставшихся в живых подбирает чей-то пароход.

Курьер. Так всегда говорят...

Андре. А чего еще сказать?

Третий журналист. У меня два билета на бокс. Это кого-нибудь интересует?

Обойщик. В центральном зале?

Третий журналист. Да.

Обойщик. Беру... На 21 час? У меня как раз есть время.

Ведь прежде я выступал в весе мухи. (Уходит.)

Эмиль. И вы нас бросаете под этим предлогом?

Тереза. Господин Форестье не был с вами?

Четвертый журналист (пристально рассматривая ее).

Нет, мы его не видели.

Третий журналист. Может быть, он в комнате репортеров... Загляните к стенографисткам... узнайте, не звонил ли он откуда-либо.

Секретарша. Это в глубине, направо.

Четвертый журналист (перебирая листки телетайпа).

Послушайте, в Никарагуа землетрясение.

Первый журналист. Плевать!

Из своей кабины выходит с блокнотом в руках стенографистка. Подходит к столу, около которого стоят Эмиль и Тереза. Рядом — другой столик для второй стенографистки. За ними —

ряд кабин. В десятой кабине стенографистка записывает на машинке корреспонденцию. Остальные двери открыты.

Первая стено (Эмилю). Форестье? Хотела бы я знать, где он. Утром он пригласил меня позавтракать... Пришлось съесть бутерброд.

Вторая стено. А я, моя маленькая, знаю, что Форестье давно понял, что я поняла...

Первая стено. Да, поняла, что ты не в его вкусе.

Вторая стено. К счастью, я не жду его.

Андре (проходя сзади). Когда эти женщины говорят о Форестье, руки у них становятся потные, рот пересыхает и появляются судороги. Что в нем такого, в этом Форестье?

Первая стено (сухо). Он мужчина. (Звонит телефон. Она встает и входит в кабину.) Алло, слушаю, Тулуза... Приговор по делу Тайандье. Алло, Тулуза, поторопитесь, здесь жарко. (Другим.) Двадцать лет каторги, я не ожидала, что он спасет свою жизнь. Да... слушаю.

Снова звонок. Встает вторая девушка и входит в кабину.

Вторая стено. О, спорт... Всегда он мне достается. Лондон. Альберт-Холл, да, только в двух словах. (Остановившись, говорит Эмилю.) Посмотрите рядом, может быть, он оставил записку на своем столе. (И закрывает дверь.)

Через стеклянную стену кабинета виден человек, склонившийся над своим столом. Эмиль и Тереза нерешительно входят. Человек оборачивается.

Эмиль. Это кабинет господина Форестье?

Человек. В чем дело?.. В чем дело?.. В чем дело?.. Оставьте меня в покое, черт побери!

Эмиль тихонько прикрывает дверь. В коридоре они сталкиваются с секретаршей.

Секретарша. Вы с ума сошли! Это Стратежикюс, специалист по иностранным делам. Он пишет статью. Не надо его беспокоить.

Эмиль еще раз с интересом оглядывается на Стратежикюса, с трудом рождающего свою новую статью. Вместе со своей провожатой Эмиль и Тереза проходят в пустой кабинет.

Первый журналист (проходя мимо). Вот его стол.

Напротив него Андре диктует сидящей рядом с ним стенографистке.

Андре. «Министр закончил, сказав: «Только наша вера в негнущееся будущее вечной Франции помогает нам сохранять надежду сегодня и обрести веру в завтрашний ее день».

Первый журналист. Браво!.. Ты видел Форестье?

Андре. Он должен быть на каком-то приеме. Или где-то закусывает...

Эмиль. А как тому же совсем ничего не ел... (Терезе.) А вы? **Тереза**. Я не голодна.

Слышен смех. Мы видим фотографа и его помощника.

Фотограф. Я вам принес самое смешное фото года. Только что на аэродроме Орли принцесса Елена и королева-мать оказались раздеты ветром, поднятым пропеллером самолета.

Первый журналист. Сегодня самолет?.. Это уже не смешно.

Фотограф. Где Катрин?

Первый журналист. В архиве. Ищет материал для своей анкеты о манекенщицах.

Андре. Если вы хотите найти Форестье, он наверняка с нею.

Эмиль. А где архив?

Первый журналист. Первый этаж, если спускаться с неба. Архив. Сидящая на первом плане женщина разбирает бумаги и фотографии. Рядом с нею околачиваются двое высоких парней. Один из них протягивает ей бумагу. Это Боб.

Боб. Катрин, я принес для вас потрясающую штуку.

Катрин. Оставьте меня в покое.

Жак (подойдя сзади). Когда мы пойдем ужинать?

Катрин. Не знаю.

Ж а к. Мы пойдем куда-нибудь вместе?

К а т р и н. Надоели вы мне... У меня хандра.

Ж а к. А это что такое?

К а т р и н. Поищите в словаре.

Жак подходит к окну. Затем садится на стол, заваленный связками газет.

Ж а к. Дело проясняется...

Б о б (возвращаясь от окна). Есть ли что-нибудь на свете, что доставило бы вам удовольствие?

К а т р и н. Да. Быть мужчиной!

Открывается дверь, и входят Эмиль и Тереза.

Э м и л ь. Здесь архив?

Б о б. Здесь.

Э м и л ь. Вы Форестье?

Б о б. Нет.

Э м и л ь. Нам сказали, что мы найдем его с некоей Катрин!

Ж а к. Прелестно!

К а т р и н. Это я Катрин. А что вам надо от Форестье?

Т е р е з а. Повидать его.

Э м и л ь. Мадемуазель специально для этого приехала из провинции.

К а т р и н. Читательница... поклонница, может быть? Откуда вы?

Т е р е з а. Из Шамбери.

К а т р и н. Давно вы с ним знакомы?

Т е р е з а. Год.

К а т р и н (задумчиво). Год... Шамбери... Наводнение Изер.

Т е р е з а. Да. Он говорил обо мне?

К а т р и н (неопределенно). Сам того не ведая... И вы часто его видели потом?

Т е р е з а. Да, очень, очень часто. То есть иногда.

К а т р и н. Понимаю. Всякий раз, когда что-нибудь происходило на юго-востоке, он добивался командировки. И ничего не пере-

давал оттуда. Так это из-за вас! (Берет ее за руку и отводит в сторону.) Сколько вам лет?

Т е р е з а. Восемнадцать... То есть девятнадцать.

К а т р и н. Вы еще в том возрасте, когда добавляют годы. Он знал, что вы приедете?

Т е р е з а. Конечно... И должен был меня встречать на вокзале.

К а т р и н. Он не приехал?

Т е р е з а. Нет... Я ездила к нему домой.

К а т р и н. На улицу Аббэй?

Т е р е з а. Да... Вы там бывали?

К а т р и н. По делу... А других адресов у вас нет?

Т е р е з а. Только его брата, зубного врача.

К а т р и н (после паузы). Право, не знаю, где еще искать нашего маленького Форестье.

Т е р е з а. Может быть, вы не хотите сказать.

К а т р и н (поглядев на нее довольно ласково). Я люблю Форестье... Быть может, вам скажут о нем гадости... Или вы сами так подумаете... Но, поверьте мне, это еще не самый плохой из людей.

Т е р е з а. Я рада слышать, что он вам нравится.

Э м и л ь (подходя к ним). Так кто же мне заплатит по счетчику?

К а т р и н. Не кричите... Какой счетчик? Кто вы?

Э м и л ь. Шофер, мадемуазель. Разыскиваю господина Форестье. И это мне изрядно надоело!

К а т р и н (с интересом). Шофер такси? Чудесно!.. Расскажите мне что-либо забавное.

Э м и л ь. Нечего мне вам рассказывать. У меня на счетчике 600 франков, вот что!

К а т р и н. Какой средний возраст людей, которые целуются в такси?

Э м и л ь (угрюмо). Не знаю.

К а т р и н. А часто вам отказываются платить?

Эмилъ. К счастью, нет.

Катрин. Сколько вы знаете домов с двойным выходом?

Эмилъ. Я лично — дюжину.

Катрин (взяв блокнот). Очень интересно. Дайте мне адреса. Мне хочется написать о чаевых. Кто бывает более скуп — брюнеты или блондины? Женщины или мужчины?

Эмилъ. Женщины.

Катрин. Гадкий... Каков размер самых больших чаевых, которые вы получили? И самый низкий?

Эмилъ. Сто су. Вот только что получил при поездке на Лионский вокзал.

Катрин. А бывают клиенты с дурным глазом?

Эмилъ. Начинаю в это верить.

Катрин. Самая длинная ваша поездка? И самая короткая?

Эмилъ. Послушайте, вы когда кончите надо мной смеяться?

Катрин (искренне). Почему вы так думаете? Именно такие вот вопросы и задают читатели. Правдивая, человеческая сторона жизни.

Эмилъ (раздраженно). Человеческая? А современная печать может мне заплатить по счетчику?.. Надо только написать счет...

Катрин. Касса закрыта. Что же касается счетов, то с ними здесь поступают так, как с апельсинами: их очищают... В общем, если вы хотите найти Форестье...

Эмилъ. Мы же только этого и хотим!

Катрин. После десяти часов он бывает на Сен-Жермен-де-Пре.

Эмилъ. У экзистенциалистов¹?

Катрин. Вот именно.

Эмилъ. Это верный адрес?

Поб. Он там занимается рекламой клуба «Либрери».

¹ Здесь намеренное искажение слова «экзистенциалисты».

Э м и л ь (живо). Так поехали?

Катрин берет Терезу за руку и отводит в сторону.

К а т р и н. Хотите денег?

Т е р е з а. Мне не нужно.

К а т р и н (Бобу). Покажи им дорогу. (После паузы.) Поехали ужинать, Жак?

Ж а к (радостно). О, Катрин!

К а т р и н. Куда мы поедем?

Ж а к. Откровенно говоря, не знаю.

К а т р и н. Надо было спросить у него названия лучших бистро, которыми пользуются шоферы.

На улице к машине Эмиля подходит полицейский.

П о л и ц е й с к и й. Это ваше такси?

Э м и л ь. Да.

П о л и ц е й с к и й. А то, что уже темно, вы не заметили?

Э м и л ь (сговорчиво). Знаете, темнеет так внезапно, бесшумно.

П о л и ц е й с к и й. Так вы научитесь замечать это. Ваши права!

Э м и л ь (достав бумажник). В наше время нет недостатка в бумажках.

Т е р е з а. Я в отчаянии.

Э м и л ь. Я привык. Улыбайтесь, как я. Он не пропал, ваш Форестье, раз нам сказали, что после десяти он будет на Сен-Жермен-де-Пре. Поехали туда.

Эмиль открывает дверцу и садится рядом с Терезой. Полицейский садится тоже в машину.

Э м и л ь. Что с вами?

Т е р е з а. Вы еще всего не знаете...

Э м и л ь. Что еще?

Т е р е з а. Мне надо прежде заехать на Лионский вокзал.

Э м и л ь. На Лионский вокзал?

Т е р е з а. Да... Мне надо быть там до одиннадцати часов.

Э м и л ь. У вас свидание?

Т е р е з а. Нет... я вам потом объясню.

Э м и л ь. Нет времени. Сначала нам надо заехать в зал Мютю-
ллите.

Т е р е з а. Что это такое?

Э м и л ь. Профсоюзное собрание, где мне надо выступать.
(Ищет свой доклад.) Пять минут. Уверен, что вы не член проф-
союза. Вы пойдете со мной, вам будет интересно. А затем я
вас отвезу к вашему Форестье и поговорю с ним по-нашему.

Т е р е з а. А счетчик?

Э м и л ь. Я угощаю... И выключаю его.

Тем временем полицейский заполнил штрафной бланк. Возвра-
щает права и дает маленькую квитанцию. Такси отъезжает.
Полицейский свистит снова. Такси возвращается.

П о л и ц е й с к и й. Ваши задние подфарники?..

Э м и л ь. Не включаются.

П о л и ц е й с к и й. А ваш счетчик?..

Э м и л ь. Он бастует.

Вереница такси с зажженными фарами. Затем зал, в котором
собрались шоферы. На трибуне оратор заканчивает свою речь.
О р а т о р. В заключение я хочу сказать, что мы требуем улуч-
шений... Современных машин, достойных столицы. Мы также
хотим, чтобы нашими членами были самые лучшие люди,
знающие не только улицы и проспекты Парижа, но и его
сердце.

Аплодисменты. Слово берет председатель собрания.

П р е д с е д а т е л ь. Из-за отсутствия нашего товарища Эмиля
Готье предлагаю перенести обсуждение отчета казначея на ко-
нец собрания. (Шум.) Он здесь? Пришел? (В зале крики:
«Эмиль! Эмиль!»)

Эмиль с бутербродом в руке направляется к трибуне. Один из шоферов кричит ему: «Ты теперь и по ночам работаешь?»

Тереза тоже жует бутерброд.

Шофер. Аппетит у вас неплохой.

На трибуне Эмиль никак не может разделаться со своим бутербродом.

Эмиль. Извините, я не успел поужинать... В прошлом году, когда вы выбрали меня казначеем, я вас предупреждал, что не в ладу с цифрами. Я весь год борюсь с ними... Когда писал отчет — тоже. И сегодня вечером взял клиента, у которого не было денег. Несмотря на все это, состояние нашей казны хорошее и, стало быть, можно поздравить вас самих, тех, кто платит членские взносы — эту единственную добровольную форму налога в наше время, прославленное многими налогами. (Читая по бумажке.) «Состояние кассы за истекший срок: расходы на содержание помещения профсоюза, секретариата, переписку, телефон, разное... Выпуск книжек. Помощь и ссуды товарищам в беде. Доходы: членские взносы и марки. Праздник и ночной бал. Чистое сальдо — на 43 721 франк больше, чем в прошлом году».

Аплодисменты. Улыбается Тереза. Эмиль вытирает лоб.

Председатель. Вы заслушали отчет нашего товарища Готье. Отчет был проверен нашей ревизионной комиссией, утвердившей его. Те, кто принимает этот отчет, пусть поднимут руки.

Весь зал поднимает руки.

Председатель. Кто против?

В первом ряду руку поднимает старичок с длинными усами.

Эмиль (возмущенно). Почему?

Старичок. Потому что не согласен.

Эмиль. Почему ты не согласен?

Старичок. Потому что не согласен. У меня есть основания...

Эмиль. Ну так поделись с нами!

Старичок. Я поделюсь, когда мне это захочется...

Шум, крики: «Пусть скажет!»... «Пусть скажет с трибуны... Надое!»

Эмиль (сходя с трибуны). Раз ты не хочешь сказать, пошли по почте... Я тороплюсь... Меня ждет клиент.

Председатель. Отчет казначея утвержден большинством при одном против.

Эмиль (проходя мимо старичка). Хитрец!

Старичок. А я не согласен... Не согласен...

Улица. Двое мужчин ищут машину.

Первый мужчина. Где они все, эти шоферы?

Второй мужчина. В бистро, наверное.

Первый мужчина. Вот один идет. Вы свободны, шофер?

Эмиль. Нет, мсье, и у меня на счетчике 600 франков. Если вы оплатите, я к вашим услугам. К тому же мне ехать на Лионский вокзал.

Первый мужчина. Просто нахальство.

Уходят жестикулируя.

Эмиль. Едем на Лионский вокзал, но сначала скажите, для чего. Надеюсь, вы не ответите, как старичок, что у вас есть основания. У вас что-нибудь в камере хранения?

Тереза. Да.

Эмиль. Так поедете завтра.

Тереза. Нельзя.

Эмиль. Почему? Может, испортиться?

Тереза. Да.

Эмиль. Это масло?

Тереза. Нет.

Эмиль. Кошка?

Тереза. Нет... Ребенок...

Эмиль. Ребенок?

Т е р е з а. Да, мой ребенок...

Э м и л ь. И вы сдали его в камеру хранения?

Т е р е з а. Не совсем так. Малыш плохо перенес дорогу, и меня направили в комнату отдыха на вокзале. Я должна была его забрать через час, а уже прошло три. В одиннадцать часов там закрывают.

Э м и л ь (возмущенно). И вы не могли сказать это пораньше? Ребенок! (Остановился). И он...

Т е р е з а. Да.

Э м и л ь. О! Садитесь... (Закрывает счетчик старым кашне.)

Т е р е з а. Что вы делаете?

Э м и л ь. Так к нам никто не станет приставать... Я надеваю на него пальто, чтобы он не простудился... Я запеленал его...

Панорама вокзала. Проезжает автокар для багажа, открывая вид на комнату отдыха. На вывеске написано: «Мамы! Комната отдыха в вашем распоряжении!»

Внутреннее помещение. Над кроваткой, где лежит ребенок, склонились Тереза и сестра. Последняя берет его на руки, несет к столу и начинает одевать.

С е с т р а. Он вас узнал... Он хорошо отдохнул... Все время спал... И не беспокоился. В отличие от меня. Ведь я вам сказала: «Не больше часа!» А прошло более трех. Я отвечаю за все. Мы не имеем права разрешать матерям отлучаться ни под каким предлогом.

Т е р е з а. Почему же?

С е с т р а. Они оставляют тут детей...

Т е р е з а. Я никогда не брошу моего ребенка.

С е с т р а. Конечно... Но, увы, есть немало женщин, которые говорили то же самое. И тем не менее бросали... Не надо кидать

в них камнями. Среди них немало несчастных. На прошлой неделе одна такая бросилась вместе с ребенком под поезд... Лучше бы она его подбросила.

Т е р е з а. Да. (Задумывается.)

С е с т р а. Вы нашли отца? Я позволяю себе задать этот вопрос, потому что у вас был озабоченный вид. И к тому же вы так долго отсутствовали. Все в порядке?

Т е р е з а. Да... да... все в порядке.

С е с т р а. Он не приехал с вами?

Т е р е з а. Он не мог. Он работает по вечерам. Журналисты, как врачи, не имеют понятия о времени.

С е с т р а (с интересом). Так он журналист?

В эту минуту раздаются крики женщины: «Нет! Нет!» Тереза оборачивается и подходит к сестре.

Т е р е з а. Что происходит?

С е с т р а (тихо). Эта девочка сбежала из дому. Ей семнадцать лет, а ребенок немного постарше вашего. Она приехала сегодня вечером. Сейчас ее допрашивают жандармы.

Т е р е з а. Жандармы?

С е с т р а. Из отдела розысков.

На шум они оборачиваются и видят, как двое жандармов тащат молодую женщину, которая отбивается. Позади нее сестра несет ребенка.

Ж е н щ и н а. Я не хочу уходить!

П е р в ы й ж а н д а р м. Пошли, пошли! Будьте благоразумны, вас проводят к папе!

Ж е н щ и н а. Но я говорю вам, что не хочу туда возвращаться... не хочу... Я несчастна. Могу вам сказать, что мальчик — его.

Женщина цепляется за стол, на котором переодевала своего ребенка Тереза.

Ж а н д а р м. Возможно... Но вы несовершеннолетняя. Отец требует вашего возвращения. Вас нашли, придется вернуться.

Молодая женщина вырывается и бежит в левый угол, откуда нет выхода. Жандармы настигают ее. Она как безумная вырывается, отбиваясь ногами и царапаясь. Жандармы связывают ей руки.

Женщина. Оставьте меня... оставьте меня, я не хочу туда возвращаться.

Тереза, видя все это, скрывается. В дверях она сталкивается с провинциалами с ребенком на руках.

Киоск на вокзале, где продают газеты, игрушки, сладости. Эмиль выбирает утку из целлулоида.

Эмиль. Она плавает?

Продавец. Для того и делают.

Эмиль. Не линяет?

Продавец. Нет, это гарантировано.

Эмиль. Вы думаете, сгодится для ребенка?

Продавец. Конечно... сколько ему?

Эмиль (в замешательстве). Давайте.

Перед Лионским вокзалом. Тереза с ребенком на руках тщетно ищет Эмиля. Она кажется растерянной. Наконец замечает его.

Тереза. А я подумала, что вы уехали.

Эмиль (показывая утенка). Я был на охоте. (Смотрит на ребенка.) Утенок такой же большой, как он... Девочка или мальчик?

Тереза. Мальчик...

Эмиль берет его на руки и дает утенка.

Тереза. Вы любите детей?

Эмиль. Если бы и не любил, то все равно пришлось бы привыкать. Через два месяца у меня будет свой... Я назову его Людовиком, как его деда.

Тереза (улыбаясь). А если будет девочка?

Эмиль. Будет мальчик. А этого как зовут?

Тереза. Пьер. Как его отца.

Эмиль (покачивая ребенка). Вот именно: нам пора ехать искать его отца. Теперь у нас дополнительные основания.

Освещенная прожекторами церковь Сен-Жермен-де-Пре. Но не настоящая, а на картине Казалиса, которую художник заканчивает сейчас под одобрительные возгласы прохожих.

Из кабачка «Либрери» доносится оглушительная музыка.

Внутри — невероятная толкотня. Тереза пробирается к бару.

Тереза. Господин Форестье здесь?

Бармен. Он не здесь, а в Клубе.

Тереза. А это что такое?

Бармен. Подвал... при выходе налево.

Тереза уходит. Двое у бара смотрят ей вслед.

Первый мужчина. Что это за девочка, которая не знает, где Клуб?

Второй мужчина. Вероятно, новозеландка.

На улице Эмиль вышагивает вдоль тротуара, держа на руках ребенка, который начинает плакать. Подходит Тереза.

Тереза. Он в клубе!

Эмиль. Каком клубе?

Тереза. Не знаю... Кажется, где-то тут.

Эмиль. Посмотрите. (Показывает на ребенка.) Похоже, что ему эти места не очень по душе.

Тереза. А мне здесь кажется занятно.

Она входит в подвал. Внутреннее помещение Клуба. Ролан и высокий, изнуренного вида молодой человек сидят около входа. Ролан (объясняя). Форестье велел мне ее встретить на вокзале. Я опоздал и не нашел.

Молодой человек. Почему он не поехал сам?

Ролан. Его срочно послали сделать репортаж... Что-то таинственное... Я сам не знаю, где он...

Молодой человек (подумав). А у Форестье есть квартира? Ролан. Я должен был отвезти туда девочку. (Вынимает ключи и играет ими.)

Молодой человек. Ты можешь мне их одолжить на вечер? Я познакомился с потрясающей девушкой. Но она не из тех, кого можно пригласить в отель.

Тереза проходит мимо них и останавливается около мужчины, сидящего за маленьким столиком.

Тереза. Это и есть Клуб?

Мужчина. У вас имеется членский билет?

Тереза. Нет.

Мужчина. Взнос — тысяча франков в год!

Тереза. У меня их нет, я бы только хотела...

Мужчина (громко). Тихо!

Прожектор выхватывает на сцене Жюльетт Греко, которая начинает петь первый куплет песенки о невесте фокусника.

На улице Эмиль в большом затруднении: ребенок орет. Около него собрался кружок любопытных. Слышны реплики:

— Он, вероятно, голоден!

Эмиль. Нет.

— Удивительный ребенок!

— Ты видела его ручонки?

— Все-таки поразительно — он живет и думает!

— Еще что! Он и не думает, что думает.

— Это пока маленькое животное.

— У них нет понятия о добре и зле.

— Он ваш?

Эмиль (раздраженно). Оставьте его в покое! Разве никогда такого не видели?

Раздраженный криками малыша, выходит управляющий Клуба на улицу.

Управляющий. А подальше его отнести вы не можете?

Эмиль. Может быть, вы думаете, что я тут развлекаюсь?

Управляющий показывает ему надпись на двери:

«Запрещено для лиц моложе 16 лет!» —

и уходит в «Либрери». Эмиль делает несколько шагов в сторону Клуба, ворча и пытаясь что-то напевать, чтобы успокоить ребенка.

Эмиль. Ла-ла-ла-ла! Посмотри на господина!

Он имеет в виду молодого человека, который надувает резиновый шарик, покуда тот не лопаётся. Появляется сопровождаемая Жаком Катрин.

Катрин. Смотри-ка, шофер!

Эмиль. Смотрите-ка, журналистка...

Катрин (Эмилю). Вот вопрос, который я забыла вам задать. Часто ли оставляют в такси детей?

Эмиль. Не смейтесь... Это ребенок девочки, которую вы только что видели.

Катрин смотрит на него с интересом.

Катрин. Глупышка! Какой миленький... Малыш Форестье. Он на него похож.

Катрин берет ребенка на руки. Перед ней останавливается молодой бородач.

Бородач. Привет, Катрин! Это твой?

Катрин (долго смотрит на него). Ты все равно не поймешь, если я скажу: да, я хотела бы этого. (Эмилю.) Где девочка?

Эмиль (жестом). Там в клубе. (Малышу.) Да замолчишь ты? Тереза внутри клуба слушает Греко. К ней подходит Катрин.

Катрин. Он тут?

Тереза. Надеюсь. Но я не могу здесь оставаться. У меня нет членского билета.

Катрин. Идемте! (Подходит к столику, где сидят Боб и Андре.) Вы не видели Форестье?

А н д р е. Ты опять за свое.

Не говоря ни слова, она садится.

К а т р и н (Терезе). Садитесь, это его столик. Он скоро придет. Хотите выпить? (Заказывает.) Коньяк для нее и лимонад для меня.

Подходит мужчина и заглядывает в ее декольте.

К а т р и н. Пожалуй. (Вполголоса.) Найди мне Форестье.

За столиком, где сидят Тереза, Боб и Андре, идет своеобразный разговор.

Б о б. Значит, Форестье все нет!

А н д р е. Что это они все так липнут к Форестье?

Б о б (играя комедию). Они правы, это потрясающий тип. Вчера еще хозяин мне сказал: «Форестье — это «ас» репортажа».

А н д р е. Казанова печати...

Б о б. Если надо забить колонку — зовут Форестье!

А н д р е. Колонку! Его не испугает и целая полоса!

Б о б. Когда-то из происшествий он делал события международного масштаба.

А н д р е. И к тому же чист, как золото!

Б о б. Рука, как всегда, на сердце...

А н д р е. А другая — в кармане соседа.

Т е р е з а (к Андре). Можете говорить что угодно... Вероятно, он думал о вас, сказав мне однажды: «Когда ты рядом с ним и он ест курицу, можно подумать, что это фазан...». Но если бы вы сказали мне, где его найти, я не надоедала бы вам своим присутствием.

А н д р е (холодно). Извините... Но вы не спрашивали.

Т е р е з а. Так вот я спрашиваю.

А н д р е. Нет ничего проще: улица Саида, дом 7.

Б о б. У Вожирар.

А н д р е. Позади боен.

Т е р е з а. Я не верю вам. Он живет на улице Аббэй.

А н д р е. Послушайте, девушка. Хотя в наше время честное слово потеряло всякое значение, даю вам мое честное слово, что он живет на улице Саида!

Т е р е з а (с подозрением глядя на него). Это верно?

В о б (смущенно). Да.

Т е р е з а. Я еду туда, но если вы солгали, вы дурно поступили. (Быстро удаляется.)

Подходит Катрин.

К а т р и н. Где она?

А н д р е. Ищет Форестье. Я послал ее к нему.

К а т р и н. Куда же?

А н д р е. На улицу Саида.

К а т р и н. Негодяй! Зачем ты это сделал?

А н д р е. Вот уже десять лет, как он мне осточертел.

Катрин бежит на улицу, но такси с Терезой только что отъехало.

Луч света выхватывает афишу, затем движется вдоль ограды. Эю Эмиль действует фонариком. Теперь он освещает парочку, которая клеит афиши.

Э м и л ь (молодым людям). Где тут дом 7 по улице Саида?

М о л о д о й ч е л о в е к. Вы пришли.

Э м и л ь. А консьерж тут есть?

М о л о д о й ч е л о в е к. В середине сквера.

Э м и л ь (Терезе). Пошли.

Сквер. Несколько скамеек. Чахлые деревья. На одной скамье парочка влюбленных. Сидит старик, он курит и что-то чертит палкой по земле. Женщина со старой собакой. Ребенок наблюдает за влюбленными.

Ж е н щ и н а. Эрнест! Иди домой. А то отец тебе здорово всыпет!

Домик консьержа или ночного сторожа.

Э м и л ь. Господин Форестье здесь живет?

К о н с ь е р ж к а (механически). Лестница «К», в глубине двора, направо, шестой этаж, дверь направо.

Э м и л ь. Пьер Форестье?

К о н с ь е р ж к а. Да, лестница «К»...

Э м и л ь. Спасибо. (Про себя.) В глубине двора, направо, шестой этаж, дверь направо. Нужен план.

Лестница «К». Надпись на лифте гласит: «Временно не работает».

Э м и л ь. Естественно... шестой этаж.

Т е р е з а. Дверь направо.

Э м и л ь. Я иду с вами.

Т е р е з а. Спасибо.

Начинают подниматься.

Перед такси останавливается прохожий.

П р о х о ж и й. Такси! (Не видя никого, кричит.) Шофер! Шофер!

Прохожий нажимает на клаксон несколько раз. В ответ из машины раздаются крики ребенка. Прохожий в испуге спасается бегством. Шестой этаж дома. Эмиль и Тереза добрались до площадки.

Т е р е з а. У меня так бьется сердце.

Э м и л ь. Это все лестница.

Т е р е з а. Нет... Я думаю... что...

Э м и л ь. Все уладится. Вот дверь направо.

На двери карточка: «Пьер Форестье». Эмиль читает ее.

Э м и л ь. Пьер Форестье.

Т е р е з а. Боюсь звонить.

Э м и л ь. Хотите, я?

Т е р е з а. Да.

Он звонит и деликатно отходит в сторону.

Э м и л ь. Желаю удачи.

Дверь открывает мальчик лет десяти. Позади виден стол, за которым он, видимо, занимался. Тереза замирает.

Т е р е з а. Извините. Мне надо поговорить с господином Пьером Форестье.

Мальчик оборачивается и кричит:

— Мама! Какая-то дама спрашивает папу.

Появляется женщина. В халате. Приятное лицо.

Г - ж а Ф о р е с т ь е. Вы хотели поговорить с моим мужем, маме-уазель?

Т е р е з а (после некоторого колебания). Да.

Г-жа Форестье. Очень сожалею, но его нет дома. Успокойтесь... Вероятно, вы не ожидали найти меня здесь. (Мальчику.) Иди делай уроки.

Тереза стоит потрясенная. Эмиль приходит ей на помощь.

Э м и л ь. Здесь действительно живет журналист Форестье?

Г - ж а Ф о р е с т ь е. Действительно.

Тереза не отвечает и начинает быстро спускаться вниз. Эмиль обернулся ей вслед.

Г-жа Форестье. Надеюсь, ничего страшного не произошло?

Э м и л ь (быстро направляясь вслед за Терезой). Надеюсь, что так.

Сквер. Пустая скамья. Тереза падает на нее. Плачет. Эмиль садится рядом с ней. Он очень смущен, находясь в столь затруднительном положении.

Э м и л ь. Конечно... ничего не скажешь... С моей сестрой случилось то же самое... С солдатом из колониальных войск, да еще

выпивохой... Пятнадцать лет с тех пор прошло. Теперь она вышла замуж за хорошего парня.

Т е р е з а. Я не хочу выходить замуж за хорошего парня.

Э м и л ь. Хороший не значит глупый.

Т е р е з а. Все равно. Это кто-то, кого не любят... Я хочу умереть.

Э м и л ь. Это случится однажды. Не надо торопиться.

Т е р е з а. Зачем жить?

Э м и л ь. На это никто еще не смог ответить... Но раз уж живем, надо этим пользоваться. Послушайте, все кругом живет, движется.

Т е р е з а (иронически). У них всех довольный вид.

Но в эту минуту из окна раздается: «Оставьте меня в покое, говорю вам!».

Э м и л ь (огорченно). Не все же такие!

В другом окне кто-то кашляет.

Т е р е з а. А этот болен. (Слышен храп.) А тот храпит.

Из другого окна слышна симфоническая музыка. Женщина вешает сушить чулки и трусы.

Э м и л ь. Значит, он спит... Но здесь не только храпят, здесь также слушают хорошую музыку. Они же имеют на это право. Но это не мешает им заниматься стиркой. Наоборот, это их ободряет. (Свист поезда.) Идут поезда... Тысячи людей работают... и летит с почтой самолет. А эти...

В освещенном окне видны две головы.

О н. Небо очистилось, туч больше нет.

О н а. Мы здесь словно два ребенка, которые боятся потеряться в темноте.

О н. Два ребенка у берега огромного моря.

О н а. Или на вершине горы.

О н. Никто никогда не испытывал то, что я сейчас чувствую.

О н а. Никто никогда не был так счастлив, как я.

Э м и л ь (Терезе). Не надо терять веру в жизнь, Тереза.

Т е р е з а. Пьер!

Она бросается в сторону такси. Затем возвращается с ребенком на руках. В эту минуту появляются двое.

М у ж ч и н а. Вы свободны?

Э м и л ь (немного неуверенно). Нет, то есть да... Куда вы едете?

М у ж ч и н а. В Барбэс.

Э м и л ь. Барбэс? А сколько сейчас времени?

М у ж ч и н а. Полночь.

Э м и л ь. Без вас я бы позабыл о Гастоне. У меня с ним свидание в «Дюпон-Барбэс». Садитесь.

Ж е н щ и н а. Обождите! Нас пятеро!

Э м и л ь. Это невозможно... У меня слабый баллон... Он лопнет.

Бульвар Барбэс. Выход из метро. Напротив кафе «Дюпон-Барбэс» остановился грузовик Армии спасения и раздает суп нищим. В зале Гастон и Раймонда, милая и простая девушка.

Г а с т о н (Раймонде). Вам не скучно?

Р а й м о н д а. Мне хорошо.

Э м и л ь (появляясь сзади). Добрый вечер... Я не очень опоздал?

Г а с т о н. Даже пришел слишком рано. (Раймонде.) Это Эмиль! (Эмилю). Раймонда.

Э м и л ь. Очень приятно.

Г а с т о н. Не похоже... Что случилось... Прокол?

Э м и л ь. Пока нет.

Г а с т о н. Тогда все прекрасно!

Э м и л ь. У меня шестьсот двадцать франков на счетчике!

Г а с т о н. Ты не очень много работал.

Э м и л ь. Еще меньше, чем ты думаешь. Они на счетчике, а не в моем кармане.

Г а с т о н. Тебя обманули?

Э м и л ь. Да... Мне заговорили зубы.

Г о л о с (за кадром). Еще есть время раскаться.

Появляется солдат Армии спасения с Библией в руке.

Э м и л ь. Спасибо. Я уже.

Гастон подзывает официанта. Влюбленные встали. Им явно трудно расстаться друг с другом.

Р а й м о н д а. Итак... до свидания.

Г а с т о н. До свидания... до завтра.

Р а й м о н д а. Вы заедете за мной?

Г а с т о н. Я провожу вас.

Э м и л ь. Позвольте... я еще не кончил... Я приехал, потому что боялся, что ты станешь беспокоиться. Теперь мне надо на Лионский вокзал.

Г а с т о н. У тебя клиент?

Э м и л ь. Престранный... Мне он начинает надоедать. Не пытайся понять. Идем. Потом ты меня отвезешь домой. Жена, вероятно, уже беспокоиться. (Официанту.) Это что за вино?

О ф и ц и а н т. Дюбонне.

Э м и л ь. Как раз то, что мне надо. (Выпивает рюмку, затем вторую и расплачивается.) Пошли. (Раймонде.) Вас отвезти? Р а й м о н д а. О да... Вообразим себе, что у нас своя машина. В машине. Раймонда и Гастон сидят на заднем сиденье обнявшись. Эмиль за рулем. Тереза с ребенком на коленях рядом с ним.

Э м и л ь. В общем, все не так уж плохо. Нет худа без добра. Больше нет иллюзий. Лучше уж, чтоб это случилось раньше, чем позже. Не так ли?

Т е р е з а (тихо). Да.

Э м и л ь. Завтра вы будете в Шамбери. Семья сначала пошумит, а затем успокоится. Ваш отец научил вас стенографии... Он возьмет вас с собой на работу в гараж. И маленький Пьеро тоже изучит слесарное дело.

Т е р е з а. Вы не знаете отца. Если бы у него одна нога не была короче другой, он был бы военным.

Э м и л ь. Он любит командовать?

Т е р е з а. И кричать... Сейчас он выставил свою кандидатуру в муниципальный совет.

Э м и л ь. Быть может, он не станет мэром, но зато будет дедом. Разве главное для него не ваше счастье? А? Сейчас не средние века... Есть много матерей-одиночек. Новые законы охраняют их интересы. Жизнь хороша... А любовь еще придет, увидите!.. (В эту минуту он замечает, что Тереза уснула, положив ему голову на плечо.) Вот так... А ты все болтаешь, дружок мой. (Заметив в зеркальце целующихся Гастона и Раймонду.) Любовь...

Зал ожидания. Аппарат отъезжает, и мы видим афишу, изображающую влюбленных молодых людей в гондоле. Затем мы видим другие афиши. Аппарат наезжает на Терезу, неподвижно сидящую в середине зала. Она оглядывается и видит на скамье испанскую семью: мальчик, девочка, отец, мать и бабушка. Человека, решающего кроссворды. Одинокую пожилую женщину. Моряка с мешком.

Появляется Эмиль. В руках у него маленькая корзинка — из тех, что можно купить в вокзальных буфетах.

Э м и л ь. Вот и я...

Т е р е з а. Я не голодна, спасибо.

Э м и л ь. Знаю... Надо поесть... Вот ваш билет. Поезд отходит в 6.31. (Пауза.) Ну, раз я вам больше не нужен, я пойду.

Т е р е з а. Сколько я вам должна?

Эмиль вынимает квитанцию.

Э м и л ь. Пусть ваш отец пришлет мне их по этому адресу.

Т е р е з а. Конечно.

Э м и л ь. А ваш чемодан?

Т е р е з а. Оставляю ему... Там нет ничего ценного... Не хочу туда возвращаться...

Э м и л ь. Вы правы. Я рад, что вы такая мужественная.

Т е р е з а. Я очень мужественная.

Э м и л ь. Итак, вы уверены, что больше во мне не нуждаетесь?

Т е р е з а. Конечно.

Эмиль повернулся. Вынимает из кармана два билета по 100 франков. Один кладет себе в нагрудный карман куртки, а другой отдает Терезе.

— Держите... Может пригодиться.

Т е р е з а. Спасибо. (Целует его.)

Эмиль вынимает второй стофранковый билет и отдает молодой женщине. Затем, несколько помедлив, удаляется.

Около сквера Боливара останавливается такси. Теперь за рулем сидит Гастон, а рядом с ним Раймонда. Работает счетчик. Гастон шутиливо распахивает перед Эмилем дверцу.

Г а с т о н. Вот ты и дома.

Э м и л ь. Скоро два часа. Жена моя, наверное, видит десятый сон... (Эмиль смотрит на счетчик. У него испуганный вид.) И влетело же мне это в копеечку! По набережной было бы дешевле.

Г а с т о н. Ладно, не волнуйся... Я несу расходы за вечер.

Э м и л ь. Нет, это моя вина. Не надо было разыгрывать рождественского деда.

Г а с т о н. К счастью, такие клиенты попадаются не часто.

Э м и л ь. Вот именно!

Р а й м о н д а. Может быть, вы напрасно оставили ее одну?.. Счастливый человек становится эгоистом...

Э м и л ь. Еще что! Мы сделали все, что могли... Через год она забудет об этом. Может быть, и не вышлет деньги... До завтра! Мужчины пожимают друг другу руки. Гастон берет руку Раймонды.

Г а с т о н. Разве она не очаровательна?

Э м и л ь. Вот именно. Поэтому будь добр к ней...

Раймонда. Но он очень добр...

Гастон. Я тебя понял...

Эмиль уходит.

Гастон (смотрит ему вслед. Когда хлопает дверь, он оборачивается к Раймонде). Я вас провожу.

Раймонда. Вы обещали поехать на рынок есть жареный картофель.

Гастон. В другой раз.

Эмиль входит в свою квартиру. Снимает ботинки и исчезает в темноте. Слышится шум. Он наталкивается на кожаный чехол от зонтика.

Голос Эмиля. Это я... ничего страшного. Адриена!

Эмиль зажигает свет. Он стоит на пороге спальни. Постель не разобрана. Идет на цыпочках в кухню. Резко толкает дверь туда. Никого нет. На столе — два прибора. Эмиль начинает волноваться. Бросается к входной двери и выходит на площадку. Стучит в правую и левую двери. Правая открывается. На пороге появляется женщина лет пятидесяти в халате.

Эмиль. Моя жена у вас?

Женщина. Бедный господин Эмиль... Бедный господин Эмиль... Вы только что пришли?

Эмиль. Что случилось?

Женщина. Вашу жену часа два назад отвезли в больницу Отель-Дье.

Эмиль. Больницу?

Женщина. У нее начались схватки.

Эмиль. Схватки?

Женщина. Господи, это бывает и на седьмом месяце.

Эмиль. Отель-Дье?

Обеспокоенный Эмиль собирается спуститься по лестнице, но замечает, что держит по-прежнему в руках свои ботинки... Яро-

стно напяливает их на себя и бежит вниз. На улице оглядывается, как люди, которые ищут такси. Замечает что-то и бежит навстречу с криками: «Такси! Такси!» В машине, скрестив руки, сидит Гастон.

Г а с т о н. Прокол.

Э м и л ь. А запасное колесо?

Г а с т о н. Никуда не годится.

Э м и л ь. Все равно поехали.

Фасад Отель-Дье. Входная дверь приоткрыта. Эмиль проникает в приемный покой. Мы видим, как Эмиль разговаривает со сторожем и тот указывает ему дорогу. Эмиль бегом направляется по коридору. Встречает сестру.

Первая сестра. Что-нибудь срочное? Вы привезли кого-то?

Э м и л ь. Нет, я муж мадам Готье.

Первая сестра. Мадам Готье?

Э м и л ь. Да, той дамы, которую два часа назад привезли с родовыми схватками.

Первая сестра (улыбаясь). Здесь все с родовыми схватками.

Э м и л ь. Да это моя жена!

Появляется вторая сестра.

Первая сестра. Ты знаешь, где мадам Готье?

Вторая сестра. Да.

Э м и л ь. Вот видите...

Вторая сестра. Это вы ее привезли?

Э м и л ь. Нет. Я отец?

Вторая сестра. Пока нет.

Э м и л ь (обеспокоенно). Не получается?

Вторая сестра (неопределенно). Все идет своим чередом...

Э м и л ь. Я могу ее видеть?

Вторая сестра. Ни коим образом... Да не волнуйтесь вы...

Э м и л ь. Легко говорить! Скажите ей, что я здесь.

Вторая сестра (повидавшая немало на своем веку). Хорошо. Если хотите ждать, идите в кабинет старшей сестры. Она открывает дверь и выпускает туда Эмиля. Это маленькая комната с окном, выходящим во двор. Походная постель, небольшой письменный стол, два-три стула и т. д. Двое мужчин сидят. Третий читает газету, четвертый мечется по комнате, как тигр в клетке. Эмиль подходит к столу.

Эмиль (здороваясь). Господа...

Оптимист. Здравствуйте...

Эмиль садится. У него удрученный вид.

Оптимист. В первый раз?

Эмиль. Да.

Нервный. Я тоже... Это так долго... а?

Человек, читавший газету, тщательно ее складывает.

Человек с газетой. Да... Я уже четырежды перечитал одну газету! Хватит!

Нервный. Если бы я знал, как это все происходит, я бы никогда не женился.

Эмиль. Почему? Разве все так плохо?

Нервный. Нам говорили: не надо иметь детей. Но вы знаете, как иногда получается... И вот результат: жена болеет уже девять месяцев... Желтые пятна пошли по всему телу... Рвоты. Ведь предупреждала же теща... А теперь все повторяет: «Это ваша вина!» И вот я тут... и ничем не могу ей помочь.

Оптимист. До родов — все чепуха! Самое трудное — потом. Пока они не начинают говорить. Как понять, что у них болит? Животик? Зубки? Голодны ли они? Холодно ли им? Не проглотили ли булавку?

Эмиль (испуганно). Не очень весело...

Человек с газетой. Я знаю одну даму — сестру золовки кузины жены. Словом, родственницу, так сказать... Так вот — она оглохла при первых родах.

Оптимист. Может быть, она слишком громко кричала?

Эмиль (оптимисту, который сел около него). Если бы вы только знали, что со мной случилось!

Оптимист. Так что же такое?

Эмиль. Моя жена на седьмом месяце.

Оптимист. И поэтому вы так расстроены? У меня трое, три мальчика. Так вот — второй родился на седьмом месяце, и он среди них самый крепкий.

Эмиль. Спасибо, вы меня успокоили. (Вскакивает и жмет ему руку.)

Нервный. Я бы хотел, чтобы моя жена родила на седьмом месяце. Она бы мучилась на два месяца меньше.

Дверь открывается. Входит сестра. Останавливается около оптимиста.

Третья сестра. Господин Мальфинг, у вас родились близнецы — два мальчика.

Оптимист. Значит, их будет теперь пять. Господа, мое почтение... (Весело встает и сталкивается в дверях с новеньким.)

Прошу вас, мсье, место еще теплое. (Выходит.)

Вновь пришедший садится на освободившийся стул.

Новенький. Добрый вечер.

Эмиль (полный сочувствия). Здравствуйте, вы в первый раз?

Новенький. Да... Трудный момент.

Эмиль. Однако, чтобы вы знали — роды на седьмом месяце или двойни — все это ничего по сравнению с тем, что будет потом...

Новенький (с беспокойством). Потом?

Эмиль. Да... Пока они не заговорят, как их понять? Больны ли они? Голодны? Холодно ли им? Проглотили ли булавку?

Новенький. В самом деле, я об этом никогда не думал!

Эмиль. Главное, это уметь все заметить.

Новенький. Да, да... Спасибо, мсье. У вас их, вероятно, много?

Эмиль (в замешательстве). Хм...

Входит опять сестра и останавливается перед нервным господином.

Вторая сестра. Господин Ланглуа, у вас прелестная девочка!

Нервный господин оборачивается и падает в обморок.

Эмиль. Да что это с вами!

Вторая сестра. Его жена держалась более мужественно, чем он...

Человек с газетой. О, женщины — мужественные особы!

Тереза неподвижно сидит в зале ожидания с ребенком на коленях. На полу стоит корзиночка. Вокруг нее похрапывают свернувшиеся в неудобных позах солдаты. Свет из двери освещает уже знакомые нам афиши. Мы видим надпись: «Молодые мамы» — и т. д. Слышны голоса афиш:

«Проводите зиму в Канне... Вы тоже можете взять билет за полцены. Отдыхайте в Монте-Карло или Шамбери с любимой... в Савойе. У вас сохранится цвет лица молодой девушки. Билеты для поездки всей семьей... Билет по сокращенному тарифу... Посетите Голландию. Советуем вам, посетите Голландию!»

Окно в комнате старшей сестры. Остались Эмиль и новенький. Эмиль против нас, а новенький у окна. Затем подходит к Эмилю и хочет вынуть сигареты.

Новенький. Рано теперь светает.

Эмиль. Мы последние...

Новенький. Я привык ждать... Я торговый представитель... Подчас приходится в течение ночи делать по три пересадки. Мне привелось провести немало ночей в залах ожидания.

Эмиль вздрагивает.

Эмиль. Лишь бы это не принесло мне несчастья!

Новенький смотрит на него, ничего не понимая. Дверь открывается, и сестра подходит к нему.

Третья сестра. Господин Лэне, у вас мальчик... Мама просит вас к себе.

Эмиль (с беспокойством). Вы уверены, что не ошиблись? Я пришел раньше мсье...

Новенький и сестра выходят. Он остается один, неподвижный. Подходит к столу, на котором лежит газета. Затем возвращается к двери. Здесь он сталкивается с сестрой.

Вторая сестра. Господин Готье, я вас искала... Роды затянулись... У вас девочка.

Эмиль (растерянно). Ага... А могу я видеть жену?

Вторая сестра. Нет, она спит... Ее пришлось оперировать. Но не волнуйтесь, теперь все в порядке.

По коридору проходит акушерка, держа в руках спеленатое существо.

Эмиль. Ей не больно?

Акушерка. Надеюсь... Можете гордиться... Для семимесячного ребенка она прелестна. Даже красивее и весит больше, чем у господина до вас.

Акушерка уносит ребенка. Эмиль в восторге.

Эмиль. Что мне делать?

Вторая сестра. Лечь спать.

Эмиль. Не хочется.

Очень веселый Эмиль уходит. Галантно пропускает вперед двух сестер.

Эмиль. Дамам почтение! У меня девочка!

Он довольный, оглядывается по сторонам. Любуется птицами. Во дворе больницы человек поливает тротуар.

Эмиль. Здравствуйте... Денек будет хорошим.

Санитар. Но кончится дождем.

Э м и л ь. Ну нет... (Проходя мимо сторожа, фамильярно его приветствует.) Добрый день... До скорого...

С а н и т а р (сторожу). Кто это?

С т о р о ж. Никогда его прежде не видел...

Эмиль выходит из больницы. Идет по тротуару и останавливается. Позади него виден собор Парижской богородицы. Тряпичник тащит на себе мусорный ящик с помойкой.

Э м и л ь. Как идет работенка?

Удивленный тряпичник поднимает голову: печальные глаза на усталом лице.

Т р я п и ч н и к. Осторожно!

В ворота въезжает «скорая помощь». Двое санитаров быстро достают носилки, на которых в крови лежит молодая женщина.

Э м и л ь. Несчастный случай?

Ш о ф е р. Эта плохо начала день... Выбросилась с четвертого этажа.

Э м и л ь. Сама?

Ш о ф е р. Да.

Э м и л ь. Почему?

Ш о ф е р. Почему девушки кончают жизнь самоубийством?

Аппарат медленно наезжает на лицо Эмиля. Он раздумывает, затем принимает решение и бегом направляется по улице. Кричит: «Такси!»

Машина останавливается. За рулем тот самый старичок, который был несогласен на собрании шоферов такси.

С т а р и ч о к. Это ты, Эмиль? Я рад, что встретил тебя. Я собирался тебе написать.

Э м и л ь. Нет времени. Быстро отвези меня на Лионский вокзал... (Рыщет по карманам.) Только у меня нет ни гроша...

С т а р и ч о к. Ничего... Садись рядом со мной. Я тебе объясню, почему я против.

Э м и л ь. Не время, Виктор! Не время!

Они отъезжают, и мы не слышим продолжения начатого разговора.

Зал ожидания третьего класса на Лионском вокзале. Быстро входит Эмиль и останавливается. Место, где сидела Тереза, пусто. Вокруг те же солдаты, которых мы видели прежде. Эмиль подходит после некоторой нерешительности к испанцу. Тот не спит.

Эмиль наклоняется над ним.

Э м и л ь. Вы не видели дамочку с ребенком, которая сидела здесь?

Испанец с доброй улыбкой кивает «да» и протягивает ему билет, принимая, видимо, Эмиля за контролера. Тот с удивлением смотрит на билет и повторяет вопрос.

И с п а н е ц (с улыбкой и по-испански). Не слышу.

Эмиль, раздраженный, подходит к спящему солдату. Рядом с ним на полу стоит корзиночка, купленная для Терезы. Эмиль поднимает ее и толкает солдата. Тот просыпается, вскакивает и отдает честь.

С о л д а т. Уже пора?

Э м и л ь. Сиди. Девочку с ребенком ты видел?

С о л д а т. Да.

Э м и л ь. Не знаешь, что с ней стало?

С о л д а т (неопределенно). Нет...

В т о р о й с о л д а т (потягиваясь). Она ушла.

Э м и л ь. Куда?

У солдата вырывается неопределенный жест.

Э м и л ь. Давно?

В т о р о й с о л д а т. Не так давно.

Э м и л ь. Недавно? Как недавно?

В т о р о й с о л д а т. Недавно.

Эмиль выходит. Солдат протягивает руку к корзиночке и достает из нее ветку винограда.

Уголок вокзала. Надпись: «Туалет». Из двери выходит мужчина.

Человек. Это просто безобразие.

Эмиль. Что именно?

Человек. Платные уборные! Сегодня за все надо платить! Это наводит Эмиля на мысль. Он толкает дверь, на которой висит табличка «Женская».

Эмиль. Есть кто-нибудь?

Появляется старая уборщица.

Старуха. Вы ошиблись дверью, мсье.

Эмиль. Я кое-кого ищу.

Старуха. Но не там, где надо.

Эмиль быстро выходит. Он направляется на перрон. Подается поезд. Служащий старательно поливает перрон. Контролер открывает решетки.

Эмиль. Вы, случайно, не видели молодую женщину с ребенком? Контролер. С ребенком? Да, я ее заметил, потому что в такой час это показалось мне странным.

Эмиль. Давно это было?

Контролер. Недавно.

Он отходит и сталкивается с южанином.

Марселец. Простите, мсье, давно объявляли поезд на Марсель?

Эмиль. О, недавно...

Остановка такси. Семь-восемь шоферов, среди которых старичок, русский и еще двое, которых мы видели на собрании. Они вышли из машин, некоторые читают газеты. Видят Эмиля. Раздаются крики:

— Эмиль!

- Что делаешь в такое время?
— Ты стал полуночником теперь?
— Отвезти, мсье, на Монмартр?

Э м и л ь. Послушайте, ребята, вы нужны мне. Надо непременно найти девушку с ребенком. Она только что ушла из вокзала, и можно ждать самого худшего. Так недалеко и до самоубийства, о которых пишут в газетах. Нельзя допустить, чтобы люди уничтожали сами себя.

Р у с с к и й ш о ф е р. Надо ехать...

Д р у г о й. Да, но что мы должны делать?

Е щ е о д и н. Как ее опознать?

Э м и л ь. В этот час никого нет на улицах. Ее легко узнать. Скромное платье, ребенок на руках... Это приметно.

Ш о ф е р. Не трудно заметить. Каждый поедет по своей улице.

Э м и л ь. Прекрасно.

Ш о ф е р. Я еду по бульвару Дидро к Сене.

Р у с с к и й. Я по улице Лиона.

Э м и л ь. Ты по улице Шалон. (Старичку.) А ты по Берси. На этот раз ты согласен? (Тот кивает.) Я буду осуществлять связь. Через четверть часа всем быть здесь. Согласны?

Двое рабочих (железнодорожники, идущие на работу) поспешно вскакивают на тротуар. Из-за угла стремительно выезжает такси. Видно, как все они разъезжаются в разные стороны. Следуют различные планы мчащихся по улицам машин. Идущие на работу люди с удивлением посматривают в их сторону. Такси остановилось около одинокой женщины. Шофер зовет ее:
— Мадам!

Испуганная молодая женщина спасается бегством. Шофер отъезжает, крича:

— Эй, ей! Мадемуазель! Послушайте, не бойтесь!

По другой улице женщина толкает коляску. Рядом останавливается машина. Она удивленно оборачивается. Это морщинистая старуха, у которой в коляске старье.

По краю тротуара идет утомленная, сильно подкрашенная женщина, покачивая сумочкой. Подъезжает такси.

Шофер. Эй!

Женщина. Ну нет! Я иду домой, я устала, мне надоело! Эмиль едет на подножке такси.

Эмиль. Тереза! Тереза!

Такси останавливается. Эмиль соскакивает и идет к набережной канала, впадающего в Сену. В одном из окон дома виден господин, занимающийся зарядкой. Ряд планов. Лица мусорщиков. Влюбленные, которые ничего не замечают вокруг. Эмиль на подножке машины.

Шофер. Это морг.

Перед моргом стоят два полицейских-велосипедиста. Они разговаривают с Эмилем, который стоит около такси.

Эмиль. Простите, господа, вы не видели молодую женщину с ребенком?

Первый полицейский. Нет.

Второй полицейский. А что вам от нее нужно?

Эмиль. Мы боимся, что она может броситься в воду.

Полицейский. Ваши документы?

А вот и Тереза, которая смотрит в воду. Отходит к скамейке, за которой — дерево. Затем начинает медленно спускаться по лесенке к Сене. Наверху затормозила большая машина. Услышав скрип тормозов, Тереза остановилась. Человек выходит из машины. И осматривает свои покрывки.

Мужчина. Ничего! Показалось, что сели.

Машина отъезжает.

Тереза стоит неподвижно. Слушает, как машина отъезжает почти над ее головой. Затем начинает опять спускаться к воде. В эту минуту раздается крик маленького Пьеро. Останавливается, а затем быстро поднимается наверх.

Прохожий в смущении держит на руках ребенка и пытается его успокоить.

Т е р е з а. (подходит). Что вам надо? Это ваш, что ли, ребенок? П р о х о ж и й. Нет, я обнаружил его на скамейке.

Т е р е з а. Отдайте его... Это мой... Давайте!

Ее начинает трясти от рыданий.

П р о х о ж и й. Ну и дела! (Он говорит, обращаясь к двум рабочим, проходящим мимо, и рыбаку с удочкой.)

Перед группой останавливается такси знакомого нам старичка с усами.

В родильном доме. Эмиль сидит рядом с постелью жены.

А д р и е н а. Знаешь, у тебя не очень довольный вид... Потому, что девочка?

Э м и л ь. Нет, Адриена, я очень рад...

А д р и е н а. Что у тебя такое?

Э м и л ь. Ты права. Случилось вот что.

А д р и е н а. Неприятности в гараже?

Э м и л ь (подошел к изголовью постели и обернулся). Нет. Я сам нарвался на неприятности. Этой ночью...

А д р и е н а. Несчастный случай?

Э м и л ь. Нет... На Лионском вокзале я взял клиентку. Совсем не то, что ты думаешь... Девчонка с ребенком на руках. (С горечью.) Мальчиком. Приехала из Шамбери к его отцу... А отец... (Жест рукой.)

А д р и е н а. Ну и что?

Э м и л ь. Представь себе, она печально возвращается в поезде домой... Можно подумать, что это самый лучший исход... Однако это не так. Конечно, они не убьют ее. Но ее отец грубый человек... военный. А мать там ничего. Для нее и для ребенка это будет адом и может кончиться плохо. Эмиль избегает взгляда Адриены.

Адриена. Почему ж ты дал ей уехать?

Эмиль. А что я мог сделать?

Адриена. О, ты! В тот день, когда ты проявишь инициативу...

Эмиль. Так она довольно быстро может оказаться в воде...

Тем более что там рядом озеро Бурже.

Адриена. Надо было оставить ее у нас.

Эмиль. Ты думаешь? Легко сказать! Куда мы ее поместим?

Нет ведь места.

Адриена. А комната Гертруды?

Эмиль. Я не подумал.

Адриена. Ты не подумал... Мы могли бы позаботиться о ребенке. У меня же могла родиться двойня. А потом ты найдешь ей работу. Что она умеет делать?

Эмиль. Стенографистка-машинистка...

Адриена. Вот видишь. Место всегда найдется.

Эмиль. У нас в профсоюзе как раз есть вакансия.

Адриена. Вот они все таковы, эти мужчины... им надо все подсказывать.

Эмиль (подойдя к ней). Ты знаешь, я очень люблю тебя.

Целуются. Входит сестра с маленьким Пьеро на руках.

Сестра. Знаете, похоже, что он не ел два дня, этот малыш. Что с ним делать?

Эмиль в замешательстве.

Адриена. Глупый! Почему ты не сказал сразу?.. Пусть войдет.

Эмиль уходит. Через дверь видна Тереза и старичок на скамейке. Эмиль похлопывает Терезу по плечу и впускает в палату Адриены.

Старичок подходит к нему и хочет с ним заговорить. Эмиль знаком приказывает ему помолчать и прикрывает дверь.

Старичок. Теперь я наконец скажу тебе, почему я был против...

К о н е ц

Жан - Поль Ле Шануа

Дело доктора Лорана

За окном поезда пробегают промышленный пейзаж. Стоя спиной к нам, Лоран задумчиво смотрит в окно. Вынимает пачку сигарет, хочет закурить. Но потом, видимо, раздумав, гасит спичку. Вкладывает сигарету обратно в пачку и медленно кладет ее в карман.

Теперь на лице Лорана мы можем прочесть некоторое беспокойство и растерянность.

Вечереет. Поезд останавливается на маленькой станции посреди симпатичного горного пейзажа. На вокзальной площади толчея. Стоят машины. Отъезжает переполненный автобус. Вещи — чемоданы и свертки — закреплены на крыше. Слышны обрывки разговоров.

— Как вы себя чувствуете?

— А теперь?

— Скажешь ему, что, если он хочет меня видеть там, наверху, пусть возьмет велосипед, а коли устал, пусть вооружится биноклем.

После панорамы пассажиров аппарат останавливается возле Лорана, сидящего на своих вещах — двух чемоданах и военного образца мешке. Он оглядывается по сторонам. Ему холодно, и он поднимает воротник. Сидящие позади Лорана пассажиры поглядывают на него.

Фелисьен. Что это за человек с чемоданами?

Дениз а. Наверняка нездешний.

Пассажир. Может быть, это один из инженеров, которого ждут, чтобы перевести реку в новое русло.

Худой пассажир. Он был в парижском поезде. Это коммерсант с образцами своих товаров.

Лоран встает и подходит к одному из пассажиров.

Лоран. Простите, мсье, у вас есть огонь? (Тот дает ему прикурить.) Вы не знакомы с доктором Бастидом из Сен-Мартена? Я должен был встретиться с ним.

Виктор. Конечно, знаком. Это он вправил мне руку и закрыл глаза моему бедному отцу. (Соседу.) Послушайте, мсье Кост, вы видели сегодня вечером доктора Бастида?

Кост. Мы его ждали, совсем изнервничались, а он позвонил лишь в 6 часов и сказал, что не может спуститься.

Лоран (с интересом). Кто-то болен у вас?

Кост. Партия в пашки.

Виктор (показав на Коста). Председатель и доктор — чемпионы кантона.

Кост. Вы приехали на консультацию к доктору?

Лоран (уклончиво). Я еду в Сен-Мартен, и он должен был встретить меня.

Кост. На вашем месте я бы в такой поздний час сел на корову.

Лоран. Простите, не понял.

Виктор. Так именуют автобус из Сен-Мартена из-за его клаксона. Он скоро будет здесь.

Оба отходят от Лорана.

Виктор (тихо). Спросил у меня огонь, а сам погасил сигарету...

Внимание группы привлечено к молодой женщине, которая остановилась около Лорана. В ее руках большой чемодан, перевязанный ремнем.

Фелисьен. Вот те раз... Посмотри, кто там появился.

Дениз. Франсина из Ранкюреля.

П а с с а ж и р. Она разве уезжала?

П о ж и л а я ж е н щ и н а. А вы не знаете? Сразу же после скандала.

Д р у г о й п а с с а ж и р. И не боится вернуться...

В и к т о р. Привет, девочка! Ты решила вернуться?

П а с с а ж и р. Ее родители того не заслужили.

Л о р а н слышит эти разговоры и смотрит на девушку, которая прохаживается около него. Она поднимает глаза. Мы впервые видим ее лицо. Она очень красива.

Раздается мычание, и появляется старенький автобус. Суতোлока. Кост проходит мимо Лорана.

К о с т. Право, лучше вам сесть в автобус. Если я увижу доктора, я скажу ему о вас.

Л о р а н. Спасибо.

К о с т. Ваше имя, пожалуйста?

Л о р а н. Доктор Лоран.

К о с т. Ах, так это вы! (Смотрит на него.) Я думал, вы выглядите иначе. (Пауза.) Вы в шашки играете?

Л о р а н. Нет.

К о с т. Жаль.

А у автобуса продолжается толкучка. Последними оказываются Лоран и девушка.

Л о р а н. После вас.

Та удивленно смотрит на него. Он передает ей чемодан. Затем влезает сам. Автобус резко отъезжает.

Ш о ф е р. У кого яички — пусть поостережется.

Внутри автобуса теснота. Люди цепляются друг за друга. Лорану досталось место, но ему мешают дым и соседи. Двое пассажиров впереди обмениваются впечатлениями.

В и к т о р (показывая на Франсину). Ее отдали к вдове Эскален на хутор Сен-Савьель. Здесь она и напоролась на старшего сына. Красивый парень...

П а с с а ж и р. Антонен... Но он ведь был обручен с маленькой Ламбес.

В и к т о р. Конечно. Ему давали за нее хорошее приданое... А он ей принес лишь рога...

Л о р а н встречается взглядом с Франсиной.

П а с с а ж и р. Да! Я понимаю этого парня: обручившись с маленьким черносливом, испытываешь большое желание попробовать прекрасную винную грушу.

Л о р а н (наклоняясь). Еще далеко до Сен-Мартена?

П а с с а ж и р. Потихоньку доедем, мсье.

Разговор продолжается и сзади Лорана.

Х у д о й п а с с а ж и р. Если хочешь знать мое мнение, это инспектор.

П о ж и л а я д а м а. Помолчи...

Ф е л и с ь е н. Он спрашивал доктора Бастида.

Х у д о й. Ну и что...

Ф е л и с ь е н. Может быть, это его преемник.

Д е н и з а. Какое разочарование для тех, кто рассчитывал, что это будет молодой человек...

Ф е л и с ь е н. Молодой или старый, но если он рассчитывал здесь разбогатеть...

Смех.

Х у д о й. Здесь вороны летают с полными сумками. А в период сбора урожая крысы вылезают из чердаков со слезами на глазах.

Слыша все это, Лоран весело оборачивается. Совсем стемнело. Идет дождь. Автобус разбрызгивает лужи. Внутри разговоры стихли. Автобус остановился.

Ш о ф е р. У четырех дорог кто-либо сходит?

Ф р а н с и н а. Я.

Пауза. Девушка встала. Чтобы выйти, ей приходится побеспокоить Лорана.

П а с с а ж и р. Привет отцу.

Она не отвечает и сходит. Лоран передает ей чемодан без всякой подчеркнутости. Дверца захлопывается.

Г о л о с. Она пошла по дороге на мельницу.

Д р у г о й г о л о с. Я бы на ее месте не возвращалась назад. П а с с а ж и р (Лорану). Теперь недалеко. Видите, там огни — это Сен-Мартен.

Площадь в Сен-Мартене. Вечер.

Г о л о с (за кадром). Доктор Лоран?

Л о р а н. Это я.

Мы видим старуху.

С е л и н а. Мой хозяин задержался у больной. Он велел мне вас встретить.

Л о р а н. Хорошо и это.

Селина указывает на мальчугана с огромной тележкой.

С е л и н а. Малыш отвезет ваши вещи. А ну, поскорее.

Л о р а н. Ты сможешь отвезти все это один?

С е л и н а. В его возрасте я уже зарабатывала на жизнь.

Л о р а н. Я беру свой чемоданчик.

С е л и н а. Я иду впереди. Будьте осторожны, здесь ступени.

Л о р а н. Далеко?

С е л и н а. Дом на верху поселка.

Л о р а н. К счастью, нет дождя.

С е л и н а. Дождь нужен для урожая.

Л о р а н (ворчливо). Урожая...

С е л и н а. Что вы?

Л о р а н. Ничего, ничего.

Лоран оборачивается, чтобы увидеть тележку, колеса которой скрипят сзади. Минуют игроков в кегли, которые заняты своим делом при свете электрической лампы.

Г о л о с (за кадром). Кто изобретет светящиеся шары, хорошо работает.

В кафе только закончилась партия в карты. Игроки смотрят, встают, вытягиваются. Мимо Лорана проводят мула и коз на водопой.

Селина. Постарайтесь не замочить ноги. Она стекает с гор и очень холодная.

Их толкают играющие дети, которые затем с любопытством следуют за Лораном. Так они достигают освещенной лавочки аптекаря.

Селина. Это мсье Беранже. Вы его увидите завтра.

Первый мальчик. Позвать?

Второй мальчик. Тихо!

Первый мальчик. Мсье...

Лоран оборачивается. На его лице играют блики от лавочки аптекаря. Дети со страхом убегают.

Первый мальчик. Вы видели его? Он весь красный. Страшный.

Они проходят мимо булочной, внутри которой сидят за столом люди. Булочник работает около печи. Отблески огня из дома освещают Лорана. Так они доходят до площади, где одни жители расположились около фонтана, а другие беседуют у дверей. Ночь теплая. Ставни полуоткрыты. Соседи переговариваются друг с другом из окон.

Г-жа Симоне. Вы видели, кто приехал?

Виктор (стоя у булочной с товарами, которые он должен был доставить). Заместитель.

Г-жа Марта. Кажется, это парижанин.

Г-жа Ру. А вы не находите странным, что парижанин приезжает сюда на работу?

Виктор. Может быть, у него что-то на совести.

Г-жа Симоне. Непохоже. Тем более мы знаем, что он врач. Окошко дома, где живут две старые девы.

Одна из них. Я не заметила, есть ли у него борода?

Внезапно в тишине раздаются стоны. Лоран останавливается.

Крики усиливаются.

Селина. Это Катрин Лубэ. У нее трудные роды. Доктор как раз там. Он просил вас, если вы не устали, зайти к нему. Он там надолго.

Новые крики. Лоран подходит к дому, где уже столпились кумушки.

Г-жа Миу (Селине). Плохи ее дела... Верно, глубоко засело. (Посторонилась, чтобы пропустить человека с жеребенком.)

Г-жа Шаррас. Что вы делаете?

Человек с жеребенком. Я переселяю жеребенка. Не хочу, чтобы он пугался криков. Он и так уже нервный, и это может у него остаться на всю жизнь.

Крики усиливаются.

Женщины. Господи... Бедняжка. (Крестятся.)

Лоран входит в дом.

Комната в доме. На скамье — старый дед и явно взволнованный молодой человек, который сначала не обращает внимания на Лорана.

Лоран. Здравствуйте, господа. Я доктор Лоран, преемник доктора Бастида. Мне сказали, что он у вас.

Андре Лубэ. Вы врач? Стало быть, вы там не будете лишний. У нее такие боли...

Лоран. Это ваша жена?

Андре. Да. Я всю жизнь буду корить себя за то, что происходит сегодня.

Старик показал на верхний этаж, и Лоран пересекает комнату. В эту минуту входит человек со свиньей.

— Так что мне делать? Забивать ее или нет?

Лоран. Кого?

Человек со свиньей. Свинью.

Лоран. А я почему знаю...

Человек со свиньей. Ее должны были забить на крестины... Но крестин все нет и нет.

Наверху Лубэ открывает дверь и пропускает Лорана.

Л у б э. Нет, я не пойду. Она не хочет меня видеть.

Лоран входит в комнату. В глубине на постели лежит женщина. Около нее суетятся свекровь и черненькая акушерка.

К Лорану направляется старик — доктор Бастид.

Б а с т и д. Господин Лоран? Я вас тотчас узнал. Входите. (Представляет его.) Наша акушерка госпожа Рейбо, мадам Лубэ, свекровь. И примите мое извинение: мужчина предполагает, а женщина располагает.

Оба врача подходят к постели, где лежит молодая женщина. Она очень бледна. Сейчас глаза ее закрыты.

Б а с т и д (тихо). У бедняжки нелады с нервами. Она заставляет нас сидеть в осаде. Мне это не впервой. Я видел столько осад за свою карьеру, что мог бы на них обставить себе прекрасный дом. Но этот случай не из легких. Интеллигентная женщина, училась в пансионе на севере, в Лионе. У нее диплом. Но сейчас этот диплом ей... Хотите ее осмотреть?

Л о р а н. Вы знаете, роды не моя специальность. Я их даже давно не видел.

Б а с т и д. Придется привыкать снова.

Л о р а н. Да...

Б а с т и д. Вечно одна и та же драма. Они превращаются в бедных животных, которые страдают и рыдают. А мы ничем не можем им помочь. Приходится целиком довериться природе. Л о р а н (раздраженно). Природе! Вечно мы на нее все сваливаем. Ведь можно ей как-то помочь!

Б а с т и д. Верно. Я дал прокипятить шприц и сделаю ей укол морфия. (Оборачивается.) Вскипело?

Женщина открывает глаза. Видит Лорана и вскрикивает. Она делает жест, выражающий то ли страх, то ли стыдливость.

Л о р а н. Не бойтесь.

К а т р и н. Это кто?

Л о р а н. Врач.

К а т р и н. Вас вызвали на консультацию. Это, стало быть, серьезно?

Л о р а н. Нет. Успокойтесь, я его преемник. Я из Парижа.

Она смотрит на него, словно оценивая. Затем, как маленькая девочка, напуганная и уставшая, уцепившись за надежду, тихо говорит:

— Из Парижа? Значит, вы знаете, что надо делать... Помогите мне, доктор. Мне больно, больно. Вы знаете как. Никто не знает. Сейчас немного отлегло, но скоро начнется снова. И так с самого утра... Доктор, это длится с утра. У меня больше нет сил. Я уверена, что умру. Моя мать умерла при родах, и теперь я... Я умру тоже.

Лоран в замешательстве.

Л о р а н. Ну что вы, что вы! Что за мысли! От родов не умирают. Сейчас вам сделают укол. Боль утихнет.

К а т р и н. Не хочу уколов, не хочу. Моей матери тоже делали уколы.

С в е к р о в ь. Ты не хочешь повидать хоть ненадолго Андре? Он был бы так рад.

К а т р и н. Нет! Пусть он уйдет. Он слышит мои крики. Доктор, это ужасно. Перед мужем я словно несчастное животное. Скажите ему, чтобы он ушел!

С в е к р о в ь. Он уйдет, он уйдет, успокойся.

К а т р и н. О, опять начинается. (Показывая на живот.) Мой малыш здесь. Он не хочет выйти, он не может. С утра! Не может! Я слишком мала. Пусть мне взрежут живот. Спасите его! Я жертвую собой!..

Л о р а н. Никому не нужны ваши жертвы.

С в е к р о в ь. Мы все жертвы, маленькая. Так было и так всегда будет. Это наша доля такая на земле. И никто не может нам помочь, надо смириться.

Лоран (потеряв терпение, говорит громче, чем всегда.) Пере-
станьте, мадам. Не говорите так. (Слегка кашляет.) Не надо
смиряться, особенно перед лицом болезни.

Доктор Бастид подходит со шприцем.

Бастид. Сейчас мы сделаем укол.

Лоран (извиняясь перед Бастидом за свою слишком резкую
реплику). Извините меня.

Бастид. Вы устали. Идите отдыхать. Надеюсь, благодаря вам
я проведу здесь последнюю ночь. Быть может, я буду жалеть
об этой ночи. Мы как моряки: выйдя на пенсию, они среди
ночи встают и идут в порт.

Лоран отходит от постели. У двери оборачивается и еще раз
бросает взгляд на роженицу, которая припудрялась и бессильно
шепчет:

— Доктор...

Доктор Бастид дружески машет издалика.

Доктор Лоран и Селина входят в переднюю в доме Бастида.
По дороге Лоран гладит пальцами табличку доктора, затем за-
крывает дверь.

Селина. Ваш багаж ждет вас наверху.

Лоран идет по лестнице. Скрипят ступеньки.

Лоран. Они скрипят.

Селина. За ремонт было заплачено...

На площадке верхнего этажа Селина указывает на дверь.

Селина. Вот комната доктора. (Показывает на другую.) Я при-
готовила вам самую лучшую — комнату его бедной жены.

Лоран. Спасибо.

Лоран хочет войти.

Селина. Вы действительно не хотите поесть?

Л о р а н. Нет.

В комнате Лоран подходит к окну. Вдали слышен крик. Пожимает плечами и закрывает ставни. Стук в дверь. Он оборачивается.

— Войдите.

Входит Селина. Куда только девался ее властный вид.

С е л и н а. Доктор, я хотела вас спросить. Я уже давно служу у доктора Бастида. Я стара, но еще могу работать. (Резко.) И совсем неправда, что я глуха. Я могу содержать дом в порядке. За эти годы он стал немного моим собственным. Вы намерены меня оставить?

Лоран смотрит на нее. Поборов нерешительность, он просто говорит:

— Быть может, это продлится не слишком долго. Разве доктор Бастид не сказал вам?

С е л и н а. Нет.

Л о р а н. Я болен...

С е л и н а (с беспокойством). Больны?

Л о р а н. Небольшая каверна тут. (Показывает правую верхнюю часть груди.) Размером в орех...

С е л и н а. О господи!

Л о р а н (улыбаясь). Не пугайтесь... Это не так страшно. Только начало. Я не заразен. Иначе я бы поехал в санаторий, откуда бы вышел вперед ногами. Ибо если я перестану работать... Но я бы хотел, чтобы в деревне не знали ничего. Больной врач не внушает доверия.

С е л и н а. Можете быть спокойны!

Л о р а н. Я решил вас поставить в известность, ибо, когда ты болен, хочется, чтобы об этом знал еще кто-нибудь. Я буду, вероятно, уставать... И мне потребуется ваша помощь...

С е л и н а. Для начала вы ляжете и я принесу вам поесть. (В дверях.) Здесь вы быстро поправитесь. Наше небо не висит над человеком, как в Париже.

Днем, при свете солнца деревня выглядит совсем иначе. Пра-
 чечная. Женщины заняты работой. Подходит еще одна с
 узлом.

Г - ж а Ш а р р а с. Она опять мучилась всю ночь.

Г - ж а С и м о н е. Она так кричала...

М а д о. И опросталась только в шесть утра...

А н н а. Девочка или мальчик?

Г - ж а Ш а р р а с. Девочка... Несчастливая. Неизвестно, выживет
 ли она. Ее едва удалось привести в чувство.

А н н а. А нового доктора вы видели?

Г - ж а С и м о н е. Он только что прошел мимо.

А н н а. И каков?

Ж и л ь б е р т а. Симпатичный.

А н н а. А он женат?

Д е н и з а. Кажется, нет... Значит, есть свободное место.

Ж и л ь б е р т а. С доктором не попадешься...

Д е н и з а. Так запишитесь в очередь, Анна. Доктор Бастид
 как раз представляет его всем.

Анна оскорблена. Женщины смеются.

Деревенская площадь. Перед кафе надпись: «В Сен-Мартене».
 Дальше следуют различные планы людей, которые кланяются.
 А голос доктора Бастида комментирует:

- - Наш мэр, мсье Гийомен, которому надлежало бы больше
 думать о своей печени... Мсье Беранже, исполнитель ваших за-
 казов, иначе говоря, аптекарь. Жозеф, столяр, как и его тезка,
 святой. Торговец гробами для всего кантона.

Ж о з е ф. Вечно меня попрекают гробами, словно я убиваю
 людей...

Г о л о с Б а с т и д а. Господин учитель. Этой зимой он нас по-
 радовал прекрасным воспалением легких, с которым мы отлич-
 но справились. Господин Аристид — булочник, обладает пре-

красным здоровьем, как и хлеб, который он печет. И господин Ру — живет на свои прибыли и страдает от ренты.

Лоран. Советую, господа, продолжать в том же духе. И я сам скоро обращусь к вам за консультацией.

Мэр. За консультацией?

Лоран. Чтобы научиться играть в кегли...

Г-жа Миу обслуживает клиента перед своей лавкой. Она иска-
са наблюдают за доктором.

Старая дева. Этот в ином духе, чем доктор Бастид.

Г-жа Миу. Для парижанина у него хорошие манеры.

Софи. Но он все-таки не так уж молод для преемника.

Г-жа Миу. Молодые врачи отправляют больных на кладбище.

Старая дева. Жаль, что у него нет бороды.

Кафе. Мужчины чокаются.

Лоран. За здоровье вашей жены и девочки... Как вы ее назовете?

Лубэ. Жозефиной. Так пожелала моя жена. Это имя ее умершей матери.

Бастид (отцу). Скажи жене, чтобы она спокойно отдыхала.

Я зайду вечером. И ляг тоже. Ты был более серьезно болен, чем она...

Лубэ. Я никогда не думал, что это... так ужасно.

Ру. Не так уж ужасно. Всем женщинам уготовлено это.

Появляется мужчина, которого мы видели прошлой ночью.

Человек со свиньей. Так забивать ее?

Все. Кого?

Человек со свиньей. Свиной... для крестин...

Отец. Да.

Человек со свиньей. ...Надо было сказать...

Бастид. А мы пойдем дальше обозревать наши владения.

Выходят. Посетители кафе смотрят им вслед.

Человек с жеребенком. Он говорит «обозреть наши владения» — словно перепродает нас.

Ж о з е ф. Больные напоминают баранов.

Г и й о м е н. Мы, однако, вольны выбирать себе врача.

Б у л о ч н и к. Я думаю, мы ничего не теряем от замены.

Маленькая машина доктора Бастида останавливается у подножия холма, примыкающего к высокой горе. Дверцы открываются. Оба врача выходят. Бастид более проворен, хотя он и старше. Лоран слегка запыхался. Они пересекают горку, напоминающую ослиную спину. Бастид идет впереди и делает знак Лорану. Отсюда открывается чудесный вид на долину и соседние цепи гор.

Б а с т и д. Разрешите вам представить: вот ваше маленькое царство... двадцать лье площади, пять тысяч жителей, тысяча труб. Ниже нас на пятьдесят метров — Сен-Мартен, а там — Пиагю, Ла Фрема, Сен-Мартен-де-О'Беневан и отдельные поселки, фермы — Компостелла, Ле Буншю, Ле Шато, де Треуль-Па и еще другие, чьи лишь дымки от труб видны здесь. Вот там, словно булавки для волос, — линия дороги, которая через двадцать пять километров приведет в субпрефектуру, где находится наша больница, клиника и где коллеги собираются подчас на званые обеды. Все это теперь ваше, мой дорогой...

Лоран не может оторвать взгляда от этой картины. На его лице мы читаем восхищение. Он явно не остается равнодушным к словам Бастида.

Л о р а н. Да, это большие перемены в моей жизни. До сих пор я жил в окружении газометров, заводов, огромных казарм, канала... Вам известно, что такое диспансер в пригороде. Там нищета проходит мимо тебя в течение шести часов в сутки.

Диагноз, слова утешения, затем специалист, больница, санаторий... Я не мог сказать, что имею своих пациентов, что я отвечаю за них. Мой старый патрон говорил мне: «В медицине в первую очередь нужна любовь». Любовь — да, но и еще нужна борьба против рутины... не привыкать... придумывать новое... Бастид (мечтательно). Когда ты молод, то мечтаешь. Хочется спасти весь мир.

Лоран. Дело не в возрасте. Надо оставаться молодым в душе. Надо, чтобы мозги работали по-молодому. Ведь все зависит от мозга.

Он отходит. Подумав, Бастид следует за ним.

Бастид. Тогда скажите ему, чтобы он приказал вам позаботиться о самом себе. Хотя я ничего никому не сказал, всех их весьма интригует, почему сюда приехал парижанин. Меня спрашивают: «Почему он приехал?»

Лоран остановился.

Лоран (мягко). Чтобы работать. Мне нельзя останавливаться. Иначе...

Бастид наклоняется, чтобы завязать шнурки.

Бастид. Лучше подумайте о том, чтобы подольше жить и выплачивать мне регулярно свой маленький долг.

В эту минуту Лоран замечает выходящую из небольшого хлева Франсину. Увидев его, она останавливается в нерешительности и исчезает. Лоран тоже застывает, с интересом глядя ей вслед. Бастид поднимается. Он ничего не заметил.

Бастид. Здесь рядом находится маленькая ферма, где мы сможем передохнуть.

Вместе с Лораном они минуют маленький хлев. Бастид продолжает болтать.

Бастид. Это простые люди, а сейчас они испытывают чувство стыда.

На пороге появляется девушка. Заметив Лорана, она снова исчезает. Появляется мужчина, несущий на вилах сено.

Б а с т и д. Добрый вечер, мсье Трилло. Вы можете нам дать что-нибудь прохладительное?

Т р и л л о. Конечно, доктор...

Это говорится без всякого радушия.

Б а с т и д (тихо). Когда-то его жена служила у меня кухаркой, а затем вышла замуж за этого бедняка. У них родился поздний ребенок — прелестная, кстати сказать, девушка, которой пришлось покинуть эти места.

Л о р а н (мягко). Мне кажется, она вернулась, назад...

Б а с т и д (остановившись). Вернулась?

Л о р а н. Да. Насколько я понял, это не ее вина.

Б а с т и д. Конечно. (Внезапно останавливается.) Но каким образом вы это знаете?

Он оборачивается и тоже замечает девушку.

Б а с т и д. Скажи пожалуйста... Это ты, Франсина? Ты вернулась. Ну-ка, подойди ко мне.

Франсина снова прячется.

Б а с т и д. Ей стыдно. (Появляется крестьянка неопределенного возраста с козочкой на руках.) Здравствуйте, мадам Трилло. Можно попросить у вас стакан воды? (Заметив козочку.) Какая милашка...

Г-ж а Т р и л л о. Не хотите ли лучше винца?

Б а с т и д. Нет, только освежиться. (Представляя Лорана.) Разрешите вам представить моего преемника, доктора Лорана из Парижа.

Г-ж а Т р и л л о. Здравствуйте, мсье. (Бастиду.) Вы хотите свою воду?

Б а с т и д (удивленно). Мою воду?

Г-ж а Т р и л л о. Не помните? Когда-то вы сделали пробу воды из нашего источника. Вы хотели лечить ею бедняков за су в день. Собирались создать здесь запруду и маленькую электростанцию.

Л о р а н. Вы тоже хотели облегчить участь мира?

Б а с т и д. Мира... Он сделал все, чтобы сделать меня благоразумным.

Г-жа Т р и л л о. Курорт так и не был создан. У нас нет даже электричества.

Бастид берет у нее из рук козочку. Позднее Лоран в свою очередь возьмет ее из рук Бастиды.

Б а с т и д. Сколько ей?

Г-жа Т р и л л о. Два дня. И с этой стороны у нас неприятности. Коза-мать страдала, как женщина.

Б а с т и д. Это нам известно.

Г-жа Т р и л л о. И возненавидела маленькую. Когда мы ее приносим, она встречает ее ударами копыт и рогов. Придется кормить из соски.

Б а с т и д. У животных тоже бывают тяжелые роды.

Г-жа Т р и л л о. Франсина пытается ее урезонить.

Л о р а н. Урезонить?

Г-жа Т р и л л о. Если уметь с ними разговаривать, животные понимают вас лучше, чем люди.

С козочкой на руках Лоран направляется к хлеву, где он заметил Франсину.

Б а с т и д (г-же Трилло). Я не знал, что ваша дочь вернулась.

Г-жа Т р и л л о. Она ничего не нашла в городе. Отец поставил условие: либо будет работать здесь, ни с кем не разговаривая, либо вернется назад в город.

Лоран подошел к хлеву. Мы слышим теплый и строгий голос Франсины. Она сидит на земле и разговаривает с козой, как с ребенком.

Ф р а н с и н а. Ты неблагоразумна, Тита. Конечно, тебе было больно. Но что нам теперь делать с малышкой? Она же ни в чем не повинна. У нее даже нет рогов, чтобы защищаться. Она так слаба и гола, как маленький человек. Ты сердишься, но ведь это не ее вина.

Б а с т и д (подошедший к Лорану). Что она говорит?

Л о р а н (обернувшись). Тсс...

Ф р а н с и н а. Ты должна мне поверить. Когда ты слышишь, как скрипит засов, ты бежишь навстречу, потому что знаешь, что я несу тебе еду. Ее мы не знаем, как кормить... А ей так важна сейчас еда. Так вот, если ты ее бросишь, она останется одна на всем свете.

Внезапно подняв голову, она обращается к Лорану так, словно давно его знает.

— Может быть, она теперь перестанет сердиться на нее. Лоран тихо кладет козочку на землю. Внезапно их зовут с улицы.

Г-жа Трилло. Доктор, доктор, здесь вас кто-то спрашивает. Б а с т и д (обернувшись). Кто? Это ты, Фелисьен...

Ф е л и с ь е н. Вас ищут повсюду. К счастью, я видел, как вы поехали по этой дороге. Катрин Лубэ опять плохо. У нее температура сорок градусов.

Б а с т и д. Ты чего так запыхался?

Ф е л и с ь е н. Мы гнались наперегонки с Гастоном.

Б а с т и д. Это неблагоприятно...

Ф е л и с ь е н. Мы готовимся к велокроссу.

По-видимому, они действительно гнали свои машины вовсю, ибо Гастон лежит на земле и не может отдышаться. Бастид быстро идет к своей машине. Лоран наклоняется к Гастону. Л о р а н. Придется вам поучиться дыханию. Вы не умеете им пользоваться.

Ф е л и с ь е н (с интересом). Вы были гонщиком?

Л о р а н. Я изучал спортивную медицину.

Б а с т и д. Вы не говорили мне об этом.

Л о р а н. Я еще не все вам сказал.

Лубэ и Лоран стоят у изголовья Катрин Лубэ. Она с трудом дышит. Глаза закрыты. Лубэ с беспокойством дотрагивается до

ее лба. Она открывает глаза, видит мужа и отталкивает его руку. Увидев, что он продолжает стоять около постели, она с нетерпением говорит, обращаясь к Лорану:

— Скажите ему, чтобы он ушел. Я не хочу его больше видеть. — Прислушиваясь с беспокойством. — Моя дочь... Моя девочка...

Л о р а н. И что же?

К а т р и н. Я не слышу ее.

Л у б э. Доктор унес ее. Она отдыхает.

К а т р и н (кричит). Она умерла!

Л о р а н. Да полно, она чувствует себя очень хорошо. Послушайте...

Слышен плач ребенка. Катрин поднимает голову, а затем обесиленная падает на подушку.

К а т р и н. Она страдает... Это я должна умереть... а не она... Как мне больно!..

Л о р а н (сев около нее). Мы вас подлечим. Вы устали, вам нужны силы. У вас температура, мы ее собьем. У вас микробы, мы с ними будем бороться. Вам больно, мы успокоим эту боль. Вы должны нам верить.

К а т р и н. Я верю вам.

Б а с т и д. Я позвонил. Тебя отвезут в субпрефектуру в клинику доктора Рипера. Но до завтра там нет мест. Доктор сам за тобой приедет.

К а т р и н. Нет, я не хочу... я боюсь... Там я пропаду. Прошу вас...

Б а с т и д. Послушай, Катрин, не спорь. Больной должен слушать то, что ему говорят.

К а т р и н. Я вас слушаю, но вы говорите лишь о повиновении... Вы не пытаетесь меня понять... Я не хочу ехать туда одна.

Б а с т и д. Тебя проводит твой муж.

К а т р и н. Я хочу ехать с дочерью. Если я ее оставлю, я знаю, что больше ее не увижу... Доктор согласен.

Б а с т и д. Когда ты поправишься и снова заболеешь, он будет тебя лечить. А сейчас слушай меня, словно отца. Ведь это я принимал роды твоей матери.

К а т р и н (закрыв глаза). Я слушаюсь...

Кабинет доктора Бастида. Оба врача входят вместе. Бастид направляется к часам.

Б а с т и д. О вас будут судить по точности. (Оборачивается и изучающе смотрит на Лорана). И по одежде тоже.

Лоран рассматривает в зеркале свой серый костюм. Бастид подходит к нему сзади.

Б а с т и д. Вам нужен синий костюм с орденом... У вас ведь есть что-нибудь... У кюре — сутана, у судьи — мантия, у военного — форма. У нас должна быть своя.

Л о р а н (раздраженно). У каждого свои взгляды... Вы полагаете, что будет много народу?

Б а с т и д. В базарный день бывает полно. Но это не настоящие больные. Они ищут чудодейственных лекарств и больше не приходят.

Лоран с неодобрением рассматривает статуэтку на круглом столике.

Л о р а н. Вам это нравится?

Б а с т и д (сухо). Это сувенир. У каждого свои взгляды.

Слышен бой часов.

Б а с т и д. Девять часов... Оставляю вас одного. Если вам что-либо понадобится, я рядом. (Выходит в правую дверь.)

Еще раз поглядев на статуэтку, Лоран вздыхает, затем идет к левой двери и, открыв ее, возвещает:

— Кто первый?

Приемная действительно полна народу. Но никто не поднимается.

Л о р а н (повторяя). Кто первый?

Все взгляды обращены теперь в сторону, где сидит Франсина, которую до сих пор не было видно. Немного смущенная, она поднимается и входит в кабинет, поглядев мимоходом на Лорана.

Лоран. Здравствуйте. Садитесь. (Она продолжает стоять.) Итак... Как поживает малышка?

Франсина (удивленно). Теперь она не отталкивает ее.

Лоран. Оказывается, вы превосходный врач. А вам что угодно? (После паузы.) Я не собираюсь вас съесть. Я уже позавтракал, только что.

Франсина (слегка улыбувшись). Доктора Бастида тут нет?

Лоран. Надо было это сказать сразу. (Идет к правой двери и открывает ее.) Доктор, это к вам. Да не грустите так, пожалуйста.

Столовая, где находится доктор Бастид.

Франсина. Теперь она его больше не отталкивает.

Бастид. Кто?

Франсина. Тита, коза.

Бастид. Полагаю, ты пришла не для того, чтобы рассказывать мне об этом.

Франсина. Разумеется.

В своем кабинете Лоран снова открывает левую дверь.

Лоран. Кто следующий?

Это Бертран, директор школы. В большом пакете у него рентгеновский снимок. Лоран широким жестом приглашает его сесть.

— Садитесь.

Бертран. Не убежден, узнали ли вы меня. Я Бертран, директор школы.

Лоран. Конечно.

Бертран. Одновременно я являюсь секретарем мэрии.

Лоран. Но все это не болезни. Так что же с вами?

Бертран (протягивая Лорану рентгеновский снимок). У меня маленькая язва желудка. Мне сделали снимок. Доктор Бастид сказал, что нужна операция. Я хотел бы знать, можно ли обождать до каникул. Потому что сейчас, в самый разгар подготовки к экзаменам, это не очень удобно...

Лоран. Кто вам готовит еду?

Бертран (удивленно). Я сам... С тех пор, как моя бедная жена умерла... У меня мало времени, но я кое-как справляюсь... Консервы, помидоры... Варю себе на два-три дня картошку.

Лоран. Это безусловно доставляет удовольствие вашей язве...

В столовой.

Франсина. Вы уверены?

Бастид. Ты это знаешь не хуже меня. Не стоило приходить ко мне. Только плакать нечего — этим делу не поможешь. Что с вами со всеми, черт возьми, происходит? Вы ведь такие спокойные, пока целенькие! Нет, вам непременно надо переспать. Как козам! И тотчас попадаетесь, и прощай, свобода!

Франсина (протестуя). Это не было разворотом... Я любила его.

Бастид. Нельзя любить человека как стоящего выше, так и ниже тебя. Ты, значит, поэтому ездила в Ниццу... Чтобы попробовать от...

Франсина (не понимая). Нет, из-за работы... Но ее нелегко найти. Я еще не настолько пала, чтобы согласиться на некоторые вещи.

Бастид. А что говорит твой отец?

Франсина (мрачно). Он ничего не знает... Не представляю себе, как ему сказать... Мне страшно... Не столько за себя,

сколько за него самого. Мать немного поплачет, но, в сущности, будет довольна. А вот он...

В кабинете.

Лоран. Оперировать! Они только об этом и думают! Ведь куда проще бороться с причинами зла. (Дает ему рецепт.) Держите. Но я вас не излечу один.

Бертран. Вы пошлете меня к специалисту?

Лоран. Да. К вам самому... Именно с вами вместе мы вас и вылечим. Я вам все объясню, а вы мне поможете... И таким образом вы сами себе поможете.

Бертран. О, я понял... Психический метод?

Лоран. Не совсем... Но вам не придется обращаться к аптекарю. Вам придется... Кажется, жена почтаря кормит обедами?..

Бертран (облегченно). Это верно! Она хорошо готовит... Не очень изысканно, но вкусно! Вы полагаете, что...

Лоран. Вот так-то лучше. И вы не будете одни, как наказанный мученик. До свидания, мсье Бертран. (Показывая на дверь направо.) Сюда...

Бертран. Неплохая мысль. Я подумаю... Нет, это туда. (Показав на другую дверь.) Доктор Бастид нас выпускал через эту дверь.

Директор школы и доктор Бастид сталкиваются в дверях.

Бертран. Здравствуйте, доктор.

Бастид. Здравствуйте, господин Бертран.

Когда тот выходит, Бастид знаком как бы говорит: «Тут нечего делать», а Лоран отвечает ему: «Это еще неизвестно». Бастид в ответ лишь пожимает плечами.

Лоран. А что с ней? Почему она не хотела мне сказать?

Бастид. Она беременна.

Лоран. Вот как... (По его лицу словно пробегают тень.) А что по этому поводу говорит отец?

Б а с т и д. Ее отец?

Л о р а н. Нет, виновник.

Б а с т и д. Хм. Похоже, что он не станет отвечать за свою подпись. Обратите внимание, это неплохой парень, но слабый, под пятой у матери. И кошелек его матери ему недоступен. К тому же он женится на богатой...

Л о р а н. Ну и семейка...

Б а с т и д. Может быть, скажете, что такое не бывает в Париже...

Л о р а н (сев за стол и записывая). Сколько месяцев?

Б а с т и д. Три или четыре...

Л о р а н. Когда вы просили ее прийти снова?

Б а с т и д (рассмеявшись). Снова? Если она придет, то на восьмом или девятом месяце... а может быть, и в последнюю минуту. Здесь женщины не считают беременность болезнью.

Л о р а н. И они правы. Но им все же надо объяснить, что это важно для них самих и ребенка...

Б а с т и д. Объяснить! Пусть действует природа, она понимает лучше, чем мы.

Л о р а н. Там, наверху, мне показалось, что вы хотели соорудить плотину.

Б а с т и д. Не вижу связи.

Л о р а н. Плотина тоже помогает природе.

Б а с т и д. Это не одно и то же. (Подходит к нему.) Вы меня огорчаете. (Стук в дверь.) Да...

С е л и н а. Доктор Рипер.

Входит мужчина лет сорока, у него светские манеры и веселый, самоуверенный вид.

Р и п е р. Здравствуйте, господа.

Б а с т и д (представляя). Господин Лоран, мой преемник. Господин Рипер, руководитель клиники в субпрефектуре.

Р и п е р (Лорану). Кажется, вы из Парижа... Что заставило вас покинуть столицу?

Лоран. Я работал не совсем в том Париже, о котором вы думаете.

Рипер. Словом, вы успеете пожалеть о нем. Мне показалось, что я встретился по дороге с моей язвой. Когда вы его ко мне пришлете?

Лоран. Я думаю, что это не потребуется.

Бастид. Как так? Вы видели его рентгеновский снимок?

Лоран. Именно потому. (Риперу.) А как мадам Лубэ?

Рипер. Ее увозит карета «скорой помощи». Самое время! Она настаивает на том, чтобы взять малютку. Я позвонил. Придется сделать переливание крови.

Лоран. Мы оставляем все на попечение природы, а когда та не справляется, бываем дьявольски озабочены!

Бастид. Когда вы останетесь один, дорогой мой, вы будете делать все, что захотите.

Кабинет доктора Лорана. Мебель сдвинута в угол комнаты и покрыта одеялом. Взобравшись на раздвижную лесенку, Виктор перекрашивает дверь. Лоран рядом.

Лоран. Когда вы думаете кончить?

Виктор. Самое трудное — это ободок.

Лоран. Вижу. Вы второй раз начинаете заново.

Виктор. Может получится жирный накат. Но раз вы тут, я как раз хотел спросить у вас совет. Мы ведь в вашем кабинете? С некоторого времени мне кажется, что у меня дрожит рука.

Лоран. Покажите глаза.

Виктор. А что там такое?

Лоран. Сами посмотрите... (Ведет его к зеркалу.)

Виктор. Ну и что такое? Глаза у меня красивые!

Лоран. Какого цвета ваши белки? Желтые! Вот вам совет: для начала отмените аперитивы. И разбавляйте вино водой.

Виктор (с ужасом). Водой!

Лоран взял статуэтку, которую мы уже видели в сцене с Бастидом, и направляется к двери. Здесь оборачивается.

Лоран. Так мы вылечим вашу печень. Но если станете продолжать пить, недоразумения будут продолжаться!.. (Выходит.)

Виктор (в зеркало). Аква, аква! Так еще он убедит меня, что я пьяница.

Тем временем Лоран со статуэткой в руке входит в приемную и ставит ее в угол рядом с различными предметами — картинами, абажурами и т. д. Зовет: «Селина!»

И когда та появляется...

Лоран. Вот список. Сначала я иду к Симону по поводу его ожога, затем к Миу из-за деда, затем Бернар, Готье...

Селина. Какой из Бернаров?

Лоран. Астматик. (При выходе оборачивается.) Когда вы наконец меня освободите от всего этого?

Селина (наклонившись и подбирая статуэтку). И «Плодовитость» тоже? Это же бронза! (Относит статуэтку на кухню.) Последние тридцать лет мимо нее прошли все местные больные!

Лоран. Вот и хватит! (Передумав, идет за Селиной на кухню.) Селина! Позвоните в клинику и узнайте, есть ли там место. Боюсь, что у маленького Готье аппендицит... (Удивленный, останавливается на пороге.) Это вы?

Он видит Франсину, которая сидит на стуле со смущенным и диковатым видом.

Лоран. Здравствуйте...

Франсина. Здравствуйте.

Селина (словно чувствуя себя виноватой). Она пришла меня спросить, что ей надо делать, чтобы получить пособие по беременности, потому что вдова Эскален...

Франсина. ...Больше любит держать деньги при себе, чем видеть, как они бегают где-то...

Селина. Вся сложность еще в том, что она хочет уехать в Ниццу.

Франсина (с замкнутым выражением). В Ниццу или еще куда-нибудь...

Лоран (думая, что не понял). Ваши родители... (Жест — «выгнали из дому».)

Франсина. Нет. Я ничего им не сказала. И так они достаточно стыда натерпелись из-за меня. Лучше уехать...

Лоран (подойдя к ней). Стыда от чего? Вы кого-нибудь убили?

Франсина (живо). О, сейчас не время шутить.

Лоран. А вдова Эскален... Мать этого парня... вы думаете, она стыдится за него?

Франсина. Конечно, нет.

Лоран. Так что же? Почему же ваш отец должен стыдиться за вас? Когда вы ему скажете, что он будет дедом, он, вероятно, накостыляет вам. Но это не страшно, это разгоняет кровь... А потом он смирится, раз уж вы решили иметь ребенка. Если же вы уедете...

Звонок телефона. Лоран делает знак Селине подойти. Она выходит. Лоран поворачивается к Франсине.

Лоран. Если вы уедете, где он родится? У чужих людей или в больнице? А потом что будет? Что вы с ним станете делать? Отдадите в ясли?

Франсина. Если бы я хотела от него отделаться, я бы давно уже это сделала... в Ницце. Когда я поняла, что беременна, мне указали на одну женщину. Я пошла было к ней, но потом ку-барем скатилась по лестнице... Нет, я буду рожать.

Селина (входя). Я то же самое ей сказала! Не ты первая, не ты последняя. Когда это станет заметно, на тебя будут показывать пальцем, но потом людям наскучит быть злыми... Это звонил муж Катрин Лубэ. Он говорит, что с тех пор, как она вернулась из клиники, все идет потихоньку. Он хотел бы, чтобы вы зашли к ним.

Франсина. Катрин Лубэ — женщина, о которой никто не скажет ничего дурного. И все-таки это похоже на наказание. Если и меня ждет такое...

Лоран (твердо). Нет! (Подходит к ней.) О чем вы думаете?

Франсина. Что умру.

Лоран. Bravo! (Селине.) Что вы ему ответили?

Селина. Ничего.

Лоран. Постараюсь зайти...

Комната Катрин. Сидя в кресле, она наклоняется к колыбели дочери.

Катрин (тихо). Бедняжка столько плакала... Совсем осталась без сил. Она засыпает, когда не имеет сил, а потом снова начинает плакать во сне. Открывает внезапно глазки и плачет, плачет. Что делать, доктор?

Лоран (рядом с нею). Вы обе настрадались. Только... она не может это сказать. Понемногу она успокоится.

Катрин. С тех пор как мы вернулись, мне кажется, ей не лучше.

Лоран. Она тем скорее успокоится, чем скорее это сделаете вы сами.

Катрин. Я спокойна, я никогда не была спокойнее. В начале беременности я бунтовала, я плохо себя чувствовала, меня раздражали запахи. Но понемногу я поняла...

Лоран. Что же вы поняли?

Катрин. Я убила свою мать при рождении. Я сама едва не умерла, произведя на свет свою дочку. Моя дочь страдала, увидев свет и будет всю жизнь страдать. Это — целая цепь страданий. Надо смириться. Такова наша распрекрасная женская доля.

Лоран. Это вы скажете позднее вашей дочери.

Она собирается продолжить, но в комнату входит Андре Лубэ.

Л у б э. Ну, как вы находите моих женщин?

К а т р и н (обернувшись). Тихо!

Л о р а н. Не беспокойтесь. Мы их обеих научим ходить...

Л у б э (Катрин). Да, ты увидишь. А теперь пусть тебя немного побалуют...

Он хочет ее поцеловать. Та отстраняется. Замешательство.

Л у б э. Ты не предложила ничего доктору? Местное винцо?

Л о р а н (отклоняя). Спасибо.

Л у б э. Вам не будет от него худо. Его делает мой отец. (Катрин.) Хочешь немного? (Выходит.)

Л о р а н. Он вас любит.

К а т р и н. Я тоже. Но он ведет себя, словно ничего не случилось. Вы же должны меня понять. Я знаю, почему вы приехали сюда. Вы ведь тоже больны. Об этом говорили врачи в клинике.

Л о р а н. Они ошибаются. Только я не разговариваю, я борюсь.

Л у б э (входя). Вот и я.

Плач ребенка.

К а т р и н. Ты ее разбудил. Похоже, что ты умеешь приносить только горе...

Л у б э хочет взять ребенка на руки. Катрин опережает его.

К а т р и н. Не тронь ее. Я сама. (Качает ребенка и нежно напевает.)

Л у б э. Доктор, скажите, разве ребенок в семье может быть проклятием?

К а т р и н. Разве это моя вина, если мне хочется кричать, когда он приближается ко мне?

Л о р а н (указав на постель). Значит, ночью здесь спит малютка?

К а т р и н (с вызовом). Да...

Он подходит к двери и пытается ее открыть. Дверь заперта.

Л о р а н. А он там?

К а т р и н (так же). Да...

Лоран (обернувшись). Вы сделаете несчастной и вашу дочь. Ее место не тут, между вами, как стена. Ее место там, а вашего мужа — здесь.

Катрин. Вы — мужчина и говорите, как мужчина. А что касается проповеди, то с меня достаточно господина кюре! Мне жаль, что я в вас ошиблась.

На кухне в доме Лорана Селина водружает статуэтку на полочку над очагом. Слышно, как хлопает дверь, шаги в коридоре. Скрипят ступени. Селина быстро подходит к двери.

Селина. Вы идете спать? Не хотите поесть?

Лоран (за кадром). Нет, я устал.

Пожав плечами, Селина возвращается на кухню.

Комната Лорана. Усталым жестом он бросает шляпу на стул и садится на край постели. Потом поднимает руку и ощупывает правую верхнюю часть груди. Затем, как бы встряхнувшись, начинает думать о Франсине и Катрин. Ищет книгу на этажерке. Медленно возвращается к постели. Стук в дверь.

Входит Селина с подносом. Еще до того, как Лоран успевает что-то сказать, она сама переходит в атаку.

Селина. Вы ведь говорите больным: приказы отдает голова, она вас и вылечит. А где ваша собственная голова? Если бы я вам позволила делать что угодно, ваши микробы съели бы вас живым...

Селина ставит поднос на столик и стелит постель. Тронутый ее грубоватой преданностью, Лоран улыбается.

Селина. Ложитесь. Я подам в постель.

Лоран. Но сначала вы вызовете мне Париж. (Ищет номер в записной книжке.)

Селина. Париж?..

Зал в мэрии. Бертран тщательно что-то записывает в регистрационную книгу. Старая дева, мадемуазель Анна, стучит на древней пишущей машинке. Бертран смотрит поверх ее головы.

Б е р т р а н. Что вы ищете?

Лоран просматривает огромную книгу гражданского состояния. Он отвечает, не прекращая работу.

Л о р а н. Возраст умерших... 89 лет и 1 месяц, 41 год и 3 месяца, 78 лет, 47, 82 и 15 дней.

Б е р т р а н. В такой старой деревне, как наша, в книге больше числится народа, чем в домах. Мэр охотно предоставит вам зал мэрии, но он не очень понимает, что вы хотите предпринять. Я, кстати, тоже.

Л о р а н. Прочсть своеобразную лекцию... Привлечь внимание людей к болезням, к тому, чтобы они сами понимали, что происходит в их теле.

Б е р т р а н. И вы думаете, что они придут? Дорогой мой коллега, нельзя заставить пить мула, если он не испытывает жажды.

Л о р а н. Я хочу начать с женщин.

Б е р т р а н. Если бы вы еще сказали — с мужчин! А женщины...

Л о р а н. Мне кажется, я могу им рассказать кое-что интересное.

Б е р т р а н. Если вы прочтете им лекцию о любви или о том, как не иметь детей...

Л о р а н. Господин Бертран, вы воспитываете детей, это ваше дело, вам это нелегко дается. Но до того, как дать им образование, есть кто-то, кто помогает им увидеть свет.

Б е р т р а н. Врач.

Л о р а н. Нет, женщина.

Б е р т р а н. Понимаю... евгеника...

Л о р а н. Как вы думаете, сколько в округе беременных женщин?

Н е р т р а н (удивленно). Откуда я знаю... Я не бываю в спальнях. (Смеется.) Но есть человек, который мог бы вам помочь...

С а д и к у к ю р е. Пасека. Кюре возится с ульями. На тарелке золотится прекрасный мед.

К ю р е. Да, я в курсе многих вещей. Между нами говоря, я должен был бы стать доктором тоже. Не могу сказать, что в этих делах я заменяю господа бога, но иногда я помогаю ему. Бывает, что жена хочет ребенка, а муж нет. Я ей говорю: «Притворись беременной». Он перестанет остерегаться, раз — и дело сделано!

Л о р а н. Значит, вы знаете...

К ю р е. Я могу вам сказать обо всем, что не касается тайны исповеди. (Считает по пальцам.) Это большая Фернанда, жена парикмахера Жанна, Мариетта — хотя она не ходит ко мне, но мне все равно известно, — толстая Марго из Беневана, у которой их было с полдюжины, но среди них есть и умершие. Кто еще? Ах да, еще маленькая Одиль, которая вышла замуж три месяца назад за мясника. Не знаю, кажется, все. Сколько выходит?

Л о р а н. Пять.

К ю р е. Жена мэра. Это точно. В пасхальные дни многие приходили ко мне. Значит сколько?

Л о р а н. Шесть.

К ю р е. Я найду вам и других... Мартина... Нет, это сомнительно.

Л о р а н. Сомнительно?

К ю р е. Она приходила поговорить об этих вещах. Но, скорее всего, просто сама придумала. Мне кажется, муж не очень обращает внимание на свой виноградник... Ах да, Ноэми, жена сторожа. Теперь сколько?

Л о р а н. Семь.

К ю р е. Думаю, это все, что я в силах вспомнить.

Л о р а н. Я знаю еще одну.

К ю р е. Вот как... Кто же? (Лоран делает жест.) Есть ведь еще и неверующие.

Л о р а н. Я хотел вас кое о чем попросить. Мне сказали, что у вас имеется проигрыватель.

К ю р е. Да.

Л о р а н. Новая модель?

К ю р е. Кажется, нет, довоенная, но хорошо работает, и игла у него из сапфира.

Л о р а н. Мне нужен проигрыватель с тридцатью тремя оборотами.

К ю р е. Вы слишком много хотите... Собираетесь дать им послушать музыку?

Л о р а н. Может быть...

Кабинет доктора Лорана. Он разговаривает с акушеркой.

А к у ш е р к а. Я работаю акушеркой тридцать лет и знаю свое дело. Моя совесть чиста! Понадобилось приехать парижанину, чтобы выслушивать упреки. Значит, если они страдают, это моя вина?

Л о р а н. Да нет же. Я просто говорю, что теперь женщины рожают без боли. Тысячи во всем мире. Я еду в Париж, чтобы посмотреть это. Одних книг недостаточно.

А к у ш е р к а. В Париж, в Париж... Словно там производят детей на свет иначе. Я умею принимать роды, не то что вы. Вы сказали доктору Бастиду, что никогда не принимали рожениц. Что это еще за выдумки?

Л о р а н. Это я как раз и пытаюсь вам объяснить. (Протягивает книгу.)

А к у ш е р к а. Это меня не интересует и не заинтересует никого. Вам придется читать лекцию в пустом зале.

Лоран спокойно берет ее за плечи и выталкивает на улицу. Затем возвращается в комнату. Селина уже ждет его с чемоданом и шляпой.

Лоран. В срочных случаях — к доктору Риперу. При пустяках — к аптекарю.

Он берет чемодан и шляпу и направляется к выходу.

Селина (с беспокойством). Вы действительно хотите лететь самолетом?

Лоран. Надо же вернуться послезавтра.

Селина. Матерь божья, позаботься о нем...

Вечер. Жители деревни прогуливаются по площади. Сидящие на пороге кафе люди смотрят на них. Внутри во всю мощь работает радио. Перед дверью мэрии разговаривают аптекарь и секретарь.

Аптекарь. Так его все нет?

Бертран. Не понимаю, где он.

Аптекарь. С моей точки зрения, все, что он увидел в Париже, — ерунда, и он просто боится вернуться.

Группа прогуливающихся женщин.

Анна. Вы идете на спектакль?

Г-жа Миу. Не знаю, состоится ли он, ведь никто не идет туда.

Г-жа Шаррас. Добрый вечер, Фина. Вы, значит, тоже пришли сюда?

Г-жа Симоне. Сегодня хороший вечер, хочется подышать свежим воздухом. А вы?

Г-жа Шаррас. Мы гуляем.

Акушерка. Похоже, что доктора нет.

Г-жа Симоне. А вот и он.

Перед дверью затормозил старенький «пежо». Лоран выходит. У него в руках проигрыватель.

Л о р а н. Добрый вечер, господа. У меня что-то не ладилось с зажиганием. Сколько народу!

А п т е к а р ь. На площади — да.

Л о р а н. Я принес проигрыватель.

Б е р т р а н. Помочь вам включить его?

Оба входят в залу. Там — ни души.

Б е р т р а н. Я ведь вам сказал, что нельзя напоить мула, которого не мучает жажда.

У двери кафе.

Г а л л и а. Без боли... без боли... Лучше б вылечил мой радикулит.

К т о - т о. Он принес проигрыватель.

М о р а т е л л и (хозяин кафе). Не тревожься, он нам не конкуренция. (Кричит.) Дениза, включи телевизор! Не пропустить бы начало матча.

К т о - т о. Какого матча?

М о р а т е л л и. Чемпионата по боксу в полусреднем весе.

Доктор Лоран снова подошел к двери ратуши. Он одет в свой лучший серый костюм и стоит у входа, как торговец, который хочет привлечь покупателей. Улыбается двум дамам.

Л о р а н. Мы скоро начинаем. (Показав на афишу.)

М а д о. Пойдем?

В и в и а н. Но ведь там никого нет.

И они не входят. Столяр Жозеф, увидев надпись «Бесплатно», входит. Лоран смотрит на него без всякого удовольствия. Немного подалее двое молодых людей обращаются к двум девушкам.

Г а с т о н. Ты идешь, моя крошка?

С о ф и. Вот еще, чего мне там делать?

Г а с т о н. Ты права. А ты, Жильберта, не интересуешься тайнами природы? Я могу тебя просвятить.

Жильберта. Оставь меня в покое... Тебе бы только смеяться. А все остальное только нас касается.

Из окна своей комнаты Катрин вместе со свекровью смотрит на площадь.

Свекровь. Интересно, пойдут они или нет?

Катрин. Без боли... без боли... Они словно дети, которым пообещали пирожное... (Увидев Франсину, которая направляется на площадь.) Только этой не хватало! (Услышала плач ребенка.) Иду... Иду, моя маленькая...

Катрин резко закрывает окно и возвращается к колыбели.

Приход на площадь Франсины не прошел незамеченным. Она подходит к двери ратуши, слегка улыбается Лорану и исчезает. К Лорану подходит мальчик.

Мальчик. Простите, мсье... А кино будет?

Лоран. Нет, мальш, кино не будет.

Мальчик. Жаль... Тогда я приду в другой раз.

Улышкен смех молодых людей. В кафе начинается обещанная трансляция матча по боксу. И тотчас толпа направляется туда.

Морателли. Бокс — это бокс...

Внутри ратуши. Воспользовавшись шумом на площади, несколько человек входят в зал, стараясь остаться незамеченными. Это старуха, три молодые женщины, мать с девочкой, булочница, Жильберта, супружеская пара (муж — тот, что был с жеребенком), Фелисьен, еще одна пара весьма преклонных лет и, наконец, Селина, акушерка и аптекарь. Лоран входит последним

и пересекает зал. Смотрит на собравшихся, как бы взвешивая, удастся ли ему выдержать экзамен.

Л о р а н. Садитесь поближе.

Оказывается, все они расселись в глубине, у самого выхода.

Л о р а н (еще раз поглядев на них). Мне сказали: «Они не придут». Мне сказали (поглядев на секретаря), что нельзя заставить пить... цветок, который не испытывает жажду. Но вы жаждете узнать, почему я пригласил вас сюда. (Направляясь сам к ним.) Я хотел бы запросто побеседовать с вами. Конечно, я разговариваю иначе, чем вы. Я говорю так же, как те люди, среди которых я всегда жил, — рабочие. Но и в городе и в деревне всех волнуют одни и те же проблемы жизни и смерти. Моя задача — отдалить смерть как можно дальше. А жизнь должна предстать перед вами не только как драма матери и ребенка. Так вот... В день моего приезда в Сен-Мартен я встретил одного человека, который присутствует здесь, и который посреди ночи занимался переселением своего жеребенка. Почему он это делал?

М у ж ч и н а с ж е р е б е н к о м. Из-за криков Катрин Лубэ. Бедное животное нервничало, у него появились колики.

Л о р а н. Не смейтесь. Это хороший хозяин, который заботится о здоровье своей скотины. А разве мы не должны заботиться о матери и ребенке? Вы скажете мне, что женщины всегда страдали. Вчера — да, сегодня — нет. Я только что приехал из Парижа, я видел трех женщин, которые рожали по новому методу. Они произвели на свет своих детей, не испустив ни малейшего крика. И знаете, как они вели себя в тот момент? Они смеялись. Да, так они были счастливы. Одна из них даже попросила что-нибудь пожевать, как после хорошей работы. Это я видел собственными глазами. Теперь я знаю: женщина может рожать без боли. Со старым проклятием покончено!

Его слова произвели известное впечатление. Через маленькую дверь с улицы доносится трансляция матча. Через левую дверь,

ведущую на лестницу, входит Франсина, которая слушала с улицы.

Лоран. Я принес проигрыватель. Но не для того, чтобы послушать музыку. Эта пластинка была записана во время родов. Роженица хотела, чтобы ее опыт послужил примером для других.

На улице. Один из мальчишек взобрался на подоконник и смотрит через ставни.

Первый мальчик. Так и есть...

Второй мальчик. Что?

Первый мальчик. Он ставит пластинку на проигрыватель.

Внутри мэрии.

Лоран. Надо учиться рожать точно так же, как вы учитесь читать и писать. (Фелисьену.) Как ты научился ездить на велосипеде. Спортсмены месяцами готовятся к состязанию. Они тренируют свои мускулы. Учатся дышать.

Лоран смотрит опять на Фелисьена. Девушка и парень, посмотрев друг на друга, внезапно берутся за руки.

Лоран. И вот приходит великий день.

Он подходит к окну и закрывает его, ибо шум от матча начинает мешать.

Лоран. Роды — это тоже матч. Вы можете родить без боли, но не без усилий. Чемпион перед выходом на ринг знает, что его ждет большая работа. Роженица, которая умеет пользоваться своей головой и своим телом, вместо того чтобы быть в положении жертвы катастрофы, сама будет управлять родами. Но она не останется одна. У нее будет учитель — врач. Он будет говорить не по-латыни, он не станет повторять слова, которые трудно найти даже в словарях. Он вам все постарается объяснить, и ваш мозг будет управлять телом. А кроме того, рядом будет

тот, кого вы уже считаете лишним в час испытания,— ваш муж.

Реакция женщин. Они смеются.

Л о р а н. Да, муж, бесполезный, виноватый, стыдливо сидящий в своем углу. Так вот он станет полезен! Он будет вместе с вами учить уроки, гордиться этим, и вы почувствуете себя счастливыми. А если нет мужа (он смотрит в сторону Франсины) — так ведь тоже бывает,— его заменят семья и врач.

Аптекарь выходит на площадь: это его не интересует. На скамье сидят двое мужчин.

Г а л л и а. Что он рассказывает?

А п т е к а р ь. Предвыборные обещания... Завтра будут брить бесплатно и рожать без боли.

Р у. Чем он только занимается, этот врач!.. Есть вещи, о которых нельзя говорить. Никто не заглядывает в ночной горшок и не выкладывает свои кишки на стол.

Внутри мэрии Лоран продолжает лекцию.

Л о р а н. Первое сражение должно быть с вами самими, с вашими старыми страхами, с вашими предрассудками (взглянув опять на Франсину), с суеверием и невежеством. А страшные рассказы, кесарево сечение, скобы, чудовища, дикие советы? И вот, когда приходит решающий момент, женщина уже знает, что ее ждут «боли». И она орет. Все это надо отместить. Вам надо знать, как устроено ваше тело, как проходят роды. И, смею вас заверить, это совсем не нездоровое любопытство.

На балконе мальчики.

— Что он говорит?

— Не слышно...

Что он делает?

Он жмет руку мадам Миу.

В зале Лоран действительно жмет руку мадам Миу.

Л о р а н. Напрягайтесь сильнее. Вам больно?

Мадам Миу (ее это забавляет и немного смущает). Нет...

Л о р а н. Ну еще! Вам больно?

Мадам Миу (смеясь). Нет!

Л о р а н. Вот видите! Вы изо всей силы напрягли свои мускулы, и вам не было больно. Напрягите еще бицепсы, и снова не испытаете никакой боли. Это нормально. Для того и существуют мускулы. Когда ребенок развивается, матка разбухает. Беременные женщины это чувствуют, но не страдают. Это нормально. А во время родов матка сжимается, и женщина начинает кричать. Что произошло? Просто это пришел в волнение мозговой аппарат. Ибо с тех пор, как вы выросли, он только и слышал о родовых болях, слышал, как кричат соседки, сестры или тетки, и он связывает роды со страданием. (Ставит на проигрыватель пластинку.)

Дом Катрин. Она пеленает ребенка. Муж кончил читать газету. Она поднимает глаза.

К а т р и н. Интересно, сколько их?..

Л у б э. Кого? Сколько кого?

К а т р и н. Женщин, которые пришли его послушать.

Л у б э. Чего ты волнуешься по пустякам.

К а т р и н. По пустякам! Я столько выстрадала из-за тебя и ребенка. Значит, ты согласен с ним... Страдание бессмысленно. Я страдала зря!

Л у б э (пытаясь обнять ее). Катрин... Ты ненавидишь меня, словно это моя вина.

Катрин. Оставь меня. Иди на его лекцию. Иди и похлопай ему! Я страдала одна, и ты мне не нужен!

Лубэ. Моя мать тоже страдала, когда рожала меня. Но она не ненавидела за это отца.

Катрин. Откуда ты это знаешь? (Повернувшись к дочери.) Маленькая моя, мой кролик... все кончено, все кончено... Мама тут... мама рядом... Она тебя никогда не оставит... никогда... никогда...

Лубэ подошел к двери и остановился, перед тем как выйти.

Лубэ. Катрин, здесь, перед матерью, я хочу тебе сказать одну вещь. Я думаю, что всегда был хорошим мужем... И ты тоже любила меня. А теперь ты словно хочешь отдалить меня от себя и моей дочери. Ты зовешь врача, но твоя болезнь здесь. (Указал на голову. Выходит, хлопнув дверью.)

Свекровь. Ты напрасно так себя ведешь с ним. Почувствовав себя несчастным, он либо начнет пить, либо будет искать утешение на стороне... У тебя хороший муж, не стоит его терять. У меня вот единственно счастливый период в жизни связан с девичеством. Женитьба — это конец свободы. Пусть бог лишит меня жизни, но только не начинать все сначала... А ведь тебя муж балует. У тебя есть автомобиль, он купил тебе проигрыватель.

Катрин. Проигрыватель! (Закрывает его крышку.)

В мэрии все слушают пластинку. В конце записи роженица произносит: «Это чудесно, доктор, это чудесно!»

Лоран. Вот так... Завтра это должно стать чудесным для всех женщин. Конечно, без работы тут не обойтись. Но вы ведь не боитесь работы! И потом, я буду рядом. Мы будем заниматься вместе. Большая школа. Мужья смогут приходить тоже. Это бесплатно. Чем вы рискуете? Вам нечего терять в любом случае. Я кончил. Если есть вопросы... Если хотите записаться...

В зале тишина. Никто не двигается с места.

Л о р а н. Никто? Не стесняйтесь.

Одна из женщин хотела что-то сказать, но сидящая сзади акушерка положила ей руку на плечо, и та загнулась.

Л о р а н (повторяя). Никто не хочет записаться? (Пауза.) Хорошо. Если вы надумаете и я вам понадобится, вы знаете, где меня найти. (Медленно подходит к столу.)

Все с шумом встают, но выходят тихо.

К Лорану подходит Жозеф.

— Я холостяк, но я на вашей стороне. Только, знаете, для того чтобы заставить этих женщин прийти... (Разводит руками и выходит.)

К Лорану подходит старая седая дама, непохожая на крестьянку.

Г-жа Ванолли. Браво!.. Вы меня не знаете, я нездешняя. Вы скажете, что в моем возрасте это не должно меня интересовать. Но я пришла из-за мужа. Вы скоро о нас услышите. (Пожимает ему руку, направляется к двери, затем возвращается.) Остерегайтесь своих коллег.

Л о р а н (удивленно). Почему?

Г-жа Ванолли. Они смогут расценить это как саморекламу. Лоран удивленно смотрит на нее. Она снова идет к двери и опять возвращается.

Г-жа Ванолли. Могу я вам еще кое-что сказать? Вам надо носить темно-синий костюм.

На этот раз она совсем уходит. Лоран смотрит ей вслед.

Б е р т р а н. Это жена доктора Ванолли... старого врача, живущего по другую сторону горы.

Л о р а н. Так что вы обо всем этом думаете?

Б е р т р а н. Коллективные занятия?.. Это не получится. Они будут стыдиться друг друга и не захотят, чтобы мужья были рядом.

Лоран собирает записи и удаляется. Последним уходит учитель.

В небольшом вестибюле Лоран сталкивается с Франсиной. После некоторого раздумья она резко говорит ему:

— Я хочу учиться.

Лоран с большим волнением смотрит на нее.

Франсина. Вы сказали, что родам можно научиться, как чтению. Но я не очень образованная.

Лоран (подходя к ней). Раз вы пришли, значит, быстро научитесь.

Франсина. Я поняла: то, что вы говорили о тех, у кого нет мужа, относилось ко мне. Я им сказала. Отец был очень сердит, а теперь начинает говорить: «Вот когда появится малыш...» — а мама вяжет... Спасибо.

Она пожимает ему руку, хотя он ей ее не протягивал, и быстро выходит. И только после этого Лоран произносит:

— Это я вас благодарю.

Угол одной из улиц. Две женщины переговариваются на балконах.

Г-жа Симоне. Знаете, что я только что узнала?

Г-жа Шаррас. Нет.

Г-жа Симоне. Он дает уроки Франсине из Ранкюреля...

Г-жа Шаррас. Разве Франсина тяжела?

Старая дева. Честные женщины не захотят ходить к нему.

Г-жа Симоне. Говорят, ему было нелегко приручить отца. Теперь всем семейством слушают его как оракула.

Небольшая ферма. Родители Франсины и Лоран заканчивают еду. Стол выставлен на улицу.

Мать. Как вы нашли кролика?

Лоран. Недурен.

Отец. Только ни слова жандармам.

Мать. Вы выглядите лучше. А вам не трудно взбираться сюда?

Лоран. Напротив.

Отец отрезает большой кусок хлеба. Мать передает его Лорану.

Мать. Ты обычно так тонко режешь...

Франсина (смеясь). Когда я была маленькая, меня забавляло смотреть через него. Так он просвечивал. (Отцу.) Однажды ты отрезал толще, и я помню, как попросила тебя: «Папа, сделай так, чтобы я тебя никогда не видела». И ты дал мне оплеуху.

Все смеются.

Лоран. Пора заниматься...

Франсина и ее родители усаживаются перед домом, и все трое с большим вниманием смотрят на Лорана.

Лоран. Представьте себе, что все вы трое находитесь в классе и все, что я говорю, полезно и вам и ей.

Отец. Класс... Давно я не был в школе.

Мать. И я там долго не пробыла.

Франсина. Я тоже... Боюсь, что не пойму всего.

Лоран. Когда хочешь, всему научишься.

Кафе в Сен-Мартене. Сидит группа мужчин.

Беранже. Он добивается появления новой мадонны.

Ру. Он ездит туда каждое воскресенье, как к возлюбленной.

Симонет. Это не ради девушки.

Ру. Ради искусства. И чего так стараться из-за ребенка, у которого нет отца.

Жозеф. А я говорю, что этот врач делает доброе дело. Если бросать камни во всех, кто грешил, не хватит камней для того, чтобы мостить дорогу. Я плачу за свой стакан. (Уходит.)

Гийомет. Как говорит бедная мадам Лубэ, боль — принадлежность нашего мира. Верно, Андре?

Лубэ. Помолчите лучше. Я готов пойти на все, лишь бы никогда больше не видеть того, что видел.

Ру. Ну, до нового ребенка еще далеко! Вы знаете, она потребовала, чтобы он спал в отдельной комнате?

Симоне. Эта боль явно отразилась на голове мадам Лубэ...

На углу улицы разговаривают две женщины.

Г-жа Симоне. Ты в это веришь?

Г-жа Мадэ. Меня особенно раздражает, когда мужчины считают, будто и так все в порядке. Вот они бы испытали эту боль...

Больница в субпрефектуре. В комнате одеваются трое врачей. Рипер (протянув вырезку из газеты). Вы видели это, Гийо? Гийо (пожилой врач). Что такое?

Рипер. Парижанин рекламирует себя. (Обращаясь к третьему врачу, пока второй читает статью.) Лекция об обезболивании родов. Атака на классическую медицину.

Третий врач. Лучше бы он занялся собственным здоровьем. Гийо (возвращая статью Риперу). Он имеет право читать лекции, но если собирается устраивать курсы, даже бесплатные, это означает привлечение клиентуры.

Рипер. У меня такое впечатление, что он внушает страх. Две супружеские пары посетили меня, тогда как могли в обычных условиях обратиться к нему по поводу родов.

Гийо. К тому же он не специалист.

Третий врач. Можно бы ему посоветовать...

Рипер. Пусть сам расшибает себе лоб.

Телефонная станция.

Телефонистка. Париж... Соединяю с пятнадцатым в Сен-Мартене... Не выключайтесь... Говорите, пятнадцатый!

Кабинет Лорана, который разговаривает по телефону, что-то записывая на бумагу.

Лоран. Брошюры и документы — это все прекрасно, но... (Пауза.) Я совсем один здесь. Конечно, не пропаду. Согласен, я видел вас в Париже, но я сам никогда не практиковал. Если бы вы могли приехать. (Пауза.) Ладно, тем хуже. Понимаете, ведь я стараюсь не только за себя, но и за вас за всех...

Парижский врач. Бросайтесь в воду, старина, шевелите мозгами. Вы не одни, вокруг вас женщины. Понаблюдайте за ними.

Лоран. Да... Я не чувствую себя подавленным. Спасибо. Очень мило с вашей стороны.

Вешает трубку. Делает жест, словно пожимает руку. Он как будто рад и обеспокоен свалившейся на него ответственностью. Звонит телефон.

Лоран. Алло! Три единицы... Как? Вы в это верите? Не извиняйтесь... Хорошо сделали, что сказали. Спасибо.

Лоран вешает трубку. Смотрится в зеркало и отступает с удовлетворенным видом.

Группа женщин собирает лаванду.

Мадон. Я — нет, мой муж не хочет. Он говорит, что это неуважение к моей матери и бабушке, которые столько страдали.

Дениза. А я пойду вот назло свекрови.

Двор в доме доктора. Здесь находится небольшой дровяной сарай. Лоран колет дрова. Перед ним доктор Рипер. Слушая его и разговаривая, Лоран продолжает колоть дрова. Доктор Рипер старается уклониться от летящих щепок.

Р и п е р. Я не мог не заехать к вам. Меня вызвал мэр, господин Гийомен. Да и мадам Лубэ просила меня взять на себя заботу о ней и ее дочери. Я посчитал более порядочным предупредить вас об этом.

Л о р а н. Но каждый волен распоряжаться...

Р и п е р. Мадам Лубэ не очень нравятся ваши взгляды... В общем, ваш метод... то, что вы делаете... это же гитноз.

Л о р а н. Нисколько. Это много труда, много объяснений и... доверие.

Р и п е р. Послушайте, как можно заставить доверять невежественную клиентуру, которая первая начинает ругать вас. О чем нас просят женщины? Половчее освободить их... Они нам платят, чтобы мы сделали за них эту работу. А вы хотите заставить их самих работать. Необразованная девушка не может заменить врача. Все это не наши методы. Нужны, конечно, исследователи, согласен. Но они нужны в крупных центрах, в хорошо оборудованных больницах, а не здесь. У меня эти чувства притупились.

Л о р а н. Я объясняю вам. (Остановился.) Когда я начал, я сам не знал дороги. Но у меня есть клиентка, которая столько же учит меня, сколько я ее. Я вижу, как она расцветает, поднимает голову, сознает, что она собою представляет. Это куда важнее, чем все остальное. Для матери это тоже, быть может, новое рождение.

Р и п е р. Вы меня удивляете.

Л о р а н. Удивление положило начало науке. (Резко всаживает топор в дерево.)

Франсина у вдовы Эскален. Она говорит быстро, время от времени поднимая глаза.

Ф р а н с и н а. Я пришла к вам просить пособие, потому что имею на это право.

Идова Эскален — энергичная и властная женщина. Они находятся в большой комнате довольно зажиточного дома, обставленной в провинциальном стиле.

Идова Эскален. В самом деле? И кто тебе это сказал?

Франсина (делает шаг вперед). Доктор.

Идова (решительно). Он вмешивается не в свое дело...

Франсина. Вы не хотите мне платить потому, что не записали меня на социальное обеспечение. Здесь никто этого не делает. Но если поступит жалоба...

Идова. Попробуй только пожаловаться, воровка...

Франсина. Воровка?

Идова. Да, ты пыталась отнять его у меня... Ты хотела его женить на себе. Воровка сердец. И она еще шантажирует малышом, отца которого не знает сам бог...

Франсина. Я прошу у вас не свидетельство о рождении, а пособие, ибо работала у вас. Мои сердечные дела я оставляю для себя.

Идова. И оставляй на здоровье. Только запомни еще одно: ферма твоего отца принадлежит мне, и он задолжал уже три срока. Попробуй только меня пугать, и я вышвырну вас на улицу к празднику святого Михаила.

Франсина идет к двери. Оборачивается.

Франсина. Все знают, что вас съедает жадность. Когда вы тратите сто франков, статуя генерала Мессины в Ницце встает и кланяется...

В комнату входит высокий, бесхарактерный по виду парень.

Идова Эскален. Ты слышал, Антонен, что она говорит? Словно ей недостаточно, что у тебя сорвалась свадьба. Если бы ты был решительным парнем, ты пошел бы к доктору...

Антонен (поднимая руку). Послушай, мама, мне надоела эта история. Теперь все вмешиваются в нее. Едва я встречаю кого-нибудь, как меня спрашивают: «Ну, как Франсина? Когда это случится? Ты делаешь с нею упражнения?»

По дороге идет Франсина. Полугрузовичок-полуфургон старой модели обгоняет ее. За рулем Катрин.

К а т р и н. Здравствуй...

Ф р а н с и н а. Здравствуй.

К а т р и н. Подвезти тебя?

Ф р а н с и н а (немного удивленно). Охотно.

К а т р и н (поглядывая на нее). Как ты себя чувствуешь?

Ф р а н с и н а (спокойно). Очень хорошо.

К а т р и н (глядя на нее с некоторой печалью). Тебя не тошнит в машине?

Ф р а н с и н а. О нет... мне нравится...

К а т р и н (сжав губы). Ты стала знаменитостью. О тебе только и говорят. Это приятно твоим родителям?

Франсина не отвечает.

К а т р и н. Вот прекрасный материал для доклада на медицинском факультете.

Ф р а н с и н а (повернув голову). Доклада?

К а т р и н. А ты что думала? Что он это делает ради твоих прекрасных глаз?

Ф р а н с и н а. Я думаю, что он любит меня.

К а т р и н. Ты права. Врач всегда любит своих подопытных. Ему нужны кролики, мыши и крысы. Подчас кролик воображает, что если за ним хорошо ухаживают, значит, его любят.

Ф р а н с и н а (резко). Останови машину. (Выйдя на дорогу.) Может быть, я и кролик для него, зато я знаю, кто ты. (Кричит.) И я не верю тебе!

Доктор Лоран подъезжает к ферме. Отец отрывает от крыши ветку ели.

О т е ц. Видите, сколько беспокойства, доктор. Ночью пришли и прицепили эту ветку.

Л о р а н. А это что значит?

Отец. Ветка обещанных девушек.

Лоран (оглядевшись). Франсины нет дома?

Отец указывает ему, где находится Франсина. Лоран подходит к ней.

— Здравствуй.

Она не отвечает.

Лоран. Что случилось?

Франсина (холодно). Ничего.

Лоран. Я принес тебе книгу с фотографиями.

Франсина. Она мне не нужна.

Лоран (удивленно). Пора начинать занятия.

Франсина (отходя от него). К чему!

Лоран (не понимая и обращаясь к матери). Она уже сделала свои упражнения?

Мать. Нет. Она свихнулась сегодня утром.

Мать уходит, а Лоран направляется к Франсине.

Франсина (с силой). Я не ученый зверек, которого дрессируют в цирке. Сегодня здесь прошли цыгане с ученой обезьяной... Я отказываюсь заниматься с вами.

Лоран (пораженный). Но что с тобой? Это все из-за еловой ветки?

Она пожимает плечами. Лоран берет ее за руку. Взглядом спрашивает, что случилось. Та опускает глаза.

Франсина. Дело в том, что вдова Эскален грозит выселить моих родителей к святому Михаилу, если я буду продолжать с вами заниматься.

Лоран (решительно). А она чего вмешивается? Я поговорю с ней.

Франсина (отходя). Мне никто не нужен.

Лоран. Что тебе сказали? Тебя обидели?

Франсина (внезапно, с отчаянием). Это верно, что вы меня не любите?

Лоран (удивленно). Что за глупости...

Франсина (продолжая). Что я крыса, кролик для вас, не больше?

Лоран. Разумеется, я люблю тебя, ты мой сообщник, мой коллега. Ты словно сестра мне.

Франсина. Сестра! Я не ваша сестра! Вы неплохо посмеялись надо мной. С девушкой из Ранкюреля ведь проще иметь дело, чем с кем-то из города. Несколько красивых слов — и она делает что вам угодно.

Лоран. Франсина!

Франсина. Я знаю, что в глубине души вы меня презираете. Не трудитесь больше приходить сюда, я не хочу вас видеть...

Холл в доме доктора. Лоран открывает дверь. Входит. У него озабоченный и очень усталый вид. Появляется Селина.

Селина. Что-нибудь неладно, доктор?

Лоран. Нет.

Селина. Вас ждут.

Лоран. Ждут...

Селина (добродушно). Маленький сюрприз.

Селина открывает дверь салона.

Лоран (удивленно). Дамы...

В салоне действительно сидят пять или шесть женщин и один мужчина.

Хор. Здравствуйте, доктор.

Мужчина. Вы нас не знаете, но мы прочитали газету. (Показав на женщин.) Мы из профкома маленькой текстильной фабрики в Фенистере, в тридцати километрах отсюда. Как секретарь его, я подумал...

Первая женщина. Лучше мы скажем, Фернан. Это мы надумали вас просить...

Вторая женщина. Если вы пожелаете...

Третья женщина. Прочитать нам тоже лекцию.

Четвертая женщина. На фабрике есть беременные женщины. Это их интересует.

Первая женщина. У нас есть небольшой диспансер.

Секретарь. Его можно превратить в клинику.

Лоран. Я скажу вам то же, что только что сказал кое-кому. (Посмотрев снова на них.) Я всегда много работал. А вот женщины... мне не хватило времени узнать их лучше. Была одна, которая много значила для меня. (Посмотрев на рамку, которая стоит на его столе.) Затем она умерла... Остальных я выслушивал, но их истории меня не трогали. Это были женщины «вообще». Но с тех пор, как я занялся здесь этим делом... Я хотел им помочь, научить, и они сами многому меня научили, даже те, кто отказывался. (Вытирает лоб, садится.) Извините, я устал... Но мне уже лучше...

Катрин толкает детскую коляску.

Первая крестьянка. Здравствуй, Катрин. Прогуливаешь малютку? Какая миленькая!

Вторая крестьянка. Сколько ей уже?

Катрин. Четыре месяца.

Первая крестьянка. Не скажешь, что она вам так тяжело досталась.

Вторая крестьянка. Быть может, Франсине это обойдется не менее тяжело, чем тебе. Знаешь, где мы ее видели? В булочной...

Катрин. Кого? Франсину?

Первая крестьянка. Ну да...

Катрин. Она пришла купить хлеб?

Вторая крестьянка. Нет... Нанялась как служанка... Деревенская святая дева восседает, как принцесса.

Катрин. В ее положении навряд ли булочница чего-то выгадает.

Первая крестьянка. Ее положение? Она просто расцвела. Катрин. Ну, теперь-то с нею рядом доктор!

Первая крестьянка. С чего вы взяли... Они же поссорились.

Катрин. И напрасно.

Первая крестьянка. Вероятно, в том, что он говорил, было не только плохое. Она о нем, может быть, еще пожалеет...

Столовая. Селина приносит сыр доктору Лорану, который заканчивает обед. Он отрезает себе большой ломоть хлеба и смотрит на Селину.

Лоран. Селина, я сам пойду сегодня вечером покупать хлеб. Посмотрев на него, та смеется.

Лоран. Вы знали, что она там?

Селина (подойдя к нему). Я сама посоветовала булочнице ее взять.

Лоран (с удивлением посмотрев на нее). Вот как?

Селина. Вы слишком заняты, чтобы все видеть. Ваша идея — это словно кусочек хлеба, брошенный в реку: все рыбы собрались вокруг, даже те, которые притворяются, что они не голодны... Мне вот очень интересно, чем все это кончится!

Лоран (улыбнувшись и словно самому себе). Еще бы...

Селина (обернувшись). Добро идет к добру.

Вечер. Улица. Лоран медленно проходит мимо освещенных, но полузакрытых ставнями окон булочной. И слышит:

Женский голос за кадром. Анестезия...

Он останавливается, прислушивается и узнает голос Франсины. Голос Франсины. Это похоже на рождение плода. Если вы унавозите дерево сульфатом и перегноем, оно принесет прекрасные плоды, но при этом переболеет чем-либо. Роды под нарко-

зом безболезненны, но, вероятно, позднее либо ребенок, либо мать сама почувствуют это. Так он говорил... Но это, вероятно, одни красивые слова.

Лоран подходит к окну и смотрит через приотворенные ставни. В комнате булочницы сидит Франсина, сама хозяйка, мать Франсины и еще четыре женщины, которые внимательно слушают. Сам булочник стоит в углу.

Г-жа Симоне. А что он еще говорил про дыхание? Как его надо делать?

Франсина. Не путай. Самое главное — это твоя голова. Знать там (трогает голову рукой), что происходит здесь. (Кладет руку на живот.)

Женщина (недоверчиво). Какая разница, знаем мы это или не знаем.

Франсина. Когда не знаешь... (Раздумывает.) Вот представьте себе: он приехал в деревню, никого здесь не зная. (Гасит свет.) А кругом люди, улицы — все казалось ему враждебным. Как будто все тебя ненавидят.

Лоран улыбается. Затем снова глядит через ставни.

Франсина (продолжая). А когда все знаешь, это все равно как солнце встало. (Зажигает свет.) Тогда на другой день и деревня не та, и вещи видишь в их истинном свете, и ничего не боишься. (Задумчиво.) Так он говорил...

Г-жа Трилло. Хорошая штука электричество...

Г-жа Симоне. Вот и надо все знать... Что же происходит на самом деле?

Лоран, улыбаясь, отходит от окна. Мы видим, как он направляется в магазин. Звонит в колокольчик. Никто не идет на его зов.

Лоран. Есть кто-нибудь?

Лоран ждет. На пороге появляется булочник. Узнав доктора, он испытывает замешательство.

Симоне. О, простите...

Л о р а н (играя комедию). Я вас не побеспокоил?

С и м о н е (смущенно). Вы шутите, доктор... Вам что-то нужно?

Л о р а н. Хлеба.

С и м о н е. Разумеется... хлеба... Вы, кажется, любите его хорошо поджаренным. (Протягивает ему хлеб.)

Лоран смотрит на него улыбаясь.

Л о р а н. Как поживает Франсина?

С и м о н е (пораженный). Франсина... очень хорошо.

Л о р а н. Она у вас, кажется.

С и м о н е (смущенно). Да, моей бедной жене нужна была помощница. (Живо.) Но не потому, что она страдает от своей беременности.

Раздаются голоса прощающихся женщин. Открывается дверь. Не замечая доктора, стоящего за ней, они выходят из внутреннего помещения.

Ж е н щ и н ы. Спасибо...

— До свидания...

— Было очень интересно...

Внезапно они замечают доктора Лорана.

— О, здравствуйте, доктор!

Л о р а н. Здравствуйте!

С е л и н а (выходя тоже). Здравствуйте, доктор.

Л о р а н (отдавая ей хлеб). Держите...

В свою очередь выходит мать Франсины.

Л о р а н. И вы тоже были здесь, мадам Трилло?

Г-жа Т р и л л о. Как видите...

Толкаясь, женщины направляются к выходу.

С и м о н е (чтобы что-то сказать). Прибавь света, Фина...

Г-жа Т р и л л о. Позвольте мне...

Она сама зажигает свет и с восторгом смотрит на лампочку.

Несколько раз зажигает и гасит.

Г-жа Т р и л л о. Прекрасная штука электричество. (Уходит.)

До свидания.

Лоран лукаво посматривает на булочника.

С и м о н е. Извините, доктор, что мы не пришли к вам, но моя жена боится. Мы надеемся, впрочем, что потом вы ей поможете. Но для начала она решила порасспросить Франсину.

Л о р а н. Мне кажется, она попала в хорошие руки.

В дверях показывается Франсина. Она удивлена, увидев доктора, но одновременно испытывает чувство облегчения.

Л о р а н. Добрый вечер.

Ф р а н с и н а. Добрый вечер.

Булочник уходит. Лоран подходит к Франсине.

Ф р а н с и н а. Я очень рада, что вы пришли.

Л о р а н. Я тоже.

Ф р а н с и н а (серьезно). Происходит что-то новое.

Л о р а н. Что же?

Ф р а н с и н а. Кажется, он двигается.

Л о р а н. Это надо посмотреть...

Сзади незаметно появляется жена булочника.

Г-ж а С и м о н е. Заходите, доктор...

Франсина идет к лестнице. Лоран за нею. Оборачивается.

Л о р а н. Идемте с нами.

Появляется и булочник.

С и м о н е. Только смотри...

Но та идет следом и оборачивается к мужу.

Г-ж а С и м о н е. Идем тоже...

Катрин у себя дома. Подойдя к двери и посмотрев, что никого нет, она подходит к проигрывателю, берет пластинку, ставит на круг и включает аппарат. Затем регулирует звук. Это начало записи опыта с обезболиванием родов. Задумчиво слушает, сидит рядом с проигрывателем, в то время как ее руки непроизвольно ложатся на живот.

Коридор и холл в клинике. Крики новорожденного. Открывается дверь. В руках сестры ребенок. Доктор Рипер, улыбаясь, появляется перед мэром Сен-Мартена.

Р и п е р. Вы довольны, господин Гийомен? Вот и конец мучениям вашей жены.

Г и й о м е н. Доволен... Вы еще спрашиваете... Нет, доктор. Я, конечно, испытываю облегчение оттого, что моя бедная жена перестала страдать... Но тем, что она так страдала, не побоюсь вам это сказать, я не очень доволен.

Р и п е р (раздосадованно). Не надо преувеличивать, господин Гийомен...

Г и й о м е н. Преувеличивать? Видно, что вы привыкли. Но моя бедная жена...

Р и п е р (немного раздраженно). Ваше волнение делает вам честь. Но позвольте мне сказать, что у нее были прекрасные и нормальные роды.

Г и й о м е н. Вы находите это нормальным. А вот доктор Лоран говорит, что с болью надо бороться.

Р и п е р (раздраженно). Не говорите мне о докторе Лоране.

Гийомен удаляется. Входят трое врачей.

Т р е т и й в р а ч. О нем пишут газеты.

Р и п е р. Опять!

Т р е т и й в р а ч (читая). «Новая метода деторождения... Местечко Сен-Мартен стало местом нового культа, который проповедует здесь доктор Лоран. Столяра зовут Жозефом...». Напоминает заявление папы... Интервью «деревенской мадонны»... Она позволяет себе критиковать классическую медицину. Какая-то служанка... А журналист иронизирует... «Святой дух не проник еще в медицинскую среду»...

Р и п е р (раздраженно). Ну, значит, хватит... Не уверен, слышал ли этот шутник про орден врачей и его совет...

Т р е т и й в р а ч. Мне тоже кажется, что надо что-то предпринять.

Р и п е р. Между прочим, он никогда не казался мне симпатичным. У него дурные манеры... Он принял меня во дворе, продолжая колоть дрова.

Т р е т и й в р а ч. Меня интересует не сам вопрос, а моральная точка зрения. Когда стремишься, чтобы о тебе писали в газетах, это называется рекламой.

Р и п е р. Надо защищаться...

Т р е т и й в р а ч. Надо в первую очередь защищать медицину.

Р и п е р. А защищать медицину — значит, защищать больных.

Т р е т и й в р а ч. Надо, чтобы кто-то подал жалобу.

Р и п е р. Это нелегкое дело.

Т р е т и й в р а ч. Почему? Достаточно лишь подать пример.

В кафе собрались мужчины.

М о р а т е л л и. Ничего себе, хорошая статья, которая высмеивает общину... Весь департамент смеется над нами... Достоинство Сен-Мартена растоптано в грязи...

Ж о з е ф. А я, хотя тут и упомянуто мое имя, я, как столяр и Жозеф, горжусь тем, что живу в Сен-Мартине, потому что здесь происходят вещи, которых не видели в других местах.

Уголок площади. Разговаривают двое.

Человек с жеребенком. Это рекомендовано папой...

Человек со свиньей. Именно поэтому я и против.

Булочная. Булочник Симоне стоит в лавке и разговаривает с клиентами.

С и м о н е. Так вот, я — за... И не боюсь этого говорить. Потому что не хочу, чтобы она страдала, и еще потому, что это придает ей достоинство. И я ее еще больше люблю за это.

Опять площадь.

Ру. Их заставляют дышать, как собак. А мы не собаки.

Фелисьен. Хорошая штука — дыхание. Мы, спортсмены, отлично это знаем.

Ру (с презрением). Спортсмены... Детей с помощью педалей не сделаешь...

У вдовы Эскален. Две женщины сидят, третья стоит. Они разговаривают. Двое мужчин сидят, скрестив руки, в ожидании.

Вдова Эскален. Ее заставляют делать движения, которые лишат ее молока.

Дениз. Ну и что из того?

Толстуха. Я боюсь, это отразится на внутренних органах.

Дениз. Совсем наоборот!

Антонен. А есть суп мы сегодня будем?

В аптеке. Фармацевт засовывает деньги в автомат.

Беранже. Видите, что я делаю... Я кладу деньги в ящик и вытаскиваю шарик. Разве я стану спорить с машиной, которая мне его выдает...

Бертран. Вам должно быть стыдно. Права человека распространяются и на женщин.

Беранже. Равенство... Не смешите меня... Природа не для всех одинакова. Нельзя изменить срок созревания плода в чреве женщины.

Бертран. Все это не так просто.

Беранже. Место женщины — у домашнего очага.

В одном из домов во время обеда. Муж решительно говорит жене:

— Я запрещаю тебе ходить туда... Он делает вас гордячками...
В и в и а н. Женщины больше не рабыни.
М у ж. И все это из-за какой-то жалкой боли. (Обжигаясь.)
Ой-ой, кто мне подставил этот кипяток в тарелке? Скорее
масла...

В другом доме. Виктор спорит с женой.

В и к т о р. Ну, раз ты такая умная, объясни мне...

Л ю с. Боль испытывает не живот, а наш мозг.

В и к т о р. А если я тебя, дуру, ущипну...

Л ю с. Ай...

В и к т о р. Значит, это больно твоему мозгу? (Торжествуя.) За-
дай ему этот вопрос, твоему доктору. А твои мозги его не очень
утомляют?

Смеясь, Виктор уходит. Жена сидит озадаченная.

Две кумушки.

М-ль А н н а. Детей любишь лишь, если страдаешь по их вине.

М а д о. Послушайте, мадемуазель Анна, если не ошибаюсь,
ваши дети не сделали вам никакого зла.

Катрин в своей комнате смотрит на улицу и видит этих двух
оживленно беседующих женщин. Слова их не слышны.

Лоран тоже смотрит на улицу. В дверях появляется Селина.

С е л и н а. Доктор...

Она пропускает Фелисьена, молодого спортсмена, и Жильберту,
молоденькую девушку, которую мы видели на лекции. Им обо-
им вместе нет сорока лет... Застенчиво подходят к Лорану.

Фелисьен. Доктор, мы с Жильбертой пришли к вам потому, что сделали глупость.

Лоран. Большую глупость?

Жильберта. Глупость эта растет...

Фелисьен. Окажите нам услугу. (Пауза.)

Лоран (нахмутив брови). Услугу?

Жильберта. Мы не можем сейчас пожениться.

Фелисьен. Я жду места.

Жильберта. Вы сказали на лекции...

Фелисьен. Что ребенок — это самая прекрасная вещь, которую может создать человек. Нам было бы приятно иметь этого ребенка. Но я не хочу, чтобы Жильберте было больно.

Жильберта. И пока...

Фелисьен. Объясните ей все, а я готов помочь.

Лоран подходит к нему и грубовато толкает в плечо.

В кафе.

Ру. Пусть уезжает. К тому же он болен. Я пишу петицию для подписей.

Жозеф. А я вас сейчас знаете куда отправлю... Потому что вы заслуживаете хорошего пинка пониже спины. (Выталкивает его на улицу.)

Ру (в ярости оборачивается). Мы еще встретимся.

Жозеф. Не встречаются только рога быка...

Садик у кюре.

Гийомен. Что вы обо всем этом думаете, господин кюре?

Кюре. Смотрю на моих пчел... Не знаю, есть ли у них душа, но нет такого цветка в горах, на который они бы не садились. В то время как иные люди — не стану называть их — испытывают удовольствие от любого проявления злобы.

Холл в доме доктора. Вечер. Застенчиво входит Франсина. Селина разговаривает с другой женщиной.

Франсина. Доктор дома?

Селина. Он пошел к дровосеку, который поранил себя в горах над Пиагю. К нему уже три раза звонил другой доктор.

Франсина. Знаете, что я только что узнала?

Вивиан. Что собрался муниципалитет...

Селина. Знаем. Они хотят, чтобы доктор был уволен.

Зал муниципалитета. Дюжина советников сидят вокруг прямоугольного стола.

Л'Эбуйант. Господин мэр, вы отвечаете за здоровье ваших сограждан. Присутствие этого «чудо-доктора» представляет серьезную опасность.

Жозеф (негодующе). Опасность... Вы знаете, где доктор? Среди ночи он уехал в горы помочь бедному дровосеку.

Беранже. Это его обязанность.

Ру. Он приехал из Парижа потому, что болен туберкулезом. Он может заразить всю деревню.

Вдова Эскален. А его жена... Знаете, отчего она умерла?

Жозеф. Откуда я знаю?

Ру. По его вине. Он применил к ней какой-то новый метод. Жозеф и Симоне возмущены.

Гийомен. Акушерка не ручается за исход дела.

Ру (секретарю мэрии). И все это по вашей вине. Если бы вы не предоставили ему помещение мэрии, то не состоялась бы его лекция. С нее все и началось.

Гийомен. Господа, господа! Тихо! Кто просит слова? Господин Галлиа.

Галлиа. Он хочет, чтобы женщины рожали без боли. Если он такой умник и так добр, лучше бы вылечил меня от моих болей. Смеж.

Г и й о м е н. Конечно... конечно...

Р у. Это честолобец... который ищет славу. Он хотел помешать мне делать уколы, мне, военному фельдшеру. А я не брал дорого...

Г и й о м е н. Вам надлежало бы платить самому.

Р у. Платить? Зачем?

Г и й о м е н. Потому, что вы видели ляжки всех наших женщин...

В д о в а Э с к а л е н. Он самовольно вмешался в конфликт, который возник у меня с уволенной служанкой.

Ж о з е ф. Франсиной...

С и м о н е (решительно). Он хорошо поступил, защищая Франсину. Когда кто-либо хочет утопить девушку, все готовы поддержать его, а чтобы ее вытащить — никто... Я доволен, что взял ее к себе на работу.

Г и й о м е н. Ко мне поступило предложение, подписанное многими гражданами, требующими увольнения доктора Лорана.

Ж о з е ф (возмущенно). У меня иное предложение. Роды Франсины — это словно матч. Велогонка Тур де Франс. Ее маршруты никогда не проходил здесь. Нам предоставляется возможность увидеть крупное спортивное состязание, а вы отказываетесь его посмотреть. Может быть, доктор прав, а может быть, и нет. Заключите пари. Все решит исход дела с Франсиной...

Р у (иронически). Мать-одиночка диктует поведение членам муниципалитета.

Б е р а н ж е. Это не потребуется. У меня точные сведения. В дело намерен вмешаться совет ордена врачей департамента. Он может осудить его, временно или даже окончательно отстранить от работы.

На кухне у Селины кроме нее самой и Франсины сидят еще шесть-семь женщин.

В и в и а н. Нельзя допустить это. Если доктору не помочь, все начнется сызнова.

С и м о н е. Да еще хуже... До этого мы ничего не знали, а теперь, увидев луч солнца, мы снова все потеряем...

Звонок. Селина уходит, затем возвращается и в замешательстве обращается к Франсине:

— Это к тебе...

Удивленная, Франсина встает. В вестибюле ее ждет сын вдовы Эскален, отец ее ребенка. От застенчивости он переминается с ноги на ногу.

А н т о н е н. Мне сказали, что ты здесь.

Ф р а н с и н а. И тебя это смущает?

А н т о н е н. Мне надо поговорить с тобой.

Ф р а н с и н а. Слушаю тебя.

А н т о н е н. Здесь?

Ф р а н с и н а. Здесь... Останься, Селина.

Парень раздумывает, смотрит на Селину. Затем решается.

А н т о н е н. Меня все это время не было в деревне. Теперь я вернулся.

Ф р а н с и н а. Мы видим, что ты вернулся.

А н т о н е н. Повсюду только и разговоров, что о тебе.

Ф р а н с и н а. Вероятно, разговоров было бы меньше, если бы кое-кто действовал иначе.

А н т о н е н. Ты говоришь о матери?

Ф р а н с и н а. Нет, о тебе.

А н т о н е н. Я не считаю, что поступил хорошо... Я об этом много думал...

Ф р а н с и н а (иронически). Ты-то думал?

На кухню поспешно входит женщина и говорит Селине:

— Твой суп...

С е л и н а. Господи! (Уходит).

Уход Селины подбодрил Антонена. Он приближается к Франсине.

А н т о н е н. Франсина, ты ведь не знаешь, что очень мне нравилась.

Ф р а н с и н а. Те времена прошли.

А н т о н е н (настойчиво). После того, что я слышу о тебе, все словно вернулось ко мне, даже еще сильнее... я даже горжусь тобой.

Открывается дверь, и входит доктор Лоран. Смотрит на незнакомого ему парня. Франсина и Антонен смущены.

Л о р а н. Добрый вечер... Вы ко мне?

Ф р а н с и н а. Нет.

Лоран направляется к кухне и сталкивается с Селиной. Все женщины на кухне в замешательстве встают.

Л о р а н. Добрый вечер всем...

С е л и н а. Они пришли скоротать со мною время.

Л о р а н. Что это там за парень?

С е л и н а (тихо). Отец ее малыша.

Л о р а н. Нахальный парень... Ничего нового?

С е л и н а. Пришло письмо.

Л о р а н (задумчиво). Письмо?

С е л и н а. Вам трижды звонил доктор Ванолли. По личному делу... А письмо — из префектуры.

Лоран понимающе кивает и входит в свой кабинет.

Ф р а н с и н а (Селине). Скажите доктору, что я вернусь (Показав на дверь Антонену.) Иди первым...

Кабинет доктора. Лоран подавленно смотрит на письмо. Потом идет к двери и зовет:

— Франсина...

Вестибюль пуст. Появляется Селина.

С е л и н а. Она сказала, что вернется.

Л о р а н. Если она вернется...

С е л и н а. Что с вами, доктор? Вы так бледны.

Л о р а н. Вызов в совет ордена врачей послезавтра... На меня поступила жалоба.

С е л и н а. Господи...

Женщины на кухне слышали все. Они переглядываются.

На площади Франсина и Антонен идут рядом. Потом Франсина останавливается и, опершись на стену, прямо смотрит на него. Франсина. Ты говоришь, что я изменилась, что я иная... Это верно. Я не та девочка, которая спала с тобой на пустоши. Я не говорю, что жалею об этом, я находила тебя таким милым в то время... Но ты слабый. В сущности, ты бы хотел освободиться от влияния матери... Теперь, когда твоя свадьба отложена, ты возвращаешься ко мне. Но я не хочу выходить за тебя. Антонен. Я даю имя ребенку.

Ф р а н с и н а. Имя? У него оно есть: мое собственное.

Кабинет доктора. Он сидит, обхватив руками голову. Входит Селина.

С е л и н а. Это доктор Ванолли.

Л о р а н (подняв голову). Я не слышал звонка.

С е л и н а. Он здесь...

Л о р а н (устало). Я не знаком с ним.

Входит доктор Ванолли, маленького роста, но очень живой. Ванолли. Здравствуйте, дорогой брат. Прошу прощения за столь поздний визит, но я вам звонил трижды.. А потом сказал себе: в путь. И проехал таким образом пятьдесят километров через горы, чтобы приветствовать вас.

Л о р а н. Это так мило с вашей стороны.

В а н о л л и (бросив взгляд на стол, где лежит конверт из префектуры). Вы его уже получили...

Л о р а н. Да...

В а н о л л и. Пять месяцев назад вы выступали с лекцией. С вами тогда разговаривала немолодая дама.

Л о р а н (улыбнувшись.) Как же... Она мне сказала: берегитесь своих собратьев...

В а н о л л и. Она знала, что говорит. Это была моя жена. Она хотела, чтобы я тоже занялся новыми методами, но я совсем не далек от пенсии. «Дело не в возрасте, Рене,— говорила она мне,— дело в сердце».

Л о р а н (откровенно улыбнулся. Он тронут). Вы ей скажите... В а н о л л и (остановив его). Нет. Два месяца назад она опять напала на меня, потом оставила. Но она безусловно права, надо этим заняться. Послезавтра я буду там, по другую сторону стола, ибо я член совета. И все же я буду с вами... Это-то я и приехал вам сказать.

Лоран подходит к окну. Он очень взволнован. Проводит рукой по глазам. Доктор Ванолли вздыхает и комически смотрит на принесенную им картонку.

В а н о л л и. Это пришло в голову моей жене. На совет надо произвести хорошее впечатление. Если у вас нет синего костюма (показывает на картонку), я вам принес свой, на всякий случай. Но теперь, увидев вас...

Перед зеркалом Лоран завязывает галстук. Затем надевает серый известный нам пиджак. Входит Селина.

С е л и н а. Булочница просит передать: Франсине кажется, будто это приближается. Она спрашивает, надо ли ей прийти?

Л о р а н. Нет, я сам. (Выходит.)

С е л и н а. Только этого не хватало...

Лоран садится в машину. Подходит Катрин.

К а т р и н. Могу я вам сказать одно слово?

Л о р а н (немного сердито). Если не очень долго...

К а т р и н (не обратив внимания на его тон). Прежде чем вы уедете, я хочу, чтобы вы знали одну вещь: я не одобряю того, что сделано против вас.

Л о р а н (остановился и долго смотрит на нее). С самого начала здесь был один человек, которого я хотел убедить,— вас.

К а т р и н. Я еще не убеждена.

Лоран садится в машину. Катрин, подняв голову, смотрит в сторону булочной, направляется туда, словно притягиваемая неизвестной силой. Затем останавливается и возвращается.

Зал совета ордена врачей. Доктор Лоран неподвижно сидит перед столом, за которым находятся девять членов совета. Крайний справа — доктор Ванолли. Председатель, человек лет шестидесяти, импозантный мужчина, рассматривает лежащее перед ним дело.

Председатель. Тут факты, подтвержденные показаниями людей... Реклама методов, которые вы, мол, один предлагаете. Во всяком случае, в нашем округе. Намерение обучить публику. Бесплатно, признаю это. Но ведь это можно рассматривать и как привлечение клиентуры.

В а н о л л и (вмешиваясь). В его коммуне...

Другой врач. Под вашим руководством работает клиника на одном текстильном предприятии?

Председатель. Вы признаете эти факты?

Лоран сердится. Кто-то демонстративно чихает, мешая ему заговорить,— это Ванолли, который делает ему знак молчать.

Л о р а н. Мне нечего сказать, господин председатель.

Председатель (продолжая). Статьи в газетах... Мы знаем, что писали их не вы. Но ваше имя упоминается в них несколько раз. Вероятно, вы знаете, что это абсолютно запрещено нашим уставом. Имеете вы что-то сказать?

Лоран (посмотрев на Ванолли и увидев его знак). Нет.

Председатель. Петиция, подписанная пятьюдесятью жителями, говорит в вашу пользу, ее принес сегодня молодой велосипедист.

Врач. Деревня присваивает себе право быть судьей в медицинском конфликте...

Ванолли. Но ведь мы получили и просьбу муниципалитета просить доктора Бастида вернуться к своим обязанностям.

Председатель. Все это не наше дело.

Врач. Можно узнать мнение доктора Бастида?

Все смотрят в сторону доктора Бастида.

Бастид. Видите ли, мне неудобно отвечать на этот вопрос...

Председатель. Мы понимаем ваши чувства. Но здесь атака ведется не против доктора Лорана, а против наших принципов.

Бастид. Я с самого начала понял, что мы не понимаем друг друга... Я говорил: все эти поиски не годятся в наш век...

Ванолли. Могу спросить моего достойного собрата, в каком возрасте Пастер применил впервые инъекцию своей вакцины против бешенства? (После паузы). В шестьдесят три года...

Бастид (продолжая). Я считаю, что действия доктора Лорана не имеют злого умысла. Этот человек просто не знает деревни.

И если совет окажется снисходительным...

Председатель. Спасибо, доктор. (Обернувшись к Лорану.) Вы хотите что-либо сказать?

Лоран. Да. (Бросив беспокойный взгляд на Ванолли.) Могу я просить разрешения позвонить по телефону?

Председатель указывает ему на дверь. Лоран выходит, посмотрев на свои часы.

Ванолли. Никто не может быть достойным диплома врача, если неспособен оправдывать это звание каждый день.

Врач. Вы это кому говорите?

Ванолли. Моему ордену Почетного легиона...

В булочной, в коридоре, Франсина разговаривает по телефону. Франсина. Вы должны защищаться... Этого недостаточно? Нужно им доказать. Если вы все бросите, значит, нет правды на земле. Вы не можете уйти оттуда, зато я могу приехать. И им придется меня принять. Этого ребенка я рожу у них на глазах. Лоран взволнован поведением и голосом молодой женщины. Франсина. Вы мне помогли однажды. Сегодня я выплачиваю свой долг.

Снова зал заседаний совета ордена. Входит доктор Лоран. Все взгляды обращены к нему. Сначала нерешительно, затем все тверже он говорит:

— Господин председатель, я могу взять слово? — Подходит к столу и кладет руки на спинку стула. — Только что доктор Бастид просил у совета снисхождения для меня. Я благодарю его, но не хочу этого. Говорю без всякого лицемерия: самое лучшее в моей жизни связано с тем, что я начал делать в Сен-Мартене. Возможно, я немного нарушил правила нашего устава... Согласен... Но дело в другом... Мы ведь врачи. Мы не общество защиты торговли. Единственное оправдание моего поведения будет здесь через час.

Председатель. Кто это?

Лоран. Та молодая женщина. Она приедет сейчас сюда, чтобы продемонстрировать наш метод.

Врач. Это не касается ордена...

Лоран (мягко). Думаю, что нет сегодня ничего другого, что бы касалось его больше.

Врач. Который час?

Другой. Черт возьми... Скоро время идти завтракать.

Ванолли. Разве, господа, любопытство ученого уже умерло в вас? Вам предлагается увидеть интересный опыт, а вы думаете о завтраке...

Внутри булочной женщины в волнении окружили Франсину. Вбегает Вивиан.

В и в и а н. Нет машины.

Г-жа Симоне. Мой муж, как нарочно, уехал на грузовичке.

В и в и а н. Господи, у кого же попросить?..

Д е н и з а (входя с безнадежно разведенными руками). Нет нигде.

Г-жа Симоне (маленькой девочке). Слушай, беги скорее...

Школьный класс. С улицы видно, как с учителем разговаривает женщина. Он входит в класс, дети встают.

Б е р т р а н. Послушайте. Вы разбираетесь в автомобилях лучше, чем в правилах склонения. На сегодня занятия окончены. Первый, кто отыщет мне пригодную для поездки машину, получит отмену всех наказаний. Вы найдете меня в булочной. Дети радостно выбегают на улицу.

Ж о з е ф (ребенку). У меня ведь, ты знаешь, нет машины. Да к тому же я не умею водить...

Т о р г о в к а (мальчику). Мы разобрали резервуар для воды. Надо было сказать вчера...

Вокруг Катрин собралось несколько женщин.

К а т р и н. Муж вместе с машиной на стройке.

М а д о. Это хоть правда?

К а т р и н. Да, правда. Но если вы найдете машину, я ее отвезу.

Появляется мальчик с криком:

— Нашел!.. нашел!.. У мадам Карриу!

Сарай рядом с домом. Ворота открываются, и все видят внутри старый автобус.

Г-жа Симоне. Значит, вы купили бывшую корову?

Г-жа Карриу. Да, мой муж начал разбирать автобус, чтобы сделать из него настил.

Дениза. Мотора-то он хоть не трогал?

Мальчик. Баллоны слабые...

Другие. А ты подкачай...

Мальчики занялись баллонами.

Катрин (испуганно). Но у меня нет прав на вождение тяжелых машин...

Мадо. А у кого они есть? Ни у кого.

Франсина (обращаясь к Катрин). Сегодня все сдают экзамен. Катрин садится в автобус и запускает мотор. С большим трудом автобус выезжает из сарая.

Г-жа Карриу (которая бежит сзади). Но надо же спросить разрешение у мужа...

Ей не отвечают. Появляется акушерка.

Акушерка. Это безумие. Доктор Рипер едет сюда на машине, там вам будет удобно, как принцессе. Что я скажу доктору Риперу?

Франсина. Вы пошлете его к... (Сев в автобус.) Мама, садись...

Г-жа Симоне. Но там ведь полно свободных мест. А если я тоже поеду?

Мадо. Я тоже.

Франсина. Поторопитесь. (Садится рядом с Катрин.) Ну как?

Катрин. Сегодня все сдают экзамен.

Хозяйка автобуса. Осторожно, он не застрахован.

Вивиан. Бог мой... нет, я не буду рисковать, ведь если что случится...

Автобус отъезжает.

Акушерка. Обождите, я тоже еду... Не могу же я вас оставить одну...

Дениза. А я?

Вивиан. А суп для мужчин, когда они вернутся домой?

Жильберта. Как-нибудь обойдутся один раз...

Под крики мальчишек автобус трогается в путь. На средней скорости выезжает из деревни. Дорога вьется серпантином, и на каждом его витке пассажиры переживают и волнуются. Катрин с трудом справляется со своими обязанностями.

Г-жа Симоне. Будь осторожна, все теперь в твоих руках. Заслышав знакомый клаксон, поднимают голову...

...крестьянин, обрабатывающий землю...

...крестьянин, ухаживающий за виноградником...

...лесорубы...

...Антонен, лежащий в траве, смотрит, ничего не понимая.

Две женщины стоят рядом с Катрин и помогают ей.

Первая женщина. Осторожнее, навстречу поднимается машина.

Акушерка. Это доктор Рипер.

Теперь автобус застрял в стаде овец. С другой стороны точно так же застрял и доктор Рипер. Пастухи пробивают дорогу для автобуса в этой живой массе. Автобус медленно минует машину Рипера, который, поглощенный своими заботами, не замечает тех, кто в нем находится. В том числе и спрятавшуюся акушерку. Женщины очень довольны.

Тем временем доктор Лоран смотрит на часы. То же самое делают и другие участники заседания. Особенно недоволен тот, кто хотел есть. Доктор Ванолли успокаивает Лорана.

Теперь автобус обгоняет грузовик, нагруженный лесом. Рядом с шофером сидит Лубэ. Дорога такая узкая, что Катрин вынуждена ехать медленно, почти шагом.

Л у б з. Что тут происходит? Куда вы едете? Вы себя погубите! Одна из женщин. Едем рожать.

Л у б з (в ужасе). Что?

К а т р и н. Едем с нами.

Ф р а н с и н а (рассказывает ему, пока он садится). Они напали на доктора на заседании совета ордена. Я хочу им показать, что это такое.

Л у б з (Катрин). Тебе повезло, что ты доехала сюда. Давай мне баранку.

Ф р а н с и н а. Оставьте ее. Она это заслужила...

Г-жа С и м о н е. Наша поездка — женское дело.

При звуках клаксона дорожные рабочие отходят в сторону, с любопытством, а затем с беспокойством вглядываясь в пассажиров. Сзади раздается сирена машины. Все с опаской оглядываются, думая, что это доктор Рипер. Но это большая машина, которая затем окажется задержанной жандармами, в то время как автобус гордо проследует дальше.

Теперь автобус въезжает в пригород субпрефектуры, который начинается прекрасной платановой аллеей. Он минует арку, на которой написано: «Тихий ход. Местный праздник!»

Ф р а н с и н а. Здесь даже праздник.

Угол операционной, где собрались члены совета ордена, чтобы присутствовать при родах Франсины. Здесь же небольшая группа врачей, акушеров, несколько санитарок, а также приехавшие женщины. На столе — Франсина, рядом — доктор Лоран. Он дал ей стетоскоп, которым она сама ощупывает свой живот.

Ф р а н с и н а. Я слышу его сердце.

Далее следуют кадры родов, снятые в настоящей клинике, которые монтируются с разными планами Франсины и Лорана,

принимающего ее ребенка. Не слышно ни одного стога роженицы.

Одна из женщин. А почему вы были против?

Акушерка. Чтобы поверить, надо увидеть своими глазами. Одна из местных акушерок уходит в другую комнату, откуда доносятся крики роженицы. Следуют различные планы взволнованных увиденным людей.

Коммутатор на телефонной станции.

Телефонистка. Алло, Сен-Мартен! Да! Все в порядке. Доктор? Его уже третий раз спрашивают. Не знаю, где он.

А доктор между тем поднимается в горы на своей машине. На одном из витков он останавливается, вылезает из машины и идет в сторону. Перед ним открывается вид на его «владения», в которые он вступил несколько месяцев назад. Лоран видит Сен-Мартен, долину, жилища, все эти земли, на которых он одержал свою первую победу с невежеством и болью. Он устал, взволнован. Глубоко дышит. Он доволен. Однако впереди еще столько дел...

Выступления

Гуманизм и кино

Выступление на дискуссии, организованной марксистским журналом «Нувель критик» в 1961 году и опубликованной в номере 133 за февраль 1962 года.

Вы спрашиваете: «Что вы хотите сделать для человека?», подразумевая под этим «Чему вы служите? Чему хотите служить?» Чтобы ответить, необходимо разобратся в самом себе, покопаться в собственной совести.

Вам, молодежи, я хочу предложить весело перемахнуть на сорок лет вперед. Короче, сыграть в модную сегодня научно-фантастическую игру. Представьте себе, что вы живете в 2001 году и изучаете такую устарелую форму выражения, как кино начала шестидесятых годов и последующих лет. Конечно, кинозал 2001 года отличается от того, где мы сейчас находимся. Он очень удобен, комфортабелен, снабжен кондиционированным воздухом, за стенами раскинулся большой парк до самой Сены, а на месте префектуры полиции устроен бассейн. Вы пытаетесь представить себе атмосферу 1960 и 1961 годов и последующих с помощью фильмов этой эпохи, точнее, отрывков из фильмов, которые вам будут показаны (причем не из хроники, а именно из игровых фильмов). Образ жизни изображаемых мужчин и женщин внушает вам отвращение и недоумение — как это им удавалось так существовать?

Между тем ясно видно, что они весьма довольны собой и своей жизнью.

Как они зарабатывают на нее? Неизвестно. Единственная работа — охота мужчины за женщиной. Ни тени великой любви, всепоглощающей страсти. Нет, они принимают зов плоти за голос сердца. Да и о каких женщинах идет речь, когда в их адрес отпускаются такие определения, как «потаскушки», «бездельницы», «идiotки», «существа, внушающие презрение» или, что еще хуже, «сексуалочки на каблучках». Насилие и убийство в этих картинах принимается как должное, прославляется, преподносится как развлечение. Мы видим эпоху, когда человеческая жизнь не утратила своей высокой цены. Проституция выглядела улыбчивой, легкой, нормальной, полицейские — симпатичными людьми. А вокруг — шпионы, контршпионы, тайные агенты, гангстеры, великолепные образчики мужского расизма и сексуального фашизма.

Быть может, в те времена имелись и работающие люди, но их мы видели не часто. Их образы не дошли до нас. И вопрос, который приходится себе поставить, очень серьезный вопрос: как же удалось покончить с этой жизнью?

Однако вернемся в 1962 год. Проблема сегодня стоит следующая: помогает ли нам кинематограф найти выход? Мне кажется, именно эта проблема обсуждается нынешним вечером. Влияние кино известно, я не стану говорить об этом. Вы его любите, оно завораживает, это — предмет всех наших разговоров, оно вытесняет даже роман. Это хорошо поняла цензура, которая бдительно следит за всем.

Огромное влияние кино хорошо понимал и объяснял советский кинорежиссер Довженко. Он подчеркивал, что его воздействие носит двоякий характер — немедленное, чувственное, эмоциональное, то самое, которое вы испытываете от того или иного произведения и которое напоминает шок, а затем — более глубокое, более значительное и серьезное воздействие, которое осо-

бенно опасно, так как имеет длительный характер. Иначе говоря, живем мы однажды, притом нам приходится зарабатывать на жизнь, а это дело нелегкое. Поэтому у нас остается не так уж много времени для того, чтобы увидеть и понять мир. И вот мир, который возникает перед нами на экране, подспудно накладывает, как бы критически мы к этому ни относились, свой отпечаток на наше мироощущение. Именно в этом аспекте, описанном Довженко и справедливым по сей день, воздействие фильмов представляет главную опасность, накладывая на нас, кинематографистов, огромную ответственность.

...Это воздействие, эта власть кино, эта наша вера в него и доверие к нему со стороны всех нас, даже профессионалов, возлагают особую ответственность на автора фильма. Мы не должны показывать вам искаженный образ мира.

Видоизменяю вопрос: «Кто ваш герой, и на кого вы хотели бы походить?» Разумеется, не в том кино, о котором мы только что говорили. Короче, речь идет о нашей ответственности. Я бы хотел процитировать Сент-Экзюпери: «Никто не брал тебя за плечи в то время, когда это было еще надо. И теперь твоя плоть высохла, окостенела, и никто не сумеет пробудить в тебе уснувшего навсегда музыканта, поэта или астронома, которые, быть может, жили в тебе, или просто сердечных мужчину или женщину, которыми ты мог бы стать». Размышляя над ответственностью тех, кто не брал нас за плечи в нужный момент, можно сожалеть по поводу того, что наша плоть засохла, закостенела, не обрета желательных качеств. Монтерлан пишет в «Записных книжках»: «Все говорят, что мир безумен. Весь вопрос в том, намерены ли его вылечить от безумия, хотят ли воспользоваться им или просто пройти мимо». Я стремлюсь лечить.

Что же надо для этого делать? У меня нет времени распространяться о положении в кино, вытекающем из нынешней экономической и политической конъюнктуры. Кайатт говорил: «Для

создания произведения мы пользуемся союзом банка и завода. И приходится выбирать в конце концов не то, что хочешь сделать, то, что ближе всего к твоей концепции». Короче говоря, выбор всегда отрицательный. Мы не будем говорить о тех, кто использует в своих интересах мир и его безумие, то есть оппортунистов, спекулянтов, самодовольных людей (я говорю об авторах фильмов). У этих людей иная профессия.

Но есть и такие, которые пытаются идти против течения. Например, кто-то говорит: «Я делаю фильмы о стриптизе или проституции, но с моральных позиций, с позиций обсуждения». Так вот: нет! Я считаю, что такой метод, что такая возможность исключается. Ибо соединить воедино стремление к прекрасному и склонность к проституции в одном персонаже означает в конечном счете служение проституции. Возьмем конкретный пример: когда Джон Форд в «Долгом пути» показал моряков, которые после долгого пребывания в море высаживаются в порту и входят в кабак, где встречаются проститутки, многие зрители были шокированы видом этих особ, ибо они были показаны Фордом такими безобразными, такими ужасными, жалкими и грубыми, что зал воспринял это как просчет Джона Форда, не избежавшего якобы конформизма, а главное — штампов в показе проституток, которые стали в чести сегодня.

Есть и такие, которые лукавят с сюжетом, они как бы подмигивают зрителю, стараясь подчеркнуть, что сами они не верят в свой сюжет и все, мол, делается ради смеха! К несчастью, зритель порой не замечает этого подмигивания или не понимает его и принимает то, что ему показывают, за чистую монету. Не ту ли самую, которую он израсходовал в кассе?

Что касается характера влияния, которое имеют определенные фильмы, то и тут надо подчеркнуть серьезность этой проблемы. Зачастую они воспринимаются не как критика, а, напротив, как искушение. Я позволю себе привести в качестве примера

фильм другого режиссера — «Обманщики»¹. По поводу этого фильма писали: «Неизвестно, были ли прежде такие обманщики, но теперь вследствие мимикризма, который присущ молодежи, они безусловно есть». Однако если иные действительно бунтуют и выступают против своей среды (в их числе и те, что изображены в фильме), то другие оказываются соблазненными ею. Этого нельзя не признать и над этим следует серьезно поразмыслить. В «Обманщиках» смерть Мик не побуждает зрителя задуматься, ибо значительно интереснее показана среда, в которой она действует.

Остается предпринимать попытки излечить мир. Намерение честолобное, но необходимое, по моему убеждению. Ибо, как говорил Гатти², сознательный отказ от оказания помощи людям в том, чтобы они стали лучше и чтобы они излечились от недугов, по сути дела, является пособничеством злу. Существует закон, об отказе от оказания помощи человеку, находящемуся в опасности. Так вот, без всяких пышных слов надо признать, что наш мир, его будущее — в опасности. Это означает, с моей точки зрения, что кинематографист должен быть моралистом или, что в наше время равноценно, антиконформистом.

Мы подходим теперь к старому спору о добрых намерениях. Над нами висят два проклятия: во-первых, конечно же, первородный грех и, во-вторых, фраза Андре Жида, который сказал, что нельзя писать хорошие книги только с добрыми намерениями. Разумеется, лицемеры внушали нам отвращение к морали, к морали, которую не принимают, к добродетелям отцов семейства, чьи сыновья научились сомневаться. Страх, в котором живет наша эпоха, осознание людьми своей извращенности, их отвращение к труду и к жизни — все это рождает не очень-то добрые чувства. Раздавленный незнанием выхода из такого

¹ Режиссер Марсель Карне.

² Арман Гатти — французский сценарист, режиссер, драматург.

положения, цепляющийся за каждую возможность, чтобы бежать от действительности, погружающийся в удовольствия, комплексы, «развращенный», иначе говоря, совращенный, человек имеет все основания сомневаться в добрых чувствах. И все же нельзя высмеивать добро, благородство, надежду, положительный пример.

Однако же тому, кто высказывает надоевшую идею, кто стремится указать выход из тупика или просто выражает беспокойство, кричат: «Нет!» Когда Чаплин в своих картинах начал высказывать собственное суждение о мире, критика завопила: «Нет, господин Чаплин! Мы хотим, чтобы вы нас смешили, не более!» Этот отказ от размышлений ведет к определенному скептицизму. Не к скептицизму в отношении нашего общества, а к скептицизму в отношении человека и всех его поисков выхода. А это становится формой соучастия. Ибо недостаточно быть ответственным за себя, надо еще отвечать за других. Стало быть, надо что-то предпринимать. Несмотря на трудности. И возникает дилемма: либо снимать картины очень социальные — о забастовках, революции, войне в Алжире, Коммуне... либо если нельзя этого делать — то ничего не делать. Ограничиться темами: «Будут ли они спать?» или «Когда она его бросит?»

Так вот, перед нами, по-моему, совсем иная задача. Человеческий прогресс выражается не всегда в показе социальных стремлений, революционных битв за новое общество. Его можно отразить в показе повседневной жизни супружеской пары, ребенка, школы, в показе человека любой профессии, в показе борьбы с невежеством, в раскрытии солидарности между людьми. Мы можем быть прогрессивными или реакционными людьми в зависимости от того, как мы рассматриваем и показываем людей, как мы показываем на экране женщину.

В этой области много предрассудков. В недавней анкете журнала «Кларте», посвященной проблемам любви, я обратил внима-

ние, что в студенческой среде, в среде развитых людей, далеко не все обстоит благополучно. Кажется, Маркс сказал, что уровень цивилизации определяется местом, которое отводится женщине. Так вот это же можно отнести и к кино. Во Франции имеется шесть миллионов работниц. Где они в наших фильмах? Мы можем быть прогрессивными и реакционными людьми в зависимости от отношения к социальным структурам, от того, как мы показываем полицию, суд, администрацию, правительство, от того, как мы относимся (или не относимся) к солидарности между людьми, к вере человека в самого себя и в прогресс.

Как достичь прогресса? Итак, человек — это не только то, чем он является сегодня, но и то, чего ему не хватает для этого, то есть все, чем он может стать и что он может сделать. Прогресс достигается издавна в борьбе с дикостью, грубостью, убийствами, насилием над совестью, обскурантизмом. Здесь упоминалось имя Максима Горького, человека кристально чистого. Не знаю, многие ли читали «Детство» и «В людях», его ранние рассказы и последние книги. Но, живя в труднейших условиях, в эпоху дикости, насилия, угнетения, обскурантизма, он всегда считал, что человек может быть лучше. Это он высказал превосходную мысль о том, что, пока мы не научимся восхищаться человеком как самым прекрасным и восхитительным творением на нашей планете, мы не сумеем избавиться от житейской подлости и лжи. Максим Горький имел более высокое представление о людях, чем они сами о себе. Он был не писателем, а правдоискателем. Он не делал репортажей или исследований нравов, он хотел изменить реальность. Он не приукрашивал ее облик, но все его произведения служили цели переделки этого облика. По его мнению, автор должен быть утопистом, а это значит — оптимистом, то есть идущим впереди.

Что такое утопия? Это то, что кажется невозможным, но приходит герой, и она становится возможной. В 1940 году движение

Соппротивление казалось невозможным. Его сделали возможным люди. Горький говорил, что надо рассматривать настоящее с точки зрения будущего. Вы желаете знать, чего я хочу, чего я добиваюсь в своих картинах? Внушить людям надежду.

«Что вы теперь делаете!»

Журнал «Кайе дю синема» (№ 161—162, 1965) задал большой группе режиссеров несколько вопросов: «Что вы теперь делаете, или каковы ваши ближайшие планы? Если готовитесь к съемкам, то каковы условия, в которых вы работаете? Удовлетворены ли вы условиями работы над вашим (или вашими) последним фильмом? Почему? Что вы думаете о прокате собственных картин или вообще о французском прокате? Что вы думаете о нынешней системе производства, связанной с авансами Национального киноцентра? Каков ваш личный опыт в этом плане? Каков ваш самый сокровенный замысел? Надеетесь ли вы его осуществить и при каких условиях? Если нет, почему? Что вы думаете о ближайшем или отдаленном будущем французского кино? Пессимист ли вы, оптимист или просто выжидаете?»

Вот что ответил на эти вопросы Жан-Поль Ле Шануа:

«Несмотря на коммерческий успех моего последнего фильма («Мсье» с Жаном Габеном.— А. Б.), моя деятельность и ближайшие планы определены кризисом во французском кино. Мы не собираемся выяснять причин этого кризиса, который признается всеми. В такой степени, что рискует быть принятым и рассматриваться как естественное состояние, как плохая погода, грипп или смерть. Поэтому наступит день, когда люди доброй воли и чистой совести (а почему бы и не мы сами?) постараются определить аспекты и причины этого кризиса и

найти средства его преодоления. Иначе мы уподобимся «экономистам» из пьесы Лабиша, которые определяют количество видов на Пон-Неф или высчитывают число долгоносиков, которые пожирают килограмм пшеницы, не думая о том, что надо уничтожить самих вредителей.

Я начал с успеха моего последнего фильма потому, что эта ситуация, казалось бы, должна была в принципе облегчать осуществление моих замыслов согласно человеческому закону, заставляющему нас ходить к одному и тому же бакалейщику за все тем же бордосским вином, которое как-то понравилось моим гостям.

На самом деле происходит следующее.

По сценарию, над которым я много лет работал и который, казалось, устраивал и продюсеров и актрису, съемки должны были начаться не позднее сентября 1961 года. Но он был отложен на неопределенное время, ибо продюсеры сослались на необходимость найти иного исполнителя мужской роли. Актер, на которого пал выбор, не мог сразу дать ответ, да к тому же он не был свободен к намеченному сроку. Такая отсрочка и необходимость переделать «под него» сюжет заставили меня отказаться от моего намерения. Быть может, изменив сценарий, я сумею реализовать свой план с помощью другого продюсера. Но это уже иная история... Есть еще сценарии, которые были мне дороги и которые привлекали к себе внимание продюсеров. Однако и они испытали на себе последствия кризиса. Мои продюсеры продолжают считать эти сюжеты интересными, но изменили свое мнение по поводу необходимости их ставить в срочном порядке. Они представляются им достаточно «верняковыми», чтобы привлечь внимание все более придирчивого и редкого зрителя. Кризис вызывает у них конформистскую самоцензуру, их вкусы находятся в зависимости от весьма сомнительного успеха ряда картин. Они гонятся за модой, но не как портные-творцы, а как полные дамы, заказывающие

себе точно такие же платья, какие носят их более худые подруги.

Подобные взгляды не новы. Но прежде так называемые независимые продюсеры были достаточно многочисленны, чтобы автор или режиссер мог иметь надежду убедить одного из них в достоинствах своего сюжета. И эти продюсеры к тому же настолько любили свою профессию, что готовы были подчас идти на риск.

За последние годы мы наблюдаем концентрацию и перегруппировку сил в прокате и производстве в пределах нескольких компаний. «Независимые» продюсеры в некотором роде исчезли вовсе, а в той мере, в какой они существуют, превратились лишь в исполнителей роли прокатчиков. Так проявляется отмеченная выше самоцензура. К этой опасности добавляется тот факт, что авторы сценариев и режиссеры, обеспокоенные кризисом, идут навстречу конформизму других и предлагают не то, что любят, а то, что способно, как они полагают, заинтересовать крупные компании.

Не без чувства горечи скажу, что человек в зрелом возрасте, вроде меня (то есть овладевший мастерством и техникой, знающий и то, что хочет, и как это осуществить), чьи фильмы в общем имели коммерческий успех (а когда это раздражает, пусть вспоминает поговорку: «на каждый гнилой помидор всегда есть слепой покупатель»), находится куда в более трудных условиях, чем в начале своей карьеры. Молодые и старые — все мы оказались в положении птицы, сидящей на ветке, которая вот-вот сломается.

Две мои последние картины, увы, превосходно иллюстрируют трудности, вызванные кризисом. «Мандрен» являлся попыткой создания французского вестерна на базе подлинного события, взятого из сокровищницы нашей истории. В такой же степени, в какой лучшие американские вестерны черпают всегда сюжеты в истории своей страны. Мой продюсер был согласен со

мной, но мы были вынуждены снимать в Польше, где костюмы, декорации, лошади и массовки дешевле. Это позволяло хоть как-то сбалансировать расходы. Мне пришлось поэтому каждую минуту с ожесточением, близким к упрямству или одержимости, бороться за каждую декорацию или элемент декорации, за каждый костюм, парик, каждый предмет, за каждого актера или участника массовки, чтобы, упаси бог, этот французский фильм не приобрел «иностраннный» характер. Не мне судить о том, насколько это удалось. Но часто, видя фильмы других, созданные в аналогичных условиях, я был шокирован ошибками, которые, как мне кажется, искажали смысл картины, снижали его воздействие на публику и придавали сюжету и персонажам конвенциалистский и несерьезный характер. Говорят, что в литературе тебя переводят на другие языки лишь в том случае, если ты — подлинный представитель своей страны. В кино же все иначе: чем меньше ты представляешь свою страну, тем чаще тебя дублируют на другие языки.

Что касается моего последнего фильма, «Мсье», который как будто соответствовал чаяниям продюсеров и прокатчиков, поставить эту французскую комедию я мог только благодаря договору о совместном производстве сначала с ФРГ, а затем с Италией. Продюсеры с цифрами в руках доказали мне, что иного выхода нет. И я не мог не согласиться с ними. По договору, главная героиня и два других персонажа должны были быть немцами, помимо того, мы должны были еще использовать двух итальянцев. Что касается немецкой кинозвезды, то мне повезло, ибо удалось пригласить очаровательную и остроумную швейцарскую актрису Лизлотт Пульвер, превосходно говорящую по-французски. Вместе с авторами мы сделали ее стюардессой «Сюисс-Эр», и ее легкий акцент был, таким образом, оправдан. Зато два других немецких актера должны были быть полностью дублированы, так что в ходе съемок пришлось учитывать эту последующую необходимость. Что же касается итальян-

янцев, то для того, чтобы избежать дубляжа, мы их сделали... итальянцами. Все эти приемы не всегда идут на пользу фильму, и нельзя бесконечно тратить время, рассказывая истории об иностранных стюардессах, итальянских гостях или обеспечивая наших героинь возлюбленными международного класса.

Циничная поговорка, распространенная в профессиональных кругах, гласит, что успех фильма на четверть обязан сюжету и режиссуре, еще на четверть — актерам, а в остальном — прокату и рекламе. А так как прокатчики стали продюсерами, то вторая половина ответственности полностью ложится на них. При нынешней концентрации сил в прокате, если картина по той или иной причине не может выйти на экраны, значит, она вообще вряд ли получит такую возможность. Мы все знаем интересные фильмы, которые покоятся в коробках, ибо они не вызвали доверия у представителей прокатных фирм, в руках которых находятся первоэкранные кинотеатры.

Такая констатация фактов делается не в осуждение этих людей, любящих свое дело, работяг, сталкивающихся с многочисленными административными и финансовыми трудностями, а в осуждение самой системы. Было бы лицемерием и отсутствием реалистического подхода судить о кино как о чем-то, не подчиняющемся законам торговли и рентабельности. Мне скажут, что так было всегда. Нет, концентрация, при которой ответственность ложится на плечи небольшого числа людей, ведет к тому, что отдельный провал по принципу бумеранга бьет по всему кинематографу в целом, а это в свою очередь отражается и на крупных компаниях тоже.

Точно так же концентрация кинопроизводства и проката изменила — почти уничтожив — прежние взаимоотношения между режиссером и прокатчиками. Прежде с ним советовались по поводу афиш, рекламы, выпуска картины, выбора кинотеатра. Сейчас мы благодарны уже за «выпуск». Подчас нас просто ставят в известность. Мы являемся собственностью компании.

Режиссер, который потребует, чтобы ему показали афиши его картины, сойдет за человека с дурным характером. Прокатчик спросит его мнение лишь в том случае, когда их связывают дружеские отношения. И вот тот, кто вынашивал свое произведение, кто увидел его первым, гадая о реакции зрителя и всех других, вручает свое детище в руки специалистов, которые часто говорят с ним на разных языках.

В качестве примера скажу, что «Мандрен» был выпущен (не знаю почему) как фильм для детей и ему предвещали счастливую судьбу «Тинтина».

Я не собираюсь останавливаться на методах выпуска картины. Это почти всегда одно и то же: множество афиш, которые теряются в рекламной суеде; клише плакатов, которые вытесняют друг друга в газетах; премьеры, требующие огромных расходов,— все то, что значительно повышает смету, но считается обязательным для воздействия на общественное мнение зрителей и директоров кинотеатров провинции. В отношении же деревни и новых городских районов ничего не делается. Я не предвижу никаких реформ, способных улучшить нынешнее положение. Нужно коренным образом изменить отношение к зрителю. Этому, вероятно, может способствовать разумное и организованное использование телевидения.

В период нынешнего кризиса следует особо подумать о содержании и качестве фильмов. Мы — наследники прошлого, того прошлого, когда ремесленники любили «хорошо сделанную работу». В недавние времена великие мастера кино, тоже ремесленники, приручили технику и придали нашему искусству совершенную форму. От нас поэтому требуется знание ремесла. За последнее время появилась огромная армия любителей, которые слишком часто оправдывали свое невежество презрением к бесполезным, по их мнению, знаниям в нашей области. Их ошибки нанесли изрядный урон французскому кинематографу. В нашу эпоху кино, хотя оно и связано с промышлен-

ностью и торговлей, должно бороться за то, чтобы оставаться продуктом труда человека и обрести свою независимость.

Не вижу возможностей осуществить то, что вы называете «сокровенным замыслом»: нынешние условия на рынке противостоят этому, хотя задуманная мною картина не противоречит морали и добрым нравам или общественному порядку, появиться на свет она может только при помощи совместной постановки и если найдется актер международного класса, который согласится в нем сниматься.

Я никогда не был ипохондриком, однако сегодня мне просто трудно проявлять оптимизм. Но пессимизм тоже абсурден, ибо свидетельствует о неверии в будущее. Разновидностью его является позиция выжидания.

Воздерживаться от голосования, как это обычно бывает во время дебатов на собраниях авторов или в профсоюзе авторов и режиссеров, значит не верить в эти органы. Иные обвиняют их в том, что они стали «обществами защиты торговли». Можно подумать, что большая часть авторов и режиссеров не имеет привычки задумываться над этими проблемами и ни о чем не помышляет или же полагается на то, что всякие ухищрения, личные связи, собственный талант и оппортунизм всегда помогут им выходить из трудного положения.

Кажется просто невероятным, что люди, занимающиеся одним и тем же делом, которое они любят (независимо от вкусов и убеждений), не испытывают потребности встретиться, чтобы обменяться взглядами по поводу кризиса в кино, чтобы попытаться найти почву для соглашения. Я был среди тех, кто в мае 1956 года организовал в Париже первую международную встречу создателей фильмов. Она имела определенный успех и породила надежды. Следовало бы продолжать идти этим путем. Но сначала надо добиться чего-то внутри Франции.

В самом начале явления, которое сегодня именуется «новой волной», внутри нашей профессии образовался некоторый рас-

кел. Молодежь проявляла часто излишнюю агрессивность в отношении стариков, что вызывало со стороны последних подчас несправедливые и бесполезные отповеди. На самом деле проблема была не возрастная, а экономическая, на базе которой молодежь и старики могли найти почву для соглашения. Соглашение между теми, кто пишет сценарии и ставит их, хорошо бы распространить на технических работников и актеров. Связь с киноклубами родила бы первооснову для союза со зрителями, которые получили бы что-то полезное для обсуждения. Этот союз можно было расширить затем за счет публики кинотеатров «Искусство и опыт», а быть может, и зрителей первозканных кинотеатров. Когда к ним присоединятся еще те, кто дает свой личный капитал (который именуется «капитал-труд»), можно будет говорить на равных с теми, кто дает капитал-деньги и заправляет капиталом-торговлей. И тогда все вместе мы могли бы, вероятно, начать диалог с властями.

Нет, добрые чувства не скучны!

(«Леттр франсэз», № 165, 1956)

Как-то не принято, чтобы автор отвечал критику, ибо последний защищен обычаями, свободой печати и уверенностью в своей правоте.

Бывает, однако, что атака на одного человека задевает других и целая большая группа людей оказывается обиженной за одного из своих товарищей. Так бывает в семьях. Так бывает среди коллег. Случается, что профсоюз, профессиональная ассоциация или общество авторов выступает истцом в процессе, где нападкам подвергается один из ее членов и принимает на себя то, что представлялось как частный случай.

Статья Анри Маньяна в «Леттр франсэз» по поводу фильма «Если бы парни всей земли» вызвала именно такое ощущение.

Статья была озаглавлена «Если бы все потаскухи мира». То есть претендовала казаться легкой, ироничной и непринужденной. Однако она глубоко задела многих моих коллег — авторов и режиссеров, да и меня самого, а также зрителей. Зрители не ответят. Они привыкли, что никто не спрашивает их мнения. Кристиан-Жак и его сценаристы не ответят тоже. Не ответят также Ив Аллегре и Жак Сигюр, на которых содержатся намеки в той же статье в связи с картиной «Лучшая доля». Они промолчат, ибо являются авторами этого фильма и не захотят выступать в его защиту из скромности. Я не просил у них разрешения, чтобы ответить Анри Маньяну. Я, стало быть, делаю это не от их имени, не от имени их фильмов. Я поступаю так потому, что нападки, которым подвергаются они (Маньян это делает открыто), выходят за рамки критики двух картин. Критике подвергается целый жанр, целая концепция кинематографа. Их не так уж много (успокойтесь, Маньян) этих фильмов с добрыми намерениями. Нелегко добиться постановки подобных картин, так как трудно убедить продюсеров и прокатчиков...

Если бы вы знали, с какой странной радостью, злорадным удовлетворением люди этой профессии — совсем в общем неплохие люди — утверждают: «Этот жанр не имеет успеха... публику интересует другое...» И как они рады отрицательной критике, атаке, ведущейся кем-то из неизвестных людей, словно это служит подтверждением или опровержением того, хорош или плох жанр таких фильмов.

Существует категория людей, счастливых оттого, что добрые действия не приносят пользы, что бедняки тратят деньги в кабаках, которыми их обеспечивают, что рабочие складывают уголь в ванны, что участием хорошего человека является быть обваленным в перьях, а искренне влюбленного — быть награжденным рогами (символом нашей эпохи!). Когда о ком-то говорят, что «он милый», это означает: «Какой дурак!»

Один старый специалист как-то заметил: «Когда мои враги говорят обо мне хорошее, я спрашиваю себя, не сделал ли я глупость». Когда люди, с которыми вы, Маньян, не согласны, радуются появлению вашей статьи, спросите себя, не поступили ли вы легкомысленно? И скажите сами себе: быть может, этими людьми руководят отнюдь не чистые побуждения. Представьте, что некие авторы делали много лет подряд черные фильмы, детективы, рассказывали о злых людях и шикарных проститутках, ставили оперетты и приключенческие ленты, фальсифицировали историю. Но в глубине их души жило сознание, что жизнь кругом иная, что будущее иное, что мечты молодости тоже иные. К ним приходили их товарищи, спорили с ними, пытались критиковать их образ мыслей, их картины, предлагали нечто иное. Они упорствовали, но были все-таки немного смущены. Зритель, в тех случаях когда ему удавалось высказать свое мнение, стоял за изменение этой линии поведения. От него, от зрителя, они слышали о существовании других форм кинематографа, других тем. Это тревожило, рождало сомнения: а вдруг именно на этом пути их ожидает успех, признание прессы? Пока же они слышат: «Это не имеет успеха... Почитайте газеты... Статью Маньяна». И как приятно иметь возможность, рассмеявшись, сказать начинающему автору, который придет к ним: «Будьте благоразумны!»

Я уже сказал, что не собираюсь анализировать или защищать фильмы Кристиан-Жака или Ива Аллегре. Проблема здесь куда более широкая. Именно потому, что они пожелали сделать свои картины и высказались в них, я считаю, что теперь это не их личное, а наше общее дело.

Маньян пишет: «Я не верю в художественное достоинство картины, где говорится о царящей в мире доброте». «Так не может быть», — добавляет он. Есть такая форма спора, когда противника представляют глупее, чем он есть на самом деле, извращая и искажая его мнение. Почему же Маньян прибегает к

подобному методу? Никто из нас не пытался приукрашать действительность, рисуя некое Эльдorado. Окружающая нас действительность предстает перед нами порой отвратительной, безнадежной, насквозь прогнившей, лишенной будущего.

Но мир бывает и прекрасным. Например, тогда, когда моряки рискуют жизнью ради спасения терпящего бедствие товарища. А спасательные партии в горах? А бретонские рыбаки, отдающие свой улов семьям погибших? А рабочие, жертвующие собой, чтобы спасти падающих с лесов строителей? А верность горняков своим товарищам, которых они спасают во время завала? А те, кого именуют «жертвами науки»? Сколько кругом простых актов героизма! Сколько благородных поступков, рождающих веру в жизнь и человека, становящихся примером для всех! Вокруг нас столько людей, отдающих себя целиком труду, преданных своей профессии, столько людей, верных своим убеждениям, столько святых атеистов, столько солидарности, столько скромной помощи своему ближнему, столько просто любви! Вряд ли Анри Маньян не знает всего этого. Однако он считает, что нельзя сделать художественное произведение, восхваляя подобные чувства. Здесь я с ним решительно не согласен.

Когда я был маленьким, мой дядя спрашивал меня: «Что ты предпочитаешь, чтобы я тебе рассказал: историю хорошего мальчика или злого?» Вопрос был коварный, ибо взрослый человек хитрил. Если я говорил «злого», мне отвечали: «Тебя, стало быть, больше интересует злой, а не хороший мальчик?» Если же выбирал хорошего, с презрением замечали: «Но ведь история хорошего мальчика, вероятно, очень скучна, ибо с ним ничего не случается». Мой дядя был хитер, а его взгляды на добродетель были весьма ложными. История добродетельного ангела нас не интересует, ибо это не дело — быть добродетельным. Никто не станет хвалить монаха за целомудрие или хвалить человека, ненавидящего вино, за умеренность. Но исто-

рия добродетельного человека — это иное дело, ибо она полна конфликтов. Чтобы убедиться в том, что человек храбр, нужна опасность. Чтобы обнаружить мужество в другом человеке, нужны соответствующие обстоятельства, нужны трудности. Для того чтобы прославлять или защищать счастье, нужно иметь дело с его противоположностью — несчастьем.

Вы возразите мне, что это удел гения. Гений, мол, имеет право черпать свое вдохновение, где ему заблагорассудится. Гении — да (кстати, они редки). Но давайте все же поищем истоки вдохновения одного общепризнанного гения, гения кинематографического — Чарли Чаплина. Попытаемся в нескольких словах пересказать его фильмы. Все они, в вашем представлении, страшные мелодрамы, герой которых никому не известный бродяга начинен добрыми намерениями, любовью, оптимизмом и в конце концов вознаграждается за все это. Чаплин в «Малыше» спас и воспитал ребенка, Чаплин в «Золотой лихорадке» побеждал холод, голод и нищету потому, что был смел и защищал своих друзей, Чаплин из «Огней большого города» доказывает самоубийце, как прекрасна жизнь, и спасает молодую девушку от слепоты, Чаплин из «Диктатора» — это маленький еврей-парикмахер, восстающий против человеконенавистничества и провозглашающий мир на земле, Чаплин из «Новых времен» осуждает механизированную цивилизацию, и его вознаграждает любовь и свобода в облике Поллет Годдар, Чаплин в «Огнях рампы» спасает отчаявшееся существо и делает его кем-то, чтобы иметь право затем умереть в мире. Разве не такова жизнь? Не всегда? Пусть. Не часто? Да, конечно. Значит, вы стали рьяным защитником мелочной правды, той, у которой крепкая спина, от имени которой говорят: «Всегда будут бедные и богатые, как всегда будут войны. Человек человеку волк, и т. п.».

Самым же серьезным последствием высказываний Маньяна является то, что многих режиссеров фильмов с добрыми наме-

рениями без всякого снисхождения обвиняют в маккиавелизме, оппортунизме, намерении ловчить. Например, если Кристиан-Жак или Ив Аллегре показывает нам симпатичного североафриканца, выходит, что они поддались моде. А с точки зрения некоторых, это еще и доказательство «оппортунизма». Скверное слово! Зачем приписывать людям дурные намерения? Не считаете ли вы, дорогой Маньян, что несправедливо писать, как это делаете вы: «Существуют более эффективные и более правдивые способы кричать о постоянной и невыдуманной несправедливости, от которой страдают на нашей бедной земле эти несчастные алжирцы?» Замечание верное, но встаньте тверже ногами на землю. Легко упрекать тех, кто пытается хоть что-то сделать, показывая события нашей эпохи. Легко говорить: «Жизнь паршивая, но изменить ее таким путем невозможно». Легко провозглашать, что «ничего серьезного не затронешь, если будешь излишне серьезным», оправдывая таким образом заинтересованность формой, а не содержанием. Разве вы не знаете, Маньян, о долгих спорах с продюсерами и прокатчиками по поводу каждой фразы, по поводу каждого сюжета? Разве вы не знаете, как трудно авторам выразить то, что они хотят сказать? Знаете ли вы (раз уж речь зашла об этих «модных североафриканцах»), что превосходный сценарий Луи Шаванса о жизни североафриканцев в Париже вот уже много лет покоится в одном из ящиков его стола, так как его никто не хочет ставить? Знаете ли вы также, что подобное «упорство» киноработника приводит к тому, что его больше никто не приглашает снимать?

Анри Маньян насмешливо спрашивает: «А станет ли добрым мир?» Я не знаю, каков весь мир. Да и вы также. Но я немного знаю людей. Кстати, и вы тоже... ведь вы участвовали в Сопротивлении. Вы знали палачей и угнетенных, пытки и лагеря, а также худший вариант разложившейся человеческой личности, каким является военный преступник. Но вы знали и дру-

гое — преданность людей, веривших в свое дело, героизм тех, кто без всякой патетики жертвовал своей жизнью. Всякому человеку присуще чувство противоречия. Все можно оспорить во имя спасения человека. Но человечество спасает человек. Все зависит от того, какими глазами смотришь вокруг. Все зависит от того, какой смысл, какое значение вкладывается в добрый или дурной поступок, в добрые или дурные намерения. Все зависит от того, что кладется на чашу весов: гниль или благородство. Что перевешивает? Разве благородный поступок одного человека не искупает дурные поступки многих других? И разве не имеет он большее значение, чем отрицательный пример? Вы говорите: «Весь вопрос в том, имеем ли мы право искажать образ человека, то есть отходить от правды». Так вами вновь выдвигается проблема правдивости. На этот вопрос я отвечаю положительно. Я думаю, что если автор-творец имеет право отбора, право рисовать людей такими, какими он их видит, точно так же он имеет право показать их такими, какими хочет видеть.

Если тот или другой литератор, критик, режиссер пользуется некоторым влиянием, он обязан оказывать определенное воздействие, обязан служить человеку и его прогрессу. Конечный результат, разумеется, будет зависеть от артиста или творца, от его дарования, от его таланта. Главное — чтобы он знал, в каком направлении его использовать. Мы слишком часто рассматриваем искусство и его воздействие, исходя из собственного короткого жизненного опыта. Надо воздерживаться от поспешных заключений. Эволюция, которая совершилась в человеке и которая позволяет нам в 1956 году обсуждать проблему свободы творчества, была достигнута не путем прославления убийств, бессмысленности существования, злобы или лени, подлости или индивидуализма.

Все, что является косвенной пропагандой убийства (то есть учит презирать человеческую жизнь), пропагандой проституции

и порнографии (то есть учит презирать любовь), пропагандой злобы и эгоизма (то есть учит презирать благородство),— все это опасно и унижает человека. Вероятно, легче и смешнее прославлять и описывать дурные чувства. Но если вы имеете влияние, если сознаете свою ответственность, постарайтесь научиться понимать, к чему это все может привести.

Когда-то я сделал фильм «Адрес неизвестен», который вам, кажется, понравился. В конце его скромные супруги без всякой патетики помогают брошенной женщине с ребенком. Печать, которая хвалила картину, всячески упрекала ее за этот «мелодраматический конец». Один из моих знакомых и его жена (совсем не злые люди) признались, что в течение недели развлекались, играя: «Какого ребеночка мы сможем сегодня приютить?» Ибо такие чувства казались им невозможными, смешными. К этому вы и зовете? Чтобы самые простые и самые естественные человеческие чувства стали с вашей помощью самыми смешными?

Вы говорите о своем стремлении к независимости и свободе. Но разве хорошо, если оно побуждает вас к нападкам на благородные фильмы? Существует множество способов выражать свою независимость и свободу. Зачем же вы высказываете свое возмущение только в отношении добрых чувств? Мне кажется, не было еще случая, чтобы после зловредного фильма кто-либо написал: «Если бы мир был так плох... мы бы об этом знали». В наше время, когда добрые чувства имеют революционный характер, прославлять человека и добрые чувства не значит быть конформистом или оппортунистом. Вы не потеряете при этом свою свободу. Ваш антиконформизм особенно нужен нам в отношении добрых намерений, которым критика должна оказывать свою поддержку.

Один фильм (который я не видел) вызвал недавно смех всего Парижа. Речь в нем шла, как вычитал я в одной статье сильно развеселившегося критика, о трупе. Я самым невинным обра-

зом спросил: «О настоящем трупе?» «Разумеется»,— ответили мне, с удивлением поглядев на меня.

Я не уверен, что этот фильм способен меня увлечь. Я еще сохранил наивное представление о жизни и смерти и глупое возмущение всяким убийством. Думаю, что меня смутит его восхваление. Я прочитал в «Леттр франсэз», что вам, Садулю, Жозет Дэкс, Мартин Моно, Дониоль-Валькрузу, «очень» нравится эта картина. На сей раз вы все одного мнения. И это мне представляется серьезным. Что хотят убить с помощью этого престелного, смешного трупа? Душу зрителя. Чего же ждать от зрителя, если сами вы направляете его на этот путь? Что думать и говорить нам, режиссерам, столь нуждающимся в критических статьях, которые бы помогли полезным советом, показывали дорогу? Просто хочется крикнуть: «Что с вами? Что за унижение вы испытали? Почему вы громите и нападаете на фильмы, которые несут на своих плечах девочку по имени Надежда?» Вы, Маньян, ответили. Но мы любим Маньяна, который сделал «И все же Варшава», написал сценарий со своей женой о женщинах, во славу женщин нашей страны. Вы ценили в своих друзьях именно то, что они представляют положительного и здорового. Далеко же вы ушли, Маньян. Как говорил наш дорогой Поль Вайян-Кутюрье, мы все приходим издалека: отравленные буржуазным воспитанием, гордым сознанием своей связи с интеллигенцией, а также насаждаемой в нас определенным образом культурой, мы вынуждены в свое время пересматривать свои взгляды.

Это неправда, Маньян, что парни всего мира должны чувствовать себя непременно несчастными и лишенными возможности пожать друг другу руки. Свои лучшие рукопожатия я раздавал в состоянии восторга и подъема.

Я протягиваю руку вам.

Фильмография.

1938 **Время цветения вишен.** Производство «Ле фильм Популяр». Автор сценария — Ле Шануа.

Операторы — Жан Бургуэн, А. Дуарину, Ж. Лемар. Художник — Ж. Вакевич. Композитор — Ж. Косма. В ролях: Г. Модо, С. Питоева, Ж. Дасте, М. Солонь, Р. Блен, Г. Декомбль и другие.

1939 **Пустая затея («Неотразимый мятежник», «История с кораблекрушением»).** Производство «Фильм де Костер». Автор сценария — Ле Шануа. Оператор — Асселен. Художник — Шаин. Композитор — Ж. Гурдон. В ролях: Ж. Тиссье, Р. Тутен, У. Уинфрид, Г. Модо, Андреск и другие.

1946 **В сердце бури.** Производство «Всеобщего кооператива французского кино». Автор сценария — Ле Шануа. Операторы — Ф. Форестье, Вейль, Р. Кутабль, Барри, Ж. Лемар, М. Пердрикс, Шнейдер, Тике.

1946 **Господа Людовики.** Производство «Всеобщего кооператива французского кино». Авторы сценария — П. Сиз, Ле Шануа. Оператор — Ж. Лемар. Художник — П. Бертран. Композитор — Ж. Косма. В ролях: О. Жуайе, Б. Блие, Ж. Шеврие, М. Эрран, Ж. Берри, Ж. Каретт.

1949

Школа бездельников. Производство «Всеобщего кооператива французского кино» и «Всеобщего киносюза». Автор сценария (по книге Элизы Френе)— Ле Шануа. Операторы — А. Дюметр, М. Фоссар, М. Пекке. Художники — К. Буксен и Бьянкини. Композитор — Ж. Косма.

В ролях: Б. Блие, Ж. Фабер, Э. Дельмон, Акистапас и другие.

1950

Какова красавица. Производство «Фильм Жибе». Авторы сценария (по роману Викки Баум «Карьера Дорис Харт») — Ф. Жирю, Ле Шануа. Оператор — А. Тирар. Художники — М. Дуи, С. Пименов. Композитор — Ж. Косма.

В ролях: М. Морган, А. Видадь, Б. Ланкре, Ж. Дебюкур, Ж. Ури, Л. Черина.

1951

Адрес неизвестен. Производство «Рауль Плокен». Авторы сценария — А. Жоффе и Ле Шануа. Оператор — М. Форсар. Художники — М. Дуи и С. Пименов. Композитор — Ж. Косма.

В ролях: Д. Делорм, Б. Блие, П. Трабо, Ж. Каретт, Ж. Ури, П. Монди, Ж. Греко и другие.

1952

Брачная контора. Производство «Всеобщего кооператива французского кино». Авторы сценария — Ф. Рош, Ж. Реми, Ле Шануа. Оператор — М. Фоссар. Художник — М. Дуи. Композитор — Ж. Косма.

В ролях: Б. Блие, М. Альфа, Ж. Каретт, Ж.-П. Гренье и другие.

1953

Волшебная деревня. Производство «Дель Дука Фильм» и «Шан Зелизе Продюксьон» (Франция)—«Альмо» (Италия). Автор сценария — Ле Шануа. Оператор — М. Фоссар. Художник — Р. Габутти. Композитор — Ж. Косма.

В ролях: Р. Ламуре, Л. Бозе, К. Дель Поджио, Ж. Магр и другие.

1954

Папа, мама, служанка и я. Производство «Косинкс-Лимбер-фильм». Авторы сценария — П. Вери, М. Эме, Ле Шануа. Оператор — М. Фоссар. Художник Р. Клавель. Композитор — Ж. ван Парис.

В ролях: Р. Ламуре, Г. Морлей, Ф. Леду, Н. Курсель, Ж. Тиссе, Л. де Фюнес и другие.

Беглецы. Производство «Косинор». Авторы сценария (по книге Мишеля Андре «Однажды вечером») — М. Андре, Ле Шануа. Оператор — М. Фоссар. Художник — Р. Клавель. Композитор — Ж. Косма.

В ролях: П. Френе, М. Андре, Ф. Перье, С. Монфор.

1955

Папа, мама, моя жена и я. Производство «Ламбер» — «Шан Зелизе Продюксьон» — «Косинкс». Авторы сценария — М. Эме, П. Вери, Ле Шануа. Оператор — М. Фоссар. Художник — Р. Клавель. Композитор — Ж. ван Парис.

В ролях: Р. Ламуре, Г. Морлей, Ф. Леду, Н. Курсель, Л. де Фюнес, Э. Лабурдетт и другие.

- 1957** **Дело доктора Лорана.** Производство «Косинор-Косинкс-Седиф». Авторы сценария — Ле Шануа и Р. Баржавель. Оператор — Г. Роле. Художник — С. Пименов. Композитор — Ж. Косма.
В ролях: Ж. Габен, Н. Курсель, С. Монфор и другие.
- 1959** **Отверженные.** Производство «Пате-Синема» (Франция) — «Сирена-фильм» (Италия) — ДЕФА (ГДР). Авторы сценария (по роману Виктора Гюго) — Р. Баржавель, М. Одиар, Ле Шануа. Оператор — Ж. Натто. Художник — С. Пименов. Композитор — Ж. ван Парис.
В ролях: Ж. Габен, Б. Блие, Д. Делорм, Б. Альтариба, Бурвиль, Ф. Леду, С. Монфор, С. Реджиани.
- 1960** **Француженка и любовь (новелла «Дезире»).** Производство «Фильм Метцгер э Вог» — «Пари-Зелизе-фильм». — «Юнидекс». Автор сценария и постановщик — Ле Шануа. Оператор — М. Кольбер. Художник — Ж. Д'Обонн.
В ролях: Р. Ламуре, М. Кароль, С. Монфор.
- 1961** **Через стену.** Производство «Тадье-Синема». Автор сценария — Ле Шануа. Оператор —

М. Фоссар. Художник — Д. Горе. Композитор — Ж. Дельрю.

В ролях: С. Монфор, Ф. Герен и другие.

1963

Мандрен. Производство «Франко-Лондон-фильм» — «Ле Фильм Жибе» (Франция) — «Титанус» (Италия). Авторы сценария — Р. Авар, К. Дезайи, Л. Мартен, Ле Шануа. Оператор — М. Фоссар. Художник — П. Дюффруа. Композитор — Ж. ван Парис.

В ролях: Ж. Ривьер, Ж. Валери, С. Монфор, Д. Робен, Ж. Вильсон и другие.

1965

Мсье. Производство «Фильм Коперник» (Франция) — «Корона-фильм» (ФРГ). Авторы сценария (по пьесе К. Жевеля) — П. Жарден, Ле Шануа. Оператор — Л. Паж. Художник — Ж. Мандару. Композитор — Ж. Дельрю.

В ролях: Ж. Габен, Л. Пульвер, М. Дарк, Ф. Нуаре, Г. Морлей и другие.

1966

Садовник из Аржентея. Производство «Фильм Коперник — Гафэр» (Франция — «Фильм Фертриб — Рокси-фильм» (ФРГ). Автор сценария (по роману Р. Жугле) — Ле Шануа. Оператор — В. Воттиц. Художник — Ж. Мандару. Композитор — Ж. Дельрю.

В ролях: Ж. Габен, Л. Пульвер и другие.

Иллюстрации

Жан-Поль Ле Шануа (второй
слева) с группой «Октябрь»

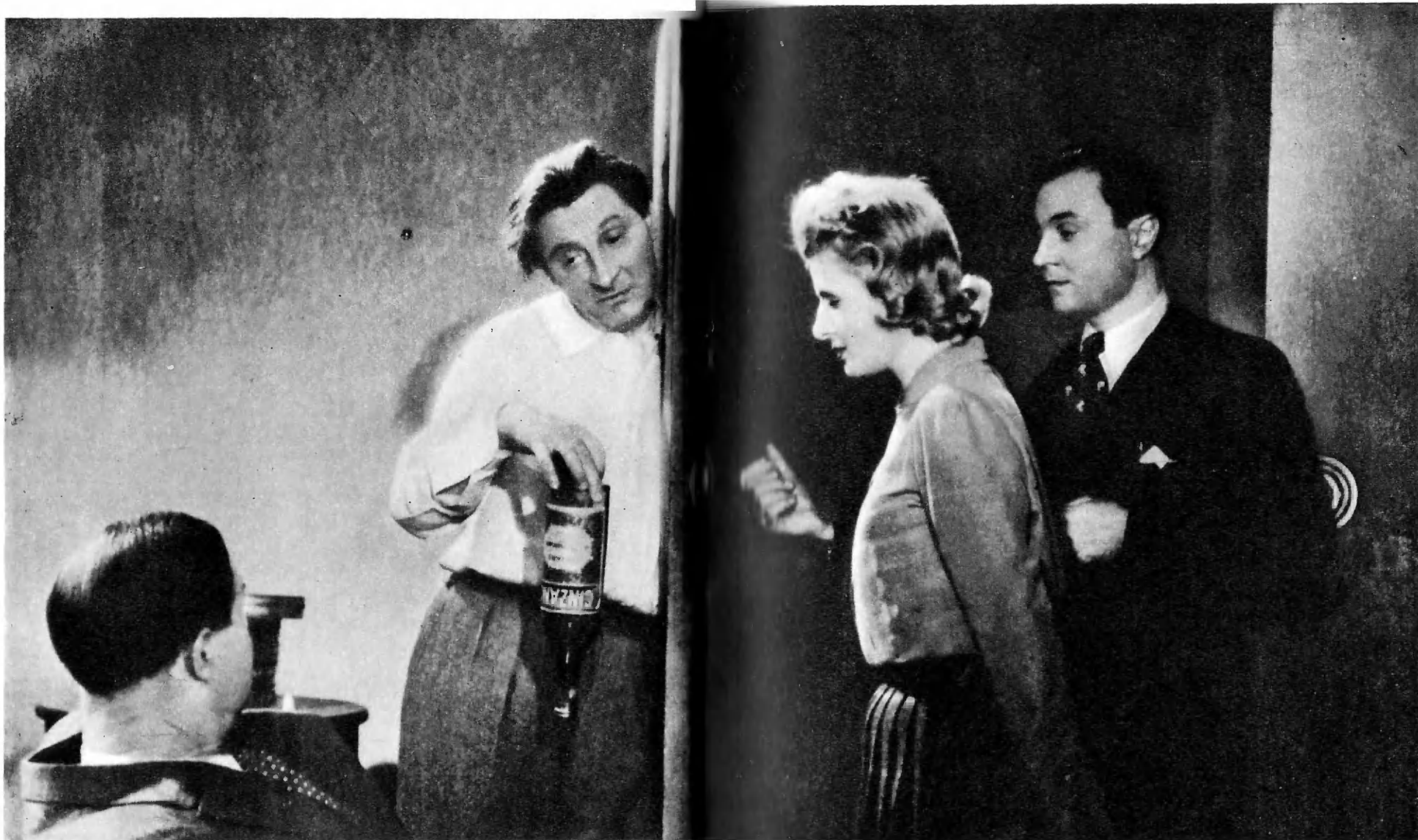


«Дело в шляпе»



«Время цветения вишен»







«В сердце бури»



«Господа Людовики»



«Школа бездельников»





«Какова красавица»



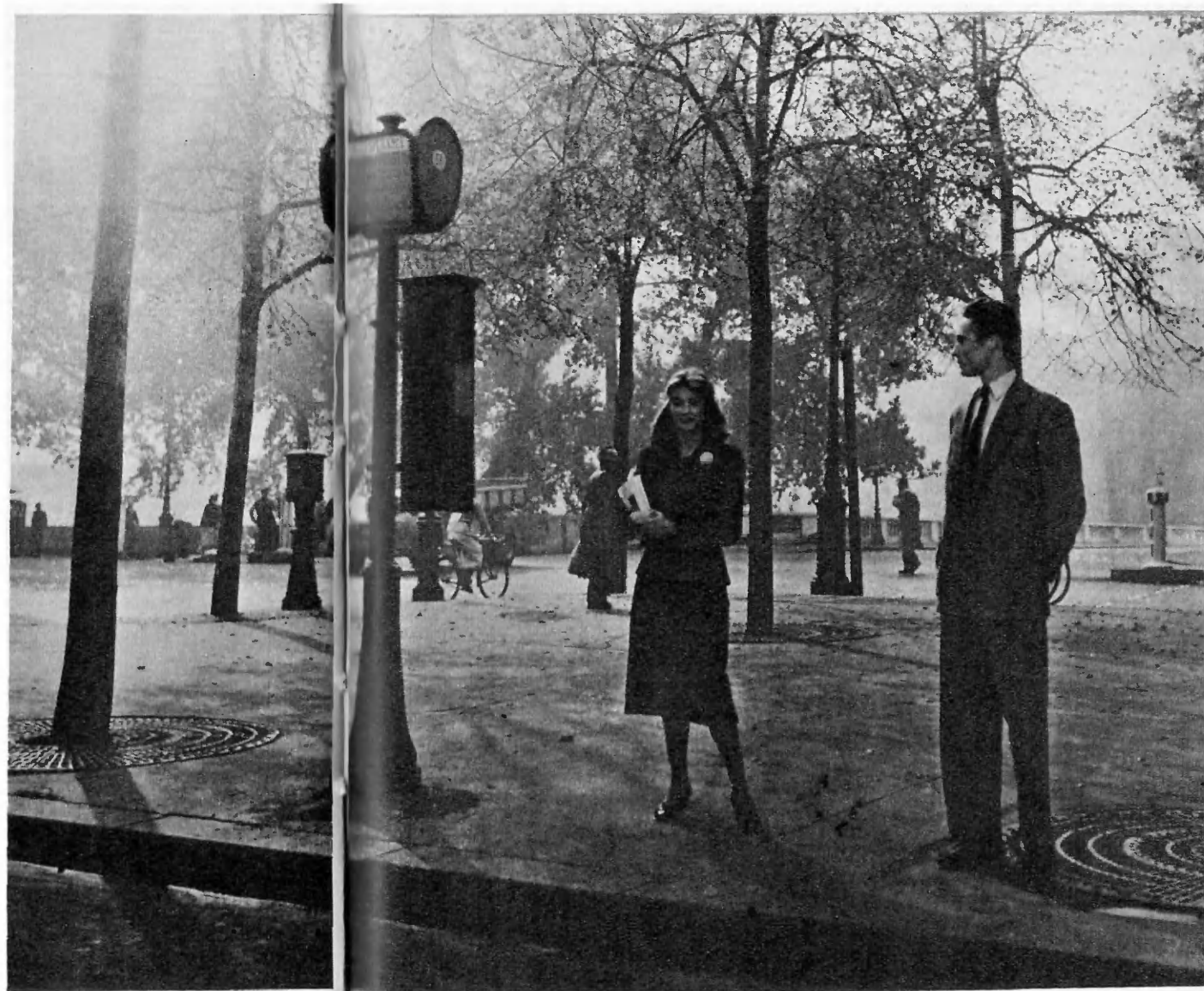
Рабочий момент



«Адрес неизвестен»



«Брачная контора»







Рабочий момент



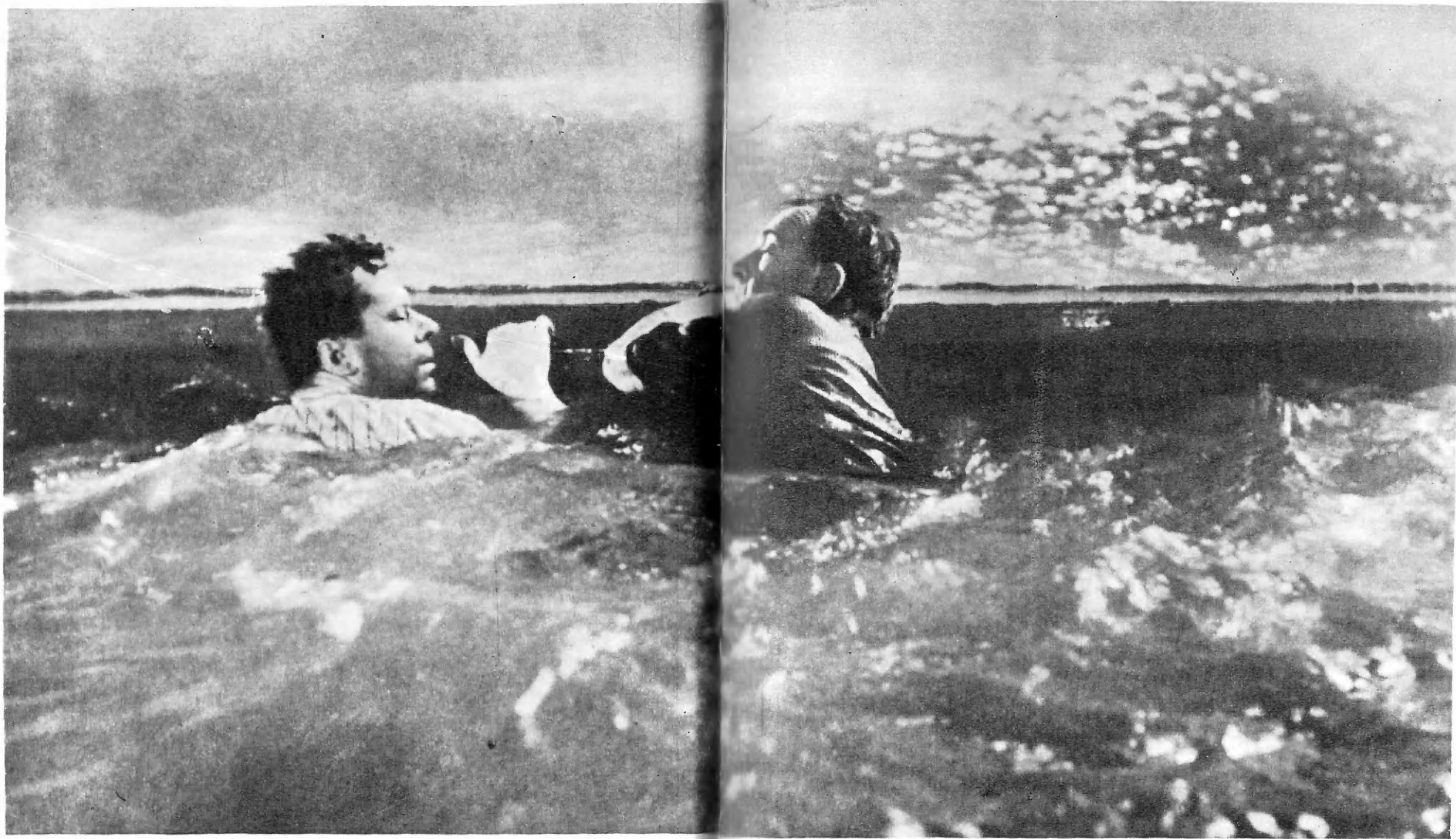
«Волшебная деревня»



«Папа, мама, служанка и я»



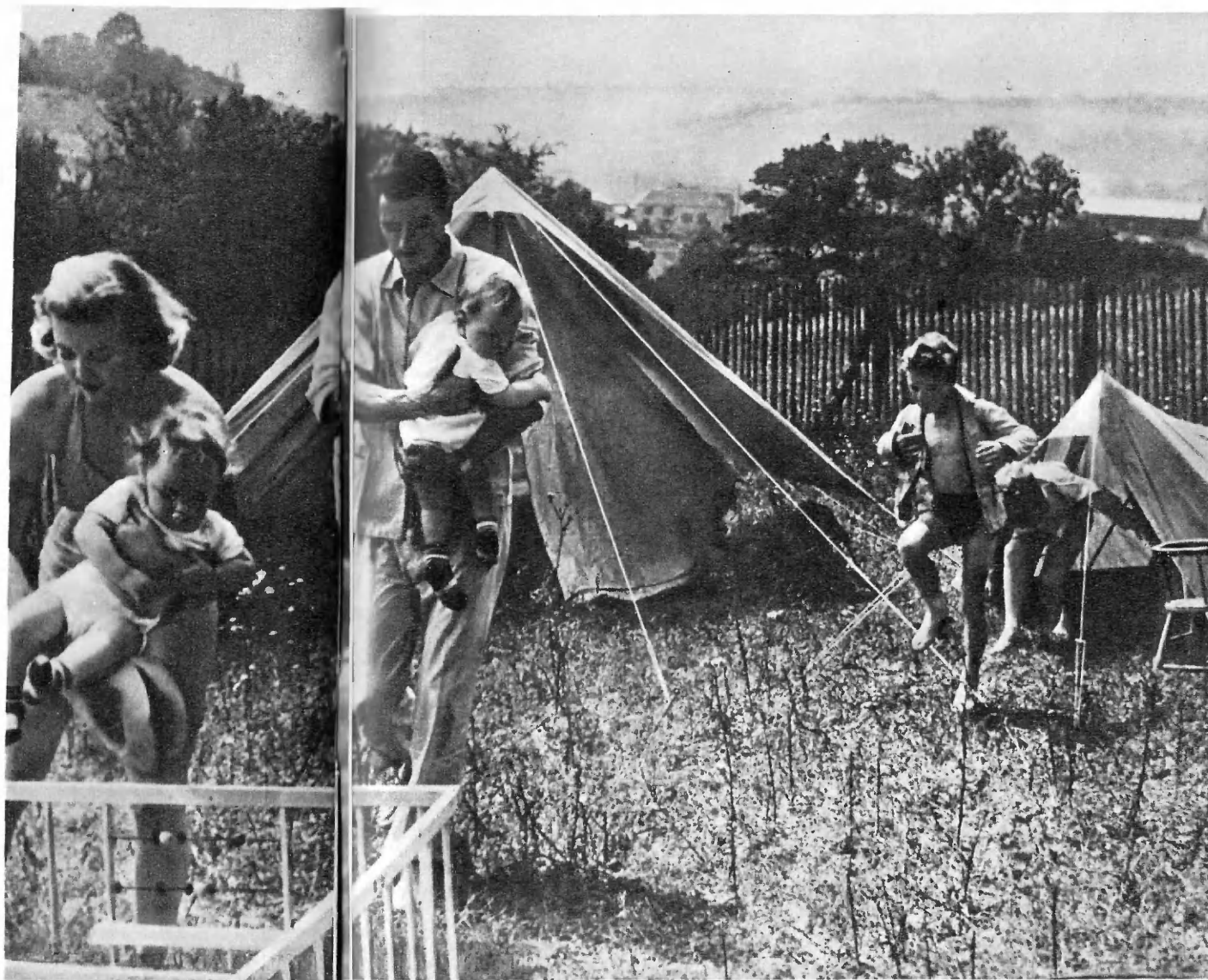








«Папа, мама, моя жена и я»

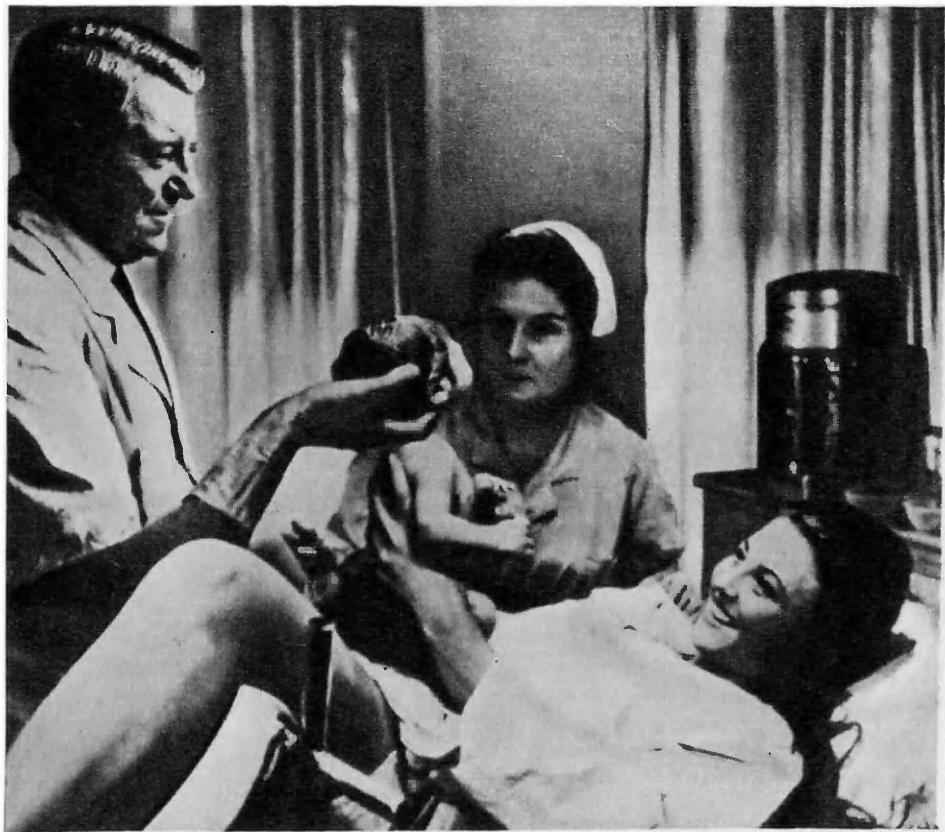






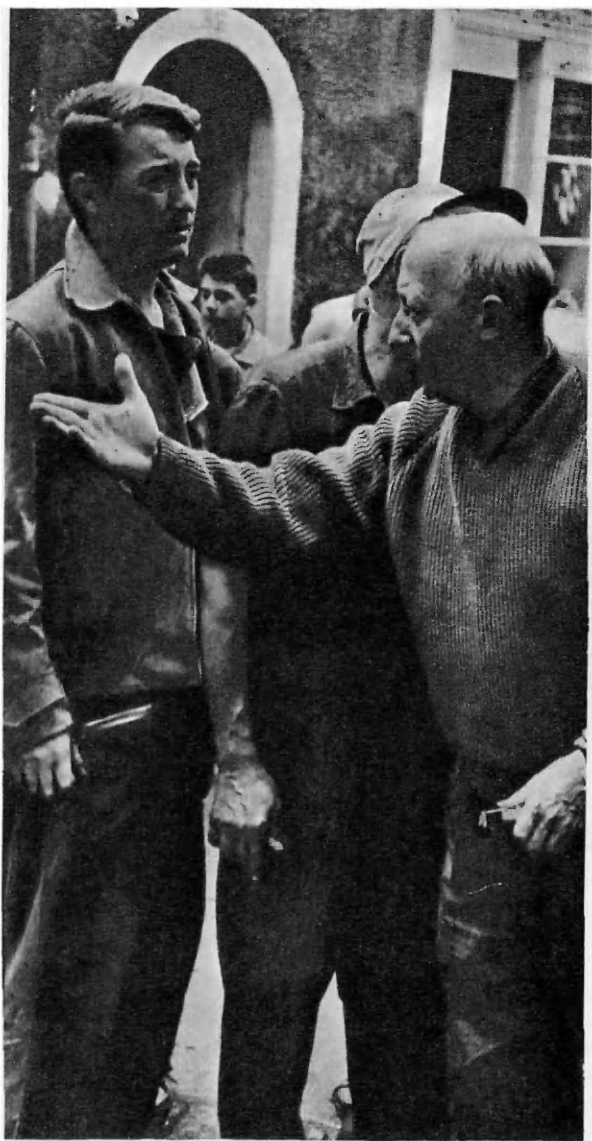
«Дело доктора Лорана»





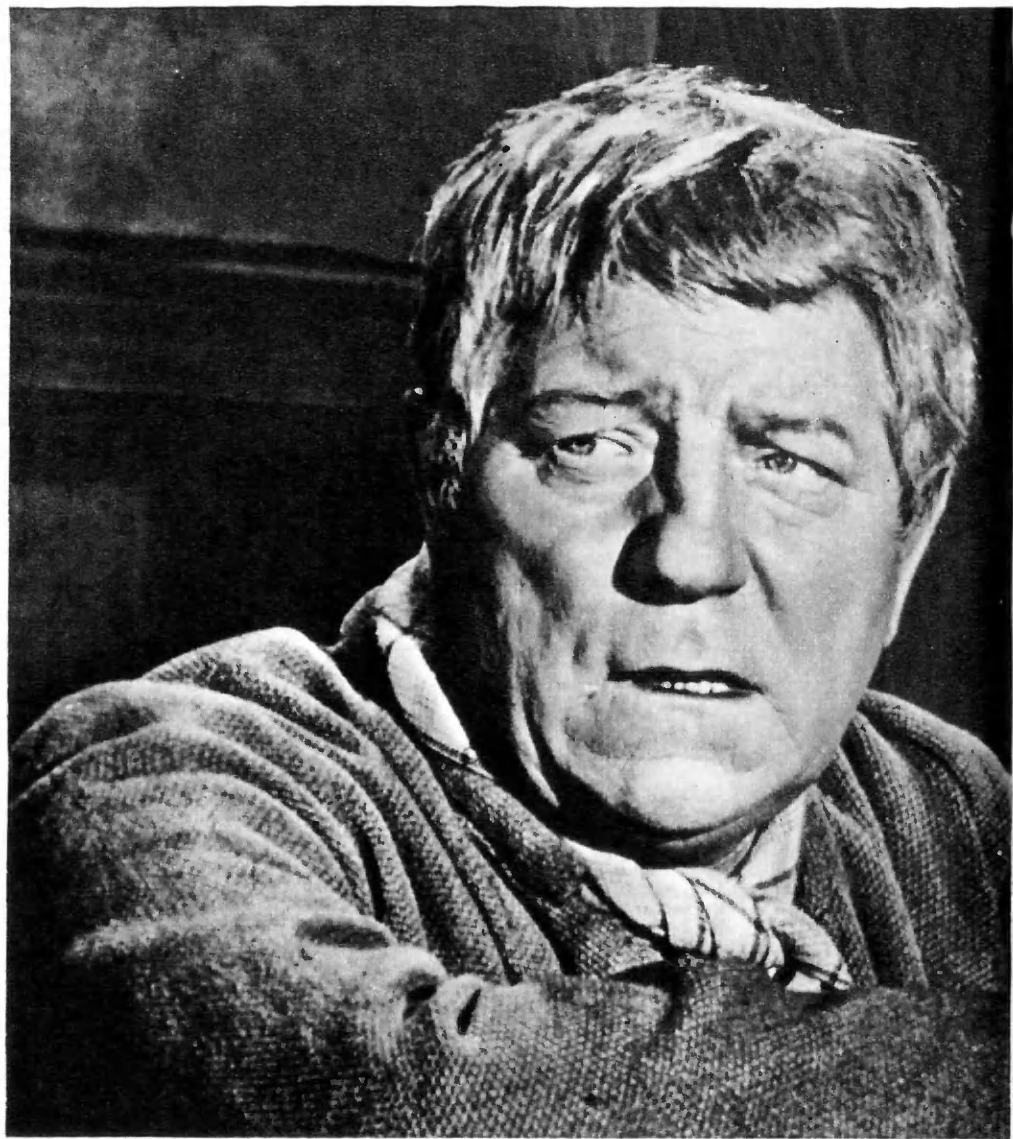


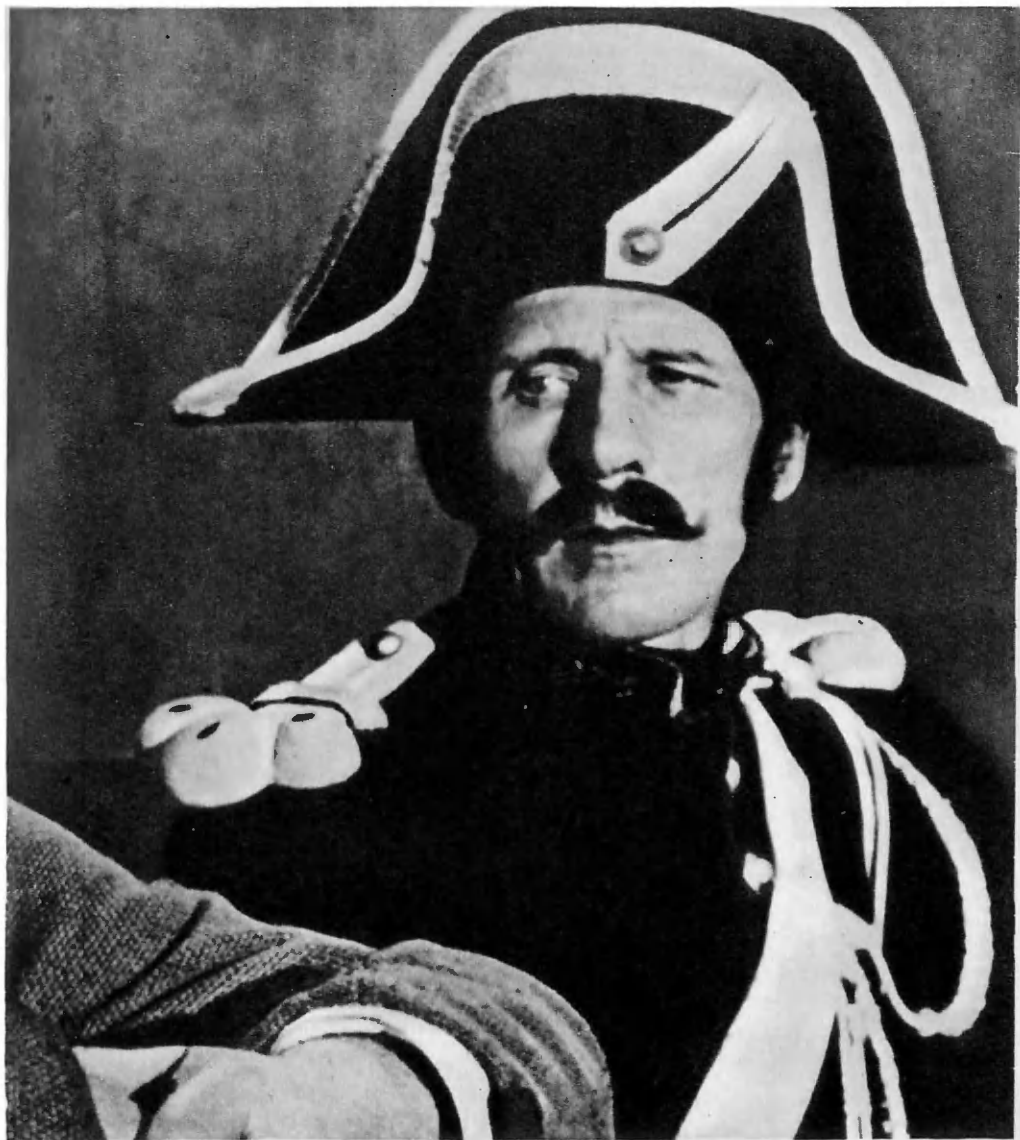
Рабочие моменты





«Отверженные»







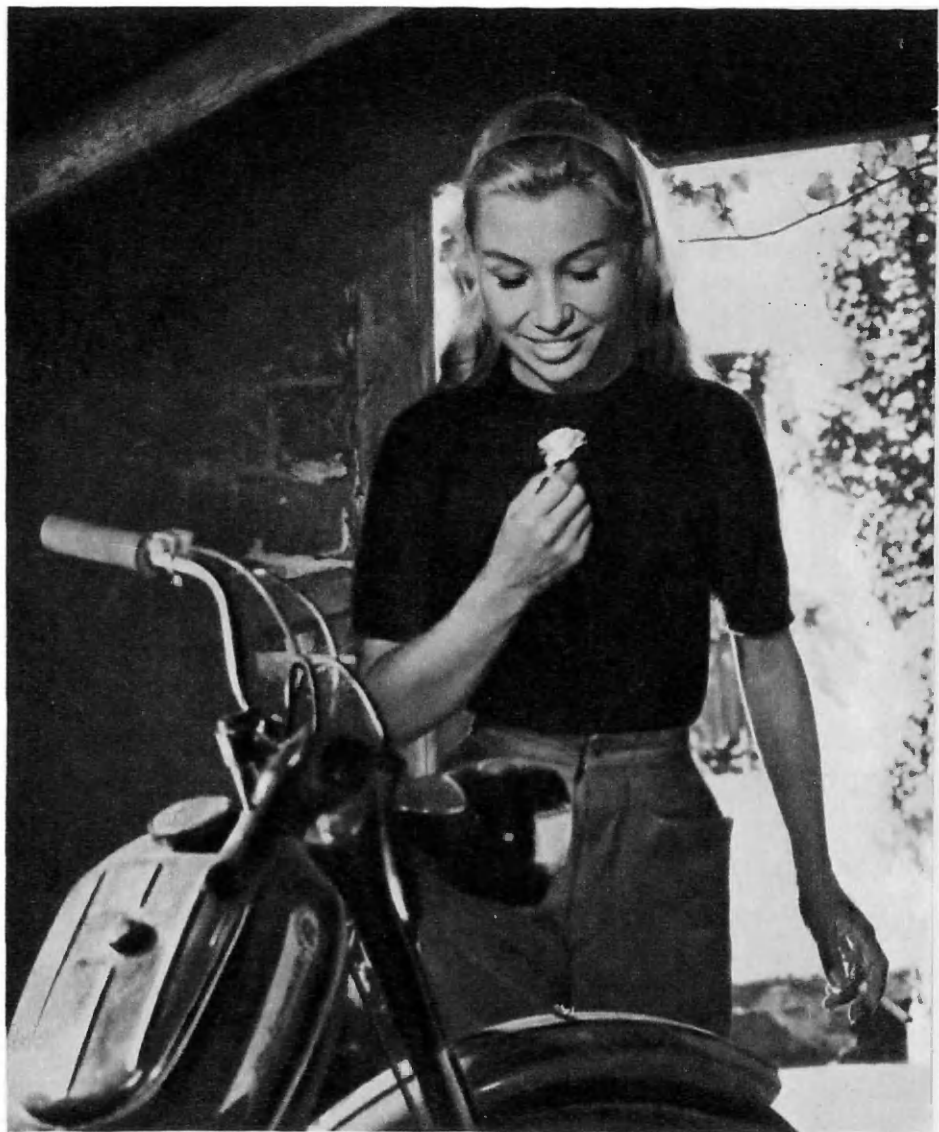




«Через стену»







Рабочий момент





Содержание

А. Брагинский. С добрыми намерениями (очерк творчества Ж.-П. Ле Шануа).	5
---	---

Сценарии

А. Жоффре, Ж.-П. Ле Шануа. Адрес неизвестен	106
А. Жоффре, Ж.-П. Ле Шануа. Дело доктора Лорана	168

Выступления

Гуманизм и кино	244
«Что вы теперь делаете?»	251
Нет, добрые чувства не скучны	259
Фильмография	267