

# Жак Беккер



мастера зарубежного киноискусства





# **Жак Беккер**

**высказывания**

**фильмы**

**мастера зарубежного киноискусства**

778 и  
Б 42

**Составление  
и вступительная статья  
И. Соловьевой**

---

## Простые фильмы Жака Беккера

### Жак Беккер. Факты

Вот жизнь режиссера Жака Беккера, от даты к дате.

Родился 15 сентября 1906 года в Париже. Когда Беккера не станет, над его гробом скажут, что умер самый французский из французских художников, но фамилия его с немецким призвуком, предки его из Лотарингии, ирландцы, шотландцы; впрочем, были среди них и чистокровные парижане.

Мать несколько лет была владелицей Дома мод близ улицы Риволи. Когда Жак Беккер поставит одну из своих первых картин, «Дамские тряпки», он воскресит двойное обаяние женственности и ремесла, которое царило в мастерской.

Отец занимал видный пост в компании, производящей электротовары.

Учение в лицее Карно, потом в школе Бреге. На каникулы мальчика ежегодно увозили на юг, в имение Марлотт. Беккеры были соседями и друзьями с жившими здесь Сезаннами и Ренуарами. В доме у Ренуаров тринадцатилетний Жак время от времени встречал юношу, восхищавшего его мундиром и рассказами военного летчика. Это был Жан Ренуар, сын знаменитого живописца. Потом они встречаются в том же Марлотте уже позднее, в 1924 году, Жан Ренуар присматривает в окрестностях натуру для своего первого фильма — «Дочь воды». Молодые люди, старший и младший, говорят о кино серьезно. Впрочем, недостаточ-

но серьезно, чтобы младший очертя голову бросился прочь из своего респектабельного дома. Родители готовят ему скромную и основательную карьеру, он послушен. Когда случайность сводит молодого служащего фирмы с американским режиссером Кингом Видором и тот приглашает юного попутчика к себе в Голливуд, Беккер телеграфом испросит разрешения родителей и, не получив его, смиренно вернется в Париж. Отбудет воинскую повинность в кавалерийском полку. Женится, станет отцом семейства. Приобретет независимость и воспользуется ею: станет подручным человека, у которого хочет учиться искусству. С 1932 года Беккер — ассистент Ренуара. Их сотрудничество началось с картины «Ночь на перекрестке». Затем последуют «Будю, спасенный из воды», «Шотар и К<sup>0</sup>», «Мадам Бовари».

Дружба свяжет Беккера с людьми, которые делают молодое французское кино; имена его друзей — Виго, Бунюэль, Кокто, Жак и Пьер Преверы, Жан Габен, Мишель Симон; с ними со всеми сохраняются глубокие и нежные отношения на всю жизнь, — не случайно Кокто в последнем слове Беккеру скажет о таланте быть другом, которым тот был одарен.

Друзья Беккера знамениты, а он долго остается в тени. Сейчас, при публикации записей по старым фильмам, ставшим классическими, участие в них Жака Беккера указывается непременно — известно, сколь существенным оно было. Когда фильмы справляли премьеры, в титрах имени Беккера не ставили.

Он пробовал режиссировать самостоятельно. В 1934 году вместе с Пьером Превером задумал и снял короткометражную новеллу по Жоржу Куртелину «Комиссар — славный малый». Тогда же был сделан фильм среднего метража, «Голова турка», копий которого, кажется, не сохранилось. Успеха он не имел.

Беккер увлекался проектом фильма, который он хотел бы снять на улицах Парижа, с расчетом на импровизацию, на участие непредуведомленных ни о чем случайных встречных. Проект остался в ящике письменного стола.

Был еще один проект: в соавторстве с кинематографистом по фамилии Кастанье Беккер набросал сценарий, который назывался «Во дворе».

Мир предместий. Речь о создании рабочего кооператива. Сценарий берут, но поручают его не Беккеру, а Ренуару. Да к тому же и сценарий переписывают настолько основательно, что Беккер от него отказывается и к работе отношения иметь не желает. Ренуар ставит «Преступление господина Ланжа» (так будет называться фильм) без своего постоянного ассистента. Размолвка, впрочем, быстро забывается.

Беккер снова работает с Ренуаром, когда снимается прекрасный ренуаровский цикл, связанный с Народным фронтом,— «Жизнь принадлежит нам», «На дне», «Великая иллюзия», «Марсельеза». Снова работает с Ренуаром не потому, что так уж незлобив (хотя Беккер в самом деле был и незлобив и незлопамятен), а просто в этом союзе он делал то искусство и служил тем идеям, которым считал нужным служить. И находил в таком служении радость естественную. Впрочем, как все участники работы.

Беккера легко найти на фотографии, которая сохранилась со времен «кинематографа Народного фронта». Участники только что прервавшейся съемки стоят перед аппаратом, взявшись под руки, теснясь, чтобы всем попасть в кадр, чтобы сохранить в памяти этот день деятельного и счастливого товарищества; видно, что всем хорошо вместе; похоже на загородную вылазку друзей по цеху. Беккер в середине, обнявшись с Габеном,— худющий, высокий, смеется.

В «Великой иллюзии», поставленной в 1937 году, Беккер практически не ассистент, а сорежиссер Ренуара,— целый ряд сцен на зимней природе он снимал совершенно самостоятельно. Он же взял на себя работу с Эриком фон Штрогеймом: Беккер единственный в группе, кто может объясняться по-английски, а главное, он единственный в группе, кому удастся направлять на пользу дела до свирепости мощную фантазию великого актера. Ренуар дал Беккеру в «Великой иллюзии» еще и собственный актерский эпизод.

В лагерь приводят колонну пленных. С канцелярским бесстыдством отбирают личные вещи, потрошат и выворачивают карманы. Один из вновь прибывших, долговязый английский офицер, отстраняясь от шарящих рук, сам вынимает свои часы и плющит их каблуком, растирает, как плевки. Это и есть эпизод Беккера, действительно его эпизод: благородный и ши-



карный жест как жест естественный, первый — это Беккер; и чувство собственного достоинства, которое всегда при нем,— это тоже Беккер.

В 1939 году Беккер еще раз берется за режиссуру. Экранизирует роман Серстевенса «Золото Кристобая». Но посреди работы продюсеры меняют планы, отснятый материал продается другой фирме, и его монтирует другой режиссер, Жан Стелли. Беккер отказывается ставить свое имя, так до конца дней не согласится посмотреть картину в окончательном виде.

Впрочем, у него не будет даже возможности «пережить» эту историю. Начинается вторая мировая война. Беккер сразу же попадает на фронт, а летом сорокового года разделит судьбу остальных солдат и станет военнопленным. В лагере он пробудет больше года и вырвется оттуда, симулировав эпилепсию. Вернется домой. Возглавит в кино подпольную организацию Сопротивления.

Навсегда останется верен антифашизму. Будет считать его нормой поведения интеллигента.

Начнет, наконец, сам ставить фильмы, но сперва исполнит до конца свой дружеский долг: спасет материалы, оставленные уехавшим из Франции Ренуаром, и вместе со своей постоянной монтажницей Маргаритой Ренуар смонтирует прекрасную, пронизанную пленительными токами жизни «Загородную прогулку».

Поставит тринадцать фильмов, выпуская по одному примерно раз в полтора года.

Станет одним из самых крупных кинематографистов Франции, притом, что одновременно с ним в те же годы дебютировали Робер Брессон, Андре Кайятт, Анри-Жорж Клузо, Рене Клеман — все те, кто составит во французском кино «послевоенное поколение».

Получит славу, которой не имел, и сохранит нравственный авторитет, которым обладал искони.

Будет известен добросовестностью в работе, доведенной до мелочности и грации.

Во время съемок он любит почти все делать сам — кажется, вплоть до установки декораций. Однажды, прервав какую-то зарубежную сугубо киноведческую дискуссию, на которую был приглашен, Беккер забормотал

сбивчиво, как бывало с ним, когда он хотел сказать что-то важное: «А кто видел «Бочара» Рукье? Вот фильм... фильм, да... вот это — то!» Документалист Рукье снял здесь, как бочар делает бочку, сам все делает, от начала до конца, и, довольный работой, сам себя угощает глотком красного вина — пьет его в той комнате, которая в русских провинциальных домах и посейчас еще зовется «зала»... Можно понять, почему этот фильм так нравился режиссеру Беккеру.

«Бочар — человек, всецело поглощенный, ни на кого не похожий. Я соглашусь, если вы назовете его маньяком, — а как, по-вашему, делает фильмы Жан Беккер?» — «Я не тщателен, я маниакален». Вот что он сказал одному журналисту».

Критик Жан Кеваль, которого мы сейчас процитировали, поясняет дальше: Беккер всегда интересовался орудием труда в руке человека, тем, как «продолжен» человек этим орудием. И сам Беккер был человеком, продолженным кинокамерой.

Добросовестность навсегда останется при нем. Смертельно больной, он будет тревожиться и не позволит себе умереть раньше, чем кончит работу над своей последней картиной — «Дырой». И следов спешки в ленте нет. Все доведено до обязательного, скромного беккеровского совершенства. Что все же не будет доделано, доделает сын: Жак Беккер оставил на редкость дружную семью — троих детей, все трое кинематографисты. 18 марта 1960 года «Дыра» была показана, уже посмертно — Беккер умер в феврале.

## **Жак Беккер, личность и фильмы**

В некрологах можно было прочесть, что Беккер навсегда занял свое место в национальном искусстве. При всей традиционности этой ритуальной похвалы над гробом в ней есть правда. У Беккера во французском кино место в самом деле — свое.

Бывают художники, которых именуют властителями дум и выразителями эпохи; Беккер не из их числа. Его фильмы не прочтешь как запись общественных тревог и надежд, какими жила страна на протяжении тех сем-

надцати лет, когда Беккер снимал. Фильмы Беккера не столько о времени, сколько для него.

Они возвращали в нравственный баланс страны нечто существенное. Они восстанавливали цену и поэзию жизни — отдельной, конкретной, чьей-то. С нуждами времени был связан и вкус Беккера к подлинностям, столь несомненный даже в его лирических выдумках. «Жак Беккер никогда не плурует,— писал критик Дониоль-Валькроз.— Мечты Антуанетты или заботы Каролины затрагивают в нас — и это самое неожиданное — нашу искренность зрителя. И вот мы тоже принимаем участие в игре. Мотоцикл Антуана, галстук Эдуарда и платье его жены стали нашим мотоциклом, нашим галстуком, платьем нашей жены, даже если у нас нет ни мотоцикла, ни костюма, ни жены».

«Одна из больших заслуг Беккера среди многих других,— продолжает критик,— в его умении дать нам понять, что проблема реализма составляет одно целое с проблемой воображения зрителя. Мансарду в фильме «Улица Эстрада» мы воспринимаем как картину, нарисованную нашим воображением, и это получается именно потому, что она достоверна. Оттого-то все фильмы Беккера — нечто большее, чем просто закрепление фактов; в них есть и другая «мера вещей», что-то, что позволяет им перейти «по ту сторону» документального материала».

«Свое» Беккера — еще и в другом. В естественности контакта с фантазией зрителя, в расчете на круг поэтических представлений, общей фантазией уже выработанных.

В предисловии к одному из фильмов Беккера режиссер Франсуа Трюффо писал: «Очарование его кадров утверждает меня в мысли, что кинематограф по призванию своему демократичен, и ошибка — претендовать на иное».

Беккер всю жизнь делал простые вещи. Ленты для массового кинематографа.

Он органически любил предмет своей работы, результат ее и ход — как столяру может быть в радость его мастерство, запах выдержанного дерева, усилие руки, ведущей рубанок, легкость и прочность вещи, сделанной как надо, обычной и хорошей.

В старину такой человек пошел бы в подмастерья к какому-нибудь Кола Брюньону, резчику, или взялся бы растирать краски у живописца, радуясь, что попал в ученики к настоящему мастеру. В сущности, биография Беккера сложилась именно так, с поправкой на год рождения — 1906.

После смерти своего старого товарища Жан Ренуар набросал несколько страниц воспоминаний о нем и об их общей работе. «Люди моего поколения размечают годы войнами, наводнениями, великими пожарами. Добавлю — и потерей жизненно важных людей. Для меня мир без Жака Беккера уже не вполне таков, как раньше...».

О Беккере чаще всего вспоминают именно так — как о личности, с исчезновением которой мир становится бедней. Это относится не к его фильмам, которые он еще мог бы сделать. Просто к нему самому.

Пишут о его неповторимости, а сообщают самые обыкновенные вещи, может быть, даже банальные... Например, рассказывают, как он любил свою машину «рено» тридцатилетней давности; огорчился, если в этом усматривали чудачество или, хуже того, рекламный трюк, был доволен, когда его понимали: «Это подходящий автомобиль для опытного водителя, которому нравится возиться с карбюратором». Впрочем, машину он в конце концов сменил — он не любил эпатажа; приобрел новую и наслаждался ее послушностью так же, как наслаждался до того строптивостью ее предшественницы.

Что еще говорят в воспоминаниях о Беккере?

Говорят: он был вежлив от души. Если он хотел, чтобы знакомый прочитал книгу, он преподносил ее, разрезав страницы. Он бывал бесконечно требователен на съемках, но выносить его требовательность было легко; ему никогда не изменяла мягкость и безупречная воспитанность.

В сущности, все воспоминания рассказывают об одном: о поэзии, значительности и невозстановимости личности, притом, что личность эта по описаниям как бы и похожа на всех остальных. Умер просто один хороший человек. Оказывается, при этом теряет в своей полноте сама жизнь, становится не та.

Можно полагать, что в этих воспоминаниях происходит известное «наложение»: личность художника воспринимается по законам его эстетики.

В этой эстетике существен мотив неповторимости. Неповторимо вовсе не только что-либо исключительное: как раз напротив, у Беккера исключительное в фильмах чаще всего бывало иронически подкрашено банальностью, имело оттенок восторженной дежурной сплетни в квартале: «Слышали?! Жильцы с шестого этажа выиграли миллион франков по лотерейному билету!»

В «Антуане и Антуанетте» (остановимся на этой картине потому, что именно ее наш читатель имел возможность видеть, она была в советском прокате) взята история, излагающаяся как раз такой фразой, обладающая общеизвестностью анекдота, дюжинностью «невероятного случая». Ценой и очарованием единственного, ценой и очарованием неповторимого наделена у Беккера не эта «история», но то, что можно было бы назвать самой материей жизни, ее веществом.

Материальность и легкость — вот природа Беккера; его фильмы полны звуков реальной жизни — звуки были бы шумом, если бы не организовывались в мелодию. Так возникает фонограмма первых кадров «Антуана и Антуанетты» — естественное смешение городских гудков, шороха шин, говора на улице и негромкого веселья субботнего оркестрика.

У «Антуана и Антуанетты» есть заставка. Кадры конструкций Эйфелевой башни, этого «знака Парижа». Движение аппарата вниз — и перед самым носом камеры проезжает грузовик, заслонив своим поцарапанным кузовом панораму площади. «Знак Парижа» расшифровывается в его реальности: камера дорожит всем, что сгустилось в общем представлении о городе и что не должно потеряться за этим общим представлением.

Для Беккера всего важнее, чтобы ничто не потерялось, чтобы все жило в своей единственности.

В фильме есть сцена, когда герой возвращается домой с работы и останавливается поглядеть на чей-то мотоцикл. И вот мотоцикл кажется уже не машиной серийного выпуска, моделью такой-то, до последней кнопки одинаковой со своими конвейерными близнецами. У мотоцикла откуда-то живой, «свой» блеск, даже своя партитура блеска: нитролак блестит не совсем так, как лоснящаяся кожа сидений, и совсем не так, как хромированные рукоятки. Свои блики на плексигласовом щитке. Полифония всех

возможностей сверкания новенькой машины, стоящей на солнечной стороне улицы.

Мало ли на свете мотоциклов, и мало ли кто о них мечтает?.. Но вот один раз стоял на солнцепеке именно этот. И мечтал на этот раз именно Антуан Мулен. В том-то все и дело.

Материальность для Беккера — это форма сохранения единственности. Поэтому он так ею и дорожит.

Если «знак Парижа» с самого начала фильма дан в монтаже с «плотью Парижа», то и условный сюжет также находится во взаимодействии с текучей и легкой бытописью. Режиссер снимает типографию, где Антуан с добродушной горделивостью налаживает станок, непослушный ничьим другим рукам... Снимает универмаг, где работает фотографом Антуанетта. («Улыбнитесь! Нет, не мне, а в аппарат, пожалуйста!») Снимает в усмешливом параллельном монтаже час окончания смены, час «пик», когда бегут встречные потоки: мужчины со своей работы, женщины со своей, ежедневный час свиданий... Снимает лавку, где Антуанетта выбирает пучок лука, и кафе по соседству, где готовятся к свадьбе дочки и за два дня до нее уже не в состоянии воспринимать что-либо, кроме проблем свадебного ужина. И все это превосходнейшим образом не имеет отношения к счастливому билету, который пока лежит в сумке Антуанетты вперемешку с трамвайными талончиками, мелочью и конфетными обертками.

Субботний вечер пройдет, и пройдет воскресный день, и в понедельник утром Антуанетта проводит мужа, и юркнет обратно в постель досыпать свои полчаса, и снова вскочит, чтобы прощально помахать ему из окна... И лишь вечером в понедельник Антуанетта в поисках спичек вытряхнет на стол содержимое своей сумки, а Антуан надумает проверять вывалившийся среди прочей дребедени лотерейный билет.

Беккер обставляет этот момент торжественно и иронично. Волнуется закадровая музыка. Удары коротких крупных планов: лотерейный билет — таблица — лотерейный билет еще крупнее — цифры в таблице совсем крупно...

Выигрыш! Удача, о которой будут полгода судачить в подъездах, смешивая настоящее событие с тем, что вычитано из приключенческих романов,

расцветивая его всеми цветами домашней фантазии, переживая, наслаждаясь, почти творя!

Не случайно во всей этой истории со счастливым билетом Антуана и Антуанетты так деятельно участвует некий томик простодушного и захватывающего романа «Туз трэф», который пользуется среди жильцов квартала особым спросом.

Этот «Туз трэф», одолженный у Муленов, лежал под локтем у киоскерши, торгующей лотерейными билетами. Женщина оторвалась от чтения, проверила билет у подошедшего, соболезнующе улыбнулась: нет, не повезло! Билет остался на прилавке. Киоскерша машинально заложила его между страницами дочитанного «Туза трэф». Потом отдала роман Антуанетте, та посулила дать его почитать еще кому-то.

И вот, проснувшись среди ночи, Антуан решает спрятать свой счастливый выигрышный билет между страницами того же романа. Туз трэф на обложке блеснул заговорщицки, музыка сыграла «тему судьбы» — юмористическую тему судьбы, которая несколько раз повторится в фильме, а Антуан успокоенно подоткнул себе под бок одеяло.

Путру за «Тузом трэф» зашла соседка, и ей вручили книжку, торопливо переложив билет в бумажник. Туз трэф еще раз подморгнул нам с обложки.

В конце концов, не так уж важно, что случится дальше, как Антуан теряет покой, потерявши бумажник, как, наконец, Антуан и Антуанетта, разыскав свою пропажу, счастливо проедутся на облюбованном и купленном мотоцикле. Но вот соотношение между анекдотическим, авантюрным сюжетом из «Туза трэф» и живой плотью Парижа, соотношение между городом и его маленьким мифом у Беккера действительно очень любопытно: После «Дамских тряпок», после «Антуана и Антуанетты», после «Свидания в июле» — они вышли в свет в 1945, 1947, 1949 годах — Беккера называли французским неореалистом. Не подражателем итальянцев, но просто человеком, одновременно с ними делающим примерно одно и то же. Основания для сближения Беккера с неореалистами казались очевидными. Общность места действия: рабочие кварталы послевоенного мира с их неблагоустроенностью, с их надеждами, с их товариществом. Общность

времени действия: подробности «Антуана и Антуанетты» историчны при всем их житейском характере. Лестницы, отсыревшие в трудные военные зимы. Теснота. Неважно с куревом. Бакалейщик ведет себя как заговорщик — ящик с «левым» товаром разгружают под его нервные команды так, будто это тайный груз оружия.

В «Антуане и Антуанетте» есть кадры, когда герой выходит из окна своей мансарды на крышу, чтобы наладить антенну. Виден стемневший город, где-то зажигают огни, девушка в окне напротив задергивает занавеску — переодевается. Антуан идет бочком по карнизу, из форточек с ним здороваются, как если бы он шел по коридору с настезь распахнутыми дверями. Здесь есть этот вкус жизни, всем видной, жизни с незакрытыми дверями, и это еще одна причина сближения Беккера с неореализмом, с его темой коммунальности. Живут здесь дружно. Попросят присмотреть за ребенком. Одалживают швейную машину. Обсуждают сообща идею нового платья, цену купленной шотландки, ужасаются — «Ты с ума сошла, такие деньги!» — и тут же смолкают, поскольку при мужчинах некорпоративно было бы сказать, какие именно деньги вырваны из семейного бюджета. В лавочках верят в долг. В метро то же: кассирша своя и живет в том же доме. Все знакомы. Принято заходить, когда вздумается: на этом строится несколько комических положений, но Беккер дорожит не столько драматургическими возможностями непредвиденных вторжений, сколько бытовой краской.

Да, можно сказать, это та же «материя жизни», что и в неореалистических фильмах Италии. Но эта «материя жизни», общая для Беккера и неореалистов, организуется по совсем разным законам.

Натура в фильмах Жака Беккера, текучая, живописная, не организуется по законам «натурного сюжета», который утвердился для итальянцев, но претворяет пересуды консьержек в легенду квартала, создает свои фольклорные типы и фольклорные бродячие сюжеты.

Критик Пьер Лепроон находит, что в первые послевоенные годы Беккер задумал и начал осуществлять своего рода «французскую фреску», панораму жизни страны, серию киносвидетельств о непосредственной действительности. «Жаль, что он сошел с этого пути». Лепроон противопоставля-



ет ранние фильмы Беккера — «Гупи — Красные руки» (1943), «Дамские тряпки» (1945), «Антуан и Антуанетта» (1947), «Свидание в июле» (1949), «Эдуард и Каролина» (1951) — его предшествующим картинам; Лепроон считает, что Беккер нашел сначала «тон французского неореализма» и затем оставил собственные находки. Это не кажется справедливым. Беккер и в сороковые годы, как и в пятидесятые, не писал фрески и не делал фильмов-свидетельств — скорее, его работу назовешь своего рода антологией современных фольклорных мотивов, сборником больших и малых сказок современного города. И в этом смысле его работа от начала до конца едина, делает ли он фильм о крестьянах или о гангстерах, о портнихе или о трех мушкетерах.

Сочетание вещественности и фольклорности, индивидуальности несомненного и всеобщности легенды — вот «откуда игра» фильмов Беккера, их живая пульсация, их личный шарм.

Этот личный шарм беккеровского кино угадывается уже в первой крупной работе художника — в «Гупи — Красные руки», с его тяжеловатостью деревенского анекдота, с почти балаганными убийствами — мнимым и настоящим, со злоключениями парижского родственника коренных обитателей фермы, которого разыгрывают по всем правилам деревенских издевок над горожанином... Здесь пахнет землей, густым красным вином, весенней сыростью; здесь низкие потолки, вощеная мебель, стоячие часы, бюстик Наполеона — символ патриотизма и украшение на комоде, как мог бы быть им лупоглазый мопс или рыночное поклонение волхвов... Беккер в «Гупи» одновременно снимает среду, рождающую фольклорный сюжет, и сам этот фольклорный сюжет. Сюжет словно возникает, материализуется из густых испарений земли, вина, ночного леса, сырых досок платформы, где сходит с поезда на полустанке бедняга-парижанин.

А легкая уличная легенда «Антуана и Антуанетты», легенда о счастливом билете, тоже материализуется из дыхания среды, — чтобы она возникла, нужны эти узкие улицы, то забытые людьми, то почти безлюдные, эта брусчатка, каблучки, сбегаящие вниз по лестнице подземного перехода и вновь пересчитывающие ступени вверх, снятые с высокой точки старые парижские перекрестки, окна мансард, светящиеся вечером, мелкая припы-

ленная листва городских садилов, где старухи в вязаных пелеринках взимают мзду за пользование стульями... Нужна привычка к кино по субботам; мечтания в комнате, где полки застелены вырезанными из газеты салфеточками, и папиюотки толстенной старушки, семенящей, чтобы не пропустить драки, о которой потом можно будет часами упоенно рассказывать, нужна привычка газеть, и привычка судачить, и томик «Туза трэф», от которого просто не оторвешься...

В фильмах Беккера восстанавливается живое кровообращение между «бродячими сюжетами» современного фольклора и «жизнью», где они складываются, где они потребляются. Без этого соотношения, без достоверности житейского, рождающего легенду или анекдот, рождающего любовную задумчивую песенку, как в «Улице Эстрапад», сумрачную балладу предместий, как в «Золотой каске», кружашую мелодию шлягера былых лет, мелодию уходящей и не уходящей молодости, как в «Не прикасайтесь к добыче»,— без этого захваченного режиссером врасплох «самозарождения» поэзии кинематограф Беккера просто не может состояться.

\* \* \*

Беккер экранизировал приключения Арсена Люпена, блистательного вора, героя приключенческих серий. Ставил музыкальную комедию о первом публичном концерте юного пианиста Эдуарда и всех волнениях, связанных с дебютом: начиная с белого жилета и вплоть до угрозы развода с женой. Ставил с Фернанделем сказку про Али-Бабу и сорок разбойников, ведя съемки на натуре в Северной Африке. Предвкушал удовольствие от работы над «Тремя мушкетерами».

Он брал сюжеты, на которые издавна наложил лапу коммерческий кинематограф. В Голливуде, да и не только там, запущены в производство серийные фильмы: есть стандарт приключенческой ленты с выстрелами и с непревзойденной ловкостью преступника, есть стандарт музыкальной комедии с возвышением юного виртуоза, скажем, пианиста; есть стандарт боевика на сюжет из «Тысяча и одной ночи», с ориентальным реквизитом, ансамблем одалисок и набором волшебных превращений... Есть стандарт

---

исторической картины с широкополыми шляпами, плащами и шпагами, скачками и баталиями... Модели достаточно многочисленны, их обновляют. Если рынок насыщен, снимают с производства одни, нажимают на другие. Коммерция гибка — неизменен только сам принцип серийности, конвейера.

Так вот, Беккер ставит фильмы как бы по тем же самым сценарным рисункам и не считает их безнадежно скомпрометированными. Они тиражированы? Но ведь рынок берется тиражировать все: есть и тиражированная для комодов Венера Милосская. Дело не в том, что гипс заместил здесь мрамор — происходит замещение живого вещества искусства неживым веществом, мертвой тканью «неискусства».

Беккер попытался проделывать это «замещение» обратным ходом. Восстановить в мертвой отливке вещество искусства.

Он делал это, потому что был демократичен. Потому что любил публику кинотеатров и любил фильмы, которые здесь любят; любил кино в самом простом смысле, как его любят миллионы людей (показательно, что Трюффо, в бытность свою критиком, воздал Беккеру должное, назвав его кинолюбителем, прозрев в его высочайшем профессионализме чисто любительскую радость владения камерой, простодушную страсть к экрану...). Беккер давал бой коммерческому «кинонеискусству» на его собственной территории, доказывая, что это — вовсе не его собственная территория, а земля, бесчестно аннексированная у искусства. Он боролся за возвращение этих земель, «явочным порядком» возделывая их и собирая художественный урожай.

То было, в сущности, великое предприятие.

Беккер ввязался в него давно, как только вообще пришел в искусство. В этой книжке помещены воспоминания Ренуара. Ренуар перебирает старые факты, каждый из которых свидетельствует о мечте «вырвать из лап коммерции» дело кино.

«Жак, мой давний сообщник, из этого ничего не вышло! Ничего не вышло, но правы все же мы».

Ренуар говорит о «горах пленки, израсходованной на суперфильмы и оставшей после себя только жалкую кучку солей серебра. И рядом с эти-

ми, поделом казненными,— несколько кадров, отобранных судьбой. Когда-нибудь, в будущем, эти кадры вызовут улыбку одобрения на устах юной пары, заблудившейся в синематеке: «А фильм ничего... Кто автор? — Значит, есть автор?..— Конечно. Его зовут Жак Беккер».

Концовка воспоминаний Ренуара грустна, потому что ни он сам, ни Беккер не интересовались признанием на одиноких просмотрах в синематеке. Дело не выгорело, говорит один из крупнейших французских режиссеров, массовый кинематограф остался «в лапах коммерции». «Но правы все же мы!»

Кстати, фильм «Ночь на перекрестке», о котором вспоминает Ренуар,— фильм детективный, по роману Жоржа Сименона. Приключенческий — и антикоммерческий. Для массового зрителя — и антикоммерческий.

Вкус к детективу, к приключенческому жанру остался у Беккера на всю жизнь. Не случайно, вероятно, самый лирический, самый «биографичный» его фильм — это снятый в 1954 году детектив «Не прикасайтесь к добыче». Он и самостоятельную режиссерскую работу начал именно с проб в этом жанре.

Впрочем, в его первом полнометражном фильме «Последний козырь» Беккера еще не узнаешь: это что-то вроде сделанной вручную имитации конвейерного фильма. Прикосновения живой руки все же приметны: рука словно бы невольно иронизирует над конвейером, которому подражает. Это подделка в той же мере, в какой и пародия.

В ожесточенном ритме налетают друг на друга титры. Первым звуком фонограммы становятся выстрелы. Наведенное дуло кольта, черные усики, словно приклеенные на бледном лице. Монтаж отрывистый, как перестрелка. Ритм серийного приключенческого фильма.

Рассказывая о работе Беккера, кинематографист Жан Орель сделал одно точное наблюдение: «Его фильмы бывали длинны, он часто делал мне честь, советуясь насчет сокращений. Я с первого просмотра засекал «лишние» эпизоды. Например: когда Арсен Люпен слушает пластинку и заказывает на завтрак два яйца. Именно эти «бесполезные» сцены составляли главное. Сокращать можно было только сцены «обязательные», потому что предметом его фильма никогда не бывал анекдот, «история».

Если «Последний козырь» — это еще не Беккер, то прежде всего потому, что здесь предметом взята единственно приключенческая история. Здесь нет ничего, кроме сюжетно обязательного: обязательные эпизоды, обязательные детали, обязательные, «работающие» предметы. Если в холле сидят за столиком двое и вошла еще пара, то это — преследователи и преследуемые, а третьим в помещении может быть только соглядатай. Нельзя представить себе, чтобы в этой гостинице сняли номер постояльца, не участвующие в действии детектива, чтобы за эти столики кто-то присел просто так, выпить чашечку кофе — не для того поставлены!

Герой поднимает оброненный дамой носовой платок, несет чемоданы, играет спичками, перебирает бусы, снимает телефонную трубку, но в кадре нет вещей — есть только служебный реквизит требовательного и нетерпеливого сюжета. Платок — не кусочек батиста, а улика. В чемодане спрячаны пачки долларов, а в другом — среди поддельных украшений — жемчуг несметной цены. Коробок спичек и телефонная трубка помогут герою подать сигнал своим из самого логова гангстеров. В стечении событий, как и в стечении предметов, есть неукоснительность стандарта: все притерто, безотказно работает, ничего лишнего.

Этот механизм романтического сюжета есть в то же время отрицание романтического сюжета, его поэзии неожиданного.

Мир стандарта исключает всякую свободу и предположительность движения событий. Мир Беккера полон возможностями, предположительностями; он казался бы загроможденным, если бы не был так легкий, если бы материальность не создавалась здесь светом и движением.

У Беккера в картинах всегда есть трепет непоследовательности, неровности ритма, естественные для живого организма (в механизме они означали бы разлаженность). Подчас он даже делает этот «трепет непоследовательности» прямым предметом фильма. В «Эдуарде и Каролине» и в «Улице Эстрапад» все строится на неожиданных приливах раздражения и нежности молодых супругов: любовь, рождающая остроту восприятия всякой мелочи, становится почти помехой в жизни, превращает быт в череду восторгов и препирательств, вспышек, обид, ссор, ежесекундных разрывов. Беккер с наслаждением разбирается в этой живой хаотичности, она ему и

мила и смешна, как мила и смешна ему безалаберная комната в «Эдуарде и Каролине», где звучит Шопен и разбросаны Каролинины тряпки. Движение камеры, чуть-чуть иронизирующей, одновременно подхватывает и утрирует ритм движения внутри кадра — этот ритм взволнованных семейных сборов, когда Эдуард посреди совершенного разора вдруг оказывается за роялем, чтобы проверить, все ли у него в порядке с его прелюдиями, когда потом он, наверстывая потерянное время, в трусиках лихорадочно перебирает галстуки, убеждаясь, что опять ничего нет на месте! И той же нежностью юмора подцвечена в «Улице Эстрапад» затеянная Франсуазой инсценировка романтического исчезновения из супружеского дома, этого бегства, простодушно рассчитанного на то, что ее настигнут, — сначала испугаются, что ее в самом деле нет, а потом догадаются и отыщут. И мансарда, где скрывается Франсуаза, и пение голодных гитаристов за стеной, и оконце, откуда виден разом и ребристый купол Пантеона — прямо перед тобой, и бегодня первоклашек с ранцами в школьном дворе, если резко перегнуться и посмотреть прямо вниз, — во всем этом столько же улыбки над романтической беглянкой, сколько и неиспорченного примесью иронии удовольствия от того, что ее романтическое поднебесье существует-таки, что сюда всегда можно сбежать — взбежать по крутым и легким ступенькам, навстречу поющим голосам.

И «Антуан и Антуанетта», и «Эдуард и Каролина», и «Улица Эстрапад» смешат. Но нельзя себе представить, будто шутки фильмов Беккера изобретаются отдельно, как это в порядке вещей для серийного комического фильма. Ведь есть профессионалы изготавливающие шутки. Их изделия в серийную картину вмонтируются так, как в автомобиль на фордовском конвейере — радиоприемник и зажигалка. Детали у Беккера смешны только в контексте, потому что только в нем рождаются; их нельзя передать в двух словах, как обычную киноостроту, и только тот, кто видел фильм целиком, оценит юмор драки Антуана с ловеласом-бакалейщиком, которую оживленно, как спортивный обозреватель, комментирует сосед-боксер, или юмор сцен в «Эдуарде и Каролине», когда хозяин салона обращается с многословно вежливыми наставлениями к грузчикам, держащим на весу концертный рояль.

Своеобразие юмора Беккера связано еще вот с чем: Беккер не очень понимал ничтожных людей. Дураки и пошляки — самые условные для него персонажи, он рисовал эти смешные фигуры с небрежной свободой выдумки, не сверяясь с жизненными прототипами. Дамы на музыкальном вечере, с плотоядной заботливостью опекающие молоденького пианиста; их мужья, с чувством законной гордости сообщающие о своих рогах; слушатели на домашнем концерте, которые не слушают, а позируют в роли слушателей, сделав «выражение лица» и демонстрируя чувство собственного превосходства над Шопеном. На аплодирующего все оборачиваются с жалостливым презрением, тем более, что позволил себе захлопать официант: при своей мрачной усатой роже он оказался меломаном. Официант сконфужен, сделал вид, что стряхивал прилипшую к ладоням крошку. После того как разволновавшийся Эдуард срывает концерт, все с тайным облегчением вздыхают, а к освободившемуся роялю подходит какой-то дяденька, снимающий с толстенького мизинца кольцо. Обрушивается на клавиши, лупит танец, все сгрудились вокруг него, радостно топчут в понятном наконец-то ритме...

Глупость и пошлость для Беккера недоверены, это для него как розыгрыш.

Любовь, смелость, честь, верность — вот это для него были абсолютно реальные, абсолютно жизненные представления. И люди, наделенные этими свойствами, были для него реальней реального. И жанр, где эти качества беспримесны в человеческих характерах, был для него жанром реалистическим.

В 1952 году Беккер поставил мелодраму «Золотая каска».

Любопытная деталь: выходу «Золотой каски» на экран неожиданно воспрепятствовало заявление некоего пожилого господина, который опротестовывал фильм как вмешательство в личную жизнь его покойной жены. Мелодрама была воспринята как документальное свидетельство и опротестована в таком именно качестве. За сюжетом «Золотой каски» в самом деле стоит газетная хроника начала века. И сам Беккер после выхода в свет фильма (он, конечно, был выпущен, но с истцом-вдовцом пришлось судиться, и тот даже «отбил» какие-то эпизоды, заставил их вырезать) го-

ворил, что хотел бы, чтобы за его кадрами узнавали не столько живопись Ренуара-отца или рисунки Гаварни, но обложки «Пти журнал» или «Пти иллюстре», журнальчиков, где эта хроника печаталась в свое время. (Кстати, редкий случай критической проницательности — в рецензионном отклике Франсуа Трюффо зритель и был отослан именно к этим ассоциациям, критик отказывался признать в «Золотой каске» стилизацию, подчеркивая иное — воссоздание.)

Другая его статья была названа «Неподдельные усы» и начиналась так: «В фильме Эрнста Любича «Быть или не быть» в течение нескольких минут немецкие офицеры заняты тем, что один другого дергает за усы, чтобы опознать затесавшегося среди них самозванца. Нет нужды подвергать такому испытанию персонажей «Золотой каски» — каждый волосок в усах Сержа Реджиани гарантирован и выше подозрений на этом общем празднестве подлинностей».

Итак, мелодрама — и документальность. Мелодрама — и празднество подлинностей.

В «Золотой каске» все начинается с тихого плеска воды, звуков весла. Река извилиста, островки, заводи. Проплывает лодка, за ней другая, в них компания, чуточку подвыпившая, немного разморившаяся от свежего воздуха. И эта светлая, серая вода, и редкая трава на песчаном берегу, и высокие ветви, и круглые купы деревьев над узкой рекой, и это медленное движение лодок из глубины кадра, вплывающих в еще более узкий проток, и такой естественный в своей банальности жест женщины, опускающей руку в близкую воду, и пение издали, и нестройный стук молотков у почти законченной эстрады для музыкантов, и вальс, упоительный и заигранный, звучащий в загородном ресторанчике, — все это оказывается обязательным лишь в силу своей необязательности, свободной пластичности.

И однако ж есть странное и точное согласие между этим неспешным пейзажным началом и сюжетом мелодрамы, историей любви честного рабочего к женщине, связанной с бандитской шайкой, любви, кончающейся на эшафоте. Если в подлинности, в предметности здесь проступает поэзия, то в вымысле и поэзии бродячего сюжета о любви-судьбе проступает подлинность.



Уже не раз цитированный нами Трюффо считает самоочевидным, что Симона Синьоре сыграла в «Золотой каске» свою лучшую роль, как и Серж Реджиани. Мнение это справедливо.

Женщина, из-за которой гибнут трое мужчин, потаскуха, познавшая истинное чувство, роковая и несчастная. Да, золотоголовая Мари — персонаж мелодрамы, но она еще и просто женщина, женщина отсюда, с этих улиц, где жирная старуха привычно выливает прямо перед домом помойное ведро, с таким же привычным осуждением поглядев вслед прошедшей мимо проститутке, из этих притонов, куда на сомнительную танцульку может заехать великосветская компания, с этих мокрых перекрестков, где кутается в свою накидку постовой, с этой реки, где она с удовольствием и умело гребет... Она несомненна вся — со своими блестящими волосами, зачесанными вперед, поднятыми, как гребень какой-то причудливой каски; с пристальностью светлых глаз, глядящих нагло прямо; с припухшим и крупным ртом, с улыбкой, чаще всего похожей на дерзость, с короткостью ее фраз, оттененной медлительностью повадки. Симона Синьоре нашла для своей героини смесь принужденности и независимости, которая определила внутренний ритм, эту манеру словно бы нехотя вставать, садиться, оправлять юбку, эту неожиданность движений, неожиданную и тогда, когда женщина делает, кажется, как раз то, что от нее потребовали. В ее повиновении всегда есть сопротивление.

В начале фильма два вальса. В загородном ресторане играет музыка, на маленькой эстраде стараются музыканты, за столиками людно, над головами висят гирлянды зелени. Мари не в духе, сожитель заставляет ее танцевать, она дает себя вести. Через несколько минут ее познакомят с невысоким и черноусым рабочим по имени Манда, давнишним приятелем одного из ее спутников. Станут расхваливать его как танцора. Золотая каска встанет ему навстречу, положит руку ему на плечо, а он, не прижав ее к себе, опустив одну руку прямо, по швам, будет танцевать серьезно, быстро, подчиняясь музыке и только музыке стараясь подчинить женщину, улыбающуюся ему удивленно и близко.

В них обоих сейчас прежде всего серьезность. Не упоение внезапного чувства. Не покорность наступившему их любовному року. Не вспышка страсти,

бросающая двоих в объятия друг друга. Именно серьезность и согласие повиноваться зазвучавшей, ведущей обеих музыки.

И когда через несколько дней кучер наемного экипажа постучит в двери столярной мастерской и спросит Манда, и он без колебаний пойдет туда, где на краю какого-то каменистого и солнечного городского пустыря его будет ждать Золотая каска,— в ее поступке будет не вызов, не каприз, а прежде всего серьезность, как серьезен будет ее поцелуй, долгий и сладкий, здесь же на пустыре, открытом со всех сторон.

А потом будет дом где-то далеко, на реке, и толстые белые кружки для утреннего кофе, и теплые от солнца доски крыльца, такие приятные под босой ступней, и крошечный незнакомый городишко, и церковь — они забредут сюда вдвоем, и Манда пригасит папиросу естественным движением человека, уважающего дом, куда он входит.

Мелодрама? Да, мелодрама: ее сила страстей и ее безоговорочность положений, ее минуты идиллии и контрасты света и тени, ее круто стянутые сюжетные узлы, когда герои связаны между собой, ненавидят ли, любят ли они друг друга (безразличие тут исключено). Фильм Беккера полон событиями. Есть сцена драки на ножах из-за Золотой каски: Манда должен сразиться с Роланом — сожителем Мари и членом бандитской шайки Лека. Драка происходит на заднем дворе трактира, в шатком свете дальнего фонаря, среди порожних бочек и обставлена почти как светская дуэль: секунданты, регулярность правил, смерть заколотого противника... Есть арест Манда после нескольких дней счастья с Мари, и есть сцена ее напрасной жертвы, когда она приходит просить главаря шайки Лека выручить ее возлюбленного и с омерзением и покорностью платит собой за его обманное обещание. Есть сцена, когда Мари устраивает Манда побег из тюрьмы, и карета, несущаяся во весь опор по бульвару вдоль глухой ограды. Есть сцена убийства Лека: Манда является за ним прямо в полицейский участок, и в его настойчивости и своеобразном бескорыстии мстителя — отголосок той же начальной серьезности, которой окрашена его любовь. Есть, наконец, финал: подозрительная гостиница, тусклая скверная комната, какие сдают почасово парочкам, с железной кроватью, умывальным тазом. Мари подымается сюда со спутником, стоит у окна. Комната

---

действительно сдается, но для другой цели — отсюда видна гильотина. Мари смотрит неотрывно, нож падает, начинается вальс. Вальс в загородном ресторане — совершенно пустом, с пустыми столиками под праздничными гирляндами, с единственной парой, кружащейся под музыку с совершенно пустой эстрады...

И вот в этом-то фильме, сжатом, страстном и мечтательном, особенно прекрасна беккеровская «материя жизни», беккеровская предметность. Беккер ловит переливы света в воде, разбитой веслом, ответ фонаря на клеенчатом верхе фиакров под дождем, белый блеск атласа, черный блеск стекляруса на матовой коже; мы угадываем мягкость и легкость золотистых волос Мари, пушистую прозрачность перьев на шляпе случайной гостии кабака, пыльный ворс плюшевой обивки в кабинете Лека. Беккер с особенным наслаждением снимает верстак Манда, поверхность доски, по которой только что прошел рубанок, еще не лакированное и не полированное дерево — ручки кресел, короткие точеные ножки, карнизы для драпировок...

С темой любви здесь раз навсегда сольется свет, какой бывает летом часа в четыре или в пять пополудни, свет, в котором все очертания обретают разом и четкость и мягкость: так падает свет в самом начале фильма, так падает он в сцене около мастерской, таким светом озарены сцены уединения у реки. И, верный эстетике мелодрамы, режиссер дает врагам героев иную световую среду: огни кабака, тусклый фонарь в час поножовщины, занавешенные окна у Лека.

Если бы издавался альбом «натюрмортов в кино», там нашел бы место и натюрморт в этом кабинете-притоне: на столе, застланном шитой скатертью, рюмка, хлеб, нож и пачка денег; многозначительность символики нейтрализована игрой несомненных фактур — стекла, металла, плотной бумаги, ноздреватой хлебной корки. Натюрморт в чем-то объясняет эстетическую природу всего фильма. Это тоже «натюрморт с ножом», «пейзаж с гильотиной», опыт пленера в мелодраме...

Опыт этот лишен оттенка скепсиса и прихоти. Фильмы Беккера вообще слишком искренни, чтобы быть экспериментами, этот в особенности. Он и сделан-то был как бы одним духом, вопреки обычной для режиссера ма-

ниакальной тщательности, манере работать медленно, осторожно нащупывая подробность за подробностью. На этот раз все снималось почти без дублей, с ходу, словно не отрывая руки.

Может быть, во всем послевоенном французском кинематографе — со времен «Битвы на рельсах» Рене Клемана и ее героического документализма — не было на экране таких сильных, ясных, разом очерченных фигур, как герои беккеровской мелодрамы. Для Беккера реальны именно такие люди — цельные натуры, идущие до конца, не знающие паузы между побуждением к действию и действием. Он верил в чувства и в страсти, в высокие переживания. «Большая часть нынешних кинематографистов убеждена, что хороший кинематограф не связан с хорошими чувствами. Послушать их, так благородство и великодушие — это бессодержательный штамп. У Жака Беккера не было ничего общего с этими несчастными. Он был великодушен и очень добр»<sup>1</sup>. В романтичности, цельности и veselie его картин жили черты автобиографические, автопортретные. Молодежь, с которой Беккер сошелся все с тем же присущим ему талантом дружбы, особенно остро реагировала на эту автопортретную сторону его работ. Скажем, в фильме 1954 года «Не прикасайтесь к добыче» воспринимала единственно ее. Тогда как просто для публики фильм — всего лишь шедевр приключенческого кинорассказа.

«Это, как бы вам сказать, нечто обратное фильмам того же жанра: лица тут важнее действия», — пояснял сам Жак Беккер особенности своей картины, снятой по роману Альбера Симонена.

Безупречность и традиционность детективной фабулы. Гангстеры. Добыча — бруски золота на пятьдесят миллионов, украденные в аэропорте и до сих пор упоминаемые в газетных заголовках («На след похитителей сокровищ Орли так и не удалось напасть»). Сомнительное варьете, где вокруг любовницы одного из похитителей, Ритона, увивается его профессиональный соперник Анджело. Борьба враждующих шаек — попытка пристрелить Макса — похищение Ритона — Макс идет на все, чтобы выручить друга, — коварство Анджело — треск автоматов и взрыв гранат на пустынь-

<sup>1</sup> Ж а к О р е л ь, Дружба Жака Беккера. — «Cahiers du cinéma», N 106, 1960.

ном загородном шоссе — одиночество победителя, потерявшего в выигранной им схватке и золото, за которое шла борьба, и друга, за которого золотом готов был пожертвовать.

Но есть тончайший, едва заметный зазор между фабулой и истинным предметом рассказа Беккера, зазор между стремительной каноничностью приключения и ритмом картины с ее долгими заводями, с длиннотами, с причудами монтажа, когда ничто не сокращено ножницами до строго необходимого минимума, и герой никогда не попадает с улицы на второй этаж, не зашедши в подъезд, не отворив дверцы старомодно нарядного лифта, не поднявшись в кабине до нужной площадки.

«Гангстерская» фабула имеет тут свой реквизит. Точно отобраны сюжетно действующие предметы. Чемоданы, необычный вес которых заставляет взявшего понять, что к чему. Маслянистая тусклость хорошо смазанного оружия. Крахмальная белизна медицинских халатов,— натянув их на себя, гангстеры у всех на глазах вдвинул носилки с похищенным ими человеком в нутро мгновенно трогательной с места подложной кареты «скорой помощи».

Но Беккер вводит в свой фильм и уйму вещей, никак не причастных к детективу, от сотейника, где вздевает аппетитные ножки жареная пулярка, до новенькой зубной щетки — ее пластиковую обертку обдерет Ритон, устраиваясь на ночь в необжитой, щегольской квартире друга.

И есть такой же, еле ощутимый и все меняющийся зазор между поступками и состоянием главного героя картины. «Истинный сюжет «Добычи» — приближение старости и дружба,— писал вскоре по выходе фильма начинающий Франсуа Трюффо.— Тема эта брезжит в книге Симонена, но не много нашлось бы сценаристов, которые сумели бы так отцедить ее от фабулы и выдвинуть на первый план, оставив на втором грубое и живописное действие. Симонену сорок девять лет, Беккеру сорок восемь. «Добыча» — фильм о возрастном рубеже пятидесятилетия».

В фильме «Не прикасайтесь к добыче» есть странные и счастливые моменты, когда детектив отходит куда-то далеко-далеко, сквозь жанровую условность рассказа все ясней проступает застенчивая, улыбающаяся и грустная биографичность.

Ренуар в воспоминаниях о друге шутит насчет того, что без надежного товарища так же нельзя сделать фильм, как нельзя ограбить банк. И вот для съемок «Добычи» Жак Беккер собрал своих старых друзей по профессии едва ли не так, как герой его фильма Макс собирает своих, отрывая бывших сообщников от их нынешних занятий. На роль Макса Беккер позвал Жана Габена, тому в 1954 году тоже сравнялось пятьдесят лет. Габен пришел не как «звезда», пришел как старый товарищ,— помните, на той старой карточке они стояли в самой середине рядом, об руку...

Нарочно или нечаянно позвал Беккер на роль не слишком процветающей владелицы кафешантана Маринетты одну из первых жен Габена, Габриэлле Бассе, нарочно ли оттенил экранные отношения Маринетты с Максом привкусом вины удачливого, знаменитого, всего достигшего человека перед кратковременной подругой его юности, которая кое-как перебивается в том мире, где он — мастер и легенда. Нарочно ли претворил в свойство стареющего, всем говорящего о своем желании «завязать» ворчливо-безупречного профессионала-взломщика — ежегодные толки в каком-нибудь «Синемонде» насчет того, что наш великий киноартист снимается в последний раз, или довольно настойчивый в поздних работах Габена привкус брюзжания мэтра, которого беспокоят единственно ради того, чтобы он еще и еще раз подтвердил: он все тот же... Так ли, иначе ли личные мотивы Габена проступают в картине. Это, если угодно, рассказ о его усталости. При том, что в фильме Беккера искусство Габена обрело какую-то новую свежесть, острую, легкую, щемящую...

Наступление усталости... Годы... Габен несет именно это, хотя его герой тут и не дряхлеет и не молодеет. Годы сказываются лишь в том, как тщательно человек следит, чтобы быть равным самому себе — такому, каким был всегда и вот только что.

Габен играет накопление «солей» привычки во всех жизненных суставах, как играет и чуть-чуть обозначившуюся потерю гибкости Макса — он еще может, не сорвав дыхания, взбежать на высокий этаж, чтобы успеть направить сверху дуло на поднимающихся к нему в лифте убийц, но ему чуточку трудно подняться с колен, когда перестрелка закончена. У Макса еще есть безошибочно верный глаз, когда он берет на мушку и сваливает про-

---

тивника, но он уже заказал себе очки в модной солидной оправе и надевает их, чтобы набрать номер телефона.

И вот также Габен играет еле возникающее естественное замедление жизни, первое действие тормозов-привычек. Все у него есть, у Макса, и все у него уже было, и в этой полноте прожитого в какой-то тончайшей трещинке издалека-издалека отзванивает, что больше ничего уже не будет. Жизнь может только продолжаться еще какое-то время, знакомо кружась, как кружатся в начальной заставке картины мельничные крылья «Мулен-Ружа» над габеновским и беккеровским Парижем. Как кружится пластинка со старой песенкой, которую в начале и в конце фильма слушает Макс — Габен.

В этом лишенном грусти напеве, простом, не кончающемся, парижском,— мелодия Жана Габена и его фильма о себе. Мелодия Жака Беккера и его фильма о себе.

Примесь не грусти, но еле уловимой, размытой и все же терпкой иронии по отношению к самому себе обнаруживается в картине «Не прикасайтесь к добыче» с ее застенчивым исповедничеством. Беккер не лелеял своей старомодности, какой бы обаятельной она ни казалась остальным.

Парадокс «случая Беккера» в том, что это был художник, рожденный живописать с натуры чистые и ясные характеры, мир простодушный и сверкающий. Такой натуры перед ним не было. Беккер был счастливым по природе человеком, сказали мы. Счастливым, естественным и цельным. Но он жил во время несчастливое и неестественное, меньше всего отмеченное цельностью. При этом он понимал свое время.

В итоге он не обвинял время (занятие всегда безуспешное) и не переламинавал собственную природу (занятие, обычно трагикомически успешное). Но жизнь его была не очень легкой. Даже совсем не легкой.

По фильмам это трудно проследить. Если исключить «Не прикасайтесь к добыче», Беккеру исповедничество было свойственно не больше, чем оно может быть свойственно краснодеревщику или кружевнице. Работе отдаешь всего себя, но себя в работе не выражаешь.

Трудно уловить движение от фильма к фильму; между картинами, помещенными смежными датами, нет связи вопросов и ответов, нет развития

темы художника в ее внутренних борениях. Разве что нарастает четкость, усиливается законченная прихотливость «фольклорных» сюжетов, яснее прорисовываются жанровые обличья фильмов да время действия отходит все дальше от наших дней. Это отдаление во времени не мешает Беккеру сохранять вещественность, безусловность материальной среды: Монпарнас девятнадцатого года так же несомненен, как кварталы «Антуана и Антуанетты», здесь нет усилий реставратора либо упражнений стилиста, просто этот Монпарнас или парижский пригород «Золотой каски», датированный еще более ранним годом, живет своей жизнью.

Элегичность возникает здесь, но возникает именно из чувства предельной реальности ушедшего. Ушедшим оказывается весь этот быт, его плотность, его неповторимость.

Беккер не стилизует и не реставрирует сильные цельные характеры героев — они у него на памяти, они предельно реальны, но для современников режиссера они эту реальность утратили. Парадоксальным образом он сам, Жак Беккер, девятьсот шестого года рождения, смелый и веселый человек, воспринимается уже как фигура легендарная, как «Жак Люпен, он же Артаньян Беккер»...

Беккер пережил подобие драмы народных художников двадцатого века, чья непосредственность доставляет особое рафинированное наслаждение снобам. Даже его демократизм воспринимался как стилизация. И его оптимизм тоже.

Беккеру это претило. Чем дальше, тем больше претило.

В 1957 году он поставил «Монпарнас, 19». Может быть, самую откровенную из своих мелодрам. Здесь есть самые излюбленные жанром моменты. Родители, мешающие счастью влюбленных. Любовь девушки из хорошей семьи к художнику-отверженцу. Неожиданное покровительство, которое оказывает художнику какой-то полубандит. Музыка, вступающая в моменты наивысшего напряжения: когда Моды вбегает в комнату, где его должна ждать любимая, а ее нет... Когда он, пьяный, с отчаянием ломится в дверь ее дома, где Жанну предусмотрительно заперли... Когда он ночью, качаясь, подходит с огнем в руке к своим полотнам, с мучением рассматривает их, ища смысла в своей осмеянной работе... Гений и беспутство,



кроткая любовь одной женщины и разрушительная, озлобленная страсть другой, бескорыстная преданность друга и тайные козни врага, нищета и алкоголь...

Героем выбран реальный исторический персонаж — живописец Модильяни, но к его личности и к его творчеству фильм Жака Беккера и Жерара Филипа (главную роль в «Монпарнасе» играл он) не имеет прямого отношения: это парижский сказ об искусстве, о судьбе мастера.

И снова Беккер снимает среду, рождающую «сказ», а не только самую сказку Монпарнаса. Снимает улицы, где по утрам на равных правах идут люди и с мольбертами и с ящиком стекольщика либо плотницким инструментом. Снимает кабачок, где Моди рисует позирующего ему коренастого рабочего: тому рисунок не нравится, но за вино — как было условлено — он платит. Работа есть работа, и заказчик не собирается учить мастера.

Со сцены, где Моди рисует в толкотне кабачка, начинается фильм. Камера медленно панорамирует, впуская в кадр крупные, грубоватой лепки головы посетителей бистро, лицо черноволосого, плотного фабричного; за кадром музыка — гавайская гитара, пианино, аккордеон; карандаш проводит очень длинную, легкую, округленную линию, камера засматривается на это движение карандаша примерно так, как в «Золотой каске» следила за ширканьем рубанка, как в начале «Антуана и Антуанетты» заглядывалась на руки печатников. Типографии чаще всего бывают в полуподвалах, прохажемому естественно задержаться у окна: интересно смотреть, потому что труд нагляден, вещь рождается на глазах. У камеры Беккера те же привычки и пристрастия, что у людей с этих парижских холмов, где около живописца на этюдах останавливаются так же, как останавливаются поглядеть на работу типографии, укладчиков рельсов, каменщиков... Никто не советует, просто смотрят. Это естественное любопытство людей, знающих свою работу и потому уважающих законы и странности иного, им незнакомого труда.

В «Монпарнасе» нет, конечно, героя, который подходил бы к Моди — Жерару Филипу и от лица простых французов благодарил бы живописца: спасибо, что вы с глубиной и правдивостью отразили нашу тяжелую жизнь.

Да Моды и не отражает их тяжелой жизни. Но есть в фильме эта стихия народного естественного уважения к творчеству. Как есть и стихия буржуазного неуважения к творчеству, буржуазной подозрительности к творчеству.

В маленьком художественном салоне устраивают выставку. Первый день, полным-полно друзей, профессиональный одобрительный говор, робкая жена Моды старается быть светской, Моды нервничает, пожилая владелица выставочного зала в счастливой воспаленности... А потом второй день. Пусто. Мы смотрим из салона на улицу. Пальцы хозяйки на перекладине, держащей занавеску. Она тоже смотрит, как там, на улице. В витрине выставлена «Обнаженная». Смотрит священник. Остановилась немолодая супружеская пара, жена возмущается, муж тоже: его приходится оттаскивать от чересчур возмутительного полотна. Задержались напротив витрины двое деловых людей, договариваются о чем-то своем — плевать им на все картины.

Из посетителей заходит только полицейский комиссар, оставляя двоих полицейских за порогом. Полиция возмущена не столько с точки зрения нравственности, сколько с точки зрения эстетической: обнаженная — куда ни шло, но как это написано! Не так это написано, как положено. Друг художника пробует возражать, в качестве контраргумента на все его доводы комиссар требует у него вид на жительство. У хозяйки ломит виски, она бормочет что-то о современной живописи, но, еще защищая «Обнаженную», она уже несет к витрине другое полотно. У хозяйки круглая старушечья спинка в корсете. Она здесь не первый день. Она знает, что полиция всегда берет верх в спорах об искусстве...

Через несколько секунд войдет тайный зложелатель Моды, сядет на край стола, многозначительно качнет тростью, мелодрама возьмет свой реванш, но эти кадры пустого салона, безразличной улицы, визита эстетической полиции были кадрами иной природы.

Среда может рождать легенду, реальность может рождать поэтическое. Но Беккер не собирался делать из этого неукоснительное правило и не собирался приписывать поэзию всякой действительности. Бывает действительность антипоэтическая, действительность в полицейской форме.

Последний фильм Беккера — это фильм об антипоэтической действительности.

Сам факт, что за последней картиной Беккера стоит документ — автобиографическая книга бывшего узника тюрьмы Санте, Хосе Джованни, который вывел себя под именем Маню, — еще не столь показателен. Помнится, и за «Золотой каской» сквозила хроника. Но здесь иное.

Среди названий беккеровских лент, лирических или простодушно завлекательных, — «Антуан и Антуанетта», «Свидание в июле», «Золотая каска», «Приключения Арсена Люпена», «Не прикасайтесь к добыче» — название «Дыра» уже само по себе неожиданно. Не «Бегство на волю», не «Тайный подкоп» — «Дыра».

Действие происходит в тюрьме Санте — в той же самой тюрьме Санте, у ворот которой Золотая каска пробует устроить побег Манда. И та самая гильотина, которая убивает его в финале, грозит и персонажам последнего фильма Жака Беккера. В камере предварительного заключения, где ждут суда четверо, появляется пятый — молодой человек по имени Гаспар Клод, обвиненный в том, что он пытался убить свою жену. Дело это можно толковать и так и эдак: была ссора, жена стала угрожать охотничьим ружьем, он стал вырывать оружие, на грех раздался выстрел — жена была ранена и вот подала в суд. Так излагает дело он сам. Жена старше его, она богата, особняк в Нейи, а он торгует подержанными автомобилями, живет на ее счет. В том же доме живет и семнадцатилетняя сестра жены, жена ревновала... Соседи по камере догадываются, что дело не слишком красиво, но это люди и сами-то не ахти какие щепетильные. Каждый тут знает, что за ним числится, и никто не рассчитывает на легкий приговор. Главное для них было удостовериться, что у нового постояльца Санте есть все резоны примкнуть к опасному предприятию, здесь затеянному: готовится побег. Рюют подкоп. Потом предательство Гаспара губит все в последнюю минуту. Об этом можно было складывать еще один «сказ».

Но сказу практически не из чего сложиться.

Говоря о Беккере, один из его друзей любил припоминать фразу Поля Валери: «Вкус — это отказ от тысячи безвкусиц». В начале любой работы Беккер делился опасениями, угадывал ловушки пошлости, которые

расставляет избранный им сюжет. В случае с «Дырой» он остерегался сразу нескольких ловушек. Ситуация — «несколько человек взаперти» — с недавних пор использовалась в кинематографе на износ и была ловушкой номер один. Была еще ловушка «сурового товарищества» — со скупой мужской слезою... Трюффо, который сохранил воспоминания обо всех этих опасениях Беккера, замечает, что ловушкой самой опасной режиссер считал в этом случае поэтичность аргю, обаятельность «иноязычного» мира тюрьмы. Но Беккер от аргю в «Дыре» отказался. Его тюрьма изъясняется казенным, внятным, общим языком.

Мир, снятый с постоянной беккеровской предметностью, организован по требованиям современной пенитенциарной системы. Образцовая чистота в коридорах. Однажды герой пройдет здесь после визита к фельдшеру, и нам окончательно откроется сходство Санте с огромной казенной больницей: кафель, масляная краска, лизол, плохой кофе, ежедневные обходы... Даже надзирателя можно вызвать, если понадобится, как вызывают в палату дежурную сестру: нажмешь на кнопку, загорается маленькое табло, чтоб не спутать, откуда именно зовут. (Кстати, ведь и самое название тюрьмы — Санте — буквально означает «здоровье».)

Это похоже и на какое-то предприятие — аккуратные кожухи над проводкой, короба вдоль стен, какие-то пульта управления, телефон-селектор, кое-где расставлены аккуратные железные баки с песком на случай пожара; все радиофицированно — голоса здесь такие же неживые, механизированные, как механизированной кажется тишина. Даже живой глаз надзирателя в «волчке» кажется деталью механизма.

Это похоже и на какое-то заурядное казенное учреждение, где ждут очереди на прием, часами подпирают стены в коридоре перед нужными дверями — стульев для ожидающих не положено, где припахивает пресным запахом бумаги, отчетности.

Заклученные здесь ходят в своем платье и едят не столько тюремную баланду, сколько переданное им из дому, но все управление их существованием как бы вынесено куда-то за пределы их воли, как вынесено за пределы камеры, на стену в коридоре, все управление тюремным бытом: выключатели, бачки с водой для унитазов, стояки отопления.

Вещи, у Беккера всегда такие. живые и по-живому уникальные, здесь единообразны, а если они не тюремного образца — скажем, передача с воли,— каждый предмет перетрогают равнодушные, беглые, знающие свое дело пальцы. Даже колбасу анатомируют, четвертуют кусок мыла, бесстыдно копошатся в креме.

Как и в иных фильмах Беккера, здесь постоянно в кадре фактура предмета, но здесь это однообразная, плотная фактура оштукатуренного кирпича, цементных колец канализационной трубы, стальной обшивки двери, металла, покрашенного сверху масляной краской. Как и в иных фильмах Беккера, здесь в кадре видны работающие руки: руки тюремщиков, прощупывающие передачу и отпирающие замки, или руки заключенных, напоказ перед тюремным начальством мастерящие какие-то коробки,— унижительное и легкое занятие, каторжная трудотерапия. Движения монотонны, неодухотворены. Они также монотонны и тогда, когда в кадре руки, ломающие, долбящие, с ожесточением что-то выгребавшие или разваливающие.

В фильме есть эпизод, когда свобода кажется близкой. Тогда выглянувшим из канализационного люка Маню и Гаспару будет виден с одной стороны плоский в полутьме прямоугольный и неживой силуэт тюрьмы, а с другой стороны неожиданно откроется такой понятный, такой беккеровский пейзаж: и старомодный таксомотор со светящимся фонариком — «свободен» — проедет по отпотевшему предутреннему асфальту зимнего Парижа туда, в глубь улицы, где прозрачно круглятся безлистые кроны деревьев и поблескивает большой купол церкви за углом. И точно так же есть здесь руки, работа которых пленит вас простотой и изяществом движений: руки Ролана. Но пейзаж возникает в картине Беккера, чтобы тут же перед ним захлопнулась плотная крышка люка, и мы больше не увидим его.

Вся подготовка к побегу снята пристально, неотступно, без пропусков или убыстряющего действие монтажа. Кажется, на то, чтобы вскрыть полы, на экране уходит столько же времени, сколько понадобилось бы на самом деле. Но синхронность имеет тут иной эффект, нежели эффект точности; достоверности: наоборот, действие кажется растянутым, символически однообразным.

В подготовке побега нет ни романтики, ни жажды свободы, ни силы жизни, не желающей оставаться в заточении. Точно так же, как в предательстве Гаспара, в сущности, нет никаких мотивов. Беккер прекрасно мог бы ввести эти мотивы: сценарий в заключительной части мог бы строиться на том, что Гаспар боится участия в побеге после того, как жена забрала свой иск и ему нужно только подождать несколько дней, пока следователь подпишет акт о прекращении возбужденного было судебного дела. Но Беккер не только не настаивает на таком объяснении, он заранее отводит его, ибо бежать решили не все обитатели камеры, и Гаспар мог бы так же отказаться от побега, как отказывается от побега — по своим мотивам — другой заключенный, Жео Касси. Никто его не заставляет, и, не выдавая товарищей, Гаспар мог бы с полным успехом ждать исхода своего дела, благо его выздоровевшая и по-прежнему влюбленная в молодого мужа жена решила ни в коем случае не доводить дела до суда.

Беккера здесь интересуют, как кажется, не объяснения, а необъяснимость поведения молодого и симпатичного заключенного, который выслушивает эту приятную новость в кабинете начальника тюрьмы Санте, весьма к нему расположившегося.

Объяснения этой необъяснимости он не нашел — низость, предательство всегда казались Беккеру душевным уродством, несчастьем, и не случайно в самом конце «Дыры» один из заключенных, поставленный голым по стойке «смирно», избитый, униженный, без всякой издевки говорит: «Бедный Гаспар», — как почти сочувственно говорил Манда нарывавшемуся на скандал, желавшему оскорбить его подонку: «Бедный Ролан».

В этом фильме — впервые у Беккера — нет ни единой музыкальной фразы. В фонограмме звук шагов, визг перепиливаемого металла, глухой, не отзванивающий грохот, когда дробят цемент, отвратительный неживой вопль сирены, жидкий плеск тюремной баланды и звук выскребывающих миску ложек.

В фонограмме много слов. Они чаще всего безразличны и привычны, как иные звуки тюрьмы, их много, но их как бы и не слышно. А музыки нет.

Ей неоткуда взяться, как неоткуда взяться и легенде.

---

Легенда могла бы здесь сложиться только как самооборона заключенных против монотонной, унижительной реальности, но не из самой реальности. Вообще-то в жизни посаженные под замок развлекаются вымыслами с особой страстью. Но Беккер как раз не хотел легенд о тюрьме, ложного поэтического выхода из запертого и отрегулированного мира.

«Дыра» — совсем особый, отдельный фильм в списке работ режиссера. Беккер его не продолжил и даже не увидел. Критикам, по выражению Трюффо, на первом просмотре предстояло выполнить обязанность нотариусов при вскрытии завещания.

Музыка впервые слышится в самые последние секунды. Когда уже затемнение скрыло все. Когда уже возник короткий титр, известивший: «Вы видели фильм Жака Беккера». Эта музыка не имеет отношения к тюрьме. Это музыка по Беккеру.

## **И. Соловьева**

---

# Брат Жак







---

## Жан Кокто

### Он был другом

Жак Беккер был другом, а сказать так о человеке для меня не звук пустой, ибо я с дружбой не шучу. И коль скоро он был моим другом, значит, я любил его фильмы, ибо восхищение для меня только форма дружбы, сплетение разума и сердца, неподвластное анализу.

Жак Беккер говорил сбивчиво и невнятно до такой степени, что мне случалось видеть, как он запутывался, впадая в некое безмолвие, смутное бормотание, в котором тревожный страх не найти нужных слов обретал пленительность, подобную пленительности детства, пытающегося поделиться своими сокровищами. Ибо свойственное ему действенное очарование, которого не объяснишь, шло от детскости души. Я ощущаю боль утраты, но с трудом верю в нее, потому что фильмы Жака Беккера — его верное продолжение.

## Жан Ренуар

### До свиданья, Жак!

Катастрофы фиксируют для нас ход времени. Люди моего поколения размечают годы войнами, наводнениями, великими пожарами. Добавлю — и потерей жизненно-важных людей. Для меня мир без Жака Беккера уже не вполне таков, как раньше.

Никто не рискнет углубиться в мир кинематографа, не чувствуя себя окруженным сообщ-

никами. В фильме есть нечто общее с преступлением. Но это и исследовательская экспедиция. Ни одному профессионалу не взбрдет в голову ограбить в одиночку Национальный банк. Ни один исследователь не рискнет в одиночку углубиться в джунгли. Дело тут не столько в физическом страхе, сколько в том, что перед лицом дела, чреватого опасностями, одинокий человек может поддаться панике.

Жак не сомневался, что я — его сообщник, а он — мой. Он был уверен, что я встречу его кинематографические каламбуры с благодушной радостью, как в семье встречают привычные шутки. А я, со своей стороны, рассчитывал на его всепонимающий смех, смех цивилизованного человека, как на знаки препинания, расставленные между моими выходками. Я скоро покажу американским студентам ту «Ночь на перекрестке», которая в моем восприятии остается одним из наиболее очевидных проявлений нашего общности.

Сколько воспоминаний! Перед моими глазами наши ночные поездки в немислимых старых машинах, на бешеной скорости. Нужно было найти пленку для Люсьена<sup>1</sup>; он тоже ушел от нас. Или не хватало какой-нибудь мелочи, необходимой для игры Гере<sup>1</sup> (он тоже...), мой брат Пьер<sup>1</sup> эмигрировал из королевства Жуве<sup>1</sup> и стал нашим сообщником<sup>1</sup>. Когда дождь пронизывал нас до того, что парализовал движения, когда от усталости башмаки гирями висли на ногах, мы возвращались в дом на перекрестке. Помнишь ли ты, что мы обнаружили его благодаря проколу. Шины играют немалую роль в романе Сименона, и этот инцидент мы восприняли как перст судьбы.

В доме на перекрестке мы пережили часы прекрасной дружеской близости. Мы сбивались в кучу вокруг докрасна раскаленной печки, кое-как разместившись на матрацах, брошенных на пол. Одна из девушек подогрела вино. Иногда от нас валил пар, как от лошади после бега. Внезапно

<sup>1</sup> Люсьен — фамилия оператора фильма «Ночь на перекрестке»; Гере — один из актеров, снимавшихся в фильме; Пьер Ренуар, брат постановщика, принимал участие в картине тоже как актер, оставив театр, где играл под художественным руководством режиссера Луи Жуве.

---

все вскакивали, бросались наружу. Разве можно было упустить возможность, не снять этот план: дорогу перед рассветом?

Мой брат тоже ушел. Время не останавливается...

Каждый раз, когда я прохожу по нашему перекрестку, я вновь вижу себя в том влажном и теплом тумане; влажном, потому что дождь лил, не переставая; теплом от нашей страстной любви к ремеслу, которое мы мечтали вырвать из лап коммерции.

Жак, мой давний сообщник, из этого ничего не вышло! Ничего не вышло, но правы все же мы. Передай это моему брату и всем друзьям, с которыми встретился. Покажи им горы пленки, израсходованной на суперфильмы и оставившей после себя только жалкую кучку солей серебра. И рядом с этими, поделом казненными,— несколько кадров, отобранных судьбой. Когда-нибудь, в будущем, эти кадры вызовут улыбку одобрения на устах юной пары, заблудившейся в синематеке: «А фильм ничего... Кто автор? — Значит, есть автор?.. — Конечно. Его зовут Жак Беккер».

## **Жан-Люк Годар**

### **Брат Жак**

Подобно Мольеру, Жак Беккер пал на поле неслыханной и чудовищной битвы: битвы художественного творчества. Был час, когда Каролина до крови кусает себе пальцы из-за того, что упустила Эдуарда, когда Золотая каска сдерживает слезы, глядя, как Манда восходит на эшафот. Был субботний вечер. С тонстудии позвонили, что перезапись «Дыры» завершена. Наш брат Жак вздохнул. Уже давным-давно смертельно раненный, он мог теперь покинуть бой, не обесчестив себя. И через несколько минут Жака Беккера действительно не стало.

Это было воскресным утром, в час, когда Макс запускает свою излюбленную пластинку на сорок пять оборотов, когда Люпен находит княгиню у «Максима», когда день подымается, наконец, над домом номер семь по улице Эстрапад.

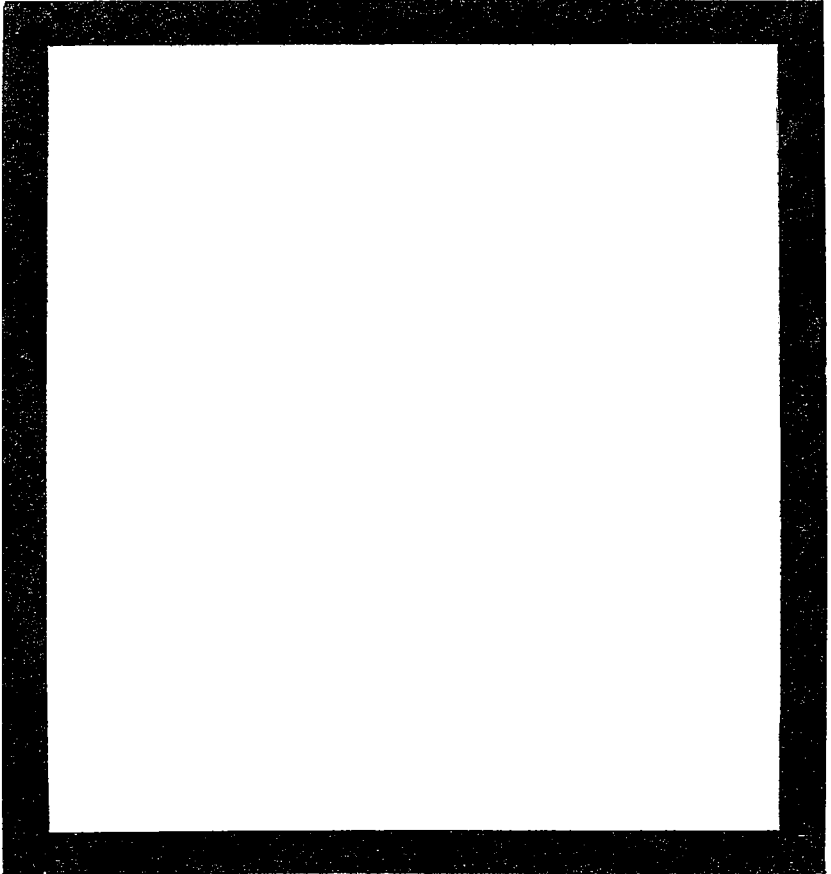
---

Есть множество приличных способов делать французские фильмы. По-итальянски, как Жан Ренуар. По-венски, подобно Офюльсу. По-нью-йоркски, вроде Жана-Пьера Мельвиля. Но один только Жак Беккер был и остается французским по-французски... Когда озвучивали «Дыру», я случайно столкнулся с ним. Уже больной, он был, как никогда, красив. Он говорил мне о «Трех мушкетерах». Внезапно я понял. Черные усы, поседевшие волосы — то был Д'Артаньян из «Двадцать лет спустя». Но это был и Люпен тоже. Достаточно сравнить фотографию Беккера за рулем его «мерседес-300» с крупным планом из «Приключений Арсена», чтоб увидеть, что Робер Ламуре был его точной копией.

Итак, Жак Люпен, он же Артаньян Беккер, мертв. Прикинемся взволнованными, ибо из «Завещания Орфея» нам известно, что поэты только прикидываются умершими.

---

# Кинематограф по Беккеру





---

## Искусство

Я полагаю, что кино, как система зримого повествования, складывающегося из «монтажа» последовательных «планов», во все времена бессознательно осуществлялась фантазерами, выдумщиками и, говоря шире, всеми теми, кто вынес из детства привычку рассказывать себе самому истории, «проецируя» их на воображаемый экран.

«Cinéma 43», специальный выпуск «Comœdia».

Интересно было бы воссоздать счастливое воспоминание. Например, «Остров сокровищ», который нам так нравился в детстве... Вот еще одна возможность: волшебные народные сказки — «Мальчик с пальчик», «Рике с хохолком», все, что мы читали детьми.

«Le livre d'or du cinéma français», 1944.

...Нечто от голубого цветка есть в собственной жизни. Вы почувствуете это, когда станете постарше, это удивительно странно; вспоминаешь юность (и чем дальше от нее уходишь, тем больше ее вспоминаешь) с таким безграничным умилением, что почти всегда слезы навертываются на глаза.

Беседа с Жаком Риветтом и Франсуа Трюффо.  
«Cahiers du cinéma», février, 1954.

Существуют не ШКОЛЫ, а люди, пускающиеся на риск делать фильмы определенного характера. Нужно не толкать постановщиков на тот



или иной путь, но, напротив, умолять их работать в соответствии с их собственным, а не чужим характером. Это не значит, что на меня не оказывает влияния стиль других, так же как на писателя, художника оказывает влияние стиль его собратьев.

Я — этого цеха, этого племени.

«Le livre d'or du cinéma français», 1944.

Что я хотел бы доказать? Что ничего не нужно доказывать! Я стараюсь остаться наблюдателем.

Записано Пьером Лепроном.  
«Présences contemporaines. Cinéma», 1957.

## Повествование

Мне хотелось бы найти некоторые выпуски «Красивых картинок» или «Иллюстрированной юности», которые я перелистывал ребенком. Каждая история была готовой основой сценария, снабженной всеми возможными кинематографическими указаниями.

...Я верю в «драматургию». Кино — искусство РАССКАЗЧИКОВ. Нужно, к примеру, не просто подчинить все диалогу, но найти драматическое движение, которое обеспечит единое развитие данной истории, гармонию, связывающую от начала до конца все произведение. Так сцена суда в «Венецианском купце», когда Шейлок мало-помалу сдает позиции, является моделью кинематографической конструкции, поскольку с каждым поворотом винта тиски сжимаются вокруг него с четкостью, напоминающей точное движение камеры. В числе писателей предтеч кинематографа можно назвать прежде всего Стивенсона, затем Джека Лондона, Конрада, Дюма.

Беседа с Франсуа Марсом.  
«Age nouveau», avril — juin, 1960.

Необходима точная конструкция каждого эпизода (поскольку каждый эпизод — сам по себе маленький сценарий, который следует организовать),

чтоб избежать мгновенных ослаблений внимания... Я убежден, что действительность фильма зависит от осуществления точной логики в развертывании повествования...

В настоящем фильме убедительно должно быть все: любой сомнительный элемент разрушает ценность целого.

«Livres d'or du cinéma français», 1944.

Поскольку я писал, ВИДЯ сцены<sup>1</sup>, персонажи говорили у меня только минимально необходимое для понимания ситуации; это характерно для сценариев, написанных постановщиками... Персонаж входит, его ждут двое, он делает движение, чтоб выйти, и говорит: «Сейчас вернусь!» ...Профессиональным мастерам диалога никогда не придет в голову этим ограничиться; но если бы они писали диалоги непосредственно в режиссерском сценарии, как это делал я для «Золотой каски», они не могли бы растягивать их до бесконечности, по своему обыкновению. Когда разрабатываешь мизансцену, диалог сокращаешь, потому что стремишься придать эпизоду и игре возможно большую живость и правдивость; приходится непрерывно пересматривать текст вплоть до самого момента съемки. В студии, если внезапно ощущаешь, что фраза не выговаривается, перестраиваешь ее, чтоб она звучала естественно.

— Вы говорили несколько раз, что хотели бы сделать фильм без начала и конца, в сущности, без связного сюжета.

— Я имел главным образом в виду фильм, не отягощенный с самого начала необходимостью заинтересовать зрителя интригой, фильм, интерес к которому возбуждался бы помимо или даже вопреки интриге. Когда я говорю о своем марокканском фильме<sup>2</sup>, я думаю именно об этом: мне хотелось бы бродить, что-то отмечать, а потом это воплотить, отталкиваясь от сценок, при которых я присутствовал, объединив их, однако, центральным персонажем, потому что иного способа нет.

<sup>1</sup> Речь идет о фильме «Золотая каска».

<sup>2</sup> Во время съемок в Марокко фильма «Али-Баба» Беккер задумал документальный фильм о жизни Северной Африки.

— И такое пренебрежение законами драматургии — ваше устойчивое стремление?

— Ничто меня так не увлекает, как это.

Беседа с Жаком Риветтом и Франсуа Трюффо.  
«Cahiers du cinéma», février, 1954.

## Среда

Когда находишь историю, которую хочешь рассказать, нужно поместить ее в определенную среду. Облик этой среды, поиски необходимой, точной, списанной с натуры детали сообщают характеру живую рельефность.

«Ciné-Miroir», 1945.

Я ненавижу оставлять людей в пустоте; по-моему, нет ничего более ложного (...). Я не могу задумать персонаж, не представив себе его образа жизни, социальных связей, независимо от того, к какому классу он принадлежит. Я хотел снять «Королеву Марго»; я показал бы в этом фильме повседневную жизнь королевской семьи.

Записано Пьером Лепроном.  
«Présences contemporaines. Cinéma», 1957.

## Персонажи

...Я никогда не стремился (специально) ВОССОЗДАТЬ определенный сюжет. Никогда, ни в одном из моих фильмов. Сюжет как таковой меня не интересует. История (анекдот, рассказ) несколько важнее для меня, но увлечься ею я тоже не могу. Я стараюсь рассказать ее наилучшим образом, как умею, вот и все. Только персонажи моих историй (которые становятся МОИМИ персонажами) неотступно преследуют меня, я не перестаю о них думать. Они увлекают меня, как увлекают люди, с которыми меня случайно сталкивает мой день и к которым я проявляю безудержное

---

любопытство: мне случается поймать себя на том, что я рассматриваю незнакомцев, мужчин или женщин, с пристальным вниманием, для них стеснительным и подчас ставящим меня в неловкое положение.

...Страсть, которую я вкладываю в моих марионеток, и составляет, быть может, весь интерес моих фильмов, если они вообще представляют интерес. И если, тщательно обрисовывая персонажей, я внушаю некоторым иллюзию, что хотел обрисовать мою эпоху (!), тем лучше, это весьма лестно для меня, но все же это только иллюзия, мои претензии не шли столь далеко.

«Arts», 24 avril, 1953.

Персонажи преследуют меня куда более неотвязно, чем история как таковая. Я хочу, чтоб они были подлинны. Поэтому-то я и сказал вам, что мне совсем не понравилась «Хиросима» Рене, которую я считаю сверхфальшивой.

Из беседы с Анри Маньяном о фильме «Дыра».

...В моих фильмах интерес обычно сосредоточивается на персонажах. Возможно, во мне есть нечто от энтомолога: все происходит во Франции, я француз, я занимаюсь французами, я смотрю на французов, я интересуюсь французами.

Персонажи интересуют меня и какими-то своими сторонами, не имеющими прямого отношения к пониманию действия. Например, Макс-врун в «Не прикасайтесь к добыче»: это господин, который, кроме всего прочего, любит пластинки и музыку, про него известно, что он, возможно, любит также и машины. Потому что ведь люди, в сущности, именно таковы, не правда ли?

Я не испытываю настоящего интереса к тому, что исключительно. Я никогда не мог безумно заинтересоваться историями, герои которых — преступники; подобные случаи меня не привлекают.

Я хотел бы получить немного денег, оператора, пленку «Истменколор» и отправиться потихоньку снимать свой скромный марокканский «Нанук»<sup>1</sup>. Мне хотелось бы также снять картину по «Графине Монсоро». В Дюма-отце и Генрихе III было для меня всегда нечто пленительное, мне кажется, что я мог бы сделать неплохую вещь об этих необыкновенных личностях — любимчиках Генриха III, чудных персонажах, на треть — педерастов, на треть — придворных, на треть — дуэлянтов, чуть безумных и обладавших той сумасшедшей храбростью, которая свойственна только педерастам, ибо эти достойные господа устраивали невероятные битвы...

Беседа с Жаком Риветтом и Франсуа Трюффе.  
«Cahiers du cinéma», février, 1954.

— Что побудило вас экранизировать «Дыру?»

— Меня всегда интересовали реальные происшествия. В 1947 году, когда все это случилось в действительности, мне попала на глаза газетная заметка. Я вырезал ее, думая вернуться к этому впоследствии. История звучала подлинно, что бывает не часто. Я не открывал своего досье, пока не прочел рецензии на новую книгу Хосе Джованни. Изложение ее сюжета напомнило мне то дело, и я откопал заметку, вырезанную когда-то. Я встретился с автором книги и узнал, что он сам был одним из главных действующих лиц этого подвига. Я купил права и в сотрудничестве с автором и Жаном Орелем сделал сценарий. В то время как книга была построена на мысленном возврате назад, я восстановил хронологическую последовательность событий. Уже во время работы над сценарием я понял, что необходимо взять лица, незнакомые зрителям. Эти поиски персонажей были очень трудны, но, на мой взгляд, непрофессиональные исполнители, которых я выбрал, им идеально соответствуют.

— Какая проблема волнует вас больше всего?

— Человеческая: отношения между людьми, приговоренными к тому, чтоб быть все время вместе. История, происходящая в фильме, это история

<sup>1</sup> «Нанук» — документальный фильм Роберта Флаэрти о жизни эскимосов. См. примечание на стр. 49.

Иуды. Не будь ее, я бы не стал этот фильм снимать. Самое увлекательное — проследить за тем, как замечательно задуманное предприятие сводится на нет человеком, который ведет себя, как Иуда: он до самого конца принимает участие в деле, а в финале предает товарищей. Какая-то печать проклятия лежит на этом типе.

Беседа с Жаном Душе.  
«Arts», 29 juillet, 1959.

## Актеры

...По-настоящему я понял, до какой степени публика ничего не знает о моей профессии, всего два года тому назад.

Чтобы это стало мне ясно, понадобилась встреча с большой группой студентов Школы изящных искусств, которым я читал короткую лекцию. На меня смотрели живые глаза, открытые лица.

Я прочел им отрывок из сценария «Дамских тряпок», потом, закончив чтение, спросил у юношей и девушек, бывших там, есть ли у них вопросы... Один из них тотчас поднял руку и сказал мне буквально следующее: «Но в таком случае... если все до такой степени предусмотрено... актерам нечего делать, только позволить, чтоб их направляли! Фильм, можно сказать, существует на бумаге заранее!..»

Я оцепенел, но, подчиняясь услозному рефлексу, выдал из себя улыбку, чтоб не диссонировать с залом, в котором наивность моего собеседника неотвратимо должна была вызвать бурю насмешек.

Но ничего не произошло...

Абсолютное молчание!

Раньше говорили, я и сейчас говорю: «представлять комедию».

...Я не знаю лучшего выражения для этого странного ремесла, выдуманного людьми. В театре, где они «представляют», актеры делают это с полным бескорыстием, и публика, хорошо это чувствуя, идет им навстречу... Возникает общность!..

---

В кино общность возникает между постановщиком и исполнителем роли. У киноактера — один зритель: режиссер, который им руководит.

Он должен ему полностью довериться, как доверяется всаднику скакун, мчащийся сквозь лесные заросли. Пример: если из-за необходимости перемены декораций актеру приходится 5 января 1947 года произнести три реплики, являющиеся продолжением сцены, снятой 5 ноября 1946 года, то, будучи предоставлен себе самому, этот актер имеет восемь шансов из десяти ошибиться в «связках» выражаемых чувств, и сцена окажется неудачной.

В кино — никаких репетиций! Или так мало... несколько упражнений, чтоб реплика встала на место, и все.. И тут же, без перерыва: «Начали!» Какое испытание для актера!

Какая пытка чувствовать, что партнер разогрелся, а ты нет! А в противном случае какая мука чувствовать, что ты нашел нужный тон, а партнер все еще его нащупывает.

Какое отчаяние начинать все сначала, снова и снова, из-за «другого», который мало-помалу втягивается в свою роль, тогда как ты по мере повторения сцены что-то постепенно теряешь. Какая тоска гадать, который «дубль» в итоге будет выбран постановщиком для фильма: «Будет ли это второй, где я был хорош, или пятый, где партнер наконец оказался на высоте, тогда как я никуда не годился?»

«Ecran français», N 84.

Если зритель узнает в человеке, облаченном в тюремную робу, актера, которого он видел в других ролях, он теряет веру в подлинную трагичность ситуации, и напряжение спадает.

Я думаю, что впечатление необыкновенной подлинности, которое произвели на нас первые итальянские неореалистические фильмы, в значительной степени было связано с тем, что актеры нам были незнакомы. С момента, когда мы стали их узнавать в каждом новом фильме, неореализм для нас кончился. Если бы Ренуар, вместо того чтоб взять на роль Тони Блаветта,

актера малоизвестного, выбрал Фернанделя, его фильм не произвел бы на нас поразительного впечатления неореализма во времена, когда еще не было даже этого понятия<sup>1</sup>.

Беседа с Клод-Мари Тремуа.  
«Radio-Cinéma», N 506.

Поставьте любого мужчину перед камерой и дайте ему текст: он станет озираться по сторонам, как затравленный зверь, потом, внезапно решившись, примется бубнить невесть что, путая порядок слов.

Поставьте перед камерой женщину, любую женщину, и она более или менее справится с делом... Несмотря на отсутствие профессиональных навыков, она сумеет навести тень на плетень.

Почему? Да потому, что женщине будет куда менее стыдно выставлять себя на всеобщее обозрение, чем мужчине.

Поглядите, что, к примеру, произошло с моим товарищем Жоржем Рукье, автором «Фарребика»... Он не снял в своем фильме ни одного профессионального актера, ограничившись тем, что «заставил играть» своих друзей, простых крестьян. Что же из этого вышло?

Подтвердилась моя теория: все мужчины кажутся несколько скованными, и только женщина, исполняющая роль молодой матери, чувствует себя вполне в своей тарелке, можно подумать, что она десять лет играла в театре.

...Я люблю актеров... Я так давно общаюсь с ними, что, наверно, встречался со всеми их разновидностями... Мне известны их недостатки... самый большой из которых — бесстыдство.

Я знаю своих коллег, которые подчеркивают свое презрение к актерам, подводя под него всяческие основы... Впрочем, открыто они этого презрения не высказывают, потому что в актерах нуждаются. Они, однако, полагают себя существами иной породы: они стоят за камерой, а «те» — перед ней...

<sup>1</sup> Речь идет о фильме Жана Ренуара «Тони».



Эти коллеги ошибаются, мы те же по сути, мы тоже скоморохи, ярмарочные комедианты, люди, которых некогда хоронили только ночью, при свете свечей...

«Écran français», N 84.

## Ремесло

Я «занимаюсь» кино с шестнадцатилетнего возраста... («Говорят, ваш сын занимается кино?» — спрашивали тогда моего бедного отца, и он, не смея солгать, в смущении кивал головой.)

«Écran français», N 84.

Автор фильма заслуживает этого звания только в том случае, если он полностью его автор... Нужно работать, работать много, и я считаю, что постановщик, в частности, должен сам делать все, что может. Тот, кто подписывает фильм, должен долго изучать его сценарий, углублять его идею, продумывать подготовку, неотступно наблюдать за монтажом... В этих условиях я не могу снимать больше одного фильма в год. Зато, окончив фильм, я могу быть уверен, что сделал все, что мог.

«Livre d'or du cinéma français», 1944.

— Что вы думаете о приходе молодежи?<sup>1</sup>

— Я скажу вам одну вещь, которая вас, возможно, удивит: я уже давно ждал этого. Я просто поражался, что молодые кинематографисты заставляют себя так долго ждать. Ведь что произошло? В связи с недавним возобновлением некоторых фильмов, имевших успех, пошли разговоры, довольно насмешливые, о превосходстве прошлых «новых волн». А это неправда, они вовсе не были «новыми волнами». Все это были профессионалы. Постановщики рождались один за другим в порядке естественной преемственности. Никогда не было такого разрыва, такой дистанции между

<sup>1</sup> Речь идет о первых выступлениях молодых режиссеров, которых вскоре стали объединять под именем «новой волны».

теми, кто принадлежит к корпорации, и этой порослью молодых, отбросивших все повеления ремесла. В момент оккупации тогдашние режиссеры всплыли только благодаря отсутствию ведущих мастеров эпохи: Ренуар, Офюльс, Клер, Дювивье, Фейдер уехали в Голливуд. Освободилось место для Брессона, Клузо и т. д. и для меня в том числе. Отчасти то же самое повторилось после Освобождения, открылся путь Клеману. А потом приходили только люди, которые уже были известны как сценаристы, например Жоффе.

Но с 1945 по 1959 мы не были свидетелями ничего значительного, если не считать возвращения из Голливуда стариков. Так что просто невероятно, что явление, которое мы наблюдаем сейчас, не возникло раньше. Явление это тем более значительно, что благодаря инициативе таких людей, как Трюффо или Шаброль, мы снова видим молодых — моложе тридцати — постановщиков. Впервые с двадцатых годов. Нет никаких оснований считать, что двадцатидвухлетние не могут сделать интересных фильмов. Литература и живопись доказали, что молодость отнюдь не означает неспособности, даже напротив. Я в восторге от того, что Трюффо и Шаброль так молоды. Наконец-то, кажется, кончилось то время, когда продюсеры не принимали всерьез кинорежиссеров моложе тридцати пяти лет.

Я был в восторге, когда увидел «Кузенов» и «Четыреста ударов». Это фильмы, которые мне понравились. В них есть сила, молодость, воображение.

— Все постановщики, вызывающие восхищение молодых, — Ренуар, Брессон, Ганс, Кокто, вы сами — сейчас снимают фильмы или собираются снимать. Считаете ли вы, что это в известной мере связано с духом «новой волны»?

— Я полагаю, что этот дух поломал убеждения продюсеров. Заставил их смотреть вперед. Это тем более замечательно, что продюсеры вообще склонны оглядываться назад. Например, стоило мне закончить «Гупи — Красные руки», как передо мной открылся золотой мост для работы над «Ра-болью». А ведь я сделал «Гупи» совершенно случайно и как раз затем, чтоб изменить направление после «Последнего козыря», фильма детективного.

---

Поэтому же после крестьянской драмы я обратился к среде законодателей моды и снял «Дамские тряпки». Разумеется, критики тут же обвинили меня в отсутствии стиля. Людям нравятся не поиски, а рутинка.

Беседа с Жаном Душе.  
«Arts», 29 juillet, 1959.

Когда один журналист заметил, что он очень тщателен, Жак Беккер, заде-  
тый, ответил ему: «Я не тщателен, а маниакален».

«Arts», 29 décembre, 1954.

---

# ЗОЛОТАЯ НАСКА





---

На черном фоне — в рамке стиля барокко — проходят белые буквы титров.

Один за другим они набегают на заснятую панорамой центральную аллею сада Тюильри, затем аппарат медленно поворачивает по направлению к большому водоему неподалеку от площади Согласия. По ту сторону водоема, между ним и решеткой сада, видна толпа, окружившая раздутый шар аэростата. Музыка. Над головами сбившихся в кучу зевак, заслонивших от нас корзину воздушного шара, видна игла обелиска и вдали — силуэт Триумфальной арки на площади Звезды.

Камера пробирается сквозь толпу, мы видим наконец корзину аэростата, удерживающие его веревки и суеющихся вокруг людей.

Аэронавты — их двое — обмениваются рукопожатиями с какими-то господами, видимо, официальными лицами.

Один из отлетающих подает сигнал: помощники берутся за веревки креплений, отвязывают мешки с балластом.

Лица зевак.

Корзина аэростата медленно отделяется от земли.

Напряженные лица в другой группе зевак. Запрокидывают головы, чтобы следить за полетом.

В то время как воздушный шар медленно отделяется от земли, камера отступает за спины зрителей.

Теперь обелиск виден целиком.

Камера медленно поворачивается, чтобы, оставив обелиск и Триумфальную арку, следовать за поднявшимся в воздух аэростатом. Титры кончились, но музыка та же.

Несколько пешеходов с лицами, обращенными к небу.

Воздушный шар поднимается все выше.

На садовой скамье сидят рядышком две кормилицы. Возле каждой — детская, на высоких колесах, коляска. Обе кормилицы в чепцах с лентами, одна кормит грудью ребенка. Сзади на спинку скамьи облокотился солдат. Все трое задрали голову, смотрят на небо.

Подымающийся все выше шар аэростата.

Улица. На камеру движется конный омнибус, проходит очень близко от аппарата. На империале — несколько пассажиров. Один из них случайно поднимает глаза к небу и спешит показать своей соседке невидимый в кадре воздушный шар. Она запрокидывает голову, за ней и остальные. Аэростат поднялся уже высоко.

Холм Монматра... Издали видны мельничные крылья Мулен де ля Галетт, служившие вывеской этого стародавнего шантана... В окнах появляются люди, все больше и больше голов... Все смотрят на невидимый нам полет воздушного шара.

Небо. И в небе воздушный шар. Он поднимается все выше.

Предместье Парижа Жуанвиль<sup>1</sup>. Течет Марна. Нежная, теплая рябь. Песчаный берег. Купы освещенных солнцем деревьев. Еще длится музыка,

<sup>1</sup> В фильм, каким он вышел на экран, не попали начальные кадры с аэростатом, как не попала и небольшая сценка, когда Мари — Золотая маска — и ее спутники обращают внимание на летящий над ними шар. В прокатном варианте картины титры идут на фоне плещущихся вод Марны.

на которой шли титры, потом становится все тише, и ее сменяют звуки модного романса начала века.

Этот романс поют гребцы в четырех плывущих на камеру лодках. На веслах и мужчины и женщины. Мужчины по-летнему франтоваты, в светлых костюмах, в шляпах-канотье. Кое-кто, чтобы чувствовать себя совсем уж «на природе», снял пиджак, остался в жилете. Женщины в легких блузках, с рюшками и оборками, в соломенных шляпках или вовсе без шляп, с открытыми плечами.

В третьей лодке не две пары, как в остальных, а одна — Мари и Ролан. Мари гребет, Ролан — на руле.

Мари поет... Но вот она подняла голову, заметила невидимый нам воздушный шар и, прервав романс, показывает на него. Все смотрят вверх.

Очень высоко в небе — совсем крошечный воздушный шар.

Голос за кадром. «Здорово высоко, ей-богу!»

Лодка Мари и Ролана.

— Вот хорошо бы так!..— Мари сказала это, все еще глядя в небо.

— Осторожней! Врежемся! Говорю тебе, осторожней!

Мари, обернувшись, наконец увидела, что лодка того гляди ткнется носом в берег, взялась за весло, правда, несколько с запозданием.

Р о л а н (орет). Ты нас перевернешь!

Первые две лодки уже причалили. Женщины, сошедшие на берег, обернулись, одна другую подтолкнула локтем: «Пожалуйста! Опять сцепились». — «Не гляди на них... а то начнется целая драма». Мужчины вытаскивают лодки на берег, берут с собой весла.

Камера не спешит выделить главных героев среди этой высадившейся на бережок компании. Как и остальные женщины, Мари одета по-летнему, смело открыты плечи. Крупная, рослая, она двигается спокойно и чуть с ленцой. Великолепные, очень светлые волосы собраны в высокую, похожую на каску прическу.

Ее спутник весьма недурен собой. Усики в ниточку. Одет весьма тщательно, по моде тех лет — светлый пиджак в мелкую клетку, темные брюки,



канотье с широкой лентой. Мари хотела было взять весло, Ролан точас повысил голос.

— Не трогай.

— Почему? Мне хочется.

— Хватит. Грести тебе тоже хотелось.

— Ну и что ж? Что, я плохо гребла?

Гийом и Фредо, возвышися рядом со своей лодкой, вмешиваются, подшучивая.

Гийом. Ты прекрасно гребла, Мари! Просто лучше некуда.

Фредо вторит ему, смеясь.

Ролан (злобно). Говорят тебе, брось весло!

Мари посмотрела на него в упор, пристально и равнодушно. Пожала плечами. Презрительно согласилась: «Ладно!» Круто повернулась, пошла к подругам.

Женщины успели перешепнуться, Тереза сказала Жюли с ухмылкой: «Ох, кажется...» Что именно кажется Терезе, она договорила совсем уж тихо. Жюли пожала плечами, сказала тоже негромко: «А что ж ты думаешь, с таким-то мерзавцем...» И улыбнулась подошедшей Мари.

Жюли. Ну, как, милочка?

Мари (спокойно). Что именно?

Жюли (берет Мари под руку). Ничего. (К остальным женщинам). Ну, двинулись? (Уходит, увлекая за собой Мари.)

Женщины на минуту замялись, не решаясь идти без спутников, потом кто-то заметил: «Они же возьятся с лодками... Если мы хотим занять столик, нужно поторопиться...» Мари оборачивается к приятельницам, предлагает: «Бегом! Кто первый?» И тотчас срывается с места... Все бегут.

Запахавшись и смеясь, Мари останавливается на пороге загородного кабачка. Она первая, следом остальные, разгоряченные, шумные,— они сразу обращают на себя возмущенное внимание сидящих за столиками приличных и немолодых горожанок, которые приехали сюда с мужьями подышать воздухом в воскресенье. Кинокамера приближается к одной чете,

затем к столику напротив. Одна из посетительниц цедит сквозь зубы: «Очаровательно! Невозможно никуда выйти, не напоровшись на шлюх!» Ее соседка скорбно кивает в знак согласия: «Ну, и времена!» Муж одергивает жену: «Шшш! Замолчи... Ты нас впутаешь в какую-нибудь историю». Жена передернула плечами, обернулась, увидела входящих в кабачок мужчин из той же шокировавшей ее компании.

В кабачке и без того многолюдно. Заняты все столики, которые хозяин расставил, отгородив их друг от друга легкими деревянными решеточками. Это летнее заведение, видно, спешно достраивалось к сезону, да и сейчас еще достраивается: пожилой столяр и его подмастерье заканчивают дощатую эстраду для оркестрика здесь же, на вольном воздухе. Столики иной раз стоят прямо под деревьями, к одному из стволов даже прибита какая-то фанерка с рекламой фирменного блюда.

Вновь пришедшие с подчеркнутой любезностью приветствуют посетитель лей кабачка.

Р а й м о н. Добрый день, сударыни!

Долговязый, видимо «работающий» под флагматичного бандита-англичанина, участник шайки по кличке Билли подражает хорошим манерам малорослого, щуплого и общительного Раймона.

Б и л л и. Как поживаете?

П о н с а р. Добрый день!

Какой-то военный спешит подозвать официанта и рассчитаться. Понсар обращается к хозяину: «Как насчет музыки?» Хозяин запарился в сутолоке, отвечает: «Сейчас, сейчас».

Свежесколоченная маленькая эстрада. Столяр Данар, седоголовый, хромой, и его подручный, черноусый Манда, вбивают последние гвозди. Упершись сильными руками в борт эстрады, Данар проверяет прочность сделанного, доволен, кивает подошедшему поторопить его хозяину: «Готово!» Тот для проформы недоверчиво покрутил головой, усомнился, все ли ладно, но подозвал ждущих поодаль со своими инструментами оркестрантов: «Прошу вас, господа!.. Пожалуйста, живей! Посетители ждут!»

Музыканты поднялись на эстраду, а хозяин, широким жестом «на публику» проводив их и воскликнув: «Музыка, вперед!» — подозвал служанку. Данар и Манда собирают свои молотки и рубанки.

Х о з я и н. Не выпьете ли чего-нибудь?

Д а н а р (с улыбкой). Не откажусь. От работы в праздник сохнет в глотке. (К Манда.) Верно ведь?

Манда утвердительно кивает, продолжая складывать инструменты. Это невысокий, сухощавый, лет тридцати человек в обычном костюме парижского рабочего тех лет: вельветовые брюки, кепка с коротким козырьком, очень широкий — под грудь — матерчатый пояс. У него густые усы и широко расставленные черные спокойные глаза. В нем чувствуется обаяние мужчины, который вовсе не собирается кого-либо очаровывать. Не прилагая к тому никаких усилий, он почти всегда и почти всем приятен.

Х о з я и н (вытаскивая кошелек). Правду сказать, вы меня сегодня выручили... (Подходит к Данару, понижает голос.) Кстати... сколько я вам должен?

Д а н а р Сейчас разберемся.

Разговор перебивает появление Ролана, вместе со всей своей ватагой подошедшего к эстраде и весьма бесцеремонно потребовавшего музыки. Словно в ответ, выручив хозяина, зазвучал вальс. Ролан подхватил Фредо, в шутку завертел в танце. Хозяин и столяр посмотрели им вслед, Данар усмехнулся понимающе: «Занятные парни...» Хозяин качает головой, не выражая ни малейшего восторга по поводу их «занятности»: «Не всегда можешь выбирать себе клиентов...»

На этих словах за их спинами появляется Раймон с окурком в зубах.

Р а й м о н (с насмешкой). Святая правда, голубчик!

Хозяин, вздрогнув, оборачивается к Раймону... Но тот уже не смотрит ни на хозяина, ни на Данара. Он глаз не сводит с Манда, и мы видим на его лице все возрастающее радостное изумление.

Р а й м о н (машинально вынул изо рта окурки). Это ты, Жо? Ей-богу, ты! Данар поглядывает, как его подручный отреагирует на это обращение. А тот спокойно и с улыбкой отвечает.

М а н д а. Привет, Раймон! Как живешь?

Раймон отправляет окурок на прежнее место, подходит к Манда, хватая за руку, притягивает к себе, словно хочет получше рассмотреть.

Р а й м о н. Да покажись, покажись!.. Умора! Ведь ты почти не изменился.. Вот разве что усы!

Хозяин отзывает Данара.

Х о з я и н. Прошу за мной...

Д а н а р. Вот что, Манда, я пойду, а ты меня нагонишь. Заберешь инструменты.

Он кивает Раймону и уходит. Раймон ответил: «Мое почтение!» С удивлением переспросил товарища: «Как он тебя назвал?»

М а н д а (невозмутимо). Манда. Теперь меня так зовут — Манда.

Р а й м о н. Ба! Не имя делает человека! Какая разница? (С жаром пожимает руку Манда). Знал бы ты, до чего я рад тебя видеть!

М а н д а. Так ведь и я рад!

В кадре крупно — Раймон, он смотрит на друга.

Столик, за которым сидит вся компания. Служанка подает стаканы. Все разгорячились после прогулки и беготни, пьют залпом. Настойчиво звучит музыка. Двое уходят потанцевать, потом подымается еще одна пара. Ролан тоже встает, Мари и не думает двинуться с места. Берет стакан.

М а р и. Я не танцую.

Р о л а н. Это почему же? Захворала?

М а р и. Не захворала. Не танцую, и все тут.

Она с упрямым спокойствием тянет вино. Жюли спешит вмешаться, за ней и остальные хором повторяют: «Пойди, потанцуй!» Мари пожимает плечами, встает, не упираясь и без желания. Ролан обнимает ее со злобой, кружит резко. Они исчезают и появляются среди остальных танцующих. На Мари оборачиваются из-за столиков. Смотрит на нее и стоящий у эстрады Раймон и увязывающий мешок с инструментами Манда. Судя по взгляду обоих, можно понять, что Мари и Ролан в вальсе приблизились к ним. Раймон успевает весело бросить девушке «браво!», Мари, кружась, мелькнула рядом с ними, успела улыбнуться невидимому нам сейчас Раймону и взглянуть на его собеседника.

Манда не отводит глаз от танцующей Мари.

Золотая каска танцует с Роланом — камера неотступно следит за ней в тесноте общего вальса. Мари смотрит на Манда, смотрит пристально, отводит взгляд и снова смотрит с улыбкой.

Раймон с понимающим видом дружески хлопает Манда по плечу.

Р а й м о н. Вот таким путем, значит!

М а н д а (неторопливо повернул голову к приятелю, переспросил холодно-новато). Что?

Музыка умолкла. Парочки возвращаются на свои места.

Р а й м о н (указывая на стол, занятый его компанией). Я тебя познакомлю с нашими.

М а н д а Нет-нет... В другой раз. Хозяин ждет:

Р а й м о н. Успеешь к своему хозяину! (Обнимает приятеля за плечи, тянет за собой.) Идем-идем... Не валяй дурака. Наши тебя, ей-богу, не слопают...

Сидящие за столом смотрят на подошедших к ним Раймона и Манда.

Р а й м о н (широким жестом представляет Манда, улыбается). Мой товарищ. Его зовут Жорж. Для дам — просто Жо. Будьте знакомы. Мы с ним просидели пять лет в исправительном... Пять лет вдвоем — это чего-нибудь да стоит? (Теперь Раймон обращается к Манда.) Честь имею представить тебе знаменитого Понсара. (Понсар наклоняет голову.) Вот это — Поль... Совершенно не пьет воды. Ясно? (Поль прикасается пальцем к краю своего кепи). А это красавчик Ролан (Ролан еле кивает, не дотрагиваясь до протянутой руки Манда.)

М а н д а. Привет!

Р а й м о н (за кадром). ...А это Фредо. (Фредо кланяется с улыбкой.) Вот Большой Билли... (Билли приподымает канотье.) И, наконец, Гийом Разоритель. (Гийом отвечает вежливой улыбкой.)

Раймон подталкивает Манда, чтобы тот сел, пододвигает ему стул. Манда кладет сумку с инструментами на колени, без всякого чувства неловкости улыбается всем. Раймон садится между Мари и Манда.

Ж ю л и (занимая чужака разговором). Вы с Раймоном давно не видались?

Р а й м о н. Мало сказать, давно! (К Манда.) Сколько же это получается? Шесть лет? Или семь?

М а н д а (с улыбкой). Около того, да...

Говоря это, он смотрит на Мари. Она, не поведя бровью, встречает его взгляд. Манда отводит, наконец, глаза.

Ролан закурил папироску, небрежно задул спичку, спросил Раймона: «Чем занимаешься твой кореш?» Ответил сам Манда, сухо: «Я — плотник».

Раймон расхохотался.

— Господин Манда работает! — Раймон пододвинул приятелю собственный нетронутый стакан.— На, Жо! Пей, друг! У тебя, наверно, пересохло в глотке! — Раймон еще раз с шутовским почтением показал всем на своего приятеля, повторил: — Плотник!.. Вы хоть соображаете, какие у меня знакомства?! Я и сам, правду сказать, был когда-то булочником... Но, нужно сознаться, это длилось недолго!

Шутливо изображая прилив чувств и воспоминаний, он прижимает руки к сердцу. Все засмеялись. Оркестр снова заиграл вальс. Улыбнувшись Манда, Мари обращается к Раймону:

— Ну, а танцевать плотники умеют?

— Кто? — переспросил Раймон, и Мари повторила: — Плотники.

Раймон разразился смехом, забрал у Манда мешавшую ему большую сумку с инструментом, подтолкнул его: — Рискни!

После легкого колебания Манда встает. Встает и Мари, не глядя, спрашивает у Ролана разрешения и, не дождавшись ответа, проходит туда, где танцуют. Манда идет за ней, без тени замешательства.

Ролан изумлен и явно недоволен. Глядит вслед ушедшей паре, потом резко подымается с места, но Раймон умеет его удержать.

Р а й м о н (посмеиваясь). Брось, Ролан! Твоя девка — милочка... Она же просто хотела сделать приятное мне... Садись, садись.

Ролан садится, Раймон смотрит на танцевальную площадку и присвистывает восхищенно: «А мой-то кореш — ничего!» Жюли как ценительница присоединяется: «Очень даже ничего!» Ролан смотрит туда же, куда и другие, смотрит с неприязнью, стиснув губы. Вальс.

Манда ведет в вальсе Мари, кружит быстро, не прижимая к себе, держа одной рукой, опустив другую почти по швам, слушая музыку и слушая партнершу, естественный ритм ее движений. На лицах обоих не столько

выражение страсти, сколько удивление от того, что им так хорошо, так в лад вальсируется...

Некоторые танцующие останавливаются, чтобы полюбоваться ими. Теснятся... уступают место...

На вальс поглядывают из-за столиков.

Вальс все длится. Танцующие не замечают общего внимания. Мари откинула голову, глядит, не отрываясь, в глаза Манда. На ее губах слабая улыбка. Музыка смолкает, Мари и Манда останавливаются, все еще смотря в глаза друг другу.

Им хлопают. Они, наконец, отпускают друг друга, чуть смущенные общим вниманием. Мари смеется и поправляет волосы.

Вместе с остальными танцорами, расходящимися к своим столикам, Мари и Манда идут снова сесть. Ролан с подчеркнутой любезностью приподымается и жестом предоставляет свое место Манда, словно уступая ему право сидеть рядом с Мари. Манда, который хотел сесть на свой прежний стул, смотрит на улыбающегося Ролана, не совсем понимая его.

М а н д а. Спасибо, старина. У меня есть место.

Р о л а н. Не хочешь сидеть со своей дамой? Ты не очень-то галантен!

Манда оглядывает сидящих, видит их выжидающие лица, видит, как Раймон делает ему исподтишка знак — дескать, не надо, не заводись, встречает глаза Мари, чуть улыбается ей.

М а н д а (Ролану). Раз ты настаиваешь...

Манда проходит, чтобы занять предложенное ему место. Ролан, предупреждающе мигнув приятелям, разыгрывает классическую шутку: в последнюю минуту резко отодвигает стул, почти выдергивает его, так что садящийся шлепается наземь. Сам первый хохочет, и все, как полагается, тоже.

Манда встал. Сразу стало понятно, что в глупом положении, в общем-то, не он. Он рассматривает Ролана пристально, почти жалостливо. Мари и Раймон смотрят на обоих мужчин не без тревоги, остальные с любопытством — что будет дальше. Наконец, Ролан насмешливым тоном хочет вернуть себе преимущество.

Р о л а н (ухмыляясь). Что это, парень, с тобой стряслось?

М а н д а (сухо). Как тебя зовут?

Р о л а н (все еще ухмыляясь). Ролан, мой мальчик. (Отвешивает шутовской поклон). А зачем тебе знать мое имя?

М а н д а (сухо улыбается, рассматривает противника, покачивает головой). Бедный Ролан...

Манда кивнул всем остальным, прощаясь. Его хладнокровие внушило мужчинам уважение, они не без почтения прощаются с ним. Женщины улыбаются Манда, Мари глядит пристально.

М а н д а (к Мари, с улыбкой). Прошу прощения, но меня ждут...

Манда уходит. Ролан несколько растерян, тем более что видит усмешки приятелей, явно относящиеся не к уходящему, а к нему самому. Ролан кладет руку на плечо Манда.

— Разве так уходят, миленький! Это же обидно твоей даме!

Мари вскочила, в ярости от этого дурацкого задирания крикнула: «Хватит!» Ролан уцепился за это: «Видишь, она рассердилась!»

Манда внимательно смерил взглядом Ролана и свалил его с ног коротким, прямым ударом. Тот упал как подкошенный. Раймон тотчас встал бок о бок со своим старым приятелем, на всякий случай, но в том надобности не было.

Раймон сказал, довольный: «Я гляжу, рука у тебя прежняя!»

Манда снова раскланялся с присутствующими, повернулся, чтобы наконец уйти, Раймон взял его под руку и пошел с ним.

Жюли с восхищением, как на хорошо сделанную работу, смотрит на Ролана, который все еще валяется без памяти: «Вот это да!» Фредо приводит Ролана в чувство, вылив ему на голову графин; тот с трудом приподымается, опершись на локоть.

Мари, не удостоив сожителя хотя бы взглядом, внезапно пошла следом за Манда и Раймоном.

Ролан, у которого еще гудит в голове, спрашивает кого-то из своих:

— Где он?

П о н с а р (насмешливо). И не спрашивай! Ты его перепугал, он ушел.

Мари бегом нагоняет пробирающихся между танцующими парами Манда и Раймона.

Р а й м о н. Ты еще не схлопотала оплеуху?



Мари немного запыхалась, улыбается. Раймон понимающе подмаргивает приятелю и протягивает руку.

Р а й м о н. Стало быть, адрес твой у меня есть. Когда увидимся?

М а н д а. В любое время.

Раймон уходит, попрощавшись. Мари и Манда остаются лицом к лицу, молча. Девушка хочет что-то сказать, наконец решается.

М а р и. Я люблю тебя, понимаешь?

Лицо Манда.

М а н д а (очень серьезно). Правда?

М а р и (тихо, чуть улыбаясь). Ты хорошо танцуешь<sup>1</sup>.

М а н д а (указывая на ждущего его в отдалении Данара, которого нам не видно). Прошу извинения, но...

М а р и. Значит, до свидания...

М а н д а. До свидания.

Манда уходит. Мари стоит среди танцующих, неподвижная, глядит перед собой задумчиво, почти важно. Она не замечает, как к ней подходит кто-то пригласить на танец, отказывает резко.

Стол, за которым расположились блатные. Ролан, приводя в порядок костюм, напряженно следит за возвращающейся сюда Мари. Жюли встала навстречу подруге, прошла мимо нее, успев предупреждающе что-то шепнуть ей. Мари оценила положение, без колебания идет к столику, не пытается обойти вставшего навстречу ей любовника. Они поравнялись, Ролан со всего размаху ударил ее по щеке. Мари чуть покачнулась, выпрямилась и прошла на свое место, не изменяя в лице, едва кинув взгляд на того, кто отвесил ей пощечину. Пошарила в сумочке, достала сигареты. Невозмутимо обращается к соседке.

М а р и. У тебя есть спички?

Та с восхищением смотрит на подругу и протягивает ей коробок. Мари закуривает, возвращает спички: «Спасибо...» Затягивается, медленно выпускает дым, задумчиво глядя в пространство. На упрямом лбу ни единой морщинки.

<sup>1</sup> Эта сцена была сокращена при монтаже фильма.

Ролан поправляет галстук, с нарочитым спокойствием сулит ей: «И не думай, что на этом дело кончено!»

Мари по-прежнему вся в своих мыслях. Все ближе, все ближе к нам это погруженное в себя тихое лицо.

Окраинная улица Парижа. Дома, где живет беднота. В глубине кадра проезжает омнибус. Простучали два экипажа. Прохожих немного.

У подъезда довольно подозрительной гостиницы старуха, согнутая в три погибели, опоражнивает в сточную канаву грязные ведра.

Около нее останавливаются двое. Это Гийом и Фредо, которых мы видели в компании Ролана.

Гийом. Привет, Адель!

Старуха еле разогнулась, равнодушно с головы до ног оглядывает обших мужчин.

Гийом. Нам нужно кое о чем тебя спросить... Не видела ли ты роланову Мари?..

Старуха хмыкает, презрительно поджимает беззубый рот, всем своим видом давая понять, что она думает как о собеседниках, так и о той, о ком ее спрашивают.

Фредо. Не видела?

Старуха отрицательно качает головой.

Гийом. Она не ночевала тут? Ты уверена, что нет?

Старуха (опять качает головой). Не ночевала она тут...

Больше она на них внимания не обращает, выливает ведро за ведром в водосток и даже не посмотрит им вслед, когда они уйдут.

Фредо и Гийом удаляются, переходят на противоположную сторону улицы, перекинувшись на ходу несколькими словами с повстречавшимися им двумя другими членами банды. Видно, что поиски пока бесполезны.

Другая улица в другом районе. Дома невысокие. Трясутся по мостовой одноконные повозки. Раймон и Поль идут по левой стороне, время от времени поглядывая на нумерацию домов и на вывески. Кажется, они нашли то, что искали: над стеклом, за которым видна сейчас очень ярко освещенная

щенная солнцем мастерская, можно прочесть вывеску: «Данар, плотник и столяр».

Раймон, уткнувшись носом в стекло, старается рассмотреть, что там внутри, в помещении мастерской. То же делает его приятель. Им видны несколько верстаков, точеные ручки и ножки кресел, токарный станок. На одном из верстаков обстругивает рубанком доску стоящий спиной к окну рабочий.

Когда Раймон заходит, рабочий, стоящий за верстаком, оборачивается на стук отворившейся двери. Это Манда.

М а н д а. А, это ты! Здравствуй, Раймон!

Р а й м о н. Ну, как ты тут? Все работа? Столярничаешь?

М а н д а. Как видишь!

Р а й м о н. Шел вот мимо... Решил заглянуть, как ты тут живешь.

М а н д а. Хорошо сделал.

Раймон обшарил все вокруг взглядом...

Р а й м о н. Вот тут ты весь день и шаркаешь рубанком?

М а н д а. Тут.

Секундное молчание.

Р а й м о н. А спишь где?

Манда показывает кровать в углу. Раймон покачал головой, прошелся по мастерской. Манда вернулся к своей работе.

Р а й м о н. Послушай... Ты действительно спишь здесь? У тебя нет комнаты в городе?

М а н д а. Конечно, нету. На что мне?

В дверь со двора входит Данар, нагруженный разными столярными заготовками. Опустив на пол свсю ношу, кивнул Раймону, здороваясь с ним.

Р а й м о н (прикоснувшись к козырьку). Прошу прощения... Шел мимо... Не буду вам мешать... (К Манда.) Как-нибудь вечером забегу за тобой... Выпьем по маленькой... Приглашаю... (Идет к выходу.)

М а н д а (дружески). Всегда рад!

Р а й м о н (у двери). Договорились!

Дверь за его спиной открывается — это Леони, дочь Данара, пришла, видимо, с рынка. Раймон еще раз извиняется, уходит.

Поль ждал его, прислонившись к стене соседнего дома. Сейчас они оба зашагали восвояси. Раймон что-то не очень лестное пробурчал насчет хозяйкиной дочери, Поль спросил его о главном: «Ну, а Мари?.. Он что-нибудь тебе сказал?» «Нет,— ответил Раймон.— Здесь ее, во всяком случае, нету». И они решительно повернули за угол.

Еще одна улица. Видна вывеска: «Отель Бельвю». Внизу с полдюжины ребят играют в салочки. К подъезду без колебаний подошли Билли и Понсар. С улицы видно, как у одного из окон второго этажа расчесывает волосы полураздетая Мари. Она заметила мужчин, высовывается, чтобы убедиться: они действительно зашли в дом.

— Так и есть!

Жюли, у которой, видно, ночевала Мари, приподнялась на постели, следит за быстрыми движениями подруги. Мари осторожно приоткрыла дверь на лестницу, услышала шаги и бесшумно опять закрыла дверь, опустив щеколду. Лежащая в ночной рубашке Жюли ждет неприятной сцены.

Ж ю л и. Ну, я погорела.

М а р и. Чепуха. Могу же я переночевать у подруги.

В дверь стучат; видно, как пытаются повернуть ручку.

Ж ю л и. В чем дело? Я в постели!

Б и л л и (за кадром). Открой!

Мари откидывает щеколду, впускает приготовившихся вышибить дверь разгорячившихся мужчин, иронически изображает шокированную даму.

М а р и. Что за манеры! Что вам угодно?

Билли готов полезть на рожон, но Понсар отодвигает его, сказав с долей важности.

П о н с а р. Тебя желает видеть Лека.

Мари присвистнула. Надо думать, что это имя ей кое о чем говорит.

М а р и. Господин Лека!.. (К Жюли.) Понимаешь, какое дело!

Протянула руку за блузкой, висящей на спинке стула, энергично выставила мужчин — не при них же переодеваться. Прикрикнула на пытавшегося ос-

таться в комнате Билли, захлопнула дверь, ругнулась вслед. Жюли в который раз в восторге от подружки. Мари как ни в чем не бывало надевает блузку.

Безлюдный тупичок, стены, уютно обвитые зеленью и обсаженные живой изгородью. Вдоль садовой кованой решетки к калитке довольно торопливо идут Раймон и Поль. Через маленький ухоженный садик поднимаются на крыльцо двухэтажного особняка. На входной двери медная дощечка: «Феликс Лека, неgociант. Вина и водки». Раймон и Поль входят в дом.

В заставленной, темноватой столовой Ролан нервно поднимается с места, заслышав стук открывшейся двери. Гийом и Фредо тоже повернули голову. Р о л а н (с жадностью). Ну, что?

Р а й м о н. Ничего.

Раймон ответил не ему, а Лека. Это красивый, весьма следящий за собой мужчина лет тридцати. Сейчас он одет по-домашнему, но волосы лежат безукоризненно, рубашка свежоутюжена. В ответ на сообщение Раймона хозяин дома только качает головой и пододвигает вновь пришедшему тарелку с сыром.

Л е к а. Сыру? (Указывает на бутылку.) Вина? Стаканы в шкафчике.

Лека встает из-за стола, складывает нож, которым, наверно, резал сыр. Из окна, к которому он подошел, мы видим то, что видит Лека: Мари, сопровождаемая Понсаром и Билли, довольно быстро проходит садиком.

Лека обернулся.

Л е к а. Вот и они. Выйдите отсюда и закройте за собой дверь.

Все повинуются, последним выходит Ролан. На пороге он задерживается.

Р о л а н. Послушай, Феликс... Я на тебя рассчитываю...

Л е к а (раздраженно). Не беспокойся и закрой за собой дверь.

Ролан ушел. Лека берет со стола сигару и поворачивается к распахнувшимся дверям. Билли и Понсар только что не вталкивают сюда Мари, но при всем том она сохраняет свою независимую и вызывающе-спокойную повадку.

Б и л л и. Получайте ваш заказ!

Л е к а. Здравствуй, красавица моя!

Б и л л и. Нашли-таки ее у Жюли.

М а р и. Такие светлые головы, да не найдут! Они же у тебя такие умницы, да к тому же джентльмены!

Понсар тряхнул ее: «Заткнись! — и Мари не преминула это «обыграть»: «Сам видишь, какие джентльмены!» Лека рассмеялся, подтолкнул Понсара и Билли к дверям. Те вышли, присоединились к остальным членам шайки, которые ждут, чем кончится разбирательство. Ролан подходит поближе, стараясь расслышать, о чем пойдет беседа там, в столовой.

Лека сидит у стола, на край которого, чуть сдвинув все лежавшее на нем, присела Мари. Положила сумочку рядом с тарелкой. Видит сыр.

М а р и. У тебя найдется нож?

Лека не сводит с нее глаз. Вынимает нож из кармана, открывает, протягивает Мари.

М а р и. Спасибо.

Отрезает кусок сыра, ест прямо с ножа.

Л е к а. Без хлеба?

Мари ест, разглядывает Лека.

М а р и. Ты теперь носишь рубашки в полоску?.. Повернись-ка!

Лека польщен ее вниманием, поворачивается, давая женщине оценить, идет или не идет ему новая мода. Она остается довольной:

— Неплохо... ты знаешь, совсем неплохо!

Лека подходит к ней поближе, пытается ее обнять, она освобождается еле заметным движением.

Л е к а. Значит, ты рассорилась со своим?

М а р и (освобождаясь более настойчиво, меняя тон). А тебе это не нравится?

Л е к а (отпускает ее, прохаживается по комнате среди всех этих шкафчиков, столиков, мягких кресел и резного, пыльного дерева). Не нравится.

М а р и. Почему?

Л е к а (снова приближается к ней). Я не желаю никаких неполадок, ни в чем. В моей банде их не должно быть. Это плохо для дела.

Мари продолжает есть сыр.

Л е к а. Так что я должен передать Ролану?

М а р и. Скажи ему, что он мне осточертел.

Даже присутствие Лека не заставило подслушивавшего Ролана сдержаться. С криком: «А ну, повтори!» — он влетел в столовую. Лека такого не прощает. «Если тебя не затруднит, оставь нас», — вежливо говорит он и пинком выталкивает Ролана. Тот угрожает, повторяя: «Я ее, шлюху, слышал...»

Мари ждет, чем все это кончится. Она улыбается — непроницаемо и в открытую: Лека, выставив Ролана, возвращается к ней.

М а р и. Ты строг с подчиненными.

Л е к а. Почему ты водишься с этой мразью? Он тебе нравится?

М а р и. Ничего себе. (Возвращает нож.)

Лека закрывает его и кладет в карман, не сводя глаз с женщины. Они сейчас очень близко друг от друга.

Л е к а. В таком случае... тогда... (Короткая заминка.) Я тебя перекуплю у него... Хочешь?

М а р и. Ну что ж...

Лицо ее мы сейчас видим крупно, но прочесть на нем ничего не удастся.

Л е к а. В общем, так. Возможность от него избавиться у тебя есть. Дашь ответ вечером.

М а р и. Сегодня?

Л е к а. Да. Есть о чем подумать. Встретимся «У архангела», там будут все наши. (Пауза.) Так ты подумай.

Мари берет сумочку, минутку играет ею и уходит своей обычной поступью, решительной и с еле заметной развальцей. Лека торопливо подсказывает к окну, чтобы взглядом проводить Мари. Она спускается по ступенькам, проходит по тщательно посыпанным гравием дорожкам к калитке. Остановилась на секунду, словно решая что-то, затем уходит.

Лека отворяет дверь в смежную со столовой комнату.

Л е к а. Ролан!

Р о л а н (он тут как тут). Ну, что?

Л е к а. Погоди... потом. Зови остальных.

Ролан повинуется, члены шайки входят, продолжая разговор, которым коротали ожидание.

Раймон. И знаешь, за кого он меня принял?.. За ночного сторожа! Сам понимаешь, спорить я не стал... Смеху было!

Все рассказываются, Лека критически осматривает свою команду, вид Раймона его явно не устраивает.

Лека. Ты опять в кепке? Никаких кепок. Кепку можешь носить по воскресеньям. А сюда изволь являться, как положено. Что подумают соседи о моих гостях? Соображаешь?

Раймон. Понятно.

Лека (к Билли). Ну, а ты?

Билли (смущенно). Что я могу поделаться... В шляпе у меня такой идиотский вид. (Берет шляпу у соседа.) Ты сам погляди.

В шляпе, налезшей ему по самые уши, вид у него и вправду нелепый.

Далее следует ритуал, который, видимо, соблюдается здесь со всей строгостью. Из корпуса висячих часов Лека достает ключ от сейфа. Все молча следят, как происходит процедура отпираания.

Лека вынул из сейфа портфель с надписью «Банк Лионский кредит» и, открыв его, высыпал на обеденный стол пачки ассигнаций. Вид денег приятно будоражит участников предстоящего дележа.

Лека тщательно растасовывает деньги по кучкам. Рядом с его перебирающими кредитные билеты руками — портфель и трубка. Кто-то произнес удивленно: «А этот инкассатор, оказывается, курящий».

Понсар. Теперь уже некурящий.

Лека (строго). Будь ты половчей, без этого можно было обойтись.

Понсар (сконфуженно). Не всегда выходит, как хотелось бы...

Лека передает каждому его долю.

Лека. А это — мне. (Берет себе пачку.) Прошу пересчитать, все ли точно. (На столе оставались еще пачки денег, он их кладет обратно в портфель инкассатора.) Этих пока трогать не будем. Они нового выпуска, номера идут подряд.

Лека положил портфель обратно в сейф, запер, ключ прячет в прежнем месте.

Бандиты пересчитывают полученное. Понсар пересчитывает дважды и, наконец, обращается к Лека.



П о н с а р. В одной пачке не десять бумажек, а семь.

Л е к а. Ты уверен?

П о н с а р. Считаю сам.

Лека быстро пересчитывает. Потом берет три билета из своей доли, протягивает их Понсару.

П о н с а р. Спасибо... А как же ты?

Л е к а (с подчеркнутой скромностью.) Пусть тебя это не тревожит. (К остальным.) Можете быть свободны. На сегодня — все (Все, кроме Ролана, уходят.) Ты не расслышал? (Ролан тихо указывает на Фредо.) Эй! Фредо! Р о л а н (к Фредо). Тебя зовут.

Фредо возвращается в столовую.

Л е к а. Закрой дверь. Подойди.

Остальные ушли. Фредо закрывает за собой дверь, Лека манит его поближе, он неохотно идет.

Л е к а (ледяным тоном). Это ты нес портфель?

Ф р е д о (неуверенно). Я нес не все время...

Л е к а (сухо). Гони триста... (Протягивает руку.)

Фредо пробует изобразить удивление. Лека снимает с его головы шляпу. Внутри, за кожаной лентой, засунуты три сложенные бумажки.

Главарь шайки выразительно смотрит на Фредо. Тот пятится, локтем пробуя закрыть лицо. Окрик Лека, и Фредо покорно опускает руку. Лека с размаху, очень сильно бьет его по физиономии. Фредо снова инстинктивно закрывается локтем.

Л е к а (грозно). Надеюсь, ты разрешишь?

Фредо медленно отводит руку. Лека опять бьет его наотмашь. Фредо закрывает лицо ладонями. Очевидно, по правилам, теперь это уже дозволено. Лека, не говоря ни слова, довольно долго разглядывает эту жалкую фигуру. Потом возвращает Фредо его шляпу. Порылся в кармане, достал монету, дает ее наказанному.

Л е к а (как ни в чем не бывало). Сбегай за папиросами. У меня кончились.

Фредо спрятал монету, помялся, будто хотел что-то сказать, но передумал.

Лека один. Докладывает к своей доле награбленного недостававшие триста франков, засовывает деньги во внутренний карман. Подойдя к зеркалу, застегивает нарядный жилет. Остался доволен собственным отражением.

Улица Бюрель, где расположена столярная мастерская Данара. Летний день, очень солнечно. Запряженный двумя лошадьми фургон едет навстречу закрытому фиакру. Лошадь еле трусит, потом кучер вовсе останавливает ее. Из фиакра, озираясь, выглядывает Мари.

К столярной мастерской подходит какой-то мужчина, неся на спине покалеченный трехногий стол; четвертую, отвалившуюся ножку он несет отдельно. Распахнув дверь к Данару, он здоровается.

Мари окликнула своего кучера, тот, закряхтев, перегнулся к ней с высоты своих козел.

М а р и (понизив голос). Можешь ты сделать мне одолжение?.. Слезь... Видишь эту мастерскую?..

В мастерской Данара. Все залито солнцем; в его лучах золотятся свежеструганные доски, стружки. В глубине помещения, за легкой занавеской, отделяющей рабочее место от жилой части комнаты, за обеденным столом едят Данар, его дочь Леони и Манда. Хозяйничает Леони, сухопарая, серьезная девушка не первой молодости.

Мужчина, принесший стол в починку, кладет его вверх ножками на пол. Шутливо помахивает отломанной ножкой. Данар поздоровался с ним, как с приятелем.

Д а н а р. Здравствуй, Море.

М о р е. Вот работу тебе приволок!

Д а н а р (говорит с полным ртом). Сделаем. Кто ж это натворил?

М о р е (горделиво). Я сам! Сел на него, понимаешь...

В дверях мастерской появляется кучер. В руках у него кнут. Вежливо тронул поля свего форменного цилиндра.

К у ч е р. Прошу прощения, господин Манда здесь живет?

Манда удивленно обернулся к дверям.

М а н д а. Это я. А в чем дело?

Недоумевающий Манда, как был в подтяжках, подходит к дверям. Кучер кнутом показывает ему что-то на улице.

К у ч е р. Вас спрашивают.

М а н д а. Меня?

Данар и Леони заинтригованы, они вопросительно смотрят на Манда. Тот безмолвно отвечает им, что сам ничего не понимает.

М а н д а. Кто меня спрашивает?

К у ч е р. Дама. Вон она, гляньте.

Кучер кнутом указывает на маленький каменистый пустырь напротив мастерской. На забытой кем-то, опрокинутой тачке сидит Мари. Она увидела Манда, подняла руку движением, полным радости.

Манда смотрит на нее с порога мастерской, потом поворачивается к Данару и Леони, которые тоже глядят на него.

М а н д а. Извините.

Сквозь запыленные стекла витрины мастерской видно, как он пересекает улицу и идет пустырем.

Мари, сидя на старой тачке, встречает улыбкой еще не вошедшего в кадр Манда. Когда он подойдет, мы увидим, что и он улыбается. Мари встает. Они какое-то время смотрят друг на друга, молча, сияя. Потом Мари почти рывком привлекает к себе Манда и целует его в губы. Долгое объятие.

М а р и. Хотела тебя видеть. Я взяла фиакр.

Л е о н и (за кадром). Жорж!

Манда и Мари не заметили, как она подошла. Леони обращается к отцовскому подмастерью тоном, не допускающим возражений. Присутствие Мари она игнорирует.

Л е о н и. Из-за стола еще не встали.

М а р и. Кто это такая?

Сначала в кадре только сухое, постное, отчаянное лицо Леони, потом в кадре все трое. Мари и Манда чуть отодвинулись друг от друга.

Л е о н и (Мари угрожающе). Это мне следовало бы спрашивать у вас, сударыня!

М а р и (холодно, к Манда). Ну, отвечай. Кто это такая?

Леони (дрожа от гнева). Может быть, он вам не сказал, что он обручен?.. (К Манда.) Ты сказал, Жорж?

Мари. Обручен?.. Ох! Прости. Я не догадалась.

Мари цокнула языком, с издевкой подошла поближе, чтобы как следует разглядеть Леони, так сказать, во всех подробностях.

И, обернувшись к Манда, добавляет:

— Ну, всего хорошего.

— Мари! — почти закричал Манда.

— Приятного аппетита, голубчик! — Она спокойно повернулась и пошла прочь.

Леони вне себя выкрикнула ей вслед:

— Шлюха!

Мари обернулась, коснулась губ пальцем, как человек, который старается понять чужую мысль.

Мари. Как вы сказали?

С улыбкой, не сулящей хорошего, она пошла на Леони. Манда перехватил ее, держит, когда она пытается освободиться.

Манда. Послушай... тебе лучше уйти...

Мари почти успокоилась. Потом неожиданно, будто что-то припомнила, она изо всех сил бьет Манда по лицу. Манда не ответил ей ни словом, принял как должное, но она все же пояснила с улыбкой, почти извиняющейся.

Мари. Прошу прощения, но, понимаешь, вчера пощечину дали мне. Вот мы и квиты.

Мари почти бегом бросилась к своему фиакру. Манда смотрит ей вслед.

Вечер. Улица перед кабачком, облюбованным компанией Лека,— «У архангела». Когда кто-нибудь входит или выходит, оттуда доносятся звуки музыки. Полицейские предпочитают совершать здесь свой обход вдвоем. Гулящие девицы, топчущиеся поблизости, на всякий случай, уступают им тротуар.

Из темноты подкатывают два экипажа. Они останавливаются у подъезда «Архангела». Мужчины во фраках и цилиндрах помогают выйти дамам.

Светская компания, решившаяся навестить рискованное место, наслаждается собственным страхом.

Женщины в драгоценностях, в вечерних туалетах входят в зал первыми. Они чувствуют себя неуверенно. Их спутники всячески демонстрируют безразличие завсегдаев.

Хозяин, хлопочущий у стойки, не заметил бы вновь вошедших, если бы один из сутенеров, сидящих за столиком, не подмигнул ему.

Бросившись навстречу великосветским гостям, владелец кабака в угоду им еще и наигрывает простонародность.

Компании предлагают столик.

Камера вместе с ними проходит по всему низкому залу. Находит среди танцующих и пьющих несколько знакомых лиц.

Банда Лека почти в полном составе сидит за столом, распивает горячее вино, поданное в особой миске. Раймон поглядывает на размещающихся по соседству с ними элегантных кутил.

Р а й м о н. Поглядите, ребята, вот где шик-то.

Блатные со знанием дела разглядывают дам и бриллианты. Чужаки тоже заинтересовались соседями:

— Что это они пьют из миски?

— Горячее вино с сахаром.

— Значит, — горячего вина!

Д а м а. Я... я аб-со-лют-но в восторге! Здесь так мило! Мне нравится.

Е е с о с е д (улыбаясь). Тем лучше, дорогая!

Блатных словно бы поташнивает от такого количества драгоценностей, они стараются не смотреть. Смотрит на дам только Ролан.

Р о л а н. Мне бы вон ту, помоложе, в белом платье. Я бы ее, стерву, ублажил.

Ролан делает выразительный жест, рисуя в воздухе некие округлости. Сидящий с ним рядом Фредо саркастически пожимает плечами: «Нужен ты ей!»

Р о л а н (задетый за живое). Увидишь!

В зале танцуют. Освоившись здесь и попивая горячее вино, мужчины из светской компании искренне забавляются. Женщины тоже довольны. Всех

занимает здешняя манера танцевать, когда кавалер по-хозяйски прижимает к себе свою даму.

Один из мужчин. А не потанцевать ли и нам?

Другой. Это мысль!

Дамы стараются отговорить своих спутников. У столика появляется Ролан. Прикоснувшись к полям шляпы, он слегка кивает самой красивой даме (той, которую он облюбовал себе — в белом платье).

Ролан (небрежно). Разрешите?

На лице женщины изумление и беспокойство. Пытается ответить шутливым тоном.

Дама. Вы ко мне обращаетесь?

Ролан. Тур вальса?

Одна из спутниц наклоняется к красивой даме, шепчет на ухо.

Вторая дама. Соглашайся, иначе будет неприятности.

Дама (шепотом). Да это же немыслимо!

Но мужа красавицы предложение Ролана забавляет.

Муж. Почему бы тебе не потанцевать? Раз мсье оказывает тебе честь...

Оцепеневшая блондинка растерянно глядит на супруга. Соседка незаметно и сильно толкает ее локтем.

Вторая дама (с возрастающим беспокойством). Иди же, прошу тебя!.. Это все может плохо кончиться!

Красавица наконец встает навстречу своему нежданному кавалеру. Наблюдавшие из-за соседних столиков эту сцену завсегдатаи награждают ее аплодисментами. Ролан, чуть утрируя в угоду даме шик здешних манер, крепко и властно прижимает ее к себе, увлекает в гущу танцующих.

За круглым столиком на двоих Лека мирно сидит в обществе прилично одетого, малоприметного господина средних лет в котелке. Оба следят за Роланом и его партнершей. Господин в котелке выражает молчаливое осуждение.

Лека (с улыбкой). Это вас шокирует, господин инспектор?

Полицейский инспектор брезгливо поморщился. Поведение светских господ ему претит.

Инспектор. Не пойму их. Что им здесь нужно?

Лека (философски). Однако я тоже нахожусь здесь.

Инспектор (пожимая плечами). Большая разница. Вы — коммерсант, вы здесь по делам.

Лека кивает в знак согласия и подзывает лавирующего между столиков владельца ресторанички. Тот подходит.

Хозяин (склонился, опираясь обеими руками на мраморную доску столика). Что угодно?

Лека незаметно подмигивает ему.

Лека. Вы все-таки не сказали, что именно вам требуется. (Вынимает из кармана две маленькие «пробные» бутылочки, показывает поочередно.) Флери или Бургей? Держите.

Хозяин берет бутылочки, пробует из одной и из другой.

Лека. Бургей подешевле. Девяносто франков бочонок... Доставка на дом. Хорошее вино.

Хозяин. Неплохое.

Лека. Берите три бочки, и я с вас возьму не двести семьдесят, а двести шестьдесят...

Инспектор вытаскивает из жилетного кармана часы, смотрит на них, встает.

Инспектор (хозяину). Выгодное дельце, не так ли?

Хозяин (с легкой гримасой). Как сказать...

Лека (выражая сожаление). Вы меня уже покидаете?

Инспектор. Служба, служба! Мне пора. Я обязан явиться к моему начальнику.

Лека (удивлен). К комиссару? Так поздно?

Инспектор (хохоча). К жене! Кстати, чуть не позабыл. Она велела вас выбрать.

Лека. Помилуйте, такие пустяки! Надеюсь, вино ей понравилось?

Инспектор. Еще бы не понравилось! (Подает руку Лека). Это ее любимая марка. (Жмет руку хозяину). До свиданья, господа. Не буду вам больше мешать!

Прощавшись и еще раз помахав на прощание ручкой, инспектор уходит. Хозяин, заткнув пробные бутылочки, отдает их Лека. Оба ухмыльнулись.

Ролан все еще танцует со своей дамой. В зал входит Мари с подругой. Останавливается, давая всем себя заметить, оценить белизну низко открытых плеч, которую оттеняют черный стеклярус ожерелья и черные перышки боа, оценить блеск тщательно уложенного золота волос, черную мушку у чувственного и иронического рта, черноту бровей над прозрачно светлыми, дерзкими глазами.

В тесноте и духоте зала она не лавирует, идет прямо, зная, что перед ней расступятся.

Ролан, вальсирующий со своей красавицей, хотел принять торжествующий вид. Мари, чуть сощурилась, мимоходом сострадательно предупреждает светскую гостью: «Нестоящее дело, мадам! Он засыпает на самом интересном месте!»

Жюли покатила со смеху. Взбешенный Ролан увлекает свою даму дальше.

Мари и Жюли подходят к столу, занятому шайкой Лека. Все наперебой приглашают их сесть, но они отказываются и усаживаются отдельно. Мари подчеркнуто весела.

Мари (жестами объясняет, какой именно фасон она выбрала). Я себе представляю это платье вот таким... По вырезу — маленький рюш... Понимаешь, маленький черный кружевной рюш...

На лице Жюли неодобрительная гримаса.

Жюли (прерывая подругу). Ну, а помимо этого... Что ты решила?

Мари (ледяным тоном). Оставь меня в покое.

Жюли (умоляюще). Послушай, Мари! Я говорю это для твоей же пользы!

Мари (с яростью). Оставь меня в покое.

Появившийся у их столика Лека с улыбкой наклоняется к Мари.

Лека. Ну, так как же?

Мари улыбается ему с видом полного недоумения.

Мари. О чем ты?

Лека (положил руку на ее плечо). Поговорить мне с Роланом?

Некоторое время Мари разглядывает Лека. Затем улыбается с полным безразличием.

Мари. Как хочешь.



Рука Лека скользнула с плеча Мари, задержалась под узлом волос, многозначительно сжала шею сзади... Против своего желания женщина вздрогнула. Но Лека уже снял руку и уходит к столу, за которым выпивают его ребята. Все обмениваются приветствиями.

Камера как будто невзначай обернулась на входную дверь. Она открывается. Появляется Манда.

Он уже возле столика Мари. Коротко поздоровался с ее спутницей, которая не поймет, как надо расценивать его появление.

М а р и (иронически). Его зовут Жо, к твоему сведению.

Манда ведет себя без всякого видимого волнения.

М а н д а. Я пришел за тобой, Мари.

М а р и. Ясно. (Она обращается к Жюли, словно приглашая ее оценить юмор положения.) Видала?

М а н д а (некоторое время глядит на нее молча). Идем, Мари.

В кадре Мари, Манда, Жюли. Мари указывает пальцем на что-то, чего мы пока не видим.

М а р и. Обрати внимание, с тобой хотят поздороваться.

Манда оглядывается. Он видит, как из гущи танцующих, мгновенно оставив свою красивую даму, торопливо пробирается к нему навстречу Ролан. Он видит также, что из-за другого стола одновременно поднялись еще трое.

Ролан уже подошел, спрашивает сквозь зубы:

— Что вам, сударь, будет угодно?

М а н д а (спокойно, Ролану). Не с тобой разговаривают. (Остальным, которые тоже подросли). И не с вами тем более.

Раймон моментально вмешивается.

Р а й м о н. Спокойно! Он сейчас уйдет. (К Манда). Брось, Жо. Пошли, я с тобой... Ну, пошли, говорю! (Раймон взял друга за плечо, слегка трясет, говорит с упреком.) Жо!

Мари и Жюли остаются за столиком, не вставая. Сзади подошел Лека.

Л е к а (любезно, тоном хозяина дома). О чем тут разговор?

М а р и (с улыбкой показывает на Манда). Видишь, за мной пришли.

Л е к а. Скажите на милость... Ты согласен, Ролан?

Ролан, тронув Манда за плечо, негромко говорит, показывая на дверь в глубине зала.

Р о л а н. Проходи туда, парень... На пару слов...

Манда сбрасывает с плеча руку Ролана.

М а н д а. Пожалуйста!

Р а й м о н (со злостью). Жо, не лезь в бутылку! Брось!

Гарсон, усердно вытирающий столик по соседству, обращает внимание на сцену. Лицо его замкнуто и равнодушно, но он внимательно присматривается к происходящему.

Ролан с судорожным спокойствием приглашает Манда пройти черным ходом.

М а н д а. Проходи. Я за тобой.

Р о л а н. Нет. Иди вперед ты.

М а н д а (презрительно). Как хочешь...

За обоими мужчинами по пятам уходят остальные. Раймон чуточку задерживается, не зная, что предпринять.

Л е к а (к Раймону). Кто этот парень?

Р а й м о н (зло). Спроси у Мари. (Уходит.)

Лека выжидающе смотрит на Мари. На его немой вопрос Мари отвечает, небрежно указав вслед Раймону.

М а р и. Это его приятель. Вчера в Жуанвиле мы с ним танцевали.

Л е к а (безразличным тоном). Ах вот оно что.

М а р и (невинно). Разве тебе не рассказывали?

Л е к а. Значит, это был он?

М а р и. Он. (Равнодушно.) Ты бы все-таки пошел, присмотрел там... Мало ли что может случиться...

Л е к а. Пожалуй, ты права.

Лека ушел следом за остальными.

Прямоугольник узкого заднего двора, высоко огороженного со всех сторон глухими стенами. Тройное освещение дает странную игру теней: свет луны в ветреную и облачную ночь, свет из-за мутных стекол задней двери

кабачка, свет уличного фонаря, качающегося за кирпичной оградой. Пустые ящики, ивовые корзины, бочки — все усиливает ощущение сжатости и тесноты.

Дверь черного хода захлопывается за Лека.

Л е к а. Одну секундочку... (Лека немного отстранил пышущего ненавистью Ролана и обращается к Манда сухо, вежливо, без враждебности.) Меня зовут Лека. Это тебе что-нибудь говорит?

М а н д а (невозмутимо). Да, твое имя мне знакомо.

Л е к а. Тем лучше. А тебя как зовут?

М а н д а. Манда, Жорж.

Л е к а. Не слыхал.

Р а й м о н. Откуда тебе его знать? Он плотник. (Фредо и Гийом рассмеялись. Раймон оборачивается к Манда.) Вот и все, Жо! И дело с концом! М а н д а (кивает на остальных, холодно). Ты сам видишь, что это не все.

Л е к а (к Манда). Давай разберемся с самого начала. Чего ты, собственно, хочешь?

М а н д а (хладнокровно). Мари.

Л е к а (с иронией). Вот как? (Ролану.) Значит, ты ее продаешь?

Р о л а н (издевательски). Смотря сколько дадут. Господин богат?

Л е к а. Ну что взять с плотника?

М а н д а. Даже если бы деньги у меня были...

Л е к а (насмешливо и одобрительно). Ага! Значит, драться ты предпочитаешь из соображений экономии.

М а н д а (хладнокровно). Быть может.

Это хладнокровие внезапно выводит Лека из терпения.

Л е к а. Тогда начнем! Гийом, обыщи его. (Остальным.) А вы мотайте отсюда. Останутся только Гийом и Раймон. Садитесь обратно за стол. Это же бросится в глаза — все вдруг исчезли куда-то... Форменные идиоты... И закройте дверь!

Все уходят. Остаются только Манда, Ролан, Лека и секунданты — Гийом и Раймон.

Гийом ощупывает карманы Манда, вынимает нож.

Г и й о м. Второго нет?

М а н д а (пожимает плечами). Зачем мне два? (Указывает на Ролана.)  
А его обыскивать не будут?

Р о л а н (усмехнувшись). Не стоит. (Вытаскивает нож из кармана, отдает Гийому.)

М а н д а (Ролану). Минуточку...

Манда сделал знак Раймону, тот сразу двумя руками быстро ощупал карманы его противника, вынул оттуда еще один нож.

Р а й м о н (насмешливо). Это все? У тебя случайно не найдется третьего?

Р о л а н (пожимая плечами). Ты прекрасно знаешь, что я им бы не воспользовался.

Р а й м о н (по-прежнему). Ну, само собой!

Ролан вынимает часы с цепочкой, отдает Раймону.

Р о л а н. Подержи покамест мои часы.

Раймон взял часы.

Л е к а. Хватит. (Вынимает нож, нажимает пружину, выскакивает лезвие.)  
Биться будете моим ножом. (К Манда). Стой, где стоишь. (Ролану.) А ты отодвинься. Еще. Еще. Стоп. Стоп. (Гийому и Раймону). Становитесь за мной.  
(К Манда и Ролану.) Готовы?

Лека держит нож за лезвие, размахнулся...

Манда стоит наготове.

Ролан пригнулся, изловчась для прыжка.

Внезапное движение Лека. Нож дрожит секунду, вонзившись в землю острием. Короткий крупный план ножа — и тотчас общий план начавшегося поединка.

Сначала это борьба за нож. Упав ничком, Ролан первым успевает ухватить нож. Манда упал на него сверху, не дав ему времени вскочить, но Ролан сумел вывернуться. Оба опять на ногах, оба, тяжело дыша, караулят малейшее движение друг друга под настороженными взглядами Лека и остальных.

Ролан решил. Манда успел уклониться от удара, стиснув кисть руки противника. Оба падают, Ролан оказывается сверху. Манда по-прежнему не выпускает его запястье. Свободной рукой Ролан пытается добраться до глаз Манда. Лица обоих искажены болью и напряжением.

Крупно — руки борющихся. Рука Манда одолевает, вырвала нож. Рука с ножом поднимается и тут же опускается, вонзив лезвие между лопатками навалившегося на Манда Ролана.

Рука Ролана, которой он пытался выдавить глаза сопернику, ослабела, соскользнула вниз.

Лицо Манда. Оно не выражает ничего, кроме облегчения после крайнего физического усилия и отпустившей наконец боли.

Гийом опускается на колени перед телом Ролана, переворачивает его, кладет руку на сердце.

Л е к а. Ну, что?

Гийом, не подымаясь с колен, отзывается: «Кончился».

Л е к а (хладнокровно). В самом деле? Для плотника недурно! (Раймону.)

Позови Мари.

Раймон вынул из кармана часы и цепочку Ролана.

Р а й м о н. А с этим что делать?

Л е к а. Оставь на память. Я тебе сказал, позови Мари.

Раймон ушел. Лека подходит к Манда.

Л е к а. Ты справился классно. (Пауза.) Хочешь, я тебя возьму к себе. (Жест в сторону трупа.) Освободилось место.

М а н д а (сухо). Спасибо. Обойдусь...

Л е к а. Ты так думаешь? (Снова указывая на труп.). Учти, мы-то шуму не подымем, но слухи все-таки могут поползти.

М а н д а (сухо). Знаю.

Л е к а. А если будет известно, что ты из наших, стукнуть никто не решится. (Манда качает головой в знак отказа.) Ну, воля твоя.

Равнодушно отойдя от Манда, Лека не спеша подходит к трупу, оглядывается, словно что-то прикидывая. Его внимание привлекают к себе порожние бочки у кирпичной стены ограды. Лека взбирается на них, смотрит вверх стены на улицу. Спрыгнул наземь, довольный, подозвал Гийома.

Мари и Раймон выходят из застекленной двери.

Л е к а (сопровождает распоряжение поясняющим жестом, указывая сначала на мертвеца, потом на ограду). Покойника уберете вот этим путем. Только аккуратненько. Чтоб вас не заметили.

Г и й о м. Хорошо, Феликс.

Раймон подвел Мари к мертвецу.

Манда смотрит на них.

М а р и (покачала над убитым головой). Ловко ты его...

Манда смотрит на Мари безмолвно, скрывая тоскливую тревогу.

М а р и. Мне лучше уйти. (К Манда.) Ты меня извини!

Она поворачивается и уходит назад, в кабак. На полдороге обернулась к Лека.

М а р и. Феликс... я ухожу... (Не ожидая ответа, ушла.)

Лека провожает ее взглядом, затем подходит к Манда.

Л е к а (наполовину сочувственно, наполовину насмешливо). Не стоит пытаться понять женщин.

Манда молчит, стиснув зубы.

Лека чуть насмешливо распрощался с ним, ушел в дом, в просвете отворенной им двери мы успели увидеть силуэт Мари. Манда пристально смотрит на удаляющегося Лека. Раймон позвал его, он не заметил; Раймону пришлось окликать еще раз, только тогда, не глядя на него, Манда ответил медленным кивком.

Лека вернулся в зал «У архангела». Он ищет глазами Мари.

Мари тем временем подошла к Жюли, возле которой уже примостился один из великосветских гуляк. Жюли блаженствует, на столе шампанское, их обслуживает сам хозяин. Мари прерывает подругу в самый разгар ее успеха:

— Мы уходим.

Кавалер пробует любезно протестовать. Мари не дает ему на это времени. Жюли подчиняется властному и полному тревоги настроению подруги, встает.

Лека видел издали эту сцену и, успокоенный, подошел к столу, занятому его ребятами.

Л е к а. До свидания. Я ухожу. Жду вас завтра. (Многозначительно подмигивает, давая понять, что дело идет о Мари, которая как раз проходит мимо.) Приходите попозже... Может статься, мне захочется поспать лишней часок...

Вся шайка подобострастно смеется. Лека пошел к выходу. Кто-то прищелкнул языком: «Ай да Феликс!»

Мари и Жюли с трудом пробираются между вальсирующих пар. Мари с досадой подталкивает спутницу.

М а р и. Будешь ты двигаться?

Ж ю л и. Загорелось, что ли?

М а р и (нервничая). Да!

Ушли. За ними вышел Лека. Сидевший с Жюли гуляка встречен юмористическим выражением сочувствия. Он разводит руками — дескать, не судьба!

Улица. Ярко светится подъезд «Архангела». У дверей стоит тот самый гарсон Анатоль, который с таким безразличным видом прислушивался к спору Манда с шайкой. Мари и Жюли быстро прошли мимо него, закрыв за собой двери. И сразу же дверь снова открывается. Лека поймал напряженный взгляд Анатоля. Анатоль пытается улыбнуться клиенту, утирает потный лоб.

А н а т о л ь. Там дышать нечем!

Л е к а. Именно.

С легким кивком он закрывает двери и уходит следом за женщинами. Встреча с Лека взволновала Анатоля. Бросив последний беспокойный взгляд на улицу, он возвращается в помещение кабачка.

Улица. Услышав шаги Лека, Мари оборачивается.

М а р и (подруге). Подожди минуту. (Идет навстречу Лека. Смотрит на него ласково, говорит вкрадчиво.) Прости меня, Феликс... Я не попрощалась с тобой. Мы можем завтра увидеться у тебя, хочешь?

Лека почти остоленел.

Л е к а. Ты что? Измываешься надо мной?

Мари хотела ответить, но что-то внезапно отвлекло ее внимание. Что-то, чего пока не видит Лека. Она сказала быстро, предостерегающе: «Фе-

ликс!» Он обернулся. Человек пятнадцать полицейских с бригадиром во главе торопливо шагали к подъезду «Архангела». Двое остаются снаружи, остальные входят в зал.

Их появление вызывает смятение. Бригадир еще с порога утихомирил всех криком: «Всем оставаться на местах!»

Фредо успел проскользнуть к задней двери. Исподтишка вышел.

Во дворе он увидел стоящих у стены Раймона и Манда и на фоне ночного неба силуэт Гийома, оседлавшего ограду. Фредо предостерегающе, быстро махнул им: «Уносите ноги! «Полиция, в бога душу...» И тут же скользнул обратно в зал «У архангела».

С полдюжины полицейских пробираются между столиками. Один из них заметил Фредо.

П о л и ц е й с к и й. Эй, ты там! Иди-ка сюда!

Голова Фредо, заглянувшего в зал со двора, исчезает. Полицейские бросаются к двери.

Двор. Фредо стремглав пересекает его. Манда и Раймон, уже взобравшиеся на стену, успевают протянуть ему руки, чтобы помочь перелезть. Все трое соскакивают вниз, исчезают. Во двор высыпали полицейские, веером разбежались.

Двое наклонились над чем-то за бочками, выпрямились, подозвали бригадира.

Окруженный полицейскими труп Ролана. Бригадир убеждается, что человек мертв, отдает приказ: «Отнесите его в зал».

Зал «У архангела». Светская компания требует, чтобы подали счет, спешит удалиться. У их столика, вежливо откозыряв, появляется бригадир. — Прощу прощения, господа. Не заметили ли вы чего-нибудь?

— А что мы должны были заметить?

— Не было ли здесь при вас драки? Ссоры?..

— Нет... А почему вы нас об этом спрашиваете?

— Только что найден труп.

— Труп?! Какой ужас!



Бригадир жестом приглашает их взглянуть. Четверо полицейских несут тело Ролана. Пронесят мимо.

Б р и г а д и р. Вот он. Прошу прощения у дам.

Дамы вытягивают шеи, чтобы лучше видеть. Одна из них вскрикивает и обращается к соседке.

— Ведь это ты с ним танцевала!

Блондинка в ужасе.

...А снаружи к стеклу витрины уже приникли уличные зеваки. Их напрасно пытаются разогнать поставленные у входа полицейские.

Через стекло в группе любопытных видно лицо Мари, ее расширенные и неподвижные глаза. Мари притиснули к стеклу вплотную. За нею — Жюли, Лека. Мари привстает на цыпочки, чтобы лучше видеть.

Лицо Мари.

Она видит, как расступились сбившиеся в кучу посетители кабака, пропуская несущих труп полицейских. С некоторым усилием полицейские подняли тело, положили на стол.

Лица Мари, Лека, Жюли. Мари больше ничего не удается разглядеть в зале, она перестала тянуться на цыпочках.

М а р и (к Лека). Ты видел? Они нашли Ролана.

Лека кивнул. В толпе зевак протискивается Раймон. Ему удастся стать рядом. Кое-как отдышался. Не глядя, словно ни к кому не обращаясь, обронил что-то успокоительное. Мари говорит, также не обернувшись к нему.

М а р и. А Манда?

Р а й м о н. Порядок.

Лека испытующе следит за выражением лица Мари, как она реагирует на слова Раймона.

М а р и (так же). Где он?

Р а й м о н (так же). Сегодня вернется к себе.

М а р и (так же). А завтра?

Раймон невольно улыбается, отвечает по-прежнему, не смотря ни на кого. Р а й м о н. Завтра он смоемся! (Схватил Лека за рукав, чтобы вытащить из толпы). Пойдем, Феликс.

Лека и Раймон выдираются из толпы. Осмотревшись и убедившись, что никто за ними не следит, Раймон быстро и тихо говорит Лека.

Р а й м о н. Нас выдали... Это точно.

Л е к а (тихо). Похоже на то.

Р а й м о н. Ты знаешь, кто?

Л е к а (осклабься). Я тебе завтра доложу... Ступай, я занят. (Треплет Раймона по плечу.) Ну, марш!

Раймон не поймет, в чем дело, но повинуется. Лека снова втискивается в маленькую плотную толпу у окон «Архангела».

Мари опять поторапливает Жюли, они еле выбираются из толкотни, растрепались, возбужденно пересмеиваются. Выбравшись, тотчас бросаются бегом и исчезают в темноте.

Взбешенный Лека, зажатый толпой, не поспевает протолкаться за ними. Не видел, куда они побежали. Озирается. Идет направо.

Вдалеке два женских силуэта в темноте, они удаляются.

Л е к а. Мари!

Женщины приостановились, одна ответила.

П р о с т и т у т к а. Меня зовут Мадлен. Но это не помешает договориться! Обе фыркнули. Круто повернувшись, Лека уходит. Вторая проститутка, все еще смеясь, кричит вдогонку: «Желаю удачи!»

Мастерская Данара. Утро. Дверь в глубине помещения отворяется, пропуская Леони, несущую кофейник. Стол уже накрыт — чашки, сахарница, хлеб. За столом никого нет. Леони оглядывается. Отец выходит, застегивая рубашку. Он хотел что-то сказать Леони, но не решился, она исчезает, не проронив ни слова; Данар только проводил ее взглядом и занял свое место за столом. Теперь и он смотрит туда, куда минуту назад смотрела Леони.

Манда кончает увязывать свои вещи.

Д а н а р (показал на кофейник). Ты разве не будешь пить кофе?

Манда прерывает свое занятие, подходит к столу.

М а н д а. Извините, пожалуйста.

Оба стараются вести себя так, чтобы другому было легче. Все-таки за завтраком тяжело, в особенности, когда в демонстративном молчании Леони что-то подает или уносит.

Старый столяр потрогал выстиранное белье, которое девушка положила рядом с другими вещами Манда.

Д а н а р. Оно не высохло?

Л е о н и. Я тут ни при чем. (Она идет к дверям.)

Д а н а р. Ты могла бы его выгладить.

Л е о н и (отцу). Глажка у меня завтра. (Переступила порог. Исчезла.)

Данар поглядел на подмастерье, тот совсем уже собрался. Старик сразу не решается, все же говорит.

Д а н а р. Я хотел тебе сказать... (Кивок на дверь, за которой скрылась Леони.) Если ты из-за нее уходишь...

М а н д а. Нет, не из-за нее.

Д а н а р (он, бедняга, очень переживает, но не считает возможным вступить в обсуждение дела). Ну, что ж... (Нащупал в кармане кошелек, достал два пятидесятифранковых билета, тщательно их разглаживает и протягивает один из них Манда.) Держи.

М а н д а (растроган, старается это скрыть. Тихонько отстраняет руку с деньгами). Нет, вы уже расплатились со мной. Хватит.

Данар снова протягивает деньги.

Д а н а р. Все-таки возьми...

Манда улыбается немного грустно и отрицательно качает головой.

М а н д а. Нет.

Он подает на прощание руку. Данар медленно укладывает кредитки в кошелек и засовывает обратно в карман. Крепко жмет руку Манда.

М а н д а. Значит, ухожу...

Данар молча кивает. Манда надевает кепку, с порога мастерской еще раз обернулся к старику.

М а н д а. До свидания... И спасибо...

Манда уходит, пересекая маленький пустырь напротив дома. Данар вышел из мастерской, с порога провожает Манда взглядом.

И еще раз, уже издали, молодой плотник поднял руку на прощание.

Тем же прощальным жестом отвечает Данар. Поднял руку. Рука упала. Бегущий мальчишка догоняет уже довольно далеко отошедшего Манда. Мальчик (он запыхался). Это вы господин Манда? Манда (удивленно). Да. А в чем дело? Мальчик (недоверчиво). Вправду вы? Манда (с раздражением). Вправду. Ну, так что? Мальчик. Ладно. (Шарит в кармане, вытаскивает сложенную вчетверо записку.) Вот!

Манда взял бумажку и, еще не развернув, спросил:

— Кто тебе дал это?

— Кто-то, кого я не знаю!

Мальчик, не желая дальнейших расспросов, тут же убегает. Манда сделал движение, словно хотел его задержать, но он уже далеко. Манда только теперь читает записку.

«Отправляйся в Жуанвиль к тетушке Эжен, у старого моста. Хочу тебе кое-что сказать. Раймон».

Мальчик, чувствуя, что никто за ним не гонится, замедлил бег. Он идет по улице Бюрель, проходит мимо Данара — тот все еще стоит на пороге своего дома, смотрит вслед Манда. Манда засунул записку в карман, тронулся дальше.

Столяр, чуть прихрамывая, возвращается наконец в мастерскую.

Солнечный день за городом. Вдали река.

Старуха, вышедшая из облупившейся каменной хибары, задает корм поросятам. Ее окликнули, она с трудом разогнулась.

Манда. Извините. Не вы ли будете мадам Эжен?

Старуха. В чем дело? Тебе что надо?

Манда. Я должен повидаться с Раймоном.

Она снова оглядывает Манда.

Старуха. Нету тут никого.

Манда. Странно. Он велел мне прийти... Он вас ни о чем не предупредил? Меня зовут Манда.

Старуха. Говорю тебе, здесь никого нет. Прогуляйся к реке. Быть может, там ты кого-нибудь и найдешь...

Манда. На лодке?

Старуха. Кто ж его знает... Может, кто и взял мою старую лодку...

Манда. Ладно. Нельзя ли оставить узелок?

Старуха. Оставляй... (Снова наклоняется над загончиком с поросятами, оттаскивает одного от миски.) Обжора, дай и другим поесть!

Манда положил свой узелок. Уходит.

Щелчком сдвигает кепку на затылок, достает пачку папирос. Закуривает не спеша, с удовольствием. Понемногу налаживается на ровный, спокойный лад. Ему хорошо.

Старуха, возясь с поросятами, улыбается про себя.

Берег Марны. Манда, глядя на реку, курит папиросу. Солнце, тени на движущейся воде, ветер в листве. Высокая, еще не выгоревшая трава.

Манда идет берегом. Ему стало жарко. Он снял пиджак, несет его на руке. Папиросу он докурил, окурок бросил в воду.

Его разморило от солнца, от свежего воздуха, от физического наслаждения покоем и простором Марны. Он осматривается, где бы прилечь. Вытянулся на траве, в тени, примостил под голову скатанный пиджак, надвинул кепку козырьком на глаза.

Вдоль берега по реке скользит лодка. Это рассохшаяся, широченная плоскодонка. На веслах Мари, впрочем, она больше предоставляет судно неторопливому и сильному течению. Лодка все ближе. Мари поглядывает на берег, пока вдруг ее лицо не освещается улыбкой.

В траве спит Манда.

Лодка тычется своим широким носом в травянистый мягкий берег, Мари подгребает ближе и спрыгивает на землю. Старается не шуметь.

Она возле спящего, нежно улыбается.

Манда крепко спит.

Мари медленно опускается на траву возле Манда, ни на секунду не сводя с него глаз.

Они рядом. Некуда торопиться. Все хорошо. И у Мари в ее взгляде чувство счастливого, спокойного обладания.

Лежа, она нашарила рукой длинную травинку. Стебельком щекочет ухо Манда. Не открывая глаз, спящий отмахнулся, как от мухи... Мари прикусила губу, чтобы не расхохотаться... Снова балуется...

Манда опять отгоняет воображаемое назойливое насекомое. Рука Мари отодвигает спящему надвинутый на глаза козырек.

Манда открывает глаза. Он еще не совсем проснулся.

Лицо Мари над ним — сначала он видит его нечетко, потом ясно. Затемнение.

Из затемнения. Комната, свет пробивается в щели затворенных ставен. На белой стене, в изголовье, маленькое деревянное распятие, такое же семейное и старое, как и деревянный потемневший подсвечник на тумбочке у кровати. Кровать тоже старая, деревянная. Две большие, в грубых свежих наволочках подушки и стеганое ватное одеяло на двоих. На подушке рассыпались волосы спящей Мари. Впервые мы видим их не стянутыми в золотую каску модной прически. Видно, какие они блестящие, мягкие, легкие...

Нагой торс только что проснувшегося Манда. Он сидит на постели, смотрит на спящую Мари.

Стараясь не потревожить ее, Манда натягивает брюки и рубашку, поднимает с полу башмаки, и держа их в руках, на цыпочках добирается до порога.

Оглянулся. Успокоенный тем, что не потревожил, выходит, бесшумно приотворив за собой дверь.

Мари открывает глаза. Видит, что Манда нет с ней рядом. Быстро садится в постели. Взгляд на стул, где должны лежать вещи Манда.

Нет ни брюк, ни рубашки, но на месте и пиджак и маленький сверток с остальными пожитками. Мельком мы видим на полу ночные туфли Мари — без задников, с помпонами.

Мари улыбается, сразу успокоившись.

Манда, выйдя из дома, обувается, поставив ногу на скамеечку, чтобы было удобней.

Старуха ставит кофейник на врытый в землю, кое-как сколоченный стол. Готовит она не в доме (здесь, кажется, и кухни-то нет, в этой старой белой каменной хибаре в одно окно), а прямо на воздухе, на жестяной печурке. Манда завязал башмак, поздоровался. Старуха ответила ворчливо, налила кофе в чашки — видно, ей надоело греть и греть.

Манда смутился.

М а н д а. Кофе, вот хорошо-то... Спасибо вам... Только погодите наливать, она еще спит.

С т а р у х а (в негодовании). Так поздно?!

Мари распахнула ставни. В полотняной ночной рубаше, не подобрав распущенных волос, с блаженством выглянула на солнышко.

М а р и. Есть кофе?

С т а р у х а. Отнеси ей, пока горячее.

Манда взял большую чашку, понес к окну.

Старуха режет хлеб, поглядывая на своих постояльцев.

Мари пьет кофе маленькими глотками, неотрывно глядя на Манда. В свою очередь тот не сводит с нее глаз. Мари оторвалась от чашки, рассмеялась, протянула губы. Манда целует ее. Оглянулись на старуху.

А старуха, покончив с буханкой, покачала головой.

С т а р у х а. Видать, вы оба не просчитались!

М а р и (с откровенным смехом). А что? Сразу видно?

Старуха, собрав со стола хлебные крошки, высыпала их в горсть.

С т а р у х а. Гм... С годами я начала разбираться в этой музыке...

Она высыпала в рот крошки и, медленно перетирая их деснами, пошла к курятнику. А камера тоже двинулась с лужайки перед домом, вышла на лесную опушку, кажется, закинула голову, глядя на полные птичьим щебетом верхушки деревьев.

Манда и Мари идут тропинкой среди молодых берез. У Жоржа в руках ветка, которую он очищает ножом. На ветке есть еще листья. Мари кусывает травинку. Вдруг она услышала какую-то птицу. Дотронулась до руки Манда. Пение птицы громче.

Мари глядит на вершины деревьев. Так, с запрокинутым к небу лицом, она сходит с тропинки, идет в сторону, стараясь найти, откуда раздается щебет. Покинув Манда, камера следует за ней.

Мари остановилась, вслушиваясь, всматриваясь куда-то высоко. Потом сказала очень негромко: «До чего красиво!»

Вместо ответа Манда только улыбается ей.

Окинув еще раз взглядом верхушки деревьев и поляну под ними, Мари опустила на траву.

М а р и (вполголоса). Ну, я здесь остаюсь.

Манда подошел к ней, пострругивая свою ветку. Так проходит несколько секунд.

М а р и (протягивает руку). Дай-ка мне твой прутик.

Манда, улыбнувшись, отдал ветку, она положила ее рядом с собой.

М а р и (серьезно). Поцелуй меня, Манда.

Манда напряженно глядит на нее. Складывает нож, кладет его в карман, не спуская при этом глаз с Мари. Тихонько становится возле женщины **на колени.**

Они обнимают друг друга. Губы их слились. Мари медленно откинулась, увлекая за собой Манда. А камера очень тихо начала свое скольжение вверх, к верхушкам освещенных деревьев, и снова доносится пение птиц. Небо, и белые облака на нем.

Но, спустившись, камера открывает нам улицу, которую мы уже видели в вечернем освещении, и фасад заведения «У архангела». К нему с прогуливающимся видом, покуривая сигарку, идет Лека.

В зале немногочисленно. Хозяин и хозяйка провожают уходящую отсюда заплаканную пожилую женщину, всячески выражая свое сочувствие.

Х о з я й к а (соболезнующе). Теперь идите домой... Помните, что вы не одни, мы с мужем вас поддержим... Завтра же придем к вам.

Старушка уходит, плача и благодаря за доброту. Когда дверь за ней закрывается, Лека ждет пояснений. Довольная собственным великодушием, хозяйка спешит их дать.



Х о з я й к а. Это бабушка бедного Анатоля.

Л е к а (изъявляет полное непонимание). А разве с ним что-нибудь стряслось?

Хозяйка в ответ только возвела глаза к небу.

У стойки, где вино подает сам хозяин, среди посетителей Билли и Понсар.

Х о з я и н. Погиб!

Лека, выражая свое изумление, тоже подходит к стойке. В центре группы — Билли, который печальной гримасой удостоверяет слова хозяина «Архангела».

Б и л л и. Его нашли с разможенной головой.

Л е к а. Быть не может!

Перетирая стаканы, хозяин дает справку, как оно все было, его перебивает Понсар:

— Мосток строительных лесов... свалился ему на голову.

Л е к а. Где это случилось?

Х о з я и н. Совсем рядом... Сегодня, когда он шел на работу.

Л е к а. Прямо у вас на глазах?

Х о з я и н. Нет, этого никто не видел. В такую рань на улице совсем пусто.

Л е к а. Как все это грустно! Такой славный парень.

Б и л л и (хозяйке). Покажите ему фотографию. (Хозяйка через стойку протягивает ему карточку.) Он здесь здорово получился.

Передает фотографию Лека.

На снимке — хозяин и хозяйка, сидящие на стульях у дверей заведения, а рядом с ними служанка и вытянувшийся во весь рост Анатолий. У него через руку перекинута традиционная салфетка официанта.

Х о з я й к а (за кадром). Он был так доволен, что фотографируется с нами!

Х о з я и н (за кадром). А какой работник! Честный! Преданный!

Л е к а (за кадром). Такие всегда уходят первыми...

Лека возвращает фото, снимает с головы Билли кепку, бросает в нее монету.

Л е к а (отдавая кепку в руки Билли). Держи... Собери пожертвования. (Хозяйке.) Это для его бабушки.

Х о з я й к а. До чего ж это мило с вашей стороны, господин Лека! Лека (отбиваясь от похвал). Что вы! Что вы!.. (Смотрит на часы.) Уже полдень! Сейчас явится мой партнер. (Хозяину.) Накроете, как всегда, где-нибудь в сторонке.

Х о з я и н. Хорошо, господин Лека... И спасибо вам!

Лека машет рукой,— мол, все это пустяки — и отходит.

Хозяйка вздохнула с умилением: «Если бы все были такими!»

Б и л л и. Еще вы! Это человек, каких мало! (Вынимает из своей кепки монету, показывает присутствующим.) Вы понимаете? Луидор!

П о н с а р (небрежно бросает Билли деньги). Получите сорок су. Кто больше?

В кадре Раймон и Поль. Они сидят друг против дружки, попивая абсент, и дуются в карты. К ним подходит Лека.

Л е к а. Бедняга Анатолий! Не правда ли?

Занятый своими картами, Раймон делает гримасу, которая выражает его полное согласие с шефом.

Л е к а (еле слышно). Все прошло хорошо?

П о л ь. Как по маслу... вокруг не было ни души...

Л е к а (вслух). Кто выигрывает?

Раймон ткнул пальцем в сторону Поля. К столу в эту минуту подошел Билли, протягивает свою кепку.

Б и л л и (мрачно). Для бабушки бедного Анатоля.

Р а й м о н (он совершенно озадачен). Ты что?

Л е к а (сквозь зубы). Давай, раз говорят.

Раймон и Поль повинуются, бросают монеты. К ним подходит только что появившийся «У архангела» Фредо.

Л е к а. А вот и Фредо... Ты тоже должен дать. (Отходит в сторону.)

Ф р е д о (взглядом спрашивает объяснения у остальных). Дать? Для чего это?

Б и л л и (мрачно). Для бабушки Анатоля.

Лицо Фредо просветлело. Он обращается к Полю.

Ф р е д о. Ах, уже?

Поль хлопает картой по столу.

П о л ь (бурчит). Вот именно!

Ф р е д о (роется в жилетном кармане, обрадованно). О, в таком случае!.. (Швыряет монету в кепку.) Получай кругляш.

Б и л л и. Благодарю.

Позвякивая монетами, направляется дальше. Фредо переходит к столику, занятому Лека,— он неподалеку от того, за которым сражаются в карты Раймон и Польш.

Фредо заранее предвкушает впечатление, которое должно произвести на Лека то, что он сообщит шефу. Они сидят вдвоем.

Ф р е д о (с улыбочкой). Я знаю, где находится Мари... и где находится Манда, тоже знаю.

Лека невольно повернулся к сидящему за его спиной Раймону и знаком приказывает Фредо говорить тише. Удивленный Фредо огляделся, но, по его разумению, кругом свои.

Ф р е д о. Почему? Никто не слышит!

Л е к а (с раздражением). Продолжай.

Немного обиженный, Фредо продолжает.

Ф р е д о. Они вместе.

Л е к а (сквозь зубы). Не сомневаюсь... Но где именно?

До Фредо наконец дошло, что Лека не желает быть услышанным. Фредо взглянул на Раймона и Поля, затем придвинулся поближе к собеседнику.

Ф р е д о (понижив голос). Извини... Они в Жуанвиле. У тетушки Эжен.

Л е к а (по-прежнему сквозь зубы). Ладно... Можешь убираться.

Фредо, растерявшись, направляется к двери. Но Лека его подозвал снова. Он возвращается. Лека шарит в жилетном кармане, достает десятифранковую монету и протягивает ее.

Л е к а. Хватай... Да ну же — держи!

Фредо просиял. Монета весело подскакивает на его ладони. Он полон благодарности. Милостиво улыбнувшись, шеф жестом отпускает его.

В зал заходит одна из девиц, которых мы видели вначале. Фредо смешит всех, церемонно раскланявшись с ней. Девица присаживается к заканчивающему игру Полю. Тот в выигрыше и покладисто дает увести се-

бя. Раймон, оставшись без партнера, со своего места окликнул сидящего в одиночестве Лека. Лека подымает голову.

Л е к а. Что тебе?

Р а й м о н. У тебя найдется минутка?

Л е к а. Да, но говори живо.

Раймон встал, подошел к Лека, сел рядом.

Л е к а. Только покорооче, я жду моего полицейского.

Раймон вытаскивает из кармана часы Ролана. Смотрит на циферблат, потом, молча, на Лека. Вертит часы в руках. Проходит несколько мгновений.

Р а й м о н (серьезно). Послушай, Феликс... Ты добиваешься Мари?

В свою очередь Лека молча смотрит на Раймона, прежде чем ответить ему, вглядывается в это худощавое, довольно помятое лицо с глубоко сидящими, холодно и прямо глядящими небольшими глазами.

Л е к а (сдержанно). Почему ты меня об этом спрашиваешь?

Р а й м о н (спокойно). Если тронешь Манда, ты ее не получишь.

Л е к а (сухо). Не твоя забота.

Р а й м о н (холодно). Не трогай Манда, Феликс.

Л е к а (насмешливо). Вы до такой степени дружны?

Раймон кивнул, поигрывая часами на цепочке.

Лека смотрит пристально на Раймона, потом на часы в его руках.

Крупно — часы.

Лека улыбнулся почти любезно.

Л е к а. Скажите пожалуйста... а я не знал.

Р а й м о н. На Манда я могу положиться... а такое бывает не часто.

Л е к а (с иронией). Неужели?

Р а й м о н (серьезно). Не смейся, Феликс... Это нехорошо.

Лека раздражается смехом и дружески треплет Раймона по плечу.

Л е к а. Дурачина! Нужен мне твой Манда!

Но Раймон вряд ли нашел это убедительным.

Р а й м о н (по-прежнему серьезно). Тем лучше, Феликс.

Лека взглянул на дверь и быстро шепнул ему: «Давай отсюда!.. Вон мой полицейский!»

Раймон положил часы обратно в карман и встал из-за стола.

Лека еще издали приветствует вошедшего в зал инспектора Жюлиани, уже знакомого нам.

— Добрый день, друг мой!

Они пожали друг другу руки.

— Чудесная погода, не правда ли?

— Да, погода нас балует.

Им предстояла обычная карточная игра и привычный абсент. Заказав его, Жюлиани добавил, чуть посмеиваясь:

— Итак, жизнь прекрасна?

Лека, чуть двинув подбородком, пригласил инспектора поглядеть на того, кто сейчас выходит из зала. Раймон как раз в эту минуту прощально помахал рукой знакомым, остающимся за своей выпивкой, ушел. Лека спросил шепотом:

— Видите этого парня?

— Ну?

— Думаю, он убил одного человека.

Хозяин принес все, что им требовалось для их обычной игры. Выкладывая фишки, он спросил:

— Угодно что-нибудь заказать?

— Я уже заказал — два абсента, — сказал Жюлиани.

Маленькая провинциальная площадь перед церковным порталом. Изнутри доносится пение под аккомпанемент фисгармонии. Мари и Манда проходят рука об руку мимо церкви, Манда курит.

Услышав доносящиеся изнутри голоса, женщина останавливается, удивленная.

М а р и. Ведь сегодня не воскресенье?

М а н д а. Может быть, похороны?

Мари, преисполненная любопытства, подходит к церковному portalу. Осторожно проскользнула в полуоткрытую дверь и почти тотчас же появилась на пороге снова. Улыбаясь, подзывает Манда.

Ему в церковь заходить не хочется.

М а р и. Да иди же! (Снова тот же приглашающий, но безрезультатный жест. Тогда Мари складывает руки с шутливой мольбой.)

Побежденный Манда улыбается.

М а н д а. Ну, в чем дело?

Он идет к Мари. Сияя, она хватается его за руку.

М а р и (шепчет). Это свадьба! Давай посмотрим!.. Ну, пожалуйста, доставь мне удовольствие!

Манда, которого тянет Мари, входит в церковь. Он снял кепку и пальцами пригасил папиросу. Мари, отстав от него, накинув на голову платок, лежавший у нее на плечах, незаметно осеняет себя крестом. Затем догоняет своего возлюбленного, снова берет его под руку и проходит с ним вперед. Первые три ряда стульев перед алтарем занимают гости деревенской свадьбы. Мари и Манда остановились за ними. Хор — три-четыре женщины и двое мужчин — старательно поет под звуки фисгармонии, аккомпаниаторша тоже подпевает. Двое мальчиков прислуживают священнику. Радостно чинные лица присутствующих и самих новобрачных. Они не очень то красивы и даже не очень юны, милы только этим выражением наивной ответственности.

Их лица. Потом лица Мари и Манда, снятые примерно в том же ракурсе. Они смотрят на бракосочетание. Мари, кажется, смотрела бы церемонию до самого конца, но Манда тихонечко толкает ее локтем.

М а н д а (шепотом). Пойдем...

Мари обращает к нему лицо, она растрогана.

М а р и. Ты меня любишь, Манда?

Манда улыбается — да! Берет ее под руку.

М а н д а. Пойдем!

Они идут к выходу. Манда переступает порог, а Мари — уже в тени портала — оборачивается, чтобы еще раз взглянуть на свадьбу.

В церкви, где этим утром совершается таинство, очень светло.

Мари ушла.

Манда ждет ее на площади. Надевает кепку. Пристально смотрит на что-то, пока еще не видно нам. Когда подойдет Мари, он, не обернувшись к ней, укажет легким кивком:

— Видишь?

Мари смотрит в указанном направлении, вздрагивает.

М а р и (она поражена). Феликс!

М а н д а. Пойдем, он машет нам.

Общий план площади. Издалека подходят, ведя свои велосипеды, Лека и Фредо. Лека свободной рукой весело машет влюбленным.

Манда и Мари стоят неподвижно.

М а р и (к Манда). У него очень веселый вид... Странно... Что ему нужно?

М а н д а (сдержанно). Скоро узнаем.

Двинулся навстречу Лека.

Ритм монтажа здесь короткий, отрывистый, что как будто не вяжется с развальцей Лека, со всем его видом человека, собравшегося за город поудить часок-другой.

Л е к а (шутливо). Вот оно что! Посещали господина кюре? Когда свадьба? В кадр вошли Манда и Мари. Манда совершенно невозмутим.

М а р и (саркастически). А это тебя поразило бы?

Л е к а (по-прежнему шутливо). Меня? Почему ж? Каждый имеет право вступить в брак. Верно, Фредо?

М а р и (с насмешкой). Вам пришлют приглашения!

М а н д а (раздраженный этим дразнящим тоном, поворачивается к Мари). Ну, хватит!

М а р и (к Лека). Скажи на милость, а я и представления не имела, что ты любишь рыбную ловлю! Много поймал?

Л е к а (скромно). На одну сковородку — не больше. Просто хотелось на воздух. Приятный уголок... То, что вам нужно! Вы здесь надолго?

М а р и (недоверчиво). Сами еще не знаем...

Л е к а. Если вам здесь по душе, не валяйте дурака и оставайтесь. (Хлопает Фредо по спине.) Ну-с, а нам — как здесь ни приятно — все же пора домой. По коням, Фредо! (Садится на велосипед.)

Ф р е д о. Привет!

Л е к а. Счастливо оставаться!

М а р и (с иронией). Благодарю!

Фредо тоже оседлал свой велосипед.

М а н д а. Привет...

Лека и Фредо покатали на велосипедах.

Мари и Манда смотрят вслед. Мари с улыбкой сомнения покачала головой.

М а р и. Счастливого пути!

Мы видим спины удаляющихся велосипедистов. Внезапно Лека тормозит и поворачивает обратно. Удивленный Фредо делает то же, но с заминкой.

Л е к а. Эй! Послушай!

Мари и Манда в ожидании.

М а р и. Да?

Л е к а. Нет, я не к тебе. (К Манда.) Если тебе надо в Париж, можешь спокойно возвращаться, для тебя опасности нет.

Камера резко переходит с одного лица на другое снова и снова...

М а н д а (удивлен). Почему?

Л е к а. Вместо тебя задержали другого.

М а н д а (обеспокоен). Кого?

Л е к а. Раймона. (Обернулся назад, к Фредо.) Ох, это же его кореш, я и позабыл... (Снова повернулся к Мари и Манда.)

М а н д а (поражен). Когда его взяли?

Л е к а. Вчера. (Успокоительно.) Да ты не беспокойся, он-то на тебя не накапает. (Прощальный жест.) Всего! До свидания!

Пригнувшись к рулю и энергично нажимая на педали, Лека скрывается из виду вместе с Фредо. Манда медленно поворачивается лицом к камере. То же делает и Мари. Оба молчат. Манда с замкнутым видом смотрит прямо перед собой. Мари стало зябко, она кутается в платок, исподтишка поглядывая на друга.

Так идут они, не проронив ни слова.

Поздний вечер у дома тетушки Эжен. Старуха, усталая за день, неразговорчивая, идет к себе. В полутьме у порога тлеет огонек папиросы. Это курит сидящий перед дверью Манда. Сквозь затворенные ставни пробивается слабый свет. Старуха опустила наземь пустое ведро.



Старуха. Ну, вы как хотите, а я иду спать... Спокойной ночи всем.

Манда (безразлично). Спокойной ночи.

Старуха ушла. Дверь за спиной Манда приотворилась, в слабо освещенном проеме обрисовывается силуэт Мари в закрытой ночной рубашке. Женщина тихонько обращается к сидящему спиной к ней Манда.

Мари. Ложись же... (Пауза.) Манда..:

Не ответив, Манда бросил папиросу, встает. Заходит в дом. Закрывает за собой дверь.

Комната освещена одной свечой на тумбочке в изголовье кровати. Входят Манда и Мари. Закрыв дверь, Манда начинает раздеваться.

Мари ложится в кровать. Лежа на спине, внимательно смотрит на Манда, но молчит. Через минуту приподымается на локте, чтобы задуть свечу.

Комната погружена почти в полную темноту. В кадр входит тень Манда. Он опускается рядом с Мари. Камера приближается к ним, улавливая во тьме их лица. Проходит несколько секунд.

Мари (вполголоса). Манда...

Манда. Да?

Мари. Не думай больше об этом... Думай обо мне.

Манда. Я всегда думаю о тебе, Мари.

Утро. Оконные ставни, сквозь которые сочится свет. Камера медленно оглядывает погруженную в сумрак комнату. Ночные туфли на полу. Камера задерживает взгляд на пустом стуле, на котором складывал свою одежду Манда. Потом камера взглянула на постель. Мари спит одна. Спящая меняет позу, вздыхает и открывает глаза. Вздрагивает, почувствовав, что рядом с ней пусто, и резко выпрямляется. Глядит на стул. На стуле ничего нет. Совсем ничего.

Мари, вскрикнув, одним прыжком вскочила... Как была, в ночной рубашке, рванула дверь, выбежала босиком...

С порога обшарила взглядом все вокруг. Тетушка Эжен вешала белье. Мари дрогнувшим голосом спросила:

— Где Манда?

Старуха вынимает из таза мокрое белье, возится с прищепками. Она обернулась, чтобы ответить:

— Он уж час, как ушел.

Наклонилась, чтобы поднять таз, и Мари, бросившаяся к ней, чуть не сбילה ее с ног.

— И ты не разбудила меня! Ты что, сошла с ума?

Тетушка Эжен пошла в дом, сказала бесстрастно:

— Откуда я могла знать?.. Он сначала уходил, чтобы купить газету.

М а р и. Газету?

С т а р у х а. Ну да. Потом вернулся...

М а р и. А потом?

С т а р у х а. А потом оставил газету, чтоб ты ее прочла... так он сказал.

Мари хватает со стола газету, раскрывает дрожащими руками, пробегает глазами. А старуха продолжает.

С т а р у х а. Ох, чуть не забыла... (Роется в кармане своего застиранного передника и бережно вынимает сложенный вчетверо банковский билет.) Он оставил тебе деньги, которые были при нем. (Протягивает кредитку Мари, та не слушает.) Вот...

Наконец Мари нашла то, что искала в газете. Читает, задыхаясь от волнения. Внезапно с ужасом смотрит на старуху.

М а р и (кричит). Молчи! Да замолчи же!

Газетный разворот.

«Убийство «У архангела».

Упомянутый Раймон-«Булочник», несмотря на неопровержимые улики, продолжает тупо отрицать свою вину... Среди его вещей найдено несколько принадлежавших жертве предметов: золотые часы с инициалами убитого и нож с рюкзачкой слоновой кости с теми же инициалами...».

Раскрытый газетный лист с тем же сообщением.

Лист шевельнулся. Лека левой рукой передает газету Полю.

Лека просматривал ее, стоя в своей спальне перед зеркалом. Он в брюках и сорочке, но без пиджака. Лицо Лека наполовину выбрито, наполови-

ну еще покрыто мыльной пеной, очевидно, он прервал свой туалет, чтобы ознакомиться с заметкой. Сейчас Лека поворачивается к зеркалу и продолжает бриться.

Кроме него в этой заставленной мебели и безделушками нарядной спальне еще двое, Поль и Гийом. Поль явно обеспокоен полученными известиями и еще более — невозмутимостью, с какой их принял главарь шайки.

П о л ь. Что будем делать?

Лека продолжает прилежно бриться, не удаивая ответом.

П о л ь. Не оставим же мы нашего человека в каталажке из-за какого-то там Манда! Твое мнение, Гийом?

Г и й о м. Это к тому же риск. Могут потянуться другие дела.

П о л ь. Вот-вот!

Л е к а (продолжает тщательно бриться и говорит, даже не обернувшись к собеседникам, совершенно спокойно). Чепуха.

П о л ь. Дело в том, что до Манда им нипочем не докопаться... А Раймон ни за что его не выдаст.

Лека впервые повернулся к Полю и Гийому. Тщательно вытер бритву полотенцем, закрыл ее, положил на подзеркальник. Наконец удостоил Поля репликой.

Л е к а. Может быть, это хотел бы сделать ты?

П о л ь (с живостью). Почему бы и нет?

Л е к а (вытирая лицо после бритья салфеткой, подходит к Полю и говорит ледяным тоном). Нет, милостивый государь... Так не поступают... По крайней мере у нас!

Поль попятился, но все же хочет подкрепить свою точку зрения.

П о л ь. Во-первых, Манда не из наших! (Почти с отвращением.) Есть о ком говорить! Плотник!

Гийом хихикнул. Лека пожимает плечами.

Л е к а. Да... А я говорю, что он парень в законе.

П о л ь. Голову на плаху он за нашего, во всяком случае, не положит!..

Л е к а. Много ты согласишь!

Резкий звон дверного колокольчика. Все трое настораживаются,

Л е к а. А ну-ка, Гийом, пойдн взгляни.

Гийом идет отворять. За полупрозрачными стеклами парадной двери виден женский силуэт. Гийом открывает, поспешно входит Мари.

М а р и (торопливо). Феликс дома?

Г и й о м (не ждал ее). Да... А зачем он тебе? Он наверху.

Не отвечая, Мари быстро проходит, Гийом не поспевает за ней.

Спальня Лека. Оба — Поль и хозяин дома — поворачиваются навстречу вошедшей. Поль машинально встает. Лека бросает салфетку на стул.

Л е к а (обрадованно). А вот и Мари!

М а р и (с порога). Здравствуй, Феликс!

Из-за ее спины Гийом дает несколько запоздавшие объяснения.

Г и й о м. Она хочет тебя видеть...

Л е к а (добродушно, к Мари). Да входи же, входи! (Он идет ей навстречу.) Ты одна? Что произошло?

Слишком взволнованная, чтобы отвечать, она проходит к окну. Выражение ее лица заставляет Поля бросить вопрошающий взгляд на своих.

Став ко всем спиной, Мари смотрит в окно, чтобы не разрыдаться на людях, чтобы совладать с собой.

Мужчины переглянулись.

Л е к а. Ты что, язык проглотила?

Крупным планом — лицо обернувшейся наконец Мари. Ее глаза налиты слезами.

М а р и. Манда пошел в полицию...

Снова отвернулась, глядя за окно на что-то, не видимое ни нам, ни ей...

Лека поворачивается к своим сообщникам. Жест и поклон обозначающие: «Ну-с? Что я вам говорил?»

Крупный план — Мари. Не оборачиваясь к Лека, она сказала: «Мне нужно с тобой переговорить, Феликс».

Поль и Гийом, все поняв, уходят из комнаты; с порога Поль пробует утешить женщину: «Увидишь, все уладится, ей-богу!» Мари, стоя по-прежнему лицом к окну, не отозвалась. Лека плотно закрыл за обоими дверь.

Лека подходит к Мари, по-прежнему застывшей у окна. Стоит вплотную за ее спиной.

Лека обнял женщину за плечи. Она содрогается и резко оборачивается к Лека. Ее глаза полны горя. Лека опустил руки.

Л е к а (сердечно). Плачешь? Мари, да ты ли это!

Глаза Мари совсем заволокло слезами.

М а р и. Феликс, мне больше не к кому обратиться за помощью...

Лека смотрит на нее в упор.

Л е к а. Я не отказываю. Дело только за тобой. Что ты скажешь?

Слезы, так и не пролившись, высыхают на глазах Мари. Сухим, пристальным взглядом смотрит она на главаря. В этом взгляде злоба и согласие. Лека, улыбаясь, манит ее к себе пальцем. Мари не шевельнулась в ответ. С губ Лека исчезает игривое выражение; шагнув к женщине, он хватает ее грубо, неистово целует и отстраняется лишь на минуту, чтобы удостоверить — да, это именно облюбованная им добыча. Мари закрывает глаза, чтобы не видеть его. Лека с яростью валит ее на постель.

Полицейский комиссариат. Небрежно отвечая на приветствия подчиненных, козыряющих ему, комиссар с энергично-начальственным видом проходит к себе. На ходу бросил вопрос:

— Ничего особенного?

Спрошенные встали со своих мест.

1-й п о л и ц е й с к и й. Нет, господин комиссар!

2-й п о л и ц е й с к и й (своему сослуживцу). Как же нет? (Комиссару.) Может быть, вам стоит зайти к инспектору Жюлиани. Новости по делу Ролана Дюлюю.

К о м и с с а р. Вот как? Зайду.

Он привычно прошел коридором, мимо одинаковых дверей и зашел в одну из них — в кабинет инспектора Жюлиани. Тесноватая комната, шкафы с выдвигаемыми ящичками картотеки, еще какие-то шкафы и конторки. Сам инспектор сидит за письменным столом, глядя, как Манда внимательно перечитывает какую-то бумагу. В глубине комнаты сидит еще один полицей-

ский, при виде комиссара он встает. Инспектор тоже встает. Комиссар пожимает ему руку.

К о м и с с а р. В чем дело?

Ж ю л и а н и (указывая на Манда). Этот человек заявил, что Ролана Дюпюю убил он... Я только что запротокколировал его показания.

Комиссар с естественным любопытством поглядел на Манда.

К о м и с с а р. Ах так!

Манда, мельком взглянув на него, продолжает читать запись своих показаний. Закончив, он поднял глаза.

Ж ю л и а н и. Вы прочли протокол?

М а н д а. Да, сударь.

Комиссар, который так и не сел, протягивает руку.

К о м и с с а р. Покажите.

Манда отдает ему листы, комиссар читает. Манда совсем не волнуется, как человек, который просто не думает, что с ним теперь будет.

Жюлиани обращается к полицейскому.

Ж ю л и а н и. Приведите другого.

Полицейский уходит. Жюлиани беспокойно поглядывает на комиссара. Взял лежащую на столе пачку папирос. Нервно закуривает.

Комиссар кончил читать.

К о м и с с а р (к Манда). Все записано правильно?

Манда молча кивает. Комиссар кладет перед ним лист и протягивает ручку, показывая, где подписать.

К о м и с с а р. Подпишите... Вот здесь.

Манда, наклонившись над бумагой, медленно выводит внизу страницы свое имя.

Комиссар и инспектор молча наблюдают за этим.

Дверь открывается. Полицейский вводит Раймона. Увидев Манда, Булочник помимо воли вздрогнул.

В кадре — комиссар, Жюлиани и Манда. Манда положил ручку, увидел Раймона, улыбается ему, встает навстречу.

Р а й м о н (изо всех сил старается разыграть изумление). А тебе что здесь понадобилось?

Манда улыбается и пожимает плечами.

До Раймона наконец доходит, в чем дело. Не то рассерженный, не то растроганный, он с волнением глядит на Манда, покачивая головой.

Манда все с той же улыбкой подмигивает Раймону.

У обоих мужчин немножко смущенный и довольный вид, кажется, совсем не идущий ни к казенной обстановке их встречи, ни к опасности положения.

Жюлиани забрал подписанный протокол и подал знак полицейскому. Тот кладет руку на плечо Манда: «Марш!» Они переступили порог и исчезли в коридоре.

Раймон уставился на дверь, закрывшуюся за товарищем, с выражением одновременно восхищенным и обескураженным.

Так и не присевший комиссар повернулся к сидящему за столом Жюлиани. Подчиненный почувствовал на себе его насмешливый взгляд. Комиссар начал было ироническую фразу, но оборвал себя, вспомнив, что они не одни. Взяв карандаш, он пишет несколько слов на листе бювара.

Рука, пишущая в углу листа: «Ваш Лека очень плохо осведомлен».

Бросив Жюлиани еще один саркастический взгляд, комиссар уходит.

Инспектор, совершенно раздосадованный, положил недокурную папиросу в пепельницу, заторопился за ним — догнать, объяснить...

Раймон остается в кабинете один. Оглянувшись на дверь, он быстро встает, чтобы прочитать написанное комиссаром.

Лист бумаги со словами: «Ваш Лека очень плохо осведомлен».

Раймон плотно стискивает губы. Машинально, чтобы привести в порядок мысли, затягивается оставленной на столе папиросой. Вернулся на свое место. Выпустил клуб дыма.

Жюлиани вернулся явно расстроенный. Сев на место, протянул руку за папиросой и не нашел ее.

Жюлиани угрожающе посмотрел на задумчиво дымящего Раймона.

Жюлиани. Ты думаешь, теперь тебе все ничем! (Протянул руку.) Отдай.

Раймон выражает полное пренебрежение к его гневу. Он погружен в размышления,

Жюлиани выскочил из-за служебного стола, выхватил у Раймона изо рта папиросу, яростно раздавливает ее в пепельнице.

Жюлиани. Если убийца задержан, это еще не значит, что тебя выпустят!

Грохнувшись обратно в кресло, инспектор рванул на себя ящик стола, ожесточенно роется в нем, швыряет под нос Раймону один предмет за другим.

Крупно — золотые часы Ролана, его цепочка, его нож.

Жюлиани (за кадром). Это тебе ничего не говорит? Соучастие в убийстве, детка! Будешь иметь дело с судом!

Усмехаясь, инспектор прячет все обратно.

Жюлиани. Пусть теперь там этим занимаются! (Ехидно.) Что ж ты стоишь как ошалелый?

Раймон наконец выходит из оцепенения, обратил внимание на инспектора. Раймон. Есть от чего ошалеть!.. Разрешите сесть?

Он усаживается, положив ногу на ногу, и взглядом словно бы приглашает собеседника продолжить дружескую беседу.

Переулком вдоль ограды особняка Лека быстро проходит Мари. Она отворяет калитку, почти бежит через палисадник.

В спальне перед зеркальным шкафом стоит Лека. Он без пиджака, волосы припوماжены. Вооружен ножницами. Мурлыкая песенку, тщательно подстригает усы.

На звук открывающейся двери он едва поворачивает голову. Взволнованная Мари протягивает ему газету. Пальцем показывает нужное место.

Мари (еще не отдышавшись). Посмотри... Там пишут, их переводят в тюрьму Санте.

Еле взглянув, Лека отдает газету Мари.

Лека. Ну и что?

Снова повернулся к зеркалу, подравнивает несколько волосков.

Мари. Самый подходящий момент что-нибудь предпринять. Их переводят завтра... если не сегодня...;



Пока она говорила, Лека не совсем удачно щелкнул ножницами. С гримасой приблизил лицо к зеркалу, чтобы получше проверить свою работу. Отвечает Мари, не глядя на нее.

Л е к а. Не прикажешь ли совершить налет на тюремный фургон?

М а р и (горячо). Почему бы и нет?

Последнее, легчайшее прикосновение ножниц — и Лека, отступив от зеркала, любит себя. Положив ножницы на столик, берет со стула пиджак. Надевая его, обращается к Мари.

Л е к а (саркастически). Среди бела дня? Нет, сударыня... Даже ради твоих прекрасных глаз...

Мари глядит на Лека. Гнев сжат в ней, как пружина... Она подходит ближе.

М а р и. Феликс...

Л е к а (холодно). Слушаю тебя.

М а р и (со всей силой презрения). Ты последняя сволочь. (Лека отвешивает ей пощечину, она повторяет.) Сволочь.

Лека пощечиной сбивает ее с ног. Обойдя упавшую, — а это очень неудобно в такой заставленной комнате — он заканчивает свой туалет, собираясь выходить на улицу. Надевая шляпу, уже в дверях дает кое-какие распоряжения по дому.

Л е к а. Когда придут ребята, скажешь, что я не смог их дождаться... Они меня найдут к часу дня в бистро.

Исчезает за дверью.

Лежа на полу, Мари растирает щеку.

Камера при полицейском участке. Манда сидит, опустив голову на руки. Подымает глаза на звук ключа в дверях. Голос за кадром: «Встать! Марш!» Манда подымается.

Коридор, уходящий в глубину кадра. Полицейский запирает дверь за вышедшим из камеры Манда.

П о л и ц е й с к и й. Проходи.

Они идут вдоль дверей, у одной полицейский останавливается,

П о л и ц е й с к и й. Обожди.

Манда послушен. Выбрав в связке нужный ключ, его спутник открывает камеру и обращается к невидимому заключенному.

П о л и ц е й с к и й. На выход.

Появляется Раймон. Его лицо проясняется при виде Манда. Оба рады еще раз увидеться. Полицейский, заперев за Раймоном, командует: «Марш! Не разговаривать!»

Р а й м о н (посмеиваясь). А разве нельзя?

П о л и ц е й с к и й (рявкает). Заткнись!

Все трое направляются к казенному помещению, где заканчивается процедура отправки из участка в тюрьму. Полицейский защелкивает стальной браслет на запястье Манда — заключенных выводят буквально «на цепи».

«Черный ворон» ждет на улице. Мы видим задок фургона с зарешеченной дверцей, ее открывает полицейский, полагая, что арестованных уже ведут.

Их и в самом деле вывели. Внезапно мы понимаем: Манда что-то увидел. Раймон поворачивает голову в ту же сторону.

Через дорогу стоит фиакр, а возле него — Мари с какими-то сверточками в руках. Увидев в дверях Манда и Раймона, она стремглав бросается навстречу. Один из конвоиров успел ее перехватить.

П о л и ц е й с к и й (строго). Куда?

Мари с умоляющим видом показывает свои свертки.

М а р и. Я только хотела передать это...

П о л и ц е й с к и й (категорически). Ничего передавать не разрешается.

М а р и (искательно, кротко). Это пирожки и папиросы.

Манда и Раймон наблюдают эту сцену. За кадром голос полицейского, он обсрывается от нежного натиска:

— Курить им все равно не разрешается.

М а р и (так же за кадром). Ну, а пирожки ведь можно?

Против нее трудно устоять. Она сует конвоиру свертки.

М а р и. А папиросы возьмите себе... В подарок от меня!

Полицейский отталкивает папиросы, но пакет с пирожками взял.

П о л и ц е й с к и й. Давайте пирожки.

Взяв пакет, он пошел передать его другому полицейскому. Воспользовавшись тем, что он отошел, Мари с разбегу кинулась обнять Манда. Не ожидавшие этого сопровождающие не знают, как ее оттащить.

2-й п о л и ц е й с к и й. Это что такое? А ну-ка, прочь!

Манда в свою очередь отталкивает Мари, уговаривает ее.

Мари сдалась. Опустив руки, смотрит, как обоих заключенных торопливо усаживают в фургон. Прежде чем за ним захлопнут дверцы, Манда еще раз свободной рукой машет ей на прощание.

М а н д а. До свидания, Мари!

П о л и ц е й с к и й (толкает Манда). Живей!

Манда вместе со своим сторожем скрылся в фургоне. Туда же заталкивают и Раймона.

Полицейский, так и не передавший никому пирожков, подымает рассыпавшиеся по мостовой папиросы, все вместе сует обратно в руки Мари. Мари машинально берет свертки, не сводя глаз с фургона. За ее спиной виден ожидающий ее фиакр.

Третий сопровождающий запер заднюю дверцу и взобрался на сидение рядом с кучером. Закрытый наглухо «черный ворон» тронулся.

Обшитое досками и разделенное на отсеки-одиночки нутро фургона. Полицейский, сопровождающий Манда, отстегнув цепь, вталкивает в один такой отсек своего подопечного. Запирает дверь. То же проделывает конвоир Раймона.

Раймон озирается в тесной кабине, стены которой исписаны сплошь соответствующими надписями: «Смерть легавым!» и так далее.

Раймон замечает внизу перегородки маленькое отверстие; присаживается на корточки, чтобы разглядеть его. Прислушивается, что делается в коридорчике, где осталась охрана.

Полицейские устроили перекур, под стук колес перекидываются обычными фразами.

2-й п о л и ц е й с к и й. Заметил, какая баба? В моем вкусе!

1-й п о л и ц е й с к и й. Если у тебя есть пять франков, только моргни ей.

Раймон, убедившись, что на него не обратят внимания, решается тихонько посвистеть в дырочку.

Стоящий в смежном отсеке Манда, кажется, услышал.

Он замечает маленькое отверстие внизу, в отверстие просовывается головка спички.

Манда хватает спичку, вытаскивает и тотчас же прижимается ухом к отверстию.

Раймон приближает губы к перегородке:

Р а й м о н (тихо). Жо! (Прижимается ухом к отверстию).

М а н д а (шепчет в отверстие). Да! Я тебя слышу!

Теперь говорит Раймон, выговаривая как можно более отчетливо, по слогам.

Р а й м о н. Это Лека стукнул на меня. Я узнал нынче утром.

Манда слушает страстно, лицо его искажается. Медленное приближение камеры, и мы видим только глаза его, полные бешенства.

Безлюдье. Только брусчатка. Только кирпич тюремной ограды. Фиакр с разгону поворачивает сюда и останавливается.

Вышла Мари.

Обитые толстыми брусьями ворота Санте, и полосатая будка часового.

Мари сказала обеспокоенно: «Надо было ехать за ними по пятам!»

Кучер спустился с козел. Мари беспокоилась напрасно: «черный ворон» только сейчас подъезжал к тюрьме Санте с противоположной стороны улицы.

Полицейский, сидевший рядом с возницей, спрыгнул, чтобы открыть заднюю дверцу. Часовой позвонил в колокольчик, предупредил о прибытии. Створы ворот раскрылись, пропуская тюремного надзирателя.

Мари стискивает руки так, что белеют костяшки пальцев. Крупно — ее лицо. На нем нельзя прочесть ничего, кроме того, что она собрала все свои силы.

Задняя дверь уже отворена. Звук металла, конвойные готовят своих подопечных к выгрузке.

Мари незаметно подходит ближе.

Манда и Раймона вывели. Они заметили Мари. Заметили фиакр.

Резким движением Манда выдергивает закованную руку. В мгновенной — не уладишь! — стычке валит своего конвойного. В ту же минуту Раймон подножкой опрокинул своего. Тот выпустил цепь, и Раймон кинулся вслед за Манда к фиакру.

Молоденький часовой и не подумал стрелять. Тюремный надзиратель выхватил у него ружье и бросился за беглецами. Побежал и тот, кто третьим сопровождал фургон. Один из полицейских хотел было выстрелить, но другой отвел его руку: «Не стреляй! Ты убьешь Мартина».

Мари схватила того, кого называли Мартином, изо всех сил уцепилась, не дает ему освободиться.

Манда и Раймон вскакивают на козлы фиакра. Обомлел кучер. Раймон хлещет лошадь.

Мартину удалось отшвырнуть от себя Мари.

Тюремный надзиратель, изготовившийся стрелять, успел крикнуть ему: «Ложись!»

Мчащаяся галопом лошадь.

Быстро удаляющийся фиакр.

На козлах — Манда и Раймон. Правит Манда. Раймон оборачивается назад. Выстрел.

Раймон вздрогнул. Стиснул грудь рукой. Фиакр несется дальше.

Мари подымается с земли, смотря ему вдогонку.

Фиакр сворачивает и исчезает из виду.

«У архангела». Служанка кончает вытирать стойку. Четверо привычных посетителей, как всегда, играют в карты. Это Билли, Поль, Понсар и Гийом. Б и л л и. А мы пойдем вот так...

П о л ь. А мы вот этак! (С размаху выкладывает карту.) Получай!

Дверь со стуком открылась. Лицом на съемочную камеру идет Манда.

По выражению хозяина, а потом и ошеломленных картежников видна мера их изумления. Но вошедшему — не до них.

М а н д а. Где Лека?

П о л ь. Не знаю... Наверное, дома.

---

По лицу Манда они ничего не могли понять.

М а н д а. Хорошо... Нужен врач. Я привез Раймона. Он умирает, по-моему. Манда повернулся и вышел. Переглянувшись, вышли и остальные.

Перед дверьми «Архангела» стоит фиакр. Камера заглядывает внутрь вместе с Манда и сгрудившимися за его спиной членами шайки. Раймон почти сполз с сиденья. Рука прижата к окровавленной груди, глаза полузакрыты. Медленно открывает их, улыбается своим ребятам. Манда стиснул рот, словно от боли.

М а н д а (Полю). Иди за доктором.

Не отводя глаз от умирающего, Поль молча кивает.

М а н д а. До свидания, Раймон.

Раймон старается улыбнуться, теряет сознание.

Манда еще раз поглядел на него. Порывисто уходит. Остальные, загипнотизированные зрелищем смерти, сразу заполняют опустевшее место. Прижавшись друг к другу, глядят на умирающего товарища.

Дома у Лека в кресле спит Фредо. Звонок разбудил его.

Увидев за стеклами подъезда силуэт Манда, Фредо, поколебавшись секунду, отворил. Манда вошел решительно, велел позвать Лека. Фредо сказал, что того нету, Манда не поверил. Он прошел в дом, прошел по всем комнатам первого этажа, не обращая внимания на оскорбленного такой бесцеремонностью Фредо. Но внизу в самом деле никого не было.

Манда взбежал на второй этаж. Заглянул в дверь — никого. Никого и в комнате напротив, в спальне.

Все-таки Манда зашел сюда. Он прошел по этой шикарнейшей спальне, где около кровати на постланной под ноги белой медвежьей шкуре валялись ночные туфли без задников и с помпонами — знакомые туфли Мари.

Манда, словно вдруг перестав торопиться, постоял в спальне, держа в руках поднятую туфлю. Появившийся в дверях Фредо застыл на месте, Манда на него и не посмотрел. Потом Манда ушел.

---

Свесившись через перила, Фредо слушал, как плотник спустился вниз и как хлопнула входная дверь. Приподняв занавеску, телохранитель Лека увидел, что Манда пересек сад и калиткой вышел в переулочек, идя так же быстро, как шел сюда.

Лека вошел в зал «Архангела» навсегда. Прошел вперед и остановился, пораженный.

Спиной к нему вокруг двух сдвинутых столиков толпились его люди. На столах было положено тело Раймона. Врач, который старался прослушать сердце, подымает голову с подобающим выражением.

В р а ч. Кончено.

Голова мертвого лежит на маленькой подушечке. Глаза открыты.

Товарищи молча стоят вокруг тела.

Лека не по себе. На него смотрят в упор или вовсе, демонстративно, не глядя. Лека хотел что-то сказать, но передумал. Пауза тянется.

Лека ушел, плотно закрыв за собой дверь.

По улице идут прохожие, проезжают велосипедисты, экипажи. С задней площадки двухэтажного омнибуса на ходу соскакивает Манда. Омнибус уходит из кадра, а Манда остается как вкопанный на том месте, где прыгнул.

Его глаза прикованы...

...к идущему по улице Лека. Лека спешит, ему мешают пройти вперед двое слепых, занявших весь тротуар. Слепые бредут медленно, опираясь друг на друга, мыча песню в унисон. Наконец Лека их обгоняет. Внезапно он видит Манда и круто останавливается.

Манда смотрит на него неотступно.

И снова — два слепца, плетущиеся вслед за глазой банды, хриплыми головами сипящие песенку про любовь.

Тот, что слева, нечаянно задевает Лека, словно окаменевшего на мостовой. Лека вздрагивает и оборачивается к слепцу.

С л е п о й. Простите, господа, простите... (Протягивает руку за подающим.)

Лека машинально роется в жилетном кармане, подает монетку.

С л е п о й. Чувствительно вам благодарен...

Лека вдруг рванулся, перешел на другую сторону и свернул за угол.

Манда за ним.

Подымаются вверх ступени улочки. Манда преследует Лека.

Лека мчится вниз по спуску. Дернул какую-то знакомую ему дверь.

Это дверь участка. Трое полицейских подняли головы на шум. Лека кое-как старается сохранить внушительный вид.

Л е к а. Я бы хотел поговорить с инспектором Жюлиани.

С ужасом обернулся на звук вновь растворившейся двери.

В дверях — Манда. Он видит, что попал в полицию, но его интересует только Лека.

Инстинктивно отступая в глубь помещения, Лека кричит:

— Задержите его! Разве вы его не узнаете?

Один из полицейских встал, другой тоже...

Манда уже не смотрит на Лека. На вешалке он видит среди форменных пелерин и кепи три зацепленных за португеи кобуры.

Быстро подойдя, Манда достает оттуда револьвер и поворачивается к остальным.

Лека охвачен животным страхом. Вертит головой, ища путь к спасению.

Отступает к открытому окну, через оконный проем соскакивает вниз.

Манда посмотрел на полицейских — они были неподвижны — и, не выпуская из рук револьвера, тоже перешагивает подоконник.

Оба оказались в очень тесном, совершенно замкнутом дворе.

Манда не отрывает взгляда от Лека.

Лека мечется, как крыса, ища лазейку. Лазейки нет.

Полицейские, опасаясь выстрела из окна, осторожно пробираются к вешалке. Пробравшись, лихорадочно хватаются за кобуры.

Манда, резко обернувшись, видит, что делается в помещении участка. Молниеносно захлопывает ставню и запирает на задвижку.

Теперь двор совсем замкнут.

Лека прижался спиной к самой дальней стене.

Манда подымает револьвер и идет на Лека, не сводя с него глаз.



Резкий стук — полицейские выламывают ставню изнутри.

Манда не прислушивается. Он подходит все ближе.

Искаженное страхом лицо Лека, ему некуда больше отступить.

Л е к а. Не стреляй! Не стреляй, Манда!

Манда стреляет, подойдя почти вплотную, стреляет в упор, выстрел за выстрелом — как ударял бы ножом, вздрагивая при каждом выстреле, — пока не опустошает всю обойму.

Ставня распаивается от удара. Полицейские, держа на мушке Манда, соскакивают во двор.

Правая рука Манда еще сжимает револьвер. Он в последний раз смотрит на валяющегося у стены Лека. Повернулся к полицейским, отшвырнул оружие.

Камера движется снизу вверх, скользит по фигуре Манда, по стенам — и подымается в покрытое облаками небо.

Потом камера скользит сверху вниз. И вот уже в кадре трясущийся по мостовой фиакр. И экипаж, и кучер, и лошадь силуэтами вырисовываются в сумраке.

В фиакре сидят рядом Поль и Мари. Время от времени по их лицам пробегают отблеск уличных фонарей. Мари безмолвна. На лице ее полная безучастность. Поль пьян, но это не сделало его разговорчивее. Цокот копыт.

Фиакр едет пустынной улицей, освещенной газовыми рожками.

Поль с трудом приподымается, чтобы выглянуть в окно.

Тусклые стены домов. Проплывают газовые фонари. Отблески огня на влажной мостовой.

П о л ь. Приехали.

Фиакр останавливается. У входа в какой-то мерзкого вида дом седоков встречает женщина в черном вязаном платке, накинутом на нечесаную голову. Женщина протягивает руку: «Плата вперед». Поль дает ей кредитку. Женщина прошла внутрь, Поль и Мари — за нею. Они поднимаются по лестнице.

Спираль лестницы, снятой сверху. Стук каблуков. Сонная женщина несет керосиновую лампу с бисерной бахромой на абажуре.

Подыматься высоко. Тяжело ступая, женщина преодолевает последние ступеньки.

На верхней площадке она открывает дверь. За ней сизая от сырости комната, похожая на те, какие сдают почасово парам. Гнусное грошовое подобие уюта. Железные гнутые прутья кроватной спинки.

Женщина открывает окно, затем поворачивается к Мари и Полю.

Ж е н щ и н а. Лучшее окно на всем бульваре.

Она оставляет их одних, предупредив:

— Когда кончится, можете просто уходить. Я иду спать.

Она ушла. Мари подходит к окну.

Лицо Мари в окне,— обозначились скулы, глаза запали, углы рта опустились. Она старается взглянуть — что там, внизу.

Внизу почти пусто. Только геометрически четкий, черный в сумерках силуэт гильотины. И такой же геометрический круг людей вокруг нее. Это не толпа, а именно круг.

Стоя в окне, Мари смотрит и смотрит без конца. Сзади подошел Поль, спяну его пошатывает. Взглянув вниз, он бормочет.

П о л ь. Мари...

М а р и (не глядя на него). Что?

П о л ь (шепотом). Не надо, Мари!

М а р и (безразлично). Уходи, если хочешь.

Поль отошел. В проеме окна еле видна фигура Мари. Она по-прежнему смотрит вниз.

Поль, тупо оглядевшись, уселся на кровать.

И снова окно с силуэтом неподвижно глядящей вниз женщины.

Поль прилег на кровать.

Тянется ночь. Поль спит. Мари, стянув на груди платок, стоит все на том же месте.

Тюремные ворота Санте и выкрики команд. Выводят Манда. На нем только брюки и рубашка со срезанным воротником. Руки его связаны за спиной. Его поддерживают два человека в штатском. Рядом идет свя-

---

щенник, что-то шепотом говорит ему. У приговоренного измученное лицо со следами бессонной ночи.

Маленький круг людей размыкается и выпускает идущих к гильотине.

Лицо Мари в раме окна. Она загипнотизирована зрелищем и, полная отворачивания, не может отвести глаз.

В кадре — широкая, темная, отполированная доска с выемкой наверху. Двое сопровождающих прижимают приговоренного к этой доске и тотчас, как привычное, но всякий раз нервное дело, совершают над ним всю процедуру привязывания, подгонки...

Нам ее почти не видно.

Мари, стоящая в окне, мучительно-широко открытыми глазами смотрит вниз и испускает вопль.

В эту минуту доска качнулась вперед. Мы больше не видим Манда. Вдоль длинных вертикальных брусев гильотины — навстречу объективу, — набирая скорость, скользит нож.

Мари судорожно дернула головой. Ударилась лбом о подоконник.

Камера медленно придвигается к Мари. Вступает финальный вальс. Очень быстрый наплыв, и из наплыва — крупный план лиц Манда и Мари. В том самом летнем кабачке над Марной, увитом зеленью и совершенно пустом, прижавшись друг к другу, блаженные, они вальсируют до потери дыхания, глядя друг другу в глаза.

То ее, то его лицо... Они кружатся, удаляясь в глубь кадра. Музыка звучит все тише.

И на экране слово: «Конец».

---

# дыра





---

Заваленный мусором и ломом пустырь. Камера панорамирует до здания небольшого гаража на краю его. Площадка перед гаражом заставлена машинами; капот одной раскрыт, мужчина спиной к нам копается в моторе. Когда движущаяся камера доходит до него, он выпрямляется, оборачивается. Вытирая руки ветошью, делает шаг-другой вперед.

Жан Кероди. Здравствуйте... Мой друг Жак Беккер изложил во всех подробностях одну историю... Подлинную историю. Мою собственную. Произошло это в 1947 году в тюрьме Санте...

Звон то ли колокола, то ли больших стенных часов.

Облачное небо над Парижем. Город сверху. Здание тюрьмы, четкое, прямоугольное, как на макете. Гладь стены, однообразно прорезанной зарешеченными оконцами камер.

Затемнение.

Галерея в первом этаже тюрьмы Санте. По обеим сторонам — двери камер. Конец галереи замкнут решеткой, за которой — уже по поперечному коридору — тоже прохаживаются взад-вперед надзиратели.

Вдоль стены у одной из дверей выстроилось несколько заключенных. Они ждут очереди, чтобы попасть к начальнику тюрьмы. Надзиратель впускает их по одному.

Из глубины коридора в сопровождении другого надзирателя появляется молодой заключенный. Это Гаспар.

2-й надзиратель (первому). Пропусти его следующим, мне некогда.  
1-й надзиратель кивнул и, пропустив к начальнику тюрьмы дождавшегося своего черед человека, поставил впереди остальных Гаспара с его спутником.

В кабинете лицом к входной двери — каждый за своим служебным столом — сидят трое. Посредине — начальник тюрьмы. Сидящий слева от него чиновник зачитывает:

— Морис Гайербуа, тридцати двух лет. Тринадцатое отделение, тридцать пятая камера. Заключенный уже в течение двух суток отказывается принимать пищу.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Почему вы объявили голодовку?

Несколько коротких крупных планов — лицо заключенного, начальника тюрьмы, его подчиненных.

З а к л ю ч е н н ы й. Я невиновен!

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Тем лучше. Если вы невиновны, вас оправдают. А пока что — ешьте!

З а к л ю ч е н н ы й. Я не стану есть, пусть следователь так и знает! Пусть знает — не ем я из-за него.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Хорошо, только учтите, что он-то сам ест и, узнав о вашей голодовке, аппетита не потеряет, смею вас заверить.

З а к л ю ч е н н ы й. Я не стану есть.

Опять несколько коротких крупных планов. Безразлично ждущий надзиратель. Бригадир, рассматривающий свои ногти. Опять начальник тюрьмы — щеточкой подстриженные усы, очки, прикрывающие утомленные глаза, помятое лицо служащего.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Ну, хорошо. Следователю доложат, что вы объявили голодовку. (Пауза.) Следующий!

Арестанта выводят. Со своим сопровождающим входит Гаспар. Начальник поднимает голову от бумаг.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Что за дело?

Сопровождающий подает «учетную карточку» Гаспара бригадиру. Тот оглашает:

— Гаспар Клод, номер 6028, сокрытие зажигалки, по-видимому, золотой. Читавший передал зажигалку начальнику, который слушал рапорт, рассматривая арестанта. Что называется, располагающая внешность, открытое лицо. Мягкие темные глаза, чуть вздернутый нос, по-детски полные губы. Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Вы ведь знали, что здесь держать при себе зажигалки воспрещено.

Г а с п а р (вежливо). Даже без бензина, господин начальник?

Начальник чуть улыбнулся.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы (за кадром). Даже без бензина. Правило неукоснительное. С ним вас должны были ознакомить сразу же по прибытии, еще в раздевалке.

Г а с п а р (откровенным тоном). Честно говоря, господин начальник, я ее тогда забыл в кармане, зажигалка маленькая.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Но после вы ее, конечно, заметили.

Г а с п а р. Заметил, конечно.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Ну, так что же? Почему вы ее не передали надзирателю?.. Вам бы ее потом вернули.

Г а с п а р (скромно, но без извиняющихся ноток). Вы правы, господин начальник, но эта вещица для меня — память о хорошем. Я рад был иметь ее перед глазами.

Начальник тюрьмы рассматривает зажигалку.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Золотая?..

Г а с п а р. Да, господин начальник.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы (без задней мысли). Дорогая вещь. (Подняв глаза на Гаспара.) Вам ее вернут... По правилам вы должны быть на две недели лишены передач, но на сей раз поступим не по правилам.

Г а с п а р (от души). Большое спасибо, господин начальник!

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы (жестом отпуская Гаспара). Следующий! (Вводят нового арестанта, начальник про себя замечает вслед вышедшему молодому человеку.) Симпатичный...



Коридор тюрьмы Санте. Звуки утренней приборки Дверь одной из камер распахнута, устанавливают новый унитаз. Видимо, в здании идет ремонт. Большая холодность масляной краски, кафельных плиток.

Свежие стрелки указателей и запрещающие надписи. Киноаппарат ничего не разглядывает — это еле касается зрения, как еле касаются слуха безразличные шумы уборки и голос надзирателя, сопровождающего Гаспара («Стало быть, будете выписываться отсюда, получите зажигалку обратно»). Гаспар несет узел со своими вещами — его переводят из камеры в камеру.

У дверей камеры номер шесть идущие останавливаются. Надзиратель стирает на вывешенной дощечке цифру 4 и мелком выводит цифру 5 — число обитателей. Потом ключом отпирает эту дверь.

Надзиратель. Получайте новенького.

Мы не сразу видим камеру — где что стоит и лежит, видим только шероховатые цементные стены, некрашенный деревянный шкафчик над унитазом, он же умывальник, тюфяки на затоптанном полу. В камере тесно и душновато — четверо мужчин сидят в расстегнутых рубашках или майках.

Маню. Нас и так здесь четверо, начальник.

Надзиратель. А теперь будет пятеро.

Монсеньер. И мы тут для работы должны еще материал получить, картон... Он занимает много места.

Надзиратель. Никто вас не заставлял брать этот картон. Вы находитесь под следствием и работаете по собственному желанию.

Маню. А вам не нравится, что мы работаем?

Надзиратель. Вы чего ко мне привязались?

Маню. Работать — наше право!

Надзиратель (ткнул пальцем в Гаспара). Повторяю: вот новенький. И никаких возражений.

Маню. Я буду возражать. Нас здесь уже четверо, и с часу на час мы ждем работу. Можете об этом справиться.

Надзиратель (Гаспару). Кладите свои манатки. (К Маню.) А вы заткнитесь.

Маню. Я с вами вежлив, начальник...

Р о л а н (тихонько останавливает Маню). Брось... Тут ничего не поделаешь. Над з и р а т е л ь. Вот именно! (Уходя, Гаспару.) Сейчас принесут тюфяк. Дверь закрывается. Пауза.

Г а с п а р. Мне очень неприятно, но я сюда не просился...

М а н ю. Ладно, забудем.

Он отошел, а приземистый, коренастый второй участник спора подал Гаспару руку, знакомясь:— Моя фамилия Восселен, но ты зови меня Монсеньером. Это моя кличка.

Г а с п а р. А я — Клод Гаспар. До сих пор числился за восьмым отделением. Нас всех переселили из-за ремонта.

М о н с е н ь е р (приветливо). Здесь тебе будет хорошо...

Г а с п а р. Только что я вынес несколько иное впечатление.

М а н ю (сухо). Я, кажется, просил позабыть об этом.

Ролан, который что-то читал, сидя на своем тюфяке, встает.

Р о л а н. Не заводись. Хватит. (Жмет руку Гаспару.) Я — Ролан Дарбан. А вон тот — Жео Касси.

Ролан показал на четвертого старожилы камеры, который до сих пор лежал, не принимая участия в разговоре, натянув на голову одеяло. Жео вяло выпростал руку и протянул ее Гаспару. Гаспар принимает это сонное рукопожатие, нагнувшись к лежащему, и, распрямляясь, оказывается лицом к лицу с Маню. Еще одно рукопожатие. Маню называет себя: «Маню Борелли».

В дверь вносят обещанный тюфяк, снова уходят.

Ролан пристраивает тюфяк на полу рядом с постелью Жео. Монсеньер помогает Гаспару разложить вещи, повесить верхнее платье на крючки — они все заняты. Жео, не вставая, закинув руки за голову, следит за ними.

Ж е о. Дома у тебя, наверно, остался шкаф.

Г а с п а р. Да, а что?..

Ж е о. У всех на воле был шкаф. И у всех на воле была баба... Ты женат?

М а н ю. Не отвечай ему. Ты совершенно не обязан докладывать о себе.

Г а с п а р. Ну, почему же, я могу ответить.

Ж е о. Ты ладил с женой?

Г а с п а р. Нет. Я люблю другую.

Же о. А с той, другой, хорошо было спать?

М а н ю (недовольно). Жео! Прекрати.

Же о. Это почему же? Говорить о любви и приятно и полезно.

М о н с е н ь е р (рассмеявшись, поясняет Гаспару). Видишь ли, Жео этим делом очень интересуется.

Же о. Учти, женщины этим интересовались не меньше меня.

М о н с е н ь е р. Во всяком случае, к нему обращались как к опытному специалисту. На него такой был спрос, что приходилось прятаться, когда ему хотелось выспаться в одиночестве.

Ролан, не прислушивавшийся к празднословию остальных, от дверей отворачивается к ним:

— Везут!

В самом деле, можно различить звук приближающейся тележки — мы еще не раз его услышим, когда развозят котлы с тюремным супом, завтрак и так далее. Тележка останавливается, слышно, как раз под дверью. Это доставили материал для работы — листы плотного картона, чтобы клеить коробки.

Разгрузка идет дружно, в ней не принимает участия только Жео. Листы складывают высоким штабелем, в человеческий рост. В раскрытую дверь слышен шум ремонта. Гаспар старается быть тоже полезным — вся камера завалена, надо как-то привести ее в порядок.

— Вам доставлено пять тысяч листов.

— Мы вам верим на слово, — любезно замечает Монсеньер.

Ролан с удовольствием погладил рукой стопу картона:

— Замечательный материал!

Представитель фирмы, заказавшей коробки, и надзиратель Бубуль уходят. Дверь закрывается.

Гаспар с сомнением оглядывает огромный штабель картона — работы не впроворот.

Ролан кинул лежащему Жео пачку листов, тот не шевельнулся. Ролан ругнулся, Монсеньер успокоительно что-то буркнул. Ролан, Монсеньер и Маню приступили к работе.

Обрывки картона усеивают пол. Одна на другую начинают громоздиться сделанные коробки. Это легкая, почти механическая работа — надо только сгибать картонки по намеченным линиям.

Коробка в руках Маню.

М а н ю. Смешно, но я начинаю входить в <sup>в</sup> вкус...

Гаспар разулся, сидит на своем тюфяке. Из рук его соседей по камере выходят коробки, коробки, еще одна и еще.

Р о л а н. Жео, надо работать.

Жео ответил со своего неизменного места в углу:

— Держи карман шире...

Монсеньер нахмурился, и Жео добавил, не ища ссоры:

— Потом. Когда будет настроение.

В коридоре слышна тележка, везущая обед. Жео встает, у него быстрые и неточные движения вконец заспавшегося человека.

— Суп!..

Коридор тюрьмы. Жестяной стук мисок, плеск разливаемой похлебки, грохот ложек о металлические донца посуды. Арестанты у дверей своих камер выстраиваются гуськом — еще одна из коротеньких, молчаливых, одинаковых здешних очередей.

Монсеньер наклонился над бачком с едой.

— Что это?

Раздатчик ответил: «Куриный бульон с вермишелью».

В миске какие-то волоконца, плавающие в теплой воде. Жео в упор поглядел на раздатчика.

Ж е о. Сволочи вы там на кухне.

Раздатчик начал что-то бормотать в ответ, надзиратель, сопровождающий тележку, тоже заметил, что не от него это зависит.

Ж е о. Я сказал, сволочи вы там.

Третий «официальный человек» при раздаче, уже знакомый нам Бубуль, шутивший с арестантами во время разгрузки картона, пошутил еще раз: «Это его личное мнение!»

Монсеньер подает свою миску, за ним — Маню и прочие. Все возвращаются в камеру.

Сидя на тюфяках, мужчины с отвращением лоят ложкой эту самую вермишель.

Р о л а н. Несъедобно.

Г а с п а р. Выглядит это действительно гнушно.

М о н с е н ь е р. Просто мерзость.

Ролан выливает свою порцию в унитаз.

Ж е о. Ну, не так уж это плохо!

М о н с е н ь е р. Тебе что ни дай!

Гаспар, порывшись в своих вещах, достает несколько основательных бутербродов.

Г а с п а р. Ешьте, ребята. Тут хватит всем, а вечером мне еще пришлют. Остальные переглянулись, выливая суп в унитаз. Монсеньер поставил рядом с коробкой Гаспара другую, тоже картонную, но побольше. Открывает — в ней полно припасов.

М о н с е н ь е р. У нас тоже кое-что найдется.

М а н ю. Спрячь свою еду. Ты наш гость.

Жео заглядывает в коробку Гаспара из любопытства, потом отдает владельцу.

Ж е о. Твоя малышка тебя балует!

Рассевшись привычно и неудобно, жители камеры едят общие припасы. Монсеньер передает Гаспару початую баночку консервов. Гаспар не удержался от восклицания.

Г а с п а р. Гусиная печенка! Вы себе, видно, ни в чем не отказываете.

Руки Ролана. Пользуясь ручкой ложки, как ножом, он аккуратно режет хлеб.

Маню с видимым удовольствием показывает еще несколько вощеных стаканчиков.

М а н ю. Погляди, вот еще... Мед, земляничное варенье, засахаренные фрукты... Варенье из каштанов.

М о н с е н ь е р. Вот что он любит, так это варенье из каштанов! Да, Маню? Гаспар подцепил одну из коробок, склеенных его сожителями.

Г а с п а р. Мне показалось, что вы нуждаетесь в заработке...

Р о л а н (взяв коробку из рук играющего ею Гаспара). Из-за коробок?

Г а с п а р. Ну да. Обычно работают те, у кого нет другого, подспорья. Маню улыбнулся и откинул коробку в общую грудку.

М а н ю. Ну, видишь, у нас не так.

М о н с е н ь е р. Иногда работают со скуки.

Г а с п а р. Правильно,— в камерах, где между собой не ладят. У вас не тот случай. (Он обводит глазами всех сидящих, киноаппарат вторит движению его взгляда.) Вы меня не уверите, что вы работаете со скуки.

Заключенные доедают свои припасы, не отвечая.

Молча ест Ролан.

Пауза.

Монсеньер, Ролан и Жео чуть переглянулись.

Маню нарушает молчание, пристально глядя на Гаспара.

М а н ю. Ну, если это объяснение тебя не устраивает, то какое ты выставишь?

Г а с п а р (нерешительно). Никакого. Просто меня удивило, что вы работаете. Вот и все.

М о н с е н ь е р. Вот и все?

Г а с п а р (чуточку подумав). Вот и все.

Ж е о. Чем зря болтать, лучше рассказал бы про свою любовницу.

Маню и Ролан поглядели на Жео почти сурово.

Гаспар попросил Монсеньера передать ему ложку, ест из баночки.

Г а с п а р. Значит, у вас здесь общий котел.

М о н с е н ь е р. Как видишь.

Г а с п а р. Чудесно. Я очень доволен, что попал к вам.

М о н с е н ь е р. Что вы, это мы должны радоваться.

Г а с п а р (остальным). У него не поймешь, говорит он серьезно или шутит.

М о н с е н ь е р. В этом-то моя прелесть! Ты ешь, ешь. Не стесняйся.

Г а с п а р. Спасибо. Только одно условие: то, что я буду получать, тоже поделим.

М о н с е н ь е р (он вполне доволен Гаспаром). Ты славный парень. Хорошо, что к нам попал именно ты. (Вынимает из кармана пачку сигарет.)

Маню подходит к унитазу помочиться. По этикету камеры, этого как бы никто не видит. Монсеньер еще любезнее предлагает всем по сигаретке — «на сладкое» после обеда.

Г а с п а р. Спасибо... (Пауза.) А для Маню?..

М о н с е н ь е р. Он не курит.

Крупный план руки Маню, нажимающий кнопку крана— кран служит и ручкомойником, и для спуска воды. Спустив воду, Маню берет из шкафчика кружку, наливает себе, пьет.

Звук ключа в замке. Входит надзиратель.

Н а д з и р а т е л ь. Гаспар Клод!

Пьющий воду Маню повел глазами в сторону вошедшего и затем в сторону поднявшегося с места новичка.

Г а с п а р. Это я.

Н а д з и р а т е л ь. На ваше имя передача.

Гаспар, заговорщицки поглядев на Монсеньера, вернул ему сигарету и вышел. Дверь за ним закрывается.

На какой-то миг кинокамера задерживается на Маню, по-прежнему стоящем с кружкой. Затем общий план. Четверо заключенных переглядываются, не обмениваясь пока ни словом. Монсеньер вполне доволен, он даже потирает руки.

Р о л а н. Что скажешь, Маню?

Вместо того чтобы ответить на этот прервавший молчание вопрос, Маню поворачивается к Монсеньеру.

М а н ю. Почему ты сияешь?

М о н с е н ь е р (весело). Новенький нравится!

М а н ю (крайне холодно). Вот что!

М о н с е н ь е р (убежденно). С ним можно иметь дело.

Ролан резко встает с тюфяка. Зашагал взад-вперед, потом круто повернулся к остальным и задумался на минуту. Опять сел.

Р о л а н (неожиданно). Надо решать, Маню. Сказать ему обо всем или не сказать?

Вместо Маню спешит ответить Монсеньер.

М о н с е н ь е р. Сказать.

Так и не ответив Ролану, Маню встает, чтобы взять пакетик леденцов. Кладет в рот две конфетки.

Р о л а н. А ты, Жео, как?

Лениво потянувшись, хрустнув суставами, Жео направляется в угол к своему тюфяку.

Ж е о. Решай сам. Затея твоя.

Ролан снова обращается к Маню.

Р о л а н. Маню, новенького надо поставить в известность.

М а н ю (саркастически, сося конфетку). Значит, ты — за?

Р о л а н. А как быть? Пора начинать.

Маню пожимает плечами. Он вертит коробку.

Ролан поворачивается к Монсеньеру, тот обращается к Маню.

М о н с е н ь е р (нарочито спокойно). Что до тебя, ты, по-видимому, был бы сторонником отсрочки?

М а н ю (сумрачно). Безусловно.

М о н с е н ь е р (вскипев). Ты рехнулся!

М а н ю (резко). Я не рехнулся. Я не доверяю первому встречному. (Ему никто не возразил. После паузы Маню добавил уже совсем бешено.) Черт знает какому первому встречному...

Р о л а н. Ты горячишься. Что ты имеешь против него?

Маню покачал головой и пожал плечами.

Он сказал негромко:

— Вот увидишь...

Монсеньер, внезапно сорвавшись с места, просто орет в лицо Маню.

М о н с е н ь е р. Ждать хочешь? Суда ждать? Пока приговорят? Пока голову долой? (Он бьет кулаком в грудь.) А обо мне ты подумал? Меня вот-вот судить будут!

Маню отшвыривает Монсеньера к его тюфяку.

Жео, который все это время молчал, неожиданно сказал из своего угла: — Знаешь, Маню... (Все к нему обернулись.) Он мне тоже совсем ни к чему, этот новенький. Только все равно кого-нибудь к нам бы сунули, не его, так другого. Могли бы подsunуть совсем уж какую-нибудь сволочь. Верно ведь?



Другой коридор в той же тюрьме. Впрочем, их трудно различить. Та же свежая краска. Те же хорошо промытые стекла, за которыми ни клочка неба, ни клочка городского пейзажа — только те же коридоры и служебные помещения. Халат, надетый служителем поверх формы, чтобы не испачкать ее. Служитель возится с просмотром содержимого передач: колбаса, масло, варенье — недолго посадить пятно... Стены коридора, к которым, видимо, не полагается прислоняться в ожидании, а ждать приходится довольно долго. Выдача по спискам, проверяют по папкам и бумажкам.

Перед ждущим своей очереди Гаспаром получает передачу кто-то еще. Крупный план рук, распаковывающих посылку, выкладывающих на стол все содержимое. Руки разворачивают кусок хозяйственного мыла, режут его ножом пополам, на четвертушки, на осьмушки. Тот же нож аккуратно перерезает вдоль колбасу.

Заключенный ждет, когда ему отдадут передачу. Он старается не смотреть на эти руки.

Руки разрывают пакет с сахаром.

Наконец, руки сгребают в кучу растерзанные продукты, ссыпают все вперемешку обратно в коробку. Руки заносят в реестр коротенький «акт о вручении».

Пододвигают следующую коробку.

Надзиратель. Гаспар Клод, восьмое отделение, двадцать шестая камера. (Присматривается к бумажке, которую ему подает Гаспар.) Одиннадцатое отделение, камера номер шесть?

Гаспар. Так точно. Но раньше я был в восьмом отделении. Все правильно.

Надзиратель. То есть как?

Гаспар. Меня перевели в другую камеру.

Надзиратель. Сейчас проверим. (Просматривает по списку.) Гаспар Клод... Одиннадцатое отделение, шестая камера. Правильно.

Снова — процедура осмотра.

Крупным планом — руки, вытаскивающие горшочки, потом колбасу, копченого угря, масло... Нож пластает колбасу. Режет рыбу, — потом руки еще дополнительно сомнут ее, проверяя.

Крупным планом — лицо Гаспара, брезгливое и терпеливое.

Надзиратель взял на кончик ножа что-то из вощеного бумажного горшочка, понюхал.

На д з и р а т е л ь. Приятно пахнет... Это крем?

Г а с п а р. Наверное, крем.

Надзиратель несколько раз потыкал в крем ножом, потом собрал все обратно в коробку, отдал Гаспару, сказал, как всем.

На д з и р а т е л ь. Приятного аппетита! Следующий!

Гаспар, неся передачу под мышкой, идет к своей камере. У входа он послушно ждет, пока, наспех ощупав его, очередной сторож отперет дверь. В камере четверо мастерят коробки. Никто и головы не поднял навстречу. Гаспар чувствует, что не все ладно. Первую фразу он произносит, как пускают пробный шар.

Г а с п а р. Ага, теперь и Жео взялся за работу!

Ж е о (занят очередной коробкой). Какое зрение, все углядел!

Остальные молчат. Гаспар старается вести себя так, будто все в порядке. Раскладывает принесенное.

Г а с п а р. Очень недурная посылка, знаете ли. (Пауза.) Отличная колбаса, копченый угорь, крем...

Ж е о. Крем она делала собственными ручками?

Г а с п а р. Точно. Кто любит крем?

Гаспар обращается явно к Маню, но тот будто и не слышит, занятый своими картонками.

М а н ю. Сейчас неохота.

Гаспар прекрасно чувствует, что атмосфера отчего-то сгустилась. Он решается пойти напрямик.

Г а с п а р. Что происходит?

М а н ю (невозмутимо). Ничего не происходит. А что?

Г а с п а р. Значит, мне показалось...

Маню отложил картонку, прямо поглядел на Гаспара.

М а н ю. Пока ты ходил за передачей, мы говорили о тебе.

Г а с п а р (удивлен, не без тревоги). Обо мне?..

Монсьеър улыбается примирительно.

Монсеньер. Видишь ли... Мы привыкли жить вчетвером. И вдруг появляется еще кто-то. Само собой, о тебе и толковали.

Гаспар (прерывает его). Прости. Маню хотел что-то сказать. Пусть он договорит.

Маню. Так вот. Ты не знаешь нас, мы не знаем тебя.

Гаспар. Верно.

Маню. Мы тебя сразу же приняли как своего... Ну, почти сразу.

Гаспар (с оттенком иронии, но очень вежливо). Вы очень добры.

Монсеньер вступает в разговор, не отрываясь от своей работы.

Монсеньер. Камера у нас в некотором роде особая. Попали мы сюда по разным причинам. Но, когда нас будут судить, самый везучий зарабатывает не меньше десяти лет.

На Гаспара это произвело впечатление.

Маню (за кадром). Как видишь, я и мои друзья в опасном положении.

Гаспар. Да, действительно.

Маню. Мы хотели бы узнать, что грозит тебе.

Гаспар смотрит на Маню и на остальных. В его ответе оттенок гордости, в том смысле, что он не плоше остальных, имеет что предъявить.

Гаспар. Меня обвиняют в покушении на убийство с заранее обдуманном намерением.

Монсеньер (доволен). За это следует десять лет... Самое малое!

Маню останавливает Монсеньера.

Маню. Позволь, я договорю. (Гаспару.) Кто возбудил дело?

Гаспар. Моя жена. Дело было вечером, в ее доме в Нейи...

Аристократизм квартала заставил Монсеньера присвистнуть и что-то сострить; Маню раздраженно его оборвал.

Гаспар. Короче, я был с женой и с ее сестрой... Мы заспорили очень резко, жена схватила охотничье ружье, стала угрожать мне... Я хотел ее обезоружить... Раздался выстрел, пуля попала ей в плечо.

Монсеньер. Значит, ты так излагаешь дело. Но если ты угодил сюда, значит, твоя жена излагает его иначе.

Гаспара внимательней других слушает Жео.

Гаспар. Да. Она заявила, что ружье первым схватил я и хотел ее убить.

Монсеньер. У нее, видно, против тебя немало накопилось.

Гаспар. Да.

Монсеньер. Сколько ей лет?

Гаспар. Тридцать... Она старше меня на три года.

Жео. А сколько лет твоей свояченице?

Гаспар (оборачивается к Жео). Совсем еще девчонка. Ей только-только исполнилось семнадцать.

Маню (за кадром). Она при вашей ссоре присутствовала?

Гаспар. Да... Она подтвердила мои показания. Но ее свидетельство опровергает служанка.

Монсеньер. Вот стерва!

Гаспар. Эта женщина меня ненавидит. Она заявила следователю, что в момент выстрела Николь вместе с нею находилась на другом этаже.

Маню. Ты сказал: покушение на убийство с заранее обдуманном намерением. Из чего видно, что покушение было подготовлено?

Гаспар. На козлах стояло три ружья. Заряжено было только одно.

Маню понимающе кивает.

Маню. Из-за чего была ссора?

Гаспар (пожимает плечами). Из-за денег... (Улыбается.) Ну, и вообще... В кадре Жео.

Жео. Она в этом деле не дура, твоя Николь?

Гаспар (взвился). Что?!

Жео (к Маню). Будь спокоен! Он сам не дурак!

Маню. Жео, хватит!

Монсеньер (переключая разговор). Дробь была мелкая или крупная?

Гаспар. Мелкая.

Монсеньер (несколько разочарованно). Крупная — это серьезней.

Ролан. Короче, что с твоей супругой?

Гаспар. Ничего страшного. Заряд попал ей в левое плечо. Она не очень хорошо владеет рукой... Пока еще — не очень хорошо...

Монсеньер. И при этом обвиняет тебя в покушении на ее жизнь? Это уж как-то некрасиво!

Гаспар. Что ж поделаешь.

М а н ю (беспристрастно). Кто зарядил ружье? Ты?  
Гаспар хотел было ответить, потом пожал плечами.

Пауза. В кадре — Гаспар и Жео.

М о н с е н ь е р. Твоя жена богата?

Г а с п а р. Да, можно сказать, богата.

Монсеньер покачал головой с видом человека, умудренного жизненным опытом.

М о н с е н ь е р. На какие средства ты живешь официально? (Хохотнул.) На суде считаются только с официальными средствами!

Г а с п а р. Я перепродавал автомобили, мой милый.

Маню кивнул.

М а н ю. То есть, ты был на содержании у жены.

Г а с п а р (улыбнулся). Да, если угодно.

Маню поднялся, чтобы взять еще один лист картона. Делая заготовку, он продолжает разговор.

М а н ю (спокойно). Тебе грозит двадцать лет каторжных работ.

Г а с п а р (сраженно). Правда?..

М о н с е н ь е р (спешит подтвердить). Не меньше!

Он удовлетворенно потирает руки.

Г а с п а р (он все еще ошеломлен). Вы уверены?..

М а н ю. Обстоятельства дела к тебе не располагают. Жена тебя содержит, она ранена, ружье заряжал ты. Ты спишь с ее сестрой и торгуешь подержанными автомобилями. Присяжных от всего этого обычно воротит.

М о н с е н ь е р (жалостливо). Двадцать лет каторги — это очень долго!  
Внезапно Гаспар переходит на крик.

Г а с п а р (у него не выдержали нервы). Ну, а вам-то что?!

М а н ю (хлопнул его по-товарищески). Нам важно было знать, что грозит тебе... Потому что нам грозит такое, чего мы не станем дожидаться!

Г а с п а р (озадачен). То есть как?..

М а н ю (улыбаясь). Мы убежим, дружище.

Г а с п а р (инстинктивно понижает голос). Отсюда?

Молчавший почти все время Ролан подошел ближе и утвердительно кивнул, показавши на пол.

Р о л а н. Отсюда и убежим!

Гаспар в растерянности переводит дыхание. В кадре трое — Монсеньер, Маню, Ролан.

М а н ю. Ты принимаешь нас за сумасшедших?

Г а с п а р (живо). Нет! Совсем нет!

Маню встал.

М а н ю (улыбаясь). Может быть, тебе не верится?

Г а с п а р (увлеченно). Нет, я верю!

Монсеньер хлопает по плечу Ролана.

М о н с е н ь е р. Давай, Ролан, расскажи ему все в подробностях. (Гаспару.) Ролан в этом знает толк. За ним числится уже три побега.

Крупный план Ролана — не очень уж молодое лицо человека лет под сорок, грубовато слепленное, широкоскулое, с запавшими висками и густыми бровями, лицо мастерового.

Наплыв. Та же камера ночью. Ролан в брюках и в майке ходит взад-вперед, близ своих спящих на тюфяках соседей. Спят в общем-то вповалку, почти касаясь друг друга. Кажется, что в камере холодно и душно.

Наплыв. В коридоре разносят утренний кофе.

Камера. Ролан все еще вышагивает в задумчивости. Из кучи тел на полу подымается Гаспар, он в пижаме.

Р о л а н. Как спалось?

Гаспар причесывается.

Г а с п а р. Мне здесь как-то непривычно.

Р о л а н. В новой камере всегда непривычно.

Г а с п а р. Я все думал об этом. Почти не спал.

Р о л а н. Ну и зря. (Кадр — спящие на полу.) Видишь, все спят сном младенца.

Звук ключа в замке. Ролан выходит получать кофе на всю камеру. Поздоровался с раздатчиком. Надзиратель потом зашел следом за Роланом.

Н а д з и р а т е л ь. Нужен ли кому-нибудь врач?

Р о л а н. По-моему, никому.

Ролан достает кружки из шкафчика. Надзиратель уходит. Гаспар, раздевшись до пояса, моется над унитазом.

Ролан разливает кофе, поставив кружки на кипу картона. Оборачивается.

Р о л а н. Прошу! Кушать подано!

Он берет кружки и подает их еще не вставшим Монсеньеру и Маню. Те, сидя, принимают их.

М а н ю. Дай сахару и печенья.

Ролан окликает Жео, еще не вылезшего из-под одеяла: «Получай!» Потом достает из шкафчика сладкое к кофе.

М а н ю. Спасибо.

Сахар размешивают ручками столовых ложек.

Р о л а н. Как всегда — холодное?

М а н ю. Слава богу, хоть сахар есть, а то форменная аптека.

Гаспар кончает умываться, Ролан протягивает ему кружку. Гаспар пьет, о чем-то думая.

Наплыв. Руки Гаспара за работой над картонной коробкой.

День. Все работают, кроме Ролана. Он подходит к стене, наклоняется и ручкой ложки чуть отодвигает плитус. Из щели вынимает маленькое зеркальце, вроде зеркальца из дамской сумки. Подвинув плитус на место, Ролан подходит к унитазу. Кладет зеркальце на плитки, которыми там вымощен пол. Осторожно разбивает зеркальце.

Крупный план — рука Ролана выбирает из осколков подходящий, почти правильный узенький прямоугольник. Рука Ролана покалечена, не хватает первой фаланги на большом и указательном.

Р о л а н (за кадром). Вот этот... Подходит...:

Монсеньер заинтересованно следит за манипуляциями товарища.

М о н с е н ь е р. Только собери хорошенько осколки, чтобы не засыпаться. Ролан тщательно собирает в бумажку мельчайшие брызги стекла. Бросает этот сверточек в унитаз.

Р о л а н. Все в свое время...

Придирчиво рассматривает оставленный осколок.

Звук поворачивающегося ключа.

Дверь, отворяющаяся рывком. На пороге — два надзирателя.

Быстрым движением Ролан кладет осколок в рот.

1-й н а д з и р а т е л ь. Кто старший по камере?

Монсеньер Я.

1-й надзиратель. Останешься здесь. Остальные в коридор.

Прежде чем выпустить арестантов из камеры, надзиратели привычно ощупывают их — те стоят, расставив руки в стороны, столь же привычно облегчая процедуру проверки. Из кармана Ролана забрали ложку. У Гаспара в кармане платок — это можно оставить при себе. «Следующий!..» Те, кого уже обыскали, выходят в коридор, становятся лицом к стене. В камере остается один Монсеньер. Он должен присутствовать при досмотре.

Обыск продельвается быстро, грубо, формально, — ничего, собственно, не ищут, просто сваливают в кучу на казенное одеяло перерытые вещи: мыло, папиросы, белье, сахар, печенье. Сдвигают с места тюфяки, роются в письмах, выворачивают все наизнанку.

Крупно — стена в коридоре, цепочка для спуска воды в унитазе камеры номер шесть. Рука дергает цепочку.

Крупный план — вода смывает в унитазе бумажный сверточек.

Оба надзирателя выскакивают в коридор.

2-й надзиратель. Кто спустил воду?

Заключенные стоят у стены.

Ролан Я. Никогда не приходилось спускать воду из другой комнаты.

1-й надзиратель. Слушай, нашел бы себе другое развлечение...

Надзиратели пошли заканчивать обыск. Осматривают унитаз, окно, подвесную койку (ею не пользуются).

Монсеньер молча следит за казенной работой.

Один из надзирателей добирается до зарешеченного окна, специальным брусом проводит по перекладинам, проверяя звук.

Наконец заключенным разрешают вернуться. Обыск окончен.

Пятеро смотрят на учиненный разгром. Маню начал было разбирать вещи, сваленные в кучу на одеяло, да противно взятыся.

Ролан. Это, между прочим, нам только на руку.

Гаспар. Почему?

Ролан. Теперь они не скоро заявятся со следующим обыском. (Пауза.)

Вы приведите все в порядок. А я буду работать дальше.



Наплыв. Прошло минуты три. Перед Роланом прямоугольный осколок зеркала, катушка черных ниток, зубная щетка.

Крупный план — Ролан берет щетку, кладет зеркальце на кончик ручки. Нитками прикручивает зеркальце.

Гаспар, Маню, Монсьеьер смотрят на эту немудреную и безупречную работу рук.

Не отрываясь от своего занятия, Ролан объясняюще бормочет: «Это будет вроде как перископ, понятно?..»

Он подходит к двери.

— Сейчас увидишь...

Ролан и Гаспар у двери. Ролан просовывает зубную щетку в глазок. Кончик упирается в подвижную заслоночку, чуть заметным усилием руки Ролан ее отводит.

Дверь камеры снаружи. Маленький щиток, подвижно закрепленный над отверстием глазка, дрогнул, пополз в сторону.

Показывается кончик зубной щетки с примотанной полоской зеркала. Он прошел через отверстие волчка, остановился, не давая щитку вернуться на место. Потом Ролан начинает тихонько вращать свой «перископ». Видно, он поймал зеркальцем одну из ламп в коридоре — по щеке его пробежал «зайчик».

Р о л а н. Все в ажуре. Весь коридор просматривается в обе стороны.

Ролан вытягивает «перископ» из отверстия.

Р о л а н. Обыск у нас только что был, так что в этом смысле опасаться не приходится... Сегодня можем начать.

Стук в стену из соседней камеры.

М о н с ь е ы е р. Стучит восьмая...

Взобравшись на плечи Жео, Монсьеьер принакает лицом к оконной решетке. (Аппарат снимает его снаружи.) Он кричит.

М о н с ь е ы е р. Да-да! Слушаю!

Другое окно, снятое также снаружи. Лицо за решеткой соседнего окна, арестант кричит громко.

А р е с т а н т. Передаем в четвертую! (Пауза.) Слышишь?

М о н с ь е ы е р. Слышу, погоди!

Ролан торопливо подает ему метелочку, стоявшую в углу.

Р о л а н. Предупреди их, что здесь будут работать ремонтники и что больше ничего передавать не сможем. Ты понял?

Монсеньер кивает.

Окна, снятые извне. Монсеньер просунул метелку между прутьями решетки.

М о н с е н ь е р (кричит соседу из восьмой). Ну, бросай!

Техника этой тюремной транспортировки из камеры в камеру довольно сложна: раскрутив веревку с грузиком, стараешься придать вращению такой размах, чтобы сосед мог из окна зацепить палкой. Когда он тебе сигналил — поймал! — ты выпускаешь свой конец веревки с привязанным пакетиком, и сосед, покручивая палку, подтягивает его к себе, чтобы потом таким же образом передать в окно следующей камеры. Монсеньер явно наловчился во всем этом. Поймав грузик, он тут же окликает.

М о н с е н ь е р. Эй, в четвертой! Вы готовы?

Г о л о с. Да! Крути!

М о н с е н ь е р. Вам гостинчик от восьмой.

Г о л о с. Спасибо!

Мы видим все это вплоть до минуты, когда арестант из четвертой камеры получает в руки посланное ему.

Г о л о с. Спасибо, старик!

М о н с е н ь е р. Пожалуйста, детка! А теперь слушать всем! Сегодня ничего больше не пересылать! Ждем ремонтников. (Поворачивает голову направо.) Эй, восьмая, слышали?

А р е с т а н т и з 8-й. Вас понял! Спасибо!

В шестой камере. Монсеньер и Ролан явно довольны.

М о н с е н ь е р. Теперь они нас беспокоить не будут.

Ролан вытаскивает зубную щетку-«перископ», подает товарищам.

Р о л а н. Итак, начнем. Кто будет на стреме?

Г а с п а р. Позволь мне.

Г а с п а р. Позволь мне.

Р о л а н (вручая щетку, которую он держал изуродованной рукой). Держи. Смотри внимательней. Что увидишь, говори.

Г а с п а р (поспешно). Положись на меня!

Подойдя к двери, он просовывает «перископ» в отверстие волчка и смотрит.

В узкой вытянутой полоске зеркала виден коридор, надзиратель приближается к камере, с ним двое, нагруженные одеялами.

Г а с п а р. Идут!..

Р о л а н. Кто?

Г а с п а р. С одеялами...

Ж е о. Это не к нам.

Гаспар наблюдает.

Р о л а н. Вы все пока занимайтесь коробками. Сейчас вы мне не нужны.

Он приступает к своей работе обдуманно, аккуратно. Взял, вынув перышко, ученическую ручку, лежавшую рядом с пузырьком чернил,— она у него за отвертку. Крупный план — руки, отвинчивающие ножку от металлической откидной койки. Отвинтив и прикинув на вес, Ролан ею явно доволен.

Остальные тоже берут посмотреть. Маню и Монсеньер удивляются — до чего тяжелая. Ролан поясняет: «Это-то и требуется!»

Ролан попросил Жео помочь отодвинуть в сторону штабель картона в углу. Угол теперь свободен. Вооружившись ложкой, Ролан одну за другой приподымает шесть узких досточек паркета. Это не занимает много времени.

Цемент, с которого снят паркет.

Чья-то рука подает Ролану метелочку.

Ролан тщательно подмел пыль, покрывающую цемент. Берет у Маню ножку от кровати, обматывает носовым платком, чтобы удобней было держать. Собирается бить, как ломиком.

Крупный план — Жео и Гаспар, не сводящие глаз с Ролана. Громкий звук первого удара.

Монсеньер кинулся к двери, отстранил Гаспара.

М о н с е н ь е р. Отойди!

Крупно — мерно бьющая по цементному полу тяжелая железина. Следы от ударов еле заметны.

В кадре — Маню.

М а н ю. Так мы никогда не кончим. Бей сильней!

Р о л а н. Ты прав. Или за час надо пробить дыру, или мы все будем в карцере.

Крупн — бьющее в цемент железо. Ролан ударяет со всей силой. Все просто гремит. Цемент поддается.

Объектив резко переходит на Гаспара. Тот испуган.

Такой же резкий переход на Монсеньера, стоящего на стреме.

М о н с е н ь е р. Вы с ума сошли! Так нельзя!

Крупный план — Ролан. Безостановочно долбит пол. Не подымая головы, роняет:

— Только так и можно...

Не обращая внимания на общую тревогу, он продолжает греметь на всю тюрьму. Еще. Еще. Еще. Еще. И еще.

Грохот работы. Свистящее дыхание работающего.

В «перископе» видно, как из глубины галереи приближаются два надзирателя.

М о н с е н ь е р. Идут!

Ролан слышит, конечно. Не перестает колотить со всего размаху.

Искаженные тревогой лица.

То, что видно в узком зеркальце «перископа»: люди в форме, не обращая внимания на грохот, прошли мимо двери и пошли дальше.

М о н с е н ь е р (крупный план, он в обалдении). Скажите на милость, прошли...

Ролан бьет по-прежнему, разве чуточку тише. Он запыхался. От цемента начинают отходить первые осколки.

Ролан повернулся к Маню, тот молча подменяет его. Став на колени, на novo перематывает носовой платок, чтобы было удобней. Бьет нещадно. Вместе с заключенными объектив бесконечно долго, неотрывно, пристально смотрит сверху на этот кусок цементного пола, лежащий под равномерными, частыми ударами, на первые трещины, на отваливающиеся кусочки, которые тут же толкутся в пыль, на руки, держащие импровизированный лом, и опять на цемент под ударами железа..

Такой же неотступный, не прекращающийся сухой, жесткий грохот, оглушительный и тусклый вместе.

Гаспар, стоящий над работающим Маню, затыкает уши. Шум действительно невыносим.

И снова железо, долбящее цемент.

Маню ударил очень сильно, выдохся.

М а н ю. Давай ты, Жео.

Тот же ракурс — на близком расстоянии сверху, взгляд с уровня глаз человека, стоящего над работающим на корточках товарищем. Жео бьет очень сильно.

Меняются работающие руки. Теперь уже работает не один, другие руки отгребают цементную крошку, обломки покрупнее. Мусор отгребают и мисками пересыпают в мешок.

Все это без единого слова, на одних шумах.

Ж е о (он обращается к Монсьеру, который по-прежнему стоит с «перископом» у двери). Можешь больше не караулить.

М о н с е н ь е р. Это почему же?

Ж е о. Если они сейчас явятся, считай, что мы все спеклись.

М о н с е н ь е р. Думай, что говоришь!

Дыра пробита.

Ролан заглядывает в ее неровное, с оббитыми кирпичными и цементными краями отверстие.

Р о л а н. Ничего не видеть... Дай кусок картона.

Гаспар подает. Ролан свертывает лист в трубочку, зажигает, бросает в дыру.

Крупный план — летящее вниз тусклое пламя. Когда горящая бумага ложится на дно ямы, ясно, что она не превышает полутора метров.

Сюда-то они и пробивались — в некое подобие подпола, который разделяет пол камеры и подвальные помещения тюрьмы.

Ж е о. Готово.

Р о л а н. Вечером спустимся.

Он отошел, понимая, что всем остальным тоже хочется заглянуть. Гаспар раздвигает товарищей, теснящихся над дырой, протискивается вперед.

Г а с п а р. Разрешите, пожалуйста... (Смотрит.)

Р о л а н (Гаспару). Нагляделся? Тогда отойди, освободи место: нужно все спустить туда.

Из мешка в яму сбрасывают собранный мусор, камни. Тщательно подметают камеру. Когда все убрано, Ролан аккуратно вставляет на место вынутые доски паркета и вдвоем с Маню придвигает обратно в угол отодвинутый штабель картона. Ножку кровати привинчивает на прежнее место. Затемнение. Из затемнения снова та же камера. Ночь. На тюфяках, как обычно, пятеро. Но на постели Ролана и Маню вместо них самих лежат укрытые одеялами чучела. Если дежурный надзиратель, как обычно, заглянет в глазок, он не заметит отсутствия двоих.

Сделанные бог знает из чего, из груд картонных обрезков, из свернутых курток, палок, эти чучела под одеялами выглядят, впрочем, очень правдоподобно, в особенности, когда с соседнего тюфяка кто-нибудь потянет за веревочку: кажется, спящий почесывается во сне или, озябши, подтягивает колени к животу.

Р о л а н (за кадром). Давай попробуем.

М о н с е н ь е р. Давай.

Гаспар, лежащий рядом с манекеном, подергивает не слишком удачно.

Р о л а н. Ты не дергай, а тяни.

Г а с п а р. Я понимаю, но плохо выходит. Там заедает.

Р о л а н. Главное, не дергай.

Маню, стерегущий у дверей с «перископом», тревожно окликнул:

— Вечерняя поверка!

Все метнулись по местам, успев завалить манекены листами картона.

В открывшейся двери — Бубуль.

Б у б у л ь. Господа, заведение закрывается! Вы бы прибрали камеру перед сном!

Ж е о. Слушаюсь, начальник!

Бубуль запер за собой дверь.

Заключенные приводят в порядок камеру, вытаскивают наспех спрятанные чучела.

Р о л а н. В нашем распоряжении четверть часа — до первого обхода.

Наплыв. Та же камера. Стало темней. После отбоя свет в камерах не гасят, но убавляют. Чучела на тюфяках Маню и Ролана тщательно укрыты одеялами. Штабель картона сдвинут. У «перископа» дежурит Монсеньер. Маню и Ролан собираются в предстоящее им путешествие в подполье.

Монсеньер. Эй! Идет!

Ролан. Ложись, живо!

Мансеньер ныряет под одеяло на свой тюфяк. Маню и Ролан спиной прижимаются к той стене, где дверь: стараются совсем вжаться в нее, стоят, чуть скосив глаза на дверь в напряжении ожидания.

Крупный план — «волчок». Щиток отодвигается — за ним глаз надзирателя. Внимательно оглядывает камеру.

Вжавшиеся в стену, в шероховатый цемент ее — Маню и Ролан.

В кадре то, что видно в глазок. Потягивается присевший на своей постели Монсеньер... Киноаппарат медленно подвигается к соседнему тюфяку — это постель Ролана. Чучело под одеялом шевелится, будто потянувшись. Потом мы видим Гаспара, высунувшего из-под одеяла руку. Пошевелилось чучело на тюфяке Маню — будто он почесался. Из угла Жео дает понять наздирателю, что он тоже на месте.

Быстрый переход — в угол, где, затаив дыхание, прильнув к стене, стоят двое.

Крупный план — наблюдающий глаз.

Наконец щиток опускается. Все сошло благополучно. Маню и Ролан вздыхают с облегчением.

Ролан. Вот сволочь, он сегодня раньше времени...

Маню заглядывает в «перископ». В зеркальце виден дежурный, продолжающий свой обход.

Ролан (за кадром). Все в порядке?

Маню снимает с вешалки свою кожаную куртку на молнии, одевается. Ролан тоже собирается. Крупный план — он достает из доски откидного столика запрятанную там небольшую пилку. Берет с собой ложку, бутылочку из-под чернил — она превращена в копилку.

Теперь Ролан снова вскрывает паркет над дырой. Со своих мест Жео и Гаспар смотрят на него.

Маню первым протискивается в неровное, царапающее и пачкающее отверстие.

Снятые снизу ноги протискивающегося в дыру Маню. Он соскакивает на кучу обломков, которые утром были сюда ссыпаны. Когда глаза привыкают к темноте, видно, куда он попал: это подпол, где можно передвигаться разве что согнувшись в три погибели. Сюда выходит большая отдушина, загороженная массивными вертикальными прутьями. Подползши к ней, Маню видит за решеткой низкий сводчатый подвал — окно, из которого он смотрит, прорезано в верхней части стены этого помещения. Там полутемно и никого нет.

Ролан, наклонившись над дырой, окликает товарища.

Маню откликнулся: «Можешь идти».

Ролан возится со шпагатом. (Еще одна простая хитрость его плана: Шпагат с грузилом, спущенный в подпол, другим концом привязан к щиколотке Жео: можно будет не шумя, тихонько просигналить в камеру о своем возвращении. Шпагат не мешает аккуратно закрыть дыру паркетом.)

Сейчас Ролан спускается вслед за Маню. Почти ползком они добираются до решетки. Сквозь прутья можно разглядеть сводчатое, темноватое помещение, видимо довольно большое. Напротив смотрящих — зарешеченное окно, такое же точно, как то, к которому они припали лицом. Свет проникает в помещение с другой стороны.

Р о л а н. Вон то — ход в подпол под другими камерами, вроде нашего...

Но тут есть и другая дверь.

М а н ю. Откуда свет?

Р о л а н (жестом велит помолчать). Слушай!

Несколько секунд проходит — не слышно ни звука.

М а н ю. Никого!

Р о л а н (тихо). Ночью здесь никого не бывает. Только обход. Я перепилил решетку... Достаточно перепилить один брус.

Ролан приглядывается, выбирая именно тот брус, работать над которым им будет всего сноровистей.

М а н ю. А если обход и нас услышат?



Р о л а н (не отрываясь от своего дела). Я буду все время останавливаться и прислушиваться, не идут ли.

Крупно — маленькое полотно пилки, начавшей работать. Визжащий, нервирующий звук.

В камере Монсеньер заканчивает приводить все в порядок, не забыв о сигнальной бечевке.

Пилка уже довольно глубоко врезалась в плотный брус решетки. Визг металла то и дело обрывается и возобновляется — Ролан, как обещал, все время прерывает работу, чтобы прислушаться. Пилят, часто сменяясь. Пила, брус, руки Маню. Пила, брус, руки Ролана. Пила, брус, руки Маню; и каждый раз подолгу, под все тот же визжащий, не дающий привыкнуть к себе звук.

Крупный план — брус почти перепилен.

М а н ю. Кончай ты, Ролан.

Ролан последними движениями «доводит» работу: брус перепилен почти у самого основания. Допилив, Ролан чуть подает брус вверх, умело расширяет. Он подается, тем более что кирпич, в который брус вделан, основательно отсырел. Вынув перекладину, Ролан осторожно кладет ее на край проема. Проверяет, можно ли пролезть. Можно. Он проскальзывает между брусьями и соскакивает вниз. Маню некоторое время смотрит на невидимого нам теперь Ролана, потом следует за ним.

Арестанты находятся сейчас в большом сводчатом подвале — он выглядит еще ниже, потому что широк. Своды опираются на кирпичные четырехугольные столбы. Кирпич кажется набухшим от вековой сырости. Камень стен тесан кое-как и много раз обмазан цементом.

Помещение, по-видимому, служит складом, здесь держат списанные вещи: старые подвесные железные койки, на манер той, какую мы видели в камере, старые оконные рамы, неисправные умывальники. В другом углу сложены какие-то материалы: доски, черепица... Ролан, надевая куртку (он снял ее во время работы), успевает с любопытством посмотреть на все это хозяйство.

Запертая дверь, к которой ведет несколько ступенек.

Р о л а н. Эта дверь ведет в галерею.

Ролан и Маню продолжают свой осторожный осмотр.

М а н ю. Чего тут только не навалено...

Р о л а н. Склад.

Внезапно, словно припомнив что-то важное, Ролан возвращается к окну, через которое они пролезли сюда. Ставит вынутый брус на место.

Распил теперь совершенно незаметен.

Товарищи, продолжая обход, осматривают зарешеченную дверь.

Р о л а н. Вероятно, отсюда спускаются дежурные.

Теперь перед ними другая дверь.

Р о л а н. Это — тоже выход в галерею.

Рядом с этой дверью находится контрольный компостер.

Р о л а н. Здесь они отмечают.

Ролан и Маню продолжают озиаться. Внимание Ролана привлекает железка, немного отставшая от старой оконной рамы. Ролан тянет ее на себя, она легко отходит.

Ролан, соображая, вертит ее в руках, пробуяще ощупывает.

Р о л а н. Знаешь, вот тут я подрежу... И получится отмычка.

Он уже начинает подпиливать эту железку, как вдруг раздается шум шагов.

Оба настораживаются. Ролан, потянув Маню за собой, отступает поспешно в полутемную глубину подвала.

С той стороны, откуда в склад проникает свет, по лестнице спускаются два дежурных надзирателя. У одного электрический фонарь, у другого с собой контрольные часы — для проверки постов. Угощая спутника папиросами, тот, что постарше, ведет рассказ.

1-й надзиратель. Ну, так вот, муж у нее торговал кроличьими шкурками. Теперь и профессии такой больше не осталось! Женщина была отличная!

2-й надзиратель. Правда?

Оба говорят с акцентом южан.

1-й. Еще какая! (Останавливается, давая товарищу прикурить от зажигалки.) Прощу.

2-й. Спасибо. (Отмечает время обхода.)

1-й. Но в один прекрасный день муженек нас застукал. Свалился, как снег на голову.

Надзиратели проходят в глубь помещения. Съемка с высокой точки.

2-й. Веселенькая история!

Теперь мы можем понять, почему съемка велась с высокой точки: так видит тюремщиков Маню. Общий план. За кирпичным столбом, поддерживающим своды, стоит Ролан, Маню — у него на плечах. По мере того как надзиратели приближаются, Ролан старается скрыться, отодвигаясь то за одну, то за другую грань прячущего их столба.

Мимоходом надзиратели освещают фонариком громоздящиеся вдоль стен вещи.

1-й. Ну, думаю, сейчас начнется драка! Но ничегошеньки не произошло. Он просто повернулся и ушел.

Надзиратели обходят столб. Одновременно с ними обходит его с другой стороны и Ролан, держа на плечах товарища. Их не заметили.

2-й. Ну, а потом?

1-й. А что потом? Ходил к ней еще раза три. А там меня перевели в Париж, мы уж, конечно, больше не встречались.

Они идут на аппарат, проходят мимо него, отпирают ключом дверь в галерею и закрывают ее за собой.

Маню по-прежнему стоит на плечах Ролана, оба прижимаются к кирпичам столба. Проходит еще несколько секунд, прежде чем Маню соскользнет, почти упадет наземь. Ролан с трудом расправляет плечи, вытирает лоб. Улыбка, похожая на вздох облегчения.

Ролан возвращается к своему занятию — мастерит отмычку.

Крупный план занятых этим рук. Пальцы вертят и переворачивают кусочек железа, то подрезая с одной стороны, то подравнивая с другой. Превращение бесформенного обломка почти чудесно <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В предварительных вариантах сценария Жак Беккер помечал: «Это должно занять две минуты экранного времени; снимать всю работу не отрываясь; у зрителя должно быть ощущение, что ему показали исполнение коронного номера».

Последние касания пилки. Ролан, прищурившись, критически и удовлетворенно рассматривает свою работу.

Р о л а н (одобрительно). Кажется, подойдет... Сейчас проверим.

Камера провожает Ролана и Маню к двери, за которой только что скрылись дежурные. Дверь крепкая, и замок выглядит основательным.

Р о л а н. Они вышли отсюда, ну, и мы за ними...

Крупный план замка, в который Ролан осторожно просовывает свой инструмент; еле заметными, нащупывающими движениями он старается поймать язычок запора; поймал.

За открывшейся дверью — полутемная галерея. Ролан хлопает Маню по плечу:

— Пошли!

Подтолкнув товарища, Ролан проходит в подвальную галерею.

М а н ю (негромко). Но куда мы попадем отсюда?

Ролан вместо ответа присаживается на корточки, потянув спутника за рукав. Ладонью разглаживает земляной пол и чертит кончиком отмычки четырехугольник с четырьмя кружками по углам.

Крупный план этого простенького чертежа, возникающего под его рукой.

Р о л а н (за кадром). Это тюрьма. План подвального этажа.

М а н ю (за кадром). Так.

Покалеченный указательный палец Ролана ложится на кружок в левом углу чертежа.

Р о л а н (за кадром). Отсюда мы только что вышли. Такие помещения на каждом углу, всего четыре.

Продолжая объяснять, Ролан ведет пальцем по чертежу.

Р о л а н (за кадром). Между ними галереи; мы сейчас вот здесь...

Ролан привстает.

М а н ю (за кадром). А где должен быть вход в канализационный коллектор?

Р о л а н. Может быть, в угловых помещениях, может быть, в галереях. Входов в коллектор может быть и несколько.

Ролан стирает рукой чертежник и подымает сделанную из чернильного пузырька копилку, освещая путь.

Стараясь ступать тише, они продвигаются по галерее, проходят с полсотни метров. Они опять перед дверью. Ролан пускает в ход отмычку. Голова Ролана осторожно высовывается из-за чуть приоткрытой двери. Все спокойно. Убедившись в этом, Ролан пропускает товарища и отмычкой же запирает дверь сызнова.

Они проходят залом, похожим на первый, но поменьше. Ролан без труда отпирает следующую дверь.

М а н ю. Неужели у них все замки одного образца?

Р о л а н (за кадром). Одного. И у дверей камер замки тоже одного образца. Так удобней: не таскать же надзирателям связку в тридцать шесть ключей.

Маню тихо смеется.

М а н ю (шепотом). Нам тоже так удобней.

Р о л а н (просто). Да, но ты знаешь, такую штуку тоже не всякий сделает. Они проходят в следующую галерею. Дверь опять заперта.

Мы видим их удаляющиеся спины, уходящий огонек коптилки.

Теперь они идут опять лицом на нас.

Очередная запертая дверь. Это препятствие преодолевается, как и раньше. Ролан и Маню осторожно проникают в третий подвальный зал.

Они бесшумно пересекают помещение, еле освещенное единственной слабой лампой, и уже привычно направляются прямо к двери в следующую галерею.

Вот они уже идут по ней.

Ролан останавливается. При слабом свете коптилки он рассматривает небольшую, чуть побольше метра, дверь в боковой стене. Она обита толстым железным листом. Около нее — как было в первом зале — контрольный компостер, дежурные отмечают здесь время своего обхода.

М а н ю. Оно?

Р о л а н. Оно самое. А вот замочек этот не возьмешь... Другая система.

Ролан пытается чуть приподнять дверь с петель, так, чтобы хоть немного высвободился стержень, на который они навешены. Это ему удастся, и он заклинивает петлю в нужном ему положении, подсунув кончик отмычки.

М а н ю. Что ты делаешь?

Р о л а н. Распилю этот стержень.

М а н ю. Но тогда дверь не будет держаться!..

Р о л а н. Увидишь.

М а н ю (показывает Ролану на контрольный компостер). Он у них под наблюдением, посмотри!

Ролан замедлил с ответом, занятый своим делом. Он пилит ставший теперь доступным стержень, на который надеты плотные, хорошо смазанные стальные петли. Маню светит ему. Перепилив стержень у нижней петли, Ролан принимается за верхнюю. Закончив, он легонько проталкивает вниз освободившиеся столбики державшего дверь металла. Потом с усилием — дверь тяжелая — вынимает ее из проема.

Р о л а н (наконец отвечает). Ну и пусть наблюдают.

Ролан заглядывает в проем, улыбается, дает заглянуть и убедиться Маню. Это колодец, ведущий в тюремный коллектор сточных вод.

М а н ю. Здорово!

Р о л а н. Подай мне стерженьки... Второй тоже.

Половинки распиленных стержней Ролан теперь всовывает в петли, оставшиеся прикрепленными к стене. Чтобы лучше держались, он для верности закрепляет их втиснутыми туда же спичками.

М а н ю. Ну, а дальше?

Р о л а н. Сейчас.

Он прислоняет снятую с петель железную створку к низу проема и, войдя в него, изнутри ставит створку на место, насадив легко теперь снимающиеся и надевающиеся петли на вставленные им стерженьки. Маню может убедиться, что обход ничего не заметит, дверь держится отлично.

Р о л а н (из колодца). Порядок?

М а н ю. Порядок.

Ролан снова снимает дверь и выходит. Он обращает внимание на ключик от компостера, который висит тут же на шнуре, и кладет его на крышку компостера.

Р о л а н. Так мы сможем узнать, проходил ли кто-нибудь, пока мы были внизу.

М а н ю. Точно!

Ролан исчезает в темном проеме. Слышно, что он зовет Маню.

Закрепленные в стене колодца металлические скобы лесенкой ведут вниз. Ролан спускается, Маню прилаживает дверь на место, потом тоже сходит вниз.

Канализационный коллектор тюрьмы Санте. Это бетонированная труба метра на два с небольшим в диаметре. Сточные воды текут внизу в неширокой канавке. Примерно на уровне человеческого роста в кожухах, предохраняющих их от сырости, идут лучки электропроводки. Ролан находит выключатель, зажигает свет. Теперь Маню может задуть копилку. Два человека довольно быстро идут по освещенной и прямой трубе, камера долго видит их удаляющиеся фигуры, пока они не сворачивают. Поворот доводит их до перегородившей коллектор бетонной стенки. Внизу в ней маленькое отверстие, принимающее сточные воды из канавки. Р о л а н (указывая на свод). Сейчас мы под стеной, которая выходит на улицу Жан-Долен...

Ролан похлопал, постучал по преграде.

Р о л а н. Бетон высшего качества. Не стоит и пытаться. Попробуем посмотреть, что там, направо от поворота.

Они идут обратно, скрываются из виду.

Проходят мимо металлической лестницы, по которой спустились сюда. Маню глянул на нее.

М а н ю. Как ты полагаешь, они сюда часто спускаются?

Р о л а н. Нет. Тут бывают только ассенизаторы, водопроводчики, да и то не часто, наверное.

Ролан и Маню проходят дальше.

Поворот за поворотом по коленчатой трубе коллектора.

Камера заглядывает в очередной закоулок, приглядывается: в глубине трубы такая же бетонная «пробка», как и в другом конце проделанного беглецами пути.

Ролан чуть присвистнул.

Р о л а н. На этот раз нас обыграли. Здесь тоже не пройдешь.

Он с силой постучал ладонью по бетонному простенку.

М а н ю. Крепко?

Р о л а н. Гляди.

Ручкой своей отмычки он пробует царапнуть бетон. На крупном плане видно, что на поверхности не остается следа. Ролан продельвает ту же пробу на поверхности ближнего к «пробке» кольца трубы. Крупно — царапина отчетливо видна.

Р о л а н. А вот здесь — не бетон. Простой цемент. Сладим.

М а н ю. Каким образом?

Р о л а н. Пробьемся в обход.

М а н ю. Но на это потребуются недели!

Р о л а н. Только несколько дней. Завтра же придем сюда со всем необходимым.

Они шагают обратно к металлической лестнице, по которой спускались сюда. Ролан зажигает свою копилку, гасит электричество.

Приоткрывается железная створка, ведущая в галерею. Появляются Ролан и Маню. Маню проверяет, где находится переложенный ими ключ. Его явно трогали.

М а н ю. Смотри! Они проходили!

Р о л а н (спокойно). Да. Поставь дверь на место.

М а н ю. Сейчас.

Осторожно устанавливает дверь на перепиленные стержни. Замечает, что Ролан поворачивает не в ту сторону, откуда они сюда пришли.

М а н ю. Разве мы шли не оттуда?

Р о л а н. Так короче... Мы ведь сделали почти полный круг.

Довольно быстро они доходят до складского помещения, откуда было начато путешествие. На ходу Ролан приглядывается к остовам железных коек.

Р о л а н. Завтра это нам сгодится. Сделаем ломик.

Подтянувшись к высоко прорезанному окну, мужчины один за другим протискиваются сквозь отверстие в решетке. Ролан ставит на место перепиленный им брус. Теперь все, как было..,



Камера номер шесть, но разглядывать ее некогда.

В зеркальце «перископа» — надзиратель, ведущий утреннюю поверку. Он приближается.

Г а с п а р (он на стреме). Осталось до нас только пять камер!

Жео и Монсеньер в тревоге.

М о н с е н ь е р. Накрылись!

Ролан и Маню добрались до дыры.

М а н ю. Гляди! Они уже сняли паркет! (Он тихо окликает.) Эй!

Над дырой склоняется лицо Жео.

Ж е о. Поторопитесь. Уже идет утренняя поверка.

Опять еле успевающий мелькнуть перед нами общий вид камеры.

М а н ю (за кадром). Я сейчас!

Маню вылезает из дыры.

М о н с е н ь е р. Миленькие мои, побыстрей же! Ну, Ролан, что ж ты!

Ролан кое-как подтягивается и вылезает, пока Гаспар, стоящий у глазка, повторяет одно: «Скорей! Скорей!»

Заключенные в спешке хватают чучела, швыряют их в подпол, закрывают дыру паркетом.

В «перископе» видно: надзиратель открывает дверь соседней камеры.

Двое пододвигают на место штабель картона.

В замке поворачивается ключ.

Перед вошедшим Бубулем мирно спящая камера.

Встает один Монсеньер, он лежал под одеялом одетый.

М о н с е н ь е р. Доброе утро, начзльник!

Б у б у л ь. А прочие еще дрыхнут? Везет людям.

М о н с е н ь е р. Хоть во сне забудешься!

Б у б у л ь. Ты что это спишь не раздеваясь?

М о н с е н ь е р. Всю жизнь зябну!

Монсеньер исправно вступает в свои обязанности старшего по камере.

Надзиратель уходит, закрыв двери, как обычно.

М о н с е н ь е р (к Ролану и Маню). Что там у вас стряслось?

Все откидывают одеяла, встают. Встает и Маню.

М а н ю. Вы все одеты? Почему?

Монсеньер. Чудак, мы же ждали отправки в карцер.

Маню. Не слишком вы нам доверяете!

Монсеньер (нетерпеливо). Будете рассказывать или нет?

Ролан. Дорогу мы нашли. (К Маню.) Нашли?

Маню. По-моему, да.

Гаспар. Почему же вы не вернулись вовремя?

Ролан. Ты при часах? Нет? Ну, так и мы не при часах. Тут надо что-то придумать, если говорить серьезно.

Ролан начинает раздеваться. Маню, голый по поясу, умывается в углу.

Лазарет тюрьмы Санте. Монсеньер перед столом, заставленным пустыми склянками; горло у него замотано шарфиком.

Он ждет очереди. Фельдшер занят с другим: собирается сделать укол спустившему брюки заключенному.

Фельдшер и заключенные обмениваются философическими рассуждениями, видимо, по поводу болезни пациента.

Монсеньер (назидательно). Главное, детка моя, никаких женщин! Никаких и никогда! В этом весь секрет.

Дернувшись от укола, пациент возразил:

— У каждого свой вкус... Не так ли, фельдшер?

Фельдшер промывает шприц после укола, не поддерживая разговора.

Монсеньер. И никаких мужчин — тем более!

Пациент. Вот здорово сказано! Значит, ты выходишь из положения без чужой помощи.

Монсеньер угрожающе двинулся на него.

Монсеньер. Хочешь хлопотать по морде?

Фельдшер. Будет, будет! Подставляй нос!

Монсеньер запрокидывает голову, чтобы фельдшеру было удобнее закапать ему в нос капли. Когда процедура закончена, Монсеньер морщится, но благодарит — вынул из кармана сигарету и сунул ее за ухо тюремному медику.

Фельдшер. Всегда к твоим услугам.

Монсеньер закрывает за собой дверь лазарета, идет коридором до решетки, отделяющей одну часть коридора от другой. Стражник, которому полагается отпирать и запирать ее, заболтался с подсевшим к нему сослуживцем. Монсеньер ждет. Он становится поближе к железному баку с песком (его держат здесь на случай пожара).

Крупно — рука, захватывающая пригоршню песку. Пересыпает добычу в карман.

Стражник все толкует с приятелем.

Лицо Монсеньера, наблюдающего за ним. И снова — песок и рука.

Наконец Монсеньер кротко напоминает о себе. Стражник, нехотя оторвавшись от беседы, пошел отпирать.

Монсеньер идет коридором. Та же неживая, казенная чистота — кажется, будто пахнет масляной краской и дезинфекцией. Над казенным коридором — голос по местной радиосети, плохо различимые слова.

Монсеньер останавливается около своей камеры, его должны впустить туда. Он опять ждет.

М о н с е н ь е р. Начальник! Можно вас?

Бубуль подходит, чтобы, согласно правилам, обыскать вернувшегося.

Б у б у л ь. Подними руки.

М о н с е н ь е р. Слушаюсь, начальник.

Бубуль ощупывает арестанта, как водится, тот конфузливо жмется.

Б у б у л ь. Не строй недотрогу!

Привычным жестом проведя по бедрам арестанта, Бубуль нащупал в кармане что-то лишнее. Это песок.

Б у б у л ь. Зачем тебе песок?

М о н с е н ь е р (не опуская рук). Миски чистить... В этом нет ничего дурного. Посуда должна быть в порядке. А чистить нечем! (Надзиратель открывает ему дверь в камеру.) Спасибо, начальник!

Наплыв. Монсеньер переступает порог. Звук закрываемого за ним замка.

Прикинув ухом к двери, он несколько секунд прислушивается.

Р о л а н (с нетерпением). Ну?!

Монсеньер с выражением человека, которому есть чем порадовать компанию, торжественно медлит, разматывая шарфик.

Лица его товарищей — они ждут.

Монсеньер, держа в каждой руке по аптекарскому пузырьку, осторожно преподносит их Ролану.

Ролан чрезвычайно доволен.

Наплыв. Из наплыва — песочные часы, сооруженные, само собой, Роланом из двух флакончиков и горсти песка.

Крупный план — песочные часы, поставленные на табурет, и пригнувшиеся к ним лица заключенных камеры номер шесть, следящие за тонкой струйкой пересыпающегося песка. Уходят последние песчинки. Раздается звон тюремных часов.

Р о л а н. Точно полчася! Их только следует вовремя переворачивать и не забывать сделать пометку. И можно будет спокойно работать.

М о н с е н ь е р (восхищенно). Сила!

Все принимаются за дело: штабель картона — в сторону, теперь — доски паркета... Маню с Роланом спускаются в дыру, Монсеньер продергивает вниз шпагат.

Из наплыва — лестница, ведущая в колодец коллектора. Спускается Ролан.

Маню сверху передает ему доски и прочее, чем — можно догадаться — запаслись на подвальном складе. Держа доски под мышкой, они уходят по трубе.

Ролан и Маню сгружают все принесенное возле бетонной «пробки» коллектора. Промеряют (просунув шест в отверстие) толщину бетонной стенки.

Р о л а н. Примерно метр... Туннель, стало быть, надо бить метра на три. Сначала сделаем помост.

Опустившись, Ролан начинает прилаживать принесенные доски: на этих мостках и работать будет удобней и не рискуешь завалить камнями сточную канавку, засорить сток. Маню помогает ему. Одну из досок он приспособливает как своего рода полочку под песочные часы.

Медленно начинают перетекать песчинки.

Ролан мелом обвел на цементе круг диаметром сантиметров в семьдесят — горловину подкопа. Затем без промедления пускает в ход тяжелый

самодельный лом. Удары гулко отдаются в трубе. Крупный план — по цементу побежали первые трещины.

Работает сменивший Ролана Маню.

Панорамирующее движение камеры открывает зрителю Ролана, который, пока ломом действует товарищ, старается усовершенствовать свою отмычку. Он не забывает поглядеть на песочные часы. Последние крупинки стекают в нижнюю склянку. Ролан переворачивает часы, мелком ставя крест на грифельной доске. Такие грифельные доски висят снаружи у камер, на них помечается, сколько там находится постояльцев. Видно, Ролан отыскал свою все в том же подвальном складе.

Работа под землей идет давно — на грифельной доске уже несколько крестов.

Маню останавливается, чтобы отдышаться, смотрит на занятие Ролана.

М а н ю. А ну, покажи...

Крупно — отмычка, сейчас похожая на самый обыкновенный ключ.

Р о л а н. Теперь мне не надо будет каждый раз провожать вас сюда. Этим отопрет всякий.

Маню снова долбит стену. Отлетают куски цемента.

Стена, изъязвленная ударами лома. Она снова и снова возникает из наплывов, чередуясь с крупными планами лиц и рук сосредоточенно бьющих ломом мужчин.

Из наплыва — Ролан у песочных часов.

Р о л а н. Два часа ночи... Нам пора.

Маню тотчас прекращает работу. Оба уходят знакомым уже путем.

Из наплыва — подпол под шестой камерой. Поставив на место перепиленный брус решетки, товарищи подходят к спущенному сверху шпагату. Маню дергает его.

Обязанная шпагатом босая нога Жео.

Крупный план: глаз надзирателя в отверстии «волчка».

Жео незаметно подталкивает лежащего с ним рядом Гаспара.

Киноаппарат постепенно обводит взглядом камеру. На всех пяти тюфяках зашевелились спящие — в том числе и «Маню» и «Ролан».

Глазок закрывается.

Поспешно поднимаются лежавшие.

Из наплыва — Маню, вылезавший из подвала.

М о н с е н ь е р. Обход только-только прошел...

М а н ю. Лезьте побыстрее, Ролан там вас ждет.

Жео начинает спускаться. Ему это нелегко, он еле протискивается.

Же о. Ах, чтоб тебя, не пролезешь...

Исчезает в дыре. За ним следом — Монсеньер.

Перед тем как соскользнуть вниз, он соорудил на прощание гримасу и отсалютовал: «До скорого!»

Жео спускается по железной лесенке колодца, за ним — Монсеньер. Сопровождающий их для первого раза Ролан показывает, куда идти дальше. Теперь по знакомой нам цементной трубе, в свете несильных ламп, идут над сточным желобом уже трое.

Крупно — песочные часы.

Р о л а н. На то, чтобы сходить за вами и привести сюда, ушло ровно двадцать восемь минут. (Указывая на стену, уже «печатающую» ломом.) Учтите, это не очень легко.

М о н с е н ь е р. Мы постараемся.

Р о л а н. В добрый час! Пойду поспать. (Уходя.) Не забывайте о времени. Смотрите на часы.

Г о л о с Ж е о (вслед уходящему Ролану). Спи, не волнуйся.

Он и Монсеньер глядят на уходящих.

М о н с е н ь е р. Вот это парень!

Же о. Да. (Пауза.) Ну, начали.

Он с силой бьет ломом. Наплыв.

Крупный план — отраженный в зеркальце коридор тюрьмы. Все спокойно.

На страже — Гаспар. Потом панорамирующее движение киноаппарата впускает в кадр Маню. Попеременно крупные планы беседующих.

Г а с п а р. Знаешь, Маню, это поразительно.

М а н ю. Что именно?

Г а с п а р. Я никогда не испытывал ничего подобного... Тебе это покажется странным, но я впервые себя чувствую так хорошо. Клянусь! С такими, как

вы, чудесно. По-моему, я сам стал другим. (В кадре теперь только лицо Маню, голос Гаспара — за кадром.) Это вы меня сделали другим — ты и Ролан.

Маню не ответил, повернул голову... Наплыв.

Ролан вылезает из дыры.

М а н ю. Ну, что? Как они там?

Р о л а н. Порядок. Раз у них ключ, они справятся не хуже моего... (Его голос звучит за кадром — Ролана заслонил подошедший Гаспар.) Жео, знаешь ли, все сумел сделать с первого же разу, я даже не ждал от него...

Гаспар, очевидно, задетый тем, что говорят не о нем и не с ним, отходит прочь и довольно мрачно вытягивается на своей постели.

Г а с п а р. В коридоре все в порядке... Я ложусь.

Повернулся спиной к товарищам. На тех его демонстрация, в общем, подействовала.

М а н ю. Ему тоже следует спуститься... Завтра я возьму его с собой.

Р о л а н. Очень хорошо.

М а н ю (после паузы). Тебе надо выспаться. Ложись.

Ролан не заставляет себя просить — ложится. При этом не забывает привязать к щиколотке сигнальный шпагат. Наплыв.

Маню достает из шкафчика пакет с леденцами.

Подходит к своей постели, рядом с тюфяком Гаспара. Тот спит или притворяется спящим. Минутку посмотрев на него, Маню трогает его за плечо и угощает леденцами. Гаспар повернулся к Маню, берет конфету.

Г а с п а р. Спасибо, Маню...

Наплыв. Из наплыва — крупный план водопроводного крана над унитазом. Он неисправен: течет.

В кадр входит рука Гаспара — он наливает себе кружку.

Г а с п а р. Кран течет все больше...

Он подходит к товарищам, которые усердствуют над коробками. Отложив работу, Ролан идет к крану. Осматривает его.

Р о л а н. Прокладка ни к черту... Может выбить в любой момент.

Монсеньер в свою очередь наклоняется к крану.

Монсеньер. Если это случится ночью, к нам тут же нагрянет дежурный надзиратель!

Ролан (кивнув). Да.

Маню (он встревожен). Лучше уведомить его сейчас. Вызови его, Монсеньер!

Монсеньер идет к двери.

Монсеньер. Ох, ни к чему нам тут водопроводчики, не звали бы...

Маню. Ничего не поделаешь, надо.

Жео, проснувшись, поворачивается к Монсеньеру.

Жео. Не любишь рабочий класс...

Монсеньер. Спи уж...

В коридоре Бубуль замечает, что его зовут из шестой.

Бубуль на пороге.

Монсеньер. Здравствуй, начальник.

Бубуль. А дальше?

Монсеньер. Течет кран. (Пауза.) Зря вода льется.

Бубуль проверяет кран, сердится, как положено: «Ну вот, конечно, перекурили. Теперь ищи вам водопроводчиков». Обратил внимание на то, что Жео недвижим под своим одеялом: «Он у вас там не помер?»

Маню. Мы вам такой свиньи не подложили бы, начальник, мы вас любим. Если кто и помрет, то не в ваше дежурство.

Бубуль. Ох, от вас всего жди. И самоубийством, бывает, кончают. Чего только не бывает... Люди на все способны..

Монсеньер. Но способны и на самое прекрасное!

Бубуль. Какой слог! Ты бы пошел в адвокаты... Ладно, пришлю водопроводчиков. А вы собирайтесь — сейчас на прогулку.

Бубуль выходит и запирает за собой дверь.

Из наплыва — коридор. Бубуль сопровождает к шестой камере двух водопроводчиков из заключенных, несущих свои инструменты. Один из них здоровеннейший парень.

Они входят в камеру.

Бубуль (показывает кран). Почините как-нибудь. И поживей.

1-й водопроводчик. Будет сделано, начальник.



Бубуль закрывает за собой дверь. 2-й водопроводчик глубокомысленно рассматривает поломку.

2-й водопроводчик. Течет, значит...

Монсеньер. Видишь же, льет. День и ночь льет. На нервы действует. Видя, что Монсеньер в самом деле весьма раздражен, водопроводчик тут же берется за инструменты, успокаивающе бурчит себе под нос что-то вроде: «Брось, сейчас все будет в порядке, починим...»

Коридор. Только что вышедший из шестой камеры Бубуль слышит какое-то начальственное распоряжение — насчет прогулки заключенных (голос за кадром). Бубуль пошел, ворча про себя: «Ах, сучий сын, вечно ему больше других надо...» Отпер крайнюю камеру: «На прогулку! Не задерживайтесь! Чтоб тихо было!» Заключенные гуськом выходят в коридор. Закрыв дверь в опустевшую камеру, Бубуль идет к следующей: «На прогулку! Давайте не будем задерживаться!» Заключенные выходят. Та же процедура... И так — во всех камерах, вплоть до шестой.

Бубуль (за кадром). Давайте поторопимся! И чтоб тихо!

Под этот аккомпанемент заключенные шестой камеры выходят один за другим.

Напльв. Дверь раскрывается. Первым с прогулки входит в камеру Гаспар, остальные за ним. Гаспар снимает куртку. Замыкает шестивие Бубуль, зашедший проверить кран. Кран исправен.

Бубуль. Больше не льет... Постарайтесь не перекручивать.

Ролан. Большое вам спасибо.

Бубуль ушел. Ролан в свою очередь проверяет кран.

Ролан. Так будет спокойней.

Маню (хмуро). Что-то быстро они управились. И нас даже не подождали, чтоб на чай получить.

Маню зашагал по камере, придирчиво оглядывая ее. Киноаппарат тоже окинул взглядом всю ее целиком.

На Монсеньера соображение Маню подействовало.

Монсеньер. Правда, странно! Обычно эти ребята своего не упускают.

(Сосбразив, он кинулся шарить в шкафчике.) Так и есть! Сигареты сперли!

Ролан, вставши, тоже порылся в своих вещах. Он возмущен.

Р о л а н. И у меня! Целую пачку...

Гаспар тоже обнаруживает у себя пропажу: «Марки!»

М а н ю (обращаясь ко всем). Больше ничего не пропало?

Р о л а н (он заканчивает проверку, как и остальные). Съестное цело.

М о н с е н ь е р. У меня тоже.

Ж е о. У меня, слава богу, вообще ничего не пропало.

М а н ю (идет к двери). Прекрасно. (Резким стуком он опять вызывает надзирателя.)

Г а с п а р. Что ты делаешь?

Р о л а н. Брось, Маню! Не стоит!

М а н ю. А я говорю — стоит.

Со скрипом открывается дверь.

Б у б у л ь. Во что теперь поиграем?

М а н ю. Скажите, господин Гренваль сейчас здесь?

Б у б у л ь. Только что видел его. А в чем дело?

М а н ю. Нам бы с ним повидаться.

Крупный план — лицо Бубуля. Понять он ничего не понял, но на все согласен.

Б у б у л ь. Хорошо. (Ушел.)

Гаспар хотел было спросить для ясности, кто это такой — Гренваль, но дверь тут же отворилась снова. Гренваль с порога вежливо поздоровался.

М а н ю. Здравствуйте, господин Гренваль. Извините нас, но вот что произошло. Пока мы были на прогулке, тут работали водопроводчики...

Гренваль понимающе кивает, приглашая продолжать. Вмешивается Монсеньер.

М о н с е н ь е р. Сейчас они поминают нас добрым словом, куря наши сигареты. Пишут письма домой и клеют наши марочки.

Г р е н в а л ь. Зачем их сюда вызывали?

М а н ю. Кран подтекает...

Гренваль подошел к крану и попробовал, как он работает.

Г р е н в а л ь. Он немножко туговат, кажется?

Маню, Монсеньер и Жео обменялись взглядами — Гренваль их приводит в восторг. Тот, выходя, небрежно бросает: «Сейчас вернусь с мастерами». М о н с е н ь е р. Спасибо, господин Гренваль!,

Гренваль вышел и закрыл дверь. Маню на радостях дает тумака Монсеньеру.

Жео встает, с трудом расправляя затекшие мышцы и зевая так, что того гляди вывихнет челюсть.

Ж е о (удовлетворенно). Теперь можно будет поразмяться!

По коридору за непроницаемым Гренвалем поспешают недоумевающие парни-водопроводчики. Гренваль не отвечает на их вопросы, он отпирает дверь шестой.

Г р е н в а л ь. Входите, входите. Поглядите, что тут с краном.

Все заходят.

1-й в о д о п р о в о д ч и к (совсем потерянно). Мы ж его только что чинили...

Гренваль, не обращая внимания на него, оставляет помещение. Выйдя, он еще раз заглядывает в камеру.

Г р е н в а л ь (заключенным). Сейчас вернусь.

Ключ в замке.

Обоим водопроводчикам сейчас худо. Пятеро отступают их.

Крупный план — Жео сует в рот первому водопроводчику сигарету.

Ж е о. Сейчас дам прикурить. (Он отвешивает одну за другой две могучие оплеухи — парень не устоял на ногах.)

Крупным планом промелькнуло испуганное лицо Гаспара. Маню примеривается ко второму мастеру. Ражий парень прижался к стене.

2-й в о д о п р о в о д ч и к. Вы чего это!

Понимая, что драки не миновать, парень первым пускает в ход кулаки.

Но Жео, разделавшись со своим слабосильным противником, уже тут как тут. Короткая схватка — и здоровенный водопроводчик от удара Жео летит через всю камеру — прямо к Маню. Маню бьет его под ложечку. Парень, согнувшись от боли пополам, сползает вниз по стене. Жео, пока что, вернувшись к своей первой жертве, хлещет его по щекам — сперва почти на-

ставительно, потом ожесточаясь. Ролан спешит остановить его.

Р о л а н. Хватит, Жео! Ты уж озверел! (Жео останавливается и смотрит на Ролана, успокаиваясь.) Обыщи его.

И начинается такая обычная в Санте процедура — личный досмотр. Жео и Маню извлекают из карманов избитых парней ворованное.

Р о л а н. В следующий раз не берите без спроса. Себе дорожке выходит. За отворившейся дверью — Гренваль. Он игнорирует следы потасовки, перевернувшей камеру.

Г р е н в а л ь. Исправили?

М а н ю. Да, господин Гренваль, спасибо большое.

Г р е н в а л ь (выпроваживая мастеров). Теперь можете идти на стройплощадку в третий сектор.

2-й в о д о п р о в о д ч и к. Слушаюсь, господин Гренваль.

1-й водопроводчик поторапливает напарника — ему не терпится убраться отсюда восвояси. Все трое уходят; прежде чем закрыть за собой дверь, Гренваль оборачивается, чтобы переспросить: «Теперь все в порядке?» Жео (за кадром). Спасибо дорогому начальству!

Обитатели камеры, укладывая на место отбитую собственность, имеют весьма довольный вид.

Г а с п а р (Маню отдает ему его марки). Это было поразительно! (Берет марки.) Спасибо, Маню!

Рассевшись, все принимаются мастерить коробки.

Работают Ролан и Маню.

Р о л а н. И все-таки ты вел себя несерьезно, Маню. Это мальчишество. Не время бы сейчас...

Ж е о. Ничего, проехало...

Из наплыва — крупный план лампы в проволочном чехле. Лампа над дверью горит в полнакала — значит, уже был вечерний отбой. Как всегда в этот час, дежурный по камере, Жео, выносит за порог миски и щетку, и, как всегда в этот час, как положено, дверь запирается. Несколько секунд выжидают, затем Гаспар и Маню отодвигают картон, снимают паркет. Маню, потом Гаспар, потом Монсьеер по очереди спускаются в дыру. Ролан, прежде чем лечь, укладывает дощечки паркета на место и при-

вязывает к щиколотке Жео сигнальный шпагат. Жео уже успел растянуться на своем тюфяке. Ролан тоже ложится.

Крупные планы лиц.

Же о (угрюмо). Ролан! (Пауза.) Я с вами не пойду.

Р о л а н (он даже привстал). Что?!

Же о. Я останусь здесь.

Р о л а н. Не веришь больше в это дело?

Же о. Что ты! Нет, тебе все это удастся. Не в том причина... Не помню, говорил ли я тебе: у меня мать, она чуть не померла, когда меня брали. Если я сбегу, к ней опять явятся. Это ее может убить. В общем, останусь тут. (Пауза.) Остальным я пока ничего не скажу.

Крупный план — Ролан задумался...

Из наплыва — отверстие подкопа. Он уже очень глубок. Лежа в нем, Ролан бьет и бьет; летят пыль, мелкие осколки. Работать в такой позе, конечно, не легко. Ролан останавливается, чтобы отдышаться.

Р о л а н. Жео, водички бы...

Жео дает ему напиток. Вода в миске стоит на полочке, рядом с песочными часами.

Р о л а н. А ведь дело подвигается. Осталось немного. (Пауза.) Жаль, ты не пойдешь с нами...

Же о. Дай поработаю.

Поменялись местами. Скорчившись, Жео протиснулся в дыру. Продолжает долбить стену.

Р о л а н. Ну, как идет?

Же о. Вероятно, уже близко: пошло опять туго, как было в начале...

Наплыв.

Жео неутомимо продолжает пробиваться.

Течет время в песочных часах. Грохот.

Камни, земля, цемент — все это обрушилось на работавшего в подкопе. Его не видно под обвалом.

Вскрикнув, Ролан бросается на выручку. Наплыв.

Ролан, голый до пояса, отбрасывает засыпавшие товарища камни. Тела не видно, его очертания только угадываются.

Крупный план. Отчаянно роющая в плотной цементной пыли рука Ролана докопалась наконец до руки Жео. Схватила, стиснула ее — она чуть шевельнулась в ответ, благодарная и слабая. Наплыв.

Монсеньер, проснувшись и привстав на своей постели, смотрит, как тщательно отмываются под краном Ролан и Жео, оба голые по пояс.

Р о л а н. Проснулся все-таки!

Ж е о. Хорошо выспался?

М о н с е н ь е р. Как вы перемазались! Что, тяжело там сегодня пришлось?

Р о л а н. Именно, что тяжело... Как, по-твоему, Жео?

Коридор тюрьмы Санте. Арестант-парикмахер бреет терпеливо ждущих арестантов-клиентов. Еще одна очередь под недреманным и скучающим оком надзирателя. Сейчас бреют Гаспара; уже кончают, когда раздастся звонок по внутреннему телефону. Гаспар встает, вытирая лицо салфеткой, уступает место Маню.

Надзиратель берет трубку.

Н а д з и р а т е л ь. Слушаю! Кого? Гаспар Клод?.. Он как раз здесь, передо мною. Сейчас пришлю к вам. (Повесил трубку. Поворачивается к Гаспару.) Вас вызывают в приемную.

М о н с е н ь е р. Счастливчик!

Ж е о. Поцелуй ее от моего имени тоже.

Киноаппарат провожает уходящего по коридору Гаспара. Он подходит к решетке, ограждающей приемную. Часовой проверяет документы, указывает дверь и закрывает ее за Гаспаром.

Крупный план — удивленное лицо Гаспара за частой сеткой решетки.

Г а с п а р. Как ты это устроила?

Лицо очень молодой девушки, видное за той же двойной сеткой решетки. Попеременно крупные планы лица девушки и лица Гаспара.

Н и к о л ь. Мне секретарша адвоката все организовала... Как видишь, я не теряюсь... Не то, что ты... Ты даже письма не смог мне переправить...

Г а с п а р. Расскажи, как ты... Ты живешь там же?

Николь. Конечно. Дом-то принадлежит нам обеим. Просто мы не разговариваем друг с другом. И обедаем порознь, каждая у себя... Знаешь, она в тебя все еще влюблена, как ненормальная. По ночам рыдает, мне слышно. Если ты пожелаешь с ней увидеться, она просто прибежит.

Гаспар. Зачем ты все это мне говоришь?

Николь. Если ты сам ее попросишь, она заберет свою жалобу.

Гаспар. Адвокат говорил мне совершенно иное. Сказал, что она категорически отказывается взять обратно иск.

Николь. Ну, понятно, она хочет нас покарать! Слушай, у меня все продумано. Я уеду в Англию, скажем, на год. Она успокоится.

Гаспар. Почему в Англию?

Николь. Учить английский. Всегда хотела выучить английский.

Гаспар. Николь, если бы ты только знала... Как я тебя хочу...

Николь (опуская глазки). Когда ты выйдешь из тюрьмы, я вернусь. Тогда будет можно.

Гаспар. Ну, а ты? Ты хочешь?..

Николь. До чего любопытен!

Гаспар. Не кокетничай, Николь, это меня бесит!

Он круто поворачивается и, взвинченный, уходит из приемной.

Коридор. Забывшись, Гаспар свернул не туда, куда ему следовало бы идти. Его резко окликают.

Бригадир. Эй! Вы куда?

Гаспар только теперь понимает, что машинально свернул в другую сторону.

Гаспар. Виноват, я ошибся. Раньше моя камера была здесь.

Бригадир. Ваше удостоверение. (Гаспар подает ему бумагу.) Вы из одиннадцатого отделения, так? Это в прямо противоположном направлении!

Гаспар. Так точно.

Бригадир. У меня большое желание отправить вас в карцер.

Гаспар. Разрешите объяснить, бригадир...

Из глубины коридора с двумя сопровождающими чинами идет начальник тюрьмы.

Б р и г а д и р. Что вы мне собираетесь объяснять? Объяснять, чем именно вы надумали у нас в отделении спекулировать?..

Г а с п а р. Уверяю вас, я этим не занимаюсь.

Начальник тюрьмы и его спутники поравнялись с Гаспаром и бригадиром.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Что происходит?

Б р и г а д и р. Господин начальник, этот заключенный из одиннадцатого отделения был в приемной. Вместо того чтобы вернуться в свою камеру, он пришел сюда.

Г а с п а р. Прошу прощения, господин начальник, я как раз хочу объяснить. Я действительно из одиннадцатого отделения, камера шесть, но раньше я был в восьмом отделении, камера двадцать.

Б р и г а д и р. Теперь вы будете уверять господина начальника, что у вас вдруг ни с того ни с сего отшибло память...

Г а с п а р. Я в отчаянии, но это именно так. Господин начальник, я возвращался из приемной сам не свой. Так ведь бывает, не правда ли?

Крупный план — лицо слушающего начальника тюрьмы. Ему приятен естественный тон Гаспара, так просто, по-человечески просящего понять его. Пауза.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Вы мне как будто знакомы?

Г а с п а р. Да, господин начальник, я вас как-то обеспокоил из-за пустячной истории. Я оставил при себе зажигалку. Золотую зажигалку.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Ах да. Вот именно. Как вас зовут?

Г а с п а р. Гаспар Клод, господин начальник.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Гаспар Клод, совершенно верно... Возвращайтесь к себе в камеру и впредь постарайтесь не быть рассеянным.

Бригадир задет и раздосадован, но молчит, соблюдая субординацию. Гаспар горячо благодарит начальника.

Из напльва — он шагает по коридору своего этажа и, как полагается, останавливается возле шестой камеры. Все, как заведено: надзиратель подходит, ощупывает послушно расставившего руки арестанта, выпускает на место и запирает за ним дверь.



Четверо заключенных сидят и едят. Гаспар опускается на тюфяк рядом с Маню. Он погружен в свои мысли. Его угощают, он отказывается: «Спасибо, после...»

Четверо молча ждут, не заговорит ли Гаспар. Наконец Монсеньер нарушает затянувшуюся паузу.

Монсеньер. Приятель из молчаливых!

Гаспар. Вы ведь тоже молчите.

Жео. Так мы же не были в приемной!

Гаспар. Хорошо. Что ты желаешь узнать?..

Жео. Ничего не хочу. Только скажи, она у тебя блондинка или брюнетка?

Ролан, который угадывает взвинченность Гаспара, просит Жео отстать.

Гаспар (после паузы). Да, я виделся с женщиной. Ты это хотел услышать?

Жео. Один-единственный вопрос, если позволишь. Ты можешь отвечать кратко — да или нет.

Гаспар. Спрашивай, а отвечать я не обязан.

Жео отпустил вопрос из самых забористых, задав его с видом добросовестно собирающего сведения репортера. Монсеньер захихикал. Маню пожал плечами. Жео настаивает на ответе — да или нет? Гаспар выругался бессильно, он и без того измучен. Монсеньер рассмеялся еще раз.

Маню курит, нервно затягиваясь. Наплыв.

Скучный вечерний свет лампы в проволочном колпаке. Монсеньер и Ролан отодвигают стопу картона, освобождая подход к дыре. Потом Ролан идет к шкафчику, а Монсеньер, сидя на корточках, начинает снимать паркет.

Крупный план — дважды поворачивающийся в двери ключ.

Все оборачиваются на звук. Монсеньер молниеносно прикрывает снятый паркет мешком. Киноаппарат панорамирует к двери. Один за другим входят четыре надзирателя. Киноаппарат отъезжает, позволяя увидеть разом всю камеру — и Монсеньера, оставшегося в своем углу, чтобы хоть как-то заслонить его, и Ролана, и Маню, обменивающихся взглядами, полными ужаса.

М о н с е н ь е р (вкрадчиво). Что за приятные гости!

С т а р ш и й н а д з и р а т е л ь (говорит с корсиканским акцентом). А разве не так? (Ткнул пальцем в постели, уже приготовленные на ночь.). Укладываетесь спать пораньше, как я вижу?

Жео, который уже улегся, потягивается, поясняя своим движением, что все устали. Вошедшие начинают осмотр: пересчитали миски, заглядывают в шкафчик и в вещи, откидывают одеяла. Старший надзиратель следит за работой подчиненных, прислонившись спиной к штабелю картона.

Он стоит как раз рядом с дырой, кое-как прикрытой брошенным мешком, заслоняя ее от остальных.

Р о л а н. Перестали доверять?

С т а р ш и й (с ухмылкой). Что вы, что вы! Всем известно, какие вы примерные заключенные. Но служба есть служба.

М а н ю. Ну, если так, то и ладно. Мы ведь действительно дорожим вашим уважением!

Эта лезть в форме грубоватой прямоты и корсиканский акцент, который на сей раз пустил в ход Маню, в общем-то подействовали на старшего надзирателя.

С т а р ш и й (насмешливо, но все же чувствуется, что он польщен). Еще что скажешь?

М а н ю (призывает товарищей в свидетели). Так ведь действительно!

М о н с е н ь е р (откликается на полном серьезе). Правда.

Маню разговаривает с надзирателем как положено исправному заключенному говорить с исправным служакой-тюремщиком.

М а н ю. Нет, в самом деле, почему такая внезапность?

С т а р ш и й. Мы вообще-то не к вам — обыск напротив, у Фредди.

М о н с е н ь е р. Вон как! А что он натворил?

С т а р ш и й. Ищем напильник.

Обшаривавшие камеру надзиратели прервали работу, разговор завязался; заключенные всеми силами стараются не дать ему угаснуть. Не замедлят залиться смехом, когда начальство сострит. Отсмеявшись, Маню спешит возобновить беседу.

М а н ю. Ну, и нашли?

С т а р ш и й (подмигнул своим). Вот любопытная публика! Все бы им знать! Спросите у Фредди, когда увидите! Он вам сам ответит!

Р о л а н качает головой в задумчивости.

Р о л а н. Наверно, Фредди разволновался, когда увидел вас...

Старший надзиратель щелчком сбил кепи на затылок и сказал, обрывая не в меру доверительный разговор.

— При виде меня все вы тут волнуетесь...

Начальство сменило тон, и трое подчиненных тотчас вновь зашарили по камере. Один из них сгребает с пола обрезки картона.

М а н ю (улыбкой маскируя беспокойство, шутливо заметил старшему надзирателю). Очень любезно делать за нас уборку...

Но старший уже не обращает внимания на шутку. Он приглядывается к Монсьею, прислонившемуся к штабелю картона и ни разу не сходившему со своего места. Старший шагнул к нему и подталкивает:

— А ну, пройди отсюда.

С возрастающей тревогой Монсьеер отходит в сторону. Старший внимательно смотрит на плотную высокую стопу, снимает верхний лист.

Крупным планом — сначала Маню, затем — Ролан. Глаза их прикованы к старшему надзирателю.

Крупный план — лицо замершего в страхе Гаспара. Затем киноаппарат панорамирует на Жео, который вроде бы заснул на своем тюфяке.

Еще один тюремный служащий просунулся в дверь, старший надзиратель тотчас оглядывается. Собственно, в шестой камере они только пережидали время, ждали — и вот дождались. В раскрытую дверь нам видна дверь напротив.

Стражник, наблюдающий за соседней камерой в «волчок», энергично подает знак остальным.

С т а р ш и й (своим подчиненным). Пошли! (С порога он бросает напоследок.) Еще увидимся!

Ушли. Звук ключа в замке.

Общее напряжение словно бы разряжается вздохом облегчения, который испускает Монсьеер.

М о н с ь е е р. Ну, я думал, все... крышка...

Серия крупных планов.

Р о л а н. Ужасно...

М а н ю. Ролан, надо рыть и дорыться... бежать... Нынче или завтра в ночь. Не то нам конец.

Ролан и Монсеньер идут к дыре и спускаются в нее.

Из наплыва — каменистая, выщербленная горловина подкопа, в котором сейчас работает Маню. Рядом с ним Ролан, выгребающий из прохода отваленные куски камня.

Наплывами сменяют друг друга кадры — то работающий в подкопе Ролан, тогда камни отгребает Маню, то долбящий стену Жео. Затем за той же работой Монсеньер. Потом опять Ролан. Опять Маню. А вот Гаспар.

Снова работающий Маню. Стоя на коленях в глубине подкопа, он мощно действует своим тяжелым инструментом. По его полуобнаженному телу катится пот. Железо бьет неустанно, упорно — последние сантиметры проходки даются особенно трудно.

Внезапно лом уходит между камней легко, во всю свою длину. Проход пробит.

Крупный план — железный лом, выбивающий последние камни. Маню отбрасывает инструмент и руками расчищает выход.

Киноаппарат спешит увидеть это отверстие уже со стороны городского коллектора, куда пробились заключенные.

Крупный план — руки, все более торопливо отбрасывающие камни, все расширяющие и расширяющие проход.

Маню оглядывается назад, окликает Гаспара.

Г а с п а р. Ну, что там?

М а н ю. Гляди... Мы пробились...

Маню, кажется, расчистил проход уже достаточно широко. Он выбирается теперь в трубу городского коллектора. Гаспар передает ему снятые во время работы рубашу и кожаную куртку, а затем в свою очередь пролезает в широкое цементное жерло большой трубы.

В нескольких метрах от них, под низко нависшими толстыми пучками подземных коммуникаций, на пересечении двух колен коллектора — указатели со стрелкой: «Бульвар Араго», «Улица Санте».

Маню и Гаспар переглядываются со счастливым видом, чувствуя себя уже почти на улице.

Ускоряя шаг, почти бегом, они идут под землей, пока резко остановившийся Маню не показывает Гаспару над головой круглое отверстие канализационного люка. Железная лесенка ведет вертикально вверх.

Крупный план — крышка, закрывающая сверху люк посреди мостовой на бульваре Араго.

Крышка слегка наклоняется, приподнявшись. Показывается голова Маню. Киноаппарат с низкой точки, медленно озираясь, открывает нам бульвар Араго, темные и по-зимнему прозрачные кроны деревьев, влажную, чуть дымящуюся на холоде мостовую, слабеющие в утреннем свете огни электрических фонарей.

Крышка канализационного колодца приподнимается чуть выше.

М а н ю. Посмотри!

Из колодца выглядывает голова Гаспара.

М а н ю. Погляди, вон тюрьма.

Медленное панорамирующее движение киноаппарата оглядывает прямоугольное здание, высокий флагшток с набрякшим и обвисшим от сырости флагом, трубу, похожую на заводскую, причудливо вырезанный силуэт газгольдера поодаль.

Г а с п а р. Ты хоть понимаешь, Маню!

Со стороны тюрьмы из глубины улицы довольно медленно подъезжает машина.

Г а с п а р (за кадром). Такси...

Блеснув своей светящейся надписью «свободен», такси поворачивает на бульвар. Проезжает мимо канализационного колодца и удаляется. И опять живая тишина и полное безлюдье.

Киноаппарат возвращается к двум арестантам.

Г а с п а р. Подумать только, ведь мы могли его взять...

В этот момент начинает бить колокол церковных часов.

М а н ю. Слушай... (Считает удары.) Шесть часов! Надо вернуться к нашим. Идем.

Крышка над ними закрывается.

Из наплыва — Маню и Гаспар бегут по большому коллектору. Бегут по той же дороге, которая вела их к пустынному бульвару Араго.

Камера номер шесть. Маню склонился над спящим Роланом. Его рука ложится на плечо товарища, слегка трясет его. Ролан вздрагивает.

М а н ю (почти нежно) Все, Ролан!

Р о л а н (со сна он не может понять). Что?

М а н ю. Твоя взяла!

Ролан сразу садится.

Отъезд киноаппарата впускает в кадр сияющие лица Монсеньера, Жео и Гаспара. Все столпились возле Ролана.

М а н ю. Мы пробились. Мы были в большом коллекторе, а потом на улице!

Р о л а н. На улице?!

М а н ю (радостно). На улице! (Показывает на Гаспара и смеется.) Вот этот господин даже собирался взять такси.

Гаспар, смеясь, пожимает плечами.

В кадре просветлевшее лицо Ролана.

Р о л а н. Сегодня вечером будем на свободе!

Наплыв.

Там же, несколько мгновений спустя. Дописав последнюю бумажку с именами, Монсеньер сворачивает ее и кладет к остальным в миску: будут тянуть жребий. Затем подходит к своим товарищам, которые пока рассеянно возятся с картонками. Перемешав бумажки еще раз, Монсеньер протягивает миску Гаспару.

М о н с е н ь е р (прочим). Одну секундочку! Предоставим дело младшим! (Гаспару.) Тяни!

Гаспар вытягивает и разворачивает бумажку.

Г а с п а р (объявляет). Монсеньер!

Р о л а н (весело). Bravo, Монсеньер!

М о н с е н ь е р (он в восторге). Ладно, ладно! Старик вам покажет дорогу! (Гаспару.) Тащи дальше!

Гаспар достает вторую бумажку.

Г а с п а р. Жео.

Жео остается безучастным.

Монсеньер подталкивает Гаспара.

М о н с е н ь е р. Продолжай.

Гаспар, взяв еще одну бумажку, называет Маню. Тот отзывается только кивком.

М о н с е н ь е р (Гаспару). Дальше!

Гаспар разворачивает четвертую бумажку.

Г а с п а р. Ролан! (Берет последнюю бумажку, но не разворачивает ее.)

И Гаспар.

М о н с е н ь е р. Тебе отправляться последним, малыш... Хочешь, бери мое место — я от чистого сердца!

Ж е о (за кадром). Он возьмет мое...

Все повернулись к Жео.

Г а с п а р (удивленно). Почему? Какой смысл? -

Ж е о. Я не пойду вообще. (Кивает на Ролана.) Ролан в курсе дела.

Маню ошеломленно спрашивает Ролана.

М а н ю. Давно ты об этом знаешь?

Ж е о (со злостью). С тех пор, как я ему сказал. (Он встает, чтобы взять сигарету, говорит по-прежнему с раздражением — ему претит, видно, возможность уговоров.) Кажется, я работал? Я внес свою долю? Ну, и все!

М а н ю. Никто тебе ничего не говорит, Жео. Поступай, как знаешь. Ты взрослый человек.

Жео закуривает и сильно затягивается. Выпуская, наконец, клуб дыма, он сказал не очень слышно:

— Да, я взрослый человек.

Крупный план курящего Жео.

Маню вносит уточнение:

— Гаспар идет вторым, вместо Жео.

Все обернулись на звук поворачиваемого ключа.

Входит Гренваль.

Г р е н в а л ь. Здравствуйте. (Оглядев камеру, останавливает взгляд на невидимом нам сейчас Гаспаре). Это вы — Гаспар Клод?

В кадре — пятеро заключенных.

Недоумевающий Гаспар подходит.

Г а с п а р. Да... А в чем дело?

Г р е н в а л ь. Следуйте за мной.

Г а с п а р. Куда?

Г р е н в а л ь (с улыбкой). Увидите... Во всяком случае, пиджак наденьте и воротник рубашки застегните.

Гаспар машинально повинуется. Надевает пиджак, застегивает верхнюю пуговицу рубашки, проводит гребнем по волосам.

Маню смотрит на все это очень пристально. Ролану не удается встретиться с ним глазами, обменяться взглядом, так тот прикован к происходящему.

М а н ю (насильственно улыбаясь, Гренвалю). Куда же все-таки вы его уводите?

Г р е н в а л ь (легонько качает головой и отвечает, посмеиваясь). А вам это так любопытно, Борелли? (Гаспару.) Готовы?

Г а с п а р (слегка кланяясь). К вашим услугам!

Оба уходят.

Четверо оставшихся в камере мужчин не знают, что подумать, только Маню, по-видимому, имеет какое-то суждение. Молчание нарушает Ролан. Р о л а н. Что бы это значило?

М а н ю. Это означает, что его вызвали к начальнику тюрьмы.

М о н с е н ь е р. В честь чего?

М а н ю. Не знаю.

Р о л а н (удивленно). Но почему ты думаешь, что его повели к начальнику?

М а н ю. Потому что за ним пришел Гренваль. Гренваль состоит при начальнике тюрьмы.

Гаспар и Гренваль довольно долго идут тюремным коридором к кабинету начальника.



Войдя сюда, Гренваль берет под козырек и докладывает. Сидящий за письменным столом хозяин жестом приглашает Гаспара подойти ближе и отпускает Гренваля.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Садитесь.

Некоторое время они сидят друг против друга в этом большом кабинете, обставленном так, чтобы после казенщины тюрьмы здесь чувствовались комфорт и неофициальность. Пол застлан ковром, кресла обтянуты плюшем, в углу — модель яхты. Даже большой план тюрьмы смотрится здесь как старинная гравюра. Похоже на кабинет директора солидного предприятия. Гаспар сразу чувствует привычную ему атмосферу и осваивается быстрее, чем сам ожидал.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Ну, как дела после вчерашнего?

Г а с п а р. Очень хорошо, господин начальник, благодарю вас.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Вы очень плохо ориентируетесь, не так ли? Не будь меня, вы бы заработали неделю карцера.

Г а с п а р. Я еще раз прошу прощения, господин начальник...

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы (с добродушным коротким смешком). Вы воспитанны и очень симпатичны... Это весьма помогает в жизни.

По мере разговора — крупные планы попеременно то одного, то другого.

Г а с п а р. Сказать по чести, я этого как-то не замечал.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы (с улыбкой). Сейчас вы сможете убедиться. Я интересовался вашим делом и узнал новость, которая вам будет чрезвычайно любопытна!

Г а с п а р (подавшись через стол к собеседнику). Какая новость, господин начальник?

В кадре — лица обоих.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Имейте терпение...

Г а с п а р. Простите...

Начальник тюрьмы берет бумагу, лежащую у него на столе, надевает снятые минуту назад очки.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Вот предъявленные вам обвинения, как они изложены в постановлении о задержании... «Покушение на убийство с заранее обдуманым намерением».

Хозяин кабинета поднял голову и выжидающе смотрит на Гаспара.

Г а с п а р. Меня действительно обвиняют в том, что я ранил жену...

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Как это случилось? (Старомодным и чуточку театральным движением он прервал самого себя.) О, поймите, это вовсе не допрос — допрос не входит в мои служебные функции. Это наш с вами частный разговор.

Г а с п а р. Я так и понимаю, господин начальник, и очень вам признателен. Если позволите, я вам все расскажу.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Прошу, прошу!

Г а с п а р. В двух словах: мы с женой бурно поспорили... Она стала угрожать мне охотничьим ружьем. Я хотел ее обезоружить, но грянул нечаянный выстрел — ранило ее... (С горечью.) Уж лучше бы ранило меня... Она, кстати, быстро поправилась.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы (удивленно). Уже поправилась?

Г а с п а р. Сейчас она уже здорова.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Почему же она не берет назад иск?

Г а с п а р. Потому что мой следователь, господин Лябурдет, убедил ее настаивать на обвинении. (Горько улыбается.) Как видите, я не всем внушаю симпатию!

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы (посмеиваясь). Так вы полагаете, что всему причиной следователь?

Г а с п а р. Мой адвокат, во всяком случае, в этом убежден.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы (скептически). Гм... Вы верите, что следователь может так давить на истца? Да к тому же на женщину, любящую и ревнивую?

Г а с п а р. Откуда вы знаете, что моя жена меня любит?

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Потому что вчера она забрала жалобу...

Гаспар поражен. Пауза. Лицо его просветлело. Он не сразу обретает дар речи.

Г а с п а р. Но тогда... тогда меня освободят!

Начальник тюрьмы улыбается ему с видом человека, которому приятно доставить другому удовольствие и одновременно доказать свою правоту.

Н а ч а л ь н и к т ю р ь м ы. Скорее всего, да! Как только следователь под-

пишет постановление о прекращении судебного дела. (На экране лицо Гаспара, голос хозяина кабинета слышен за кадром.) Быть может, не завтра, не послезавтра... Но скоро!

По лицу Гаспара можно прочесть: его что-то взволновало. Он смотрит прямо перед собой, видимо, соображая. Пауза затягивается. Начальник тюрьмы, в конце концов, спрашивает с законным недоумением:

— Вы, кажется, не рады? О чем вы думаете? Объяснитесь... Не смогу ли я быть вам полезен?

Наплыв.

Из наплыва — коридор тюрьмы.

Гаспар возвращается. Он останавливается около своей камеры, неподвижно стоит перед надзирателем, который должен его обыскать, как обычно, прежде чем впустить.

Б у б у л ь. Ну, что такое... Руки! Руки!

Только сейчас рассеянный Гаспар встал наконец в традиционную позу обыскиваемого, дав Бубулю ощупать себя по всем правилам.

Он входит в отпертую ему дверь.

Ролан старательно чистит щеткой куртку.

Гаспар чуть вздрагивает, когда за ним со стуком захлопывается дверь. Он вешает пиджак и садится.

Г а с п а р. Со мною случилась невероятная история. (Пауза. Все ждут, что он скажет дальше.) Жена забрала жалобу. До сих пор не могу прийти в себя. (Все молчат. Гаспар обращается к Маню.) Можешь себе представить?

М а н ю (испытующе смотрит на Гаспара). Откуда ты это узнал?

Г а с п а р. Только что сообщил начальник тюрьмы. (После паузы.) Что вы на это скажете?

Киноаппарат медленно обводит взглядом людей в камере. Монсеньер что-то пишет. Жео поглядывает на Гаспара. Гаспар достает кружку из

шкафчика, наливает воды, пьет. Смотрит на него суровый Маню. И, наконец, аппарат завершает свое круговое движение, вернувшись к Монсеньеру.

Монсеньер. Значит, ты с нами не уходишь.

Допив воду, Гаспар возвращается к остальным. Он держится очень спокойно.

Гаспар. Нет, конечно, ухожу.

Монсеньер. Ты в своем уме?

Гаспар (улыбается). Послушай, милый, все ж таки мне мое дело известно немного лучше, чем тебе.

Мы видим лицо Маню, голос Гаспара сейчас за кадром.

Гаспар (за кадром). Жалобу жена забрала, но лет пять мне все же припаяют.

Гаспар опять пьет воду.

Крупный план лица Жео.

Жео (холодно). Почему ты так думаешь?

Гаспар ведет объяснение с тем же полным спокойствием, очень естественно.

Гаспар. Вы сами говорили, что дело у меня неприятное и что от присяжных мне ничего хорошего ждать не приходится.

На секунду мы видим замкнутое лицо слушающего Маню. И снова в кадре продолжающий излагать свою мысль Гаспар.

Гаспар. Для того чтобы суд вообще не состоялся, необходимо, чтобы следователь подписал постановление о прекращении судебного дела. Так вот, этого я от следователя Лябурдета век не дождусь.

Маню. Это тебе начальник так объяснил?

Гаспар. Я сам не хуже его знаю.

Маню. Что ты делал у него в кабинете битых два часа?

Гаспар. Он очень обходительный человек. Он интересовался моим делом, вот и все.

Маню. Скажи на милость. Ради этого он потратил два часа?

На экране несколько озадаченное лицо Гаспара и голос Маню за кадром звучит все саркастичней.

М а н ю (за кадром). Каждый день наш начальник тюрьмы ведет двухчасовую беседу с арестантом! Каждый день к нему кого-нибудь приглашают поболтать о том, о сем! (Пауза.) Чаек, наверное, пили?

Г а с п а р. Выпрямился, очень волнуется.

Г а с п а р. Не понимаю, что ты хочешь сказать.

Маню в свою очередь встает и подходит к Гаспару. Они стоят лицом к лицу, поодаль в просвет между их лицами мы видим Ролана.

М а н ю. Расскажи нам, что произошло. (Хватает Гаспара за плечи, трясет.) Ты пришел к начальнику тюрьмы. Он объявил тебе добрую весть. Ну, а после? Рассказывай. Рас-ска-зы-вай. Рас-ска...

Г а с п а р. Что рассказывать? Что с тобой?

М а н ю (сухо). Повтори нам, что ты ему говорил.

Секунды тянутся бесконечно.

Гаспар перевел глаза с Маню на остальных товарищей. Вот Жео и Монсеньер, они глядят на Гаспара: Монсеньер — с глубокой тревогой, Жео — с интересом, но бесстрастно.

Ролан посмотрел и отвернулся.

Глаза Гаспара наполняются слезами. Он больше не глядит на Ролана, смотрит на Маню. Губы его дрожат.

Г а с п а р (у него перехватило голос). Маню... Ты сошел с ума! Ты думаешь, что я вас... предал? Ты э т о думаешь? (Голос его обрывается.)

Маню пристально смотрит на невидимого нам теперь Гаспара. Лицо его неподвижно.

Ролан, волнуясь, переводит взгляд с Гаспара на Маню. Он ничего не говорит, но Маню видит, что Ролан покачал головой: нет, Ролан не думает о Гаспаре дурно.

Смотрит Жео.

Взволнованно переводит взгляд с Гаспара на Маню Монсеньер — он качает головой в знак того, что и он не допускает мысли о предательстве.

Полные слез глаза Гаспара, устремленные на Маню.

Г а с п а р. Я считал тебя другом...

Отвернувшись от Маню, он пересекает камеру и сел в углу на чей-то тюфяк, спиной ко всем.

В безмолвии несколько крупных планов. Маню и Ролан. Монсеньер повторяет молчаливый знак — нет, не виновен! Ролан знаком подсказывает Маню — надо бы подойти к Гаспару...

Маню нерешительно двинулся и наконец подошел к Гаспару, одиноко сжавшемуся в углу.

М а н ю. Я прошу извинения.

Г а с п а р (поднимает голову, страдальчески и с облегчением). Ничего, ничего...

Маню отходит.

Монсеньер снова взялся за свое писание. Маню, в стороне от других, прислонился спиной к стене. Задумчиво вытаскивает из кармана леденцы...

Ролан кончает чистить куртку.

Из затемнения — тюремный коридор, где Бубуль заканчивает ритуал вечерней поверки. Из пятой камеры, как всегда, выставляются за порог щетка и миски. Бубуль идет в следующую камеру.

Ж е о (он наблюдает в «перископ» и предупреждает остальных). Внимание, идет к нам!

В камере Ролан чистит башмаки возле унитаза, Гаспар причесывается, Маню завязывает Монсеньеру самодельный галстук, выкроенный из суконного тюремного одеяла.

В зеркальце «перископа» виден Бубуль, запирающий камеру по соседству. Жео подал сигнал тревоги и сам отскочил от двери, сел на край постели. Остальные кинулись к тюфякам и укрылись одеялами.

Бубуль на пороге — Жео встает, выносит в коридор миски, щетку... Все, как положено. И, как обычно, Бубуль удивился, почему все так рано улеглись, и в который раз сказал Жео:

— А эти уже спят... Вот лежебоки!

— Правильные ваши слова! Один я тут трудящийся человек! — поддержал Жео, и Бубуль хохотнул: «Трепач ты!» И запер дверь.

Со своего наблюдательного поста Жео видит, что надзиратель проследовал дальше. Тревога миновала.

Все принимаются за прерванные занятия. Мы видим руки Маню. Ворча, он пытается вывязать как следует галстук Монсеньера: «Разве это галстук?»

Монсеньер за кадром говорит примирительно: «Кусок одеяла — он куском одеяла и останется, что ж ты хочешь...»

Теперь все как будто готовы.

Жео по-прежнему у «перископа». Маню и Монсеньер подходят к нему.

М а н ю. Ну!

Сначала Маню, потом Монсеньер крепко обнимаются с Жео.

На табуретке — нога Ролана, который кончает наводить блеск на башмак.

Ролан разогнулся и тоже пошел прощаться с Жео. Объятие.

К их кучке подошел сзади Гаспар, все обернулись. Гаспар протягивает руку.

Г а с п а р. До свидания, Жео!

М а н ю (торопя). Пора, Ролан!

Ролан и Монсеньер в последний раз отодвигают кипу картона и начинают снимать паркет.

Жео еще раз смотрит в «перископ».

Крупный план — узенькая зеркальная полоска. Виден коридор — он пуст. Жео осторожно вращает «перископ».

Гаспар, как замороженный, не может отвести глаз от дыры и от двери, от двери и от дыры. Он привалился спиной к бетонированной шершавой стене. Медленно перемещающееся зеркальце «перископа» показывает теперь другой конец коридора.

Короткий, как удар, кадр: почти напротив шестой камеры — строй тюремщиков, человек двадцать, строй молчаливый и неподвижный, непонятно откуда взявшийся.

Содрогнувшись, Жео молниеносно сигналил товарищам: «Маню!»

Маню, дрожа, бросается к «перископу». Приникает к отверстию.

Крупный план лица Маню, обернувшегося к Гаспару.

И Гаспар заорал ужасным, жалким, пронзительным криком, завыл, радуясь, что может выть и звать на помощь, — в первую секунду он только беззвучно разодрал рот, крика не получилось.

Маню шагнул к нему, не оборачиваясь на распахнувшуюся дверь.

Шум драки сразу же перекрыт загремевающим на всю тюрьму назойливым сигналом тревоги, электрическим, пронзительным, неживым. Этот механи-

ческий и истощный звон не дает расслышать ни одного слова, даже крика, перекрывает шум потасовки.

В камеру ввалилось человек двадцать. Гаспара вырывают из рук схватившего его за горло Маню. Заключенных выволакивают из камеры. На какую-то секунду глаза Гаспара встретятся с глазами Ролана, которого сбили с ног и пинают на полу сапогами. Гаспар смотрит со страданием, но вся эта сцена почти незаметна. Эпизод расправы «при попытке к бегству» идет от начала до конца под истощный механический вопль сирены. Все деловито, энергично, профессионально четко — так ликвидируют аварию где-нибудь на производстве.

Через считанные мгновения в камере остаются только надзиратели — те из них, в чьи обязанности входит, так сказать, регистрация причин и последствий «аварии»; несколько человек обследуют спуск в подпол и все остальное. Они уже заканчивают свою работу. Заканчивают свое и те, в чьи обязанности входит усмирение и наказание виновных: четверо заключенных уже раздеты донага, уже выстроены в коридоре по стойке «смирно» лицом к стене, уже ждут отправки в карцер.

Гаспара, съевшегося на своем тюфяке, занятые делом тюремные служащие почти не замечают.

Наконец надзиратели уходят из камеры. Гаспар подымается с тюфяка.

В глубине коридора появляется начальник тюрьмы. Он может удостовериться: авария ликвидирована.

Гренваль открывает пустую камеру номер семь. Начальник тюрьмы чуть повел ресницами, пояснив, что Гаспара следует переместить туда.

В камере номер шесть вошедший надзиратель подходит к стоящему посредине Гаспару и сдергивает с него галстук. Подталкивает к двери.

Киноаппарат, отступая, довольно пристально смотрит в лицо Гаспару. У того готовы дрогнуть губы.

Гаспар выходит в коридор, повернулся, видимо, собираясь что-то сказать бригадиру, — и наталкивается взглядом на четверых. Униженные наготой, они стоят лицом к стене, к ее свеженькой масляной краске, оттиранные к



---

ней строем всех этих форменных курток со светлыми пуговицами, фуражек с галуном и крепких ботинок. Стоят смиренно, только один Ролан еле повел глазами, когда Гаспар вышел из камеры. Он сказал тихо:

— Бедный Гаспар!

Гаспар дошел до камеры номер семь. Дверь за ним захлопнулась.

Крупно — рука, запирающая дверь на замок.

Тюремные часы бьют восемь раз.

Коридор пустеет.

Затемнение.

На темном экране появляются слова: «Вы видели фильм Жака Беккера». И вступает музыка, тихая и приятная. Фортепиано будет звучать уже до конца, даже когда кончатся титры и на экране станет совсем темно.

## Фильмография

### Жак Беккер — ассистент режиссера в фильмах Жана Ренуара

- 1932— «Будю, спасенный из воды», «Ночь на перекрестке», «Шотар и К<sup>0</sup>».
- 1933 — «Мадам Бовари».
- 1934 — «Тони» (соавтор сценария).
- 1936 — «На дне», «Жизнь принадлежит нам».
- 1936—1937 — «Загородная прогулка».
- 1937 — «Великая иллюзия».
- 1938 — «Марсельеза», «Человек-зверь».
- 1939 — «Правила игры».

### Жак Беккер — режиссер-постановщик

- 1935 — «Комиссар — славный парень». Сценарий по сюжету Жоржа Куртелина (при участии Пьера Превера). Оператор Мишель Кельбер.
- В ролях:** Пало, Этьен Декру, Марсель Дюамель.
- 1938 — документальный фильм о съезде Компартии Франции в Арле.
- 1939 — «Золото Кристобалья». Фильм завершен и подписан Жаном Стелли. Сценарий по роману Т. Серстевенса. Оператор Никола Аје. Монтаж Маргариты Ренуар.
- В ролях:** Альбер Прежан (лейтенант Дюпюи), Шарль Ванель (Товар), Жорж Пекле (Филипп), Дита Парло (Лизбет) и другие.

1942 — «Последний козырь». Сценарий Мориса Оберже, Луи Шаванса, Мориса Гриффа и Жака Беккера; диалоги Пьера Боста. Оператор Никола Аие. Музыка Жана Альфаро. Художник Макс Дуи. Монтаж Маргариты Ренуар и Жака Беккера.

**В р о л я х:** Раймон Руло (Кларенс), Жорж Роллен (Монтес), Пьер Ренуар (Руди Скор), Ноэль Роквер (Гонзалес), Гастон Модю (Тони Аманито), Мирейль Бален (Белла), Жан Дебюкур (хозяин).

1943 — «Гупи — Красные руки». Сценарий Пьера Вери и Жака Беккера по роману Пьера Вери. Операторы Жан Бургуэн и Пьер Монтазель. Музыка Жана Альфаро. Художник Пьер Марке. Монтаж Маргариты Ренуар.

**В р о л я х:** Фернан Леду (Гупи — Красные руки), Жорж Роллен (Гупи-Мсье, именуемый также Гупи-Галстук), Робер ле Виган (Гупи-Тонкин), Артур Девер (Гупи — Мои денежки), Морис Шютц (Гупи-Император), Ги Фавьер (Гупи-Закон), Луи Сенье (учитель), Бланшетт Брюнуа (Гупи-Ландыш), Жермен Кержан (Гупи-Настойка), Марсель Эниа (Гупи-Канкан).

1945 — «Дамские тряпки». Сценарий Мориса Оберже, Мориса Гриффа и Жака Беккера. Оператор Никола Аие. Музыка Жан-Жака Грюненвальда. Художник Макс Дуи. Монтаж Маргариты Ренуар. Костюмы Марсель Рошас.

**В р о л я х:** Раймон Руло (Филипп Кларенс), Жан Шеврье (Даниэль), Мишлин Прель (Мишлин), Габриэль Дорзиа (Соланж), Франсуаза Люгань (Анн-Мари), Жанна Фюзье-Жир (Полетт), Кристиан Барри (Люсьенна).

1946 — «Антуан и Антуанетта». Сценарий Жака Беккера, Франсуазы Жиру и Мориса Гриффа. Оператор Пьер Монтазель. Музыка Жан-Жака Грюненвальда. Художник Жюль Гарнье. Монтаж Маргариты Ренуар.

**В р о л я х:** Роже Пиго (Антуан), Ноэль Роквер (мсье Ролан), Клэр Маффей (Антуанетта), Гастон Модо, Жерар Ури, Луи де Фюнес, Пьер Трабо, Эмиль Дрен.

Премирован на Каннском фестивале 1957 года.

1949 — «Свидание в июле». Сценарий Жака Беккера и Мориса Гриффа. Оператор Клод Ренуар. Музыка Жана Винера и Мецц Мецуроу. Художники Робер Гарнье и Мандолини. Монтаж Маргариты Ренуар.

**В р о л я х:** Даниэль Желен (Люсьен Боннар), Бернар Лажарриж (Гийом Руссо), Морис Роне (Роже Мулен), Пьер Трабо (Пьер), Гастон Модо (профессор), Николь Курсель (Кристин Курсель), Брижит Обер (Тереза), Луи Сенье (преподаватель на театральных курсах).

Присуждена премия Луи Деллюка 1949 года.

1951 — «Эдуард и Каролина». Сценарий Аннет Вадеман и Жака Беккера. Оператор Ро-

бер Ле Февр. Музыка Жан-Жака Грюнвальда. Художник Жак Коломбье. Монтаж Маргариты Ренуар.

**В р о л я х:** Даниэль Желен (Эдуард), Анн Вернон (Каролина), Элиза Лабурдетт (Флоранс), Жак Франсуа (Ален), Жан Галлан (Клод Бошан), Жан Тулю (Барвиль), Уильям Таббс (Спенсер), Громов (Игорь), Бетти Стокфильд (мадам Барвиль), Иветт Люкас (консьержка).

1952 — «Золотая каска». Сценарий Жака Беккера и Жака Компанейца. Оператор Робер Ле Февр. Музыка Жоржа Ван-Париса. Художник Жан д'Обонн. Монтаж Маргариты Ренуар.

**В р о л я х:** Симона Синьоре (Мари), Серж Реджиани (Манда), Клод Дофен (Лека), Раймон Бюссьер (Раймон), Гастон Модо (Данар), Лоле Беллон (Леони, его дочь), Уильям Сабатье (Ролан), Ролан Ле-зафр (официант), Поль Барж (инспектор Жюлиани), Доминик Давре (Жюли), Клод Кастэнь (Фредо), Поль Азаис (Понсар), Эмиль Женевау (Билли), Жан Кларье (Поль), Пьер Гута (Гийом).

1953 — «Улица Эстрапад». Сценарий Аннеты Вадеман и Жака Беккера. Оператор Марсель Гриньон. Музыка Маргариты Моно и Жоржа Вана-Париса. Художник Жан д'Обонн. Монтаж Маргариты Ренуар.

**В р о л я х:** Луи Журдан (Анри Лоран), Даниэль Желен (Робер), Жан Серве (Кристиан),

Жак Морель (Марсель), Анн Вернон (Франсуаза), Мишлин Дакс (Дениза), Жан Озэнн (консьерж).

1954 — «Не прикасайтесь к добыче». Сценарий Жака Беккера, Мориса Гриффа, Альбера Симонена по роману Альбера Симонена. Оператор Пьер Монтазель. Музыка Жана Винера. Художник Жан д'Обонн. Монтаж Маргариты Ренуар.

В р о л я х: Жан Габен (Макс), Рене Дари (Ритон), Поль Франкер (Пьеро), Анджело Боррини (Анджело), Жанна Моро (Жози), Дора Долл (Лола), Габи Бассе (Маринетта), Мишель Журдан (Марко).

«Али-Баба и сорок разбойников». Сценарий Жака Беккера, Чезаре Дзаваттини, Андре Табе, Марка Моретта. Оператор Робер Ле Февр. Музыка Поля Мизраки. Художник Жорж Вакевич.

В р о л я х: Фернандель (Али-Баба), Литер Борше (главарь разбойников), Анри Вильбер (Касим), Самия Гамаль (рабыня).

1956 — «Приключения Арсена Люпена». Сценарий Жака Беккера и Альбера Симонена по произведениям Мориса Леблана. Оператор Эдмон Сешан. Музыка Жан-Жака Грюненвальда. Художник Рино Мандолини.

В р о л я х: Робер Ламуре (Арсен Люпен), О. Хассе (кайзер), Жорж Шамара (инспектор Дюфур), Анри Роллан (Эмиль),

Лизелотте Пульвер (Мина фон Крафт),  
Югетт Юе (маникюрша).

1957 — «Монпарнас, 19». Сценарий Жака Беккера по мотивам романа Мишеля Жорж-Мишеля «Монпарнасцы». Оператор Кристиан Матра. Музыка Поля Мизраки. Художник Жан д'Обонн. Монтаж Маргариты Ренуар.

В р о л я х: Жерар Филип (Моди), Ануэ Эме (Жанна), Лили Пальмер (Беатрис), Леа Падовани (Розали), Жерар Сети (Зборовский), Лино Вентура (Морель).

Фильм посвящен памяти Макса Офюльса.

1959 — «Дыра». Сценарий Жака Беккера, Хосе Джованни, Жана Ореля по роману Хосе Джованни. Оператор Гислен Клоке. Художник Рино Мандолини. Монтаж Маргариты Ренуар. Ассистент режиссера Жан Беккер.

В р о л я х: Раймон Менье (Монсеньер), Жан Кероди (Ролан), Мишель Константен (Жео), Филипп Леруа (Маню), Марк Мишель (Гаспар), Жан-Поль Коклен (Гренваль), Катрин Спаак (Николь), Эдди Разими (Бубуль), Андре Бервиль (начальник тюрьмы).

---

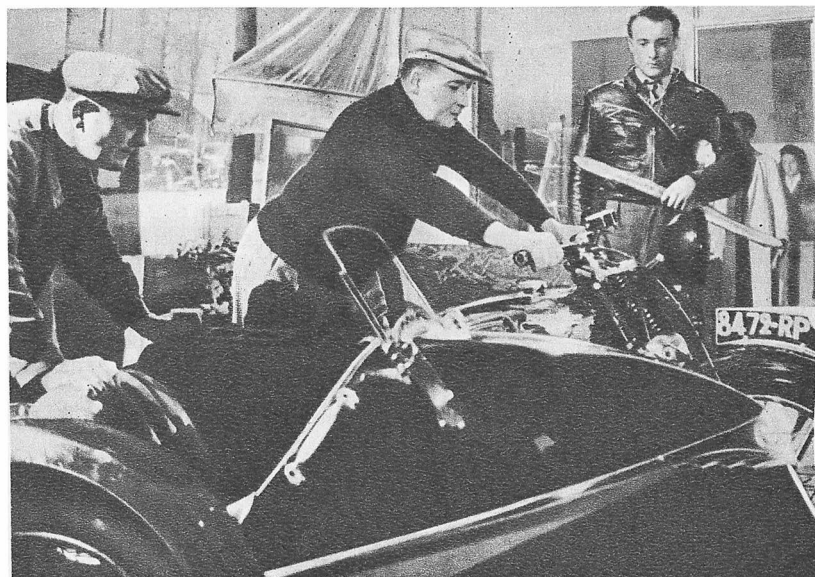
## Иллюстрации



«ГУПИ — КРАСНЫЕ РУКИ»



**«АНТУАН И АНТУАНЕТТА»**







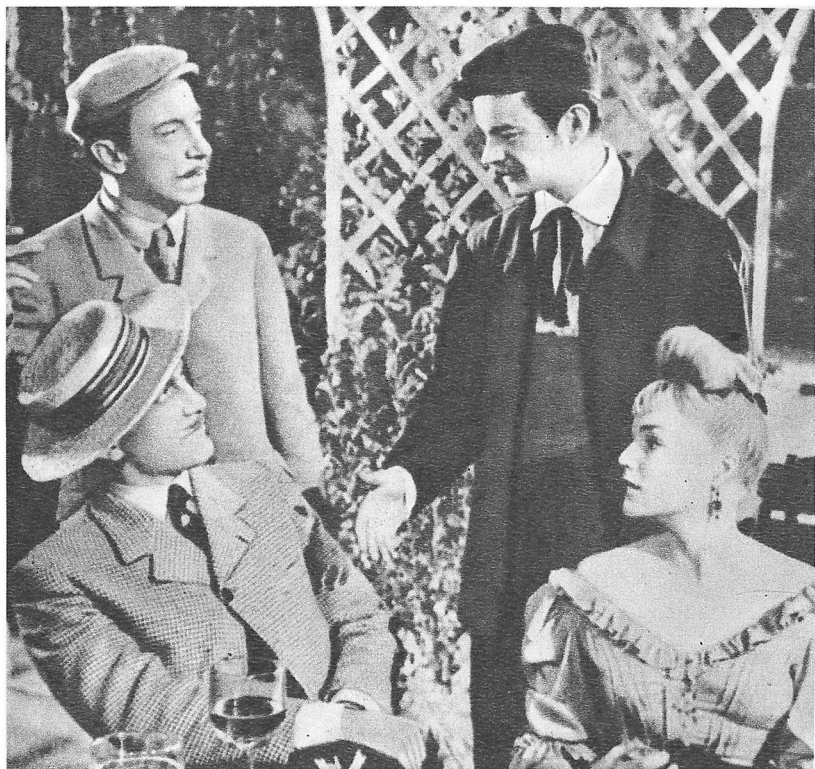




«ЭДУАРД И КАРОЛИНА»



«ЗОЛОТАЯ КАСКА»

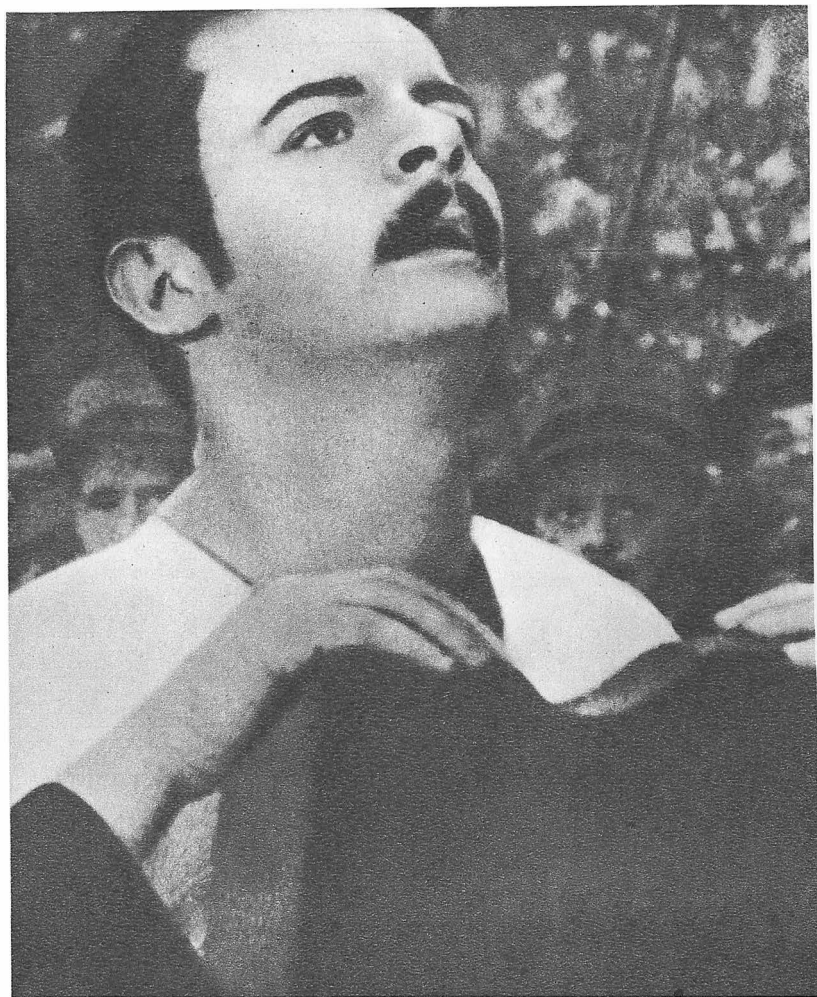












«УЛИЦА ЭСТРАПАД»

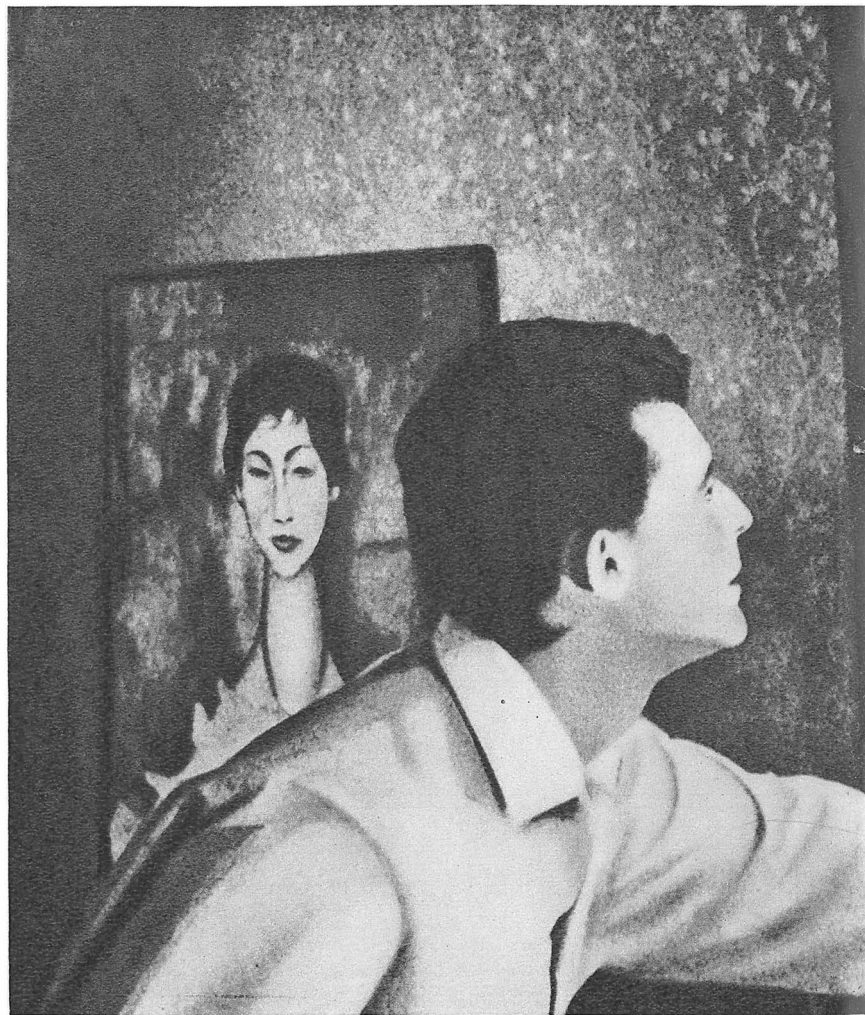


«ПРИКЛЮЧЕНИЯ АРСЕНА ЛЮПЕНА»

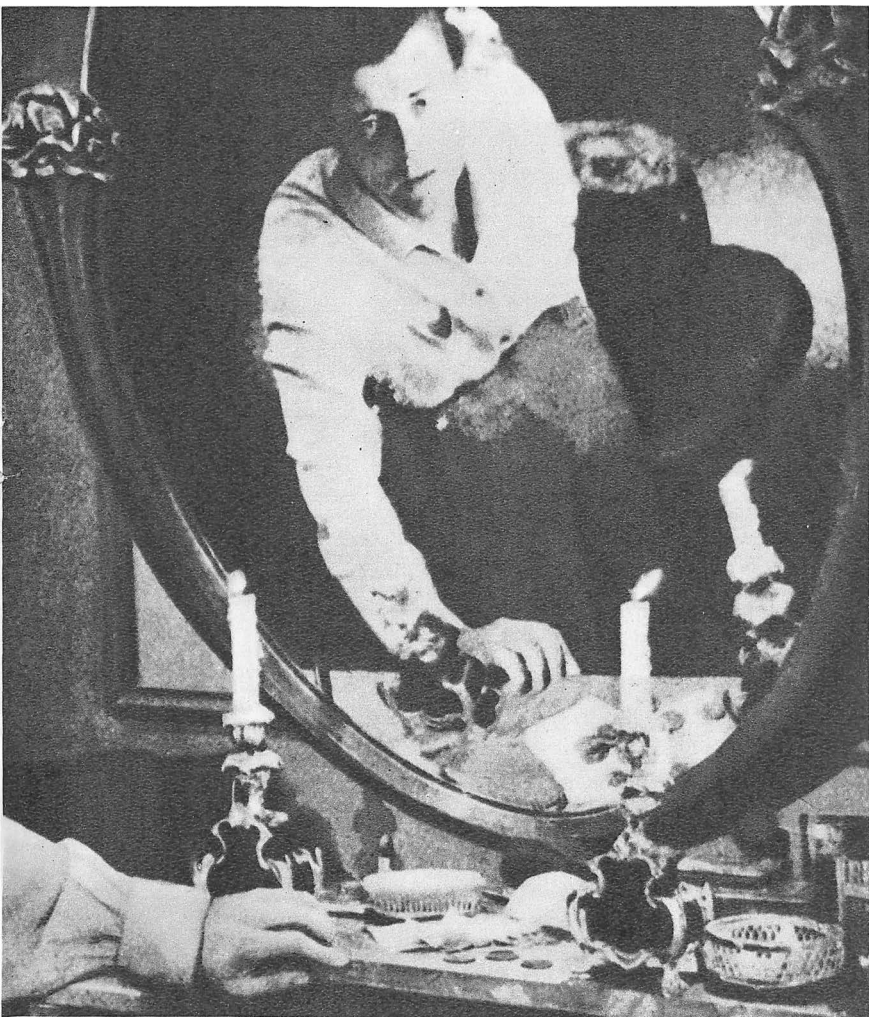


«ΜΟΝΠΑΡΝΑΣ, 19»

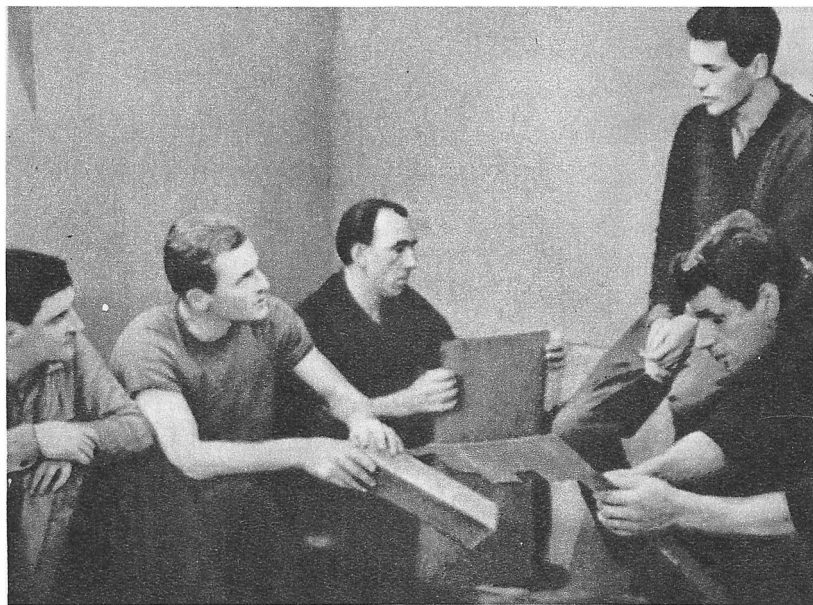








«ДЫРА»





---

## Содержание

---

<b>ПРОСТЫЕ ФИЛЬМЫ ЖАКА БЕККЕРА.</b> Инна Соловьева	5
<b>БРАТ ЖАК.</b> Перевод Л. А. Зониной	39
<b>КИНЕМАТОГРАФ ПО БЕККЕРУ.</b> Перевод Л. А. Зониной	45
<b>ЗОЛОТАЯ КАСКА.</b> Запись по фильму. Перевод З. И. Базилевской	59
<b>ДЫРА.</b> Запись по фильму. Перевод З. И. Базилев- ской	131
<b>ФИЛЬМОГРАФИЯ</b>	201

---

### ЖАК БЕККЕР

#### Высказывания, фильмы

Редактор И. Лищинский  
Оформление художника В. Валериуса  
Художественный редактор Г. Александров  
Технический редактор Е. Рейзман  
Корректоры А. Паранюшкина и Г. Элькина

Сдано в набор 30/VII 1968 г. Подп. в печ. 6/III 1969 г.  
A02626. Формат бумаги 70×108/32. Бумага для текста  
типографская № 1, для иллюстраций тифдручная 100 гр.  
Усл. печ. л. 10,150. Уч.-изд. л. 11,368. Тираж 50 000 экз.  
Изд. № 15749. Издательство «Искусство», Москва, К-51,  
Цветной бульвар, 25. Заказ № 2648.

Тульская типография Главполиграфпрома Комитета  
по печати при Совете Министров СССР. Тула, проспект  
им. В. И. Ленина, 109.

Иллюстрации отпечатаны во 2-й типографии Главполиграф-  
прома при Совете Министров СССР. Проспект Мира, 105.  
Цена 77 коп.

