

Jean Renoir





Жан РЕНУАР

Статьи

Интервью

Воспоминания

Сценарий



Москва «Искусство»
1972

778 И
С 39

Составитель И. Лищинский

8-1-5
158-72

Кинорежиссер Жан Ренуар, творчеству которого посвящена эта книга, без сомнения, является значительной фигурой в истории французского кино, да и во всем мировом киноискусстве. Неутомимый труженик, он поставил в течение почти сорока лет несколько десятков фильмов. Многие из этих фильмов по праву считаются произведениями высокого искусства и выдающегося мастерства, они не только расширили возможности кино и обогатили его образный язык, но и были крупными общественными событиями, затрагивали самые глубокие и существенные проблемы современного французского общества.

Сын знаменитого художника-импрессиониста Огюста Ренуара, богато одаренный от природы во многих областях творчества (он занимался керамикой, играл в кино, пишет пьесы, сценарии и романы), Жан Ренуар как бы олицетворяет преемственность, которая существует между искусством «десятой» музы и художественной культурой человечества, без чего невозможно представить себе то стремительное развитие киноискусства, свидетелями которого мы являемся. Фильмы и литературные труды Жана Ренуара говорят не только о таланте, но и об образованности их автора. При этом в Жане Ренуаре мы видим художника и мыслителя глубоко национального, продолжателя французских литературных, сценических, живописных традиций.

Путь Жана Ренуара в искусстве не прост, не прям и не лишен противоречий. Если в 20-е годы молодой Жан Ренуар лишь осваивает специфические возможности столь же молодого искусства экрана, если он экспериментирует, то и дело становясь жертвой эстетского подхода к фильму, то с приходом в кино звука, в 30-е годы, он поднимается на вершины кинематографического реализма.

Однако причиной этого подъема было не только и не столько обретение нового технического средства, сколько тесная связь и прямое участие Жана Ренуара в том прогрессивном общественном движении Франции в 30-е годы, которое вошло в историю под названием Народный фронт. Ренуар в полной мере разделял мечты и надежды Народного фронта, он вдохновлялся его антифашистским духом и его стремлением к социальным преобразованиям. Ренуар был поэтом Народного фронта и одновременно его честным работником.

Именно в эти годы он рассказывает о жизни рабочих-иммигрантов на юге Франции в фильме «Тони». Камера Ренуара выходит из павильона, он снимает актеров-непрофессионалов, с любовью

обрисовывает повседневную жизнь своих героев. В «Тони» Ренуар предвосхищал кинематограф итальянского неореализма, появившийся много лет спустя.

Быт парижских пролетариев запечатлен в фильме «Преступление господина Ланжа».

Броские, плакатно ясные и драматичные эпизоды классовой борьбы того времени мы видим в небольшом фильме «Жизнь принадлежит нам». Этот агитационный фильм был снят группой прогрессивно настроенных кинематографистов по заказу Французской коммунистической партии к парламентским выборам 1936 года, на которых коммунисты получили 18% всех голосов. Руководил постановкой фильма Жан Ренуар.

Революционная борьба за свои права — тема монументального исторического фильма Ренуара «Марсельеза». Сражающийся народ — вот главный коллективный герой этого произведения.

«Марсельеза» была также прямым социальным заказом Народного фронта, а ставился фильм на средства, собранные по всенародной подписке.

Шедевром Ренуара 30-х годов является фильм «Великая иллюзия». Жан Ренуар (он был и соавтором сценария) сурово осуждает бесчеловечность империалистической войны. И мы видим, как, вопреки разделившей их мировой битве, глубокая и естественная солидарность объединяет всех людей труда. Именно интернациональный пафос сделал этот фильм таким ненавистным для руководителей гитлеровской Германии, где картина была запрещена, а министр пропаганды Геббельс назвал ее «кинематографическим врагом № 1».

Цикл фильмов, поставленных в течение этого самого плодотворного в жизни Ренуара десятилетия, завершает причудливый трагифарс «Правила игры».

Совершенство художественной формы, смелое и покоряющее новаторство Ренуара неотделимо в этих фильмах от его передовых убеждений, от близости к идеям о социалистическом преобразовании общества. Сознательно искажают истину некоторые буржуазные историки кино, изображающие Жана Ренуара певцом «вечной красоты» жизни, который, порой подавляя свои личные устремления, отказываясь от своего незаурядного кинематографического дара, в угоду преходящим потребностям дня ставил свое искусство на службу политике.

Дело обстоит как раз наоборот. Это подтверждает дальнейшая судьба Жана Ренуара. Пережив закат Народного фронта, поражение и оккупацию Франции, потрясения второй мировой войны, Жан Ренуар не сумел осмыслить всей сложности путей исторического прогресса. Он уже не связывает счастье человечества с об-

пественной борьбой. Его фильмы становятся все более аполитичными, абстрактно-общечеловеческими, бесстрастными. И неизбежным следствием этого является обеднение самой кинематографической формы его произведений, их художественная неубедительность. Творческая биография Жана Ренуара в этом смысле весьма поучительна.

Эволюция Жана Ренуара, его взглядов и его искусства подробно прослежена в этой книге в статье составителя сборника И. Лещинского.

Литература о Жане Ренуаре на разных языках и особенно на французском довольно обширна. В нашем сборнике особое место занимают переводы статьи известного французского киноведа Андре Базена, содержащая его наблюдения над стилем Жана Ренуара и статьи Жака Жоли, который с марксистских позиций анализирует сатирический фильм Ренуара «Правила игры». Небольшие заметки сотрудников Ренуара по тем или иным фильмам помогут читателю представить себе эту незаурядную личность и особенности его работы на съемочной площадке.

Читатель с интересом познакомится и с собственными статьями и интервью выдающегося кинорежиссера. Не ограничивая себя профессиональными вопросами, Жан Ренуар высказывает оригинальные мысли об искусстве и о своем понимании мира вообще. Следует, однако, иметь в виду, что большая часть этих статей и интервью относится к 50-м и 60-м годам и отражает взгляды Ренуара именно этого периода.

Литературная запись фильма «Правила игры» (сценарий его был написан Ренуаром) должна передать своеобразный облик ренуаровского кинематографа.

Издательство надеется, что настоящий сборник позволит читателю лучше узнать жизнь и творчество выдающегося французского кинематографиста, лучшие произведения которого являются образцами передового реалистического искусства.

И. Лищвинский

Жан Ренуар во времени и в пространстве

I

Имя Жана Ренуара вызывает любопытство еще до того, как увидишь его фильмы. Кем стал он, сын великого живописца, знакомый по многим портретам мальчик с толстыми щечками и длинными волосами?

Из трех сыновей Пьера-Огюста Ренуара никто не наследовал профессию отца, но все оказались людьми искусства.

Старший, Пьер, был талантливым актером, играл на сцене «Комеди Франсэз», снимался в фильмах. Средний, Жан,— кинорежиссер. Младший, Клод,— художник-керамист.

Но Жан Ренуар еще и духовный наследник отца. Он любит рассуждать об искусстве, как высоком ремесле и деле художественно одаренных кустарей. Он любит и ценит технику искусства, покуда она несложна и охватываема одним человеком, подобно краскам, кистям и палитре.

Однако я забежал далеко вперед, когда престарелый кинематографист все реже снимает фильмы, все чаще беседует с журналистами и пишет книгу об отце. Нам нужно вернуться на три четверти века.

Жан Ренуар родился в Париже 15 сентября 1894 года. Огюсту Ренуару тогда было 53 года, и он уже был знаменит.

Детство Жана Ренуара можно было бы счесть ничем не замечательным, если бы рядом, в мастерской, не работал с непостижимым упорством его отец, если бы и маленького Жана с самых малых лет не звали позировать, если бы в дом не приходили запросто Дега, Сезанн, Майоль. Мадам Ренуар ссаживала хнычущего мальчика с колен и бежала мыть кисти для мужа. Жан переставал плакать: он знал — ничто ему не поможет. В этом детстве не было ярких деталей, оно все было колоритно.

Позже Жан Ренуар будет вспоминать и театр марионеток на площади Тюильри, и парижские кафе-концерты, и ежегодные летние поездки на родину матери — в бургундскую деревню Эссуа. Братья помогали крестьянам собирать виноград и пили еще не перебродивший сок. Отец в это время ездил на велосипеде по окрестностям писать этюды.

Позже, когда Огюст Ренуар заболел жесточайшим ревматизмом, Бургундию заменил Прованс, с его ярким солнечным светом, прозрачным воздухом, зеленью оливок. Семья Ренуаров жила на вилле Колетты, в деревне Кань. В 1924 году Жан Ренуар будет

искать в тех же местах натуру для фильма «Жизнь без радости». А еще тридцать пять лет спустя снимет в Колеттах свой «Завтрак на траве».

В течении своей жизни Жан Ренуар будет не раз возвращаться к знакомым местам, мыслям, сюжетам, образам. Прошлое всегда будет для него чем-то живым.

Иногда Огюст Ренуар размышлял о будущем сына. «Отец думал, что я предназначен к ручному ремеслу, а не к умственной карьере. Он гадал, какой род заработка подходит моему характеру. В его воображении я был поочередно кузнецом, музыкантом — мать выучила меня играть на рояле, — дантистом, столяром, объездчиком и садоводом. Он был против коммерции, «для которой надо иметь специальные способности», и работы лудильщика, так как боялся взрыва паяльных ламп. Не говоря о том, что его тревожил этот маленький, почти незаметный синий огонь: «Ты рассеян, высунешь ногу, и конец — сгорить!» Отец мечтал о мире, где люди будут иметь право на рассеянность»¹.

Жан Ренуар учился в закрытом коллеже, весьма респектабельном и аристократическом заведении, которое он не любил. Там он впервые увидел кинофильм. Это была комическая лента французского производства.

В коллеже он занимался математикой, философией, литературой и сам писал стихи. Потом он должен был отбыть обязательную воинскую повинность. Жан Ренуар попал в драгуны.

Шел 1914 год, и вскоре младший лейтенант Ренуар отправился на фронт. На фронте был и его брат Пьер. Оба были ранены. Жан — в бедро. У него началась гангрена, ногу собирались ампутировать. Мадам Ренуар немедленно прибыла в госпиталь и уговорила врачей отказаться от операции. К счастью, все обошлось.

Снова на фронт Ренуар вернулся уже в качестве летчика, служил в разведывательной авиации. Кавалерист и авиатор — вот две военные профессии Жана Ренуара. Одна — старинная, возникшая в незапамятные времена, другая — новая, еще экзотическая, использующая самые последние технические достижения.

Когда через двадцать лет Ренуар будет снимать свою «Великую иллюзию», ему пригодится его военный опыт. Он передаст уходящий рыцарский, кавалерийский дух прошлого, но в фильме возникнут и черты будущих войн с их машинами, жестоким порядком и без всякой рыцарской галантности. Собственная жизнь всегда была самым важным источником ренуаровского творчества.

В авиации Жан Ренуар был ранен во второй раз, но на этот раз легко.

¹ Жан Ренуар, Огюст Ренуар, М., «Искусство», 1970, стр. 250.

Когда война окончилась, Жан вернулся в родительский дом. Мадам Ренуар умерла. Отец был совсем плох. Болезнь сковала его так, что он не мог сам даже высморкаться или согнать муху, севшую на лицо. Но писать маслом он все-таки находил силы.

Жан живет с ним в Колетгах, наблюдает за его работой, помогает по утрам сесть в кресло на колесиках, привязывает кисть бинтами к правой ладони. Так ежедневно писал Огюст Ренуар.

Тогда же Жан Ренуар впервые профессионально занимается искусством. Вместе с младшим братом, Клодом, он под руководством отца начинает изучать ремесло керамиста.

Интерес к кинематографу возник еще раньше. Поправляясь после ранения, Ренуар часто ходит в кино, он смотрит фильмы (как правило, американские) десятками, изо дня в день. Самые сильные впечатления — это ленты Чаплина и многочисленные «серии» «Тайн Нью-Йорка». Тем не менее мысль о работе в кино не приходит ему в голову. «Мне казалось невозможным сделать что-нибудь достойное во Франции».

В конце 1919 года Огюст Ренуар умер. Вскоре после его смерти Жан Ренуар женился на натурщице отца, молодой Андре Гешлинг. Она хотела играть в кино, для нее Жан Ренуар написал свой первый сценарий «Жизнь без радости», кроме того, он финансировал постановку. Режиссером был Альбер Дьедонне. Андре Гешлинг превращается в киноактрису Катрин Гесслинг. Ренуар принимает участие в съемках. В том же, 1924 году он снимает свой первый фильм «Дочь воды» уже в качестве режиссера.

Однако не забудем, что вначале была керамика. Наверно, Ренуар мог взяться и за живопись, но, как замечает Пьер Лепроон, «нельзя заниматься живописью, будучи сыном крупнейшего художника своего времени»¹. Впрочем, дело не только в этом. Разумеется, нельзя, не впадая в самый мелочный фатализм, утверждать, что Жану Ренуару на роду было написано посвятить несколько лет созданию ваз, а затем навсегда увлечься кинематографом. Но и не увидеть в этом осмысленной последовательности тоже невозможно.

Импрессионизм доводит до предела стремление живописи передать всю полноту ощущения жизни — взаимосвязи предмета и окружающей воздушной среды, цвета и объема. Желая передать мир в движении с помощью статичной картины, импрессионисты ставят перед собой уже невыполнимую задачу, не выполнимую теми средствами, которыми располагает живописец.

В Западной Европе станковая живопись в дальнейшем оставляет великий замысел импрессионизма. Живые формы уходят с по-

¹ Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, М. Изд-во иностранной литературы, 1960, стр. 167.

лотев. Станковая картина перестает быть окном в реальный мир, открытый для нас художником. Пикассо уже говорит, что работает «не с натуры, а вместе с ней».

Другим путем, на котором изобразительное искусство в наш век пытается получить право на существование, свой *raison d'être*, является прикладное искусство. В нем поиски художника направляются тем, что он создает не нечто произвольное, а предмет, имеющий назначение, функционально оправданную форму. Прикладное искусство ищет смысл в целях, поставленных самой жизнью, неотделимых от нее. Оно соединяется с другими формами общественной деятельности, такими, как работа архитектора или ремесленника. И неспроста великий максималист Лев Толстой, не пощадивший даже Шекспира, столь примирительно пишет об орнаменте.

Однако если мы представим себе художественную натуру, привязанную ко всему, что окружает ее в этом мире, к реальным вещам, к формам, линиям, краскам, звукам и запахам, к человеческим лицам и характерам (а Жан Ренуар своими фильмами показал, что он именно таков), то вряд ли искусство керамики при всей своей значительности сможет такую натуру удовлетворить. И тут уж дорога к кинематографу становится естественной, закономерной.

Огюст Ренуар на шестьдесят лет раньше своего сына начал почти так же: он расписывал фарфор букетами по пять су за дюжину, изготавливал шторы. Потом взялся за масляную живопись.

Художник сходного темперамента и мироощущения, Жан Ренуар стал кинематографистом.

Кинематограф с легкостью осуществлял то, к чему так стремился живописный импрессионизм. Кинематограф передавал мгновенные впечатления, не останавливая само течение времени, запечатлевал реальное движение, не прибегая к композиционным уловкам. То, что было за пределами живописи, являлось самой природой кинематографа. Если Клод Моне писал Руанский собор или стога сена, меняя холсты по мере изменения освещения, он был уже кинематографистом, к несчастью, без кинокамеры. Когда к Клоду Моне приходит успех, «все стремятся покупать его полотна, притом не в отдельности, а сериями»¹. Покупатели знали, что делали. Имея перед глазами весь ряд картин, они восстанавливали жизнь природы и вещей во времени, что и было целью художника.

Взглянув на кинематограф лишь в его взаимоотношениях с живописью (а этот очень узкий взгляд тоже имеет свой смысл), мы

¹ Л. Вентури, От Мане до Лотрека, М., «Искусство», 1958.

обнаружим, что кино освободило живопись от трудных и не свойственных ей обязанностей, которые она несла по необходимости. Сам же кинематограф появился на свет скорее с небольшим опозданием, чем вовремя.

Это, однако, не означает, что даже чисто техническая сторона нового искусства была на должной высоте. Кинематограф возникал по частям. Звук в кино появился с задержкой в тридцать лет.

Жизнь человеческая коротка, и многие кинематографисты приняли немое кино за сложившийся и внутренне гармоничный вид искусства. Это было понятным заблуждением.

Не предвидя технических усовершенствований, кинематографисты ищут специфические форму и содержание этого еще неполноценного, «недоукомплектованного» кино.

Они находят специфику киноискусства

в изображении массовых социальных движений — как мастера советского революционного кино,

в бурных человеческих драмах, тесно связанных с окружающей природой, как режиссеры шведского фильма и американского вестерна,

в подробной передаче душевных движений человека — как создатели немецкой камерной драмы,

в комической, трюковой эксцентриаде — как американские комики.

На этом фоне поиски французских режиссеров 20-х годов выглядят куда менее самостоятельными. Зависимость от прежде существовавших искусств слишком сильна. Культурная традиция слишком властна. Обаятельные фильмы школы Луи Деллюка, в сущности, могли быть воспроизведены средствами других искусств. Эти фильмы осваивают те же области реального, которые изображали и толковали докинематографические искусства. Недаром, желая найти название этому направлению, французские киноведы вновь берут слово «импрессионизм», о режиссерской манере самого Деллюка говорят — «пуантилизм». Все это термины, перенесенные из живописи.

Во Франции, быть может, один Абель Ганс, создатель «Колеса», мыслит и действует как кинематографист.

Для других режиссеров этих лет живописность так и остается высшей, едва ли не конечной целью. И снова их образцы — импрессионисты: их мгновенные зарисовки, их туманы, их блики солнца на воде, их пустые пляжи, их загадочность самых простых и понятных живописных мотивов. Но подлинной жизни в этих кадрах, увиденных чужими глазами, было чуть-чуть. Сегодня фильмы Луи Деллюка или Жана Эпштейна выглядят не более косноязычными, чем другие ленты того времени. Зато кажется, что им нечего было

сказать на языке кинематографа. Вот что более всего отличает их от Гриффита, Эйзенштейна или Дрейера.

В своем первом фильме Жан Ренуар — усердный ученик и живописного и кинематографического импрессионизма. Одно другому не противоречило.

В «Дочери воды», быть может, главный персонаж — это свет. Рассеянный, неясный свет влажного утра, жесткий свет полдня, колеблющийся свет горящего стога, контрастный свет большого фонаря, нежный свет пасмурного дня.

Сюжет особого значения не имел, но избран был расчетливо. История девочки-сироты, живущей на барже, естественно включала кадры узких каналов и деревянных шлюзов, ряды тополей вдоль берегов. Ивы со свисающими до воды ветками. Отражения облаков в канале. Все, что писали и переписывали французские художники от Добиньи до Сислея.

Эти пейзажные мотивы густо насыщают нехитрый сюжет о маленькой Гудуле. Ее отец, владелец баржи, утонул, а дядя — толстомордый и вечно пьяный парень по имени Жефф — бьет и мучит девочку. Гудула дружит с мальчишкой-бродягой. А в конце концов встречает очень благопристойного молодого человека из богатого дома и становится его невестой. В те годы в кино сходились с рук и не такие сюжеты.

Кинематограф в «Дочери воды» брал реванш в том, что было тогда его излюбленной привилегией — в превращении фантастического в реальное и зримое. Бедную Гудулу преследовали кошмары, видения. И тут Ренуар не жалел двойных экспозиций, наплывов, затемнений или съемок в зеркальном шаре, обратных проекций, макетов. Эти видения, как и хотел постановщик, жутковаты — голые черные деревья, какие-то бесконечные колоннады, среди которых пробегает ящер. Ужасное, страшное в этом фильме четко, ясно, геометрично — черта, достойная Огюста Ренуара с его утопическими идеями борьбы с симметрией. И в фильмах Жана Ренуара мы еще не раз увидим столкновение прихотливой и неисчерпаемой жизни с безжизненной регулярностью.

Впрочем, в «Дочери воды» Жан Ренуар еще любитель, он лишь испытывает своими руками возможности новой техники. Катрин Гесслинг только начинает играть в той механичной, угловатой, кукольной манере, которая так отличает ее от других актеров ее времени. И только оператор Жан Башле снимает по-настоящему артистично, непринужденно. Его фотография — это то, что живо в ленте и сегодня.

«Дочь воды» — очень скромное произведение. Следующая работа Жана Ренуара была масштабнее — экранизация романа Эмиля Золя «Нана».

Судьба, постигшая великого натуралиста в этом фильме, парадоксальна. Художник, исследовавший и безжалостно разоблачавший пороки Второй империи, порой терявший в своих разоблачениях чувство меры и ощущение художественной достоверности, талант яростный и мощный, открывавший для литературы новые области, этот Эмиль Золя превратился в фильме Ренуара в поэта «доброе старого времени». Сатира стала элегией. Грязь физическая и нравственная, нищета и безвкусная пышность эпохи Наполеона III превращаются в фильме в легенду о прекрасном прошлом.

Кадры фильма наполнены вещами — фраками и кринолинами, ампириной бронзой и веерами, бархатом и лепниной. Получился фильм о богатом времени, о красивом времени, о времени, надежность которого в крепких и тяжеловесных вещах.

Жан Ренуар ставил «Нана» на собственные деньги и не считался с затратами. Чтобы собрать нужную сумму, он продал некоторые принадлежавшие ему полотна отца. Для съемок были построены огромные декорации — шикарные будуары, театральный зал, и — самое впечатляющее — лестница в особняке Нана, позволявшая создавать эффектные мизансцены.

В сущности, это холодный и вялый фильм. Там, где Эмиль Золя с усилием выбирается из подавляющей его массы впечатлений и образов и пытается рассказать обо всем сразу, Жан Ренуар хладнокровно имитирует напор жизни.

«Жан Ренуар — не живописец, он лишь сын великого живописца. Он также сын французской живописи XIX века, ее расцвета и деспотической мощи. Фильм Ренуара «Нана» — ретроспективная выставка, где любой кадр — воспоминание: ложа Мане, танцовщица Дега, портрет женщины Ренуара-отца. Прекрасные кадры, вкус, культура, все, что угодно, но не кино»¹ — так писал Илья Эренбург в своей брошюре, посвященной французскому кинематографу 20-х годов.

Это точная мысль. Ее подтверждают высказывания самого режиссера.

«Я оглянулся и, восхищенный, открыл огромное количество чисто французских элементов, которые можно и нужно перевести на экран.

Я начал понимать, что движения прачки, женщины, причешивающейся перед зеркалом, зеленщика, стоящего у своей тележки, обладают несравненной пластической выразительностью. Я занялся изучением французского жеста в картинах моего отца и художников его поколения. Затем, гордый своими новыми достижениями,

¹ И. Эренбург, Материализация фангастики, М.—Л., «Кинопечать», 1927, стр. 8.

снял первый фильм, о котором стоит говорить,— «Нана» по роману Эмиля Золя».

Признание это в некотором отношении удивительно. Ведь Жан Ренуар буквально вырос среди картин, изображающих стирающих прачек, причесывающихся женщин и зеленчиков, и понять лишь к тридцати годам их «пластическую выразительность» было, пожалуй, поздно. И ограничить себя этими испытанными, но чересчур умиротворенными мотивами было тоже не время.

Но, видимо, Жану Ренуару тогда не хватало какого-то потрясения, которое заставило бы его взглянуть на действительность самому, ощутить ее непосредственно.

Первая мировая война, закончившаяся победой Франции, для Жана Ренуара и многих его современников таким потрясением не была. Привязанность к пластическим мотивам поколения отцов была привязанностью к самому их времени.

Перелом в творчестве Жана Ренуара произошел позже, в начале 30-х годов, после экономического кризиса. А до тех пор его инстинкт реалиста не мог проявиться с полной силой. Жизнь не приходила, а, скорее, уходила из его фильмов.

Эпоха немого кино уже была на исходе, когда появилась самая соразмерная и самая бесплотная немая лента Ренуара «Маленькая продавщица спичек» по сказке Андерсена «Девочка со спичками».

Этот небольшой фильм, снятый целиком в павильоне, на фоне наивно и упрощенно разрисованных холстов, кажется сыгранным куклами, а не живыми актерами. Вот когда оказалась к месту угловатость, даже неестественность движений Катрин Гесслинг, ее однообразная мимика, ее ребячливость, которая так мало шла ей в роли Нана.

Позже Ренуар галантно напишет, что Катрин Гесслинг «потрясающая актриса, слишком потрясающая для трусливых французских коммерсантов. В этом причина ее исчезновения с экрана». Но Катрин Гесслинг была способна потрясать лишь в условном, избегающем чрезмерного жизнеподобия кинематографе.

Кстати, в «Маленькой продавщице спичек» появляются и настоящие куклы, но неподвижные. Жан Ренуар не знал о возможности кадровой съемки или не хотел ею пользоваться. Он создал сказочность атмосферы ритмичностью движений, расплывчатостью очертаний, трюковыми съемками. В сновидениях девочки ее увозит на лошади прекрасный принц в белом, они мчатся в небе сквозь облака, а их преследует всадник в черном — сама смерть.

Для Жана Ренуара — этот фильм прежде всего технический эксперимент и заодно демонстративно кустарное предприятие, прямо-таки вызов технической громоздкости кинематографа и власти кинопредпринимателей.

Ренуар впервые использует при павильонных съемках панхроматическую пленку вместо общепринятой — ортохроматической. А для этого надо было самим изготовить специальные осветительные приборы. Не раз и не два Ренуар с гордостью вспоминал позже, что это оборудование у них брали напрокат большие киностудии.

Фильм снимали в кинотеатре «Старая голубятня», проявляли пленку и печатали позитив прямо на кухне. Самы расписывали декорации, строили макеты, шили костюмы. Жан Ренуар перепробовал разные кинематографические специальности. Все делалось вроде бы по-любительски, а результаты были отличными.

Но доказывало это не столь преимущества кустарной технологии, сколь профессионализм Жана Ренуара. Отныне он профессионал в полном смысле этого слова. Он снимает фильмы ради высокого искусства и ради пошлой коммерции, не терпит простое, ставит картины и от души и по заказу. Он чужд мессианских претензий и о своих компромиссах говорит с добродушием и житейским цинизмом, которые трудно было бы простить другому кинематографисту, не создавшему «Великой иллюзии» или «Правил игры».

Разорившись на постановке «Нана», Ренуар снимает простенькую салонную комедию «Маркитта».

Ренуар быстро ставит для Общества исторических фильмов «Турнир», импозантную костюмную историческую мелодраму, действие которой происходит в эпоху религиозных войн во Франции. «Гвоздем» фильма был эпизод поединка, в котором исполнитель главной роли — экс-чемпион мира по фехтованию Альдо Нади — виртуозно сражался со шпагой в правой руке и дагой — в левой.

Премьера «Турнира» в Париже состоялась в феврале 1929 года, и в том же году Жан Ренуар успел отснять еще один фильм по совместному заказу правительства и Общества исторических фильмов. Он назывался «Блед»¹ и был посвящен столетию завоевания Алжира французами. Молодой француз отправлялся к своему богатому дядюшке на юг страны, а следовательно, пересекал весь Алжир. Фильм об этом путешествии позволял и зрителям увидеть красоту и богатства тогдашней французской колонии.

В «Турнире» главной приманкой была средневековая дуэль, в «Бледе» — охота на газелей.

«Блед» был последним немым фильмом Жана Ренуара. Появление звука в кино открывало перед режиссером совершенно новые возможности.

¹ Так называют внутренние области Алжира.

«Мой первый говорящий фильм стал для меня чем-то вроде экзамена. Мне не доверяли. Я должен был дать доказательства своей пригодности. Я добился права снимать «Ребенку дают слабительное», по Фейдо. Этот фильм не знаменит. Но я снял его за четыре дня, а в нем все же больше 2 тысяч метров, стоил он продюсеру 200 тысяч франков, а принес более миллиона»¹.

Так, по свидетельству самого Жана Ренуара, началась его работа в звуковом кинематографе.

«Ребенку дают слабительное» был экранизацией одноактного водевиля, смешного, стремительного, фривольного, абсолютно несерьезного. Семилетний капризный Тото и неистовая в своей любви к нему мамаша. Здоровье сына дороже всего, и потому мама, папа, солидные гости — все по очереди — должны пить слабительное, чтобы доказать Тото, что это совсем не страшно. Лекарство действует немедленно.

Ренуар сам пишет сценарий фильма. Подбирает талантливых актеров — Мишеля Симона, Фернанделя. И снимает ежедневно по 30—40 кадров, длинными планами, без укрупнений, лишь бы побыстрее.

Изобретением режиссера была подлинная запись шума воды, спускаемой в ватерклозете. Это ошеломило продюсеров. Ренуар утвердил свой престиж мастера звукового фильма.

В этой детали, анекдотической и к тому же дурного вкуса, тем не менее была серьезная суть.

Звук грубо и безапелляционно заставил кинематограф повернуть к стилистике более натуралистической, к языку достоверности и жизнеподобия. Он отстранил ту метафорическую поэтику, которая, в конечном счете, была основным путем новаторства в конце 20-х годов и проявлением которой, в частности, была ренуаровская «Маленькая продавщица спичек».

Великие мастера немного кино встретили звук скептическими или мрачными предсказаниями. Меж тем кинематограф, как искусство, давно ждал звука. Без помощи слова фильм был органически неспособен выразить отвлеченную логическую мысль, воплощаемая в нем картина мира была неполна. Техническая революция в киноискусстве немедленно превратилась в революцию эстетическую.

Но это не все. Звук пришел в кино в годы жесточайшего экономического кризиса. В том же направлении, что и появление

¹ Жан Ренуар, Воспоминания. Полный текст приводится в этой книге на стр. 133.

звука, толкала кинематограф вся социальная атмосфера этих жестоких и мрачных кризисных лет.

Рядом с безработными пролетариями, разоренными крестьянами и торговцами, отчаявшимися бедняками, кончавшими самоубийством, эстетизированные муки сюрреалистических фильмов, и эксперименты французского кинематографического «Авангарда», и безмятежные пластические поиски Ренуара выглядели нелепо, почти кощунственно. На этом пути ни о каком контакте с публикой нечего было и помышлять.

Поставив «Ребенку дают слабительное», Ренуар доказал, что он способен выдать зрителю простецкое, немудрящее развлечение, не обремененное чрезмерной художественностью.

Платой за непритязательность было право самому избрать тему следующего фильма. Тогда он снимает «Суку» по одноименному роману Жоржа де Ля Фушардьера. Фильм увидел экран в ноябре 1931 года. Для французов это был страшный год.

Экономический кризис во Франции запоздал. Когда в Соединенных Штатах уже закрывали заводы и топили в океане пшеницу, Франция еще казалась процветающей и благополучной. В стране не только не было безработицы, она даже давала работу пролетариям из других стран Европы и Средиземноморья.

В 1931 году отсрочка кончилась. Кризис осветил все по-новому. То, что совсем недавно казалось устойчивым, ясным и рациональным, обнаружило свою дисгармонию, нестабильность, абсурдность.

Механика процветания мало интересует среднего человека. Она неощутима, как здоровое сердце. Но этот же человек не был способен охватить и механику кризиса. Кризис выглядел шквалом разрозненных и роковых ударов.

История этих лет щедра на внезапные и трагифарсовые события, которые порой напоминают какие-то гротескные театральные эффекты. Один за другим происходят во Франции грандиозные аферы: скандал компании «Аэропосталь», потом скандал с банком Устрика, потом (уже позже, чем была поставлена «Сука») афера Стависского. Подделываются акции, Ставиский подделывает фамильные бриллианты. Эта водевильная проделка разоряет тысячи мелких рантье, становится поводом для давно назревавшего фашистского путча (6 февраля 1934 года) и смены правительственного кабинета.

Настроения этого времени — мотив необъяснимой, но тем более неизбежной катастрофичности, мотив неустойчивости, авантюристичности, таящейся в повседневном течении буржуазной жизни, — стали самыми сильными и выразительными мотивами ренуаровской «Сукки».

Сама драматургия фильма является как бы цепью переломов, непонятных и неподготовленных. Банальнейшая действительность, невыразительная житейская проза внезапно, без предупреждений, оборачивается потрясением.

...Кассир Морис Легран, тихое, забитое существо, попавший под башмак своей не в меру агрессивной жены, однажды в самом благодушном настроении возвращается с банкета. Вообще-то он не расположен ни к легкомысленным развлечениям, ни к приключениям. Но вот встреча на пустой площади с заурядной потаскушкой Лулу и ее сутенером Деде и — стоп! — Легран своей спотыкающейся, неуверенной походкой пойдет совсем в другую сторону. Эта встреча превратится в самую большую его любовь, изменит всю его жизнь.

Легран пойдет за Лулу, он будет вздыхать и мучиться от любви. Мокнуть под дождем на монмартрских тротуарах и с тоской смотреть на освещенные окна своей возлюбленной. Ради нее он тайком возьмет семейные сбережения (а с такой женой, как мадам Легран, это не шутка), потом начнет воровать из той самой кассы, которую обязан оберегать.

Когда Легран застает в снятой им для Лулу квартире сутенера Деде, он ждет хотя бы извинения, он готов простить, но, услышав лишь смех, в порыве гнева убивает Лулу. Случается так, что все улики обращены против Деде. И ему, а не Леграну, суждено положить голову под нож гильотины.

Ренуар снимает фильм длинными планами, камера движется за действующими лицами. Это неторопливое движение полно тревоги — каждую секунду в ограниченные рамки кадра может войти нечто, какая-то случайность, которая по-новому решит судьбу. Длинные, неразрезанные кадры «Суки» подчеркивают, что все эти случайности сосуществуют одновременно, в едином пространстве, где-то рядом.

Не только окружающий мир, но в еще большей степени внутренний мир человека стал немотивированно изменчивым, таящим любые неожиданности.

Выбор на роль Леграна актера Мишеля Симона был до удивления проницательным и точным. Проницательным потому, что до тех пор Мишель Симон играл в кино исключительно комические роли. Но комизм Симона не из легких и приятных. Далекая от благообразия внешность этого актера слишком необычна, чтобы назвать его просто уродливым. Наружность Симона воспринимается как увеличительное стекло, как способ «остранения» того, что на лице обычном казалось бы просто неинтересным. Подобная внешность лишает персонажей Симона той защиты, которой обладает почти всякий иной человек, — благопристойной и ничем не за-

мечательной ординарности. Привычное лицо — это своего рода маска. Герой Мишеля Симона — всегда незауряден, в нем есть что-то озадачивающее.

В кассире Легране — это его увлечение живописью. Чуждый житейским мелочам, возвышенный и замкнутый, сидит он перед мольбертом, неожиданно открывая какие-то неизвестные стороны своей, быть может, и в самом деле крупной натуры.

Разлад между обликом и сущностью, мыслью и поступком, желанием и реальностью — вот коллизия, заключенная в самой глубине актерской темы Мишеля Симона. Эту тему Мишель Симон пронесит сквозь «Суку» и «Будю» Ренуара, «Набережную туманов» Карне, «Конец дня» Дювивье. Напряженность этой моральной ситуации рождает резкий и гротескный внешний рисунок ролей Симона.

В сущности, поступки, которые совершает Легран, несоединимы в одном человеке: невзрачный кассир, сентиментальный Ромео, жестокий убийца, добропорядочный буржуа вначале и безнадежно опустившийся бродяга-«клошар» в эпилоге.

Легран встречает события с завораживающей и почти радостной покорностью судьбе. Да свершится все то, что должно свершиться! В облике Леграна есть что-то маниакальное. Его движения робки и вместе с тем неостановимы, как движение потерявшего управление автомобиля.

Воссоздавая дисгармонию своего героя, Мишель Симон как бы скрепляет ее единым настроением — печальным ощущением бесконтрольности мира.

В одном из интервью Мишель Симон рассказывал, как на вопрос техников о том, сколько времени будет продолжаться эпизод убийства, сколько пленки заряжать в аппарат, он ответил:

— Набейте кассеты до отказа. Я ведь никогда не убивал женщин и не знаю, долго ли это длится.

Ассистенты оператора не приняли этих слов всерьез. Пленки так и не хватило.

Пусть рассказ актера несколько обработан для полного соответствия жанру «что случается в кино». Он сохраняет главное — чувство случайности, бесконтрольности собственных действий, их непостижимость разумом. Каждый человек может ежесекундно сорваться, убить другого или себя. (Позже сценарист Превьер и режиссер Карне подробно и вместе с тем поэтически разработают во французском кинематографе этот мотив срыва, погружения в хаос.)

В финале картины небритый, в лохмотьях, с трясущимися от пьянства руками Легран выпрашивает милостыню, отворяя дверцы богатых автомобилей. Он встречает уже промелькнувшего в пре-

дыдущих эпизодах первого мужа своей бывшей жены. Напоминания об этом славном полковом адъютанте были для него вечным укором.

Идет почти светский разговор двух босяков (как уместна эта вторая, не известная нам подробно, трагедия адъютанта, в итоге повторяющая трагедию Леграна). Мы еще не видели такого спокойного Леграна, такого веселого, благополучного. Легран достиг дна, дальше падать некуда. Бояться нечего. Мир для Леграна исчерпал свои ресурсы катастрофичности. Да и вообще прежние заботы не существуют для этого человека в лохмотьях. Из дверей магазина выносят автопортрет Леграна. Когда-то он писал его, запечатлев всю свою растерянность и подавленность (портрет этот и независимо от фильма очень неплох). Сейчас Легран смотрит на свое собственное изображение тупым и безразличным взглядом. Все это — искусство и благопристойная жизнь, мораль и чистое белье — все это где-то там, Легран вышел из этого круга.

Тема нестойкости буржуазной цивилизации, эфемерности ее этических норм, житейских принципов — тема эта часто разрабатывается не только во французской, но вообще в европейской литературе и кинематографии нашего века. Эта тема возникает как симптом конца.

Стоит оглянуться назад, вспомнить литературу эпохи буржуазного восхода. Тогда властвовала совершенно противоположная мысль. В программном произведении этих лет — «Робинзоне Крузо» — герой, попав на необитаемый остров, с потрясающим упорством воссоздает весь буржуазный уклад, его материальную культуру и мораль. Робинзон не деградирует, не дичает (вопреки фактам, которыми располагал и Даниэль Дефо), но он и не изобретает какой-то свой образ жизни, не экспериментирует. Он добросовестно копирует уже сложившиеся формы цивилизации, ее этику, привычки, технику. Он верит в их истинность и прочность. Вся деятельность Робинзона, как сказали бы мы теперь, заранее запрограммирована. Современная Робинзону цивилизация — вот эта программа.

Но самое невероятное, на наш сегодняшний взгляд, — финал романа. После двадцативосьмилетнего пребывания на острове Робинзон возвращается на родину, и все нормально, он входит в прежнюю жизнь без усилий, ведет дела, рассчитывается с кредиторами; женится, растит детей, воспитывает племянников. И никаких психологических сдвигов.

Ренуаровский Легран одичал в центре блестящего европейского города. Контраст сам по себе достаточно выразительный.

Стилистика «Суки» парадоксальна и внутренне драматична. События, для героев фильма потрясающие, воссоздаются с бесстра-

стностью судебного протоколиста, с невозмутимой и жестокой холодностью.

Режиссура Ренуара в «Суке» должна вызвать впечатление документальной точности и демонстративной прозаичности. Фильм снят в резкой, контрастной черно-белой манере, без всяких ухищрений, непривычных ракурсов и тонкостей светотени. Ренуар и его операторы Спаркуль и Юбер говорят зрителю: вот она, реальность; это то, что вы видите каждый день.

Но именно в этом повседневном течении жизни и притаилась катастрофа. Не только человеческий характер, но сущность вещей предстает многоликой, обманчивой, «демонической». Во время своего последнего объяснения с Лулу Легран вертит в руках разрезальный ножик, невиннейшую вещь на свете. Но уже через мгновение этот ножик становится орудием убийства.

Не менее впечатляющи в фильме обратные переходы от необычного к банальному.

Роковая Лулу то и дело появляется перед нами, как скучная мещанка. С радушием разбогатевшей лавочницы она показывает своей подружке квартиру, которую снял для нее Легран. Ванная и газовая колонка для согревания воды — предмет ее особого восторга. Она засучивает рукава и деловито вращает краны. Ей, в сущности, очень немного нужно от жизни. Подружка, особа того же сорта, что и Лулу, ошеломлена роскошью и чистотой и просит:

— Можно, я помоюсь.

И торопливо раздевается, пока Лулу в хорошем расположении духа.

В другом эпизоде Деде, наглый тип без чести и совести, принеся торговцу картину Леграна, застенчиво топчется у стены, не зная, как ему вести дело. Вне своего привычного круга он, видимо, робкий и тихий парень.

В этой парочке — проститутке и ее сутенере — есть что-то чисто семейное: Деде с его добротным халатом в узорах и Лулу, покорная и влюбленная, делающая маникюр своему возлюбленному. Бесчеловечная игра, которую они ведут с Леграном, — это уже дело простое, необходимое, так сказать, профессиональная обязанность. Пороки и добродетели уравнины и одинаково прозаичны.

В «Суке» впервые в творчестве Жана Ренуара появляются те «глубокие» кадры, которые впоследствии становятся стилистической приметой всех его фильмов. Пока Легран на переднем плане бреется или пьет маслом за мольбертом, где-то в глубине, на противоположной стороне двора, в чужом окне видны люди, видно, как маленькая девчушка играет фортепьянные экзерсисы, ошибается, начинает снова. Там своя жизнь, может быть, благополучная, может быть, трагическая, но явно отделенная от Леграна.

Этот композиционный мотив част и устойчив: есть передний и задний планы, средний отсутствует, он пуст и как бы повисает. Связь действующего фона с протагонистами отсутствует, главные персонажи всегда в некоем вакууме. Зато все время подразумеваются какие-то другие, параллельные события, происходящие там среди этих людей, лица которых почти неразличимы. Пока Деде излагает свои мысли и планы, сидя всегда за одним и тем же столиком кафе, в глубине у стойки о чем-то сговариваются такие же подозрительные субъекты. Там свои драмы, возможно, сходные, но свои. История Леграна имеет зрителей (позже они тупо и бездушно будут свидетельствовать перед судьями), но соучастников в ней нет. Среди причин, по которым кинематограф стал из технического изобретения искусством, была необходимость зримо передать усложненность связей в современном мире, неразделимость человека и исторического процесса. Ренуар использует возможности кинематографа как бы негативно: он показывает, что связь человека с широким жизненным потоком потенциально существует, более того, она закономерна, но не реализована, противоестественно разорвана.

Жан Ренуар, тогда новичок в звуковом кино, поставил «Суку» уверенно и зрело. С этого фильма, строго говоря, и начинается путь Ренуара-реалиста. Реакция продюсеров на этот поворот режиссера достаточно поучительна. О ней читатель узнает из высказываний Жана Ренуара, помещенных в этой книге. Здесь же хочется сказать о другом.

В годы, когда появилась «Сука», эта картина стоит особняком, в одиночку. Сам Ренуар в дальнейшем ставит фильмы в ином роде. Меж тем уроки «Суки» не проходят даром для развития кинематографа во Франции. Когда демократический подъем Народного фронта 1935—1937 годов пойдет на спад, когда недалекая смерть III Республики станет очевидной для чутких художников, фильмы Карне — Превера заставят вспомнить «Суку» Жана Ренуара и «Большую игру» Жака Фейдера. Фатальная предопределенность, игра, в которой можно лишь проиграть, — эти мотивы шедевров Ренуара и Фейдера восприняты Превером и Карне искренне, более того, страстно. Рядом с их фильмами Ренуару и Фейдеру как будто недостает какой-то трепетной, срывающейся ноты, эмоционального вскрика, составляющих самую душу «поэтического реализма» Карне — Превера.

«Поэтический реализм» (термин, которым французские киноведы окрестили творчество Марселя Карне) неполон, неточен, но все-таки хорош. Это удачный «рабочий» термин. Образы у Превера — Карне поэтически обобщены — это скорее лирические символы, чем живые люди. Контуры социальных характеристик размыты.

И гораздо лучше Превьер и Карне чувствуют себя среди героев, самое положение которых неопределенно и смутно: дезертир в «Набережной туманов» и девушка на грани падения. Слово «туман» не только входит в название их лучшего фильма «Набережная туманов», это и обозначение их творческой манеры. «Туман» — это неясность прошлого, «туман» — это нарочитая смутность человеческих взаимоотношений.

Ренуар в «Суке» пытается быть социологом в более узком и конкретном смысле этого слова. Он видит, что многое неопределенно в этом мире, но, скажем, профессия — кассир, торговец картинами, сутенер, консьержка — это реальность. Режиссер почувствовал вкус к натуральности, к реализму в самом ясном и недвусмысленном понимании этого слова. Этот вкус, эта непосредственная связь с действительностью отразили веру художника в жизнь, его философский оптимизм. При всей своей мрачности «Сука» далека от пантрагизма «черных фильмов» Карне.

Трезвость, объективность ренуаровского взгляда на мир проявились и в том, что мысли, создавшие «Суку», были разработаны не только в драме, но и в комедии, фарсе. Таким комическим парфразом «Суки» был «Будю, спасенный из воды».

Книготорговец господин Лестенгуа, в доме которого происходит действие, для французского искусства фигура традиционно обаятельная и милая. Так сказать, наследник просветителей и энциклопедистов, хранитель национальной культуры. Он родственник анатолюфрансовских Сильвестра Боннара и господина Бержере.

Профессия господина Лестенгуа полна особого значения, это скорее призвание, долг перед обществом, чем способ зарабатывать на жизнь. Бедному студенту добряк Лестенгуа сует в руки томик Вольтера, чтобы никто не остался без своей доли духовной пищи.

Героический поступок вроде бы и не обязателен для господина Лестенгуа, но и он должен быть совершен, если этого потребуют великие гуманистические традиции.

И они требуют. Прямо напротив окон книжной лавки бросается в Сену бродяга и нищий Будю. Господин Лестенгуа во всю прыть несет на набережную, скидывает пиджак, прыгает в воду.

Будю вытаскивают из реки на глазах у сотни зевак и активистов Общества спасения на водах. Бродягу вносят в лавку, приводят в чувство, выливают из него проглоченную воду, одевают в сухое белье, кормят. Господин Лестенгуа попал в герои. Общество спасения на водах обещает ему медаль. Госпожа Лестенгуа тронута, влюбленная в хозяина служанка в восторге. Будю оставлен в доме спасителя с тем, чтобы начать новую жизнь.

До сих пор ирония автора была приглушена. Дальше Ренуар уже не скрывает ее. Будю остается самим собой — бродягой по

убеждению, зато весь дом Лестенгуа перевернут вверх дном. Пристойный буржуазный уклад разрушается не просто весело, но со злорадным удовольствием. Порядок вещей не может выдержать атаки даже одного Будю.

За столом Будю чавкает, рыгает, ковыряет пальцем бутерброд. Имя своего спасителя он не желает запомнить и коверкает его всякий раз по-новому.

Спать на мягком диване бродяга не привык и растягивается прямо на пороге комнаты, мешая хозяину пробираться по ночам в комнату прислуги.

Грязные башмаки Будю вытирает газовым шарфиком госпожи Лестенгуа.

Дальше — больше. Он плюет на страницы книг.

— Человек, плюнувший в «Физиологию брака» Бальзака, для меня более не существует, — торжественно объявляет книготорговец.

Будю только ухмыляется.

Мишель Симон, играющий Будю по-театральному размашисто, изображает вовсе не увальня и деревенщину, который не знает, как держать нож и вилку. Перед нами недюжинная личность. Не так уж он прост. Его неловкость утрирована нарочито. Его выходки озорны и остроумны. Если госпожа Лестенгуа посыпает солью скатерть, залитую красным вином, то Будю поливает вином рассыпанную соль.

Будю — Симон кощунствует с умыслом и удовольствием. Он как будто подмигивает зрителю — ну-ка, посмотрим, есть ли в этом доме что-нибудь прочное. Например, честь хозяйки. Но даже здесь Будю не сумели переубедить. Постриженный, как пудель, с обритой бородой, потерявший даже свое босяцкое своеобразие, Будю оказывается неотразимым для госпожи Лестенгуа.

Господин Лестенгуа застаёт свою жену и Будю в самый неподходящий момент, и именно в ту же минуту энергичный деятель общества спасателей является вручить книготорговцу медаль. Как видите, героизм человеколюбивого букиниста не остается без награды.

Наконец, предпринимается последняя попытка приручить Будю. Его женят на служанке Анн-Мари. Свадьба празднуется на лоне природы. Будю переворачивает лодку со всей честной компанией, а сам уплывает вниз по течению Марны, чтобы снова стать бездомным бродягой. Он выбрасывает котелок, отшвыривает пиджак, подбирает одежонку попривычней, сорвав ее с огородного чучела, и уходит вдаль своей неуправляемой походкой, выписывая самые невероятные кренделя.

По отношению к «Суке» «Будю» то, что в кинематографической терминологии называется «обратной точкой».

В «Суке» буржуазный жизненный распорядок рассматривается изнутри. «Клошар»-босьяк, которым становится Легран, уже вне этого распорядка. В «Будю» Ренуар становится на место человека вне круга. И тогда гибель того, что исторически обречено, уже не столь драматична.

Весь Ренуар тех лет — в этой вере в многозначность жизненных фактов. Он не пытается ограничиться одним толкованием, как не стремится и строго следовать одному кинематографическому стилю.

«Сука» налажена и выверена, как часовой механизм. «Будю» скроен и сшит кое-как, без логики и четной схемы, словом, как будто и режиссер действовал подобно своему анархичному персонажу.

Сам Ренуар не слишком высоко оценивал и «Будю» и другие фильмы тех лет. Не делая тонких различий, он назовет всех их «жалкими». По отношению к «Будю» это несправедливо, но отснятый вслед за ним водевиль «Шотар и К^о» в самом деле вопиюще зауряден.

Затем Жан Ренуар берется за экранизацию «Госпожи Бовари». Прокатная версия имеет 3200 метров, но первоначальный, неурезанный вариант был в полтора раза длиннее.

Строго говоря, в ренуаровской «Госпоже Бовари» есть все, что требуется и что можно было бы потребовать: дворянский бал, на который впервые приезжает молодая Эмма, туманные нормандские дали и трагическая смерть героини от яда.

Есть, разумеется, и та хрестоматийная сцена, признанная примером параллельного монтажа до кинематографа, — эпизод сельской ярмарки, где фразы о быках и свиньях перетасованы с любовным объяснением Эммы и Родольфа Буланже.

При всем величии флюберовского романа работать над ним Ренуару было, по-видимому, скучно. С первоисточником он обращается почтительно, но холодно. Теперь он хочет общения с действительностью без помощи посредников. В 1934 году для Ренуара не было связей между прозой Флобера и его собственными настроениями.

Вместо неизбежной при обращении к классической прозе стилизации его влечет реальность, документальный факт, подлинность человека, атмосферы, вещи, подлинность самого времени.

И снова, как в начале своих кинематографических увлечений, Ренуар едет на юг. Известный комедиограф Марсель Паньоль финансирует постановку его фильма «Тони».

Паньоль, человек, который не прочь был показать, что он прежде всего провансалец, а уж потом — француз, в эти годы занялся созданием фильмов. Со страстью, превращающей банальности в парадоксы, он пишет, что кинематограф — это всего лишь способ воспроизведения театра на экране. Эти теории для людей серьезных, вроде Рене Клера, не более, чем новейшие марсельские анекдоты. Тем не менее Паньоль снимает фильмы, экранизирует — и совсем неплохо — свои пьесы.

«Он заставил своих актеров говорить под открытым небом и сумел передать на экране вместе с солнцем Прованса пенне стрекоз и шум мельничного колеса»¹.

Паньоль находит в кабаре Марселя своих актеров — Ремю, Фернанделя. Мало-помалу внутри французского кино образуется еще и «провансальская школа».

«Тони» Ренуара, по-видимому, должен был стать новым актом провансальского патриотизма. Он и был им. Но значение его куда шире.

«Тони» был и для Жана Ренуара, и для всего французского кинематографа открытием, постижением новой, дотоле кинематографистам неведомой сферы, постижением новых людей, отношений, чувств, открытием нового выразительного языка. Неровное и несовершенное произведение, «Тони», как справедливо замечает Жорж Садуль, «ключевой фильм».

«Тони» — это предчувствие демократического национального подъема Франции в годы Народного фронта. «Тони» обнаруживает органическую и неистребимую взаимосвязь кинематографа и демократии.

Впервые политические симпатии Ренуара столь откровенны и ясны.

«Тони» в те годы был не просто хорошим, талантливым фильмом, но был и хорошим поступком. Было важно и порядочно рассказать о рабочих-иммигрантах, итальянцах и испанцах, рассказать сердечно и сочувственно, увидеть их доброту, человечность, достоинство.

Кризис и безработица породили нелюбовь к иммигрантам. Они отнимали работу у коренных французов, соглашаясь на меньшую оплату. 10 августа 1932 года был принят закон «О защите национального труда», шовинистический документ, ограничивавший въезд иностранных рабочих во Францию. В шовинизме ищут опору фашистские организации, ребята полковника де Ля Рокка, «Боевые кресты» и «Королевские молодцы».

¹ Пьер Лепроон, Современные французские кинорежиссеры, стр. 337.

Отпор, который Франция в эти годы дала фашизму, был решителен и силен. Внутренний фашизм был практически разгромлен. «Новый порядок» пришел во Францию извне, его принес гитлеровский вермахт в 1940 году.

В бурных событиях тех лет Ренуар ощущает главное — народ решительно и недвусмысленно вмешался в ход истории, он — пусть ненадолго — осознал себя хозяином своей судьбы, объединился, поверил в свою силу и в свое будущее. Позже эти настроения были сформулированы в названии предвыборного фильма Компартии, поставленного Жаном Ренуаром, — «Жизнь принадлежит нам». Это было время скорее надежд, чем осуществленных реальностей. Но надежды-то были не беспочвенные.

Замкнутый, пугающе узкий жизненный круг, изображенный в «Суке», в «Тони» внезапно расширяется. Это выражено даже внешне. В фильме Ренуара появились высокое небо и далекие холмы, причудливо изломанные ветви деревьев, грохот взрывов в каменоломнях и песни под гитару у ночного костра, шелест тополей. В «Тони» властвует южное, провансальское солнце, свет мощный и недвусмысленный, не оставляющий места для недоговоренности или подвохов. Природа, которая вечно была эталоном истины, надежности, ясности, стала камертоном фильма. Природа в «Тони» добра и благожелательна к человеку, она во многом и творение его. Ренуар снимает свой фильм среди тщательно возделанных виноградников. Сами стихии тут не чрезмерны. Мерой всего служит сам человек. Мы видим этот мир естественной человеческой точки зрения. Это земля рабочего и крестьянина, которая дает хлеб, вино, строительный камень, это мир, где небо может быть порой и крышей, трава — постелью. (В «Тони» есть прекрасная ночная сцена с рабочими-испанцами, ночующими у костра.) Это «земля людей», обжитая, удобная, вечная.

Сейчас, много лет спустя после того как фильм был поставлен, он в чем-то кинематографически архаичен. Но пластическая сила фотографии жива и теперь. В «Тони» впервые Жан Ренуар сотрудничает с оператором Клодом Ренуаром, своим племянником, сыном актера Пьера Ренуара. Впоследствии они еще не раз будут работать вместе.

Снимая «Тони», режиссер и оператор стремятся не просто к реализму, правдоподобию атмосферы, но и к подлинности. Подобного максимализма Жан Ренуар не проявляет ни до, ни позже «Тони». Большая часть фильма снята на природе, в тех самых местах, где происходили реальные события, положенные в основу сюжета, — в Мартиге, в устье Роны. В фильме нет декораций — подлинные дома, комнаты. Режиссер старается, чтобы испанцев играли настоящие испанцы, итальянцев — итальянцы. Но новатор-

ский реализм «Тони» противоречив. Драматургия фильма, его фабула оказались самым консервативным, наиболее стандартизированным элементом кинематографа Ренуара.

История, рассказанная в фильме, была взята из уголовной хроники, но изменена до неузнаваемости.

Действие фильма начинается с приезда во Францию безработных итальянцев. Предъявив полиции документы, ухвативши сундуки, взявши детей, они идут по дороге, сторонясь и пропуская автомобили. Кто-то запекает песню о прощании с Неаполем. На этом как бы заканчивается пролог фильма. Кадры эти были бы просто похищенными из неореалистического итальянского фильма, если бы «Тони» не появился на экранах за двадцать лет до возникновения неореализма.

В центре повествования Тони — добродушный крепкий, влюбчивый и вспыльчивый. В гневе он может схватить противника за грудки, может сказать резкое слово женщине, но, в сущности, он парень сердечный, даже сентиментальный. Тони — любовник Мари, сдающей комнаты таким же приезжим, как он. Связь эта благопристойная, надежная, семейная, со сценами ревности и примирения. Но чувствительный Тони уже успел влюбиться в испанку Жозефу, особу довольно легкомысленную. История Тони проходит на фоне повседневной жизни: утром пьют кофе рабочие, идут стрелять диких кроликов крестьяне побогаче. Труд взрывника, которым стал здесь Тони, как известно, очень опасен. Но Тони работает с медлительной и небрежной лентой. Неторопливо поджигает бикфордов шнур от сигареты, вразвалочку уходит подальше. Услышав предупреждающий рожок, так же без спешки уходит и остальные рабочие. Взрыв даже не останавливает их разговора.

Тони хотел бы жениться на Жозефе, осесть на землю, выращивать артишоки.

Словом, это мир не для трагедий, мир познанный и ясный. Круговорот жизни предстает в фильме в своей природной обязательности. Здесь, в Мартиге, основательно и добросовестно пьют на свадьбах, с умеренной, но пристойной печалью хоронят покойников, а в положенное время в домах появляются толстые, чернявые младенцы. Здесь мужчины крепки и небрежны в одежде, женщины — смуглы и чувственны. Это не идиллия, не буколическая повесть, это жизнь.

Однако спокойное течение фильма разрушает новый персонаж — мастер в каменоломнях Альбер. Альбер — трус, жадина, собрание сплошных пороков. Именно Альберу дано стать пружиной действия, ведущего к трагическому исходу. Альбер присваивает деньги, принадлежащие Жозефе и ее кузену Габн. Он готов защищать кошелек даже с помощью оружия. Револьвер демонстрирует

ся весьма многозначительно. Теперь мы знаем: он будет пущен в ход, прольется кровь.

Убитым окажется сам Альбер. Стреляла Жозефа. Тони хочет спасти ее. Он везет труп Альбера в лес. Вкладывает в безжизненную руку оружие. Может быть, подумают, что это самоубийство. В этот момент его видит полицейский. Начинается преследование, облава. Механизм фатума включен. Уже отрешенно и строго проходит в сопровождении стражи, с ребенком на руках, признавшаяся во всем Жозефа. Уже под барабанную дробь своих башмаков бежит от преследователей по бесконечно длинному мосту Тони. Бежит долго, задыхаясь, беззащитный, открытый со всех сторон. В конце моста его ждет пуля. Последние слова Тони заглушает грохот поезда. Это приехала новая партия итальянцев. И снова звучит их песенка. Начальные кадры повторяются.

Пессимизм этой концовки неглубок и банален. Сюжет не выражает внутренних закономерностей изображаемой жизни. Обратившись к новой для себя социальной сфере, Ренуар ведет своих персонажей по чуждым их характерам драматургическим путям. То, что было столь пронизательным в «Суке», оказывается в «Тони» данью стандарту. Самый дух и плоть фильма спорят с его фабулой. В той среде, которую открыл в «Тони» Ренуар, конечно, существовали свои драмы, но до поры до времени они были Ренуару чужды либо неизвестны.

Сюжет «Тони» иногда сравнивают с сюжетами новелл Джованни Верга. Сопоставление «Тони» с прозой Верга также позволяет увидеть, как поверхностна, механична сюжетная конструкция фильма Ренуара. Фатальные, кровавые развязки сельских рассказов Верга — это, как правило, следствие столкновения не просто патриархальных, а почти первобытных сицилийских крестьян с непостижимым для них, чужим миром власти и денег. Среди раскаленных камней Сицилии, в местах, куда, по выражению Карло Леви, еще не дошел Христос, примитивная дикость, человечность, еще не выделившаяся из первозданного хаоса чувств и страстей, встречают безжалостный буржуазный регламент. Между ними нет точек соприкосновения, и трагедия неизбежна.

В «Тони» и в помине нет столь острого конфликта человека с миром. Напротив, сам Тони вполне на уровне окружающей его жизни, на уровне цивилизации. Он часть ее — промышленный рабочий.

Там, где у Верга камни, пыль, сушь, солнце, яростное, как божье проклятие, у Ренуара — щедрая и свободная, но гармоничная природа. Сицилия Верга — мрачная, недобрая земля, у Ренуара — благодатный Прованс, еще сохранивший беззаботность и веселость, которую мы знаем по «Письмам с моей мельницы» Альфонса Доде,

Безысходность и трагизм великого вериста предопределяются уже атмосферой его новелл. Стилистика «Тони» говорит о приятии жизни.

Связан ли с «Тони» послевоенный итальянский кинематографический неореализм? Этот вопрос возникает почти неизбежно.

Действительно, аналогии «Тони» с фильмами итальянского неореализма напрашиваются сами собой. И не просто аналогии — совпадения: итальянцы-рабочие, контрастное южное освещение, преобладание натуральных съемок, песни под гитару, обилие детей, свободное, как бы случайное построение кадра, история из народной жизни, как самое содержание фильма.

Можно говорить и о более глубоком сходстве: о поэтичности, с которой передает Ренуар повседневность, о стремлении восстановить гармонию человека с природой, о полнокровном простонародном реализме «Тони».

«После итальянского открытия,— писал историк Жорж Садуль,— когда я познакомился с Росселлини, Де Сика, Дзаваттини, мой первый вопрос был: «Вы видели «Тони»?» В 1946—1947 годах они не знали даже его названия»¹. Тем не менее Садуль считает, что «Тони» подействовал на них через другие фильмы Ренуара, «Великую иллюзию», например, и оказал «решающее влияние».

А кроме того, Лукино Висконти был ассистентом Ренуара на съемках «Загородной прогулки». Мог ли он не видеть фильмов своего патрона?

Впрочем, не так уж важно, как именно узнали будущие классики неореализма опыт Ренуара. Если не те, так другие его произведения они, разумеется, знали и ценили. Сама неореалистическая стилистика не была монопольным открытием Росселлини или Де Сика, а главное, эта стилистика не исчерпывает смысла неореализма.

Между «Тони» и кинематографом послевоенной Италии есть какое-то различие. Пожалуй, это иные взаимоотношения автора и его героя. Ренуар и его Тони разделяет барьер, который режиссер не пытается преодолеть. Он смотрит на своих героев сочувственно, с полной симпатией, но чуть-чуть со стороны. Этот сторонний взгляд — в этнографичности фильма, в приближительности психологических движений, в отсутствии деталей, без которых картина неполна.

В «Тони» это даже естественно.

«Ведь мы рассказываем об иностранцах, итальянцах. Душа чужого народа — вдвойне потемки»,— так мог бы объясниться ре-

¹ «Les lettres françaises», 1956, 21 juin.—Цит. по кн. «Jean Renoir Premier Plan», Lyon, № 22-23-24, 1962, p. 163.

жиссер. Вскоре Ренуар поставит фильм из жизни парижских пролетариев — и все останется по-прежнему.

Герой неореалистических фильмов для Ренуара еще не раскрылся, еще не показал, чего он хочет и на что способен. В 1945 году у него за плечами был опыт фашистской диктатуры и народной антифашистской борьбы. Он приобщился к мировой истории с поразительной наглядностью.

Для Ренуара — это будущее, которое можно лишь предчувствовать. При всей своей значительности Народный фронт 1935—1936 годов несравним с потрясениями второй мировой войны.

А пока что этот не раскрывшийся в действии и до конца персонаж не был способен создать свою сюжетику. И он вынужден появляться перед нами в сюжетах с чужого плеча.

III

Следующий фильм Жана Ренуара был также попыткой преждевременного неореализма. Премьера «Тони» состоялась 22 февраля 1935 года, «Преступление господина Ланжа» вышло на экран одиннадцать месяцев спустя. Но каких месяцев!

Надо вообразить Францию с антифашистскими «Комитетами бдительности» по всей стране и клятвой на стадионе Буффало, торжественно принесенной 14 июля 1935 года, в день взятия Бастилии. Уже объединились все республиканские силы, и во время демонстрации коммунист Морис Торез шел в одних рядах с радикалом Даладьё и социалистом Блюмом.

Рождается новое пролетарское сознание ответственности. В своих воспоминаниях Илья Эренбург рассказывает, как в небольшом французском поселке предприниматели хотели закрыть льнопрядильню и уничтожить оборудование. Рабочие послали письмо тогдашнему премьеру Пьеру Лавалю:

«Господин председатель, мы считаем необходимым заявить вам, что мы не допустим уничтожения машин на фабрике Бутеми... Мы будем следить за тем, чтобы машины, являющиеся общим достоянием, сохранились в неприкосновенности».

«Я,— пишет Илья Эренбург.— увидел рабочих, охранявших фабрику от ее владельцев. Мастер с седыми усами сказал мне: «Я читал в «Юманите», что Горький теперь пишет историю русских заводов. Расскажи ему, что мы живем при капитализме, машины принадлежат не нам, а мерзавцам, но мы их ни за что не отдадим, это ведь народное добро. По-моему, такой писатель, как Горький, может в своей книге отметить этот факт»¹.

¹ Илья Эренбург, Люди, годы, жизнь, кн. 3 и 4. М., «Советский писатель», 1963, стр. 493-494.

Рождаются надежды. Все кажется возможным, осуществимым легко, быстро, сейчас стоит только захотеть и объединить усилия.

Кинематограф отзывается на эти настроения времени и, конечно, находит ответное понимание публики.

О характерном фильме тех лет — «Славной компании» (картину поставил Жюльен Дювивье, но первоначально сценарий предназначался Ренуару) критики И. Соловьева и В. Шитова замечают, как «в достаточно традиционные прориси фигур сценария Спаака, меняя все, вписывались для зрителей сами зрители. Поверхностный намек на сходство превращался для них в родство, в тождество. И бал в «Отеле короля английского» превращался для зрителей в праздник солидарности; и чувствительная дружба членов «славной компании» — в торжество рабочего единения»¹.

Добавим, что во многих фильмах — да и в той же «Славной компании» — эти чувства зала сознательно эксплуатируются. В «Славной компании» авторы беспринципно стремились получить двойные моральные дивиденды, отсняв два противоположных по смыслу финала. В одном — для кинотеатров на Елисейских полях — дружба гибнет под напором недостойной, но роковой женщины, в другом — для рабочих кварталов — и роковой женщине не осилить дружбу. Иное дело, что самая возможность существования развязок на выбор отражала двусмысленность момента, нестойкость внезапного и слишком уж стремительного подъема.

Ренуаровское «Пресупление господина Ланжа» не было столь откровенной спекуляцией. Но именно потому фильм обезоруживающе наивен, так что сегодня временами выглядит пародией.

В сюжетную схему «черного фильма» вторгается любимое детище эпохи — кооператив — общественный организм, содержащий социалистические элементы.

Экономическим фундаментом кооператива в фильме Ренуара должно послужить литературное творчество Амедея Ланжа. Маленький, щедедушный, с бегаящими глазками и редкими волосами. Ланж в своей комнате сочиняет «ковбойский» роман. На стене у него карта Дальнего Запада с обведенной карандашом Аризонной, и лассо, и Ланж пишет, разыгрывая для самого себя эпизод из третьеразрядного вестерна.

Но окружение Ланжа куда более убедительно. Это типография с ее шумом и неразберихой, это прачечная, расположенная по соседству. Клубы пара, шипение утюгов и сердечные привя-

¹ И. Соловьева, В. Шитова. Жан Габен. М., «Искусство», 1967, стр. 55.

банности, возникающие между прачками и рабочими из типографии.

Сценарий первоначально назывался «Во дворе» и, по-видимому, этот кусочек рабочего Парижа, этот вымощенный камнем двор, и вечно пьяный консервщик, и влюбленный разносчик журналов — в них-то самый дорогой и важный для авторов мотив фильма.

На этом фоне появляется фигура господина Батала, владельца типографии и издательства. Батала (его играет Жюль Берри) — скользкий тип, лгун скорее по призванию, чем по необходимости, жулик и мелкий бес. Он гнусно воспользуется доверчивостью одной из прачек, он удерет от кредиторов, а потом появится вновь в одежде священника. «Так удобней. В этой одежде можно всюду пройти», — объяснит Батала.

Позже актер Жюль Берри доведет до полного блеска этот тип в роли Валантена в фильме Карне — Превера «День начинается». Но уже в «Ланже» есть завораживающее и утомительное обилие слов, жестов, ужимок, улыбок, есть актерство, неотделимое от психологического облика потенциального фашиста, злое шутовство и желание управлять другими. Европейское искусство этих лет пристально изучает этот комплекс. Им отмечены и дрессировщик собачек Валантен, и Оскар Лаутензак из романа Лиона Фейхтвангера, и гипнотизер Чиппола из новеллы Томаса Манна «Марио и волшебник», и берущий уроки сценического мастерства гангстер Артуро Уи из драмы Бертольта Брехта.

Сам Жюль Берри завершит эту серию в фильме «Вечерние посетители» того же Карне, где он сыграет дьявола и внешне будет похож на Адольфа Гитлера.

Впрочем, если Батала и пружина действия, то отнюдь не самый важный в представлении авторов фильма персонаж. Он и участвует-то в немногих эпизодах. Батала бежит, на время освобождая поле действия для совсем иных сил. Его типография становится рабочим кооперативом (вспомним льнопрядильню Бутеми), работа кипит, от счастливых идей отбоя нет.

Появляется один из прежних служащих Батала.

«— Четверть часа назад этой мысли еще не было, а сейчас — вот она!»

Он придумал снять фотороман «Аризона-Джим». Сам щуплый господин Ланж в мексиканском пончо и ковбойской шляпе позирует перед фотографом в главной роли.

Покупатели рвут выпуски фоторомана из рук. Невероятный успех.

И не важно, что кооператив популяризует все тот же роман «Аризона-Джим». Хотя, почему бы рабочему предприятию — раз

уж оно рабочее — не придумать что-нибудь более достойное? Такой вопрос и ответ на него за пределами фильма.

Зато здесь есть это — «мы все можем» Народного фронта.

«— Кто оплатил роды Эстеллы?

— Кооператив!

— Кто дал Шарлю деньги на лечение?

— Кооператив!»

Так часто говорят в фильме.

И когда Батала в безупречно сидящей на нем сутане появляется во дворе и требует половину кооперативных денег, Ланж стреляет в него.

Кадрам этим было суждено войти в историю кинорежиссуры.

После того как Ланж разрядит в Батала пистолет, камера переносит нас во двор. Медленно панорамируя влево, объектив следит со двора через окна за движениями смертельно раненного Батала. Батала появляется в дверях и уходит вправо, а камера по-прежнему вращается, завершая полную круговую панораму у небольшого фонтана, где, судорожно согнувшись, лежит мнимый священник.

Оказавшийся здесь консьерж, с пьяных глаз не разобрав, что именно происходит, орет:

«Поп, поп!»

Всю эту блестящую по своей пластической завершенности кинематографическую фразу так и хочется назвать «цитатой» из будущего, еще не поставленного тогда фильма «День начинается».

И там все тот же раненый Жюль Берри долго скатывается по лестнице и в конце концов сталкивается с поднимающимся слепцом, который в ужасе вопит:

«Кто-то упал, кто-то упал!..»

Заметим, что сценарии обоих фильмов написал Жак Превер. И уже в «Ланже» вполне «преверовское» убийство — никому не понятное, «чуждое», загадочное без загадки, и движение камеры, рождающее своей правильностью ощущение неизбежного, ибо камера как бы знает заранее, где и как закончатся события, исход которых предreshен.

Но в «Ланже» убийство пное, осмысленное, по-своему оправданное, все ради кооператива. Несовместимые психологические мотивы и кинематографические решения сошлись в этом фильме, разрушая его единство и взаимно дискредитируя друг друга.

И точно так же столкнутся в фильме чудовищный профессионализм Жюля Берри, его преувеличенное щегольское мастерство и любительская, «для своих», манера тех, кто играл печатников и корректоров, прачек и рассыльных. В их исполнении живет атмосфера самодеятельного спектакля, этакого француз-

ского «трама», когда неумелость и поймут и простят — была бы душа.

В сущности, фильм так и ставился. Жан Ренуар в эти годы находит свою «славную компанию». Она называлась «Группа Октябрь» и объединила кинематографистов левых взглядов. Здесь были и сценарист Жак Превьер, и постоянный ассистент Ренуара Жак Беккер, и композитор Жозеф Косма, актриса Сильвия Батай, режиссер и актер Жак Брюниус, Морис Баке, Жан Кастанье, Фабьен Лори.

В фильмах Жана Ренуара их имена мелькают то и дело и в самых неожиданных ролях — они играют второстепенных персонажей, помогают режиссеру, оператору. Общее дело было сильней честолубия.

Воспоминания современников доносят ощущение их товарищества.

«Понимание этого явления существенно для понимания эпохи. Без группы друзей, которые всегда окружали Ренуара, мало вероятно, чтобы он смог поставить и половину тех фильмов, которые ему удалось снять тогда. Я добавлю без колебаний, что это были бы фильмы иного рода.

Мы жили практически вместе, делили все — хлеб и вино так же, как и удачные мысли... Это было сообщество без установленной иерархии, где один человек, в данном случае Жан Ренуар, все же несколько возвышался над другими и ему по-товарищески было дано право подписывать произведение как автору»¹.

Это годы, когда Ренуар — не только художник откровенной и ясной социальной темы. Он становится политиком. Ренуар участвует в кинематографическом объединении «Сине-либерте», примыкающем к Французской компартии.

Пролетарским настроениям в эпоху Народного фронта было совершенно чуждо какое-либо высокомерие по отношению к интеллигенции. Духовные богатства нации рассматривались как прекраснейшая часть общего национального достоинства. Союза пролетариата и интеллигенции требовали антифашистские задачи движения. Уважение к интеллигенции можно было счесть ответом на костры из книг в Берлине, на первые концлагеря и трудовые отряды третьего рейха, на свойственную фашизму нищенскую подозрительность к «теоретическому человеку». С Французской компартией сотрудничают выдающиеся писатели и ученые, актеры и режиссеры.

¹ André — G. Brunelin, Jaques Becker ou la trace de l'homme, — «Cinema-60», 1960, № 48. — Цит. по кн.: Pierre Leprohon, Jean Renoir, P., 1967, p. 46.

Члены «Сине-либерте» снимают к выборам 1936 года по заказу Компартии пропагандистский фильм. Сценарий был написан при участии Поля Вайяна-Кутюрье и Жана Ренуара. Отдельные эпизоды поставили Жак Беккер, Жан-Поль Ле Шануа, Анри Картье-Брессон. Потом Ренуар собрал эпизоды в единый фильм, выступив в роли художественного руководителя. Не над многими картинами тех лет работало столько талантливейших людей.

«Жизнь принадлежит нам» привлекает более всего своей откровенностью. Это агитфильм, и он не симулирует никакой другой жанр. Ренуар соединяет игровые эпизоды с документальными кадрами.

Именно эти кадры волнуют и сейчас. Улицы, перегороженные баррикадами в день 6 февраля 1934 года, когда парижские рабочие остановили фашистских мятежников. Торжественные и полные напряжения похороны убитых республиканцев. Демонстрация «Боевых крестов» — солидные господа с преувеличенной выправкой маршируют, изображая храбрых солдат.

Но и актерские игровые эпизоды фильма для нынешнего зрителя — документы эпохи. В них ее вера, ее надежда, ее наивность и красота. Охваченные чувством солидарности, товарищи, братья по классу, помогают пожилому рабочему, уволенному с завода перед самым выходом на пенсию. Крестьяне срывают аукцион, где распродают за долги имущество их односельчанина. Молодые коммунисты спасают безработного инженера в минуту отчаяния.

В этих новеллах возникает — пока еще как первый набросок — образ рабочего тех лет. О нем говорил в одной из своих речей Морис Торез:

«Теперь перед предпринимателем стоит не боязливый до самоунижения человек, который не решается заявлять о своих требованиях, не доверяет не только соседу, но даже самому себе, и склонен безропотно подчиняться, так как считает и чувствует себя в той или иной степени одиноким... Цеховой или профсоюзный делегат, действуя от имени рабочих, направляется в контору предпринимателя и директора и ведет переговоры, сняв шляпу, но с высоко поднятой головой...»¹.

Пройдет десять лет, и бесхитростные новеллы французского агитфильма превратятся в потрясающие эпизоды итальянских неореалистических картин.

Для Ренуара наступает самое прекрасное время. Он работает без передышки и при этом знает, что его фильмы нужны уже сейчас. «Жизнь принадлежит нам» — это было сказано Ре-

¹ М. Торез, Избранные произведения, т. 1, М., 1959, стр. 210.

нуаром и о себе. Общее ощущение творческого подъема и творческого счастья не разрушает даже неудача — экранизация «На дне» Максима Горького.

Легко понять, почему Ренуар взялся за эту работу. Ему была близка бунтарская, взрывчатая пьеса Горького и обращение к социальным низам, ниже которых уже не бывает. Да и вообще это годы небывалого энтузиазма по отношению к революционной России и, следовательно, к ее величайшему писателю.

Но Ренуар решил соединить в этом фильме Францию и Россию, французские и русские черты, костюмы, рассуждения, московский Хитров рынок — с парижским Блошиным.

Сотрудники Ренуара, безусловно, хорошо знали прославленный спектакль Московского Художественного театра. В фильме есть своего рода реплика из него. — Костылев в исполнении Владимира Соколова, декорация ночлежки, построенная Эженом Лурье в подражание декорации Симона в МХТ. А рядом вполне французское загородное кафе под открытым небом. Еще труднее и противоестественнее слиты разные начала в персонажах фильма. Конкретность, осязаемость и горьковской и ренуаровской стилистики и философии этого эксперимента не выдержали. Но, возможно, российский зритель он шокирует особенно сильно.

Фильм «На дне» был сделан Ренуаром очень быстро. Но прежде чем приступить к нему Жан Ренуар и его сотрудники провели два летних месяца на берегах небольшой речки Люэнь, где они снимали основные эпизоды кинематографической новеллы «Загородная прогулка». Снятый материал несколько лет пролежал несмонтированным. Лишь в 1940 году «Загородная прогулка» была закончена, а вышла на экраны только после войны — в 1946-м. Эта экранизация рассказа Мопассана и принадлежит, скорее, послевоенным годам, речь о ней впереди. Но снята-то она была все-таки в 36-м. Почему же Ренуар в перерыве между двумя политическими фильмами работает над этой, такой не идущей к моменту (недаром же материал четыре года лежит без движения) картиной, над элегией об ушедшем дне, которому не дано повториться? Где истинный Ренуар, где он — и душой и телом?

Но от Ренуара невозможно ждать жесткой и четкой последовательности. Она не в его характере. Как об этом часто пишут французские исследователи его творчества, Ренуар — натура неустойчивая, переменчивая. И сам Жан Ренуар охотно и одобрительно повторяет слова отца о том, что художник должен быть подобен поплавку, увлекаемому потоком. Ренуар не из тех, кто обгоняет свое время и формует эпоху. Это эпоха формовала его.

«Я вольный или невольный свидетель происходящих событий, которые всегда сильнее меня, — признается Ренуар, — внеш-

ние факторы действуют на мои убеждения. То, что я вижу вокруг себя, определяет мою реакцию. Я жертва — хоть и счастливая — окружающей меня среды»¹.

Время лишь порой поднимало Ренуара на свой гребень. Тогда, на этой исторической высоте, его взгляд становился особенно пронизательным и зорким, он ясно видел прошлое, заглядывал в будущее и мог связывать концы и начала. Он создает свои шедевры. В них живо чувство переживаемого момента, года, едва ли не месяца, но вместе с тем эти произведения охватывают куда большие исторические дистанции, десятилетия, века, в них вновь возникают и истолковываются мотивы целой эпохи европейской жизни и европейского искусства. Истолковываются, чтобы исчезнуть навсегда, чтобы мы могли проститься с ними. Речь по-прежнему идет о судьбе буржуазного общества, его цивилизации, его «классических» моральных ценностей в тот момент, когда фашизм уже готов навсегда покончить со многими из них. Мы говорили уже, как появляется эта тема в «Суке» и в «Будю, спасенном из воды». Она приводит Ренуара и к «Загородной прогулке». Эта цепь образов и размышлений яснее всего демонстрирует преемственность всего творчества Жана Ренуара, его главное течение. Сколь сложно может быть сочетание мотивов сегодняшних и исторических говорит самая знаменитая ренуаровская работа — «Великая иллюзия».

«Великая иллюзия» — вот фильм, который больше, чем любой другой, создает режиссеру (а Ренуар был и соавтором сценария) славу классика кинематографа. «Великая иллюзия» и в самом деле — произведение классическое во всех смыслах и оттенках смысла, которые вкладываются в это слово в русском языке. Фильм совершенного мастерства, далекий от каких-либо полемических крайностей, ровного, естественного дыхания, эпического и беспристрастного взгляда на жизнь. И если искать ему аналогии в искусстве, то прежде всего на ум приходит проза Льва Толстого.

Как и великому романисту, авторам «Великой иллюзии» тесно в границах одной страны, и общая судьба связывает различные европейские народы. Как у Толстого, в фильме звучат французский, русский, английский, немецкий языки, напоминая о том, что как бы ни был точен перевод, слова одного языка не сводятся к словам другого, а сложные вопросы не сводятся к простым.

Есть особая значительность в том, что Ренуару как бы потребовалось два долгих десятилетия, чтобы пережитое им, молодым

¹ Цит. по вн.: Pierre Lerthon, Jean Renoir, p. 62.

офицером-фронтовиком, созрело для воплощения в искусстве. Но, приобщившись к истории, к мощному общественному движению в годы Народного фронта, режиссер понял смысл и другого важнейшего исторического эпизода своей жизни.

«История «Великой иллюзии» строго подлинная и мне рассказали ее товарищи на войне, например Пенсар. Я говорю, разумеется, о войне 1914 года,— пишет Жан Ренуар.— Пенсар был в истребительной авиации, я — в разведывательной эскадрилье. Мне случалось фотографировать немецкую линию обороны. И он не раз спасал меня, когда немецкие истребители становились слишком настойчивыми. Его самого сбивали семь раз, семь раз брали в плен, семь раз он бежал. Эти побеги стали основой сюжета «Великой иллюзии». И далее: «Великая иллюзия» — это история людей, как вы и я, брошенных в это мучительное приключение, которое называется войной»¹.

Впрочем, война в фильме Ренуара непривычна. Война без еражений и выстрелов, война — но вместо солдат военнопленные. Ренуар ставит фильм прежде всего о своих соотечественниках-французах, но вокруг них Германия.

На короткие мгновения, но настойчиво возникает этот образ — серая, унылая, плоская страна, пустые, изрытые картофельные поля; женщины в черном и дети, новобранцы-мальчишки, спящие на скамьях на железнодорожной станции, старики-конвоиры, уволенные от строевой службы всеми врачебными комиссиями.

И то что трагедия целой страны проходит как бы между прочим и показана с сочувствием, но все-таки холодно, вчуже, ибо смотрим мы на нее глазами посторонних, то что подростки уже маршируют, а сильные крепкие мужчины сидят в плену, без дела, взаперти,— все это раз за разом напоминает, как естественно происходящее, как нелепа война в сравнении с нормальной человеческой жизнью. Именно нелепость, а не просто жестокость войны — один из самых упорных лейтмотивов фильма.

Да и в самой войне, как изображена она у Ренуара, есть что-то странное, противоречивое и даже бессмысленное с точки зрения ее собственных законов. Абсурдность эта может быть даже комической для столь страшных событий. В уже упомянувшейся книге воспоминаний об отце Жан Ренуар рассказывает один эпизод из своей жизни драгунского лейтенанта.

«...Во время отступления в районе Арраса меня послали в разведку с разъездом драгун. С какого-то холма мы обнаружили с полдюжины немецких улан, также посланных в разведку. Мы

¹ Из предисловия Жана Ренуара к новому прокатному варианту «Великой иллюзии» (1958).— Цит. по кн.: «Jean Renoir. Premier Plan», p. 241.

тотчас развернулись в боевой порядок, сохраняя предписанные промежутки в двадцать метров, крепко сжимая в руке древко пик, нацеленных на врага; точно то же сделали на своем холме немцы. Тронулись мы шагом, строго держа строй, потом перешли на рысь, затем в галоп, а метров за сто от противника пустили лошадей во весь опор. Каждый из нас был исполнен твердой решимости проткнуть своего противника. Мы как бы вернулись во времена Франциска I и чувствовали себя участниками битвы при Мариньяне. Расстояние постепенно уменьшалось: мы уже могли различить под киверами напряженные лица немцев, а они, вероятно, видели наши под нахлобученными касками. Схватка длилась всего несколько секунд. Лошади, очевидно, не слишком горевшие желанием столкнуться, уклонялись от встречи, несмотря на удила и шпоры. Оба разезда разминулись на бешеном аллюре, демонстрируя пасущимся в стороне овцам зрелище блистательного, но вполне безобидного кавалерийского маневра. Мы вернулись к своим, чуть пристыженные, в то время как немцы возвратились к себе»¹.

Право, это происшествие, свидетельствующее прежде всего о взаимном невысоком кавалерийском классе противников, еще не самое ужасное, что мог бы вспомнить участник первой мировой войны. И не самое нелепое. Но нам важно другое: это нелепость анахронизма, нелепость каких-то стародавних рыцарских времен, нелепость, которой суждено вскоре исчезнуть и больше не повторяться.

Сегодня фильм Ренуара часто называют пророческим. «Пророческий» взгляд Ренуара как раз в том внимании, с которым он сопоставляет разные стороны первой мировой войны. В «Великой иллюзии» Ренуар прощается с «патриархальной» войной. Его герои живут на переломе европейской истории. И такой была эта страшная четырехлетняя битва, начавшаяся драгунскими атаками, а завершившаяся танковыми сражениями, подводной войной, ипритом и люзитом, бессмысленными обстрелами Парижа из немецкой «Большой Берты», верденской «мясорубкой».

Время углубило наше понимание фильма Жана Ренуара. Мы, сегодняшние зрители «Великой иллюзии», уже не способны смотреть этот фильм, не вспоминая испытаний второй мировой войны. Сравнение тем проще и естественнее, что после второй мировой войны появилась огромная «концлагерная» литература, живопись, кинематография. Параллели с «Великой иллюзией», фильмом о военнопленных, неизбежны.

¹ Жан Ренуар, Огюст Ренуар, стр. 7.

В фильме Ренуара один за другим проходят кадры недалекого и все-таки безвозвратного прошлого. Всего этого на войне уже не будет.

Не будет спектакля, которым развлекают себя пленные английские офицеры, отплясывая канкан в кружевных юбках.

Не будет фотографий призовых рысаков над койкой аристократа де Бозльде.

Не будут пленные англичане переезжать из лагеря в лагерь все как один с теннисными ракетками, привязанными к чемоданам, чтоб не терять и в плену спортивной формы.

Почти не верится, что лейтенант Демольдер, бывший филолог-классик, переводит в крепости, где содержат пленных, древнегреческие оды Пиндара, полагая, что Пиндар важнее и войны и всей его жизни.

В «Великой иллюзии» Ренуар и сценарист Шарль Спаак с какой-то ювелирной тщательностью разрабатывают каждую ситуацию. Каждая деталь будет отыграна и каждая мысль фильма не раз и не два будет по-новому повторена. Судьба Пиндара тоже не оборвется так сразу. Во время очередного обыска томик раздерут, и комендант крепости фон Рауффенштейн проницательно вздохнет: «Бедный Пиндар».

А еще через несколько эпизодов русские офицеры, распаковывая посылки, присланные им в плен императрицей, найдут там лишь книги. Они придут в ярость, книги полетят в огонь. И только наш классик, «бедный Пиндар», завопит: «Не делайте этого! Ни в коем случае нельзя жечь книги!»

«Гуманная» война, «война благовоспитанных людей», по выражению самого Ренуара, заканчивается на наших глазах.

Яснее всего это сказано образами французского капитана де Бозльде и прусского офицера фон Рауффенштейна. Первоначально в сценарии роль фон Рауффенштейна была невелика и ее дописывали, когда играть ее случайно взялся сам Эрих фон Штрогейм. Многозначительная и многообещающая случайность, ибо в лице Штрогейма Ренуар встретил не просто одного из кумиров своей юности и не только великого актера, но художника, все творчество которого было безжалостным, свирепым, не знающим меры сведением счетов с ушедшим веком.

Фон Рауффенштейн смещает всю драматургическую симметрию фильма. Три основных персонажа фильма, три пленных француза — механик Марешаль (Габен), банкир Розенталь (Далло) и аристократ де Бозльде (Френе), — сведенные вместе в одной истории, должны иллюстрировать идею объединения французского народа, основную идею Народного фронта, стремившегося сплотить все антифашистские силы общества. Они образуют тра-

диционную группу, где каждый представляет свое сословие. Так стоят, обнявшись, священник, дворянин и разночинец, человек «третьего сословия», в центре картины Жана-Поля Давида «Клятва в зале для игры в мяч», программном, риторическом произведении начала Великой французской революции.

В фильме Ренуара священника нет, ибо само сословие потеряло свои исторические позиции, зато «третье сословие» расплодилось, разделилось на буржуа и пролетариев. Тем не менее традиционность и смысл выведенных на первый план трех героев фильма очевидны. Народный фронт часто рассказывал о себе при помощи параллелей с эпизодами революции 1789 года. Это было столь же привычным и понятным, как для самой революции 1789 года аналогии с древними Афинами и республиканским Римом. И, забегая вперед, вспомним, что следующим после «Великой иллюзии» фильмом Ренуара была «Марсельеза», столь же программное и почти столь же риторическое произведение Народного фронта.

Фон Рауффенштейн заставляет взглянуть на композицию «Великой иллюзии» по-иному. Возникает новый мотив: близость, сердечная симпатия двух аристократов, потомственных военных, противников вопреки желанию, но зато противников безупречных. Они, как и их класс, завершают свой исторический цикл. Это предчувствие конца — во всем.

Оно в той строгой ритуальности, с которой ведут себя и де Боэльдьё и фон Рауффенштейн. Житейский регламент определил наперед их фразы, жесты. У де Боэльдьё в исполнении Пьера Френе исчез широкий, свободный или хотя бы просто небрежный жест. Что то сковывает его. Де Боэльдьё кого-то повторяет. Налет вторичности, выученности делает его облик рафинированным и безжизненным. Де Боэльдьё боится выйти за пределы роли, отведенной ему судьбой в этой истории, боится неизвестности.

С фон Рауффенштейном мы ненадолго встречаемся в начале фильма. Это он в воздушном бою сбил самолет, на котором вели разведку Маршалль и де Боэльдьё. Во второй половине картины, став инвалидом, Рауффенштейн оказывается комендантом крепости, в которой содержат пленных офицеров. На нем корсет, поддерживающий спину со сломанным позвоночником. Специальное приспособление упирается в подбородок. Перед нами застывший в безупречной осанке прусский офицер, ставший тыловиком, тюремщиком, чтобы не порывать окончательно с армией.

Эрих Штрогейм наделил фон Рауффенштейна масштабностью своей собственной личности, мощью, темпераментом и более всего ясностью мысли.

Это фон Рауффенштейн в разговоре с де Боэльде скажет: «Я не знаю, кто выиграет эту войну, но одно я знаю, каков бы ни был исход, это будет концом Рауффенштейнов и Боэльде».

Он вспомнит и о революции 1789 года: «Маршалль и Розенталь... офицеры? Милый подарочек французской революции...»

Где-то за кадром во исполнение обычаев светской беседы промелькнет еще одна судьба.

«Я знал одного Боэльде... Графа Боэльде,— заметит фон Рауффенштейн при первой встрече с французами.— Прекрасный молодой человек».

В крепости он продолжит: «Какие новости от вашего кузена Эдмона де Боэльде, который был военным атташе в Берлине?

Боэльде. Все отлично. Он доволен. Был ранен. Потерял руку и женился на богачке.

— Мне очень жаль... Такой прекрасный молодой человек,— повторит фон Рауффенштейн».

Итак, один из Боэльде нашел свой буржуазно-пошлый финал. Наш де Боэльде закончит свои дни драматичнее.

В вычищенном кепи, в выстиранных прямо на руках белых перчатках, наигрывая на флейте, он отвлечет внимание от предпринявших побег Маршалля и Розенталя. Дворянин пойдет на смерть ради двух «простолюдинов».

Игра будет доиграна по-прежнему с безупречным соблюдением правил. Де Боэльде, инсценируя побег, поднимается по лестницам с балетным изяществом. (Через два года Ренуар поставит, как балет, как фарандолу, фильм-трагифарс и назовет его впрямую — «Правила игры».) Прежде чем выстрелить, фон Рауффенштейн по-английски умоляет своего друга вернуться. По-английски — чтобы не понял солдат-немец из охраны, по-английски — потому что это язык спортсменов и потому что на этом — чужом для обоих — языке легче скрыть свои чувства, не выдать себя, соблюсти этикет.

И уже умирая, с пульей в животе, де Боэльде договорит все: «Из нас двоих у меня меньше оснований жаловаться. Мне вскоре конец, а вы... вам еще жить... Для человека из простонародья ужасно погибнуть на войне. Для вас и меня это хороший выход».

Уходят со сцены последние рыцари и одновременно профессионалы войны и завершается их рыцарская, профессиональная война. «Мы не испытывали никакой ненависти к нашим противникам. Они были славными немцами, как мы были славными французами»,— пишет Жан Ренуар в 1937 году, когда и была снята «Великая иллюзия». Но в том же предисловии к фильму несколько раз с тревогой и ненавистью поманут Гитлер, тот про-

тивник, по отношению к которому уже были немислимы прежние чувства. В сущности, в фильме Ренуара рушится разумный, рациональный, человеческий мир, предсказанный веком Просвещения, веком Дидро, Жана-Поля Давида, Дефо. Он-то и оказался «великой иллюзией».

То и дело герои фильма заводят разговор о будущем, том будущем, которое для зрителей было уже прошлым. Великая иллюзия проявляется и в большом и в мелочах.

Маршалль посмеивается над товарищем по плену, устроившим рядом с баракком огород: война закончится раньше, чем прорастет его салат. Разве может долго тянуться такая нелепость, как война? Маршалль говорит это в самый разгар битвы под Верденом. Он убежден, что и война последняя и что после ее конца он придет в Германию к любимой женщине, как если бы ничего и не произошло.

Герои Ренуара еще верят в войну без тотальной ненависти, когда сражаются армии, а не народы. Ренуар догадывается, что люди, думающие так, в последний раз появляются в жизни и, быть может, в искусстве. На «Великой иллюзии» есть этот неуловимый отпечаток «последнего произведения».

Уже после войны, в 1951 году, великий Томас Манн, комментируя свой поздний роман «Избранник», написал: «Мне думается, что после меня вряд ли кто-нибудь станет еще раз пересказывать эту историю» (легенду о святом Григории). Быть может, предчувствие Томаса Манна и не подтвердится, но важно именно его ощущение. Он не верит, что другой писатель пожелает и сумеет — пусть даже с его иронической улыбкой, но и с его истовой надеждой — изложить эту историю о великом грехе и великом милосердии, которое раньше или позже будет дано человечеству.

«Великая иллюзия» — тоже «последний», «неповторимый» фильм о разочаровании и надежде.

Так думаешь еще и потому, что если Ренуар понимает, какой моральной катастрофой, каким кладбищем иллюзий была первая мировая война, это не значит, что он сам никаким иллюзиям не подвержен. Мы уже говорили о том, сколько прекраснейших обещаний породили годы Народного фронта. Да и вообще мирное двадцатилетие между двумя мировыми войнами тоже было временем всемирных общечеловеческих надежд. Они не были просто утопией. За ними стояла реальность: произошла социалистическая революция в России, и вот уже рабочие разных стран выступают против своих правительств с лозунгом «Руки прочь от России!», весь мир следит за делом Сакко и Ванцетти в Соединенных Штатах и процессом Георгия Димитрова в гитлеровской Германии, десятки тысяч антифашистов приезжают в Испанию,

чтобы оружием защитить демократическую республику. Путь к пролетарскому единству кажется простым, прямым, скорым. Пролетарская солидарность легко разрушает границы государств.

В советском кинематографе его обаятельнейший лирик Борис Барнет ставит свою «Великую иллюзию» — «Окраину», где русский рабочий защищает пленного немца: «Он — не немец, он — сапожник!»

Ренуар верит в природную солидарность людей труда. У него немецкая крестьянка Эльза дает приют беглым французам без опаски. И Маршалль, надевший куртку ее убитого под Верденом мужа, выглядит естественней и свободней, чем когда бы то ни было раньше. И чтобы объяснить в любви, ему нужно совсем немного слов — произнесенную с жутким акцентом фразу «У Лотты голубые глазки». А Эльза научится так же косноязычно по-французски: «Кофе готов».

Почти мгновенно возникает взаимная симпатия между Маршаллем и каким-то появившимся лишь в одном эпизоде немецким летчиком — тот тоже механик и до войны работал в Лионе на заводе Гнома. И старик-конвоир будет смотреть на Маршалля с отеческой нежностью и состраданием. А сами французы так же глядят на мобилизованных немцев-мальчишек.

Не сдерживаемая дворянски-строгими правилами, связь простых людей прямой, сердечней, глубже, чем чувства фон Рауффенштейна и де Боэльдые. Неужели они, братья по классу, будут еще раз стоять друг против друга, как враги, с оружием в руках? Вот вопрос, который непрестанно задает себе Жан Ренуар. В сущности, он уже знает — да, будут, и все-таки надеется, что это невозможно.

Такова его собственная «великая иллюзия».

Во многих великих произведениях о войне 1914—1918 годов есть сходные моменты.

В шолоховском «Тихом Доне» Григорий Мелехов, потрясенный, стоит над телом убитого им в Галиции австрийца, смотрит на его измученное, маленькое, чуть ли не детское лицо и думает: «А зачем я этого срубил?»

Ремарковский Пауль Боймер («На Западном фронте без перемен») убивает французского солдата, спасавшегося от артобстрела в одной воронке с немцем. Он достает документы убитого, его семейные фотографии, его солдатскую книжку. И ему приходит в голову, что он должен стать печатником как погибший француз. «Если бы мы бросили наше оружие и сняли наши солдатские куртки, ты бы мог быть мне братом...»

Это очень в духе «Великой иллюзии». Так думал бы и Маршалль, будь он на месте Боймера.

Искусство, рассказывающее о второй мировой войне, таких эпизодов и настроений уже не знает. Не будет их знать и Жан Ренуар.

* * *

«Великая иллюзия» еще не вышла на экраны, когда французы увидели необычные плакаты и листовки. Листовки раздавали активисты Народного фронта. На них рядом с классическим изображением санюлота во фригийском колпаке было напечатано:

«Фильм единства французской нации против эксплуататорского меньшинства.

Фильм прав человека и гражданина.

Впервые фильм будет финансироваться самим народом с помощью широкой народной подписки.

2 франка паевой взнос!

Вперед! Пусть у народа Франции будет свой фильм о Революции 1789 года...

Вперед! За первый фильм, сделанный народом для народа. Подписывайтесь!»

В листовках уже стояли: название фильма — «Марсельеза» и имя режиссера — Жан Ренуар. В краткие годы своего существования Народный фронт попытался создать не только свое киноискусство, но и свое новаторское кинопроизводство. Впоследствии этот опыт был повторен прогрессивным кино Италии и Японии при организации «зрительских кооперативов».

Сама идея монументального исторического фильма о Великой французской революции, можно сказать, носилась в воздухе. В тот момент это был наилучший способ прямого и непосредственного отображения политических проблем Народного фронта.

Съемки превращались в праздник. Рабочие, выделенные профсоюзами, вчерашние забастовщики и бойцы баррикад, участвовали в массовках, изображая революционные батальоны марсельцев. Жизнь и представление сливались воедино.

Рядом со статистами в маленьких, трехстепенных ролях выступают известные актеры Блаветт, Андресс, Гастон Модо, Карретт, Морис Эсканд, сам великий Луи Жюве. И во главе всего гигантского предприятия Жан Ренуар.

Ренуар (он был и автором сценария) хотел создать гигантскую панораму Великой революции, показать ее не как драму личностей, а прежде всего как массовую народную драму. Мысль о единстве всех демократов связывает отдельные — и неизвестные, и хрестоматийно прославленные — эпизоды революции.

Этот призыв к единству — лейтмотив Народного фронта — был тем важней и настойчивей, что в самой политической ре-

альности, окружавшей авторов «Марсельезы», единства уже не было. Как ни быстро работал Жан Ренуар, история работала быстрее. К осени 1937 года дни Народного фронта были сочтены. Отдельные несогласия между социалистами, руководившими правительством, и коммунистами — самой последовательной и решительной частью Народного фронта — превратились в две различные политические линии. В ноябре 1937 года руководство социалистической партии, воспользовавшись незначительным предложением, прервало переговоры об объединении с Компартией. В свою очередь разногласия разделяли социалистов и правое крыло Народного фронта — радикалов. Народный фронт был парализован.

«Марсельеза» Ренуара звала демократов к единству, но в то же время маскировала истинное положение вещей. Ренуар поставил политическую идиллию, которой не знала ни Великая французская революция 1789 года, ни Народный фронт 1936-го.

«Мы сделали «Марсельезу» и трехцветное знамя наших предков, солдат II года революции, своим гимном и своим знаменем», — говорил Морис Торез в докладе на VIII съезде ФКП.

В фильме Ренуара, однако, не II год революции (сентябрь 1793 — сентябрь 1794 года), а лето 1792 года, когда революционные антимонархические силы еще не были разьединены, когда их связывала совместная борьба с феодализмом, а общим противником были собравшиеся за границей, в Кобленце, аристократы. Но после свержения короля и установления республики кровавая вражда разделит жирондистов и монтаньяров, Дантона и Робеспьера, Робеспьера и «бешеных». Террор станет главным орудием революции. И среди песен тех лет была не только «Марсельеза», но и «Карманьола», и «Ça ira» с иными интонациями и ритмами:

Дело пойдет! Дело пойдет!

Аристократов — на фонари!

Ренуар ставит именно «Марсельезу»:

Вперед, сыны отчизны милой!

Мгновенье славы настает.

К нам тирания черной силой

С кровавым знаменем идет.

Вы слышите уже в равнинах

Солдаты злобные ревут.

Они и к нам, и к нам придут,

Чтоб задушить детей невинных.

К оружию, граждане! Равняй

военный строй!

Вперед, вперед, чтоб вражья кровь

была в земле сырой.

(Перевод П. Антокольского)

В центре фильма спор о том, что такое нация.

— Нация! Это союз каналов против порядочных людей,— утверждает эмигрант в Кобленце.

— Нация — это братский союз всех французов,— скажет в другом эпизоде революционер. Эта мысль была близка Народному фронту.

Дворянин и республиканец останутся в самый разгар поединка. У подлинных патриотов не может быть причина для вражды.

Один из марсельцев считает всех священников предателями. Ему внятно объяснят: многие служители бывшего бога стали на сторону народа.

Чтобы приложить эти высказывания к ситуации 1936—1937 годов, зрителям не нужно было особой проницательности. Свой долг перед Народным фронтом Жан Ренуар выполнил честно и, безусловно, искренне. Но попытка изобразить скорее идеалы, чем реальность, и, более того, идеалы, уже опровергаемые реальностью, не прошла ему даром.

В «Марсельезе» чувствуется холодность слишком строго рассчитанного произведения. Все «сбалансировано»: политические тезисы, драматургические положения, противоборствующие персонажи, компоновка кадров. Ничто в этом фильме не «слишком» — ни человеческие страсти, ни кинематографические ритмы.

В фильме не нашлось места тем недюжинным личностям и крупным характерам, которыми была так богата история Великой французской революции,— никого, под стать Дантону, Марату, Демулену, Сен-Жюсту. Они не были людьми «золотой середины»!

Так, самым художественно убедительным персонажем фильма становится Людовик XVI в отличном исполнении Пьера Ренуара. Его король — добродушный и неловкий человек, любитель вкусно поесть, безобидная заурядность. Он никак не может понять, почему именно на его плечи взвалила история какие-то обязанности и самую тяжкую из обязанностей — решать. И, видя, как все, что он ни делает, лишь ухудшает его положение, он, кажется, начинает понимать свою обреченность. В «Марсельезу» входит и этот мотив, столь существенный в «Великой иллюзии» и связанный с взаимоотношениями де Бозальде и фон Рауффенштейна.

В «Марсельезе» много отличных эпизодов. Эмигранты, танцующие менуэт, как танцевали когда-то в Версале. Марсельские батальоны, пересекающие из края в край Францию. С размахом и блеском поставленный штурм Тюильри 10 августа 1792 года Ренуар снимает так, что зритель как бы участвует в штурме, на-

ходясь где-то в первых рядах санкюлотов. Вместе с ними ломает тараном ворота, пробегает через двор под пулями, валяется по лестницам. Даже чисто режиссерскими средствами Ренуар стремится устранить историческую дистанцию между экраном и залом.

И все-таки при всех частных достоинствах «Марсельеза» — фильм без озарений гениальной мысли и великого искусства. Как известно, самые прекрасные намерения сами по себе не создают столь же прекрасных произведений.

Ренуар, как и вся французская левая интеллигенция, глубоко и трудно пережил закат Народного фронта. О том, насколько сложны и противоречивы были в тот момент его мысли и ощущения, можно судить по его следующему фильму — вольной экранизации романа Эмиля Золя «Человек-зверь».

Ренуар поставил, быть может, самый мрачный и жестокий из романов великого писателя так, что в фильме сплелись мотив неотвратимого срыва в безумие и мотив контроля над собой, мотив ясности, отчаянного стремления остаться человеком, отбросив власть зверя¹.

IV

В 1939 году на французском экране появились два фильма, которые по праву можно назвать кинематографическими некрологами III Республики и ее общества. Республике и в самом деле осталось жить считанные месяцы, когда Жан Ренуар поставил «Правила игры», а Жюльен Дювивье снял по сценарию Шарля Спаака «Конец дня».

«Конец дня» — некролог, написанный с мукой, даже отчаянием и покорностью. Богадельня для престарелых актеров... Сюда они принесли с театральных подмостков высокопарные фразы, классические жесты, уже никому не нужную осанку Сидов и женственность Андромех. Здесь они продолжают интриги, начатые десятки лет назад там, за кулисами провинциальных театров, они хвастают выдуманными ангажементами, вновь посылают сами себе старые любовные письма и спорят о величине порций, поданных на обед. Что было, то уже было. Но еще большего не было, так и не осуществилось, осталось мечтой, пустой надеждой. Шарль Спаак, соавтор сценария «Великой иллюзии», заставил еще раз прозвучать все тот же мотив уходящего и неосуществимого.

¹ Эта мысль высказана и обоснована в книге И. Солсвьевой и В. Шитовой «Жан Габен», стр. 104—110.

Всю жизнь ждал старик Камбрисад (его играет Мишель Симон) исполнения классической, да что там — обязательной театральной легенды: внезапная болезнь премьера — и вот новичок, статист, давно втайне подготовивший роль, выходит к рампе, а наутро театралы уже говорят о новом гении. Мишель Симон, верный себе, и здесь играет и смешного неудачника и человека с какой-то тайной значительностью, трагическую личность, быть может, и в самом деле большого актера. Но случай прошел мимо. Легенда не стала реальностью. Ни разу никто не заболел, не состоялась катастрофа, не опоздал поезд.

И только здесь, в богадельне, в благотворительном спектакле наконец-то Камбрисад выходит на сцену. Он должен сыграть Фламбо в «Орленке» Ростана. Это его последний шанс.

Дрожа от страха и счастья, появляется Камбрисад перед публикой и... застывает у двери. Он забыл текст, забыл роль.

При всей житейской, бытовой фактуре фильма Дювивье это эпизод символический. Здесь уже речь об обществе-банкроте, об упущенных возможностях и невоплощенных идеалах. Но драматизм и напряженность фильма говорят нам, как глубоки и искренни были надежды авторов «Конца дня».

«Правила игры», написанные и поставленные Жаном Ренуаром, фильм совсем иного толка — горький и язвительно веселый, яростный и легкомысленный, его трагизм издевательски, дерзко соединен с шутовством.

«Дивертисмент», определил жанр «Правил игры» сам автор, «дивертисмент, не стремящийся быть картиной нравов».

Ренуар, самый «завербованный», «ангажированный» кинематографист той эпохи («завербованность» его, как мы видели, была отнюдь не чисто эстетической категорией), этот Ренуар сразу хочет сказать, чей «ангажемент» он не желает принимать ни под каким видом, на чьих похоронах он и позабавиться за грех не считает. «Правила игры» действительно дивертисмент, или, по точному смыслу слова, развлечение, и, как бы мрачна ни была стоящая за ним историческая реальность, это веселый фильм. Но он, разумеется, и «картина нравов», а порой и произведение моралиста.

Невозможно говорить о «Правилах игры», не прибегая к противоположным, казалось бы, взаимоисключающим определениям и наблюдениям. Противоречива сама художественная природа этого фильма. И режиссер каким-то чудом создает единство из несоединимых элементов.

Вот на аэродроме близ Парижа толпа встречает летчика Жюрье, перелетевшего через Атлантику. Это снято в репортажной манере, без поставленного света, трясущейся на ходу каме-

рой, которая кое-как продирается сквозь публику. Грохочут где-то моторы, заглушая слова, вопит толпа.

Но потом, сразу же, мы попадаем в аристократический дом, наполненный массой нужных и ненужных вещей, китайских ширм, gobеленов, зеркал, безделушек и статуэток. Фотография станет изысканной и мелочно тщательной, мизансцены почти фальшивы, а естественные шумы заменит непринужденно капризная музыка Моцарта.

Точно так же, выстроив безупречную, идеально отшлифованную интригу, Ренуар свободно вторгается в нее, долго и опять-таки документально снимая сцену охоты, не забывая тусклый бесцветный пейзаж Солони, вялый свет пасмурного дня, белые балахоны загонщиков среди стволов деревьев, обезумевших от страха кроликов, подбитых на лету фазанов. Это уже не дивертисмент — страшная, нелепая забава, на время разрушающая тонкое остроумие кинематографического повествования.

И если вспомнить название фильма Ренуара (а мотив игры и соблюдения правил в этой картине всеобъемлющ и универсален), то сам автор играет и по правилам и вопреки им. Он-то и сохраняет независимость даже по отношению к кинематографическим законам того времени. Непосредственные впечатления, живое ощущение жизни (то, что впоследствии стало теорией и практикой так называемого «прямого кино») переплелись с французской художественной традицией весьма и весьма докинематографических времен.

Двойственную природу «Правил игры» с особым тщанием исследовали французские кинокритики, написавшие об этом произведении, кажется, больше, чем о любом другом французском фильме¹. (Мало того, с трогательным усердием поклонники «Правил игры» восстановили его в первоначальном, неурезанном виде, увеличив продолжительность демонстрации на добрую треть.)

Давно уже названы образцы, которым следовал Ренуар, его классические источники вдохновения. Это Бомарше — сценические положения и даже мизансцена последнего акта «Женитьбы Фигаро» заимствованы Ренуаром. Это Мюссе — история беззаботного друга, отстаивающего любовь своего скромного приятеля, а потом по неведению посылающего его на смерть — этот сюжет до «Правил игры» мы находим в «Причудах Марианны». Это, наконец и более всего, — Мариво. О Мариво напоминает аристократический антураж фильма, утонченный диалог, сама драматургическая конструкция, построенная лишь на любовных хитро-

¹ См., например, статью Жака Жоли «Ренуар между театром и жизнью», помещенную в этой книге, стр. 89—101.

сплетениях. Интрига, в которую вовлечены господа, по обычаю комеднографов XVIII века, иронически и заземленно повторяется среди слуг. «Наверху» — маркиз де Ля Шене, богатый коллекционер механических игрушек, его жена Кристина, дочь знаменитого австрийского дирижера, красивая, бесцветная и жеманная, летчик Андре Жюрье, национальный герой, человек с профессией и уже поэтому чужак среди аристократов, взрослый мужчина с пухлым мальчишеским лицом. Он самый искренний, самый импульсивный, он еще не в ладах с «правилами» и потому именно его в конце ждет пуля, предназначенная другому. А «внизу» — эльзасец Шумахер, старательный егеря и влюбленный супруг, Лизетта, его хорошенькая, но неверная жена, горничная маркизы, и такой же, как Жюрье, пришелец из иного круга, «чужак», человек, занятый опасным, но все же имеющим смысл делом, браконьер Марсо. Марсо — вдвойне враг Шумахера, он ухаживает за женой егеря и вылавливает кроликов в угодьях маркиза.

Толпа гостей съезжается в поместье де Ля Шене — Ля Колиньер. Там они охотятся и устраивают спектакли, ведут свои романы и следят за чужими. Но во всем этом нет ни пыла, ни искренности, ни хотя бы азарта. Это игра, правила которой имитируют жизнь и заменяют ее, игра, захватившая самые естественные и неподдельные проявления жизни: любовь, ревность, смелость, мужественность.

Необходимо пригласить в Ля Колиньер Андре Жюрье — таковы правила: ведь он влюблен в хозяйку дома. Маркиз де Ля Шене изобразит само нетерпение, бросившись пожимать руку знаменитому летчику и своему сопернику. Потом он увидит Кристину в объятиях Жюрье и с невыразимой ленью, через силу, но по правилам отвесит ему пощечину. И даже это приобщение к мужественности столь ошеломляет маркиза, что через несколько минут, помирившись с Жюрье, он с гордостью скажет:

«Мне порой случалось читать в газете о том, как в пригородном квартале какой-нибудь итальянец-землекоп отнял жену у поляка-чернорабочего и как дело кончилось поножовщиной. Я думал, на самом деле этого не бывает. А, оказывается, бывает, дорогой мой, бывает!»

В финале фильма жизнь уже просто и откровенно превратится в маскарад, «дивертисмент». Они станут неразличимыми и по обличью и по внутренней сути.

Обезумевший от ревности Шумахер, вытащив револьвер, бросится в погоню за Марсо (ведь слуги соблюдают правила все-таки хуже, чем господа). И тогда, захватывая одного за другим собравшихся в доме, погоня понесется из зала в зал, по лестни-

цам и коридорам. Выстрелы сольются с вальсом, который играет механический орган, последнее приобретение маркиза.

«А мы устраивали у себя фандолу, но это не так весело», — скажет кто-то из гостей.

Но преследование Шумахера режиссер уже ставит как фандолу, в которой партнеры, того гляди, перестреляют друг друга. Ренуар дает ощущение заразительности этого психоза, потери контроля над собой. Начинаются перебранки, вспыхивают драки, взрываются истерики. Здравый смысл и логика отказываются служить, а правила, в конечном счете, ненадежны.

Поразительно, что происходящее воспринимается собравшимися на праздник либо как забава, либо как катастрофа. Когда Шумахер в первый раз вбегает в зал, полный гостей, они хохочут и аплодируют. Еще один ряженный! С пистолетом! Какая остроумная выдумка!

Когда фандола с егерем во главе ворвется в тот же зал еще раз, все замрут и поднимут руки. Удивительно, что они уже знают, что надо делать, как надо себя вести перед направленным на тебя стволом. Они капитулируют мгновенно, прежде чем понимают, в чем дело. Этот кадр тоже хочется назвать пророческим, предсказывающим целую эпоху обысков, арестов, облав, заложников, расстрелов.

Вспомним, что фильм был задуман Ренуаром сразу же после Мюнхенского соглашения в сентябре 1938 года.

«Фильм Ренуара «Правила игры», поставленный в дни «странного мира», предвещал грядущие трагифарсы «странной войны»¹, — пишет Жорж Садуль в «Истории киноискусства». Мысль эта очень точна. Мюнхенская и послемиюнхенская психология — важнейший предмет фильма. Ведь Мюнхен был не просто капитуляцией французского и британского премьер-министров перед наглостью Гитлера. Мюнхен воплощал определенное умонастроение французского правящего класса, его поразительную слепоту, преступную беззаботность, позорную трусость, потерю общественного инстинкта самосохранения. И вот в фильме Ренуара маркиз де Ля Шене уступает жену сопернику с той же мюнхенской галантностью, с какой Даладье и Чемберлен отдали Гитлеру Чехословакию, а егеря в конце концов плачет на груди браконьера. И, как у Ренуара, «странная война» 1939—1940 годов знала два акта: первый — фарс, второй — катастрофу. (Кстати, в выражении «drôle de guerre» — «странная война» — drôle означает не только странная, нелепая, но и смешная, забавная.)

¹ Ж о р ж С а д у л ь, История киноискусства, М., Изд-во иностранной литературы, 1957, стр. 277.

Образ смерти то и дело в самых неожиданных обликах возникает в фильме. Сначала это кролики, расстреливаемые в упор, и куропатки, сбитые влет. Это охота — когда-то жизненная необходимость, потом барская забава, а здесь — не отдых, не спорт, не риск, даже не развлечение.

Потом во время представления под звуки сенсансовского «Danse macabre» появятся четыре танцовщика в обтягивающих черных трико с нарисованными поверх белыми скелетами, со скелетами зонтиков в руках. Они сбегут с эстрады и будут танцевать между стульями, разглядывая гостей.

Но когда в последних кадрах выстрелом наповал убит Жюрье, то это самое страшное, по сути, появление смерти будет выглядеть проще и прозаичнее, чем все предыдущее. Смерть без всякого флера и изысканности ждет персонажей «Правил игры», а маркиз де Ля Шене назовет ее «случайностью».

Слово «jeu» — «игра» мы находим и в названии самой знаменитой комедии Мариво — «Игра любви и случая». Галантная игра словами и чувствами, хитрости любовной тактики получили во французском языке особое название — «мариводаж». Но во что же превратился «мариводаж» за два столетия! Герои Мариво выдают себя за тех, кем они не являются, выдумывают себе мнимые пороки и добродетели, разыгрывают притворную холодность и неестественную страсть. Но их замыслы и уловки, расположенные со столь любимой рационалистическим веком просветителей симметрией, взаимно нейтрализуют друг друга, как разноименные электрические заряды. Дипломатические усилия оказываются бесполезными. Остаются подлинные сердечные чувства, искренние, неподдельные. Они-то и решают все в финале пьесы. Так почти всегда конструирует свои комедии Мариво. Его дворянский политекс скрывает буржуазную добропорядочность.

В ренуаровском фильме «мариводаж» уже ничего не скрывает. Он и есть самоцель, маскировка пустоты. Он обесценен, как ассигнации, не обеспеченные золотом. Торжество любви сменяет беззаботная аморальность, торжество разума — нелепая, трагическая случайность. У Мариво же сам случай подыгрывает добру и нравственности.

Историческая судьба буржуазного общества продемонстрирована и тем, что Ренуар показывает историческую судьбу созданного некогда сюжета, доводит до логического конца сценическую ситуацию, в которой отразились далеко идущие общественные надежды.

Даже детали и аксессуары в этом фильме рождены необходимостью доиграть партию с прошлым, более всего — с XVIII веком. Легко понять, что означают в конструкции фильма механические

игрушки, которые коллекционирует маркиз де Ля Шене. Это символ безжизненности окружающего мира, его бессмысленной регулярности, его заведенности, где все выполняется точно и отшлифованно, но горе, если механизм начинает заедать.

Механические игрушки имеют и свою биографию в истории и в искусстве. Именно век Просвещения с его механистическим материализмом вызвал расцвет в конструировании механизмов, подражающих человеческим действиям. Создавались замысловатые устройства, умевшие играть на флейте и тамбурине или даже писать и рисовать. При этом изобретатели не скрывали механизмов. Они, эти системы рычагов и зубчатых колес, должны были доказать познаваемость и материальность человеческой природы и одновременно продемонстрировать мощь человеческого разума, создавшего их. В этой игре человек состязался с природой, но само состязание было возможно лишь потому, что природа представлялась разумной, логичной.

Несколько десятилетий спустя романтики будут прощически усмехаться, вспоминая эти претензии просветителей. Сказочник Ганс-Христиан Андерсен с грустной улыбкой опишет невзрачную серую птичку — соловья, гениального музыканта и его усыпанное алмазами золотое подобие, которое будет вечно исполнять одну и ту же виртуозную арию, пока заведена пружинка, а шестеренки не износились вконец.

В «Правилах игры» розовощекие, жеманные куклы не только в стиле всего фильма с его «мариводажем». Живые люди уподоблены марионеткам, а в кукольном автоматизме обнаруживается она сама.

Выйдя на экран, «Правила игры» успеха у публики не имели. Провал был несомненный, полный. Удар этот был тем страшней для Ренуара, что «Правила игры» от начала до конца были его собственным творением. Такого Ренуар не знал со времен «Нана».

В полной растерянности он пытается поправить фильм, наблюдает за впечатлениями зала, выбрасывает второстепенные эпизоды и замедляющие действие кадры. Лента укорачивается на глазах. Но ничто не спасает положение.

Но это не означает, что фильм никем не был понят. Смысл его уловил, по крайней мере, цензура. Вскоре после начала второй мировой войны «Правила игры» запрещены как «деморализующее» произведение.

«Правила игры» — завершение большого периода в творчестве Ренуара. Это последний том кинематографического эпоса, созданного Ренуаром в 30-е годы. Дальше надо было начинать что-то совсем иное или же повторять себя, пародировать свои собственные художественные мотивы.

«Правила игры» были бы фильмом-эпилогом, даже если бы они не совпали с концом передышки между двумя мировыми войнами и гибелью III Республики. Но вышло так, что сама история поставила перед Ренуаром вопрос «что делать дальше?». И одновременно с ним этот вопрос должны были решить для себя десятки миллионов людей.

Начало «странной войны» само по себе не несло определенности. Уже после сентября 1939 года Ренуар берется снять в Италии экранизацию пьесы Викторьена Сарду «Тоска». Роль Скарпиа он поручает Мишелю Симону. Среди сотрудников Ренуара вновь Лукино Висконти. Но успели лишь начать съемки. 10 июня 1940 года Италия объявляет Франции войну. Через две недели правительство Петена подписало капитуляцию. Ренуар едет домой, а вскоре отправляется в Соединенные Штаты. Предложения работы в Америке он получал уже давно. Оставаться на родине ему, человеку левых взглядов, связанному с Компартией, было, возможно, и небезопасно.

Свобода пришла во Францию четыре года спустя, но Ренуар возвращается в парижские студии лишь через четырнадцать лет.

V

Итак, Ренуар — на американской земле. В самой этой ситуации как будто таится драма. Не Ренуар ли столько раз объяснял свой успех верностью французской художественной традиции? Не он ли утверждал безусловную зависимость художника от земли, на которой он живет, и людей, которые его окружают? Да и голливудская система производства, с четко разработанным, предусматривающим все мелочи режиссерским сценарием, для него, кинематографиста-импровизатора, была непримлема.

Ренуар уже не настолько молод и прост, чтобы думать, что здесь, в Голливуде, он покажет американцам, как надо снимать фильмы. Не в его это характере. Но вряд ли ему по душе перспектива стать просто американским кинорежиссером, каких в Голливуде десятки. Да это и невозможно.

Ренуара, естественно, пытаются сделать поставщиком французской экзотики. К ней так тянется американская публика, страдающая от отсутствия богатого исторического и художественного прошлого. Но эта роль вряд ли соответствует тогдашнему представлению Ренуара о кинематографе как общественно-активном искусстве.

«Приглашенный кинокомпанией «Фокс», Ренуар начинает с того, что совершенствуется в английском языке, одновременно

приглядываясь своим напвым и пронизательным взглядом к людям и тому, что его окружает в этой стране. Руководители кинокомпании передают ему множество сценариев, сделанных почти исключительно на французском и европейском материале. Они воображают, что Ренуар сумеет придать им достоверность и при этом не будет чувствовать себя связанным. Ренуар же думает обратное»¹.

Менее всего хочет Ренуар быть своего рода живым французским художественным экспонатом, однако он пробует применить в американском производстве свой прежний кинематографический опыт, опыт автора «Суки» и «Тони».

Действие первого в США ренуаровского фильма «Стоячая вода» происходит в топах Джорджии. Ренуар и снимает в Джорджии, в залитых водой джунглях. (Зрителей фильма извещает об этом специальный титр.) А в Голливуде уже хотели построить эти джунгли в павильоне. Ренуар верит в спасительную мощь реального, подлинного окружения. Но тут-то оказывается, что этой мощи недостаточно. Ненатурально, хоть и искусно освещенные павильоны дискредитируют настоящие болота и живых аллигаторов в соседних кадрах. Дистанция между режиссерским замыслом и по-американски отчетливой актерской игрой слишком заметна. Уже есть в фильме пара драк, таких обязательных для не выходящей из ряда вон американской продукции. Уже есть застенчивая и милая героиня, снятая мягкорисующей оптикой, есть безупречно счастливый финал. Этот набор так или иначе будет применяться во всех американских фильмах Ренуара. А его режиссура будет в чем-то отрицанием и в чем-то принятием обычной голливудской стилистики.

Разумеется, и в Соединенных Штатах Ренуар остается профессионалом высшего класса. Его фильмы, сделанные прочно, добротнo, честно, имеют в общем вполне американский вид — правдивый, но чуть глянцевиый.

Это не означает, что в них Ренуар не пытается сказать нечто для него в тот момент важное, что его эволюция прекращается.

«Южанин» — самое значительное произведение Ренуара, созданное в Америке, — близок к документальному кинематографическому эпосу Флаэрти и игровому эпосу Джона Форда с их культом естественной жизни среди природы. Но Ренуар — не Флаэрти и не Форд. Ему, выросшему в Европе, чуждо понимание неумеренной, уитменовской природы Америки, той мощи, которая захватывает

¹ Пьер Лепроон, Современные французские кинорежиссеры, стр. 194.

нас даже в посредственных американских «вестернах», даже став предметом беззастенчивой спекуляции.

У Ренуара природа скромнее, тише, интимнее. Масштаб человека по отношению к природе совсем иной, чем у американских мастеров. Человек соизмерим с природой. И даже наводнение у Ренуара не столь уж катастрофично.

В «Южанине» любопытней другое: сюжет как естественное и неостановимое течение времени, как смена времен года.

История фермерской семьи Такеров, арендующей разоренную, заброшенную ферму, — это как бы ряд событий самой природы, будь то сев хлопка, наводнение или даже ссора с соседом, смерть старика-деда и свадьба приятеля. Болезнь сынишки — какой-то острый авитаминоз — называется «весенней», и она, видимо, неизбежна, как и сама весна. Явления социальные осмыслены как природно-вечные. Правда, и в этом случае разоблачительный потенциал фильма был достаточно велик, чтобы его, скажем, запретили в штате Теннесси, на хлопковом Юге, где происходит действие. Воспоминание о великом разорении американского фермерства в 30-е — кризисные и послекризисные — годы в «Южанине» еще очень свежо. И все-таки не это главное. Важней, во всяком случае, симптоматичней созерцательные, пантеистические мотивы. С ними мы еще не раз встретимся в дальнейшем.

Конечно, в эти военные годы Ренуар отнюдь не умиротворенный олимпиец, стоящий над людьми и событиями великой мировой борьбы. Он участвует в ней, насколько это в его возможностях. По сценарию известного драматурга Дадли Николса (сотрудничество с ним было начато «Стоячей водой») Ренуар ставит фильм «Эта земля моя» (французское название «Жить свободным»). Действие фильма происходит во Франции. Ренуар хочет рассказать американцам, что «повседневная жизнь в оккупированной стране далеко не так легка, как некоторые воображают» (Ренуар). Он участвует в создании документальной короткометражки «Привет Франции». Лента была сделана по заказу ведомства военной информации США и предназначалась для американских солдат, готовившихся к высадке в Нормандии. Но эти пропагандистские по своим целям фильмы не только ниже возможностей режиссера, они никак не будут продолжены и развиты в дальнейшем, как это случилось некогда с фильмом «Жизнь принадлежит нам».

Не были ли, однако, эти произведения поисками «пути к Франции»? По всей видимости, попыткой найти такой путь стала экранизация «Дневника горничной» Октава Мирбо. Отчаявшись воспроизвести французскую жизнь под чужим небом, Ренуар, бросаясь из крайности в крайность, снимает весь фильм в павильо-

нах, с театральным, немотивированным светом. Стиль американских актеров принят им как естественная театральная манера игры. Так разрешается, в конце концов, спор Ренуара с Голливудом. Ренуар в «Дневнике горничной» создает условные картины жизни с помощью условных средств.

Как трудно Ренуару было работать в Америке, лучше всего понимаешь по его неустойчивости и непоследовательности, по утере своего стиля, своей позиции, и еще по обилию неосуществленных проектов. Иные, возможно, были для него важнее поставленных фильмов.

Так, в самый разгар войны Ренуар собирается снимать «Планету людей» по книге Сент-Экзюпери (Сент-Экзюпери в это время тоже живет в США, его произведения, особенно «Военный летчик», пользуются огромным успехом). Авиатор в такой же мере, как и художник, Сент-Экзюпери разглядывает Землю — общую родину человечества — из поднебесья. И с этой высоты видит вечное лучшее, чем сегодняшнее. Простые факты нашего бытия становятся у него философскими категориями — человеческим долгом, достоинством, общением людей. Политика в таком мире была бы занятием слишком суетным, и Сент-Экзюпери к ней никогда не был причастен. Здесь все иначе, чем у Ренуара, но в тот момент оба художника из разных точек шли к одной духовной цели — они искали самую первооснову человеческой жизни. Именно в Америке Ренуар перестает быть политиком. А Сент-Экзюпери уже не воспекает самолет, этот замечательный аппарат, сближающий людей, орудие познания и связи, как считал он еще недавно. Теперь самолет не приносит ему прежней радости.

«Я открыл тележку и лошадь. И благодаря им — придорожную траву. И овец, и оливы, — пишет Сент-Экзюпери в знаменитом «Письме генералу Х». — Оливы выполняли в моих глазах уже иную роль, они были не мериллом скорости, мелькая за стеклами машины, делающей 130 километров в час. Они предстали в своем подлинном ритме, соответствующем медленному созреванию маслин».

И дальше: «Есть лишь одна проблема, одна-единственная: вновь открыть, что существует жизнь духа — более возвышенная, чем жизнь разума, единственная жизнь, способная дать человеку удовлетворение».

В этих словах мечта о новой гуманистической религии — иначе ее не назовешь. Но прежде надо было покончить с фашизмом.

Сент-Экзюпери погиб 31 июля 1944 года в последнем из разрешенных ему боевом вылете. «Планета людей» так никогда и не была поставлена.

Жизненный путь Жана Ренуара может показаться ровным и благополучным. Он не ходил в непризнанных гениях, он не знал бедности. Даже в эмиграции он продолжает заниматься своим делом и ставит несколько, в конечном счете, неплохих фильмов. В трагические годы второй мировой войны он остается жив, как и его близкие. Кто скажет, что это мало?

И все-таки XX век был к Жану Ренуару немногим милостивее, чем к большинству своих сыновей. Ренуар пережил крах Народного фронта, с которым были связаны его самые большие общественные надежды, который увлек его и как художника.

Он пережил капитуляцию и унижение своей страны, плотью от плоти которой он всегда себя ощущал.

Он стал свидетелем жесточайшей из войн, в которой погибли, оказались нежизнеспособными самые святые его идеалы гуманиста, демократа, европейца.

Добавим, что Ренуару не пришлось увидеть своими глазами антифашистское движение Сопротивления, которое вызвало новую вспышку веры в человека, в справедливость, в разум. Сопротивление, в частности, родило неореалистический кинематограф в Италии, героические фильмы Рене Клемана во Франции. Но Ренуар был далеко от «маки».

Наконец, самое искусство Ренуара подверглось тяжкому испытанию. В Америке его свободный и прихотливый кинематограф попытались втиснуть в жесткие рамки, превратить в игру с заранее известным исходом.

Ренуар не впал в отчаяние, хотя, кто знает, чем была для него четырехлетняя пауза между «Женщиной на берегу» (1946) и «Реккой» (1950). Трудно объяснить личными, житейскими обстоятельствами перерыв в работе, какого Ренуар не знал в течение всей своей кинематографической карьеры.

Мысли об истории, как непрерывном восходящем прогрессивном движении, этой мысли был нанесен серьезный удар. Вера в то, что человек разрешит свои проблемы вместе с обществом, была поколеблена. Американские фильмы Ренуара оказались просто отсрочкой. Снова, как после «Правил игры», но только несравнимо острее, перед Ренуаром стоит необходимость найти свое место в изменившемся мире. Он должен был понять поэзию этого мира, если хотел и дальше оставаться художником, создателем.

Источником пафоса Ренуара становится само течение жизни, ее вечность, ее непрерывность. Жизнь, которая повсюду и во всем. Жизнь, неотделимая от красоты. В верности и покорности ей он будет отныне клясться во всех своих фильмах, беседах, книгах.

«До войны,— пишет в эти годы Ренуар,— моя роль во всеобщем движении состояла в попытках поднять голос протеста. Но я не думаю, что моя критика была когда-либо чересчур едкой. Я слишком люблю человечество и, кажется, к моим сарказмам примешивалась нежность.

Сегодня, обновленный, я полагаю, что время сарказмов миновало и что единственное, что я могу принести в этот нелогичный, безответственный и жестокий мир,— это мою любовь»¹.

В 1946 году на экранах наконец-то появляется «Загородная прогулка». Долгое время Ренуар считал фильм незаконченным, сейчас он выпускает его, не досняв ни метра.

«В тот момент (в 1936 году) ни постановщик, ни продюсер не знали, что «Загородная прогулка» была закончена независимо от них, в последний день съемок»²,— даже так напишет критик из «Кайе дю синема» Жак Донполь-Валькроз.

Но в том-то и дело, что в 1936 году, когда Ренуар, отложив несмонтированный материал, приступил к следующему фильму, в «Загородной прогулке» чего-то не хватало. Рядом с эпизодами пикника на берегу Марны должны были быть и сцены повседневной городской жизни той же семьи мсье Дюфура. И тогда откровенно антибуржуазный потенциал фильма, вероятно, был бы значительно выше. Ведь в «Загородной прогулке» есть мотив несовместимости буржуа и красоты. Если мсье Дюфур забрасывает удочку в воду, то вытаскивает он не окуня, а старый башмак. Мсье Дюфур тучен, грузен, туп, его будущий зять Анатолий худосочен, жалок, слабоумен. И даже Анриетта Дюфур, сама молодость, едва ли не пошловата в своей постоянной восторженности. Издевательская трактовка буржуазной семьи традиционна для французской литературы и искусства.

Но... «лишь спустя много, много времени после окончания «Загородной прогулки», я понял, о чем она» (Ренуар)³.

Да, лишь много лет после съемок Ренуар понял, что его фильм не требует добавлений, потому что он о другом: о неповторимом дне человеческой жизни, о юности, которую можно удержать только в воспоминании, о летнем свете, о теплой воде, о женском смехе, об аромате трав и первых каплях дождя.

Годы войны придали этим простейшим и естественнейшим вещам непривычную, непомерно высокую ценность. Ведь они были под угрозой. В Освенциме и Хиросиме перед человечеством возник

¹ «Cahiers du cinéma», 1952, janvier, № 8, p. 31.

² «Cahiers du cinéma», 1957, Noël, № 78, p. 73.

³ «Ренуар с открытым сердцем» (запись телепередачи). См. в этой книге, стр. 143.

новый образ жизни и новый род смерти. Ренуар мог предчувствовать и это, противопоставив угрозе саму жизнь и саму красоту.

«Загородная прогулка» — красивейший фильм Ренуара, в котором каждый кадр совершенство. Снова, как в своих немых фильмах, Ренуар создает кинематографические вариации на темы живописцев-импрессионистов, но теперь с несравненным мастерством. Вот мелькают естественно введенные в сюжет «У папаши Ля Тюиля» Эдуарда Мане, «Завтрак лодочников» и «Качели» Огюста Ренуара.

Другой Ренуар — внук Огюста — оператор Клод снял эти легкие, мимолетные тени, солнечные блики, людей, погруженных в густой, текучий воздух. Контуры фигур слегка размыты, но все еще определены, как и в живописи Огюста Ренуара в его лучшие годы. Тяжелые грозовые тучи сгущаются к концу фильма, создавая почти физическое напряжение, которое должно разрешиться дождем, грозой, эмоциональным порывом.

Сколько полотен написали Огюст Ренуар и его друзья здесь же, в парижских пригородах, у воды, в Буживале, Ля Гренуйере, Шату, среди хорошеньких купальщиц и оболстительных лодочников-спортсменов. Но Огюст Ренуар, «живописец счастья», по выражению Луначарского, воссоздает радость жизни беззаботно, естественно, легко, как птица поет.

Жан Ренуар излагает свой сюжет патетически, благоговейно. Для него эти радости уйдут скоро и безвозвратно. Ренуар прощается с ними, как в «Великой иллюзии» он прощается с дворянской «классической» войной. «Загородная прогулка» — не сатира и не празднество, это элегия.

Патетика Ренуара даже доходит до фальшивой ноты. В эпилоге фильма Анриетта, теперь жена Анатоля, встречает на том же берегу Марны своего соблазнителя. Он спрашивает, помнит ли она об их первой встрече.

— Я вспоминаю о ней каждый вечер, — говорит Анриетта.

— И я тоже... Каждый вечер... — тихо подтверждает молодой человек.

Ренуар долго-долго держит на экране крупный план мужчины, его невыносимо многозначительный, страдающий, тоскливый взгляд. Тут Ренуар пробует поднять фарсовую ситуацию фильма до трагической.

Несоразмерность жизненного факта и философского осмысления, как говорят, глубокая философия на мелких местах, всегда будет большой эстетической опасностью, поджидающей пантенста.

История съемок «Загородной прогулки» тоже предвосхищает взгляды на киноискусство позднего Ренуара. «Загородная прогулка» сделана, как «семейное предприятие» или даже «любительский

фильм». Сам Ренуар играет трактирщика, в остальных ролях — старые друзья по «Группе Октябрь» — Сильвия Батай, Жак Брюннус. У камеры племянник Клод. Финансирует фильм Пьер Бронберже. Все свои, как в мастерской ремесленника — портного или ювелира прежних времен.

Работа идет как будто лишь для своего удовольствия, ради самого процесса съемок, для себя, а не на продажу, и материал, в самом деле, лежит годы, не возвращая затраченного капитала.

Лето 1936 года было на редкость дождливым. Это обстоятельство могло сорвать съемки. Ренуар вводит дождь в сюжет, добавляет новые реплики, импровизирует. В сущности, в работе над «Загородной прогулкой» на свой лад повторился сюжет фильма: воля природы, обстоятельства, навязанные ею, принимаются как благо, как высший закон, как счастье. Случайность стала полноправной частью произведения.

Современный скульптор, работая с древесными корнями, пользуется их причудливыми изгибами, прислушивается к каждой подсказке природы. Так и Ренуар в «Загородной прогулке» не преодолевает сопротивления материала, а покоряется ему. В этой покорности он видит величие и добродетель художника. И на этот раз Ренуар сыграл роль «поплавка, увлекаемого течением». «Загородная прогулка» оказалась программным фильмом для послевоенного творчества Жана Ренуара.

Ренуара ждут во Франции. «Мы надеялись увидеть его уже в кинематографической службе войск, высадившихся в Нормандии», — напишет позже Андре Базен. Но Ренуар не торопится. В 1949 году он начинает в окрестностях Калькутты съемки нового фильма «Река», поставленного по роману Рамер Годден.

Индия не была случайностью на пути Ренуара. Ему нужно было погружение в эту цивилизацию, в соответствии с европейскими представлениями — более устойчивую, глубокую, надежную. Здесь, в Индии, стремление к высшей истине и самоусовершенствованию занимает большее место в жизни людей. Здесь божественный дух обитает в каждой твари, травинке, камне, здесь время течет равномерней. Здесь, на Востоке, берут начало великие мировые религии, могучие культуры, человеческие языки. В созерцании находят люди решение самых мучительных вопросов бытия. Такова распространенная легенда Запада о Востоке.

Не будем разбирать, насколько она верна, насколько ложна, но к Индии стремился не только Ренуар. Достаточно припомнить позднего Льва Толстого и его глубокое внимание к буддизму.

В Индии Ренуар может прикоснуться к религии, старше чем христианство, к философии, родившейся раньше Декарта, художественной культуре древнее готики и Ренессанса.

В ренуаровской «Реке» важен именно «дух Индии», а не трига фильма в узком смысле слова. «Постепенно попадаешь во власть очарования,— пишет Пьер Лепроон.— Это Ренуар начинает брать верх. Тебя захватывает разношерстная картина, в которой жизнь этих девушек, мужчин и детей смешана с жизнью реки, ее парусными барками и верующими, приносящими ей свои дары,— жизнь народа, полная веселья и мистики. Сам фильм начинает напоминать величавую реку... Сюжет теряется за ее излучинами. Действительность и мечта смешиваются... Это как бы величие души в лоне окружающего ее мира. Произведение космического охвата и в то же время задушевное, где в рамках определенных обстоятельств и среды создается представление о слиянии человеческого существа со вселенной. Из сказанного видно, что это произведение отменяет пресловутые законы драматического построения. Кажущаяся бессвязность фильма отвечает правде жизни и мечты и передает, как в поэме, их сложность и богатство»¹.

Осторожно, будто ощупью, движется Ренуар по пути на родину. После Калькутты — Рим, после «Реки» — «Золотая карета», вольная экранизация «Кареты святых даров» Мериме с Анной Маньяни в главной роли, с музыкой Антонио Вивальди — тоже, бесспорно, в главной роли.

В это время итальянский неореалистический кинематограф — самое значительное событие в западноевропейском киноискусстве. Тяга к нему огромна, он так или иначе повлиял буквально на всех современных ему кинорежиссеров. Ренуар — предтеча неореализма, успешный наметить отнюдь не только его бросающуюся в глаза новаторскую стилистику. Теперь он в свою очередь приобретает к неореализму своим уникальным и чисто личным образом через иное великое народное искусство Италии — комедию дель арте, через итальянский народный характер, уже не раз воплощенный с такой силой Анной Маньяни.

Вольная стихия демократической сцены и вольная стихия простолудинского характера сливаются, показывая, что они и созданы друг для друга. Их жизнеспособность доказывается самой их древностью, их древность подтверждает их право на будущее. Так Ренуар трансформирует важнейший неореалистический мотив — мотив неподатливой, идущей по своим естественным законам народной жизни, мотив, звучавший в Италии тех лет прежде всего антифашистски.

От блистательной драматической миниатюры Мериме оставлен только скелет, обросший совсем иной плотью. Актриса Перичола, у Мериме прелестная кокетка, которая разыгрывает свою партию

¹ Пьер Лепроон, Современные французские кинорежиссеры, стр. 203.

опять-таки «по правилам». По правилам лжет, обольщает, дуется, сердится, торжествует победу и изображает неодолимое благочестие.

На эту роль Анна Маньяни не годилась бы. Какая там кокетка! Немолодая уже итальянка, замордованная бродячей жизнью, вечно без крыши, а то и без хлеба. Она вульгарна, неязычна, жадна, ревнива, темпераментна, остроумна, артистична, пронзительна, щедра, прекрасна. Подаренной карете она радуется, как ребенок, и отказывается от нее, потому что искренне любит бога. Перичола дерется из-за ожерелья, посланного ей за кулисы вице-королем, и вне себя от счастья, услышав аплодисменты трех десятков шших индейцев, пришедших на спектакль.

Анна Маньяни в роли Перичолы — это одно из тех чудес искусства, о которых слова могут дать лишь самое приблизительное представление.

Жизнь предлагает Перичоле одновременно глубокую и нежную привязанность испанского капитана Фелипе, любовь тореро Рамона, для которого коррида и театр — два вида власти над толпой, и, наконец, любовь вице-короля, сулящую богатство, может быть, и покой. Перичола остается верна самой большой своей любви — театру. Реальные люди исчезают, оттесненные высшей реальностью сцены. Актриса побеждает женщину, хотя это невеселая победа.

Если в «Загородной прогулке» человек находит свое место в мире, войдя в жизнь природы, сливаясь с ней, покоряясь ее велениям, то в «Золотой карете» смысл существования в искусстве. В нем художник создает свой собственный мир, он становится создателем, а следовательно, богоравным и свободным.

Мысль эта дорога Ренуару. Он повторит ее и в фильме «Французский канкан», снятом уже в Париже. Там Ренуар вспомнит столь любезную ему эпоху первых выставок импрессионистов — 70-е годы прошлого века, кафешантаны, которые расписывал его отец и изображал Тулуз-Лотрек. Комедию дель арте заменит неистовый парижский канкан. Как и в случае с Анной Маньяни, Ренуар снимет в главной роли — актера, не только знаменитого, но и символизирующего национальный характер, — Жана Габена.

Вернемся, однако, к «Золотой карете»... Художественная природа этого произведения в диалектике, вечно в противоборстве свободы и дисциплины. И если стихийное начало идет от Маньяни, то источник дисциплины — сам Ренуар. Он ставит фильм, как откровенно театральный и притом строгий спектакль, не выходя из павильона под открытое небо, заставляя своих персонажей выписывать на площадке настоящие пируэты, замыкая действие в сценическую коробку с традиционной, подчеркнутой линейной чер-

спективной. Когда персонаж выходит в дверь, он выходит не в соседний зал, а за кулисы.

Ренуару мало рамки кадра, которую зритель воспринимает как неизбежную и естественную границу изображения. Не раз и не два он создает рамку внутри кадра, нарочито ограничивая само пространство, отведенное для действия.

Фильм начинается и заканчивается порталом сцены, персонажи помещаются то в рамку зеркала, в дверной или оконный проем, в театральную ложу, в композицию театрального задника. Кадр становится самодовлеющим. Его композиция классически строга. При всей своей стремительной легкости «Золотая карета» — фильм глубоко рассудочный, логичный, рассчитанный. Это рафинированный кинематограф. Ренуар устанавливает для самого себя довольно жесткие правила условности и соблюдает их.

Конечно, он знает, что сам искусственно ограничил свой мир, и дает понять зрителю, что знает.

...Во время спектакля трехлетний мальчик, которого приучают к сцене, делает кульбиты. Но публика шумит, смотрит в другую сторону, не обращая внимания на малолетнего актера. И вот, перевернувшись еще раз, он поднимается и, держась совсем по-другому, понуро волоча ноги, идет за кулисы — усталый, растерянный, вконец разбитый ребенок. Камера, сбившись с ритма, провожает его взглядом. Но это свой лишь на какие-то секунды.

Здесь мы касаемся самого глубокого и разрушительного противоречия искусства позднего Ренуара. Ренуар говорит о мощи природы, о величии естественного, стихийного начала, он сомневается в возможностях разума и пронизывает по поводу научного прогресса. Но никогда прежде его кинематограф не был таким рационалистическим, дидактичным, даже декларативным. «Золотая карета» и «Французский канкан» — еще очень соразмерные, гармоничные произведения. Но позже, во второй половине 50-х годов, внутренний разлад ренуаровского кинематографа становится очевиден. И дело не только в том, что режиссеру за шестьдесят и, видно, силы уже не те, что прежде.

«Я возвращаюсь в Европу с неутолимой жаждой прекрасного. Кажется, мир тоже жаждет красоты», — сказал Ренуар, вернувшись после съемок в Индии.

Вспомним, что призыв к красоте, красоте прежде всего и то что бы то ни стало, в истории искусств почти всегда выражал стремление оградить искусство от вторжения нового жизненного материала. Новые явления действительности третируются как мелкие, незначительные, недостойные внимания художника, оскорбляющие вкус и унижающие достоинство публики. Объективно это консервативный призыв, требующий сузить сферу искусства.

В 50-е годы в беседах и интервью Ренуар то и дело — как непохоже это на него! — принимается ворчать в таком примерно роде: «Мне опротивели беспутные девицы, отдающиеся некрасивым соблазнительям в мебелирашках, полных клопов»¹.

И это понятно: художник, стремящийся эстетизировать, воспеть жизнь во всех ее проявлениях, на самом деле должен — хочет он или нет — закрыть глаза, величественно не замечать многих ее сторон, иначе он столкнется с противоречиями, губительными для его идиллии естественного. Стройная и полная красоты картина мироздания окажется под угрозой.

Когда-то в «Тони», в «Преступлении господина Ланжа», в «На дне» Ренуар сам открыл для кинематографа новые пласты жизни. Теперь все наоборот. Круг жизненных явлений ренуаровского искусства намеренно и определенным образом ограничен. Ренуар продолжает ставить кинофильмы, однако кинематограф как род искусства, как специфическое орудие познания подходит ему все меньше и меньше. Его тяготит органический, неискоренимый люмьеровский реализм кинокамеры. Ренуара все больше влекут другие области искусства — литература, театр. Прежде он писал только сценарии для самого себя, несколько раз начинал и пьесы, но не заканчивал их. В общем-то, Ренуар был стопроцентным кинематографистом. Но в 50-е годы он опубликовал и поставил на сцене свою пьесу «Орвет», написал роман «Дневник капитана Жоржа», начал работать над книгой воспоминаний об отце².

Еще раньше, летом 1954 года, Ренуар поставил в Арле, на арене античного цирка шекспировского «Юлия Цезаря».

Главные роли играли известные актеры Поль Мерисс, Анри Видаль, Жан-Пьер Омон, но в массовках на арену вышли арльские жители. Сам Ренуар готовил спектакль с необычайным увлечением. После «индийской» «Реки» и «итальянской» «Золотой кареты» — это его первая режиссерская работа во Франции. Он избрал форму, подобную знаменитым и популярнейшим спектаклям Жана Вилара в Авиньоне, во дворе папского замка, форму спектакля — народного праздника.

Об успехе театральных опытов Ренуара можно судить лишь по рецензиям. Даже самые благожелательные из них весьма сдержанны. Но сама философия подобных спектаклей и фестивалей Ренуару этого периода очень близка.

«На театральном фестивале люди приобщаются к прочным, не ускользающим из-под ног духовным основам — через культуру давних, добуржуазных веков, когда и человек еще не пал жертвой

¹ Жан Ренуар, «Тони» и классицизм. См. в этой книге, стр. 135—137.

² Jean Renoir, Renoir, P, Ed. Hachette, 1962.

разделения труда, и природа не была с ним разлучена»¹. Как и Вилару, Ренуару дорог демонстративный антитехницизм театра.

Ренуар охотно делится своими мыслями с журналистами. Видимо, и жанр интервью, вольной, ни к чему не обязывающей и тонкой беседы об искусстве и о жизни, теперь удобен режиссеру. В новой, магнитофонно-телевизионной форме он продолжает традицию французской *cause-gie*. Собранные вместе, эти интервью и беседы — интереснейшая часть общего труда Ренуара. Раз за разом он возвращается к одним и тем же мыслям — о чрезмерной технической перегруженности современного кино, о том, что кинорежиссер уже плохо ориентируется в технологии своего искусства. Ренуар с завистью вспоминает архитекторов средневековья, строивших готические соборы без чертежей, но по единой принципиальной схеме, индийских музыкантов, варьирующих устойчивые древние мелодии, труверов и сказителей, индивидуальность которых проявлялась не в изобретении новых сюжетов, а в искусной обработке старых. Произведение — будь то легенда, песня или собор, — испытанное поколениями людей, было творчеством самой жизни не меньше, чем делом художника.

Ренуар не грустит об ушедшем «золотом веке», не идеализирует прошлое. Как раз в этом он не грешен. Мы уже видели, что историзм — его основное свойство, и он знает, что прошлое не вернуть. Ренуар вспоминает о доренессансных формах искусства; когда, как пишет историк искусства Н. Дмитриева, «у художника не было «авторского права», его песни становились всеобщим достоянием, так же как созданное другими было его достоянием... Разрыва между художником и его аудиторией не возникало — не только разрыва, но и резкой грани»².

Желание слить искусство с жизнью у сегодняшнего Ренуара тем острее, что его кинематограф утратил другое начало, объединявшее его с обществом, — социальный пафос.

Ныне высшей мудростью искусства для Ренуара было бы войти во всеобщий жизненный поток, подчинить себя законам, установленным не произволом художника, а естественным порядком вещей.

К этим же идеям так или иначе тяготеют и последние фильмы Ренуара. Но, как уже говорилось, это фильмы-декларации, фильмы-поучения. Их пластика бедна, мысли лежат на поверхности, причина каждого сюжетного или изобразительного мотива слишком очевидна и умышленна.

¹ Б. Зингерман, Жан Вилар и другие, М., ВГО, 1964, стр. 33.

² Н. Дмитриева, Жизни навстречу. — «Вопросы литературы», 1964, № 3, стр. 149.

Когда-то в статье, посвященной Ренуару, критик Роже-Леенхард шуточно и тонко разделил французских художников на тощих и жирных. Тощи — Расин, Дидро, Анатолий Франс, жирны — Рабле, Бальзак, Золя. Жан Ренуар, конечно, принадлежал ко вторым. Но его «Завтрак на траве» (1959), «Завещание доктора Корделье» (1959), «Пришпиленный капрал» (1962) — это тощий кинематограф. А в роли «тощего» Ренуар все-таки неестествен, а временами и просто неумел.

И вместе с тем во французской кинопрессе 50-х годов создается настоящий культ Ренуара. Он живой классик, достойный этого звания, он и в самом деле соединил национальную художественную традицию с законами складывающегося на наших глазах киноискусства. Ренуар становится кумиром крупнейшего и авторитетнейшего послевоенного французского критика Андре Базена. Лучшие фильмы Ренуара — «Великая иллюзия», «Марсельеза», «Правила игры», «Человек-зверь» — повторно выпускаются на экран и теперь уже пользуются беспрекословным успехом.

В этих фильмах Андре Базен находит начала будущих изменений пластического языка кино. Базен пишет о «славных и пророческих опытах Жана Ренуара, который один искал, в стороне от проторенных дорог монтажного кино, секрет такого кинематографического повествования, которое было бы способно, не дробя мир, раскрыть потаенный смысл вещей и существ в их естественном единстве»¹.

Но к нынешнему Ренуару эта мысль уже не относится. Кинематограф Ренуара потерял и столь важную для Базена многозначность (*ambiguïté*) образов. Линия Ренуара продолжается во французском кино в творчестве его ученика и многолетнего ассистента Жака Беккера, в фильмах Франсуа Трюффо, которого сам Ренуар называл своим душеприказчиком в искусстве. Но это как раз и означало, что его наследство уже доверено другим.

Характерно, что, мечтая о художнике-мастере, о кинематографисте-кустаре, Ренуар начинает применять в кино самые высокотехнические, индустриальные методы работы. Сначала «Завтрак на траве», а затем «Завещание доктора Корделье» снимаются, как телевизионные спектакли, — сразу многими камерами. На съемочной площадке «Корделье» работали одновременно восемь камер и двенадцать микрофонов. После двух недель репетиций с актерами Ренуар снял этот фильм за десять дней.

«Завещание доктора Корделье» — это еще одна киноверсия «Доктора Джекиля и мистера Хайда» Стивенсона. В фильме Ренуара их имена — Корделье и Опал. При этом индивидуальность и

¹ Андре Базен, Что такое кино? М., «Искусство», 1972, стр. 95.

энергия, искренность и даже своеобразное обаяние, словом, все что соприкасается с жизнью и может вызвать симпатию, отдано полуживотному Опалу, тогда как Корделье анемичен, бесцветен, скучен.

Обе роли играет Жан-Луи Барро, актер изысканной, сверхъестественной пластички, великий мим. Его утонченность сообщает привлекательность даже гнусному Опалу. А Ренуару необходима именно эта облагороженная природа и откорректированная дикость.

Если «Завещание доктора Корделье» — телефильм без особых претензий, то «Завтрак на траве» — полное собрание мыслей и мотивов позднего Ренуара, только что не расположенных по алфавиту.

Название, заставляющее вспомнить о знаменитом полотне Эдуарда Мане. Пейзажи Прованса как основной фон действия. Профессор-генетик, увлеченный планами искусственного оплодотворения и выведения идеальной человеческой породы. Молоденькая и очень хорошенькая крестьянская девушка, заставляющая профессора забыть преимущества искусственного перед величием естественного. Шумящие на ветру оливы. Напоминание об античности — старик-колдун с флейтой Пана и бородатым козлом, расположившийся среди руин римского храма. Нагая купальщица в скрытой от глаз речной заводни. Водоросли как бы струящиеся в воде. Отец-крестьянин, коренастый, плотный и мудрый. Ручей как символ вечной и непрекращающейся жизни.

— Мы покрыли землю прекрасными соборами, а вы — дымящими заводами, — попрекнет ученого сельский кюре.

— Счастье — это подчинение естественным законам природы, — признается сам себе герой фильма.

Но эти мотивы и мысли, складываясь в систему взглядов, не создают художественного произведения, цельного по духу и по стилю. Как и прежде, Ренуар берет в качестве отправной точки живопись импрессионистов. Он и снимает многие эпизоды в имени отца, в деревне Кань. Но это уже чисто внешняя стилизация в масштабах отдельного кадра, а не общей художественной концепции, как когда-то в «Загородной прогулке». Фильм кажется кинематографической иллюстрацией к очередной беседе режиссера.

Станным равнодушием веет от этого произведения. И не случайно французская критика связывает фильм с общественным застоем и аполитизмом, распространившимися после майских событий 1958 года и установления V Республики.

Вместе с привычными комплиментами Ренуар слышит и призывы «вновь, как прежде, вернуться к жизни, к людям, к народу»

(Жорж Садуль) и даже темпераментные требования «деренуаризации» кинематографа (Клеман Картье).

В 1961 году на экраны выходит «Пришпиленный капрал», последняя до нынешнего времени режиссерская работа Жана Ренуара. Этот и в самом деле заурядный фильм прошел почти незамеченным.

Но, как уже говорилось выше, в конце 50-х годов кинематограф отошел в жизни Ренуара на второй план. Ставя фильмы во Франции, он подолгу живет в Соединенных Штатах, в Голливуде, преподает кинорежиссуру в Калифорнийском университете. В течение многих лет Жан Ренуар работал над книгой об отце. Этот томик стоит любого его фильма.

Жан Ренуар написал не обычные воспоминания. Жанр его книги неуловим. Она принадлежит к редкому разряду литературных произведений, которые существуют не столько, чтобы их прочли, сколь, чтобы их читали. Читали не торопясь, начиная с любого места, долго, по многу раз. Вобрав в себя мысли и наблюдения целой жизни, эти книги и для восприятия читателем требуют не меньшего. Таковы «Былое и думы» Герцена, «Дневник» Жюль Ренара. Как и они, книга Жана Ренуара очень личное, в конечном счете, автобиографическое произведение. И хотя то, что вспоминает Ренуар, проходило перед глазами ребенка или юноши, все это как бы вновь увидено и обдуманно на склоне лет.

Книга и течет подобно жизни — беспорядочно, неровно, ритмически неравномерно. Пафос и прония переплелись, ничуть не мешая друг другу. Страницы населены многими десятками людей — художники и натурщицы, торговцы картинами и журналисты, врачи, соседи, коллекционеры, политики, шофер Бистольфи, консьержка маркиза де Пейра, писатель Эмиль Золя, повар Динан, близкие, дальние, совсем далекие родственники. И как в самой жизни никого нельзя совсем забыть, как и невозможно всех запомнить.

В сущности, истинная тема этой книги — движение времени и неизбежность этого движения. Одна эпоха не хуже и не лучше другой, у каждой свое место в истории. И все они связаны тысячами важных и незначительных связей. Вот Жан Ренуар вспоминает актрису Жанну Самари, чудный портрет которой находится в Москве, в Музее изобразительных искусств, и вдруг мгновенно переносится почти на столетие вперед:

«Самари жили на улице Фрошо. Сейчас, когда я пишу эти строки, я живу в том же квартале. Из моей квартиры видна задняя стена их дома. На каком этаже они жили? Не на третьем ли, где сейчас как будто живут молодожены? Они заняты приготовлением ужина — он точит нож, она накрывает на стол. Знают ли

они, что одна из прелестнейших женщин прошлого века подходила к окну, где у них сейчас стоит герань?»¹

Ничто, хочет сказать Ренуар, не должно исчезнуть бесследно. Книга полна пафоса защиты неповторимого и уникального, того единственного в своем роде, без чего мир станет безжизненной, унылой схемой. Нашему веку, отмеченному тоталитаризмом в политике и стандартизацией в быту, этот пафос необычайно близок. Вот отчего так много известных и неизвестных и очень непохожих друг на друга людей появляются перед читателем этой книги, а мимолетное и незначительное упоминается наравне с важным и долговечным.

Маленький принц из сказки Сент-Экзюпери ставит рядом редкостный, но эфемерный цветок и небесные светила. Жан Ренуар описывает самодельную карту, с которой пришел в усадьбу его отца один из посетителей: «Мне вспоминается один японец. Он пришел пешком от итальянской границы. В кармане у него лежал точно вычерченный план, переданный ему предыдущим паломником. Он его показал. На нем были воспроизведены дорожки в Коллеттах, маленькая мастерская, комната Ренуара, печь для выпечки хлеба и конюшня мула»².

Величие живописи Огюста Ренуара для его сына Жана, пожалуй, в том, что он сохранял навечно на своих полотнах облик именно этой женщины, этой оливы, этих лилий. Труд художника и посвящает автор самые возвышенные, патетические строки своей книги. Вот как он пишет о последних годах отца:

«Его палитра становилась более суровой; краски головокружительнее; контрасты смелее. Словно вся любовь Ренуара к красоте жизни, которой он не мог наслаждаться физически, непосредственно хлынула из всех пор его истерзанного существа. Он буквально лучился. Этим я хочу сказать, что у нас было чувство, словно из мягких прикосновений его кисти к холсту исходят лучи. Он освободился от всех теорий, всех опасений, и лишь по скромности ограничил себя изображением внешнего облика предметов. То было, как песня птицы, которой достаточно трелей, чтобы поведать о своем знании мира.

Ренуар знал многое. Все сведения, приобретенные им в погоне за истиной, все его неутомимые усилия пробиться сквозь мишуру, нагроможденную людской глупостью,— все это лежало в его руке, как огромное сокровище... Его ню и его розы утверждали людям этого века, уже приступившим к делу разрушения, незыблемость вечного равновесия вселенной».

¹ Жан Ренуар. Огюст Ренуар, стр. 117.

² Там же, стр. 266.

В этих прекрасных, торжественных и чуть пышных фразах, в этих словах о «деле разрушения» и о «вечном равновесии вселенной» заключен итог духовной жизни Жана Ренуара. Итог печальный, хотя печаль эта, как писал поэт, светла. Но и опыт, приобретенный человечеством в этом веке, далеко не однозначен. И, пережив его вместе со всем, Жан Ренуар как немногие художники кино, сумел рассказать о надеждах, разочарованиях и стремлениях своего времени.

**Современники и критики
о Жане Ренуаре**

Переводы с французского

Эрих фон Штрогейм

Моя первая встреча с Жаном Ренуаром

Среди всех режиссеров, которых я узнал во время своих «хождений по мукам», нескольких я высоко ценил, а любил одного. Я любил Дэвида Уорка Гриффита, как любят того, кто всему научил вас, того, кто щедро влил в вас нектар своего гения. Он был величайшим режиссером своего времени, и это не мое личное мнение: все те, кто работал с ним, так же отзываются о нем. Но есть и другой человек, к которому я почувствовал с самого начала неодолимую симпатию. Этот человек — Жан Ренуар.

После печального опыта работы с его американскими коллегами я был вынужден оставить их родину и свою профессию. Поэтому до знакомства с Ренуаром, сознаюсь, я держался настороже.

Мне пришлось перенести немало ударов, явившихся следствием мелочной зависти или же нескрываемой ненависти. Итак, я дрожал, ожидая своего будущего режиссера в бедно обставленном кабинете, в котором фирма, снимавшая «Великую иллюзию», назначила нашу встречу. Я услышал шаги в коридоре, открылась дверь; грузная фигура, подчеркнутая слишком просторной одеждой, появилась в проеме, загромождая вход. Я не способен описать это лицо; я просто скажу, что меня поразили его глаза; они не красивы, но их синева ярка, в них светится острый ум. Спустя секунду этот человек был рядом со мной и целовал меня в обе щеки. Обычно я не питаю склонности к чрезмерным проявлениям чувств. Скажу даже, что я ненавижу слишком долгие рукопожатия, когда они исходят от мужчин, и, однако, я без малейшего колебания ответил тем же на это непривычное проявление сердечности. Затем Ренуар схватил меня за плечи, откинулся назад, чтобы лучше меня разглядеть, и, не сводя с меня глаз, сказал по-немецки, насколько ему нравится то, что я уже сделал, и как он рад, что я буду работать с ним (он сказал: «со мной», а не «для меня»). И больше не было никакой необходимости в длинных разговорах. Я понял, я знал, что все будет хорошо. Только я почувствовал себя очень несчастным при мысли, что не смогу ответить ему комплиментом на комплимент, потому что я — увы! — не видел ни одного его фильма. Но я выразил пылкую радость, что буду работать для него.

Мы принялись беседовать; я был счастлив, видя, что он прекрасно знает мои фильмы и что некоторые из них он помнит лучше, чем я. Но мы ведь встретились, чтобы прежде всего по-

говорить о «Великой иллюзии» и о роли, которая предназначалась мне. Я прочел первый набросок сценария, который был мне вручен, и мне хотелось (я несправим) сделать несколько скромных замечаний. Теперь я знал, каков Жан Ренуар, и мои предосторожности были излишни. Этот человек не боялся того, что скудные души принимают за оскорбление королевского величия. Я мог с ним говорить, как с братом, без недомолвок и уверток. Он не пытался выиграть время и в ответ на мои предложения не искал возможности сказать мне более или менее смягченное «нет». С таким энтузиазмом он углубился в предмет нашего разговора, что у меня это вызвало слезы на глазах. Ренуар доставил мне радость, которой я не знавал уже много лет.

Вся моя работа с Ренуаром была похожа на нашу первую встречу. Она всегда была отмечена сердечностью. Я не знаю человека, который бы так владел собой, как он. Я видел его, когда он снимал самые ответственные сцены «Великой иллюзии» в Кеннигсбурге. Все было против него, даже сам бог, потому что во время съемок пошел снег, и шел так долго, что Ренуар вынужден был внести изменения в сценарий, чтобы как-то оправдать этот неуместный снегопад.

Пять дней и пять ночей упорно снимал Ренуар. На шестой день из-за туч выглянуло солнце и менее чем через час снег растаял. Таким образом, весьма значительное количество метров снятой пленки нельзя было использовать. Не моргнув глазом, спокойным голосом Ренуар отдал распоряжение привезти огромное количество нафталина, гипса и борной кислоты. Потом он спокойно ждал прибытия необходимого груза.

Его терпение необыкновенно. Не повышая голоса, он приказывает повторить сцену еще и еще раз. Его вежливость по отношению ко всем, кто работает с ним, мне кажется тем более поразительной, что я сам, на каком бы то ни было языке, не способен сказать трех слов подряд не выругавшись.

Из Жана Ренуара получился бы прекрасный дипломат, так как у него больше проницательности и ловкости в одном мизинце, чем у любого профессионала в том, что называется головой.

Гастон Модо Дрессировка лаской

Жан Ренуар — энтузиаст.

Когда сюжет найден, он начинает углублять его. Неважное дело, персонажей, окружающей среды захватывает его и уже более не оставляет. Ночью, если он спит, он видит все это во сне, если не спит, он смакует свою муку.

Его ремесло опирается на ненасытную любознательность, доставляющую ему обширные знания, и вы можете услышать его сочные рассуждения об автомобильных цилиндрах, о физиогномике Лафатера, о разнообразных часовых механизмах, о чувстве направления у перелетных птиц, о революционной теории якобинцев и о других самых неожиданных предметах.

И точно так же, как он умеет рассказывать, он умеет и слушать — с интересом новообращенного, с жадностью, восхищая удивительной быстротой усвоения.

Что это — проявление атаксизма?

Он работает как живописец в интимном контакте со своим сюжетом. Он ждет его в засаде вместе со своими исполнителями. Задолго до начала съемок он помещает актеров в соответствии с назначенными им ролями, среди типографских машин, или посылает их на железную дорогу, к паровозам, или заставляет охотиться в Солони вместе с браконьерами и егерями. Вскоре актер может управлять ротационной машиной, вести «Пасифик»¹, знает, как ставить силки и устраивать облаву. Он говорит на профессиональном жаргоне, у него движения специалиста, он носит новую одежду как свой собственный костюм, а не платье ряженого.

И каковы результаты!

Близ деревни в Солони мы болтали, Каретт в костюме браконьера, и я — в костюме егеря. Какой-то автомобилист спросил нас о дороге. Неподалеку стояли и местные жители, которые могли дать нужные сведения. И своим тягучим и утробным голосом ответил Каретт:

— Ты б спросил у кого-нибудь из тутошних, приятель, мы-то не здешние!

Жан Ренуар мог быть удовлетворен. Он погубил лицедеев и создал типы. Можно начинать съемки — его материал готов...

Среди декораций предстоящая сцена реет где-то там, еще неосязаемая. Как меднума Ренуара вдохновляет эта туманность. Он сталкивает ее с места, поворачивает, толчет, располагает, за-

¹ Марка паровоза.

крепляет. Он мог бы сказать, подобно Пикассо: «Я не пишу, я захожу». Он ликует, потирает руки. И вот она! Сцена появляется, как голуби, вылетающие из рукава фокусника.

У укротителя существуют две методы: суровая дрессировка и дрессировка лаской. Ренуар входит в клетку к актерам без хлыста и вил. Репетиция окончена, он радуется: «Браво! Превосходно! Потрясающе!» Потом добавляет с улыбкой: «Но... Вам не кажется... простите меня... По-моему, можно было бы...» На самом деле, он думает: «У них все совсем не то!» И вежливо, не показывая виду, он переворачивает сцену вверх дном и начинает сначала.

Актеры польщены, они важничают, довольно мурлычат, как кошка, которую погладили. И вновь принимаются за сцену — доверчивые, послушные, внимательные. Улыбающийся укротитель похваливает их, но ведет на своем невидимом поводке. Он следит за ними любящим взором, однако замечает все — малейшую ошибку, любую заминку.

И он приходит на выручку, как всегда.

— Великолпно... Вот оно!.. Все получилось!.. Но... позвольте... Это выглядело бы еще сильнее, если б... Вы не против, если мы попытаемся?..

Дрессировка лаской, непоколебимое добродушие позволяют справиться даже с самыми непокорными. И когда наконец съемки идут, как он хотел, Жан Ренуар, первый зритель своего фильма, смотрит хохоча во все горло.

У кинокамеры он настроен оптимистически и охотно признается: «Это удача в жизни — заниматься делом, которое нравится».

«Ciné-Club», numéro spécial, 1948,
avril. — Цит. по кн.: Pierre Ler-
gion, Jean Renoir. P., 1967, p. 162

Андре-Жорж Брюнелен

Жан Ренуар на съемочной площадке

В период съемок Ренуар буквально становится другим человеком. Он скромн и в то же время властен, колеблется и полон решимости, иногда холодно вежлив, но чаще — искренне предупредителен. Только дважды или трижды он на моих глазах выходил из себя — он наливался кровью и требовал, чтобы все, кто не занят по делу, оставили навильон. Однажды, вконец рассвирепев, он крикнул какому-то технику, принимавшему слишком много разговорчивых друзей: «Поймите, работа, которой вы заняты, ничуть не менее

важна, чем посещение ваших друзей!» Но обычно он разговаривает вполголоса и подчеркивает вежливым тоном: «Будьте добры, пожалуйста, соблюдайте тишину». В работе Ренуар раскрывается тысячью самых неожиданных граней. Вот он замкнут, углублен в себя, так что боязно подступиться, а вот уже обнял кого-то, повел в тихий закоулок и беседует, уминая между делом добрый кусок швейцарского сыра: «Канкан»? Что это будет? Я ничего не знаю, мой дорогой, это никогда не известно. Могу только сказать, что у меня потрясающая группа. Кельбер — прекрасный оператор, Дун изготовил отличные декорации, а Жан (Габен) — чудесный актер...»

Странное свойство Ренуара, трогательная особенность его натуры — упоение игрой, безграничная любовь к актерам. Говорят, он способен увлечься игрой самого плохого актера, отыскивая в ней новизну интонации или неожиданное проявление чувств, — то, что ценится им превыше всего. Ренуар и сам мог бы стать актером или, лучше сказать, он является им, только «для внутреннего потребления». Наблюдая за игрой исполнителей со своего режиссерского места возле камеры, он бормочет обрывки диалога, копирует жесты, гримасы. Кажется, вот-вот он покинет режиссерское кресло и прыгнет в кадр, чтобы замешаться среди актеров, подавать им реплики, раствориться в игре. Ренуар весьма своеобразный зритель. Он несомненно в такой же мере зритель, в какой и автор.

Известно, что прежде Ренуар импровизировал всю сцену на месте, в павильоне. Сегодня он делает это куда реже и в каждом случае по-разному. Причина в том, что во времена «Преступления господина Ланжа» или «Великой иллюзии» он не всегда знал заранее, к чему следует стремиться, что, собственно, стоит отбирать из материала, подсказанного богатой фантазией и живым воображением. Владелец того, что можно назвать «талантом конструкции и гармонического равновесия сцены», он постепенно пришел к своеобразному методу, при котором эпизоды сценария переносились на съемку в их хронологической последовательности, один за другим. Этот способ, отвечающий его дарованию, превращал процесс съемки (начиная примерно с «Правил игры») в совместное преодоление трудностей, возникающих по ходу сюжета. Этот субъективный метод имел и свои печальные плоды, несмотря на кажущуюся его заманчивость.

Сегодня Ренуар знает, чего он хочет, даже когда он не хочет ничего (а это тоже случается). С самого начала, еще на стадии замысла, при уточнении общей конструкции, он твердо определяет свою основную цель, и последующая импровизация разворачивается в заранее очерченных рамках. Даже в тех случаях, когда под влиянием актеров или мизансцены он получает новый творче-

ский импульс, мы отмечаем стиливое или интонационное единство его произведений.

Говорят и пишут и повторяют на разные лады: Ренуар — величайший мастер работы с актером. Я бы добавил еще кое-что, а именно: он сам чувствует себя актером, и потому умеет их очаровать. Понимая актеров с полуслова, он прекрасно знает их возможности и недостатки — вот почему они так прислушиваются к его словам. Кроме того, он никогда не требует от них ничего необыкновенного и даже свои замечания выдает за дополнение их собственных соображений. Две вещи кажутся ему совершенно необходимыми для начала съемки: физическое присутствие актера и его «верное самочувствие». В эпизоде, прерванном из-за ошибки актера, напутавшего текст, я не раз слышал такое замечание: «Ничего страшного, повторим. Но жаль — у тебя было верное самочувствие». Или после окончания сцены, имевшей какую-то накладку: «Хорошо бы все-таки использовать этот кадр — у актеров было верное самочувствие».

Чарующая сила речей Ренуара — и на публике и в узком кругу — не нуждается, я думаю, в специальном рассмотрении. Но было бы интересно описать, из чего складывается его воздействие во время работы на студии. Ренуар окунает окружающих в атмосферу взаимной симпатии, никогда не прибегая к резкому доводу или придирчивой оценке. Бывает, например, что актер бубнит текст, не вкладывая в него никакого смысла. Если есть хоть какая-то возможность объяснить пересъемку техническими причинами, Ренуар объявляет с дружеской улыбкой: «Все хорошо. Была, правда, одна маленькая, мельчайшая, едва заметная шероховатость... Я говорю об этом только потому, что мы все равно переснимаем... Пойми, это меня несколько не смущает, но если ты обратишь внимание...»

Особенно полно раскрывается Ренуар-режиссер в последние минуты репетиций на площадке. Он работает, не заглядывая в сценарий, как акробат без сетки. Подчеркнуто спокойно, неторопливо он еще раз объясняет суть сцены, опуская все кинематографические подробности, которые позднее он обсудит с техническими сотрудниками. Весьма редко техника, то есть камера, берет у Ренуара верх над актером. Он с готовностью меняет мизансцену или фразы диалога, если это может облегчить работу актеров. Я думаю, что ему больше по душе исполнители, легко и естественно вписывающиеся в любую мизансцену, нежели те, кто очень требователен и придирчив. Однако при окончательной установке кадра он всегда советуется с актерами: «Что, если тебе облокотиться о роуль, а не сидеть на стуле?... Прости, но этот стул лучше бы убрать из кадра... Если тебе все равно...» Бывает, что в этот

период в жестах актеров еще кроется напряженность, фальшь. Заметив это, они останавливаются и оглядываются на режиссера. «Но это прекрасно, то, что ты делаешь! Все в порядке, продолжай... Подумать только, что с первого раза...» Мало-помалу сцена приобретает удобоваримый вид, и Ренуар обращается к оператору Кельберу и его ассистенту Тике. «Нет возражений? — спрашивает он. — Если нет, то мы готовы». Если возражения находятся, Ренуар ищет такое решение, при котором техника по возможности не мешала бы актерам. Когда все приведено в соответствие, Ренуар громко обращается к окружающим: «Ну что, дамы и господа, решаемся? Нырнем?.. Может быть, потом что-нибудь поправим...»

Он неповторим, этот Жан Ренуар! Сцена еще плоха, актеры еще не живут текстом, а Ренуар ликует: «Браво! Замечательно! Это было что-то необыкновенное!» И он принимается наводить глянец: «Повторим еще разок, для страховки. Только для страховки, потому что все и так замечательно». Неторопливо и вдумчиво он использует сейчас всю свою способность очаровывать, чтобы вновь и вновь заставить сыграть эту сцену, семь, восемь, иногда и десять и пятнадцать раз.

И поскольку он всегда добивается своего, у многих остается впечатление, будто и в самом деле все было замечательно с самого начала.

«Cinéma-55», 1954, décembre, № 2.

Жак Брюнкус Путь Жана Ренуара

Жан Ренуар занимает особое место во французском кино, и я не знаю, с каким другим режиссером в любой другой стране его можно было бы сравнить. Точно так же я не вижу среди новых имен кого-либо, кто способен занять подобное место.

Это единственный французский режиссер, повторяю — единственный, к которому можно применить слово «художник», в самом неунчижающем смысле. Не интеллектуал, не эстет, но художник, как его отец Огюст, очень близкий к нему и, возможно, более великий, чем отец, так как его художническое видение менее ограничено, а гуманистические устремления шире.

...Ренуар — художник в чистом виде, а не техник. Рене Клер — и то, и другое, Фейдер и Карне — прежде всего техники, Дю-

вивье — только механик, режиссеры молодого поколения почти все увлечены техническим соревнованием (я хочу сказать, что у них добрая половина перемещений камеры и других средств выражения предназначены продемонстрировать их виртуозность не публике, а коллегам).

В лучшие моменты Ренуар превосходит их всех, так как произвольно изобретает технику, соответствующую тому, что ему не терпится выразить. Но в минуты слабости он уступает другим, потому что не пытается с помощью проверенных приемов скрыть свои изъяны. Не то чтоб он презирал такого рода уловки, он просто о них не думает. Я видел, как он увлеченно отшлифовывает интересные ему сцены и побыстрее отделяется, как от тяжелой повинности, от других, не менее важных, но скучных. Ибо этот художник, хоть он и занимался керамикой, не ремесленник.

Так объясняется, почему его фильмы, и удавшиеся, и нет, носят его печать, печать мощной личности, а не легко узнаваемый стиль. Есть стиль Рене Клера, который очень похож на своего автора. Есть даже стиль Карне, комбинация Превера, Траупера и соответствующего главного оператора. Но нет стиля Ренуара, точнее, — он различен для каждого фильма, ибо этот человек без стиля ставит фильмы без недостатков стиля. Ренуар всегда присутствует в своем творчестве со своими пристрастиями, склонностями, причудами, симпатиями, своей чувствительностью и личными поисками.

Из всего вышесказанного не следует, что у него нет определенных идей как технического, так и эстетического порядка. Об этом мало говорят, так как Ренуар не теоретизирует и не рекламирует себя. Он почти не пишет статей и книг, которые объясняли бы то, что он делает, и редко дает интервью. Эта личность, сложная, изменчивая и трудная для понимания, дает слишком мало подходящей пищи «жучкам» кинематографических толкований, лакомым до простеньких теорий, легко облекаемых в слова, кажущиеся учеными и тонкими. Меж тем, задолго до того, как вошло в привычку приписывать Орсону Уэллсу или Грегу Толанду открытие глубины пространства в кадре, Ренуар был весьма обеспокоен и встревожен эволюцией кинотехники в сторону использования объективов большой светосилы и с малой глубокой резкости. Это ограничение в области фотографии не позволяло ему строить мизансцену в глубину.

Оказалось, что примерно с 1929 года я также был озабочен этим, и мы не замедлили поделиться друг с другом своими мыслями. Летом 1936 года, когда мы готовились к съемкам «Загородной прогулки», одним из наших первых решений было — а мы собирались снять фильм почти целиком на натуре при ярком сол-

нечном свете — раздобыть старые, малоупотребительные объективы сравнительно небольшой светосилы. Не надо думать, что, когда освещенность это позволяет, достаточно поставить диафрагму 6,3 или больше у объектива с относительным отверстием 1,4, чтобы получить резкость в глубине кадра. Не винкая в тонкости оптики, которые могли бы объяснить это явление, я напомним только, что по причине различий в диаметре и кривизне линз и хроматических поправок на краях линз, требующих большого раскрытия объектива, объектив со светосилой 1,4 при установленной диафрагме 3,5 не даст того же результата, что объектив со светосилой 3,5.

Итак, мы с трудом откопали несколько «Цейссов» и один «Бош энд Ломб» (светосила 3,5), которые позволили Ренуару опередить так называемые открытия лет на десять. Если фотографические особенности «Загородной прогулки» не были немедленно замечены, то это отчасти из-за плохой погоды, не дававшей Ренуару осуществить все, что он хотел, отчасти — из-за его скромности, мешавшей всякий раз использовать один и тот же эффект, но более всего оттого, что кинокритики чаще всего подслеповаты. Надо сказать также, что Ренуар никогда не бахвалился этим открытием по той простой причине, что искренне считал его возвратом к прошлому, всего лишь отказом подчиниться возникшей пагубной моде на мутную фотографию с ее монотонностью и злоупотреблением «тревеллингом», оправдываемым лишь недостатками новой оптики. Однако, если вы сами не будете заявлять, где только можно, что гениальны и изобрели что-то новое, то, разумеется, не надо рассчитывать, что это заметят другие. Об этом знает каждый бакалейщик.

Карьера Жана Ренуара является отражением той колдовской и обманчивой личности, которую я пытался обрисовать.

Я никогда не видел его первого фильма «Катрин» (1924), и хотя большинство моих друзей клянутся именем «Нана» (1926), я никогда не любил по-настоящему этот пышно украшенный фильм, где игре актеров не хватает чувства меры. «Чарльстон» (1927) был опытом поэтичным, забавным и стоящим, но слишком тягучим и недостаточно изобретательным. Ему далеко до «Антракта», к направлению которого он примыкал.

Была еще «Дочь воды» (1924), его второй фильм — забытый фильм; ни в одной фильмотеке, кажется, нет его копии¹. Но это незабываемый фильм для тех, кто видел его в свое время. Я с тех пор не пересматривал «Дочь воды», но думаю, что картина под-

¹ Жак Брюниус ошибается: многие фильмотеки, в том числе Госфильмофонд СССР, имеют копии «Дочери воды». (Прим. сост.)

тверждает самые большие надежды, возлагавшиеся на автора. Я уже писал однажды, что эпизод сна поразил меня, как единственная подлинная реализация сновидения на экране.

«Маленькая продавщица спичек» (1928) была слишком «художественной» (теперь уже в уничижительном смысле этого слова), а ненатуральная и преувеличенная чувствительность Андерсена никогда меня не трогала. Однако рассмотренный в исторической перспективе, это характерный фильм. Он представляет последний этап и завершение того, что можно было бы назвать «периодом Катрин». Эта лента демонстрирует в общих чертах некоторые стороны фильмов Ренуара тех лет. Все эти фильмы посвящены одной женщине: Катрин Гесслинг, жене режиссера. В них воплощается женский идеал художника, как воплощался он на полотнах его отца. Однако идеальная женщина Ренуара поразительно похожа на Мей Мюррей, какой мы видим ее в фильмах Штрогейма. Это образ женщины трогательной, незащищенной, погибающей; она возникает в ореоле света, рассеянного дождем, снегом, туманом или весенними цветами. Таков этот персонаж многих фильмов Штрогейма, играет ли в них Мей Мюррей, Зау Питс или Фей Рей. Нана, куртизанка из романа Золя, выглядит исключением в этом ряду, но, если взглянуть пристальнее, не окажется ли и она видоизменением того же символа женской слабости, которая, чтобы властвовать над мужчинами, должна унижать их, доводить до скотского состояния и искать защиту в их богатстве, а не в их силе и отваге?

Во французском кино это редкое явление, характерное для чуткости Ренуара. И в этом Жан противопоставит своему отцу Огюсту, поклоннику плотных, розовых красоток, нагота которых не требует ничьей защиты. Вот почему, несмотря на андерсеновские наивности, «Маленькую продавщицу спичек», показавшую этот характер с наибольшей определенностью, стоит уберечь от забвения...

К концу «периода Катрин» Ренуар породил надежды некоторых знатоков, но в то же время приобрел весьма мрачную репутацию у тех, кто решает, что «делает» и что «не делает» деньги в кино. Поставив «Блед» и «Турнир» (1929), он попытался — впрочем, без особого успеха — проникнуть в самое чрево Маммоны, но смог лишь разочаровать тех, кто верил в него. Потом ничего. Молчание. Возможно, керамика.

В 1931 году он появляется вновь, выходит его фильм «Сука», и Ренуар сразу же становится одним из немногих французских кинорежиссеров, с которыми надо считаться. Снятый по заурядному роману де Ля Фушардьера, этот фильм временами достигает величия, непривычного для французского кинематографа.

Но на этом не закончились горести Ренуара. Ему нужно было сделать «Будю» и «Ночь на перекрестке» (1932), произведения, которые стоило поддержать, чтобы затем вновь вызвать энтузиазм истинных друзей «Преступлением господина Ланжа», «Госпожой Бовари» и «Тони» (1934—1935). Не двигался ли Ренуар в сторону кассы, не отказываясь в то же время от своих личных устремлений?

«Преступление господина Ланжа» одно представляет «период Превера». Оно относится к самым значительным фильмам Ренуара, и жаль, что влияние Превера было столь непродолжительным. Сочетание Ренуар — Превер — если предположить, что сотрудничество двух столь бурных натур возможно, — принесло бы французскому кино благотворные всплески и настоящее очищение. Ренуару почти всегда не хватало хорошего диалога, а Превер еще не нашел режиссера, способного придать изображению разрушительную силу его слова. «Ланж», быть может, самый неровный фильм Ренуара, его недостатки очевидны, но сцена смерти Жюля Берри, волочащего сутану по грязи опустевшего двора, ночью, это великий эпизод в истории кино.

«Тони» представляет краткий «период Паньоля». Ренуар, забываясь, как будто говорит Марселию Паньолю: «В конечном счете в ваших фильмах столько слабостей и условностей... Позвольте я покажу вам, как это делается!» И, в самом деле, он показал, и блистательно.

Коммерческое невезение продолжается.

Ренуар, который до сих пор склонялся скорее к католицизму, внезапно вступает в «период коммунистического влияния». Ни о чем не заботясь, он в коллективе снимает перед выборами 1936 года «Жизнь принадлежит нам» для Французской Коммунистической партии. Потом для кооперативного общества с коммунистической ориентацией — «Марсельезу» (1937), о которой во всяком случае можно сказать, что она гораздо выше «Наполеона» Абея Ганса.

«Загородная прогулка» (лето 1936 года) — вот, быть может, «самый ренуаровский период». Это подобно картине его отца или другим импрессионистам. Всегда в стесненных денежных обстоятельствах, Ренуар берется за фильм вместе с продюсером Пьером Бронберже на почти коллективных основаниях. Все сотрудники будут участвовать в прибылях (если они хоть когда-нибудь будут!). Но лето 1936 года было самым дождливым, какое только можно припомнить. Мы не смогли закончить натурные съемки. Ренуар подписал договор на другой фильм. Это было что-то неожиданное: капиталисты, которым он бросил вызов, работая для компартии, внезапно вновь им заинтересовались. Он оставил «Загородную прогулку» ради «На дне» (1936) по Максиму Горькому и соединил

простонародный говорок Габена с русским акцентом Соколова. Об этом можно пожалеть. Но в коммерческом отношении Ренуар все-таки вышел из положения.

«Великая иллюзия» (1937) заставила забыть об ошибках «На дне».

Этот необычайный человек полон парадоксов. В «Великой иллюзии» он стремится прославить братство французского рабочего (Габен) и немецкой крестьянки (Дита Парло), изобразив параллельно братство французского дворянина (Френе) и юнкера (Штрогейм). Ренуар хотел, заняв откровенно интернациональную позицию, показать, что национальные границы не столь непреодолимы, как классовые перегородки. Лишь недавно дав свидетельства своей склонности к марксизму, Ренуар прежде всего хотел обрисовать рабочего и крестьянку, для которых двое его вояк были бы лишь выгодным фоном. Невольно он промахнулся: персонажи Френе и Штрогейма увлекли его больше, чем пролетарии, и оба аристократа стали подлинными героями фильма. Художник разошелся с идеологом.

В «Правилах игры» (1939) Ренуар освобождается от идеологических стеснений, к которым он приспособлялся так плохо, несмотря на свою добрую волю и очевидную добросовестность. В этом фильме в большей степени, чем где бы то ни было, он выразил самого себя. И не только в плане эстетическом, как в «Загородной прогулке», но также в плане этическом. В результате он ошарашил благоразумных зрителей с Елисейских Полей, которым показалось, что их дурачат. Впрочем, это, хоть и с трудом, но замаскировано.

В «Правилах игры» помимо откровенного влияния Бомарше есть и отзвук «Золотого века»¹. Это произведение все еще очень неровное, с небрежными, как это часто бывает у Ренуара, эпизодами, но в целом его самое важное произведение. Не говоря уже об эпизоде охоты, который в конце концов лишь эффектный номер, вполне достойный столь талантливого режиссера, в этом фильме есть подлинный черный юмор, намеренно смелое смешение жанров, соединение балагана и драмы, абсолютно неизвестное французскому кино. И еще эта манера снимать издали, рождающая все время ощущение, что мы наблюдаем за персонажами через замочную скважину или спрятавшись за портьеру. Это больше, чем манера, это способ видеть, создающий необычное напряжение.

Если бы Ренуар попросил Превера помочь ему написать более острый и прозрачный диалог, «Правила игры» были бы величайшим фильмом французского кино и одним из самых совершенных

¹ «Золотой век» (1930) — фильм кинорежиссера Луиса Бунюэля.

в мировой кинематографии. Тем не менее он и так не далек от этого.

Затем возникает проект снимать в Италии «Тоску». Потом война и отъезд в Соединенные Штаты.

«Южанин» (1945) — еще один фильм Ренуара, где режиссер превращает одни эпизоды в отрывки для антологии и небрежничает с остальным. Сценарий кажется бессвязным: вначале мы видим персонажей, которые затем исчезнут навсегда, в середине фильма появляются соседи, о существовании которых рядом с такой отдаленной фермой мы и подозревать не могли. Однако они включаются в фабулу, как если бы уже играли в ней какую-то роль. Лучший эпизод фильма изображает попытку спасения коровы, от которой зависит жизнь ребенка и которую унесло наводнением. Внезапно Ренуар забывает о корове и принимается рассказывать о других вещах, ничего не сообщая о предполагаемой судьбе славного животного. У нас возникает впечатление, что мы видим фрагменты фильма, может быть, даже нескольких фильмов. Есть, впрочем, незабываемые сцены.

В «Южанине» мы узнаем пластические поиски «Загородной прогулки». Ренуар теми же способами добивается эффектов безусловной красоты. Это построение мизансцены в глубину, где персонажи на переднем плане погружены в полутьму и выделяются на залитом солнцем фоне. Если тени на переднем плане отсутствовали, Ренуар создавал их с помощью тюлевых экранов, более или менее плотных, помещая их между солнцем и лицами и устраняя таким образом режущие контрасты солнечного света на коже. Вот еще одна отличная диссертационная тема для любителей кинематографической грамматики.

«Дневник горничной» (1946) — не такой уж неудачный фильм, как это часто утверждают.

Лишь нелепые реалистические суеверия заставляют хулить этот фильм. Если согласиться с очевидностью, состоящей в том, что нелепо воспринимать за границу подлинную французскую атмосферу, если согласиться, как этого требует порядочность и элементарный здравый смысл, считать действие «Дневника горничной» происходящим в некоей воображаемой стране, то фильм нельзя не признать превосходным. И потом, что бы прибавила «французская атмосфера» к этому всеобщему сюжету. Замечу, что даже в большинстве фильмов, снятых во Франции, которые считают такими «правдивыми и реалистическими», местный колорит почти всегда скорее условный, чем подлинный.

Об остальных американских фильмах Ренуара нечего сказать, разве что о начальных эпизодах «Женщины на берегу», обещавших больше того, что за ними последовало.

Я задержался больше, чем обычно, на истории Жана Ренуара, потому что непонятным образом кинематографическая литература пренебрегает им больше, чем другими. Однако я считаю его одним из самых оригинальных создателей этого искусства-промышленности, человеком, для которого дух приключения и новаторства не ограничивается эпизодическими грехами юности, но остается смыслом всего творческого пути Ренуара, хотя и — в силу обстоятельств — не каждого его фильма.

Из кн.: Jacques B. Brunius,
En marge du cinéma français, Ed. Ar-
cane, 1954, pp. 163 — 180.

Франсуа Трюффо «Великая иллюзия»

Вряд ли будет преувеличением назвать Жана Ренуара «проклятым» режиссером. Из тридцати двух фильмов, поставленных им за тридцать три года, лишь пять или шесть получили международное признание, какого, по-моему, почти все они заслужили.

Часто отмечали, что фильмы Ренуара выходили на несколько лет раньше того, когда они могли быть полностью поняты. Если «Великая иллюзия» понравилась сразу и повсюду, то прежде всего потому, что это единственный фильм, где Ренуар слегка поступился поэзией ради психологии; кроме того, он снял его в сорок три года, то есть в возрасте, который соответствовал возрасту европейской публики. До «Великой иллюзии» его картины представлялись слишком вызывающими и юношескими, а после нее — резкими и лишены очарования. Наконец, «Великая иллюзия» была исторической картиной, она отставала от переживаемой эпохи. Годом позже Чаплин в «Диктаторе» уже дал картину нацизма и современных войн. «Великая иллюзия» же была настоящим рыцарским фильмом с войной, которая рассматривалась если не как искусство, то, по крайней мере, как спорт, как отважное приключение, где скорее меряются силой, нежели истребляют друг друга. Немские офицеры в духе Штрогейма вскоре были изгнаны из армии третьего рейха, а французские офицеры в духе Пьера Френе поумирали от старости. «Великая иллюзия» состояла в том, что верилось, будто эта война будет последней.

Стоит Далио и Габену в финале миновать швейцарскую границу, как они заговаривают о возобновлении борьбы; нужна была пророческая мудрость Ренуара, чтобы дерзнуть завершить диалог

на этом логическом выводе, который поражает всякий раз, когда пересматриваешь фильм.

«Великая иллюзия» это еще и хвала находчивости французов, подобно истории того француза, который во время последней войны бежал из плена и пересек всю Германию, погоняя корову.

Осудить войну доступно каждому, рассказать ее — гораздо труднее. В «Великой иллюзии» Ренуар показывает войну как стихийное бедствие, в котором есть своя красота, как есть она в дожде, в огне; форма главенствует над содержанием, и смысл заключается в том, чтобы, как говорит Пьер Френе, «воевать учтиво».

Как в «Тони» и в «На дне», которые он до этого снял, как в «Марсельезе» и в «Правилах игры», о которых он уже думал, для Ренуара речь шла о том, чтобы «развить увлекавшую его тогда идею, что мир делится скорее «по горизонтали», нежели «по вертикали», то есть на социальные слои, а не на нации. Это — идея о границах, которые надо упразднить, чтобы разрушить дух вавилонской башни и объединить людей, хотя тем не менее они всегда будут разделены своим происхождением. Но общий знаменатель среди людей существует: это — женщина. И, без сомнения, самая сильная мысль фильма в том, чтобы, объявив французам о взятии Дуомона, заставить запеть «Марсельезу» английского солдата, переодетого женщиной и срывающего потом свой парик.

Можно считать «Великую иллюзию» изрядно устаревшей, если вспомнить, что тот же немецкий народ несколькими годами позже, не дрогнув, смотрел, как гнали по дорогам скелеты в одежде каторжников и весом в тридцать кило, о которых, чтобы удовлетворить любопытство граждан, достаточно было сказать, что они преступники. И тем не менее все творчество Ренуара спасает искусство жить, являющееся искусством видеть; творчество Ренуара спутывает все карты и учит нас никогда ни о чем не судить, понять, что нельзя ничего понять до конца.

Цит по кн.: «Jean Renoir. Premier Plan», Lyon, № 22—23—24, 1962, р. 242.

Жак Жоли

Ренуар между театром и жизнью

«Правила игры» можно рассматривать двойным образом. Можно поставить своей задачей изучить структуру фильма, проанализировать его драматургическую схему, отметить сходство с ко-

медиями Мариво, с «Женитьбой Фигаро» и «Капризами Марианны». Фильм в таком случае предстанет перед нами в свете определенных художественных традиций. Это-то и побудило Жана де Баронселли настаивать в газете «Монд» на «французском» характере этого произведения, а Мишеля Курно из «Нувель обсерватор» — открыть в нем «Мариво, превзошедшего самого себя, Мариво живого». Что же касается критики левого крыла, то она акцентировала свое внимание главным образом на историческом содержании фильма. Так, например, Жорж Садуль считает «Правила игры» «фильмом определенной эпохи», а Самюэль Лаппиз писал в «Юманите», что это «прелюдия смерти определенного мира». Мне думается, что оригинальность фильма как раз и заключается в той самой взаимосвязи, которая существует в нем между традиционной театральной структурой и новым содержанием. При этом очень важно разобраться, каким образом сочлениаются эти два элемента, ибо в фильме «Правила игры», как и во множестве других произведений подобного рода, изучение какой-то определенной среды неразрывно связано с неповторимой драматургической схемой: художественное отображение и исторический анализ в нем нераздельны.

Намерения Ренуара были ясны: «препарировать» буржуазное общество во время кризиса, выявить состояние определенного класса, попавшего в водоворот европейских событий. «Когда я снимал «Правила игры», — писал Жан Ренуар, — я знал, куда идти. Мне было ведомо зло, разъедающее моих современников. Хотя это вовсе не значит, что я точно знал, каким образом выразить в моем фильме идею этого зла. Я руководствовался инстинктом».

Итак, фильм Ренуара, по его собственным словам, ставил своей целью «точное описание буржуазии той эпохи». И потому каждый персонаж фильма, включаясь в общий ансамбль, приобретает в соответствии с этим свое особое значение; таким образом, с полным правом можно утверждать, что «Правила игры» — это фильм обобщающий. Второстепенные действующие лица в нем являют собой своеобразный обзор буржуазного общества того времени: чета Ля Брюйер представляет связующее звено между аристократией замка Ля Колиньер и новоявленными промышленниками; недераст, испанский дипломат, генерал в отставке позволяют бросить беглый взгляд на определенные круги этого общества. Намеки прислуги свидетельствуют об антисемитизме той эпохи; интуизам толпы по поводу подвига Андре Жюрье является своего рода компенсацией за мюнхенское унижение. В описаниях Ренуара поражает одна вещь: его приверженность к косвенным историческим намекам и схематизации второстепенных персонажей, напоминающих традиционных марионеток из критики нравов. Так, про-

мысленники Ля Брюйер, Сент-Обен, генерал — все они свободно могли бы фигурировать в сатирических комедиях Жана Ануя, например, в его пьесе «Ардель, или Маргаритка». А в таких важных вопросах, как антисемитизм или мюнхенское соглашение, Ренуар ограничивается простым замечанием или не слишком ясным намеком.

Из этого следует вывод, что Ренуар не ставит своей задачей беспристрастный, объективный анализ общества того времени, отдельными мазками он лишь стремится воссоздать образ буржуазии в целом, наделяя каждый персонаж наиболее характерными для него чертами, позволяющими выявить существующие противоречия.

Фильм Ренуара отражает определенный исторический момент, и Ренуар пытается определить основные отличительные черты этого момента, а потому характеризует мир «Правил игры», как мир лжи. «Лжет все, — говорит Октав Кристине, — фармацевтические товары, правительства, радио...» Основная тема фильма — это тема всеобщей лжи: лжи правящего класса народу, лжи буржуазии самой себе. Ля Шене лжет своей жене, а та в свою очередь обманывает самое себя; Лизетта лжет Шумахеру, а Женевьева — Кристине. Лживая сущность каждого в отдельности символизирует здесь возведение лжи в нечто узаконенное. Искренность невозможна: она поставила бы под сомнение самую основу существующего порядка. В сцене праздника в замке Ля Коллиньер Ренуар простирает над этим обществом тень нависшей над ним угрозы. Когда гости замка, переодетые в тирольские костюмы, подхватывают старую ура-патриотическую песню, ясно, что это пародия на армию. Тут-то и обнаруживается всеобщее добровольное ослепление, неистовое упоение веселым представлением, что и являлось отличительными чертами разочаровавшейся и разуверившейся буржуазии. На какое-то мгновение собираще это, отплясывающее на вулкане, осеняет крыло смерти. «Танец смерти» Сен-Санса вовлекает всех присутствующих в траурный хоровод, но начали-то они его сами, по собственной воле.

Мир этих людей, толкающих Францию к неминуемой катастрофе, держится лишь тем, что не допускает в свой замкнутый, узкий круг никого постороннего, и жизнеспособность его сохраняется исключительно благодаря заданной уже скорости. Таков был замысел Ренуара, определивший структуру его фильма. Требовалось найти драматургическую схему, которая была бы одновременно и символом этого узкого мирка и отражением стремления его к развлечениям. Возможность такой схемы Ренуар усмотрел в параллельном развитии интриги у хозяев и у прислуги. Фильм представляет собой некое органическое целое, в котором отдельные элементы приобретают свой особый смысл лишь в их

общей взаимосвязи. С точки зрения схематического, а порой и механического развития интриги «ложность» ее построения с точностью передает ту самую «ложь», которой живут действующие лица в мире, основанном на лжи. И фильм является воплощением той игры, которая завершается смертью. Точно так же французская буржуазия играла с тем, что должно было стать гибелью страны. С этого-то момента и начинаешь понимать, почему исторические и социальные экскурсы носят в фильме отпечаток некоего намека: Ренуар действует как бы заодно с классом власть имущих, чтобы тем самым выявить разъедающие его противоречия изнутри. «Правила игры» — это в первую очередь «критический» фильм, воссоздающий реальную жизнь определенного класса, поэтому драматургическое построение его ставит своей задачей пробудить способность зрителя к мышлению.

Структура «Правил игры» напоминает структуру комедий Мариво, например его «Игру любви и случая», с той только разницей, что у Ренуара нет перевоплощения слуг в хозяев и наоборот: лишь нечаянная ошибка Шумахера в самом конце фильма наводит на мысль о сценах с переодеванием у Мариво, хотя непосредственный намек на этого автора содержится и в самом названии фильма и в имени Лизетта, данном горничной. Зато «безумный вечер» в замке Ля Колиньер решен Ренуаром в стиле «безумной ночи» пятого акта «Женитьбы Фигаро», да и в самом начале фильма содержится проницательный намек на сентиментальную и психологическую путаницу комедии Бомарше. Наконец, само имя Октав, так же как и сцена в оранжерее между Кристиной де Ля Шене и Октавом, — это явный намек на «Капризы Марианны» Мюссе. А между тем фильм Ренуара в корне отличается от произведений трех вышеназванных авторов, и красноречивый намек на Бомарше, настраивающий нас как бы на комедию чувств («и если у любви есть крылья, так не для того ли, чтобы летать?»), на самом деле служит проницательным предостережением от возможной ошибки: жаль, если вы не найдете в фильме ничего кроме сентиментальных перипетий и позволите обмануть себя ширмой, за которой на короткое мгновение прячется Ренуар, чтобы тем вернее заставить нас увидеть вещи в их истинном свете. Сходство с Бомарше, таким образом, ограничивается лишь трезвостью восприятия Ренуара как представителя интеллигенции перед лицом мирового кризиса, сходство это никоим образом не распространяется на самый смысл произведения. И в самом деле, если пьесы Мариво, Бомарше и Мюссе представляются нам в первую очередь как «география сердца» и поэзия чувств, фильм Ренуара, напротив, отталкивается от идеи понятия класса и в какой-то мере «историзирует» традиционные схемы этих комедий.

Каждый персонаж в «Правилах игры» теснейшим образом связан с тем классом, к которому принадлежит. Более того, в каждой социальной категории, нашедшей там свое отражение, имеется некоторое число сателлитов, деклассированных или «клиентов», противопоставляемых индивидуумам, на которых зиждется эта система. Таков случай Андре Жюрье, которому непрерывно намекают на отсутствие у него капитала, или Октава, живущего милостями буржуа, которых он смешил. Однако необходимо делать различие между артистом-неудачником, бесповоротно лишенным социального статуса и полностью «отчужденным» имущей буржуазией, и авантюром Жюрье, пытающимся в силу своих личных заслуг получить доступ в тот круг, к которому он не принадлежит от рождения. Если мы проанализируем теперь взаимоотношения различных групп в этом фильме, то приходим к выводу, что каждая такая группа противопоставляется какой-то подгруппе: буржуа — слугам, слуги — Марсо, браконьеру, человеку вне закона (в какой-то степени люмпен-пролетарию), тоже мечтающему проникнуть в среду, ему заказанную, стать слугой «из-за костюма». Впрочем, и среди слуг можно отыскать некое подобие Жюрье и Октава — это Шумахер, нечто вроде низшего сословия прислуги по отношению к горничной Лизетте или дворецкому Корнелию. Таким образом, взаимоотношения между различными социальными категориями ясны: Ренуар изображает замкнутый мир, в котором каждая группа начисто отделена от других, непосредственно примыкающих к ней.

Марсо мечтает о «костюме», Лизетта считает себя прежде всего горничной, а потом уже женой, и то, если это никак не противоречит ее основному принципу: «Оставить службу у мадам? Нет, я предпочитаю развестись».

Да и вообще любой персонаж в «Правилах игры» предпочел бы «развестись», чем перестать быть тем, кто он есть. Вывод из фильма таков: нельзя получить доступ к чуждому вам классу. Смерть Жюрье, отъезд Октава, увольнение Марсо становятся неотвратимыми с того самого мгновения, когда те обращают свой взор к чему-то для них недостижимому.

Фильм — словно замкнутый круг, в нем нет ни одной настоящей сюжетной истории, это как раз то, что принято называть бессюжетным фильмом. По мере развития интриги мы как бы возвращаемся к ее истоку. Такое движение вспять характерно для фильма, в котором незыблемая структура классов не позволяет повествованию выйти за рамки замкнутой системы, ею же самой предначертанной. Таким образом, человечность главных действующих лиц «Правил игры» и их право на какую-то свою, личную историю ограничены определенными пределами.

Немалое достоинство фильма заключается в соблюдении равновесия между индивидуальными и классовыми чертами у Ля Шене и Кристины, в диалектическом построении персонажей в их типическом и индивидуальном выражении.

Образ маркиза де Ля Шене — это, вне всякого сомнения, своеобразная психологическая загадка. Некоторая угловатость, припешивающаяся к аристократическому лоску, предполагает наличие какой-то тайны под показной светскостью. Неожиданная робость, проявляющаяся в его отношении к жене, неспособность отказывать ни в чем и никому (будь то Женевьева де Марраст, Лизетта или Марсо), скрытая чувствительность, которая находит себе выход лишь в страсти к музыкальным инструментам, — все это свидетельствует о полной непригодности и своего рода комплексе вины. Ключ к этому персонажу зритель находит в сцене обеда прислуги: господин маркиз — «не из наших». Семитское происхождение его, ощущение того, что происхождение это накладывает отпечаток ущербности даже на его социальное положение, — все это в какой-то мере объясняет мягкосердечие маркиза, кульминационным выражением которого являются сцены демонстрации гостям механического органа и увольнения Марсо и Шумахера.

И точно так же Кристина де Ля Шене немножко сродни графине из «Свадьбы Фигаро». Чуждая миру, к которому она принадлежит и по своему рождению и вследствие австрийского происхождения, Кристина тоскует по «богеме» своего детства. Персонаж этот переключается в какой-то мере с некоторыми театральными героинями 30—40-х годов, например с «дикаркой» Жана Аня. Ренуар умело привлекает интерес зрителя к действующим лицам и, если надо, внушает ему сочувствие к ним, но при этом сохраняет определенную дистанцию, необходимую для критического осмысливания происходящего.

Отношение Ренуара к главным действующим лицам драмы — это несколько смягченный вариант отношения Брехта к своему Пунтиле: Ля Шене и Кристина могут быть человечны, оставаясь тем не менее солидарными со своим классом. Человечность их — одна лишь видимость, она никоим образом не противоречит их классовой логике¹.

¹ Ренуар настолько искусно все это делает, что даже «излюбленный конек» Ля Шене тесно связан с его социальным положением. Музыкальные инструменты являются как бы воплощением того самого точно отрегулированного мира, к которому, как к идеалу, стремится имущий класс. Таким образом, даже в тот момент, когда Ля Шене, казалось бы, больше всего затрагивает наши чувства, вызывая к себе симпатии, трезвое размышлениестораживает нас и возвращает к тому главному, о чем повествует фильм. (Прим. автора.)

«Правила игры» — это «игра любви и истории», причем главенствующая роль здесь принадлежит второму понятию, подчиняющему себе первое; это минутное развлечение вне всяких исторических условий, и очень скоро история положит ему конец. Вот потому-то зрители, которые начинают смеяться в тот момент, когда Кристина в четвертый раз меняет предмет своих чувств и признается в любви к Октаву словами Марианны из Мюссе, эти зрители напрасно станут ждать от фильма психологической последовательности, он вовсе на нее не претендует. И единственная логика, доступная этому произведению, — логика социального порядка: причина колебаний Кристины кроется в том, что она, так же как и Марианна у Мюссе, только по другим причинам, вполне соответствует своему социальному положению, но не соответствует тому уровню чувств, на которые претендует.

«Правила игры» — это, по сути, не история нескольких действующих лиц, а, скорее, именно в силу отсутствия таковой — история целого класса в состоянии кризиса. В конце фильма Ля Шене и Кристина составляют единое целое со средой, к которой принадлежат, вопреки своим индивидуальным качествам.

Таким образом, фильм представляет собой историю определенного класса, демонстрирующего свою солидарность.

Разумеется, история, о которой рассказывает нам Ренуар, не какая-нибудь «реальная» история французского правящего класса. Точно так же в «Великой иллюзии» или «Марсельезе» Ренуар ограничивает себя рамками рассуждений морального порядка. Там, где вполне правомерно было бы ожидать анализа причин (и само собой разумеется, пределов) растерянности французов перед лицом Гитлера, Ренуар довольствуется лишь изображением этой растерянности. К тому же действующие лица «Правил игры» ни в коей мере не изображаются как представители правящего класса, они просто-напросто принадлежат к классу имущему, и аристократы Ля Шене и Сент-Обен отнюдь не являются представителями действительно активной части класса, стоящего у власти. Так что не следует приписывать фильму исторического значения в той области, о которой он и не помышляет. Да и можно ли было с полной уверенностью утверждать, что буржуазия все потерпела во второй мировой войне? Не исключено, что фильм Ренуара обошел стороной определяющие факторы политики французского правительства. Итак, ограничимся истинным значением и смыслом фильма, а это — критика некоторых ценностей, в большей или меньшей степени ложных, которые будут сметены войной. Кризис, описываемый Ренуаром, является кризисом моральных ценностей, он вовсе не предвещает действительной судьбы французской буржуазии во время и после войны. Образ Ля Шене — случай, из

ряда вон выходящий, но он позволяет Ренуару как бы подвести моральный итог, иными словами, понять умонастроения Франции, расстававшейся с эпохой Народного фронта.

И если уж говорить об уроках и браться утверждать, что «Правила игры» — это история класса, то, очевидно, лишь в том смысле, какой вкладывал в это сам Ренуар, то есть в моральном.

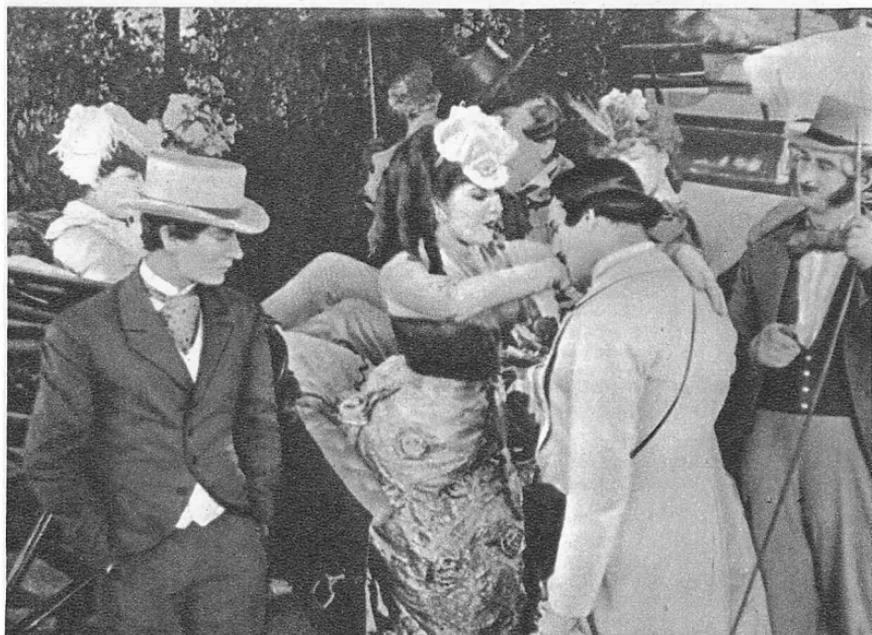
Ренуар писал: «Я хочу наглядно показать, что в каждой игре есть правило. И если играешь не по правилам,— проигрываешь». Андре Жюрье расплачивается жизнью за попытку сломать строго установленные правила. Класс, на какое-то мгновение почувствовавший угрозу, вновь восстанавливает свое единство. Ренуар сумел отыскать в общей массе моральных ценностей, над которыми нависла угроза войны, главное — незыблемую сплоченность класса, для которого «казаться» и «быть» — понятия равнозначные и который продолжает жить, даже подвергаясь угрозе, несмотря на кризис прикрывающих его моральных ценностей. Заглянуть дальше Ренуар по вполне понятным причинам отважиться не мог. Тем не менее фильм его — это не только суд над узким, замкнутым мирком, не только препарирование класса в состоянии кризиса, о котором шла речь вначале; буржуазные правила, которыми руководствуются гости замка Ля Колиньер, Ренуар представляет нам не просто как образец светской жизни, пустой и бесплодной. Режиссер сумел дать почувствовать сдерживаемое, скрытое насилие, свойственное такой социальной структуре, независимо от того, идет ли речь об индивидуумах или о целом коллективе людей. После схватки с Андре Жюрье Ля Шене заявляет: «Когда порою мне доводилось читать о том, что испанец-каменщик убил горняка-поляка, я думал, что в нашем обществе подобные вещи невозможны, и что ж! Они возможны, мой дорогой, возможны!..» Но сатира Ренуара не ограничивается сдираньем внешнего «лоска» с той социальной категории людей, которая стремилась навязать свой порядок. В фильме в общедоступной форме находит свое выражение потенциальное насилие, свойственное классу, почувствовавшему угрозу самому своему существованию. В сцене охоты жесточенные лица охотников и этот как бы «семейный» их вид, поступки, исполненные значительности и кровожадности, объединяют всех их, невзирая на индивидуальные особенности и распри, в некоем коллективном ритуале, искупительном классовом жертвоприношении. Такой недвусмысленный символ знаменует собой нерушимую солидарность имущего класса, его способность следовать зову «священного союза» вплоть до преступления, в том случае, если чужеродный элемент осмелится поколебать его устой. Один только Октав, в силу своего происхождения, остается за рамками этого коллективного ритуала; Кристина же, хотя и признается в

«Дочь воды». 1924

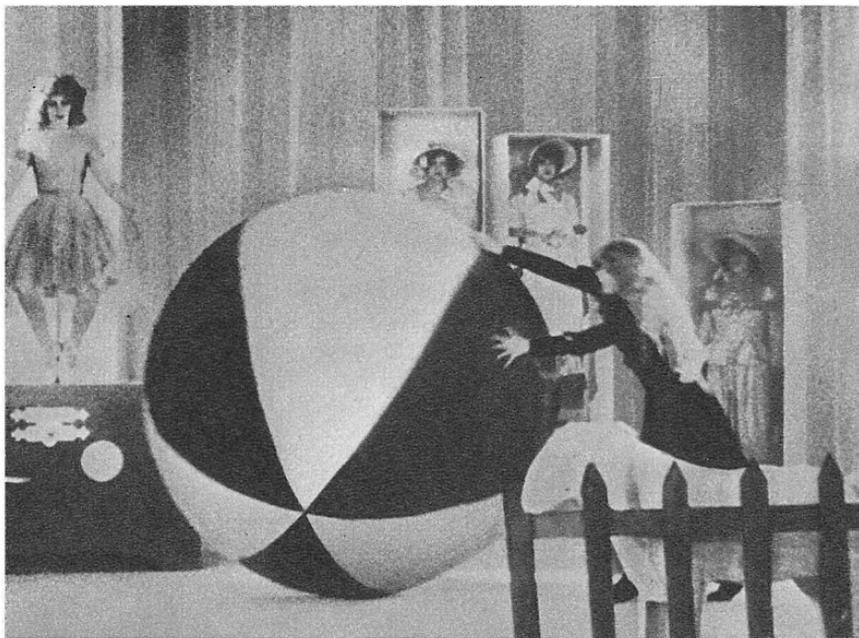


«Нана». 1926



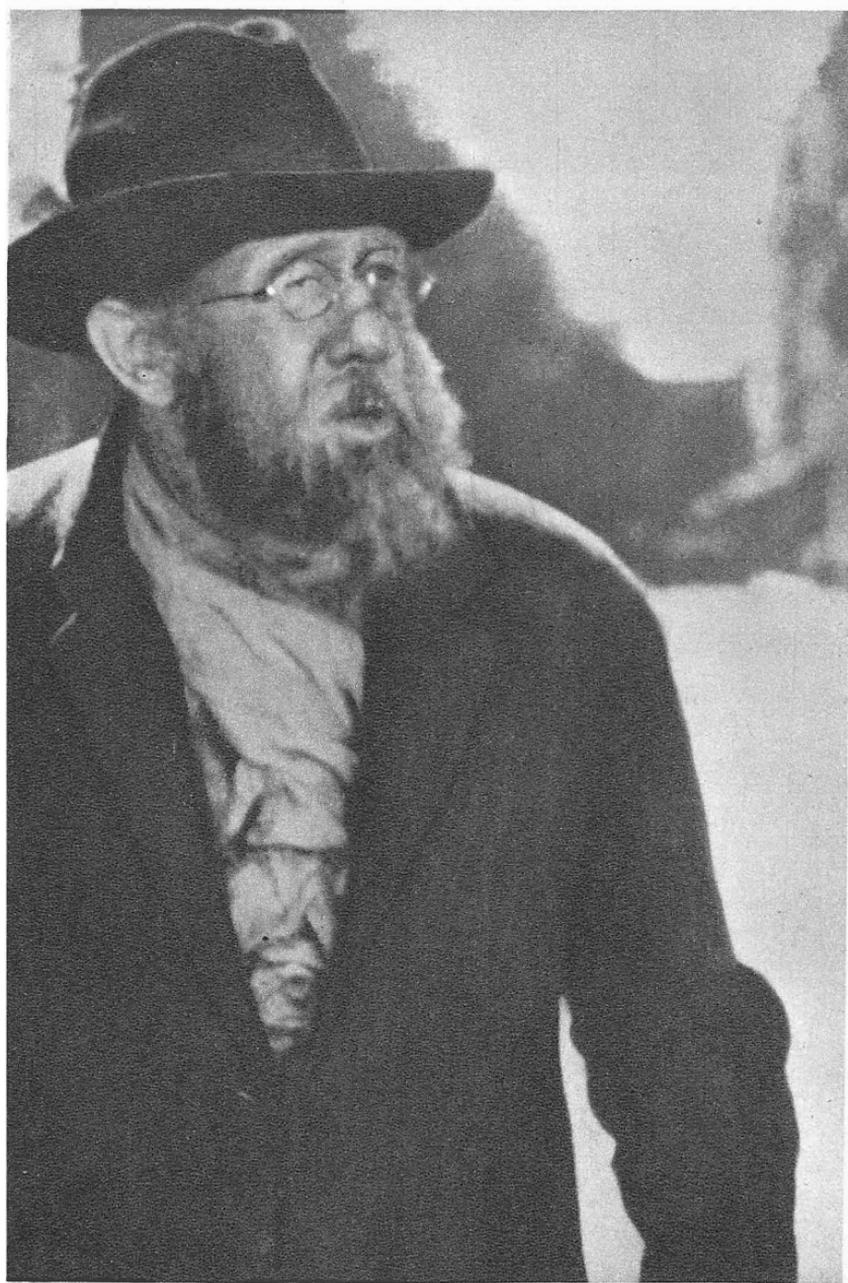


«Маленькая продавщица спичек». 1928



«Сука». 1931





«Будю, спасенный из воды». 1932

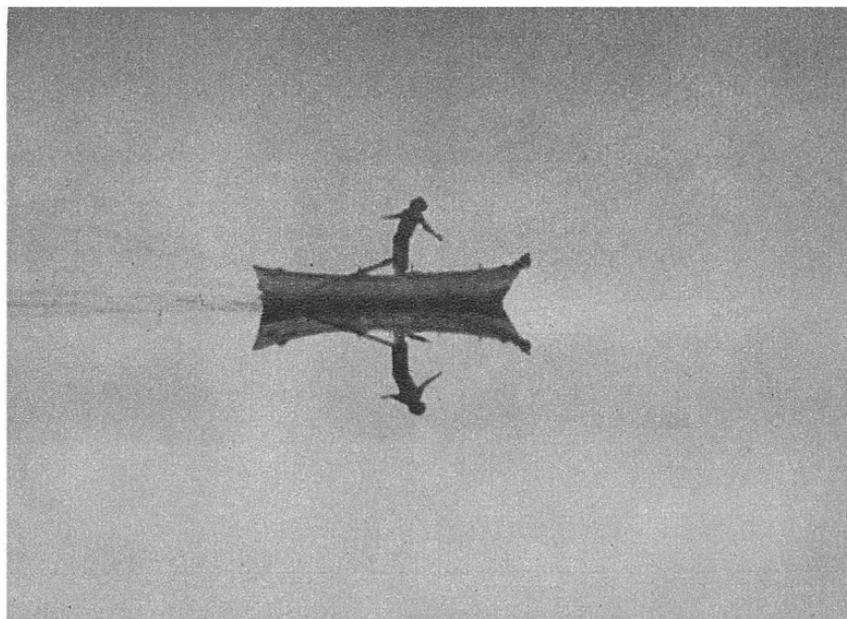






«Тони». 1934



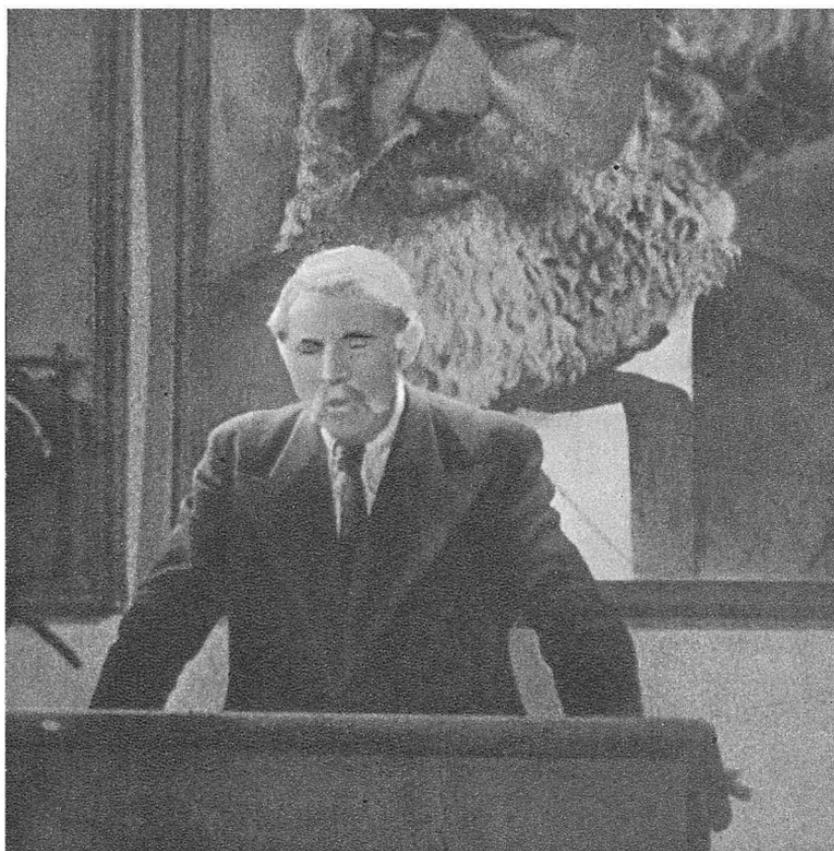




«Преступление господина Ланжа». 1935



«Жизнь принадлежит нам». 1936





своем отвращении к охоте, однако не решается до конца пойти против того мира, который в конце концов поглотит ее всю, без остатка. И в конечном счете Ренуар приходит к выводу, что в смешных, надуманных буржуазных приличиях есть своя, вполне оправданная логика, более того, жизненная необходимость. Последнее слово в финале фильма принадлежит не кому-нибудь, а генералу (самому смешному и наименее опасному с виду из всех приглашенных в замок Ля Колиньер, а следовательно, и наиболее способному выразить общее мнение своего класса). Единственное, что остается этому обществу, — хранить свое единство, свой порядок: «В этих Ля Шене чувствуется порода, а это теперь редкость, мой дорогой, это редкость».

Исследование «Правил игры» было бы не совсем полным, если бы мы стали рассматривать это произведение в отрыве от эволюции самого Ренуара, тем более что проблематика фильма, и в первую очередь сложный образ Октава, дает для такого сопоставления все основания. Если отбросить фильм «Человек-зверь», знаменующий собой возврат режиссера к творчеству Золя и проблемам общедоступного кинематографа, то, пожалуй, «Правила игры» можно рассматривать как одну из составных частей своеобразной трилогии, первыми частями которой следует считать «Великую иллюзию» и «Марсельезу». Каждый из трех фильмов тесно связан с исторической проблематикой своего времени — это что касается их возникновения; но, вопреки различию сюжетов и эпох, их объединяет то, что они являются своего рода размышлением над преемственностью истории и, проливая свет на атмосферу 1935—1939 годов, сами, в свою очередь, являются ее отражением.

В «Великой иллюзии» Ренуар перед лицом нацистской угрозы утверждает свою веру в определенные человеческие ценности, призывая тем самым немецкий народ образумиться. Финал фильма зовет к сотрудничеству все классы, все нации, чтобы сохранить мир. В «Марсельезе» Ренуар прославляет союз всех французов во имя того, что предлагал им Народный фронт. Режиссер с симпатией относится и к эмигрантам в Кобленце: даже в своем заблуждении они продолжают оставаться патриотами, уверенными в том, что верой и правдой служат своей родине. Фильмы «Великая иллюзия» и «Марсельеза» выражают, таким образом, каждый по-своему, тот политический оптимизм, несостоятельность которого очень скоро будет разоблачена историей. Когда Ренуар начинает работать над «Правилами игры», нацистская угроза становится уже реальностью, Народный фронт распался, и Мюнхен завершил крах III Республики: Франция, «утешившись», ожила, но на-

долго ли? Поэтому нет ничего удивительного, что на смену положительным перспективам и оптимистическому видению мира, свойственным первым двум фильмам, в третьем приходит критика правящего класса изнутри: не отрекаясь от своей позиции моралиста в первых двух фильмах, Ренуар на этот раз анализирует крах некоторых моральных ценностей, «ложность» мира, которому приходит конец. Как мы уже видели, именно эта пессимистическая точка зрения диктует Ренуару выбор замкнутой структуры фильма и ссылки на «Женитьбу Фигаро» — тоже творение противоречивой эпохи и мира, который чувствовал нависшую над ним угрозу. Так, политическим размышлениям неизбежно сопутствуют размышления относительно французской театральной традиции, значения литературного и культурного наследия и роли художника в обществе, переживающем кризис.

Надо сказать, что уже в самых первых фильмах Ренуара обнаружилась его склонность к комедии дель арте, его стремление осмыслить значение традиционных театральных форм и роль актера в создании произведения искусства. В «Правилах игры» мыслям такого рода сопутствует сатира критического толка, и это понятно: экскурс в художественное прошлое помогал раскрыть мир, который не способен был осмыслить настоящий исторический момент и потому стремился укрыться за сводом правил, унаследованных от этого прошлого, уйти в воспоминания о былом величии. Образ Октава соединяет в себе отдельные элементы всех этих раздумий и в то же время ставит проблему положения художника в обществе, а, может быть, и проблему взаимоотношений творца и его творчества, пусть не в плане самого непосредственного настоящего момента, но, во всяком случае, в пределах того настоящего времени, которое охватывает фильм.

Что представляет собой Октав в «Правилах игры»? Мы уже рассматривали его позицию человека, чуждого буржуазному обществу, равнозначную позиции Марсо по отношению к миру прислуги. Может быть, Октав — всего лишь новая разновидность определенного персонажа (традиционного для французского кино той эпохи, вспомним хотя бы моряка из «Атланты» Жана Виго): симпатичного бродяги, анархиста, противопоставлявшегося закостеневшему миру буржуазии? Такой персонаж присутствовал в фильмах Ренуара, предшествовавших «Правилам игры»; свое наиболее полное воплощение, чуть ли не «теоретизацию», он получил в образе клошара Будю из фильма «Будю, спасенный из воды». Но нет на этот раз ничего похожего: Ренуар отказывается поручить роль Октава Мишелю Симону, герою «Атланты» или «Будю» и «Суки», поставленных самим Ренуаром. Фигура Октава, который вначале наделяется некоторыми общими с Будю чертами (за исключением

гротеска), приобретает совершенно особое значение, как только роль эту решает играть сам Ренуар. С момента выхода фильма и по сей день много говорили и говорят о том, что Ренуар играл плохо. Подобное суждение свидетельствует о далеко не полном понимании игры Ренуара в фильме. Нельзя сказать, что игра Октава плоха, она отлична от игры других. Свободная от всякой скованности движений, от буржуазных приличий, игра Ренуара проникнута непосредственной человечностью, являясь проводником жизни в кинематографический вымысел. Образ Октава обогащается, таким образом, свободой выражений, вплоть до излишней цветистости и многословности, свойственных только ему, в то время как другие персонажи фильма даже в выражении своих индивидуальных чувств сохраняют известную зависимость от определенного «языка», свидетельствующего об их социальном положении. Условность, сдерживающая их самовыражение как пластическое, так и словесное, вопреки им самим, выявляет их классовую принадлежность и предвещает развязку фильма. Октав, напротив, поминутно выдумывает что-то, повторяется, потом спохватывается: Ренуар импровизирует каждую сцену, исходя из общего плана, согласно принципам комедии дель арте, но действует с настоящей изобретательностью, очень далекой от условностей, характерных для французского варианта комедии дель арте в XVIII веке.

Размышление над искусством актера, свойственное и для фильмов «Нана» и «Будю, спасенный из воды», приводит здесь к противопоставлению жизни и социальных условностей, непредвиденного и «установленного».

Но такая свобода самовыражения соответствует лишь положению, что называется, «на отшибе», каковым и является положение Октава в фильме. Его непричастность к классу буржуазии позволяет ему служить связующим звеном между различными социальными категориями: «господин Октав» может с тем же успехом заключить в объятия Лизетту, что и Кристину, и дать свободу драматическому ходу событий, введя Андре Жюрье в этот закрытый для посторонних мир. Таким образом, именно Октав и ведет всю игру, без него фильма просто не существовало бы. Согласно только что проделанному анализу фильма, можно было бы утверждать, что Октав вводит некое подобие интриги в тот мир, где отдельные индивидуумы не имеют на нее никакого права. А между тем этот кажущийся хозяин игры во многих отношениях будет обманут другими: так как Октав свободен, другие персонажи фильма, сознавая свою скованность в силу социальных условностей, воспользуются его свободой, чтобы создать для себя ту самую интригу, в которой им отказано. Так что эта видимая свобода Октава — обманчива. Он становится рабом других в тот самый момент, когда

кажется хозяином. На самом деле Октав всего лишь идеалист, напрасно упорствующий в своем стремлении видеть в каждом из окружающих его буржуа личность. Фильм позаботится о том, чтобы открыть ему глаза на истинное лицо его «друзей» и пределы его собственной свободы. В конце фильма Октав понимает вдруг, что он был обманут и другими и самим собой. Из всех действующих лиц он один претерпевает эволюцию, у него одного действительно есть своя сюжетная история.

Таким образом, и зрителю в свою очередь надо избежать возможной ошибки в отношении Октава. Зритель должен чувствовать сложность этого персонажа и отличать тот момент, когда Октав является проводником мыслей автора, от момента, когда сам он попадает в сети определенного общества. Октав не раз призывает зрителя критически относиться к рассказываемой ему истории и даже разъясняет при случае замысел режиссера, в частности, например, в своей тираде относительно лжи. Но Октав все-таки не Ренуар: его пронизательность не безупречна, на какое-то мгновение он попадает в ловушку своих собственных чувств к Кристине, мечтает даже похитить ее. В длинной сцене на балконе, которая предшествует развязке фильма, Октав открывает Кристине свою тайну: он — неудавшийся артист, и за его «богемистой» внешностью в действительности скрывается лишь артистическое банкротство. В лице этого музыканта, не сумевшего завоевать публику, Ренуар преподносит нам портрет неудавшегося творца. Октав так и не сумел добиться для себя артистической независимости, он как бы «отчужден» классом, за счет которого живет. Это отнюдь не Фигаро и не Октав у Мюссе; в противоположность им «господни» Октав представляет собой все то, чего удалось избежать самому Ренуару как художнику: это человек правящего класса, шут, который под внешней сатирической маской лакея капитализма на самом деле прячет свою сущность. С этого момента роль Октава в общей структуре фильма приобретает совсем иной смысл: та самая индивидуальная история, которую Октав в качестве хозяина игры порождает к жизни и которая в конце концов оборачивается против двух чужаков, не принадлежащих к избранной касте, выдает тоску по творчеству псевдоартиста, занимающегося построением «мизансцен» в жизни взамен тех, что он не способен создать как творец. Создавая образ Октава, Ренуар как бы стремился избавиться от соблазна отдать предпочтение человеку, а не артисту: истинная свобода Ренуара и заключается в его стороннем отношении к установленному порядку, что открывает дорогу критике или, по крайней мере, сатире.

То, что Ренуар-режиссер доверил человеку-Ренуару роль Октава, в конечном счете, привело к предвосхищению проблем, кото-

рые ставят в наши дни определенные круги критики и некий вид романа,— это проблемы взаимоотношения автора и его творения.

Сконцентрировав в лице Октава проблемы, связанные с образом артиста-творца, и приняв решение играть самому главную роль в фильме, Ренуар пытается связать проблему творца с идейным содержанием фильма и его пластическим выражением. Зритель приглашается на представление («игру», которую ведет Октав), но автор этого представления взят под сомнение режиссером, ни на минуту не позволяющим забывать о дистанции, отделяющей фильм-спектакль от фильма-размышления.

В заключение этого исследования остается уточнить, что безупречное слияние критических и драматических элементов, которое мы и пытались проанализировать в «Правилах игры», характерно и для «Великой иллюзии», и для «Марсельезы», и для «Тони», это отличительный признак ренуаровских фильмов, предшествовавших американскому периоду его творчества. Годы, проведенные в Соединенных Штатах, усилили его тягу к элементам пластическим и к размышлению об артистической традиции: в «Дневнике горничной», «Золотой карете», «Французском канкане» и в «Елене и мужчинах» мы вновь встречаемся со структурой, режиссурой и вкусом к «театральному», напоминающими в какой-то мере «Правила игры», но режиссер мало-помалу переключил свое внимание на кинематограф развлекательный (в самом благородном смысле этого слова), обратился к миру форм, цвета, блеска исполнения, в котором элемент «игры» окончательно подчинил себе критическую мысль.

Впрочем, начиная с самых первых фильмов Ренуара, «Госпожа Бовари», «Нана», «Будю, спасенный из воды» и вплоть до «Суки» или «На дне», тяга к театру, как к чему-то развлекательному, наделяла в них игру актеров и мизансцены той самой свободой, изобретательностью, правом не подчиняться кинематографическим условиям, которые вошло уже в привычку сопоставлять с именем Ренуара. И вполне позволительно поэтому предпочесть «барочному» Ренуару те его произведения, в которых режиссер сумел сочетать элементы пластические с конкретной реальностью и довести эту реальность в форме спектакля, а не наоборот — наделить произведения, по сути своей театральные, видимостью жизни.

Роже Леенхард

Жан Ренуар и французская традиция

Для творческой личности гениальность отца — всегда страшное наследство. Носитель столь славного имени, Жан Ренуар никогда не чувствовал никакой ущербности оттого, что он принадлежал к семье художников, более того, его личность, его собственная оригинальность питались этим и утверждали себя благодаря этому. Без колебаний он использовал в «Марсельезе» близкий ему темперамент актера Пьера Ренуара, своего брата, а для работы над фильмом «Тони» пригласил главным оператором молодого дебютанта — племянника Клода; и всегда, во всеуслышание повторяет Жан Ренуар, чем он обязан миру пластических образов художника из Кань.

Это влияние видно не только в мощном и прямом влечении к передаче световоздушной среды, по этому признаку сразу можно отличить фильм Ренуара от всякого другого, к примеру, от чистого, светлого, холодного света фильмов Рене Клера, у которого выстроенность кадра превалирует над чувственным восприятием жизни. У своего отца режиссер научился большему, чем быть просто «художником» на экране. Спонтанное понимание прекрасного — без чего нет великого художника, — соединяется у него с вниманием к человеческому документу, без чего редко получаются великие произведения; к этому следует добавить поиск — через живопись — законов «французского» жеста, движения, знание которых придает игре актеров глубочайшую подлинность. Короче, в импрессионизме — основе его художественного формирования — Жан Ренуар нашел больше, чем эстетику использования света: он постиг данное мгновение, данный аспект французского восприятия действительности, что сформировало его стиль и стало главной темой его устремлений.

Сейчас нам трудно понять параллелизм этого великого течения в живописи и школы натурализма в литературе. Их соотносительность, которую наш режиссер почувствовал с детства, глядя на «Качели» и на «Ложу», является ключом его творчества. Не случайно действие многих его фильмов происходит в эпоху, отмеченную этим двойным течением в живописи и литературе. После «Напа» он вернулся к Золя в «Человеке-звере». И, несмотря на то, что действие романа перенесено в современность, эпизод бала железнодорожников (который поразил Америку своей этнографической документальностью) обладает той же атмосферой, пластической и социологической ценностью, что и знаменитая картина

«Мулен-де-ла-Галет». Уже в «Госпоже Бовари» он подошел вплотную к натурализму, снова обратился к нему в мопассановской «Загородной прогулке», небольшом фильме, начатом в 1936 году и, к несчастью, не законченном.

Влияние духовных и социальных корней Ренуара на его filmy может показаться на первый взгляд естественным, органичным. Но для кино это факт исключительный. Произведение искусства раскрывает человека средствами техники. В литературе автор идет от самого себя. Не понять «Цветов зла» без молодости Бодлера и его поездки в Индию. Но только десяток кинематографистов с этой точки зрения являются художниками, создателями оригинального, своего видения мира, которое раскрывает их личность и объясняется ею. Остальные — просто ремесленники, хотя и такие превосходные, как, например, Дювивье. Во Франции Ренуар наряду с Рене Клером и Жаном Виго является, без сомнения, тем режиссером, чье творчество по-настоящему раскрывает своего творца.

Этот человек, бывший кавалерист, один оказался настолько храбрым, что в 1938 году в «Великой иллюзии» с симпатией показал духовную близость между кадровым французским офицером-аристократом и прусским дворянином.

Сынок из богатой семьи, лентяй и в молодости сноб, в «Правилах игры» — фильме, который опередил кинематограф на двадцать лет, — он рассказал о людях высшего света и их легкомысленных любовных историях с помощью живописи самой умной, жестокой и втайне умиленной, какую когда-либо создавал французский гений со времен Мариво.

Подлинность, даже в том случае, если она не проистекает из личного опыта, всегда остается самой характерной чертой творчества Ренуара. Он любит поведать истинное происшествие, как, например, в «Тони», фабула которого взята из местной хроники происшествий.

В этом фильме он систематически вводит в кадр металлические виадуки, столбы, карьеры, грузовики среди оливковых деревьев. Словом, все то, что постарался бы не показать банальный пейзажист экрана, но что делает из Мартингской равнины в фильме «Тони» настоящий Прованс, а не условную провансальскую декорацию.

Ренуар сохраняет ту же честность, когда создает декорации на студии. Помните «Преступление господина Ланжа»? Теснота комнат типографии и прачечной затрудняла движение камеры, усложняла проблему освещения. Но привычные конструкции декораций, облегчавшие движение операторского крана, привели к тому, что сотни фильмов о Париже создавали искаженное представление о столице. Тогда как «Преступление» (если не считать поэтическую

стилизацию Рене Клера в совершенно ином роде), и спустя десять лет и несмотря на технические погрешности, является самым ценным кинематографическим выражением парижской атмосферы.

Луи Деллюк, наш предок и пророк, заявил однажды, что, так как французы не музыкальны, — кинематограф не их удел. Действительно, французский гений с его стремлением к изысканности, например в речи, на первый взгляд плохо согласуется с седьмым искусством, грубым, прямолинейным, которому так соответствует конкретное воображение и большая сила элементарных чувствований американца. Есть, конечно, Рене Клер с его типично французским вкусом, чувством меры, совершенной ясностью. Созаемся все же, что холодная элегантность его произведений, этих блистательных безделушек, утверждает нас во мнении Деллюка.

Но французская художественная традиция не состоит только из одного, определенного классического типа искусства и характера мышления, самым чистым примером которого является XVIII век, который дал впечатляющий ряд весьма блестящих эссеистов и несколько суховатых моралистов. Франция — страна не только невысоких холмов. «Французская сюита» включает отвлечения, в которых расцветают страсти, насилие, чрезмерность. Если мне простят это шутовское деление, я различал бы Францию тощую и Францию жирную. Тощи Расин, Дидро, Мерииме, Анатолий Франс, Валерп. А жирные — это Рабле, Гюго, Бальзак, Золя, Клодель. Ренуар — жирный француз, который любит окружать себя на студии съемочной группой толстых весельчаков, любителей выпить и хорошо поесть, подобно тому, как его отец любил рисовать сверкающую плоть своих купальщиц.

Но не нужно заблуждаться! Это здоровье, эта мощная сила, этот вкус к жизни, которые звучат в произведениях Ренуара, — все это настолько во французской традиции — и вместе с тем они несут в себе зародыш трагедии, источник беспокойства, начало разрушения, без которого нет искусства.

Я это отметил с самого начала, относя Ренуара, скорее, к той ветви французской традиции, которую составляет импрессионизм. Его великодушный материализм часто имеет в качестве духовного противоядия горький пессимизм. У Жана Ренуара двойная заплата — поэзия и юмор — делают мир драматичным, вздымая человеческое месиво.

Но юмор — это слово слишком отдает британским привкусом, чтобы определить им тревожную комедийность «Будю», либо зловещую насмешливость «Правил игры». Повторяю еще раз: улыбка Вольтера и прония Клера не исчерпывают национальный комедийный гений. Гений Ренуара занимает свое место примерно посредине между смехом Рабле и сарказмом Жарри.

Что касается его поэзии — насыщенной и плотской — она решительным образом антилирична. На экране подлинная поэзия может быть лишь естественным преобразованием самого точного и самого обнаженного образа.

Поэзия скорее повествователя, чем поэта, только на первый взгляд кажется отсутствующей во французской поэтической традиции. Если По и вдохновил Бодлера, то слишком часто забывают, чем американский поэтический реализм Колдуэлла или Фолкнера обязан Мопассану и французскому натурализму.

Ну вот слово Америка снова возникло под нашим пером и невозможно перед окончанием статьи умолчать о том, о чем читатель думает уже некоторое время: сегодня Жан Ренуар — как, впрочем, и Рене Клер — делает свои фильмы в Голливуде и нет, кажется, и речи о его возвращении во Францию.

Помимо материальных возможностей американских студий можно понять, что могло соблазнить его в эстетической атмосфере современной Америки. Я только что отметил особый резонанс, который там имеет французский натурализм, от которого ведет свое начало Ренуар (тогда как Рене Клер с интеллектуальной изысканностью ощущает себя в Америке инородным телом).

Следует сознаться, что эмиграция нашего величайшего режиссера вызывает у нас сожаление. Эти размышления о национальном характере его творчества рождены грустью при мысли о том, что его творчество не сможет продолжаться во Франции...

Верно, что в начале своей деятельности Ренуар чувствовал влечение к заатлантическому кино. Но позже, осудив это влечение, он написал следующие строки, которые можно поместить в качестве заключения этого эссе. И как бы ни сложилось впоследствии творчество Ренуара, мы с волнением будем читать эти строки, так же как с особой радостью мы всегда будем смотреть «Тони» или «Правила игры», какими бы ни были шедевры, снятые их создателем в Голливуде.

«Наивно и прилежно, — рассказывает Ренуар, — я пытался подражать своим американским учителям.

Я не понимал, что еще в большей степени, чем со своей расой, человек связан с землей, его питающей, с условиями жизни, формирующими его тело и мозг, с пейзажами, ежедневно проходящими у него перед глазами. Тогда я еще не знал, что француз, который живет во Франции, пьет красное вино и ест сыр «бри», созерцая растворившиеся в серой парижской дымке улицы, не может создать ничего истинно значительного, если он не опирается на традиции людей, живущих одной с ним жизнью».

«Intermède», 1946, printemps.

Андре Базен

Французский Ренуар

Обуреваемый сомнениями, я начинаю разговор о Жане Ренуаре. Четыре года назад, когда мы еще склонны были верить во «французского Ренуара», так и не прижившегося в Голливуде, и считали американский период его творчества простым недоразумением, сомнений на этот счет у меня было гораздо меньше. Впрочем, автор «Правил игры» и «Великой иллюзии» заранее взял на себя труд снабдить нас соответствующими аргументами, утверждавшими нас в нашей скорби по поводу вынужденного его отсутствия. Не он ли писал в 1938 году: «Я знаю, я француз, и потому обязан работать исключительно в национальном духе».

А критикуя свое первоначальное стремление подражать «великим американским мастерам», он писал: «Я не понимал, что еще в большей степени, чем со своей расой, человек связан с землей, его питающей, с условиями жизни, формирующими его тело и мозг, с пейзажами, ежедневно проходящими у него перед глазами. Тогда я еще не знал, что француз, который живет во Франции, пьет красное вино и ест сыр «бри», созерцая растворившиеся в серой парижской дымке улицы, не может создать ничего истинно значительного, если он не опирается на традиции людей, живущих одной с ним жизнью».

И не осуди он сам свою работу в Голливуде на бесплодие, изгнание его прослыло бы скандалом, противоестественным фактом. В противоположность Рене Клеру все и в самом человеке и в его творчестве, казалось, противоречило американскому кино, его нормам работы, его стилю. Ренуар олицетворял собой французское кино с тем лучшим, что было в его кустарных методах работы, в его возможностях импровизации и даже в самой его беспорядочности. Об этом свидетельствовали высказывания всех сотрудников Ренуара: ему необходимо было работать, черная вдохновенность в каждом данном моменте, полностью освободившись от всего остального; самые благоуханные его находки возникали в пылу действия, благодаря той творческой атмосфере, которую он умел создавать в своем коллективе. Его работа в Голливуде не могла быть не чем иным, как временной необходимостью, и ничего хорошего поэтому дать не могла. Как новоявленный Антей, Ренуар должен был вновь коснуться французской земли, чтобы обрести свою силу и доблесть.

Как мы ждали его возвращения из этого изгнания! Чего только не выдумывали, пытаясь оправдать его медлительность, уверенные в том, что для Ренуара, так же как и для нас, все ясно. Вой-

на вынудила его уехать, мир должен был возвратить его нам. Мы готовы были удивляться тому, что не увидели его среди кинохроникеров при высадке союзников.

И вот наконец Ренуар во Франции, и все его друзья вздохнули с облегчением! Но первый его фильм — совместное производство — и снимается в Риме. Разумеется, от Рима всего каких-нибудь три часа самолетом до Парижа, это не так далеко, как Лос Анджелес, но мне думается, мы ошиблись, усматривая в этом всего лишь европейский этап, приближавший Ренуара к Франции, некий перевалочный пункт на пути в отчий дом, куда он не преминет вернуться.

С самого начала следует условиться об одном. Очень может быть, что Ренуар обоснуется во Франции, и я полагаю, он того желает. Надо признать, что препятствия чисто материального порядка помешали ему ранее вернуться в Париж. Но не стоит строить себе иллюзии и рассматривать американский эпизод в жизни Ренуара, как дело прошлое, сбрасывая со счетов десять лет его творчества. Мыслимое ли дело, чтобы тот, кто возвратился к нам, остался прежним и все начал бы с «Правил игры», словно ничего другого и не было.

Заранее убежденные в неизменности творческих принципов Ренуара, уверенные в том, что все хорошее в его американских фильмах — не более, чем обломки кораблекрушения, которые ему с горем пополам удалось спасти, воспользовавшись рассеянностью голливудского чудовища, мы принуждены были считать «Дневник горничной» и «Южанна» всего лишь отголоском Ренуара 1938 года. Нам даже в голову не приходила идея возможной положительной эволюции Ренуара, его плодотворного преобразования под американскими небесами. Мы настойчиво пытались отыскать в нем сходство с прежним Ренуаром и страдали от того, что сходство это карикатурно, тогда как речь шла о зарождении отличительных черт нового этапа, временным завершением которого и явилась «Река».

Разумеется, проще простого уловить в «Дневнике горничной» или в «Женщине на берегу» наметившийся конфликт французского гения Ренуара с тягостными обязательствами, накладываемыми голливудской продукцией. Я бы даже сказал, что горькая красота некоторых сцен названных фильмов и является непосредственным выражением этих самых противоречий, неизбежных хитростей и уверток талантливой индивидуальности в борьбе со стандартизированным стилем. Последний кадр «Дневника горничной» — результат импровизации на съемочной площадке в силу безвыходности создавшегося положения, за невозможностью найти нужную развязку в самом сценарии — и, надо сказать, это лучшее,

что там есть! А в «Женщины на берегу» Ренуар постоянно шлутует с голливудскими правилами игры, и первоначальная версия фильма от этого только выиграла. Тем не менее справедливее было бы усматривать во всех этих противоречиях, послуживших источником утраченных было нами радостей, отражение мучительных переживаний, сопутствующих смене кожи, что является в какой-то мере символом самоотречения и не только в духовном, но, пожалуй, даже в мистическом смысле этого слова. Следуя за колебаниями Ренуара, а порою и его ошибками, мы становимся свидетелями очищения ренуаровского стиля. Противоречия эти, кроме всего прочего, явились для него диалектическим отрицанием, необходимым для преемственности таланта. И если бы мы решились отбросить всякую предвзятость и пересмотреть «американский эпизод» Ренуара в его перспективе, возможно, он представился бы нам не только как руины прошлого и помог бы избежать серьезных недоразумений в будущем.

Это не значит, однако, что Ренуар порвал с самим собой и отрекся от собственного гения, напротив, он претерпел эволюцию, и Голливуд в этой эволюции сыграл, без сомнения, решающую роль. Ренуар по сути не подчинился голливудским порядкам. Подобно Чаплину и Флаэрти, он остался за рамками официальной продукции. Почти все его фильмы, и в первую очередь последний его фильм, были предназначены для независимо мыслящих людей, в столице кинематографической индустрии он не переставал верить в нестандартную продукцию, хотя тем не менее продукция эта была предназначена иной публике, в основном американской, и этого было вполне достаточно, чтобы радикальнейшим образом изменить художественную структуру ренуаровского творчества.

Было бы абсурдом искать причины его эволюции — как духовной, так и эстетической — в одном лишь пребывании Ренуара в Америке. Определенное влияние на эту эволюцию оказали и другие факты его биографии, и тот, кто с такой убежденностью отдавал предпочтение в своем творчестве национальным художественным факторам, кто до такой степени был проникнут истинным духом Франции, смог избежать самоотрицания в среде иностранной, лишь постигнув глубины человеческой общности в более широком понимании этого слова. Он понял, что единственная возможность сохранить верность своему французскому восприятию заключается отнюдь не в том, чтобы приспособить это восприятие к иным условиям или безуспешно попытаться попросту пересадить его, как это было, например, в «Дневнике горничной», а в том, чтобы пойти дальше в поисках истины, как эстетической, так и моральной, а это и есть свидетельство той самой верности, о которой шла речь выше.

Нет сомнений, что новый Ренуар и психологически и практически проявил себя вопреки Голливуду, но в соответствии с особенностями американского мира. В силу того что французский период творчества Ренуара отмечен специфически национальными чертами, самыми интимными и едва уловимыми чертами той цивилизации, которая включает в себя и сыр «бри», и соборы, и живопись импрессионистов, и сигареты «голуаз», и пейзажи Солони, все, вплоть до серой парижской дымки, а главное, в силу того, что этот период его творчества характеризуется чувственной и почти осязаемой восприимчивостью к внешним проявлениям французской действительности, Ренуар смог уберечь себя от разрушительного воздействия возникших противоречий, лишь придя к более глубокому духовному познанию мира, путем поисков в отдельном, случайном явлении универсальной человеческой сущности. В творчестве его, однако, нет и намека на абстракцию или символику, а тем более на условность, напротив, он стремится приблизиться к истокам бытия посредством вдумчивого отношения к его внешним проявлениям.

Голливуду так и не удалось «поглотить» Ренуара, и все-таки нельзя отрицать того факта, что он стал интернациональным режиссером: в Риме и в Индии, в Англии и Америке он чувствует себя почти так же свободно, как в Париже. Предположим, например, что отныне он стал бы работать лишь во Франции, творчество его, мне кажется, не утратило бы от этого ничего из приобретенного и навсегда сохранило бы следы пережитого. И если Улисс, возвратившийся к нам после долгого путешествия, ничего не забыл, это не значит, что он ничему не научился. «Река» — это вовсе не отрицание «Правил игры», напротив, Ренуар видит в ней продолжение своих начинаний, предпринятых им в последнем французском фильме, так не будем же слепо цепляться за воспоминания и упрекать Жана Ренуара в том, что он отказывается повторять свое прошлое.

Впрочем, в мои намерения не входит анализ нового стиля Ренуара, родившегося в результате его американского опыта. Признаюсь, я, скорее, ощущаю этот стиль, но не могу пока отыскать ключей к нему.

Прелесть французского периода творчества Ренуара еще слишком живо ощущается нами! «Правила игры» только-только начинают становиться достоянием широкого зрителя! Недавно мне довелось снова увидеть этот фильм в заурядном кинотеатре. В зале было полно народа: публика, в какой-то мере подготовленная, но не из завсегдатаев кино клубов. Реакция в зале была, наконец, именно такой, о какой мечтал Ренуар двенадцать лет назад. В 1951 году фильм «Правила игры» имел бы отличный прокат.

Опередить время на двенадцать лет! Для режиссера не так уж плохо. Нельзя сказать, чтобы великолепный урок фильмов «На дне», «Человек-зверь», «Преступление господина Ланжа», «Великая иллюзия» полностью был воспринят послевоенным кинематографом. Эти фильмы еще многому могут поучить нас, в их молодости и актуальности и кроется, быть может, причина того, что мы с таким трудом и чуть ли не с горечью привыкаем к идее эволюции Ренуара. Нам кажется, что с эволюцией он мог бы и повременить, раз лучшее в его творчестве до сих пор не понято до конца. Но потому-то и следует к нему возвращаться. Итак, еще раз подчеркиваю, что последующие заметки относятся в основном к французскому периоду творчества Ренуара.

Актеры

Парадокс ренуаровского стиля, который сразу же бросается в глаза и обычно ставит публику в тупик,— это полнейшая непринужденность в обращении с тем, что зрителю кажется основой основ. Речь идет о сценарии и исполнителях. Творчество «реалиста» Ренуара кишмя кишит неправдоподобными деталями, не говоря уже об «ошибках» в распределении ролей.

Мне возразят, что Спльвия Батай и Жанна Маркен в «Загородной прогулке», Пьер Френе и Штрогейм в «Великой иллюзии», Габен и Симона Симон в «Человеке-звере», напротив, являются образцом точного попадания на роль. Что правда, то правда, но далеко не так обстоит дело с Брюннусом да и с самим Ренуаром в «Загородной прогулке». Ни один из основных исполнителей «Правил игры» (за исключением Гастона Модо и Полетт Дюбо) не соответствует своему амплуа. Что же касается актеров в фильме «На дне», вряд ли можно поверить, будто они сошли со страниц книги Горького! Габен — герой русской драмы — невероятно!

Трудно себе представить что-либо более противоестественное, чем выбор Валентины Тессье для «Госпожи Бовари». Развитие образа героини заранее предопределяло выбор актрисы молодой, но достаточно опытной для того, чтобы постепенно состариться. Валентина Тессье соответствовала персонажу конца романа, но возраст и фигура не позволяли ей заставить нас поверить в девственность и уж, во всяком случае, крайнюю молодость Эммы. У Ренуара персонаж этот физически не стареет в продолжение всего фильма.

Трудно перечислить все случаи вызывающего распределения ролей у Ренуара, хотя он, по всей видимости, остается этим дово-

лен. Чувствуется, что Ренуар готов скорее изменить сценарий, чтобы оправдать свой выбор, чем отказаться от актера, который полюбился ему вопреки всякой очевидности.

Но еще в большей степени, чем «ошибками» в распределении ролей, впечатление чуть ли не вызывающей непринужденности подтверждается самой режиссурой. Не только назначение актера на роль ни в коей мере не зависит от качества роли, но и сама актерская игра часто не зависит ни от диалога, ни от ситуации. Точнее говоря, если Ренуару предстоит снимать сцену, он зачастую берет в основу лишь канву игрового куска, который интересует его сам по себе, вне зависимости от сценария в целом. Иное объяснение праздника в «Правилах игры» трудно найти. О многом говорят и отдельные сценки «Людья», в котором непрестанно ощущается полнейшее равнодушие к сценарию, каждая сцена там лишь берет начало в водевиле Муэзи-Эона, но тут же превращается в некое подобие комедии дель арте, напоминая манеру Чаплина незаметно переходить от повторения какого-то жеста к чистой хореографии.

А вот еще один пример съемок не по сценарию. Когда Будю в первый раз пытается покончить с собой на Мосту Искусств, Ренуар использует добровольных статистов, привлеченных на набережную Сены съемками. Но зеваки не обращают ни малейшего внимания на тонущего человека: они следят за камерой. Отсутствие беспокойства у них совершенно очевидно, некоторые из них с любопытством оглядываются на ассистента оператора, снимавшего их со спины. Это напоминает кадры старой кинохроники, когда люди еще удивлялись при виде кинокамеры. Можно объяснить, почему такое поведение наилучшим образом раскрывает замысел данной сцены, но нельзя не согласиться, что если бы речь шла о народни, результат был бы точно таким же. Стоит ли напоминать о том, что фильм «На дне» снимался на берегах Марны и что искусственные бороды и парики парижских «мужиков» буквально отклеиваются на глазах (если и не в прямом, то в переносном смысле слова). Короче говоря, Ренуар заставляет действовать актеров таким образом, словно в их игре видит больше смысла, чем в самой сцене, и соответственно каждая сцена значит для него больше, чем весь сценарий. Отсюда несоответствие исполнения и драматургической темы, от которой оно на самом деле отвлекает наше внимание. Со всей очевидностью соответствие сюжета и интерпретации его у Ренуара весьма относительно, это все равно, как если бы один какой-нибудь цвет не гармонировал со всем остальным рисунком. Отсюда же и некоторая сложность для восприятия и истинного наслаждения доброй половиной сцен, поставленных Ренуаром. В то время как постановщик считает обычно

своей первой задачей убедить зрителя в реальности действия, как фактического, так и психологического, и безоговорочно подчиняет мизансцены и игру актеров этому непреложному требованию, Ренуар, напротив, по всей видимости, забывает время от времени о присутствии публики. Актеры у него играют лицом не к зрителям, а друг к другу и как бы для собственного удовольствия. Чувствуется, что аудитории в лице своей собственной персоны им вполне достаточно. Особенно отчетливо эта сторона *private joke*¹ проявляется в «Правилах игры» и в «Загородной прогулке» (танец фавна Брюниуса), а зачастую и в «Преступлении господина Ланжа». В общем, стоит лишь обратиться к списку действующих лиц Ренуара, чтобы понять, до какой степени спутаны у него все профессиональные карточки. Пьер Лестринге, например, автор сценариев «Нана» и «Маркитта», выступает в этих фильмах и в качестве актера. Андре Серф — ассистент режиссера и в то же время исполнитель в «Красной шапочке» вместе с Пьером Превером. Да и сам Ренуар, как известно, не упускает случая поиграть. Праздник в замке в «Правилах игры» олицетворяет собой весь французский период творчества Ренуара, это полная свобода для тех, кто делает фильмы в первую очередь ради собственного удовольствия.

В этом-то и кроется одна из причин, если не главная причина, коммерческих неудач Ренуара. Чтобы непосредственно заинтересоваться ренуаровским фильмом, надо «быть заодно» с исполнителями, схватывать на лету взгляды актеров, адресованные друг другу, потайные знаки, которыми они обмениваются вне поля зрения кинокамеры. Пассивный зритель, не обративший внимания на приглашение принять участие в общем хороводе, изнывает в своем кресле.

Вот потому-то настоящим успехом у широкого зрителя пользуются именно те фильмы Ренуара, в которых это тайное соучастие проявляется не так открыто и которые непосредственно обращены к публике: «Человек-зверь», «Великая иллюзия». Участие в этих фильмах кинозвезд послужило дополнительной гарантией от неточного распределения ролей и, главное, сделало немислимым *private joke*, которая была допустима в иных фильмах с актерами менее известными.

Типичный пример фильма, напротив, требующего от зрителя соучастия, — это, разумеется, «Правила игры», само название которого говорит за себя.

Такого рода замечание можно было бы считать неоправданным ограничением. Ведь кино существует не только для тех, кто его

¹ Шутка для посвященных (англ.).

создает. Иначе творчество Ренуара занимало бы в кинематографии такое же место, как салонная комедия в театре: то была бы некая низшая форма искусства с ограниченной, по сути, аудиторией. А это значило бы зачеркнуть и «реализм» Ренуара и совершенно очевидные достоинства его произведений: мощь, широту, разнообразие, их творческую щедрость и полную глубокого смысла жизненную силу, наконец, их общечеловеческое значение. Подобные определения вряд ли могут иметь место, если речь идет лишь о том, чтобы позабавить приятелей. В намеренном отходе от установленных норм, в расхождении первоначального замысла сцены и окончательной ее реализации и заключается диалектика ренуаровского реализма.

Праздник в замке — игра, но нелепое правило этой игры состоит в том, что от любви умирают. Ролан Туген, сраженный зарядом дробы, катится, подобно крольчонку, которого мы только что видели агонизирующим на глазах охотников — светских людей, которые развлекаются тем, что убивают с полной для себя безопасностью. И если Ренуар сам забавляется и нас забавляет, заставляя актеров пародировать, если внимание его задерживается на прелестях, казалось бы, второстепенных, все это лишь для того, чтобы вдруг поразить нас открытием истины, на которую мы уже и не рассчитывали.

Один из самых незабываемых и прекрасных эпизодов ренуаровского творчества да и вообще всего киноискусства — это тот момент в «Загородной прогулке», когда Сильвия Батай уступает ласкам Жоржа Дарну. Идиллия, начавшаяся в тоне прощеском, комическом, чуть ли даже не обличающем, должна была бы в своем развитии превратиться в гривуазную, мы уже готовы посмеяться над ней, как вдруг смех застывает у нас на губах, мир словно пошатнулся от взгляда Сильвии Батай: любовь прорезалась, как крик, и улыбка еще не сошла с наших губ, а в глазах уже стоят слезы.

Я не знаю другого такого режиссера в мире, за исключением Чаплина и, пожалуй, Де Сика, который сумел бы заставить человеческое лицо или взгляд вдруг выразить такую хватающую за душу истину. Вспомните лицо Нади Сибирской в «Преступлении господина Лапжа» в минуту неуклюжих ухаживания Рене Лефевра в сцене на скамье или же выражение смешного и волнующего наслаждения, осветившее лицо Дално, показывающего гостям механический орган. Чувство комедийного элемента и вкус к нему Ренуар черпает в глубоком понимании человеческой трагедии.

Склонность к пародированию и та атмосфера соучастия, которая рождается из взаимоотношений Ренуара с актерами, — все это лишь целомудренное предварение, необходимое для понимания

диалектики игры и правил, наслаждения и любви, любви и смерти. Выше я говорил о том, что исполнительская сторона часто не соответствует у Ренуара игровой сцене, и сравнивал это с цветом не гармонирующим с рисунком в целом. Но такое смещение у Ренуара — лишь подготовка к поразительному откровению. Сначала кажется, что исполнитель совершенно не соответствует своему персонажу, и вдруг наступает момент, когда он становится его воплощением. Ренуар умеет извлечь из этого предварительного несоответствия ни с чем не сравнимую человеческую гармонию. Неизбежное отождествление персонажа и его исполнителя происходит отнюдь не в силу поверхностных признаков. Истина, озаряющая лицо исполнителя, производит впечатление некоего откровения.

Кино в общих своих чертах все еще не вышло за рамки примитивных концепций любителей лубка, путающих красоту модели с достоинствами самой картины, в которой художник ставит своей задачей раскрыть неповторимую красоту любой женщины. Ренуар выбирает себе актеров не так, как это делают в театре — в соответствии с их амбуа, — а как художник, заранее зная, что именно он заставит нас увидеть в них. Вот почему лучшие исполнительские кадры у него хороши до неприличия, и в памяти от них остается след ошеломляющий, ослепительный, заставляющий невольно опускать глаза. Актер в такие моменты выходит за общепринятые исполнительские рамки, его захватывает своего рода обаятельность бытия, не имеющая ничего общего с актерской игрой.

Из всех искусств лишь кино и живопись в состоянии с таким откровением изобразить человеческое тело.

Сценарий

Разумеется, лишь ухищрениям критики мы обязаны тем, что можем позволить себе рассматривать в отдельности режиссуру и трактовку сценария. Оттенок комедии дель арте, подчиняющей себе игру актеров, несоответствие между исполнением и ролью — все это следствие вольного обращения с сюжетом. И в этом, как уже отмечалось, кроется одна из причин непонимания публикой Ренуара. Зритель хочет верить актеру, так же как и воплощаемому им сюжету. Неправдоподобие психологическое или фактическое имеет для него меньшее значение, чем соблюдение определенной логики в драматургическом развитии событий или фор-

мальное правдоподобие условностей фабулы. А это как раз то, на что меньше всего способен Ренуар. Для него первостепенное значение имеет не правдоподобие, а истинность детали, и для достижения этого ему случается выбирать наикратчайший путь в драматургическом развитии действия. Так, в самом начале фильма «Человек-зверь» история с маленькой собачкой крупного промышленника совершенно неправдоподобна да и интерпретируется она в качестве комической интермедии. Ренуару надо было оправдать демарш Фернана Леду перед крестным отцом своей жены. И он ухватился за первый попавшийся предлог. Конечно, он мог бы постараться заставить нас поверить в это, но сценка на перроне вокзала нравилась ему, его не смущало то, что герой вел себя в данном случае мужественно, вызывая тем самым симпатию зрителей, хотя в последующем кадре это опровергалось. Впрочем, нам известно, как работает Ренуар и какое значительное место отводит он импровизации. Нам известно также, сколько раз он предварительно поправляет и переделывает сценарий, прежде чем изменить его окончательно на съемочной площадке. Подобные методы отнюдь не благоприятствуют логическому развитию событий и правдоподобию сюжета. Но сколь плодотворны они для Ренуара, когда с их помощью нисходит к нему чисто кинематографическое вдохновение. Дело в том, что в действительности Ренуар кладет в основу сцены не сюжет, а тему, и сценарий служит ему в конечном счете лишь подспорьем. Есть у него тема зрительная и пластическая, как, например, вода, с которой мы встречаемся на протяжении всего его творчества, начиная с фильма «Дочь воды» и кончая «Рекой», а ведь были еще Марна в «Будю, спасенном из воды» и в «Загородной прогулке», болота Солони в «Правилах игры» и Луизианы в «Стоячей воде», а также наводнение в «Южанине». Есть тема драматическая и моральная, как, например, охота в «Правилах игры» (если сравнивать Клера и Ренуара, то из них двоих именно последний является настоящим моралистом, так как персонажи Клера преследуют друг друга, но не гонятся друг за другом). Так, фильм «Человек-зверь» построен в основном на метафорическом сравнении человека и машины. И это не абстрактная метафора, а метафора чувственная, физически ощутимая, наподобие того дружеского и плотского жеста Габена, когда он, преисполненный нежности, ласкает свой паровоз «Лизон». В фильме ничего нельзя понять, он кажется плохо скроенным, а зачастую и плохо сыгранным. Но это в том случае, если не видеть в нем ничего другого, кроме любовной драмы и документального свидетельства о железных дорогах. Иными словами, если рассматривать фильм как не лишённую правдоподобия декорацию для вполне реальной истории. Если речь действительно идет только об этом,

то Шарль Спаак и Дювивье могли бы сделать это гораздо лучше. Так что вряд ли стоит идти от общего к частному, от действия к интриге и от интриги к сцене, для того чтобы уловить тонкую организацию «Правил игры». Поэтому музыкальные шкатулки, медвежья шкура, в которой барахтается Октав, агония крольчонка, игра в прятки в коридорах замка — это все факты первостепенной важности для смыслового значения фильма, на них наматывается спираль драматургического действия всей сцены. Отсюда целостность и в то же время некоторая независимость каждой сцены по отношению к сценарию. Отсюда ее неповторимость, ее жемчужный отблеск, ибо кино паложило на нее свой отпечаток в виде концентрических кругов, подобно перламутру, наслонившемуся вокруг крошечного инородного тела в сердце жемчужины.

С этой точки зрения «Правила игры» — настоящий шедевр Ренуара. Ему удалось здесь полностью избежать драматургических построений, весь фильм — это сплошное переплетение ассоциаций, намеков, сходства, карусель разнообразных тем, в которой реальная действительность и нравственная идея строго соответствуют друг другу по значимости и ритму, по тональности и звучанию; и тем не менее структура фильма безукоризненна, ни один образ не бесполезен, все на своих местах. Это творение, которое можно и должно смотреть без конца, точно так же, как вновь и вновь можно слушать симфонию или размышлять перед картиной, ибо с каждым разом все тоньше и тоньше начинаешь ощущать внутреннюю гармонию произведения. И то, что фильм этот столь долго оставался непонятым, объясняется не только оригинальностью сюжета и психологической инертностью публики, но прежде всего его композицией, которая открывается лишь постепенно даже самому внимательному зрителю.

В плане драматургическом и даже романическом смерть Тутена в «Правилах игры», бегущего к оранжерее, — совпадение, не выдерживающее никакой критики. Подобное недоразумение слишком неоправданно. Если так рассуждать, то с кем угодно в любую минуту может случиться что угодно. Но Ренуар трактует это недоразумение, как нечто бесспорное и удивительно своевременное, оправдывая его метафорическим сравнением с охотой и легким намеком на недоразумение со свиданием в «Свадьбе Фигаро». Таким образом, промелькнувший «комочек» кролика и ассоциация с Бомарше подтверждают неизбежность смерти героя, и тогда это становится уже не произвольной случайностью, а оправданной необходимостью.

Иными словами, Ренуар кладет в основу своих фильмов не ситуации или драматургическое действие, а людей, вещи и факты. Подобная констатация, разъясняющая его манеру направлять игру актеров и трактовать сценарий, дает нам ключ к его мизансценам. Актер у него не «играет» сцену, которая сама по себе не является эпизодом сценария, и точно так же камера служит не для того, чтобы в первую очередь следить за драматургическим развитием действия, очищая событие от посторонних примесей, с тем чтобы выявить основные линии, а, напротив, стремится обратить наше внимание на его неповторимое своеобразие.

Жан Ренуар — сын Огюста. Но не следует искать наследие его отца в той формальной пластичности образа, которая и есть проявление дурного влияния живописи на кинематографию. Поразительная живописность ренуаровского творчества состоит отнюдь не в композиции его съемок или подборе кадров, а в самом его восприятии и отношении к внешнему миру. Если же, кроме всего прочего, «Загородная прогулка» воскрешает в памяти сюжеты и краски импрессионистов, то не иначе как из кокетства, и это исключение подтверждает общее правило. Жан Ренуар играет здесь, если можно так выразиться, в Ренуара (Огюста), точно так же как в «Правилах игры» — в Бомарше и Мюссе, — это забавная и ненавязчивая дань уважения, истинное проявление которого заключается не в сознательной имитации, а в тех общих привязанностях и сходном восприятии, свидетельством которых и являются фильмы Жана и живопись Огюста.

Фильмы Жана Ренуара идеальны, именно такими сделал бы их его отец, если бы можно было вообразить себе, что он оставит кисти ради камеры.

Живописность ренуаровского творчества выражается прежде всего в том внимании, с которым он относится к неповторимой значимости каждой вещи и их совокупности. Ренуар не пожертвует деревом ради леса. И в этом, более чем в его склонности к натуралистическим сюжетам, заключается истинный реализм Ренуара, реализм кинематографический. К этому следует возвращаться постоянно, дабы с точностью определить стиль экрана, сочетающий в себе реальную действительность и абстракцию, конкретные и общие понятия. В конечном же счете стиль кинематографиста и, я бы сказал, его место в ряду других определяется именно тем, каким образом он с ему одному присущей манерой воплощает на экране реальную действительность. Согласитесь, что искусство это на первый взгляд как будто бы такое конкретное

по сравнению со всеми другими на самом деле легко может стать абстрактным. Стоит лишь повнимательнее приглядеться к плохим фильмам, как станет ясно, что они сплошь состоят из символов, каких-то условных знаков, драматургических, моральных и эмоциональных пероглифов. И совершенно справедливо критика большей частью усматривает в «реализме» качественно определяющий критерий. Но то, что обычно именуют реализмом, представляет собой понятие не столь уж бесспорное и ясное, скорее, оно означает некое направление, тенденцию к верному отражению действительности. Вот потому-то апология «реализма» по сути своей не значит ровным счетом ничего (если только не отрицает этот реализм или не противоречит ему), ибо существуют тысячи способов правдиво отражать реальную действительность, так что направление это ценно не само по себе, а тем конечным результатом, к которому оно приводит, иными словами, дело в дополнительных факторах, определяющих общий смысл. Хорошее кино так или иначе неизбежно реалистичнее плохого. Мало того, предельно точное отражение реальной действительности правомочно лишь в той мере, в какой оно помогает более глубокому пониманию ее смысла.

Парадокс этот и лежит в основе развития всего киноискусства. И потому Ренуар — вне всякого сомнения величайший французский кинорежиссер.

Этот прирожденный моралист — самый «реалистичный» из всех кинематографистов. Меньше, чем кто-либо другой, он поступает реальностью ради смысла того, что хочет сказать.

В этом плане последние кадры «Будю» могли бы послужить эпиграфом ко всему французскому периоду творчества Жана Ренуара.

Будю, ставший женихом, бросается в воду. Логика драматургического и психологического развития действия предполагает, что столь серьезный шаг имеет определенный смысл: отчаяние это или самоубийство? Оказывается, ни то ни другое: Будю просто-напросто пытается спастись от буржуазных цепей брака. Такое толкование само по себе уже придает некоторую двусмысленность подобному акту, но и это еще не все. Падение Будю в воду — определенный акт. Но очень скоро Ренуар, так же как и его персонаж, забывает о смысле этого акта ради самого факта, и мало-помалу в центре внимания кинокамеры оказываются уже не измерения Будю, а его непосредственное ощущение данного момента, иными же словами, то удовольствие, которое получает Ренуар при виде удовольствия своего героя. Вода — это уже не просто «некая вода» вообще, а конкретная зеленоватая вода Марны в августе. Мишель Симон ложится на спину, поворачивается, отду-

ваясь, словно тюлень, он наслаждается этой водой, и постепенно мы тоже начинаем ощущать ее качества — ее глубину и даже теплоту. Когда Будю подплывает к крутому берегу, перед нами медленно разворачивается панорама пейзажа необычайно широкого охвата, на все 360 градусов. Но эффект этот, заведомо банальный, описательный, который мог бы означать лишь одно: пространство и вновь обретенную свободу — преисполнен ни с чем не сравнимой поэзии, и нас трогает вовсе не то, что пейзаж этот стал достоянием Будю, в действительности нас берет за живое красота берегов Марны сама по себе, богатство ее деталей, попавших в поле нашего зрения. И в конце концов крупным планом появляется прибрежная трава, а на ней отчетливо видна белая пыль, принесенная сюда с дороги ветром и жарой. Кажется, ее можно смахнуть пальцем, и нога Будю действительно стряхивает ее. Вот уже четыре года я не видел «Будю», но если даже до конца моих дней я буду лишен этого удовольствия, мне никогда не забыть этой травы и пыли на ней и взаимосвязи ее со свободой, обретенной клошаром. Вот вам длинное и очень лиричное воспоминание о сцене, в которой не происходит ровным счетом ничего. Разумеется, я мог бы привести в пример и многие другие, но все они подчеркивают одно и то же: предпочтение, которое отдает Ренуар внешнему облику вещей, вернее, ту главенствующую роль, которую он отводит им в своей драматургии.

Легко заметить в его творчестве особое предрасположение к воде. Я только что привел тому пример. Вода неизбежно влечет за собой мизансцену, ставшую на экране классической: это план с лодкой, который ставит сложные технические проблемы, связанные с переменной угла, отъездом камеры, ее движением, не говоря уже об озвучании. Поэтому обычно довольствуются тем, что снимают общий план с природы и дополняют его при монтаже крупными планами, отснятыми перед рир-экраном. У Ренуара подобная техника немыслима, ибо она предполагает полную отвлеченность персонажей от их окружения, допускает, что игра их, так же как и диалог, может иметь большее значение, чем естественные отблески воды на их лицах, ветер в их волосах, движение ветки вдалеке. Поэтому сцены с лодкой у Ренуара полностью снимаются на натуре, даже если от этого страдает раскадровка. Отсюда и их качество.

Тысячи примеров могли бы служить иллюстрацией его удивительной чувствительности к материальной, осязаемой действительности, к предмету и окружающей его среде; если можно так выразиться, фильмы Ренуара сотканы из кожи вещей.

Следствием этого является и то, что мизансцены его так часто олицетворяют собой как бы ласковое прикосновение. Или, во вся-

ком случае, взгляд. Раскадровка Ренуара существенно отличается от обычного препарирования, при котором пространство и время действия расчленены и определены заранее в зависимости от своего драматургического значения.

Глаз, от которого зависит ренуаровская раскадровка, подвижен и сообразителен (даже если ему случается быть сознательно рассеянным и ленивым).

В последней части «Правил игры» камера ведет себя, словно невидимый гость, прогуливаясь по салону и коридорам, разглядывая все с любопытством, но не обладая другими привлеканиями, кроме своей невидимости. Даже ее подвижность не намного превосходит подвижность человека (если принять во внимание, что в замке много бегают). Ей случается застрять где-нибудь в углу и неподвижно созерцать происходящее, подобно персонажу, который не может обнаружить своего присутствия, не помешав тем самым главным действующим лицам. Отсюда необычайно высокие качества длинного ренуаровского кадра, которые зависят не только от сценария и актерского исполнения, но и от той забавной и в то же время беспокойной манеры камеры — быть постоянным свидетелем происходящих событий.

Никто лучше Ренуара не смог уловить истинную природу экрана и освободить его от сомнительных аналогий с живописью и театром. В плане пластическом экран чаще всего приравнивают к рамке картины, в плане драматургическом — к сцене.

Исходя из этих двух аналогий материал в кадре располагают в соответствии со всеми четырьмя сторонами прямоугольника, подобно художнику или режиссеру в театре: Ренуар же, напротив, прекрасно понял, что экран — это отраженная поверхность кинообъектива, то есть прямая противоположность рамке: своего рода тайник, который по собственному усмотрению то скрывает от нас действительность, то открывает ее нашему глазу. То, что мы видим на этой поверхности, приобретает особый смысл в силу того, что за ее пределами есть нечто, скрытое от нашего взгляда.

Следует, правда, добавить, что пронизательности невидимого свидетеля фильма есть предел, его вездесущность ограничивают рамки кадра, подобно тому как с помощью убийства случается смирать тиранню.

А вот еще один кадр, который можно было бы поставить эпиграфом к творчеству Ренуара: тот план в «Правилах игры» на берегу пруда после охоты, когда Нора Грегор ради забавы смотрит в крошечную подзорную трубу и в «поле ее зрения» случайно попадает ее муж, целующий любовницу. Точно так же, как в наблюдении сцены посредством объектива всегда есть доля случайности, именно она, эта случайность, позволяет оценить в полную

меру наблюдательность и проницательность взгляда. Позиция кинокамеры — это вовсе не абстрактная, от третьего лица, позиция всеведущего романиста, хотя в то же время нельзя отождествлять ее с субъективным глазом глупого неодушевленного кинообъектива, нет, это совсем особая, свободная от всяких непредвиденных случайностей манера смотреть на мир, вобравшая в себя тем не менее конкретные свойства и качества глаза и объединившая место и время действия в пространстве: настоящее божье око в собственном смысле этого слова, если предположить, что бог может удовольствоваться одним оком. Таким образом, когда господин Ланж решается на убийство, камера остается во дворе, где находится Жюль Берри, она смотрит через окна лестницы, как Рене Лефевр спускается с этажа на этаж все быстрее и быстрее; вот он выходит во двор. Камера в это время расположена между двумя главными героями, спиной к Берри, но вместо того чтобы снимать, следуя за Ланжем вправо, она решительно поворачивает на 180 градусов влево, прогулявшись по пустым декорациям, чтобы вновь остановиться на Берри, причем движется она с той же скоростью, что и Рене Лефевр, и когда нам кажется, что тот уже рядом со своей будущей жертвой, в этот самый момент он вдруг поадаёт в поле нашего зрения¹.

Разумность пути, избранного кинокамерой, вызывает еще большее восхищение, чем его смелость. Эффективность такого пути обусловлена, с одной стороны, непрерываемостью обзора от начала до конца сцены, так как камера расположена среди самих декораций, с другой стороны, персонализацией камеры, которая, поворачиваясь вокруг своей оси, спиной к действующим лицам, выбирает таким образом наикратчайший путь. Лишь у Мурнау можно отыскать примеры подобного движения кинокамеры, совершенно свободно обращающейся и с персонажами и с драматургическими построениями.

С технической точки зрения такое понимание экрана предполагает наличие того, что я назвал бы глубиной бокового поля зрения, и почти полное отсутствие монтажа. Ибо мало того, что пока-

¹ Чтобы правильно меня поняли, следует уточнить, какова была бы классическая раскадровка этой сцены. Гипотезы может быть две:

1. Бесперывная панорама или же проезд вслед за Лефевром через двор от крыльца к фонтану, где стоит Берри.

2. Раскадровка со вставными планами (и, в общем, лучшая из всех возможных). Рене Лефевр выходит во двор и направляется к камере. Тут вклинивается план с Жюлем Берри, в котором затем появляется Рене Лефевр.

В обоих случаях раскадровка была бы чисто описательной, обусловленной самим ходом развития действия и положения актеров. (Прим. автора.)

занное нам стоит сокрытого от нас, кроме этого, сокрытое как бы напоминает о том, что понасть в поле зрения — случайная привилегия, над которой висит вечная угроза. Таким образом, мизансцена не ограничивается тем, что мы видим на экране, она предполагает, что остальная часть игровой площадки действительно просто скрыта от нашего глаза, но не перестает от этого существовать. Действие не довольствуется рамками экрана, оно шире их, только в какой-то момент своего развития попадает на экран, и потому действующее лицо появляется в поле нашего зрения не из-за предпологаемых кулис. В связи с этим для кинокамеры необходимо сохранять возможность внезапного поворота, остерегаясь того, чтобы взгляд ее не застал врасплох мертвую паузу или какой-нибудь провал в окружающей действительности. А это означает, что сцена должна игратья независимо от камеры на всей игровой площадке, и дело оператора — направлять свою «подзорную трубу» куда следует.

Таким образом, монтаж подменяется по мере возможности «сменой плана», что же только уничтожает пространственную прерываемость, не соответствующую природе глаза, но, главное, подчеркивает реальность «плана», иными же словами, единство места и действия, и так, по частицам, складывается целая сцена, а потом и эпизод.

Обычно именно так и проводятся все съемки, даже когда каждый план подготавливается, освещается и играется в отдельности, хотя в таком случае экран уже не скрывает ничего, потому что скрывать-то нечего.

Фундаментальная противоположность этих двух режиссерских эстетических концепций отчетливо проявляется, например, в «Эдуарде и Каролине», где Беккер, в технике которого обычно большое место отводится монтажу, хотел изобразить пикник в стиле праздника в «Правилах игры»; но полностью отказаться от плана он так и не смог, поэтому в фильме постоянно ощущается некоторое несоответствие, несогласованность, так как он стремился и дать нам почувствовать одновременность драматического действия и в то же время, независимо от этого, связать воедино фрагменты сцены, снятые отдельно, с тем, чтобы выделить игру актера и диалог.

Лишь благодаря исключительной своей опытности Беккеру удалось ловко спрятать швы, однако, если присмотреться повнимательнее, нельзя не заметить этих стыков.

Едва заметная пустая пауза у актера в начале реплики, нечто неуловимое в неподвижном внимании камеры, а главное, в подборе кадров, где уже нет места никакой случайности, выдает существование п л а н а.

Напротив, подобного чувства совершенно не испытываешь в «Правилах игры», где действие все время играет в прятки с камерой и декорациями, переходит из кухни на второй этаж, из большого салона в курительную, из буфета в коридоры, и при том ни одна мельчайшая деталь этого удивительного комплекса реальной жизни не только не перестает существовать в подсознании, но и продолжает свое собственное существование вдали от нас точно так же, как и у нас на глазах.

И наконец, следует, хотя бы для того, чтобы напомнить, показать, как и почему приверженность Ренуара реализму, выходящему за рамки кадра и касающемуся даже построения мизансцен, привела Ренуара на десять лет раньше Орсона Уэллса к глубине пространства в кадре. Об этом он писал в своей знаменитой статье в «Пуэн», которую мы цитировали выше: «...по мере того, как продвигается моя работа, я все больше и больше склоняюсь к тому, что надо строить мизансцену вглубь по отношению к экрану. И чем больше мне это удастся, тем решительнее я отказываюсь спокойно усаживать двух актеров друг против друга перед камерой, словно перед фотоаппаратом. Мне гораздо удобнее свободно располагать моих персонажей, причем на разных расстояниях от камеры, и заставлять их двигаться. Для этого мне необходима большая глубина пространства в кадре...» Такое объяснение, чисто техническое, является не чем иным, как практическим выводом, непосредственно вытекающим из поисков стиля, который мы и пытались здесь определить. Глубина пространства в кадре и есть, иными словами, та самая свобода «бокового поля зрения», в которой нуждается Ренуар. Только наши рассуждения начинаются с экрана, в то время как Ренуар, со своей стороны, думает прежде всего об актерах.

Четкость глубины пространства в кадре свидетельствует, кроме всего прочего, о дополнительных поисках, которые вовсе не обязательно влекут за собой боковую подвижность, определяемую главным образом игрой исполнителей. Такое построение кадра свидетельствует о том, что декорация и актер — это нечто единое, и подтверждает полную взаимосвязь всего реально существующего, будь то человек или камень. Для изображения же пространства четкость в глубину является необходимой разновидностью того реализма, который предполагает постоянное чуткое ощущение окружающего мира, но она же вводит нас и в мир метафорических аналогий и (употребляя в ином, но не менее поэтическом смысле бодлеровское слово) соответствий.

Наиболее чувственный и зрительно ощутимый из всех кинематографистов, Ренуар позволяет нам проникнуть в самую сокровенную сущность своих персонажей, ибо он неизменно влюблен в их

внешний облик, а это, без сомнения, верный путь к раскрытию их души.

Знание у Ренуара идет от любви, а любовь от чувственного ощущения мира. Гибкость, подвижность, живая объемность его мизансцен — это следствие его стремления творить для собственного удовольствия и нам на радость одеяние без швов из реальной действительности.

«Cahiers du cinéma», 1952, janvier,
№ 8.

Жан Ренуар о себе

Переводы с французского.

Воспоминания

Я люблю кино с 1902 года. Мне было восемь лет, и я был воспитанником эдакой элегантной тюрьмы, украсившей себя именем коллеж.

Как-то воскресным утром мы увидели в приемной коллежа некоего субъекта, похожего на фотографа, который втаскивал странные предметы. У этого господина был галстук «лавальер», остроконечная бородка и панталоны художника. В течение долгого часа мы смотрели, как он с помощью двух рабочих собирал аппарат, пробовал ацетиленовую лампу, вешал экран, и так далее. Потом началось представление. Киномеханик показал нам сначала несколько видов парижских кварталов, которые он снял сам. Я припоминаю, что эти виды показались мне сначала расплывчатыми и не из-за качества фотографии, а, скорее, от непривычки. Но дети, как дикари, быстро привыкают к кинематографу, и через несколько мгновений я уже все понимал. Мои товарищи тоже; и мы стали вслух называть уголки города, которые узнавали.

Затем нам показали комический фильм «Приключения Авто-Мабуля». Авто-Мабуль был одет в куртку из козьей шкуры, вздыбленная шерсть которой, закрепленная каким-то составом, торчала во все стороны. Огромная фуражка и гигантская пара очков дополняли необычный костюм этого причудливого ежа. Он пытался завести машину у гаража. Приключение сопровождалось дымом, вспышками пламени и взрывами. Внезапно машина сама мчалась назад. Она останавливалась перед самым носом ошеломленного прохожего, а затем бросалась вперед на предельной скорости. Когда она проносила мимо, Авто-Мабулю удавалось вскочить и схватиться за руль, путаясь в козьей шкуре. Фильм заканчивался исчезновением автомобиля и шофера в большой луже.

Я бы дорого заплатил, чтобы снова увидеть эту программу. Вот это настоящее кино, оно намного лучше, чем экранзация романа Жоржа Оне или пьесы Викторьена Сарду.

Моем вторым этапом на пути к кинематографу стали «Тайны Нью-Йорка», которые я увидел во время войны. Кажется, это было

в кинотеатре «Американ Синема» на площади Пигаль. Служил я тогда в авиации и когда вернулся в свою эскадрилью, то, захлебываясь от восторга, рассказал товарищам об этом зрелище. Из-за этого увлечения мне дали прозвище Элеп Додж¹.

Но вскоре все мои товарищи также «заболели» этим фильмом и стали ревностными поклонниками героини фильма. Позже я познакомился с актрисой. Это была храбрая американка, чрезвычайно милая и вовсе не «небесное создание».

Моя третья история более значительна. Она также относится к военному времени. Назовем ее: «Откровенные, именуемое Шарло». Это произошло благодаря прозорливости одного моего товарища по эскадрилье. Первые фильмы Шарло поразили его и убедили в том, что кино в будущем будет играть первостепенную роль в жизни народов. Он доходил до того, что утверждал, будто наступит время, когда фильмы будут оцениваться видными критиками, подобно театральным спектаклям, романам, музыке и стихам...

Послевоенный период для любителей кино был подобен «золотому веку». Это был великий час американского кино. Большие кинотеатры презирали его и предпочитали показывать французские претенциозные благоглупости, неловко сыгранные актерами в устаревшей манере, или же вовсе нелепые итальянские фильмы.

Американские фильмы шли в маленьких, очень дешевых кинотеатрах. Показывали два или три фильма в один сеанс и программа менялась два раза в неделю. Случилось так, что несколько месяцев подряд я ходил в кино три раза в день, то есть я проглатывал семь или восемь фильмов, пятьдесят в течение недели и около двухсот в месяц.

Мысль о том, чтобы работать в кино, не приходила мне в голову. Мне казалось невозможным сделать что-нибудь приличное во Франции. Эти американские фильмы, которые я так любил, эти прекрасные актеры, игра которых приводила меня в восхищение, разве они не третировались или просто были неизвестны многим нашим критикам. Скромно мечтая идти тем же путем и не надеясь даже сравниться с этими образцами, как я мог представить себе минимальный успех в такой консервативной стране, как наша?

Отправиться в Америку? Этот план казался утопией, и у меня никогда не хватало нахальства задуматься над ним всерьез.

Однажды в кинотеатре «Коллизей» я увидел «Пылающий костер». Режиссером и главным исполнителем был Иван Мозжухин, продюсером — мужественный Александр Каменка из фирмы «Альбатрос». Публика орала и свистела, шокированная зрелищем, столь отличным от ее привычной пищи.

¹ Имя героини фильма «Тайны Нью-Йорка».

«Загородная прогулка». 1936

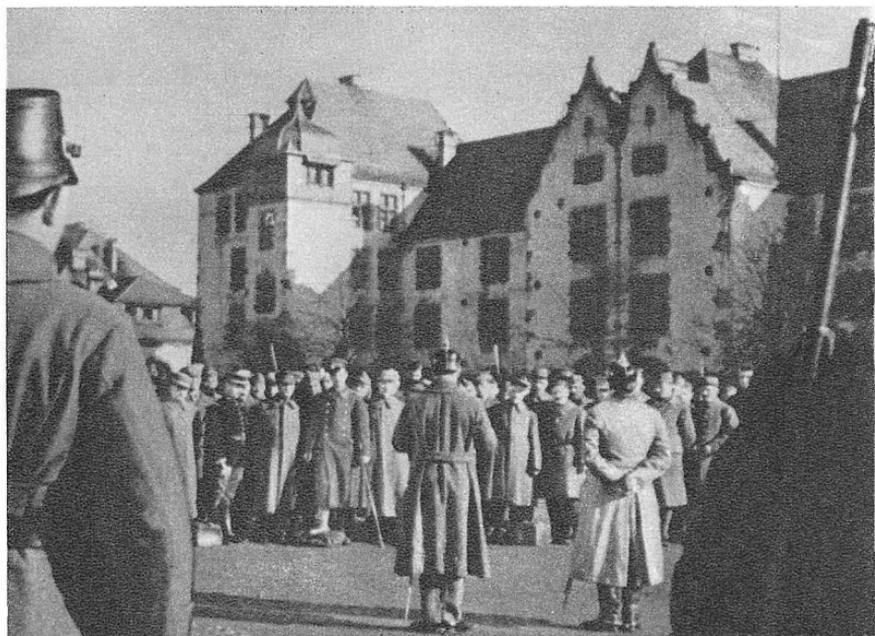






«Великая иллюзия». 1937







Листовка, выпущенная перед съемками фильма «Марсельеза»

1789



LE FILM DE L'UNION DE LA
NATION FRANÇAISE

contre une minorité d'exploiteurs

LE FILM DES DROITS DE
L'HOMME ET DU CITOYEN

*Pour la première fois un film sera commandité par
le Peuple lui-même par une vaste*

SOUSCRIPTION POPULAIRE

2 Francs la part de commandite!

2 Francs le billet de souscription!

2 Francs qui viendront en déduction du prix des
places dans les salles où le film sera projeté.

SOUSCRIVEZ!

*Chaque organisation, fédération, syndicat, et doit de collaborer
selon ses moyens à cette œuvre grandiose, se doit d'aider les
techniciens, les artistes et les ouvriers du cinéma qui travaillent
à la réalisation de ce film sous la direction de Jean RENOIR.*

AFFICHETTES et TRACTS sont à votre disposition
EN AVANT...

*Pour que le Peuple de France ait son
film sur la Révolution Française de 1789.....*

EN AVANT...

*Pour la première expérience d'un
film pour le Peuple et par le Peuple.....*

SOUSCRIVEZ!

FAITES SOUSCRIRE...

1937

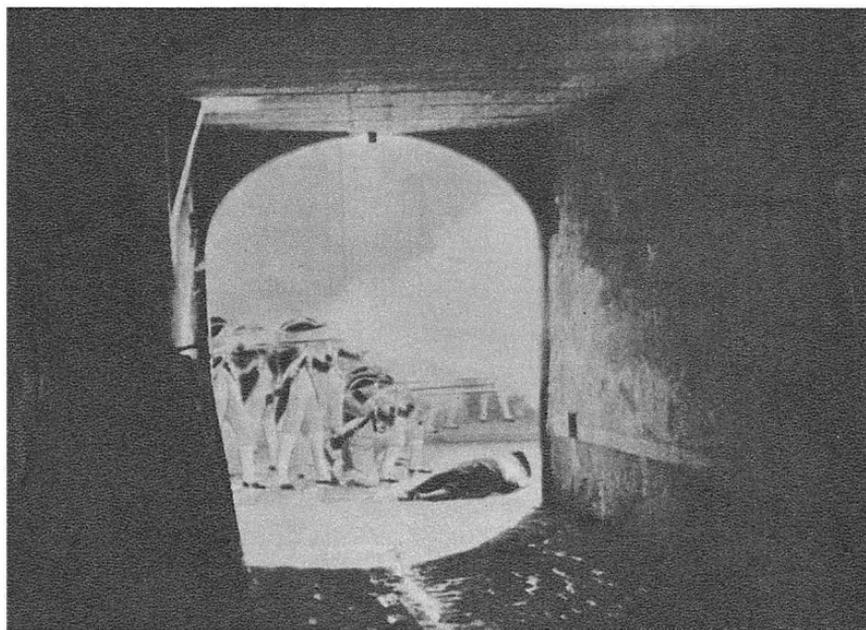
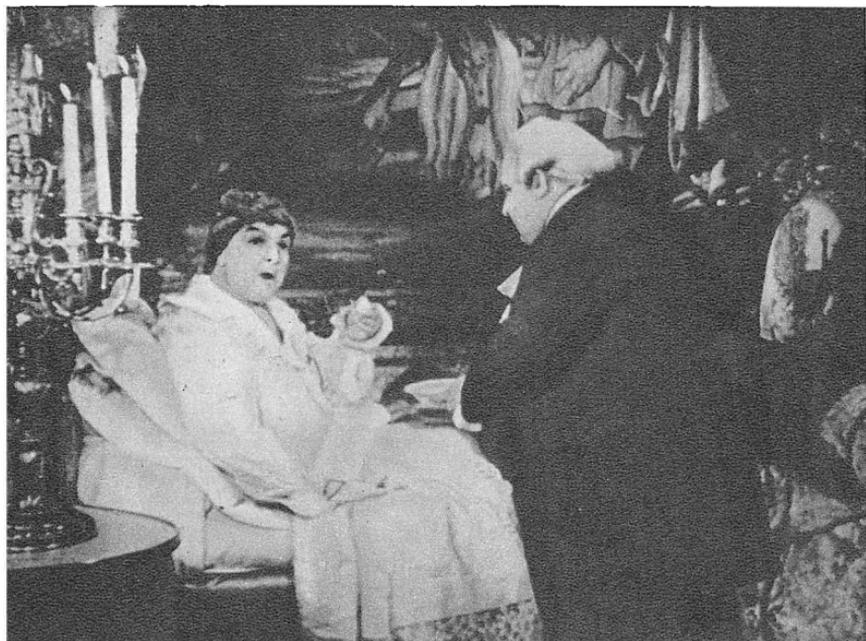
POUR TOUS RENSEIGNEMENTS ET TOUS ENVOIS DE FONDS

LA MARSEILLAISE

27. Rue d'Anjou — PARIS (VIII^e)

«Марсельеза». 1937







Я был восхищен. Наконец я увидел настоящий фильм, созданный во Франции. Разумеется, он был сделан русскими, но в Монре, во французской атмосфере, под нашим небом; этот фильм был показан в хорошем кинотеатре, правда, он не имел успеха, но все же вышел на экран.

Я решил оставить свою керамику и попытаться заняться кинематографом.

Мои первые работы, по моему мнению, не представляют никакого интереса. Ценность их заключается в игре Катрин Гесслинг, потрясающей актрисы, которая была слишком потрясающей, чтобы ее могли переварить робкие французские коммерсанты. Этим объясняется ее исчезновение.

Наивно и прилежно я пытался подражать своим американским учителям. Я не понимал, что еще в большей степени, чем со своей расой, человек связан с землей, его питающей, с условиями жизни, формирующими его тело и мозг, с пейзажами, ежедневно проходящими у него перед глазами. Тогда я еще не знал, что француз, который живет во Франции, пьет красное вино и ест сыр «бри», созерцая растворившиеся в серой парижской дымке улицы, не может создать ничего истинно значительного, если он не опирается на традиции людей, живущих одной с ним жизнью.

Единственное, что я извлек из своих первых и наивных кинематографических работ,— это довольно хорошее знакомство со съемочной и осветительной аппаратурой, декорациями и особенно с техникой трюков. Я стал ловким создателем макетов; воссоздание уменьшенного пейзажа или улицы в миниатюре переполняло меня счастьем. Я значительно меньше стал ходить в кино, так как у меня не было времени. Моя любовь к американским фильмам становилась менее абсолютной. Быть может, из-за присущего мне духа противоречия и еще потому, что снобы завладели американским кино. Впоследствии еще и потому, что, став золотых дел мастером, я научился замечать раковины в металле.

Счастливым случаем в 1924 году привел меня в кинотеатр, где показывали фильм Эриха фон Штрогейма. «Глупые жены» поразили меня. Я должен был посмотреть этот фильм, по крайней мере, десять раз.

Сжигая все, чему я поклонялся, я понял, насколько я заблуждался до сих пор. Я перестал обвинять публику в так называемом непонимании и увидел возможность тронуть ее показом настоящих сюжетов в традиции французского реализма. Я огляделся и, восхищенный, открыл огромное количество чисто французских элементов, которые можно и нужно перенести на экран.

Я начал понимать, что движения прачки, женщины, причешивающейся перед зеркалом, зеленщика, стоящего у своей тележки,

обладают несравненной пластической выразительностью. Я занялся изучением французского жеста по картинам моего отца и художников его поколения. Затем, гордый своими новыми достижениями, снял свой первый фильм, о котором стоит говорить,— «Нана» по роману Эмиля Золя.

Я пересмотрел эту ленту два или три года тому назад. Она свидетельствует о большой искренности при всей ее неуклюжести. Когда человек молод, пусть он повержен, унижен и освистан, как это было со мной, даже тогда он продолжает лелеять в себе какие-то стремления. Это чувствуется в «Нана». Как бы то ни было, я все еще люблю этот фильм.

Одна из самых величайших радостей моей жизни была испытана мною в Москве три или четыре года тому назад, когда один русский товарищ представил меня залу и зрителям, которые не знали моего имени, принялись аплодировать моей старой «Нана»...

Этот фильм шел в первоклассном кинотеатре на Бульварах несколько недель и дал довольно приличные для того времени сборы, он был продан за границу по цене, которой мы хотели бы достичь сегодня, и все же в коммерческом отношении он стал полным проигрышем. Я потерял на этом фильме все свои деньги до последнего су, но приобрел уважение к силе тогдашних хозяев и убеждение, что, пока они будут существовать, независимому художнику ничего с ними не поделать.

Существует еще одно обстоятельство, способствующее удаче, которым я пренебрегал: дело в том, что кинематограф, как и другие профессии, это «среда», и для «чужака» проникновение в эту среду становится проблемой не только идей и тенденций — это также проблема языка, привычек, одежды и так далее.

История учит нас, что большие перемены в жизни народов и общественных институтов начинаются внутри. Ошибка моя заключалась в том, что я для начала не стал своим именно «внутри».

Я нашел работу и сделал по заказу несколько бесцветных фильмов. Они не пользовались успехом, но продюсеры были довольны. Они говорили, что я делаю коммерческие фильмы. На киножаргоне коммерческий фильм это не фильм, приносящий деньги. Это фильм, задуманный и выполненный по канонам коммерсантов. Однако в продукции этого периода было два исключения: одно — «Маленькая продавщица спичек», которая для меня стала превосходной возможностью усовершенствовать мои технические знания; второе — «Лодырь» — немой «Лодырь», сыгранный танцовщиком Помьесом и актером Мишелем Симоном.

Я сделал «Маленькую продавщицу спичек» в содружестве с Жаном Тедеско на крохотной студии, которую мы оборудовали на чердаке «Старой голубятни».

В основании всего этого дела лежала наша вера, что отныне необходимо применять панхроматическую негативную пленку вместо ортохроматической. Но эта техника требовала много освещения, а у кинопромышленников не было убежденности в необходимости этих нововведений.

Мне уже удалось убедить фирму, для которой я работал, в необходимости употребить объектив большой светосилы, что по эффекту своему на ортохроматической пленке приближало изображение к его современному виду. Теперь все употребляют эти объективы, такие, к примеру, как «Кук-2», но в те времена мне пришлось упорно бороться и спорить, чтобы убедить людей в необходимости их приобрести и, более того,— пользоваться ими.

Кстати, сейчас я стал плохо относиться к этим объективам. Чувствительность современной эмульсии, совершенство работы лабораторий делают подобные открытия бесполезными. И вторая причина отдаляет меня от применения их. Чем дальше углубляюсь я в хитросплетения режиссерской профессии, тем больше склоняюсь к глубинным мизансценам. Все более и более я отказываюсь от соединения двух актеров в кадре, послушно сидящих как будто перед аппаратом у фотографа. Для меня удобнее свободно располагать действующие лица на различном расстоянии от съемочной камеры и предоставлять им свободу передвижения. Для этого мне необходима глубина кадра, и мне кажется, что резкость его очень приятна, когда она исходит от объектива, который обладает ею от рождения.

Это лучше, чем если она достигается диафрагмированием объектива с малой глубиной резкости.

Французская фотография в 1925 году была нарочито грубой, а многочисленные тени на лицах меня глубоко огорчали.

Применение объективов большой светосилы давало возможность уменьшить количество осветительных приборов. Тем самым упрощалась система теней на лице.

Но вернемся к «Старой голубятне». С Тедеско и другими товарищами мы смонтировали оборудование, которое, по сути, является прародителем современного оборудования студии. Характерной особенностью нашей студии явилось применение электроламп, работавших при повышенном напряжении. Эти лампы мы помещали в жестяные коробки — либо перед белой поверхностью, которая дает меньше бликов, либо перед зеркалами прожекторов, то отдельными лампочками, то группой ламп, именно так, как теперь делают повсюду. Мы оставили несколько вольтовых дуг, которые позволяли располагать крупные тени на лицах и декорациях. Разумеется, специалисты со студий издевались над нами, но мы верили в то, что делаем, так как другие специалисты, та-

кие, как господин Ралег, мой старый учитель, или инженер Ришар, одобрили наши искания.

Аппаратура наша получала ток от движка, который мы сами смастерили и мотор которого (снятый с попавшего в аварию автомобиля «Фарман») охлаждался водой из крана.

Мы сами создавали декорации, макеты, костюмы и т. д. Мы сами проявляли пленку и печатали. В течение года мы занимались понемногу всеми видами нашей профессии. В результате получился фильм не хуже других, с эпизодом феерии, который заинтересовал зрителей, а качество изображения, которым мы обязаны оператору Башле, сочли ослепительным. К несчастью, довольно глупый судебный процесс прервал карьеру этого фильма и обрек на неуспех наше ремесленное предприятие.

Что касается «Лодыря», то этот фильм коммерческого склада при довольно скромном бюджете был снят очень быстро. Мне повезло в том отношении, что в нем смог дебютировать Мишель Симон, который уже тогда был великим актером. И сотрудничество с танцором Помьесом, которого вскоре унесла смерть, остается в моих воспоминаниях приятным периодом моей карьеры. Съемки этого фильма, не имеющего тесных связей с театральной пьесой, по которой он был сделан, — бурлеска с трагическими и феерическими эпизодами — принесли мне глубокое удовлетворение.

Наконец, мы добрались до события, которое отразилось в жизни всех людей, которые стремятся жить кинематографом, — это появление фильма «Певец джаза». Успех этого фильма перевернул наши кинематографические привычки. Французы сначала с недоверием, а потом с восторгом принялись снимать «говорящие фильмы». Как и всем остальным, мне хотелось снимать «говорящие фильмы», но я считался режиссером немых драматических фильмов, неким врагом театра, а в этой новой профессии первые шаги состояли в переводе на пленку слово в слово театральных пьес, пользовавшихся успехом, и я оказался не нужен.

Два года я ждал, пока подвернется случай. В течение этого времени все коммерческие устои, на которых покоилось кинематографическое здание, с треском рушились. Причина была простой. До появления звукового кино почти все зарубежные фильмы могли легко стать доступными французскому зрителю, стоило лишь сменить иностранные титры на французские. Хозяевами положения были владельцы кинотеатров. Звуковой фильм все это изменил: язык стал барьером, за которым наши фильмы находились как бы под защитой. Хозяевами кино стали не только прокатчики, но и продюсеры.

Чужеземцы начали борьбу. Вскоре они найдут эффективное средство борьбы в виде дубляжа фильмов, а пока продюсеры ра-

зорялись — они сделали крупные капиталовложения, надеясь на фантастические сборы от звуковых фильмов, и очень быстро попали в лапы прокатчиков, то есть посредников. Это очень похоже на современное положение. Можно сказать, что — за редкими исключениями — французское кино теперь принадлежит тем, кто сумел стать между промышленником и потребителем, то есть людям, которые не рискуют ничем или почти ничем и которые уверены, что заработают наверняка.

Мой первый говорящий фильм стал для меня чем-то вроде экзамена. Мне не доверяли. Я должен был дать доказательство своей пригодности. Я добился права снимать «Ребенку дают слабительное» по Фейдо.

Этот фильм не знаменит, но я снял его за четыре дня, а в нем все же больше 2 тысяч метров, стоил он продюсеру 200 тысяч франков, а принес более миллиона.

К тому же я хорошо сделал, что начал с него. Вероятно, я бы сломал себе шею, если бы дебютировал в звуковом кино произведением значительным. То была пора искусственных звуков. Аксессуары и декорации «строились» в расчете на звук, при этом с невероятной наивностью. Эти новшества меня раздражали и, желая на чем-нибудь сорвать свое дурное настроение, я решил записать реальный звук спускаемой воды в уборной. Это стало революцией, которая сделала для моей репутации больше, чем съемка дюжины удачных сцен. Художественные и научные шишки крупных звуковых обществ заявили, что это «отважное нововведение». После такого мастерского удара мне не могли отказать в том, о чем я просил целый год: в возможности снять «Суку» по роману Ля Фушардьера.

В «Сукe» я был безжалостен и — должен сознаться — несносен. Я сделал этот фильм, как хотел, как я его понимал, не принимая в расчет желаний продюсера. Я не показал ему ни одной строчки из режиссерской разработки, ни фразы из диалогов и устроил так, чтобы снятый материал оставался ему неизвестным до окончания работы над фильмом. Тогда-то и разразился великолепный скандал. Продюсер ждал водевиля, а увидел драму — мрачную, безысходную, с убийством в виде аттракциона, что было совсем не в духе времени.

Меня прогнали со студии с особым запретом появляться в монтажной, а так как каждый день я пытался проникнуть туда, то вызвали полицию. Потом продюсер, видя, что монтаж фильма в соответствии с его представлениями потерпел фиаско, решил — раз уж все потеряно, — что, быть может, лучше все же позволить монтаж сделать мне. Я смог теперь приходить в монтажную и мало-помалу исправлять содеянное продюсером.

В первый раз фильм был показан в Нанси. Это был невиданный провал! Жители Нанси явились, поверив рекламе, обещавшей море смеха...

Я добился, чтобы на рекламных плакатах был обозначен истинный жанр моего фильма. Один храбрый прокатчик в Биаррице, господин Сирицкий, показал «Суку» своим зрителям, и фильм прошел с большим успехом. Тогда решено было показать его в Париже, в «Колизее», и в течение многих недель я жил в боевой атмосфере, столь приятной для людей моей профессии и столь знакомой по «Нана».

К несчастью для меня, эта борьба, которую пришлось выдерживать ради моего фильма, создала мне скверную репутацию и после этого фильма мне было очень трудно найти работу. Я слыл невозможным человеком, способным совершить любое насилие над продюсерами, несогласными с моим мнением. Я жил, как мог, делая немногочисленные жалкие фильмы, пока Марсель Паньоль не позволил мне снять «Тони».

«Тони» стал для меня возможностью снимать по-настоящему, вырваться из глубокого конформизма, которому столь преданы руководители кинопромышленности. Короче — это была свобода души и тела, без которой никто в мире не может сделать настоящего произведения.

Во время съемок «Тони» я многому научился. Этот фильм дал мне мужество, необходимое для того, чтобы экспериментировать в различных направлениях.

Затем я сделал «Преступление г-на Ланжа», потом «Жизнь принадлежит нам», «На дне», «Великую иллюзию», «Марсельезу» и только что закончил фильм «Человек-зверь». Я не знаю, хороши эти фильмы или плохи. По моему скромному мнению, это не имеет никакого значения. Я знаю лишь, что теперь я понял, как нужно работать. Я — француз и должен работать в совершенно национальной манере. И я знаю также, что только так я смогу тронуть сердца людей других наций, чем буду содействовать делу интернационализма.

Я знаю, что американский кинематограф скатится вниз, потому что он более не американский. Я знаю также, что мы должны не отталкивать, а поглощать иностранцев, которые приносят нам свои познания и свой талант. Это политика, которая прекрасно удавалась французскому искусству от Леонардо да Винчи до Пикассо. Я считаю, что кинематограф не стал промышленностью, как обычно утверждают, и толстосумы, являющиеся в кино с миллиардами, графиками и письменными столами с зеленым сукном, ломают себе на этом шею. Кино — это профессия ремесленников (в самом высоком значении этого слова), и эти ремесленники,

объединившись для защиты, сумеют сделать из нашего кино первое в мире. Зная это, я думаю, что мне предстоит еще многое сделать в области искусства, которое, если бы оно было свободным, во многом смогло бы помочь людям в познании людей и вещей.

«Le Point», 1938, décembre, № 18. —
Цит. по кн.: «Jean Renoir. Premier Plan», Lyon, № 22 — 23 — 24, 1962, pp. 7—16.

«Тони» и классицизм

Воодушевление и сомнения, которые охватывали меня во время постановки «Тони», еще не угасли во мне, и я убежден, что они все еще есть у моего компаньона по этой аванюре — продюсера фильма Пьера Го. Это связано с важным вопросом «натуральности», который и сейчас существует в нашем деле. Может ли кинематограф позволить себе трансформацию реальности или, напротив, он должен быть рабом природы? Должны ли мы оставаться под знаменем «Калигари» или же продолжить опыты «Рима — открытого города»?

Какие соображения привели нас к эксперименту «Тони». Определяющее среди них — это то, что кинематограф, как мы считали, остается прежде всего фотографией, а искусство фотографии наименее субъективное из всех искусств. Хороший фотограф (например, Картье-Брессон) видит мир таким, каков он есть, отбирает, различает в нем то, что заслуживает быть увиденным, и запечатлевает как бы случайно, без какого-либо трансформирования. И вообще, как полагать возможными эти трансформации, когда основной элемент нашего искусства, человеческое лицо, так мало им поддается?

В период «Тони» я был против грима. У меня было честолюбивое желание как можно ближе подвести создаваемые элементы фильма, элементы, которые никак не могли зависеть от случайностей, к характеру повседневности, случайности.

То же самое с декорациями: в «Тони» нет павильонов; пейзажи, дома таковы, какими мы их увидели. Актеры или просто жители Мартига пытались походить на прохожих, которых они изображали; впрочем, профессиональные актеры, за редким исключением, принадлежали к тем же социальным слоям, нациям, расам, что и их герои. В основе сценария было действительное происшествие, рассказанное Жаком Мортье, комиссаром полиции в

Мартиге. Все было пущено в ход, чтобы как можно больше приблизить нашу работу к документальному фильму. Мы добивались того, чтобы публика поверила, что отдельные эпизоды драмы были сняты скрытой камерой, которую люди, втянутые в действие, так и не заметили. Я, вероятно, не был первым, кто предпринял подобную попытку, как не был и последним. Позднее итальянский неореализм довел этот прием до совершенства.

Сейчас я вступил в такой период своей жизни, когда пытаюсь отойти от этого внешнего реализма и найти более сложный стиль, близкий к тому, что мы называем «классическим». Это не значит, что я отказываюсь от «Тони»; это попросту означает, что я — жертва своего собственного духа противоречия. Во времена «Тони» лучшие достижения французского кино были основаны на подражании театру Бульваров. В драме это были преувеличенно широкие жесты, насупленные брови, искривленные рты; в комедиях — неизменная улыбка инженю, самонадеянный авторитет слегка увядших героев-любовников, а в общей сложности — сентиментальность, которую я находил невыносимой, наследием дешевого романтизма. И мое желание противопоставить этой искусственности действительно событие в его достоверном, естественном окружении было совершенно нормальным.

Сейчас кинематографическая индустрия щедро осыпает меня этой самой натуральностью. Грязные парни в заплывающих бистро, отбившиеся от рук девки, отдающиеся некрасивым совратителям в наводненных клопах гостиничных номерах. Царство сомнительного белья, плохо вымытых тел, перепачканных мазутом рук. Суп с плохо прожаренным луком вызывает у меня желание пойти пообедать в приличном ресторане. Это-то я и пытаюсь сделать посредством своих последних фильмов.

Я сожалею, что «Тони», которого бойкотировала при выходе на экраны критика¹ и, признаться, публика, пришлось изрезать. Когда фильм идет плохо, это раздражает и кажется, что купюрами можно все исправить. И ничего не исправляешь. Уступки только портят дело. Эпизод, который нам больше всего нравился в «Тони» и в котором мы стремились все воспроизвести так, как это происходило в подлинной драме подлинной жизни, — это была сцена, где жена-убийца тащила ручную тележку с телом мужа. На тележку было свалено белье, прикрывающее труп. Угольщики-корсиканцы — они частично остались в фильме — сопровождали эту

¹ Господин Пьер Го, продюсер «Тони», объяснил нам, что Жану Ренуару здесь изменяет память: при выходе на экраны «Тони», за несколькими исключениями, получил превосходные отзывы. (Прим. редакции «Cahiers du cinéma».)

погребальную повозку, полагая, что она совершает невинный путь к плотомойне, по тропинкам, идущим вдоль возвышающегося над Беррийским прудом холма. Они шли, рсточая шутки прекрасной испанке и развлекая ее прекрасными своими песнями. Этот проход исеа.

«Тони» — очень простой фильм. Он вобрал в себя все недостатки, присущие честолюбивым начинаниям. Я был бы счастлив, если бы вы смогли в нем разглядеть частичку моей великой любви к той средиземноморской общине, средоточием которой является Мартиг. Эти разноплеменные и разноязычные рабочие, пришедшие во Францию в поисках чуть более человеческой жизни, — они и есть самые достоверные остатки греко-римской цивилизации, сделавшей нас теми, кто мы есть.

24 мая 1956 г.

«Cahiers du cinéma», 1956, juin, № 60.

Письмо киномеханику¹

Уважаемый господин киномеханик!

Это — обращение одного технического работника к другому.

Вы будете сейчас демонстрировать мою «Великую иллюзию».

Этот фильм чувствует себя прекрасно, несмотря на свой возраст: 22 года. И все же от времени своего рождения он сохранил некоторые характеристики, модные в 1936 году. Одна из них состоит в том, что он был создан для экрана с соотношением сторон 1,33 : 1. Я снимал каждый кадр так, чтобы заполнить эту поверхность и не оставить пустот. Я сосредоточил ряд деталей в верхней и в нижней части кадра. Показывая мой фильм на современном экране, немного более широком, Вы рискуете убрать эти подробности, которые я считал важными, а также отсечь часть голов персонажей фильма, что мне кажется не эстетичным.

Я прошу Вас помочь мне показать мое произведение в самых лучших условиях, то есть на экране соответствующих пропорций.

Заранее благодарен.

Дружески Ваш

Жан Ренуар

¹ Это письмо помещалось в коробке с первой частью фильма «Великая иллюзия» при его повторном выпуске на экран в 1958 году.

В настоящем издании приводится по тексту, опубликованному в журнале «L'Avant-Scène du Cinéma», 1965, janvier, № 44.

Меня спрашивают...

Меня спрашивают, какую эволюцию я претерпел после «Правил игры»? Не думаю, чтобы этот вопрос представлял сколько-нибудь существенный интерес.

Прежде всего фильм делается не одним человеком. Это результат работы целого коллектива. Разумеется, есть кто-то один, кто оказывает влияние на этот коллектив, кто практически становится его вдохновителем, руководителем и, как говорилось прежде в кустарных промыслах, хозяином. У истоков американского кино такая роль часто выпадала на долю ведущего актера. Вполне правомочно сказать «фильм Дугласа Фербенкса или Мери Пикфорд», так как они влияли на работу своих коллективов больше, чем кто-либо другой. Случалось, что наиболее глубокий след оставляли в общей работе писатели. Но чаще всего это были режиссеры. Да и теперь в Европе фильм — это прежде всего работа режиссера; в Америке же — продюсера.

Будучи режиссером, я убедился, что именно я и люди моей профессии являемся настоящими шеф-поварами, единственно способными готовить изысканные блюда. Но в то же время я хорошо знаю, что мы не можем ничего сделать без тех, кто готовит соус, поджаривает мясо, выбирает вина и так далее... Так же как не можем обойтись и без владельца ресторана. Бывают рестораторы высокого класса, а бывают и весьма заурядные. Рестораторы второй категории беспрестанно терзают своего шеф-повара, приставая к нему с непрошеными советами: побольше соли... слишком много эстрагона в курице... Тогда как продюсеры — простите, рестораторы — высокого класса оставляют своего шеф-повара в покое. Их талант заключается в тщательном подборе такового, в окружении его определенным коллективом, в предоставлении ему необходимых технических средств, соответствующих его творческой индивидуальности.

Если же тем не менее дело не ладится, у продюсера всегда есть возможность выставить всех вон.

В этой области в счет идет один лишь результат, а результат этот является, как я уже говорил, продуктом не только моей работы, но и работы актеров, техников, художников, подсобных рабочих. Вот почему только моей эволюцией нельзя объяснить разницу между «Правилами игры» и «Рекой». Неизбежно пришлось бы коснуться эволюции, которую претерпели мои сотрудники, помогавшие мне снимать оба эти фильма, а кроме того, рассказать историю создания других фильмов, которые я снимал между 1939 и 1949 годами.

Вопрос этот упрощается тем, что никто не эволюционирует в одиночку, сам по себе. Даже на расстоянии цивилизованные люди, более или менее сходные между собой, движутся примерно в одном направлении. Известный нам мир, тот самый, с которым нас связывают наши интересы, наша культура, наши привязанности, идет той же дорогой.

Десять лет я провел за пределами Франции. А как только оказался в Париже, мы снова уселись с моими прежними друзьями и продолжили нашу беседу, но не с того, на чем она прервалась, а с того, к чему бы она пришла, если бы мы продолжали видеться каждый день. Разумеется, я говорю об очень близких мне друзьях.

Итак, мы развиваемся не индивидуально, а в обществе.

Существуют тысячи способов творить. Можно выращивать картошку, производить на свет детей или открывать новые планеты.

В создании фильмов меня привлекает то же самое, что привлекает романистов или музыкантов в их творчестве, да и не только их, а всех тех, кто пытается создать что-то в области искусства (ибо я все больше и больше убеждаюсь в том, что кино — это искусство). Кино может кроме всего прочего дать нашим зрителям более или менее точный анализ коллективной эволюции. Утверждая, что кино — искусство, я готов согласиться с тем, что искусство это, возможно, более низкого класса, так как оно носит на себе отпечаток коммерции и индустрии. Но разве не то же самое наблюдается в ковровом или гончарном промысле? Фаянс Урбино или ковры Бовэ неоспоримо являются произведениями искусства. А между тем они выходят из мастерской, и точно так же, как создание фильма, их производство требует сотрудничества авторов, техников, финансистов и коммерсантов. И в конечном счете представлению пьесы в театре, исполнению симфонии или созданию фресок, которые украсят дворец, предшествуют финансовые и технические компромиссы, очень схожие с теми, что составляют неизбежную прелюдию фильма.

Признаюсь, что во всех фильмах, которые я снимал, мое влияние было достаточно велико, и я согласен принять на себя ту долю ответственности за конечный результат работы, которую мне приписывают. Но нельзя отрицать и того огромного влияния, которое оказали на меня мои сотрудники. Они помогли мне расширить мои собственные познания о жизни, ибо разве можно научиться познавать жизнь иначе, чем с помощью опыта других человеческих существ? Задача состоит в том, чтобы не остаться просто любопытствующим, не уподобиться туристу, вззирающему на чуждую ему толпу с высоты балкона своего отеля, не смотреть на волнения других со стороны. Надо во всем принимать участие. Иначе рискуешь

остаться дилетантом. Если хочешь иметь детей, надо быть вдвоем, и надо любить, притом реально.

Когда снимается фильм, отношения между сотрудниками — следовало бы сказать «сообщниками» — становятся до странности близкими. В этом слиянии, внешне таком обычном, и кроется, быть может, причина «истинного величия» нашего ремесла, хотя в то же время оно имеет свои невзрачные стороны, подобно всем великим ремеслам.

Должен честно сказать, что я всегда избегал принимать участие в производстве фильма, если в процессе работы мне предстояло сталкиваться с чуждыми мне творческими индивидуальностями. Я не верю, что в спорах рождается истина. Напротив, думается, что хорошую работу можно сделать лишь в том случае, если прокладываешь один путь и в одном направлении. Разумеется, тут уж приходится выбирать: работа или деньги.

Среди творческих людей бывают такие, что заглядывают вперед, предчувствуя будущее, другие же, наоборот, и настоящее-то отразить не успевают. Наибольший успех сопутствует тем, кто настроен в унисон с подавляющим большинством людей. Стоит им открыть рот, как в их словах зрители тут же узнают свои собственные мысли. Истинно великие предугадывают будущее. В идеале съемочный коллектив должен состоять из тех, кто смотрит вперед, тех, кто опаздывает, и тех, кто остается в рамках настоящего. Думается, что великие фильмы рождались там, где главенствующая роль принадлежала человеку, предугадавшему будущее. Это не значит, что такой человек, будь то режиссер или писатель, оператор или актер, а иногда и просто консультант, в плане коммерческом всегда прав.

Даже в плане художественном он может ошибаться. Забегая вперед, он выполняет определенную функцию. Играет роль, предназначенную ему в этом обширном мире, который индусы считают «единым» и в котором мы, по их взглядам, являемся лишь какой-то составной частью, подобно дереву, птице или камню.

Чтобы проложить себе дорогу в джунглях, следует продвигаться с палкой и стучать ею перед собой, устраниая, таким образом, скрытые опасности. Случается, что палка встречает на своем пути солидную ветку и ломается у нас в руках; а иногда палка выдерживает удар, но тогда рука немеет. Это очень похоже на то, что происходило со мной в последние годы. Мне не сиделось на месте. Но стрелка моего компаса словно обезумела, и трудно было установить нужное направление. Впрочем, я горжусь этим. Это свидетельствует о том, что я не утратил связи с нашим изменчивым миром. Немногие в силах утверждать сегодня, что им известно, куда они идут. Будь то отдельные индивидуумы, группы или нации, их ведет слу-

чай. Тот, кто идет к определенной цели, обязан этим скорее своему инстинкту, чем пониманию. Когда я снимал «Правила игры», я знал, куда идти. Мне было ведомо зло, разъедающее моих современников. Хотя это вовсе не значит, что я точно знал, каким образом выразить в моем фильме идею этого зла. Я руководствовался инстинктом. Сознание опасности подсказывало мне сцены и реплики, равно как и моим товарищам. Мы были охвачены тревогой! Думается, что фильм хорош. Но разве так уж трудно работать, когда компас тревоги указывает вам верное направление?

Подобную же уверенность я обрел в «Реке». Я чувствовал, как растет во мне желание понять сущность моего ближнего, желание, которое сегодня, как мне кажется, в какой-то степени разделяется всем миром. Быть может, злые силы препятствуют естественному ходу событий, и все-таки мне чудится в сердцах людей стремление, я не сказал бы к братству, но, во всяком случае, к пониманию друг друга. Любопытство это пока еще поверхностно, как и в моем фильме. Но это лучше, чем ничего. Люди измучены войнами, лишениями, страхом и сомнениями. Мы еще не достигли периода великих взлетов, но уже вступили на путь доброжелательности. Мы с моими товарищами не переставали чувствовать это в Индии даже в то мрачное время, когда индусы и магометане убивали друг друга. Наша вера не могла задохнуться в дыму пылавших жилищ. Нам просто казалось, что люди эти отстали от своего времени.

Все это довольно неопределенно. Подобные ощущения сформулировать трудно. Конечно, есть большая доля риска в том, что я берусь утверждать, будто уловил какие-то поползновения к доброжелательности. Если я ошибаюсь, надо мной станут смеяться. Но я согласен на риск, я верю:

«Cahiers du cinéma», 1952, janvier, № 8.

Памяти Жака Беккера

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 сообщниками. В фильме есть нечто общее с преступлением. Но это и исследовательская экспедиция. Ни одному профессионалу не взбрдет в голову ограбить в одиночку На-

циональный банк. Ни один исследователь не рискнет в одиночку углубиться в джунгли. Дело тут не только 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 пренебрежения, расставленные между моими выходками.

Я скоро покажу американским студентам ту «Ночь на перекрестке», которая в моем восприятии остается одним из наиболее полных проявлений нашего сообщничества.

Сколько воспоминаний! Перед моими глазами наши ночные поездки в немислимых старых машинах, на бешеной скорости. Нужно было найти пленку для Люсьена; он тоже ушел от нас. Или не хватало какой-нибудь мелочи, необходимой для игры Гере (он тоже...), мой брат Пьер эмигрировал из королевства Жуве и стал нашим сообщником¹. Когда дождь пронизывал нас до того, что парализовал движения, когда от усталости башмаки гирями висели 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 подогревала вино. Порой от нас валил пар, как от лошади после бега. Внезапно все вскакивали, бросались наружу. Разве можно было упустить возможность, не снять этот план: до рогу 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, израсхо-

¹ 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.

дованной на суперфильмы и оставившей после себя только жалкую кучку солей серебра. И рядом с этими, поделом казенными, — 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».

«Cahiers du cinéma», 1959, № 103.

Ренуар с открытым сердцем (Запись телепередачи ¹)

«Маленькая продавщица спичек» (1928)

Ресторан на берегу Марны, в котором собрались Жан Ренуар, Мишель Симон, Жинетт Дуанель, Жанин Базен, Андре С. Лабарт, Жак Риветт и Анри Картье-Брессон

Жан Ренуар. Когда я пришел в кино, нужно было уметь понемногу все. И я сам чувствовал ту же необходимость знать все участки кинопроизводства, снимая «Маленькую продавщицу спичек» на свои средства. С небольшой группой друзей мы изготовили осветительную аппаратуру и лампы. Обычно ортохроматическую пленку использовали в павильоне, а панхроматическую на натуре, но я решил попробовать, можно ли применять панхроматическую в павильоне.

Ну и для этого я собрал аппаратуру, учитывая, что средства освещения, пригодные для ортохроматической пленки, когда для освещения можно использовать только ртуть и уголь, не подходят для панхроматической. Для съемок на панхроматическую пленку я применил лампы, которыми пользуются и по сей день. По правде говоря, я почти первооткрыватель в области освещения. Итак, наша техника была готова. Лампы-отражатели мы сделали из жести, которая идет на изготовление бисквитных коробок. Мы прикрепили лампы к деревянным стойкам и получили в свое распоряжение осветительную аппаратуру.

И, заметьте, эта техника работала так исправно — чем я очень гордился, — что почти целый год у нас брали ее напрокат крупные

¹ Эта передача была подготовлена Жаниной Базен для Французского радио и телевидения (ORTF).

студии, которые не запаслись подобными приборами, в то время как всем вдруг захотелось снимать в павильоне на панхроматической пленке.

А мы продолжали наши эксперименты. Мы проявили фильм и отпечатали его на нашей кухне, и я вас уверяю, что изображение было отличным, и печать была отличной, и проявка была отличной. И если я принялся за этот эксперимент, то только лишь потому, что чувствовал необходимость знать все то, что составляет... все различные стороны, которые, взятые вместе, создают фильм.

Для этого же к концу немого кино, будучи в Берлине, я попросил моего друга Пабста дать мне играть маленькие роли. Я считал, что надо знать и эту сторону дела.

А н д р е Л а б а р т. Своим движением вперед вы обязаны этим экспериментам.

Ж а н Р е н у а р. Да, конечно, их надо доводить до конца... Видите ли, я отношусь крайне подозрительно к абстрактным представлениям, я совсем не доверяю моей собственной реакции. Я не уверен, что мир, который я могу создать, будет столь же прекрасным, как тот мир, который существует. Я думаю об окружении. Но, думая об окружении, я, конечно же, думаю о технике, и не столько о технике, сколько о реквизите, может быть... О реквизите, который прекрасен, но который надо подчинить себе, и, подчинив его себе, приобретаешь духовные богатства, которые не увидишь с помощью одной лишь техники, потому что, в конечном счете, когда фильм уже закончен, фотография может быть хорошей или может быть плохой — это особой роли не играет. Некоторые великие фильмы имеют плохую фотографию и плохой звук, и некоторые фильмы с прекрасной фотографией и прекрасным звуком ничего из себя не представляют. Но техника эта, я повторю, необходима на съемочной площадке. Потому что, если за ней не следить, если не иметь желания достигнуть какого-то совершенства формы, то, я думаю, многое потеряешь.

Сейчас стало очевидным крайнее разрастание техники... Когда, к примеру, я читал курс студентам в Америке, студентам, которые так или иначе посвятили себя кинематографической карьере, я предостерегал их. Я предостерегал их от злоупотребления техникой, потому что в сегодняшнем кино наметилась тенденция преувеличивать значение этой техники. А чем сложнее эта техника, тем больше разделяются специальности. Звукооператор занят только звуком, оператор занят только камерой, режиссер занят только режиссурой, то есть работой с актерами. Кроме того... Бывает, что режиссер превращается в какого-то антрепренера, в надсмотрщика. Актеры учат свой текст со специалистом. Он помогает им запомнить этот текст и даже дает указания, как его произносить. Точку

съемки выбирает не оператор и не режиссер даже; она определена заранее заготовленным маленьким рисунком. Смотрят на этот рисунок и передвигают камеру вправо или влево — пока не воспроизведут рисунок. Что касается меня, я никак не пойму, зачем делать кино, если делать его при таких вот условиях. Роль постановщика ограничивается сидением в очень удобном, очень почетном кресле, на спинке которого красуется его имя. И кроме того, говорить «Мотор!», когда все актеры в сборе и готовы к съемкам. И съемка начинается. А потом, когда она подходит к концу, — сказать «Стоп!», не так ли, и прекратить ее. Вот и все. Такое ремесло, на мой вкус, пожалуй, пресновато.

Жак Риветт. Творческая судьба большого художника, не только кинематографиста, но и живописца и писателя, поражает тем, что все они непременно приходит к простоте. И никогда — в первом произведении, где она только кажущаяся, а, наоборот, в более зрелых работах.

Жан Ренуар. Непременно. Это, вероятно, из-за того, что достигнув зрелости, они настолько овладевают всеми профессиональными сторонами своего ремесла, что могут вести какой-то откровенный, прямой разговор с публикой. И если это значительные люди, если художник — личность, то он — сама наивность. И его наивность обнаруживается в произведениях, воплотивших его замысел и вобравших в себя все его познания.

Жак Риветт. Чтобы произнести одно слово, надо сначала освоить все элементы языка...

Жан Ренуар. Именно так: все элементы языка. Ваше сравнение очень удачно. Мне кажется, что любое искусство — это язык. И вопрос заключается в том, чтобы сначала овладеть этим языком, потом забыть грамматику и откровенно поведать публике все, что есть на душе. Но не нужно этого добиваться, все это должно происходить бессознательно. Я считаю одним из первейших правил искусства бессознательность. Поэтому я противник всякого плана. Я убежден, например, что в наше время не может быть архитектуры, как искусства, потому что эта архитектура требует чересчур точной продуманности. Ведь невозможно возвести 50-этажное здание без точнейшего и подробно разработанного плана. И очень жаль, потому что — увы! — 50-этажное железобетонное здание никогда не станет Шартрским собором. Соборы и вообще все искусство средневековья создавались с фантастической легкостью. Что же до плана, то на него времени не тратили, хотя бы потому, что он уже был создан некогда — раз и навсегда. Трувер, рассказывая «Песнь о Ролланде», не заботился о сочинении. Тысячи труверов передавали одну и ту же историю. Но каждый из них рассказывал ее по-своему и при этом, конечно, был творцом, и оттого, вероятно,

что он не был занят придумыванием интриги, его художественная индивидуальность проявлялась гораздо ярче. Одно из заблуждений нашего времени — думать, что своеобразие и особенности автора раскрываются в фабуле, в интриге. Я думаю, интрига — вещь достаточно второстепенная. Хотя она при этом должна быть содержательной. Итак, средневековье... Классическая музыка Востока до сих пор еще развивает вечные, прекрасные темы. Таким образом, есть отличный сюжет, но нет обязательной зависимости от него. История уже есть, она существует, нужно только ее взять и использовать. И внутри этих рамок художник свободен. Он волен импровизировать и проявлять необыкновенную смелость. И гораздо большую, чем когда он поглощен выдумыванием интриги.

...Все чаще и чаще я задумываюсь об уроках средневекового или же, например, индийского традиционного искусства, с их непреложными, подчас, мало изменяющимися канонами. О форме, подчиненной этим внутренним канонам. О том, что форма должна обновляться при соблюдении внутренних канонических. Можно пересказывать уже использованные каким-либо режиссером сюжеты или сюжеты, показавшиеся нам сначала скучными. Ибо мы ошибаемся, потому что нет скучных сюжетов, есть лишь скучный пересказ.

Жак Риветт. Кино — это стиль.

Жан Ренуар. Кино — это стиль.

«Сука» (1931)

Ресторан в Бютт-Шомон. Рядом с Жаном Ренуаром сидит Пьер Бронберже. Напротив — Жанни Базен, Андре С. Лабарт и Жак Риветт.

Жан Ренуар. ...В предыдущих фильмах, «Лодырь» и «Рибенку дают слабительное», я начал работать с Мишелем Симоном и был полон подлинного воодушевления. Этот актер приводил меня в восторг. И мне казалось, что роль в «Суке» позволит Мишелю Симону сделать что-то доселе невиданное. К этому времени я стал освобождаться от влияния американцев, но тем не менее они продолжали изумлять меня, и я думал, что Мишель Симон здесь превзойдет и американцев. Он и вправду превзошел их всех и много.

Пьер Бронберже. Отметим, что Мишель в конце фильма, когда его герою 60 или 65 лет, — в точности Мишель Симон сегодня. В гриме он выглядел точно так, как сейчас в жизни.

Жан Ренуар. Это удивительно... Поразительная вещь. Там к тому же есть секрет. Потому что, в общем, грим-то виден. Все

дело в том, что Мишель Симон — абсолютный актер. Его меняет не физический грим, а моральное, внутреннее перевоплощение [...].

А н д р е Л а б а р т. Бросается в глаза то, что «Сука» снята, в отличие от других фильмов этого периода, с множеством очень длинных планов, в которых камера следует за актером.

Ж а н Р е н у а р. Ну, для этого было две основные причины. Первая состояла в том, что, как я уже тогда думал, нельзя заставлять актера играть короткими кусками и тем самым прерывать его вдохновение. Об этом я всегда думаю. По-моему, когда актер начал работать, надо предоставить дело своему ходу. А техника, состоящая в том, чтобы схватывать состояние актера маленькими кусками, на мой взгляд, рискует... такой техникой рискуют мешать актерскому вдохновению. И еще. Я был подчинен технике начала звукового кино, когда, не имея возможности перезаписывать звук, пробовали работать с несколькими камерами одновременно и с одной-единственной звуковой дорожкой. Ну а идея не монтировать звук вызвала необходимость не делать монтаж изображения слишком короткими планами. Это был не только вопрос стиля, поисков стиля, здесь сказывалась привычка, возникшая при съемках «Ребенку дают слабительное», в те времена, когда приходилось следить за тем, чтобы не очень кромсать звук.

Ж а к Р и в е т т. Но если мне не изменяет память, «Ребенку дают слабительное» снято несколькими камерами.

Ж а н Р е н у а р. «Сука» тоже. Во время съемок этого фильма я часто использовал три камеры — то, что я люблю делать и сейчас. И со все той же целью: не мешать актерам.

Вообще, в «Сук» я снимал разговор между двумя людьми, например беседу Мишеля Симона с сержантом в бистро, так, чтобы одна камера давала общий план, другая — Мишеля Симона и третья — Гайара, который играл сержанта. А потом, после этого, совмещали изображение со звуком.

Ж а к Р и в е т т. Но у вас были и сцены, которые снимались или одной камерой, или, если даже они снимались несколькими камерами, вы оставляли изображение, снятое только одной.

Ж а н Р е н у а р. Случалось и так. У меня также очень много сцен, снятых с движения, но делалось это не ради стилистического эффекта... Об этом я просто не задумывался. Я — слуга актерской игры, а не... Я не требую от актеров, чтобы они работали в угоду камере; я заставляю камеру работать на актеров. И именно, чтобы лучше следить за актером, уже в «Сук» я снял множество планов, где камера двигалась с одной-единственной целью: не прерывать игры. Позже, в «Великой иллюзии», например, это повторено мною еще более явно. Чтобы снять некоторые планы «Великой иллюзии», нужен был такой оператор-акробат, как мой племянник

Клод. Во время съемок он оббивал камеру, как плющ. Но я начал это практиковать уже в «Суке».

Ресторан на берегу Марны. Жан Ренуар, Мишель Симон и другие

Анри Картье-Брессон. Я видел, как ты выставил за дверь ассистента оператора, когда он стал измерять рулеткой расстояние между объективом и актером. Вот как почитали актера!

Жан Ренуар. А как же вы хотите, чтобы человек, приготовившись играть... Игра — это тайна. В сущности, она не поддается объяснению.

Мишель Симон. Это сверхъестественно!

Жан Ренуар. Это своего рода чудо.

Мишель Симон. Это аномально.

Жан Ренуар. Аномальное чудо. Так вот, этот господин, этот актер приготовился играть. Тут появляется другой господин, который щекочет ему нос рулеткой.

Мишель Симон. И вдобавок еще хлопает у вас под носом какой-то машинкой.

Жан Ренуар. Это же немисливо. В те времена я был еще совсем молодым, у меня хватало энергии не допускать таких вещей и ссориться, ссориться со всеми.

Анри Картье-Брессон. Я сейчас скажу одну вещь. У Жана были свои привязанности. Если их не иметь, то ничего не выйдет. У тебя было пристрастие к актерам [...].

«Будю, спасенный из воды» (1932)

Жан Ренуар. Вы помните костюм босяка? Мишель Симон нашел великолепный костюм, но самое прекрасное было то, что забрали его у настоящего нищего. Этот самый нищий снял с себя одежду, чтобы отдать ему. Притащили костюм на студию. И знаете, что с ним сделали? Почистили, отпарили и обновили!

Но весь смысл внешнего облика в том, чтобы достичь внутренних результатов. Это очень важно. К примеру, очень часто писали исследования по импрессионистической живописи и находили глубокие и, вероятно, справедливые причины ее возникновения. Я же говорю, что во всех этих доводах надо учитывать еще одно: изобретение красок в тюбиках. До импрессионистов эту самую краску продавали в маленьких баночках. Так вот, если с этими баночками отправлялись писать на натуре, они опрокидывались. С ними нельзя было писать на открытой натуре. А с тюбиками проще: их

клали в карман или в маленький ящик и шли писать на натуру. Конечно, это внешняя причина, но она дала внутренние результаты.

Вопрос о правде внутренней и внешней, на мой взгляд, всегда ставится недостаточно четко. Он ставится в эстетическом плане. А для меня внешняя достоверность не больше, чем выпрыгивающая возможность в поисках образа. Таков случай с одеждой бродяги в «Будю». Это нищенское одеяние сыграло значительную роль не только потому, что было подходящей одеждой для бродяги, но, в основном, потому, что оно помогло вам раскрыть образ.

В этом фильме было ещё одно очень приятно... Он не требовал чрезмерных затрат.

Мы снимали и знали, что не тратим по миллиону на каждый кадр. Это был фильм со скромным бюджетом и от этого все чувствовали себя свободнее и спокойнее.

Жак Риветт. В этом вся прелесть фильма... Будто его снимали мимоходом. Камера в Булонском лесу... Почти как в репортаже.

Жан Ренуар. Это и был репортаж. Притом, эта песенка, она тоже совсем не плоха. «На берегу реки»... Это красивая песенка:

«В пшеничном поле до небесного свода...»

«Тони» (1934)

В имении Пьера Го, продюсера фильма «Тони», в окрестностях Парижа. В разговоре участвуют Жан Ренуар, Шарль Блаветт, Пьер Го, Жанин Базен, Жак Риветт и Андре С. Лабарт

Жан Ренуар. Я задумал «Тони» здесь, у Пьера Го, который был тогда кинопродюсером. Мы рассказывали друг другу разные истории, говорили о фильмах, и я ему сказал о случае с моим другом Мортье, комиссаром полиции в Мартиге; он расследовал одно преступление, и это была та самая история, которую я взял за основу для «Тони». Беседуя с Пьером Го и нашим другом Эйнштейном — не великим, а другим Эйнштейном, кстати, его двоюродным братом... Так вот мы решили с Эйнштейном и Пьером: «Из этого мы сделаем фильм». Вот. Это произошло здесь... Но «Тони» — странный фильм.

Пьер Го. Почему же?

Жан Ренуар. Это странный фильм. Во-первых, мы сделали то, что в то время еще не было принято: снимали на натуре. Сняли

мали в реальных интерьерах и на настоящей натуре; снимали актеров попеременно с непрофессионалами [...].

Шарль Блаветт. Ты брал актера, и был он профессионалом или не был, он играл по-своему, а ты заставлял его играть иначе: он не успевал и догадаться об этом, как все заканчивалось.

Жан Ренуар. Я тоже... Я и сам не замечал, потому что я требую, чтобы актер обучил меня ремеслу, вроде того, как ты научился у меня своему, во всяком случае, по твоим словам. Актер дает мне столько же, сколько я ему. Даже, наверное, больше. Когда я начинаю, я ничего не знаю. Есть такие счастливицы, которые приходят, берутся за постановку и точно знают заранее, что надо делать... все знают. Они говорят: «Вот сценарий. Я делаю шесть крупных планов. А переживания такие-то и такие-то». Я же, признаюсь тебе, ничего не знаю... Так вот, начинаешь с актеров, разговариваешь с ними, объясняешь действие, и потом вдруг у актера появляется что-то похожее на вдохновение и ты говоришь: «Хорошо, вот то, что надо... я нашел». От этого и идешь. Раз ты нашел точку отправления, все в порядке. Но точку отправления я никогда не находил один [...].

Пьер Го. Когда перед тобой появлялись актеры, ты им обычно говорил: «Ну а теперь играйте!» А они говорили: «Может быть, репетиция и необходима, чтобы мы поняли фильм, но самому фильму это мало что даст». Тогда ты отвечал: «Друзья мои, вот что: тыходишь оттуда, ты выходишь сюда, а ты уходишь туда». Они говорили сами себе: «Смотри-ка, это уже организовано, как в балете, здесь уже есть какой-то гармоничный порядок, какая-то дисциплина». И вот первая репетиция: «Хорошо, получается, но начнем сначала». Вторая репетиция: «Это определенно намного лучше». Третья репетиция: «Это было очень хорошо». Четвертая: «Отлично». И в этот момент ты спрашивал: «Со звуком все в порядке? А освещение? Как ты думаешь, если еще раз пройтись и снова порепетировать?» Я говорил: «Нет, нет, в самом деле, отлично».

Тогда ты мне отвечал: «Как только ты решаешь, что это отлично, я уже не настаиваю. Хорошо, оставим это и перейдем к другому».

Жан Ренуар. Да. Впрочем... Впрочем, эти репетиции были нужны гораздо больше мне, чем актерам. Действительно, я просто не способен понять смысл сцены, пока не увижу ее материализованной. Реальное содержание сцены можно обнаружить лишь тогда, когда слова, скажем, материализованы, когда они «существуют», как сказал бы Сартр. Мне необходимо увидеть перед собой что-то, что существует. Вот в этот момент я начинаю вникать в

смысл. Но в глубине души я... что-то вроде спекулянта. Я хочу получить все элементы от других. Сам я стараюсь ничего не приносить. Мне хочется, чтобы все приходило ко мне извне.

Пьер Го. Все это так. Однако ты все-таки делаешь по-своему. И я нахожу это превосходным, потому что я видел, что в четвертой репетиции, по сравнению с третьей, на самом деле были улучшения...

Жан Ренуар. Но самое главное — не начинать работу, воображая, что знаешь заранее смысл сцены. Надо приступать с мыслью, что еще ничего не известно и все предстоит открыть. Каждая сцена должна быть исследованием.

Пьер Го. Пикассо всегда говорит: «Когда я пишу, я начинаю, не зная, что буду делать».

«Загородная прогулка» (1936)

Именно Пьера Го. Сильвия Батай встретила здесь с Жаном Ренуаром

Жан Ренуар. А плохая погода, Сильвия? Вы помните эту погоду? Дожди, которые на нас обрушились, остановили всю нашу работу... Из-за них пришлось все менять.

Сильвия Батай. Помните, вы сказали: «Идет дождь. Ну что ж, пусть идет».

Жан Ренуар. Дождь шел на протяжении всех съемок и тогда, там, я благословлял своего племянника Клода, оператора картины, за то, что он вправду помог уловить и подчинить себе этот дождь. Я думаю, что без этого дождя фильм не был бы таким, каков он есть.

Сильвия Батай. Мне кажется, что вы на ходу сочинили реплики по поводу плохой погоды.

Жан Ренуар. Да, конечно.

Сильвия Батай. «Смотрите, будет гроза!» Это была импровизация, да?

Жан Ренуар. Ну да. И потом пришлось даже менять весь диалог... Постоянно импровизировали текст, и дождь побуждал нас к импровизации. Я думаю, что без дождя конец фильма не имел бы той трагической окраски, которая в конце концов выразила сущность картины. Не знаешь заранее, что будут означать вещи, в особенности фильма, пока они не сделаны. Лишь спустя много, много времени после окончания «Загородной прогулки» я понял, о чем она.

Сильвия Батай. Неужели?

Жан Ренуар. Ну да. А о чем она, я думаю, выражено вашим крупным планом в конце. Этот крупный план, может быть самый лучший крупный план, который я снял в своей жизни.

На берегу реки Урс, при выходе из деревни Эссау

Жан Ренуар. Вся наша группа съехалась на берег речушки Люэнь, неподалеку от Малерба. И, бог мой, у нас был крохотный бюджет. Продюсером был Пьер Бронберже, но все равно мы знали, что расходы на эту картину увеличить нельзя. И я знал, что если я ничего не придумаю с дождем, то мы не сможем закончить фильм. Это было необходимо.

Я срочно переделал свои сцены «под дождь». И даже извлек выгоду из дождя. Я когда-то служил в авиации; ну а самолет приучил меня смотреть на небо и предугадывать в какой-то степени, когда будет дождь, когда испортится погода. Так вот, я следил за облаками, и когда видел, что приближается большая туча и что дождь вот-вот разразится, мы запускали камеры и могли запечатлеть самое дивное — начало, первые капли дождя на реке. Это очень приятно и очень красиво.

«Правила игры» (1939)

Жан Ренуар. Интереснее всего само время, когда я снимал этот фильм. Я снимал его между Мюнхеном и войной и был под сильным впечатлением умонастроения во французском обществе, да и во всем мире. Мне казалось, что, для того чтобы лучше передать это духовное состояние мира, нужно говорить не о ситуации, а рассказать легкую историю. И я искал вдохновения у Бомарше, у Мариво, у классиков — в комедии. Среди всех моих фильмов нет, вероятно, ни одного, который был бы столь очевидной импровизацией.

Я разговаривал с Далио и внезапно... Мы сочинили текст, выбрали места, где должны были снимать все по порядку. Но все мы были поглощены не сюжетом, который заново придумывали каждый день, а общей ситуацией. И мы были под впечатлением лесов, окружавших этот замок, и его естественного декора. Этому и должна служить натура.

Вы знаете, масса людей использует натуру только для того, чтобы получить на экране красивые пейзажи. Я думаю, что такой подход не представляет никакой ценности. Пейзажи нужны не для правдоподобия и не для красивых картинок. Они должны вводить нас в определенную атмосферу. И мы играем лучше, когда сли-

ваемся с каким-то пейзажем. Это-то и произошло с «Правилами игры», ибо, я повторяю, мы постигали этот фильм по мере того, как создавали его.

В Солони, возле пруда

Жан Ренуар. ...Этот пруд и другие пруды сыграли немалую роль в «Правилах игры», и не только во время съемок. Они повлияли на замысел. Эти пруды в какой-то степени сущность Солони. Когда я думаю о Солони, я думаю об этих камышах, я думаю об этих чистых красках, я думаю об утренних туманах. И я хотел, чтобы все это сыграло в фильме.

И даже эта странная поэзия, спокойная и вместе с тем драматичная, которая отличает пейзажи Солони, должна была, на мой взгляд, сыграть в фильме не менее значительную роль, чем персонажи. Для этого я попробовал применить в «Правилах игры» самую простую технику. Я попытался не очень двигать аппарат, делать как можно меньше панорам, наездов, снимать поменьше необычных кадров. И все же не смог их избежать.

Конечно, первейшее условие для изображения живого человека — это следовать за персонажами, не покидать их, позволить им выразить себя. Поэтому я не упрощал своей техники настолько, чтобы забывать о героях. Но, если это было возможно, пытался оставлять камеру неподвижной.

Кроме того, я хотел применить объективы, которые дали бы такую же ясную фотографию, как этот пейзаж, почти прозрачный.

...Кинематограф намного отстает от живописи. То, что уже сделано в живописи, кинематограф делает с опозданием в пятьдесят лет. Ну вот, с опозданием в пятьдесят лет мы заняты, — особенно некоторые из моих коллег-постановщиков — усложнением образов и, если вам угодно, открытием того, что мир един и вещи в нем неразрывны. Что нет людей и отдельно животных, отдельно деревьев, отдельно прудов... А что есть целый мир, где каждый элемент его обусловлен другим элементом, и что нельзя думать о мышке, например, без того, чтобы не подумать о птице, которая съест эту мышку...

Двор гостиницы, в Солони

Жак Риветт. Могли бы вы, если вас попросят, определить одной фразой или одной формулой, что такое кино, что такое режиссура? Могли бы вы ответить на такого рода вопрос, хотя он звучит всегда довольно нелепо?

Жан Ренуар. Я мог бы дать на него двадцать различных ответов, одинаково верных и одинаково ложных.

Например, можно было бы ответить, что кино — это фотография. Хотя я не считаю, что это ложный ответ. Я считаю, это правильный ответ. Кино — это фотография, раз речь идет прежде всего о том, чтобы поместить чувствительную пленку за линзой и снимать то, что видишь перед собой.

Но кино — фотография также и в том смысле, что оно подчиняется правилам фотографии. Чувствительность пленки иная, чем чувствительность нашего глаза. Я смотрю, например, перед собой, на ту часть дома, которая в тени, на эту дверь. Мой глаз видит детали, несмотря на тень. Если мы попробуем сфотографировать все это на пленку, мы не увидим деталей, мы увидим только темную дыру. Тогда мы должны внести поправку, прибавив света там, где слишком много тени, и слегка смягчив те участки, где слишком много света.

Так вот, это же распространяется и на режиссуру. По-моему, довольно приятное занятие — преодолевать острые противоречия. Они нужны для вдохновения. И еще, когда снимаешь фильм или играешь в нем, все время ждешь какого-то благословенного состояния. Оно часто приводит к преувеличениям и поэтому, уже когда ждешь его, надо смягчать, добавляя немного света там, где слишком много тени и все может утонуть в черноте, и надо рассеивать ослепительный свет, который может все уничтожить.

Ж а к Р и в е т т. Нужен контраст и вместе с тем гармония, но не однообразие.

Ж а н Р е н у а р. Контраст и детали, которые хотелось бы показать публике.

«Завтрак на траве» (1959)

В Париже, у Катрин Рувель

Ж а н Р е н у а р. Послушайте, Катрин, знаете, о чем я думаю, когда смотрю на вас? Я думаю о чувстве семьи. Мне кажется, что инстинктивно — я никогда не делал этого сознательно — я снимал в своих фильмах девушек, более или менее похожих друг на друга. Они будто все из одной семьи. Да, конечно, у них разные глаза, губы, носы: среди них есть брюнетки, есть блондинки. Но они могли бы быть сестрами. Так вот, я думаю, что вы тоже из этой семьи. И это составляет мне удовольствие. Впрочем, эту семью создал не я. У меня такое впечатление, что помимо желаний, не догадываясь об этом, я продолжил семью натурщиц моего отца.

К а т р и н Р у в е л ь. Вот как?

Ж а н Р е н у а р. Разве вам никогда не говорили, что вы похожи на ренуаровских женщин?

Катрин Рувель. Ах! Мне говорили это по крайней мере раз в неделю.

Жан Ренуар. А, хорошо, очень хорошо... Значит, вас не удивило то, что я вам сейчас сказал? [...] Это сходство помогло вам в некоторых ролях: я нашел, что вы словно явились из 1900 года. Знаете, вы напомнили мне персонаж, великолепно сыгранный раньше Симоной Симон,— Северину из «Человека-зверя». Я сказал себе: «Послушай, это же Северина!» И так как я очень любил Северину, я полюбил и вас... из-за нее...

Кстати, «Завтрак на траве» мы репетировали способом, который я сейчас начисто отвергаю. То есть, я начертил мелом план натурной декорации, в которой мы должны были снимать, чтобы актеры привыкли к расстояниям. То, что я не повторял больше никогда, но ведь можно быть молодым во всяком возрасте, а я оказался тогда юнцом...

Катрин Рувель. Но благодаря этому приему я сразу все узнала в Колетт, когда туда приехала.

Жан Ренуар. Ну вот, поэтому-то я и не люблю этот прием. Он практичен, позволяет снимать быстро и со страховкой. Но, на мой взгляд, он уничтожает очень важный момент — изумление актера при виде декорации. Это удивление очень интересно. Я думаю, что нужно, чтобы актер сам, а не через посредничество постановщика, который вычерчивает на полу план декорации, освоился с ней... Я боюсь этого, хотя этот способ позволяет быстро продвигаться в работе. Но я не такой уж сторонник быстрого движения. Я многое понял, пока не снимал, и понял, в частности, насколько в кино помогают вынужденные затруднения. Есть планы, которые трудно осветить, они отнимают много времени, утомляют актрису, потому что трудно выдержать весь этот свет, но это ставит вас в такие условия, когда вы сможете за это как будто впустую потраченное время глубже понять образ. Неудобства оборачиваются выигрышем. Я в этом убедился. Я часто думаю, что после погружения в особенную обстановку съемок исчезает все внешнее. Актеры окружены светом прожекторов, привычными лицами. Поэтому и важно, чтобы посторонние, даже друзья, не проникали на съемочную площадку. Знакомое лицо осветителя — это лицо друга, являющегося частью того мира, к которому они все на время принадлежат. Лицо человека, пришедшего извне, это уже опасно.

На берегу реки Урс, при выходе из деревни Эссау

Жан Ренуар. Огюста Ренуара всегда окружало много детей и молодежи. Мы ходили здесь в нескошенной траве... Он усаживал

одну или двух натурщиц так, чтобы это было непринужденно и хорошо, или просил нас побегать в траве. И писал...

Заметьте, если буквально следовать тому, что я сейчас сказал, можно было бы подумать, что Ренуар вдохновлялся прежде всего и только лишь окружающим. Окружающее имело для него огромное значение. Но я сейчас думаю, что лучше понимаю этот вопрос и что окружение было не более, чем поводом. В действительности это был художник субъективный. Мне даже кажется, что его последние полотна можно отнести к разряду абстрактных.

Он нуждался в натуре в основном потому, что был скромен. Считается, что выразить себя на экране непосредственно со всеми своими реакциями и эмоциями — признак тщеславия... Особенно у некоторых актеров. Среди них есть такие, которые не могут играть без грима, потому что чувствуют себя совершенно раздетыми перед публикой. Когда-то, например, это было одной из причин употребления масок: они были защитой, оплотом. Ну вот, с моим отцом было то же самое. Для того чтобы выразить себя, ему нужен был контакт с внешним миром — с деревьями, женщинами, детьми, цветами. Но важнее всего — это, безусловно, он сам...

Запись опубликована в «Cinéma-67»,
1967 mai-juin, № 116 — 117.

Из интервью журналу «Синема»

Вопрос. Мы знаем Жана Ренуара — режиссера, но очень мало знаем Жана Ренуара — писателя. Хотели бы вы поговорить о нем?

Ответ. Я должен был стать писателем гораздо раньше. Отец часто подталкивал меня к этому. Он утверждал, что это просто, что я должен это делать. Но вот родилось кино, почти в то же самое время, что и я. Когда я был маленьким, я ходил смотреть фильмы Мельеса. И я вырос вместе с кинематографом. Для человека моего поколения желание снимать фильмы было совершенно нормальным. Оно было так же нормально, как увлечение автомобилями. Эти два изобретения потрясли мир, и эти два изобретения были как раз одного со мной возраста, почти или приблизительно.

Вопрос. Вас интересует современное американское кино?

Ответ. Да, в особенности кинематограф, не являющийся коммерческим. В Америке есть группа молодых людей, которые делают фильмы вне крупного кинопроизводства, и я часто нахожу их картины более чем интересными,

Вопрос. Вы сказали, что не интересуетесь современной киноиндустрией.

Ответ. Нет, заметьте, она меня интересует. Если появляется хороший фильм, я с удовольствием его смотрю, и я абсолютно ничего не имею против самой киноиндустрии. Но, в конечном счете, фильмы теперь становятся настолько гладкими, что я легко предвижу ход, по которому разовьются события. Нет ничего для меня незнакомого в переживаниях героев. Я мало что открываю. А в зрелище, чтобы оно мне не наскучило, мне необходимо... нет, не быть удивленным — я против сюрпризов, — мне необходимо что-то открывать. Открытие мне кажется главным. Если из спектакля ничего не узнаешь, спектакль скучен. Но я против сюрпризов; я во всем сторонник греческой системы (я говорю о греках времен Аристофана), когда публике не просто рассказывали уже известные ей истории, но ради полной уверенности в том, что она ничем не будет удивлена, использовали хор, который выходил на сцену и предварял своим рассказом действие. Тогда ценность произведения заключалась не в том удивлении перед неожиданностью, на котором сейчас основывается коммерческое кино, а в разработке характеров и ситуаций.

Вопрос. Как в комедии дель арте? Все знали сюжет и поэтому интересовались прежде всего манерой его подачи.

Ответ. Комедия дель арте — хороший пример, но есть не только комедия дель арте. Весь старый театр был таким. В принципе, для христианского мира театр начинался с церкви. Там рассказывались страсти Христовы, житие Христа и апостолов, а это исключало всякую неожиданность. Так же как для людей, которые рассматривали каменные рельефы Реймского собора. Это всегда одни и те же сюжеты: апостолы, евангелисты, вознесение на небо, положение во гроб. А в них не было ничего неожиданного: только трактовка художника придавала ценность сюжету и, на мой взгляд, это было превосходным способом, позволявшим художнику полностью выразить свою личность. Его совсем не занимало действие, его занимали детали. А деталь лучше всего выражает личность художника. Лучше, чем общая идея. Общая идея остается общей — даже для художника.

Вопрос. Ваша биография связана с кино. Будет ли ваш совет тем, кто пытается посвятить свою жизнь служению кинематографу, оптимистическим или пессимистическим?

Ответ. Оптимистическим. Но на деле, если я могу себе позволить давать советы, я хотел бы сказать лишь одно: я прекрасно сознаю все ошибки, которые совершил. У меня было много промахов, и я знаю свои слабости — некоторые уж во всяком случае. И мой совет основан на наблюдении Сартра, что сущность откры-

вается после существования. Это означает, что нужно заниматься конкретной работой, чтобы добиться духовных результатов. В нашей профессии опасно то, что доля ручного труда в ней минимальна, особенно сейчас, когда так усовершенствована техника. Когда я начинал, еще выручали недостатки техники. Это очень помогало. Мы были вынуждены хоть немного знать камеру, позже — звук. Мы были вынуждены знать технику профессии. Сегодня множество режиссеров ее абсолютно не знают. Операторы превосходны, звукооператоры превосходны, лаборатории превосходны, и им нет более нужды знать технику своего ремесла, и они могут пускаться во всякие импровизации, не основанные на реальных возможностях. Я считаю, что все должно основываться на реальности, на том факте, что кинематограф — это фотография. Не надо забывать: это — черное и белое.

«Cinéma-65», 1965, juin, № 97.

Диалог с незнакомцем

Как я пришел в кино? Самым простым путем: смотря фильмы! Когда в бытность мою офицером во время войны 1914—1918 годов я получил отпуск и увидел в Париже фильм с участием Чарли Чаплина, название которого было, насколько мне помнится, «Чарли-машинист», я был так восхищен, что решил сам создавать фильмы. Разумеется, я раньше видел и другие фильмы, но фильм Чарли стал искрой, которая привела во мне в движение механизм подражания.

Как я учился? Все смотря и смотря фильмы. Во время увольнительных я бежал со всех ног в кино и смотрел по пять-шесть фильмов в день. В то время еще не было синематек, но процесс постижения кино был не менее волнующим. Впрочем, по этому пути шли после меня мои друзья Трюффо, Риветт, Годар. Чтобы выучиться киноискусству, нужно прежде всего знать, что делают другие, знать язык других, чтобы затем выработать свой. Вы не верите? В своей жизни я восхищался многим. Восторг у меня вызывали прежде всего Штрогейм, Гриффит.

После того как по совету отца я в течение ряда лет занимался керамикой, я решил стать актером — это был один из моих первых проектов. Вообще, режиссер — это обычно актер, обманувшийся в своих надеждах. Вот почему вы меня видите почти в каждом моем фильме хоть на несколько мгновений.

В «Правилах игры» есть роль, которую я собирался отдать кому-нибудь, но так как не нашлось актера, соответствующего

этой роли, то я сыграл ее сам. Быть может, я был слишком снисходителен к себе, оставляя эту роль за собой. Но нужно ведь и себе иногда доставлять удовольствие, не так ли?

Я очень люблю актеров и всегда их ищу, руководствуясь моим дружеским расположением к ним, исходя, разумеется, из характера роли, но прежде всего, следуя моим личным симпатиям. Вот почему работе на киностудии, когда каждый после окончания работы возвращается к своей семье, к своим привычкам, я предпочитаю съемки на натуре, когда съемочная группа живет вместе. Вместе едим, обсуждаем, спорим, развлекаемся и, по крайней мере, имеем счастливую возможность отойти от повседневных занятий и привычек. Именно поэтому я часто работал с одними и теми же актерами, с одной и той же съемочной группой.

Актер должен быть свободен, он должен сказать свое веское слово в создании фильма. Это не значит, что кинозвезда должна подавлять актеров второго плана, но и обратное явление недопустимо. Есть актеры, которым нужно все объяснить, все показать. Но есть и другие. Возьмите, к примеру, Жюльена Каретта — и до «Человека-зверя» и «Правил игры» я знал, что он может мне дать. Я знал его насмешливый нрав, его щедрость, неистощимость его идей и мне оставалось давать ему полную волю, так как он также умел и вовремя остановиться. Следует избегать того, чтобы актер выдавал «свой номер». Я прежде всего прошу актера сесть за стол и читать текст, не играя, как если бы он читал телефонную книгу. Это продолжается до тех пор, пока он не найдет верный тон. Иногда приходится очень долго ждать; случается, что это приходит сразу, как чудо! Для «Будю, спасенного из воды» я так работал с Мишелем Симоном, и спустя некоторое время мы вместе нашли этот верный тон, который придал фильму его настоящую глубину. Задача состоит в том, чтобы дать волю актеру и снимать документальный фильм, исходя из его работы.

Создавать фильм — это значит передать волнение, которое ощутил сам, и, как в любви, для этого нужны двое. Зритель не обязательно почувствует то, что чувствовал я. Это некоторым образом диалог с незнакомцем и никогда нельзя заранее сказать, что из этого получится...

Во время съемок находишься как бы в транс, тобою владеют сюжет, актеры, съемочная группа. Тем не менее надо следить за атмосферой, подробностями, как и за главной линией. Это требует необычайной энергии, но я не жалею, мне нравится работать с полной отдачей. Вот чего я боюсь, так это монотонности. Я дрожу от страха при мысли, что зрителю может быть скучно. Тогда во время съемок я все время добавляю подробности, детали, чтобы зритель не скучал. Например, как-то у меня спросили, почему

оказались так важны механические музыкальные инструменты в «Правилах игры»? Просто потому, что это была предохранительная мера: как только я замечал, что сцена безмерно увеличивается или же я испытывал желание чем-то уравновесить диалог, я прерывал ее планом, в котором появлялась одна из этих механических музыкальных игрушек. Для такого многопланового сюжета необходимо было подготовить несколько запасных (пожарных) выходов. Некоторые спрашивают, почему в этом же фильме я заставил одного из своих актеров произнести речь по поводу технических достоинств бинокля. Мысль была самой простой: она возникла в процессе съемок: мой ассистент, которому принадлежал этот бинокль, все время ходил с ним, и когда я спросил у него, зачем он все время носит бинокль, он мне ответил в тех технических терминах, которые потом вошли в фильм.

Одним из величайших изобретений кинематографа является крупный план. Это своего рода волшебство кино, путь, благодаря которому автор общается со зрителем. Крупный план может заменить фразу, целые страницы текста и сам по себе способен передать значительно больше, чем внешний облик образа. Я говорю не только о крупном плане лица — это может быть и крупный план предмета. В «Человеке-звере» есть бесчисленное множество крупных планов, которые объясняют, истолковывают Золя. Кстати, еще об этом фильме: он был практически снят, за очень небольшими исключениями, на натуре. Паровоз был настоящим мчащимся паровозом, и нам пришлось разместить источники электроэнергии в вагоне, а съемочную камеру на тендере. Я отказался от съемок с рирпроекцией. Я не хотел зависеть от съемочного павильона.

В работе над «Завещанием доктора Корделье» все было иначе, так как здесь стояла проблема чисто экспериментального характера. Меня всегда искушало желание снимать сцены целиком. Актеру мешает, когда его прерывают из-за того, что в сцене есть крупный план, средний план, потом снова крупный план. Мой рабочий метод в этом фильме состоял в том, что каждую сцену я снимал несколькими кинокамерами. Каждая из них имела определенную задачу: одна снимала крупным планом, другая — средним и так далее. Одним словом, я хотел постигнуть стиль и методiku работы телевидения того времени при помощи кинематографической техники. Положительной стороной этого предприятия явилось то, что я соблюдал непрерывность экранного времени и затратил на съемки всего девять дней; для фильма такого рода это совершенно немыслимо!

Жан Ренуар
„Правила игры“

Запись по фильму Т. Новиной

Вслед за вступительными титрами идут две надписи, первая из которых была несколько изменена в 1959 году (текст в скобках):

«Эта комедия (действие которой происходит накануне войны 1939 года) не претендует на серьезное исследование нравов. Все ее действующие лица — плод воображения».

«Тщетны слезы, тщетны пени,
Сердце рвется к перемене.
Ах, неужто в самом деле
Переменчивость — беда?
Ведь крыла даны Амуру,
Чтоб порхать, порхать всегда,
Чтоб порхать, порхать всегда!»

Бомарше «Женитьба Фигаро»,
действие IV, явление X

Парижский аэродром Бурже.

Слышен гул взволнованных голосов.

Работник парижского радицентра прильнул к своей громоздкой аппаратуре, привезенной сюда на грузовике. С большого крутящегося барабана разматывается провод. Сквозь толпу проталкивается девушка-радиореporter с микрофоном. Глаза ее горят, го-

лос звенит, она выкрикивает, не обращая внимания на толчки со всех сторон:

— Говорит Радио-Сите! Сейчас ровно двадцать два часа... десять часов вечера... Ваш репортер только что прибыл на аэродром Бурже и пытается пробиться сквозь толпу, которая собралась здесь, чтобы привет... чтобы приветствовать... (Ее толкают, она наступает кому-то на ногу.) Ох, простите!.. великого авиатора Андре Жюрье... да, Андре Жюрье, совершившего головокружительный перелет через Атлантический океан за двадцать три часа... Подвиг, который можно сравнить, мои дорогие слу... Извините! Осторожно, видите, провод!.. Подвиг, который можно сравнить лишь с тем, что был совершен двенадцать лет назад... (Ее снова сильно толкают, но она продолжает скороговоркой.) ...двенадцать лет назад Чарльзом Линдбергом...

Рев толпы усиливается. Слышны выкрики: «Вот он! Ура! Вот он!» В темном небе виден летящий самолет. Девушку с микрофоном чуть не сбивают с ног, голос ее то и дело заглушают вопли толпы, но она упорно проталкивается вперед и кричит в микрофон: — Но вот толпа заволновалась...

Самолет с шумом приземляется.

— ...И вот наконец Андре Жюрье вернулся на родную землю. Он блестяще посадил самолет. Толпа бросается вперед и стремится прорваться сквозь полицейские заграждения! Сейчас я попытаюсь последовать ее примеру...

Ее голос тонет в восторженных криках толпы.

Люди прорывают цепь полицейских и бросаются к самолету. Полицейские пытаются остановить бегущих, но напор слишком велик.

Между тем пилот уже выключил мотор своего небольшого одноместного самолета и откинул плексигласовую крышку кабины. Он поднимает на лоб защитные очки, затем медленно, устало стаскивает толстые меховые перчатки и вылезает из кабины. А здесь его уже ждут, подхватывают под руки, помогают стать на землю, обнимают, поздравляют. Из толпы слышатся крики: «Браво, Жюрье! Отлично! Браво!» То и дело сверкают лампы фотографов. Все эти выражения восторга вызывают лишь утомленную улыбку на круглом, миловидном лице Андре Жюрье.

Ему пожимает руку какой-то высокопоставленный чиновник.

— Министр не смог приехать лично, — говорит чиновник, — но он поручил мне выразить вам глубочайшее восхищение и передать самые горячие поздравления!

— Да что, — смущенно отвечает летчик, — это не я, это все машина...

— Нет, нет, прекрасная работа! Великолепно!

Но тут к Жюрье подбегает большой, грузный человек в потертом пальто. Летчик, впервые с момента приземления, радостно улыбается:

— Октав! Ах Октав, старина!

Плотно окруженные толпой, они обнимаются, целуются, хлопают друг друга по спине.

— Как я рад! — восклицает Октав. — Не из-за перелета... плевать мне на него... но как приятно опять тебя увидеть! Скажи-ка, ведь это и впрямь ты, а?

Оба смеются, но тут же Андре становится серьезным и торопливо спрашивает:

— Слушай, а она тут?

— Нет, — отвечает Октав, отводя глаза.

Между тем девушка с микрофоном уже пробилась к герою:

— ...И вот наконец мы рядом с Андре Жюрье...

— Как, она не пришла? — изумленно и недоверчиво переспрашивает Андре.

— Нет.

— ...который, конечно, не откажется сказать несколько слов слушателям Радио-Сите, — с пулеметной скоростью выкрикивает девушка-радиореporter, отчаянно пытаясь привлечь к себе внимание Жюрье.

— Она не пришла? — Андре все никак не может поверить.

— Не смогла, — угрюмо отвечает Октав.

— Андре Жюрье! — обращается к летчику девушка с микрофоном, вклиниваясь между друзьями, которые продолжают обмениваться быстрыми репликами поверх ее головы.

— Да ведь я полетел только из-за нее... ради нее, ты знаешь?

— Мсье Андре Жюрье!

— Да, знаю, конечно!

Девушка-радиореporter решительно разъединяет их, подсовывает летчику микрофон.

— Простите. Мсье Андре Жюрье! Прошу вас, скажите нам несколько слов. Пожалуйста, не отказывайтесь. Скажите что-нибудь в микрофон, мсье Жюрье!

— Она не могла прийти, — повторяет Октав.

Жюрье раздраженно поворачивается к девушке.

— Послушайте, в чем дело? Что я должен сказать?

— Боже мой, да ведь вы только что перелетели через Атлантический океан! Целые сутки вы были один в своем самолете. Неужели вам нечего рассказать нам? Придумайте что-нибудь. Скажите им что-нибудь, все равно что! Расскажите, как вы счастливы!

Летчик приближает лицо к микрофону и после долгой паузы медленно и негромко прозносит:

— Я очень несчастлив. Меня постигло самое горькое разочарование. Весь этот перелет я затеял ради одной женщины. А она даже не пришла меня встретить. Не потрудилась прийти. Если она меня слышит, я говорю ей при всех — это нечестно!

Октав оттесняет Жюрье от микрофона, сконфуженная девушка-репортер быстро начинает говорить...

Ее испуганный голос несется из большого роскошного радиоприемника:

— Великий авиатор совершил...— голос смущенно запинаясь,— совершил поразительный подвиг, но мы не должны забывать, что это потребовало огромной затраты сил, он очень утомлен...

Радиоприемник стоит в комнате большого и богатого парижского особняка. Это спальня Кристины. Кристина, молодая белокурая женщина с нервным лицом, готовится к выходу. Вечернее платье с большим декольте, цветы в волосах. Вокруг нее суетится горничная Лизетта, подкалывая подол платья.

— Дай мне сумочку, Лизетта,— говорит Кристина.

Горничная идет в глубину комнаты за сумочкой.

Обстановка комнаты, как, впрочем, и всего особняка, принадлежащего маркизу де Ля Шене, представляет собой характерную смесь стилей и эпох. Старинные гобелены, хрустальные жирандолы начала прошлого века, зеркала, бра и абажуры ламп и вазы с цветами в стиле модерн — все это создает атмосферу роскоши, правда, не кричащей, не вульгарной, однако и не отличающейся тем строгим вкусом, который вырабатывается в старинном аристократическом доме просто в силу его древности.

Кристина несколько секунд прислушивается к тому, что говорит радио:

— ...и совсем не расположен сейчас выступать перед микрофоном. Но вот тут, рядом с нами, стоит один из инженеров фирмы Кодрон...

Затем Кристина подходит к приемнику и раздраженно выключает его.

— Скажи мне, Лизетта,— обращается она к горничной, усаживаясь перед зеркалом за туалетный столик,— давно ли ты замужем?

— Скоро два года, мадам!

— Ах, в самом деле! Как время летит... Ты счастлива?

— Э! Мой муж мне ничуть не мешает. Он там, у себя на службе, в Ля-Колиньер, а я тут, в Париже...

— Гм...

— При вас я очень счастлива, мадам!

— У тебя есть поклонники? — спрашивает Кристина нарочито легким тоном, продолжая разглядывать себя в зеркало.

— Ах, мадам, было бы о чем говорить!

— Нет, есть! Есть, я знаю! Например, Октав,— Кристина роется в сумочке, не находит того, что ей нужно, и просит: — Дай мне другую помаду, знаешь ту, вечернюю.

— Я не знаю, где она, мадам!

— Ты прекрасно знаешь, где она.

Придерживая руками длинную черную юбку, Лизетта танцующим шагом скользит по комнате в поисках помады, приговаривая:

— Она мне не нравится, слишком фиолетовая. Губы выглядят неестественно.

— Ах, оставь! Да разве есть что-нибудь естественное в наши дни? — отвечает Кристина.

Она берет поданную ей Лизеттой помаду, красит губы.

— А что тебе говорят твои поклонники?

— Ничего интересного! — отвечает Лизетта, стоя рядом со своей хозяйкой и рассматривая ее и себя в зеркало.

— Они тебя целуют?

— Если я этого хочу.

— Они берут тебя за руки?

— Как когда.

— А потом? — допытывается Кристина, вставая и направляясь к кровати, где лежит ее мантиль. Лизетта помогает ей надеть его.

— Потом? Вечно одно и то же. Чем больше им позволяешь, тем больше они требуют. Ничего не поделаешь... Такова уж мужская природа.

У самых дверей Кристина внезапно оборачивается и испытующе смотрит на Лизетту:

— Ну а дружба? Что ты об этом думаешь?

— Дружба с женщиной? — Лизетта недоверчиво округляет глаза и рот. — Да это все равно что дружба ягненка с волком!

Кристина слегка вздыхает и, попрощавшись с Лизеттой, выходит из комнаты.

Холл второго этажа, куда выходит дверь спальни, в точности соответствует тому впечатлению, которое производят салоны и будуары дома Ля Шене. Мягкие ковры, зеркала, мраморная балюстрада лестницы и неслышно снующие слуги в новых, слишком хорошо сидящих фраках.

Маркиза проходит по коридору мимо служанки, которая ведет с прогулки двух маленьких черных болонок, мимо дворцового Кор-

пеля, весьма представительного мужчины в черном фраке, который открывает перед ней дверь кабинета.

Маркиз де Ля Шене, муж Кристины, стоит у радиоприемника, спиной к двери. Не заметив прихода жены, он слушает передачу:

— ...лётное поле аэродрома Бурже постепенно принимает свой обычный вид,— слышим мы голос диктора.— Гаснут «юпитеры». Публика расходится, соблюдая полный порядок. Торжественная встреча идет к концу. Мы пережили только что несколько волнующих минут, которые войдут в анналы...

В этот момент маркиз оборачивается, услышав шаги Кристины. Он быстро выключает приемник и идет навстречу жене. Небольшого роста, черноволосый и черноглазый, с изящными руками и ногами, маркиз, как и Кристина, одет для выхода — на нем черный фрак, блестящие волосы тщательно приглажены.

— Мы опаздываем, дорогая! — говорит он, целуя руку жене.

— Как всегда. О, это что-то новое? — восклицает Кристина, заметив стоящую на столике под зеркалом музыкальную игрушку — толстощекую маленькую негрятянку.

— Сегодняшнее приобретение. Романтичная маленькая негрятяночка. И механизм в порядке.

Он берет игрушку, заводит ее, играет музыка — нежный перезвон колокольчиков.

— Она мне нравится больше, чем радио,— с принужденным смешком говорит Кристина.

— А...— откликается маркиз, по-прежнему держа фигурку в руках и пристально ее рассматривая,— так вы слышали все это... с Андре Жюрье?

— Да.

Маркиз подходит к столу, ставит игрушку на место и начинает расхаживать по комнате.

— О, я прекрасно представляю себе, что произошло,— говорит он преувеличенно свободным, даже веселым тоном.— Это было перед его полетом. Ему предстояло очень рискованное дело. Разве могли вы отказать ему... отказать ему в этом... в этом маленьком знаке нежной дружбы, о котором он молил, вероятно, столь трогательно?.. Ну а он поверил, что это любовь.— Маркиз вздыхает.— Мужчины так наивны!

Он подходит к жене, улыбаясь. А та, почувствовав, что ей дано отпущение грехов, берет его за обе руки и с жаром говорит:

— Ах, как я счастлива! Благодарю тебя!

— За что же!

— Ложь — это такое тяжелое бремя,— продолжает Кристина, идя под руку с мужем к дверям.

— Ложь? Вы преувеличиваете!

Они выходят в коридор, где их уже ждет слуга, держа в руках пальто и кашне маркиза. Уже почти надев пальто, маркиз вдруг спрашивает жену:

— Как вы думаете, я вам когда-нибудь лгу?

— Нет, я доверяю вам во всем.

— Правда? — маркиз на мгновение замирает, потом сбрасывает пальто на руки слуге и, пробормотав: — Простите, дорогая, я вас сейчас догоню,— быстро возвращается в кабинет.

Кристина спускается по лестнице.

А маркиз тем временем, стоя перед столиком с зеркалом, набирает номер на диске телефона. Ожидая, пока ему ответят, он машинально заводит стоящую рядом музыкальную игрушку. Тихо позванивают колокольчики.

— Могу ли я поговорить с мадам де Марраст? — торопливо и негромко произносит маркиз.— Это вы, Женестьева? Мне совершенно необходимо повидать вас...

Мы видим собеседницу маркиза. В черном, очень открытом вечернем платье, с сигаретой в руке, она сидит в своей спальне у телефона.

— В чем же дело? Приходите! — отвечает она весело.— А! Вы не можете? Вы идете с Кристиной... Ну хорошо, завтра утром... Ах, нет, нет, нет, не в десять... Да, в одиннадцать, будемте все-таки благоразумны!

Она кладет трубку и несколько минут стоит в задумчивости, по ее лицу пробегает легкая гримаса недоумения.

Затем, словно отмахнувшись от неприятных мыслей, она с оживленным видом идет в соседнюю гостиную, где сидят за картами четверо гостей-мужчин. Слышен голос диктора по радио:

— ...А теперь, дорогие радиослушатели, продолжаем наш концерт,— и раздаются звуки волынки.

Женестьева проходит в глубь гостиной, а между четырьмя мужчинами за карточным столом идет тем временем такой разговор:

— Как, должно быть, расстроен сейчас наш бедный Ля Шене!

— Сам виноват. Не надо было заводить в доме радиоприемник.

— Ничего не поделаешь — прогресс.

— Вы называете это прогрессом? Скорее, смахивает на экспансионизм.

— Пожалуй. Бедная Кристина, мне жаль ее, она ведь иностранка.

— Тебе жаль ее, потому что ты к ней равнодушен!

— О нет! Просто, ей, наверное, тяжело было покинуть свою родную Австрию, артистическую среду — ведь ее отец был знаменитый венский дирижер — и внезапно очутиться здесь, в Париже, среди людей, которые не знают даже ее языка...

— Никто ее не заставлял выходить замуж. Вот я же, например, не женюсь?

— Ну, ты! — гость оглядывается, видит Женеьеву, которая стоит поодаль с довольно мрачным видом, держа в руках сигарету и рюмку. — О чем ты задумалась, Женеьева?

Лицо Женеьевы моментально оживает. Она подходит к карточному столику и многозначительно поднимает длинный изящный мундштук.

— Я думаю об одном афоризме Шамфора, который я рассматриваю почти как руководство к действию.

— И что же говорит твой Шамфор?

— Он говорит, что любовь в светском обществе — это не что иное, как игра двух прихотей и соприкосновение двух эпидерм...

Это замечание вызывает негромкий, но одобрительный смех гостей.

На следующее утро в доме Женеьевы.

Женеьева, одетая в стилизованный японский халат, поливает цветы, во множестве расставленные по всему салону. Продуманно-изящные позы, которые она принимает, наклоня лейку над цветами, предназначены для маркиза, который, впрочем, не видит их, так как стоит у застекленной двери, спиной к комнате. За дверью видна площадь Трокадеро.

Разговор между ними, видимо, идет уже давно.

Женеьева (*легким светским тоном*). Если я правильно вас поняла, все это означает, что вы хотите меня оставить.

Маркиз (*с огорченным и несколько растерянным видом, направляясь к Женеьеве*). Мой милый друг, вчера вечером я вдруг решил, что должен быть достойным своей жены.

Женеьева. Ах! Могу себе представить! (*Движения ее теряют свое размеренное изящество, становятся резкими и механическими.*) Мирная супружеская жизнь, вязаный жилет, семейный очаг и куча детей.

Маркиз. Что поделаешь! Не знаю почему, но мне больше не хочется смеяться.

Женевьева. Ха!.. И причиной всему этому — радио и Андре Жюрье!

Маркиз облокотился на столик, где стоит один из двух бронзовых Будд, невозмутимо наблюдающих эту сцену. Лицо его после слов Женевьевы мгновенно меняется, становится холодным и прощальным.

Маркиз. Как вы проникательны!

Женевьева подходит ко второму Будде и кладет руку на плечо статуэтки.

Теперь они стоят почти рядом, как бы ища поддержки каждый у «своего» Будды.

Женевьева. Допустим, мы расстанемся. Что изменится от этого в ваших отношениях с Кристиной?

Маркиз *(делает несколько шагов вокруг статуэтки и снова кладет руку на ее подставку. Он смущен)*. Но, дорогая... Все! Все!

Женевьева *(со злостью)*. Ничего подобного! Кристина как была, так и осталась совершенной австриячкой. Парижанка могла бы понять. Но она — нет! Если она узнает правду, она будет возмущена не тем, что у вас была со мною связь, а тем, что вы лгали ей с самого первого дня вашего брака. *(Маркиз слушает Женевьеву в сильнейшем смущении.)* Лгали... и этого она вам не простит никогда.

Маркиз. Ох, это я и сам знаю!

Женевьева. Вы можете не поверить мне, Робер *(ее лицо на мгновение утрачивает свое небрежно-светское выражение)*, но я к вам очень привязана. Не знаю, любовь ли это или следствие привычки, но если вы меня оставите, я буду очень несчастна, а я не хочу быть несчастной.

Маркиз искренне удивлен и огорчен этим признанием. Он с невольным сочувствием делает шаг в сторону Женевьевы.

Маркиз. Простите меня, милый друг! Я не хотел причинять вам боль... но... поставьте себя на мое место!

Женевьева *(улыбаясь)*. Единственная надежда на то, что у вас слабый характер!

Маркиз *(решив, что худшее позади, облегченно смеется)*. О да! Это у меня от отца. Бедняжка, вот у кого была тяжелая жизнь... *(Весело целует руку Женевьевы.)* Идем завтракать?

Женевьева тем временем успела овладеть собой. Видимо, она со своей стороны считает, что еще не все потеряно, и так же оживленно отвечает:

— С удовольствием! Видно, это выяснение отношений так подействовало — я умираю от голода!

Андре Жюрье и Октав едут в машине. Андре за рулем. Они молчат, оба явно не в духе.

Машина мчится по дороге в лесу. Внезапно она резко сворачивает в сторону и врезается в придорожный кустарник.

Грохот опрокидывающейся машины. Трава. Небо. Несколько секунд тишины.

Затем за кадром раздается голос Андре Жюрье:

— Октав!

— Ох! Ну нет, приятель, ты можешь схать дальше, если угодно, а я возвращусь пешком.

Октав идет, прихрамывая, Андре следом за ним, уговаривая:

— Октав... Не оставляй меня одного!

— Мне осточертели твои фокусы. С тех пор как ты прилетел из Америки, сплошь одни споры, разговоры, объяснения... Ты из меня сделал какого-то козла отпущения! А теперь ты вздумал проделывать фигуры высшего пилотажа на автомобиле. Нет, приятель, с меня довольно, я ретируюсь...

— Ты ушибся?

— Ушибся? Да ты спроси, как я вообще жив остался! Я взлетел к потолку, как пушинка. От такой шутки спятить можно! Так вот, если тебе угодно свернуть себе шею из-за Кристины — ради бога, но только без меня...

— Но ты должен понять...

— Я понимаю, что ты сошел с ума!

— Да, это так! — с жаром соглашается Жюрье. — Я сошел с ума!

— В таком случае пойдн к врачу. А меня оставь в покое.

— О, ты был бы очень рад, если бы меня посадили в сумасшедший дом. Ты ведь и сам тайно ее любишь. И ревнуешь ко мне.

— Совершенно верно, я ее люблю — по-своему. И именно поэтому не хочу, чтоб она пошла на дешевую интрижку с тобой. Ты тоже должен кое-что понять. Для меня эта девочка — как сестра. Вся моя молодость прошла рядом с ней. Ее отец, старый Штиллер, был не только величайший в мире дирижер, но и чудеснейший человек. Когда я решил заняться музыкой и приехал к нему в Австрию, в Зальцбург, он меня принял как родного сына. Мне так никогда и не удалось уплатить ему долг благодарности. А теперь я могу уплатить этот долг, понимаешь, могу, потому что его больше нет, потому что он умер и не может больше оберегать свою дочь. А я могу позаботиться о ней и позабочусь. Ей это необходимо. Ведь кроме всего прочего бедная девочка живет в чужой стране, среди чужих людей, которые говорят на чужом языке.

— Если ты желаешь Кристине счастья, ты как раз и должен позволить ей уйти со мной... потому что я ее люблю. Ох, да разве

тебе самому не противно видеть ее рядом с этим идиотом де Ля Шене, рядом с этим снобом, помешанным на своей охоте, на своем замке и своих музыкальных шкатулках, который не любит и обманывает ее?

— Ладно... пусть Ля Шене сноб, но, по крайней мере, он трезвый человек, а ты... ты не от мира сего. Стоит только тебе вылезть из своего аэроплана, как ты начинаешь вытворять черт-те что. Да вот, взять хоть твое выступление по радио.

— По радио?

— Да, по радио... на аэродроме Бурже, когда ты прилетел,— Октав делает пренебрежительный жест,— из Америки! Ну ладно, ты прилетел из Америки, побил кучу всяких рекордов... уж не знаю там, каких. Тебе устроили шикарную встречу. Министры, толпа. Приветствия тебе произносят. А ты, вместо того чтобы тихо и скромно исполнить свою маленькую роль национального героя, взять микрофон и поприветствовать в свою очередь радиослушателей... вместо этого ты принимаешься толковать о Кристине... о которой они понятия не имеют... о Кристине, при публике! Прекрасно. И после этого ты удивляешься, что она и знать тебя не желает.

— Да ведь я... я и рекорды-то побил, я и через Атлантику перелетел только ради нее! Ради нее одной, понимаешь! Это она вдохнула в меня мужество! И когда я узнал, что она даже не пришла меня встретить...

— Ты забываешь, что она светская женщина... А у света свои правила, и весьма жесткие.

— Ах, оставь ты свои поучения! Не поучения мне нужны, мне нужно повидать Кристину... Пойми, Октав, я ее люблю. Если я ее больше не увижу... я содохну.

— Ты ее увидишь,— серьезно отвечает Октав.

— Правда?

— Да, да, ты ее увидишь... Я об этом позабочусь.

Особняк де Ля Шене. По широкой лестнице, ведущей в холл второго этажа, поднимается Октав. Вид у него озабоченный и рассеянный. Он проходит мимо дворцового Корнеля, который с исполненным светского достоинства видом встречает гостя наверху лестницы. Не сняв пальто, Октав хочет идти дальше.

В эту минуту его окликает Лизетта, сопровождаемая лакеем с подносом в руках.

Она обгоняет Октава и кокетливо-обиженно бросает на ходу:

— Как, мы больше не здороваемся?

— Доброе утро, Лизетта! — Октав останавливается, целует Ли-

зетту в щеку, и они вместе направляются к спальне Кристины.— Ты сегодня свежа как роза.

— Ну а вы сегодня выглядите ужасно! Что-нибудь случилось? Готова поклясться, это опять ваш авиатор. Ей-богу, этот человек нас всех с ума сведет. Мадам совершенно перестала спать.

— Послушай, Лизетта. Ты мне доверяешь? Так вот, я попробую все это уладить.

— Ну да! — недоверчиво восклицает Лизетта, поворачиваясь к лакею, чтобы взять у него поднос с завтраком для маркизы.

В это время к ним подходит Робер. Он в полосатом домашнем халате, на шее шелковый шарф, в руках музыкальная игрушка — птичка, которую он безуспешно пытается завести.

— А, вот и ты! — приветствует он Октава.— Что новенького?

Лизетта с подносом уходит в комнату Кристины. Октав идет за ней, со сдерживаемым нетерпением отвечая на вопросы Робера.

— У меня? Я на пределе, вот и все.

— Постой... У тебя неприятности?

— Да, неприятности. Потом расскажу.

— Понимаю, ты пришел к моей жене. Но дай мне хотя бы поздороваться с ней.

Они подходят к двери.

— Пожалуйста! — снисходительно разрешает Октав.— Что это за штучка? Соловей?

— Нет, малиновка.

— Здорово же ее моль попортила, твою малиновку!

— Ну и что, зато она поет через каждые двадцать секунд.

В дверях появляется Кристина. Она радостно бросается Октаву на шею, восклицая:

— Октав! Где ты пропадал? Я уже забыла, как ты выглядишь!

Они целуются, совершенно не обращая внимания на Робера, который входит в комнату вслед за ними, скромно спрашивая:

— Можно?

— Ах, конечно! — спохватывается Кристина, отрываясь от Октава и протягивая мужу руку для поцелуя.

— Кстати, Лизетта! — обращается маркиз к горничной, которая отдергивает шторы в глубине комнаты.

— Да, сударь?

— Я получил письмо от Шумахера...

— Шу-ма-ше-ра! — передразнивает Кристина французское произношение немецкой фамилии, и оба смеются.

— ...От вашего мужа, — продолжает Робер и, улыбаясь, поворачивается к Кристине.— Он пишет, что без нее лес лишился всей своей поэтичности...

Кристина насмешливо ахает.

— ...и его работа лесничего стала скучной и бессмысленной. Лизетта, друг мой, он просит, чтобы вы к нему приехали.

— Я? — возмущается Лизетта. — Оставить службу у мадам? Господин маркиз... да я, скорее, разведусь!

Маркиз уже снова занялся своей малиновкой.

— Ах, Лизетта, к чему такие громкие слова.

Между тем Октав, по-прежнему не снимая пальто, развалился на диване рядом с Кристиной:

— Эй вы, послушайте, долго вы там еще будете беседовать?

— Ах да, да. У тебя же секретный разговор с моей женой.

— Совершенно верно.

— Ладно, тогда я вас покидаю, — с комическою готовностью соглашается Робер.

— Давно пора.

— Слушай, ты приедешь в Ля Колиньер?

— Возможно.

Робер уже на пороге. Он с торжеством показывает Октаву свою птичку, которая наконец-то запела:

— Видишь — и так каждые двадцать секунд!

Дверь за ним закрывается.

Октав стоит, облокотясь на статуэтку. Кристина, сидя на кровати перед столиком, на котором стоит поднос с завтраком, берет в руки чашку и помешивает в ней ложечкой.

— Хочешь чаю? — предлагает она Октаву.

— Нет, — мрачно отвечает Октав, не глядя на нее и надув губы.

К нему подбегает Лизетта и с большим оживлением выпалывает:

— А может, чашечку крепкого кофе с хлебом с маслом и с вареньем, а?

— Я не голоден.

— Не иначе, что-то стряслось! — Лизетта искренне огорчена. — Впервые слышу, что мсье Октав не голоден.

— Может быть, сядешь? — спросит Кристина.

— Нет! — мрачно отвечает Октав.

Но Кристина силой заставляя его сесть на кровать и садится рядом, обнимая его.

К р и с т и н а. Ну скажи же мне свой секрет.

О к т а в (*насупившись*). Я хочу поговорить с тобой об Андре.

К р и с т и н а. Ах вот что... нет!

О к т а в. Ты знаешь, что он хотел покончить с собой?

К р и с т и н а. Так часто говорят... но никогда не делают!

О к т а в. Прости, пожалуйста, но я был при этом.

К р и с т и н а. Где?!

Октав. Ну где, где... в машине, вот где! Он в своем драдулете нарочно налетел на дерево.

Кристина (*растерянно*). И все это из-за меня?

Октав. Да, из-за тебя.

Кристина. Я не понимаю.

Октав. Не понимаешь? (*Всем телом поворачивается к Кристине и втолковывает ей, как ребенку.*) Послушай, Кристина, деточка, у тебя есть манера бросаться людям на шею... Можно подумать, что тебе все еще двенадцать лет. Пойми, со мной, старым приятелем, это естественно. Для меня ты по-прежнему осталась... маленькой девочкой из Зальцбурга. Но других это может, мягко говоря, сбить с толку.

Кристина. Так, значит, здесь, в Париже, женщине нельзя по-дружески относиться к мужчине, если она не...

Октав (*решительно мотает головой*). Нет!

Кристина. Нет?

Октав. Нет!

Кристина (*кокетливо надует губы*). Значит, я все время не так себя веду?

Октав. Не все время... скажем, иногда.

Кристина. Ах, я должна попросить прощения у твоего друга!

Октав. Ну нет, это было бы уж слишком... Он-то не просит у тебя прощения. Но ты могла бы, скажем, пригласить его в Ля Колиньер.

Кристина. Октав, ты невозможный человек!

Октав (*решительно встает*). В таком случае, я ухожу. До свидания. А вернее — прощай!

Кристина (*тоже вскакивает*). О! Куда ты идешь?

Октав. К нему.

Кристина. И бросаешь меня? Ты не придешь в Ля Колиньер?

Октав (*мрачно*). Не разорваться же мне!

Кристина, рассмеявшись, обнимает и целует Октава. Он тоже не может удержаться от улыбки.

Кристина. Остайся, Октав!

Она бросается на кровать и тянет его за собой. Октав падает на спину.

Кристина (*целует его*). Ах ты мой большой простофиля, милый старый дурачок!

Октав (*ему трудно сохранять свой мрачный и надутый вид, но он все-таки не сдается*). Так ты его пригласишь?

Кристина. Да!

Октав. Прекрасно!

Оба садятся.

Кристина (*с ногтой легкого презрения в голосе*). Я его приглашу. Не хочу изображать из себя недотрогу, которая повергла в отчаяние героя наших дней, божество восторженной толпы. Если он во время полета расквасит себе нос, скажут, что это из-за меня. Меня назовут женщиной-вамп, скажут, что я — общественное зло, камень на пути прогресса. Заговорят о кознях иностранцев. И потом... и потом я терпеть не могу мучеников.

Октав. Ну а твой муж? Как ты намерена уладить это с ним?

Кристина (*смеясь*). Ах, дорогой, остальное улаживать будешь ты. Я должна выполнить свой долг — и выполню. А в остальном — я умываю руки.

Октав. Кристина! Du bist ein Engel! ¹.

Кристина. Ангел?!

Октав (*вставая с кровати*). Да, ты ангел. Опасный, правда, но ангел.

Он весело стаскивает пальто, небрежно бросает его на пол и идет к дверям, громко зовя:

— Лизетта!

— Да, мсье Октав? — горничная моментально появляется на пороге.

— Лизетта, деточка! Приготовь-ка мне пару яиц, кусок ветчины потолще и стакан белого вина. Зверски хочу есть!

— Смотрите, растолстеете! — лукаво улыбается Лизетта.

— Ничего, это мне не повредит!

В это время Робер де Ля Шене в своем салоне говорит по телефону. Салон маркиза просторен, обставлен с любовью к комфорту. Огромный угловой диван обит блестящим атласом, в наборном зеркале отражаются вазы с цветами, рояль. Телефон стоит на столе рядом с фонографом, вокруг разбросаны валики с записями.

— Да, да, хорошо, — сухо говорит в трубку маркиз. — Договорились... Приезжайте. Жду вас в Ля Колиньер... Вы же можете приехать на своей машине, значит, все в порядке. До завтра!

Он с некоторым раздражением кладет трубку и оборачивается к входящему Октаву.

Маркиз. Ах! Я попал в ужасное положение!

Октав. Женевьева?

Маркиз. А... так ты знаешь!

¹ Ты ангел! (*нем.*).

Октав. Не больше, чем все. *(Плюхается на диван. Маркиз садится в другом его конце.)* Итак, она тебе надоела?

Маркиз *(с неопределенным жестом)*. Хм... Да нет, нет!

Октав. Но ты хочешь с ней порвать, верно? Ну так это проще простого, старина, я этим займусь.

Маркиз. Ты! Как будто ты в состоянии мне помочь!

Октав. Но ведь это чрезвычайно просто. Ей до смерти хочется выйти замуж. Вот и надо выдать ее замуж.

Маркиз. За кого? За тебя?

Октав. О! За меня! Я... я... нельзя сказать, чтоб я мечтал жениться. Но, в конце концов, если непременно надо пожертвовать собой, я готов. Не ради тебя, ради Кристины. Но взамен ты должен оказать мне услугу.

Маркиз. Тебе нужны деньги?

Октав. Нет. *(Встает, кладет руки в карманы и подходит к Роберу.)* Знаешь, ты ведь, в сущности, добрый малый.

Маркиз *(улыбаясь)*. Это у меня от моей матери.

Октав. Так вот, я хочу, чтобы ты пригласил Андре Жюрье.

Маркиз. В Ля Колиньер?!

Октав. Да.

Робер встает и начинает расхаживать по комнате. Октав следует за ним.

Маркиз. Ну, знаешь ли, это очень серьезная просьба.

Октав. Серьезная?

Маркиз. Я, разумеется, знаю, что произошло между Кристиной и твоим знаменитым другом. В конце концов, не совсем же я идиот.

Октав *(пренебрежительно машет рукой)*. А! Ничего между ними не произошло.

Они подходят к столу, Робер начинает машинально перебирать лежащие на нем валики.

Маркиз. Да, к счастью.

Октав. Ну так пригласи его.

Маркиз. Ах, я рискую слишком многим. Я ведь люблю Кристину. Если я ее потеряю, ничто меня не утешит.

Октав отворачивается, молчит несколько секунд, а затем говорит устало:

— Знаешь, старина, чего мне хочется? Плюнуть на все вообще.

Маркиз. Э!

Октав. Мне хочется... исчезнуть, раствориться.

Маркиз. И что это тебе даст?

Октав. Это позволит мне ничего не видеть, не мучить себя вопросами, что такое добро, что такое зло. Знаешь, что меня ужасает в этой жизни? То, что каждый по-своему прав.

Маркиз (*снова принимаясь перебирать валики*). Ну, разумеется, каждый по-своему прав. (*Заводит фонограф.*) И я за то, чтобы предоставить каждому возможность доказать свою правоту. Я против любых барьеров, понимаешь, против любых жестких правил. И именно поэтому... я приглашу Андре.

Октав (*с тревогой*). Ты считаешь, что это правильно?

Маркиз (*пожимая плечами*). Правильно? Я доверяю Кристине. Если ей суждено любить Жюрье, разве я предотвращу это, помешав им увидеться? Ну так пусть они увидятся, пусть объяснятся.

Октав. Слушай, старина, а что, если попробовать... переключить Женевьеву на Андре?

Маркиз (*смеется*). Болван, это было бы слишком удобно! (*Решительно направляется к двери. Октав по-прежнему стоит у стола, задумчиво глядя на фонограф.*) Ты будешь завтракать?

Октав. Да, да, буду...

В особняке Ля Шене идут сборы перед отъездом в загородную виллу.

Робер выходит из своего кабинета в холл, вертя в руках ключик от заводной птички. К нему то и дело подходят за распоряжениями слуги.

— Какие будут приказания относительно завтрашней поездки? — спрашивает его Корнель.

— Не знаю, друг мой, спросите моего секретаря.

— Мадам берет с собой собачек? — допытывается горничная.

— Не знаю, Митци, спросите маркизу.

Ключик выскальзывает у него из рук и закатывается под диван у стены.

— Ключик! Я потерял ключик! — горестно восклицает маркиз и, став на четвереньки, пытается его достать. — Отодвиньте диван, может, он под ним! Корнель, это ключик от моей малиновки, для меня это очень важно!

— Да, сударь, разумеется! — серьезно отвечает дворецкий.

Мимо них проходит Лизетта с подносом в руках.

Она входит в салон, где Октав по-прежнему задумчиво стоит около стола с фонографом. Заметив входящую Лизетту, он просит ее поставить поднос на стол, а потом говорит торжественно.

— Так, а теперь я объявляю тебе великую новость. Ты знаешь, кого я привезу завтра в Ля Колиньер? Моего авиатора, как ты его называешь.

— Нет, это же надо выдумать! — недоверчиво смеется Лизетта...

Октав вновь включает фонограф и бросается к Лизетте.

— Выдумать? — кричит он, гоняясь за ней по всей комнате.— Выдумать? По-твоему, я это выдумал, да? Выдумал? Выдумал?

Лизетта хохочет, увертываясь от медвежьих объятий Октава. Фонограф играет песенку: «Однажды я шел с рыбалки, с рыбалки в Басс-Медон»...

В самый разгар их возни в комнату входит Робер.

— О! Прошу прощения! Знаешь, кто ты? — обращается он к Октаву.— Ты не болван, ты поэт, и опасный поэт!

Солнечный осенний день.

По шоссе вдоль пруда, обсаженного подстриженными деревьями, с шумом катятся два больших черных автомобиля. Они въезжают в ворота загородной усадьбы. Это Ля Колиньер — вилла маркиза де Ля Шене, дворец постройки примерно конца XVIII века, окруженный английским парком.

Машины подкатывают к широкой парадной лестнице.

На лестнице стоят встречающие господ слуги; среди них старый садовник и высокий, бравый егерь в блестящих сапогах — Шумахер, муж Лизетты.

Первым из машины выходит маркиз и жпво взбегает по ступеням. Шумахер, кланяясь, догоняет его на середине лестницы и почтительно останавливает:

— Господин маркиз! — Из машины доносится женский смех. Шумахер кланяется в сторону машины, бормоча:

— Добрый день, госпожа маркиза! — и снова обращается к маркизу.— Простите, что я докучаю вам этим в служебное время, но я хотел насчет моей жены...

— Да, да, мой друг,— с невозмутимой серьезностью отвечает маркиз,— вы мне все это писали...

— Господин маркиз, вы понимаете, каково мне? Жена все время в Париже, я здесь. Разве это жизнь? (*Кристина тем временем выходит из машины.*) Я все равно что вдовец. Так как же вы решили, господин маркиз?

— Да никак, мой друг! Какого решения вы от меня хотите? Пусть ваша жена сама решает, хочет ли она оставить службу у маркизы и жить здесь с вами!

— Хорошо, господин маркиз!

Кристина взбегает по ступенькам и берет Робера под руку, весело восклицая:

— Ах, как я рада, что я здесь!

— Я тоже,— улыбается Робер.

Старик садовник, мимо которого они проходят по лестнице, здоровается с ними и докладывает хозяину:

— Господин маркиз, я включил отопление и прочистил все каминны.

— Прекрасно, мой друг, поговорите об этом с Корнелем.

— Как себя чувствует Гертруда? — ласково спрашивает садовника Кристина.

— Благодарю вас, госпожа маркиза, очень хорошо.

— Браво!

Кристина с Робером входят в дом.

Из второй машины высаживается Корнель и строго спрашивает садовника:

— Что, уголь привезли?

— Да, господин Корнель.

— А вы распорядились, чтоб они забрали дрова обратно?

— Да, господин Корнель.

— Прекрасно, мой друг, — величественно кивает Корнель.

И наконец по лестнице поднимается Лизетта. Она торопится за своими господами и чуть не пробегает мимо Шумахера, который застывает ей дорогу.

— Здравствуй, Лизетта!

— Здравствуй, Эдуард!

И оба смеются.

— Ну как ты там?

— Хорошо.

— Наконец-то ты приехала!

— Да, приехала...

Шумахер обнимает жену за плечи, и они поднимаются по лестнице.

Маркиз спит на складном стуле посреди лужайки в своем парке. Он успел переодеться — на нем бриджи, краги, теплое пальто для прогулок. Рядом стоит Шумахер с ружьем и с собакой.

Теперь уже не так солнечно, как было утром. Перед маркизом неспаханное поле, покрытое пучками пожухшей травы, его пересекают в разных направлениях негустые перелески, уже сбросившие листву. На всем лежит холодный, сырой отсвет поздней осени.

Где-то раздаются выстрелы.

Маркиз, который осматривал окрестности в подзорную трубу, спрашивает Шумахера, что это значит.

— Это у господина де Рео, господин маркиз. Кроликов бьют.

— А вы почему этого не делаете? Чего вы ждете?

— Господин маркиз, мы устроили облавы на двух фермах — в Эпинеро и в Тиксье. Да еще сторожа немного настреляли — в общей сложности за неделю около двухсот пятидесяти штук.

— И это все?

— Да ведь сейчас полнолуние, будь оно проклято, вот и получается меньше, чем обычно. Придется сделать проволочную ограду вокруг посадок, а то они все обгрызут.

— Нет, я не хочу никакой ограды,— категорически заявляет Робер.

— Хорошо, господин маркиз.

— Не хочу, чтоб была ограда, и не хочу, чтоб были кролики.— Маркиз встает, складывает стул, который превращается в трость с широкой ручкой, и, опираясь на нее, неторопливо направляется в сторону кустарников.— Выкручивайтесь, как знаете, друг мой.

Шумахер растерянно стоит на месте, бормоча:

— Хорошо, господин маркиз. Я могу продолжать обход?

— Да, Шумахер, конечно!

Шумахер, широко шагая по сырой, неровной почве, присоединяется к двум сторожам, которые поджидали его в сторонке.

— Пошли, пройдем вдоль этой опушки.

В кустарнике пробегает кролик. За ним гонится собака.

— Эй, эй, смотрите! Мюзетта, апорт! — кричит один из сторожей.

— Ну что сказал хозяин? — спрашивает второй у Шумахера.

— Сказал, что не желает, чтоб была ограда, и не желает, чтоб были кролики. Вот и делай тут, что хочешь.

Вдруг он замечает у себя под ногами капкан, в который попала кошка.

— Ах, проклятая! Это знаменитая кошка с мельницы Мено.

— Она нам здорово пакостит, эта кошка!

Шумахер носком сапога открывает капкан и под улюлюканье сторожей стреляет вслед убегающей кошке.

— Ну теперь мы ее отвадили,— говорит он.

— Вот кабы и Марсо так отвадить! — замечает один из сторожей.

— Ну ему-то на нас плевать,— говорит второй.

— Может, ему и плевать,— злобно бормочет Шумахер,— но я положу этому конец. Смотрите, смотрите... Мюзетта! — кричит он, показывая на собаку, которая нашла на земле мертвого кролика, попавшего в веревочные силки, и тербит его зубами.— Ба, ба... что это ты нашла, голубушка?

— Глядите, у кролика петля на шее! — кричит сторож.

— А! Опять сволоочь Марсо расставил силки! Не вынимай кролика из петли, пусть он ничего не подозревает,— распоряжается Шумахер.

Сторожа обсуждают происшествие:

— Ну сейчас он за ним не придет.

— Завтра придет, на рассвете.

— Если только не напнется. А напнется, так будь уверен, приятель, на рассвете он завтра не встанет.

— Вот свинья. Ему-то хорошо. А мы что будем делать?

— Попробуем все же его подкараулить,— решает Шумахер и подзывает к себе собаку.

В отдалении все время раздаются выстрелы.

Неподалеку от притаившихся сторожей, скрытый от них зарослями, небольшой толстенький, плохо выбритый человек с живыми черными глазами ставит в кусты велосипед. Вот он отвязал от багажника мешок, вынул из него старую шапку, пиджак, натянул их на себя. И пошел вдоль опушки, тщательно обследуя кусты и деревья.

Увидел попавшегося в силки кролика — того самого, которого Шумахер отнял у собаки.

— А! Вот и первый! — бормочет браконьер и, нагнувшись, вынимает кролика из петли.

Выпрямляется, держа кролика в руках и не замечая, что из-за кустов за ним следят сторожа.

В тот момент, когда он уже готов идти дальше, ему навстречу выступает Шумахер.

— Марсо? Привет, Марсо!

— Привет, Шумахер! — Марсо растерялся, но лишь на секунду. Тотчас лицо его расцветает обескураживающей улыбкой. — Как поживаешь? Хочешь моего кролика? — И он щедрым жестом протягивает добычу Шумахеру.

— Давай его сюда! — один из сторожей грубо вырывает кролика из рук Марсо. А Шумахер, презрительно усмехнувшись, командует:

— Ступай вперед!

Марсо покорно подчиняется.

Маркиз между тем уже расположился на своем складном стуле в другом месте, неподалеку от проселочной дороги. Он осматривается по сторонам, прислушивается к выстрелам, непрерывно доносящимся издалека.

Услышав раздраженные крики на дороге, он оборачивается. Это ругаются обходчики, которые ведут браконьера.

— Что такое? — заинтересованно кричит маркиз. — Что случилось?

— Господи маркиз, это Марсо!

— Какой Марсо? Что за Марсо?

— Ну, браконьер Марсо!

— А! Подойдите сюда.

Шумахер и сторожа подводят браконьера к маркизу.

— Мы схватили его на месте преступления! — гордо докладывает Шумахер.

— Какого преступления?

— Он расставил силки на опушке рощи.

— Значит, он истребляет кроликов? Да ведь это же полезнейший человек! Немедленно отпустите его!

— Вам угодно шутить, господин маркиз?

Почувствовав поддержку, Марсо говорит с жаром:

— Я был уверен, что господин маркиз меня поймет. Он человек разумный, не то что этот... *(гневный взгляд в сторону Шумахера)*... не то что эта дубина!

— Дубина?! — задыхнувшись от ярости, повторяет Шумахер, порываясь к Марсо, но маркиз встает и жестом останавливает его.— Ну погоди, я тебя научу вежливому обращению!

— И что я такого сделаю! — с искренне оскорбленным видом продолжает Марсо.— За одного кролика, жалкого маленького кролика...— он хватает кролика, которого держит один из сторожей, и пытается вырвать его,—...ни за что, ну просто ни за что!

Вырвать кролика ему, впрочем, не удастся.

А Шумахер в это время злобно кричит:

— И почему только нет закона, чтоб таких мерзавцев расстреливать на месте!

Маркиз, морщась от шума и гама, спрашивает:

— Так тебя зовут Марсо?

— Да, господин маркиз.

— Ты браконьер?

— Вообще-то моя специальность — плетеная мебель,— охотно объясняет Марсо.— Но только сейчас в моей отрасли кризис, как и везде. Сами понимаете, господин маркиз. Вот я и нашел себе дело! — с наивной простотой говорит он, не обращая внимания на Шумахера, который возмущается:

— По-твоему, это дело? Господин маркиз, во время войны я убивал людей, которые меньше провинились, чем он!

— Ну, ну, ладно! — нетерпеливо отмахивается маркиз.— Марсо, мне нравится твоя физиономия.

Марсо очарован:

— Вы очень добры, господин маркиз!

— Господин маркиз, это скотина, каких мало! — не унимается Шумахер. Маркиз коротко приказывает ему замолчать.

— Вот что,— говорит он Марсо,— сейчас ты истребляешь кроликов... скажем, как любитель. А не хочешь ли ты заняться этим делом всерьез, за плату?

Марсо сосредоточен и деловит. Теперь — это человек, знающий себе цену.

— О, господин маркиз, вы хотите взять меня на службу! Ну что ж. Отказываться не стану. Не такой я человек.— С пафосом: — Разве я со зла браконьерствую? Мне бы только прокормить мою бедную старушку мать!

— Господин маркиз, нет у него старушки матери! — возмущенно вопит Шумахер.

— У кого это нет?..— Марсо чуть не бросается на своего врага с кулаками.— У меня нет старушки матери? У меня нет старушки матери?

Еще секунда, и долговязый Шумахер подерется с маленьким толстеньким Марсо, но маркиз строго прикрикивает:

— Шумахер, продолжайте обход и оставьте меня в покое!

И Шумахер, подавив бушующую в нем злость, покорно говорит: «Хорошо, господин маркиз»,— и уходит вместе со сторожами.

Маркиза все это явно забавляет. Дождавшись пока сторожа немного отойдут, он спрашивает с искренним любопытством:

— Скажи-ка, Марсо... у тебя ведь тут, наверно, и еще силки есть? Показал бы мне хоть один.

— С удовольствием. Раз я у вас на службе, я не могу вам в этом отказать. Сюда пожалуйте!

Они вместе идут к зарослям.

Вдали опять слышны выстрелы.

Марсо становится на колени и шарит в кустах. Маркиз, не задумываясь, следует его примеру.

— Ага, ну вот, господин маркиз.— Марсо нашел петлю.— Посмотрите-ка, вот один слок, но он неудачно поставлен.

— Почему?

— Потому что он на самом прохожем месте.

— А! Ну всякий может ошибиться.

— Ах нет, нет,— Марсо очень недоволен собой.— Это я промашку сделал. Если бы Шумахер увидел, туго бы мне пришлось.

— Можешь на меня положиться,— успокаивает его маркиз,— я тебя не выдам.

— Благодарю вас, господин маркиз!

Беседа, они идут по березовой роще.

— Итак,— говорит маркиз,— ты доволен, что будешь служить у меня?

— Конечно, доволен,— без особого воодушевления отвечает Марсо,— но я больше хотел бы служить в замке.

— Почему? Разве ты не любишь лес, природу и все такое?

— Да как любить, когда тут Шумахер! Вы думаете, что все это ваше, но настоящий-то хозяин тут он... а в замке ему меня не достать! И потом, я всегда мечтал стать лакеем.

— Вот забавно! Почему?

— Из-за одежды! — с жаром жестикулирует Марсо. — Носить фрак — вот моя мечта!

Маркиз смеется. Они идут, продолжая дружелюбно беседовать.

К подъезду замка подкатывает еще один роскошный автомобиль.

Дождь льет как из ведра. Дворецкий Корнель и еще один слуга, прикрываясь большим зонтом, бегут к машине встречать гостей.

Из машины выходит Женестьева. Корнель немедленно прикрывает ее зонтом и провожает вверх по лестнице.

— Ой-ой-ой! Вот так погода! — ужасается Женестьева. — И давно этот дождь?

— Примерно полчаса, сударыня, — отвечает Корнель. — До полудня погода была великолепная.

— И долго он будет еще идти?

— Не знаю, сударыня, но когда мы с господином маркизом приезжали сюда последний раз, он шел две недели.

— Ха! Весело, ничего не скажешь! — восклицает Женестьева и поспешно вбегает в холл замка.

Здесь уже собралось несколько гостей. Среди них — старый, достойного вида генерал в отставке, промышленник Ля Брюйер, очень толстая женщина в черном, сильно декольтированном платье — Шарлотта Ля Плант, ее молоденькая племянница, студентка Жаклина, и другие. Появление Женестьевы вызывает оживленную суету, слышны приветственные возгласы.

Генерал целует Женестьеву руку.

— Здравствуйте, генерал! Что, какова погода! Каждый раз, когда я еду за город, идет дождь.

— Это очень полезно для здоровья. Освежающе действует на голову. — Помогает ей снять мантию. — Вы промокли до нитки!

Женестьева, застегивая широкий пояс, который она сняла с пальто, здоровается с Ля Брюйером.

— А куда вы дели вашу жену?

— Она на кухне с Кристиной, судачат о домашнем хозяйстве.

— А, это очень интересно! Здравствуй, Жаклина, деточка!

Девушка застенчиво здоровается с ней.

— О, да как ты выросла!

— Вы находите?

— Как там твои успехи в учебе? — снисходительно интересуется Женестьева. — Ты ведь, кажется, изучаешь китайский язык, не так ли?

— Что вы, Женестьева, я изучаю доколумбово искусство!

— Ах, это, должно быть, безумно интересно! — рассеянно кивает Женестьева, здороваясь с толстой Шарлоттой. — Здравствуй, душечка Шарлотта! Как поживаешь?

— Здравствуй, моя милочка! — раскрывает свои пышные объятия Шарлотта. — Послушай, ты, кажется, похудела!

— Нет, что ты! — самодовольно охорашивается Женестьева.

— Берегись, это может скверно кончиться!

— Да нет же, Шарлотта, клянусь тебе!

— А это что такое? — Шарлотта показывает на круги под глазами Женестьева. — Посмотри на меня, у меня ничего подобного не бывает!

Из дверей соседнего салона выбегает белокурый юноша, один из игроков в карты, которого мы видели у Женестьева, и уводит Шарлотту — ему и здесь не терпится составить партию.

По лестнице, ведущей из холла на второй этаж, спускается Робер, приветствуя гостей.

— Добрый день! Надеюсь, вы в добром здравии? — обращается он к Сент-Обену — его мы также видели за карточным столом у Женестьева.

— Да, да, друг мой, благодарю вас.

К ним приближается Женестьева в сопровождении галантного генерала.

Робер идет навстречу Женестьева, целует руку. Генерал здоровается с Сент-Обеном, и оба отходят в сторону.

— Неужто вы и в самом деле пригласили Андре Жюрье? — негромко спрашивает Женестьева.

— Да, — холодно говорит Робер. — Это вас смущает?

— О! Напротив! — усмехается Женестьева.

Большая, перегородженная надвое кухня замка. Кристина отдает распоряжения относительно обеда, одновременно разговаривая с госпожой Ля Брюйер, экспансивной, небольшого роста особой средних лет.

— А где Жорж? — спрашивает Кристина проходящего мимо слугу.

— Его еще нет, мадам. Он уехал в Орлеан за рыбой.

— Передайте ему, какая диета у мадам Ля Брюйер. Она ест все, но только без соли.

— Ах нет, наоборот! — поправляет мадам Ля Брюйер. — Много соли, но это должна быть морская соль, и класть ее надо, когда пища уже готова.

— У вас есть морская соль? — спрашивает Кристина слугу.

— Нет, мадам, но мы достанем.

Дамы направляются к лестнице, ведущей из кухни в холл. Лакей, оставшись один, выразительно возводит глаза к небу. Мимо него пробегает горничная с подносом.

— А для Андре Жюрье что? — заговорщицки посмеивается она. Лакей сердито шикает на нее.

— Как вы относитесь к противодифтеритной сыворотке? — осведомляется мадам Ля Брюйер, поднимаясь вместе с Кристиной по лестнице в холл.

— Я? Не знаю.

— А мы в нашей заводской лечебнице получили прекрасные результаты.

— В самом деле? — рассеянно кивает Кристина.

Тем временем продолжают прибывать гости. В открытую дверь холла мы видим Андре Жюрье, который поднимается по ступеням в сопровождении Корнеля с зонтом. Его спортивное кожаное пальто блестит от воды. Дойдя до порога, Жюрье оборачивается и нетерпеливо зовет задержавшегося у машины Октава.

Из двери, ведущей на кухню, выходят Кристина и мадам Ля Брюйер. Кристина бросает быстрый взгляд на входящего Жюрье и снова поворачивается к своей собеседнице, которая разглагольствует:

— ...Да, а у старшенького моего была ангина, и боюсь, как бы он не подхватил корь. Так что видите, сколько хлопот, когда у тебя... Кто этот господин? — спрашивает она вдруг с интересом.

— Андре Жюрье.

— Авнатор?

— Да.

— Ах, какая удача! — мадам Ля Брюйер в восторге. — Я попрошу у него автограф для моего старшенького!

В холл вваливается Октав. Кристина бросается ему навстречу, радостно восклицая:

— Здравствуй, Октав!

Они обнимаются, целуются, затем Кристина, одной рукой по-прежнему обнимая Октава, другую протягивает Жюрье и приветливо говорит:

— Здравствуйте, Андре.

— Здравствуйте, Кристина, — он целует ей руку.

— Как мило, что вы приехали.

— Вы очень любезны.

Их быстро окружают прочие гости.

Из глубины холла с видом величайшей поспешности и предупредительности, чуть ли не на цыпочках, подлетает к ним Робер.

— Андре, дружище! — с преувеличенной сердечностью приветствует он летчика, пожимая ему руку. — Рады видеть вас и гордимся, что вы — наш гость, — и Робер нежно берет жену под руку.

Подходит Женестьева, за ней Шарлотта и ее юный партнер по картам, затем Жаклина.

— Дорогой мой Жюрье! — обращается к нему Ля Брюйер. — Вы не знакомы с моей женой. Она хотела бы попросить у вас автограф для нашего старшего сына.

Андре смущенно улыбается.

— Я надеюсь в один из ближайших дней увидеть вас в Туркуэне, — подхватывает мадам Ля Брюйер.

Подходят Сент-Обен и генерал.

— Господин Жюрье, да ведь я не видел вас после знаменательного события! Это было великолепно! — восклицает Сент-Обен.

Генерал прощикоვნенно трясет руку Жюрье.

— Дорогой Жюрье, счастлив видеть вас. Горжусь, что могу пожать вашу руку.

— Генерал... — смущается Жюрье.

— Да, да, да, очень горжусь. Вы настоящий мужчина. Эта порода нынче вырождается.

Подходят еще гости, все здороваются с Жюрье, окружая его плотным кольцом.

— За то, что вы не разбились в своем аэроплане, я должна вас поцеловать, — кокетливо заявляет Женестьева. — Я так рада, что вы сюда приехали. — Она обнимает и целует Жюрье.

— А я? — робко просит Жаклина. — Андре, можно я тебя поцелую?

Жюрье снисходительно целует ее.

— И я! И я! — подпрыгивает на месте толстая Шарлотта Ля Плант, и заключает Андре в свои материнские объятия.

Кристина, негромко:

— А я?.. Мне кажется, я имею на это право.

Твердым шагом она подходит к Жюрье и целует его.

Кое-кто из гостей, поздоровавшись, начинает выбираться из толпы. Чуть в стороне стоят генерал и Сент-Обен.

— Итак, все обошлось по-семейному, — с циничной усмешкой бормочет Сент-Обен.

— Что это значит? — вспыхивает генерал.

— Ну, Кристина и Жюрье...

— Да вам-то какое до этого дело? Мы сюда приехали охотиться, черт побери... а не мемуары писать!

Игрок шепотом спрашивает Шарлотту:

— Ну так как же, есть между ними что-то?

— Что-то есть!

— Жаль! Такой выдающийся молодой человек.

Отойдя от Андре, Кристина громко обращается ко всем собравшимся:

— Дорогие друзья, я должна посвятить вас в свои отношения с Андре Жюрье. Дело в том, что его подвиг — это отчасти и моя маленькая заслуга. Каким образом, спросите вы?..

Все с интересом прислушиваются. С особенным вниманием слушают Робер и Октав. Генерал тоже подходит поближе.

— ...Когда Андре готовился к перелету, он часто приходил ко мне в гости. Долгие часы — и это были очень приятные часы — мы проводили вместе, испытывая друг к другу столь редкое чувство дружеской симпатии. Он рассказывал мне о своих планах, а я слушала. Умение слушать — это ведь тоже искусство!.. И в этом случае оно пошло на пользу. И я очень этим горжусь! Вот мне и захотелось сейчас похвалиться перед вами.

Раздается одобрителный смех. Генерал восклицает: «Браво!» Жаклина живо говорит г-же Ля Планта: «Ах, тетушка, как я счастлива!»

Поздно вечером. В кухне за большим длинным столом ужинают слуги. Слышен стук вилок и ножей, застольный говор. Особенное оживление вызывает реплика служанки, подающей на стол:

— Ну и красавчик же этот Жюрье! Жалко, что хозяйка...

Все заговорили, перебивая друг друга:

— Вы знаете, хозяйка посадила его справа от себя!

— Как это — посадила справа от себя?

— Ну за столом, за ужином!

— О! Ну а вот это она зря. Делай, что хочешь, но соблюдай приличия!

Сидящая во главе стола Лизетта забирает у сказавшей это служанки поднос со спаржей и одергивает ее:

— Но, но! Хозяйку не задевай... Она и без твоих советов обойдется! Хотите спаржи? — предлагает она соседу.

— Нет, спасибо. Я никогда не ем консервов, только свежес, там больше витаминов, — важно отвечает он и... вытаскивает вилок соленый огурец из банки.

— Передайте мне, пожалуйста, горчицу, — просит слуга англичанин.

— Иф ю плиз!¹ — любезно улыбается Лизетта.

¹ Пожалуйста! (англ.).

В соседней половине кухни у плиты колдует толстый, важный повар со своим помощником. Туда заходит лакей Адольф.

— Шеф, вы помните насчет морской соли для мамаша Ля Брюйер?

— Госпожа Ля Брюйер,— неторопливо отвечает повар,— будет кушать то же, что и все... Ха! Диета есть диета, но причуд я не признаю.

За столом продолжается все тот же разговор.

— Нет, а все-таки хозяйка пересаливает с этим своим летчиком,— заявляет служанка, спящая рядом с чопорным, как всегда, Корнелем.

— К чему стеснять себя, это портит всё pleasure¹,— улыбается англичанин.

— Ах, ах, ах! А вы что об этом думаете, господин Корнель?

— Если вас спросят, что я об этом думаю, отвечайте — не знаю.

— О! Не слишком-то вы любезны, уважаемый!

— Но, мой дорогой Корнель,— замечает шофер в кожаной куртке,— и уж вы-то, прослужив десять лет у графа де Водуа...

— Простите, двенадцать лет,— прерывает его Корнель,— и служил бы до сих пор, если бы графа не разорили бакалейщики...

— Да. Ну так вот, как там обстояло дело с графиней?

— У графини, мой друг, не было любовников! — важно отвечает Корнель.

Лизетта звонко хохочет.

— Ах, ну еще бы! Ей было восемьдесят пять лет и ее возили в колясочке. Не станете же вы ее сравнивать с нашей хозяйкой, а? — произносит она сквозь смех, но тут слышит замечание шофера: «Граф де Водуа не был полукровкой», — и тон ее становится воинственным: — Это еще что значит?

— Да то, что у мамаша Ля Шене был папаша по фамилии Розенталь, который приехал сюда прямо из Франкфурта, только и всего! — отвечает шофер. — Да вот, я уверен, что твой муж это подтвердит! — прибавляет он, заметив Шумахера, спускающегося по лестнице в кухню. — Правда ведь, Шумахер?

— Не знаю. Я только что пришел. Почему мне знать! — угрюмо отвечает Шумахер.

К столу подходит толстый шеф-повар.

— Кстати, насчет евреев,— говорит он, опираясь обеими руками на стол.— Перед тем как наняться сюда, я служил у барона д'Эппине. Уж он-то евреем не был, могу поклясться. Но в гастрономии он разбирался как свинья в апельсинах, в этом я тоже могу поклясться... Потому-то я от него и ушел...

¹ Удовольствие (англ.).

Шумахер тем временем подходит к Лизетте и, наклонившись, спрашивает ее:

— Ты скоро, Лизетта?

— Не знаю, я еще нужна госпоже,— с капризной гримаской отвечает горничная. Разочарованный Шумахер отходит.

— ...А вот Ля Шене,— с жаром продолжает повар,— не знаю уж, полукровка он или не полукровка, но как он меня однажды изругал за картофельный салат! Как вам известно, а скорее всего, неизвестно (*его объяснение сопровождается нежной моцартовской мелодией*), чтобы изготовить сносный картофельный салат, нужно полить белым вином картофель, только что снятый с огня. А Селестен этого не сделал, побоялся пальчики обжечь. Ну так вот, наш хозяин учуял это моментально. Говорите что хотите, но на это способен только человек высшего света!

Закончив свою тираду, повар отходит от стола.

А Шумахер, который поднимался по лестнице, сталкивается нос к носу с Марсо, который спускается в кухню, держа в руках потрепанный чемоданчик.

— А вот ты где! — угрюмо бормочет Шумахер.

Марсо поспешно проскальзывает мимо него, входит в кухню и оказывается в центре всеобщего внимания. Раздаются возгласы:

— О! О! Это еще кто такой?

Корнель, обернувшись, снимает и надевает очки, чтобы лучше разглядеть вновь прибывшего.

— Могу я поговорить с господином Корнелем? — робко произносит Марсо, прижимая к себе чемоданчик.

— Что вы хотите, друг мой? — величественно спрашивает Корнель.

— Я — новый лакей. Господин маркиз, наверное, говорил вам обо мне.

— Что вы умеете делать, друг мой?

— Я? Э...— Марсо подкупающе улыбается.— Ну, я не знаю... все понемножку.

— Умеете ли вы чистить обувь, друг мой?

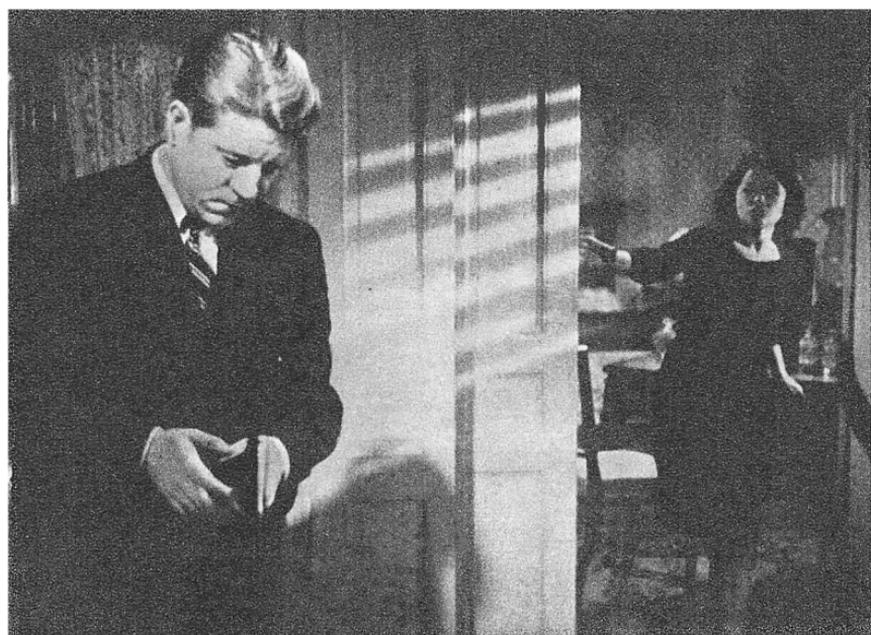
— Ах! Конечно! — радостно уверяет Марсо.— Господин Корнель, во всем, что касается туалета, я, можно сказать, специалист.

— Прекрасно,— говорит дворецкий, без особой благосклонности глядя на «специалиста», чей тесный потрепанный пиджачок и мятые брючки вряд ли можно назвать «туалетом».— Завтра утром вы обойдете все двери, соберете обувь и займетесь ею.

— Хорошо, господин Корнель. А что, здесь ужинают? — тихо спрашивает он, доверительно подмигнув чопорному господину Корнелю.

«Человек-зверь». 1938

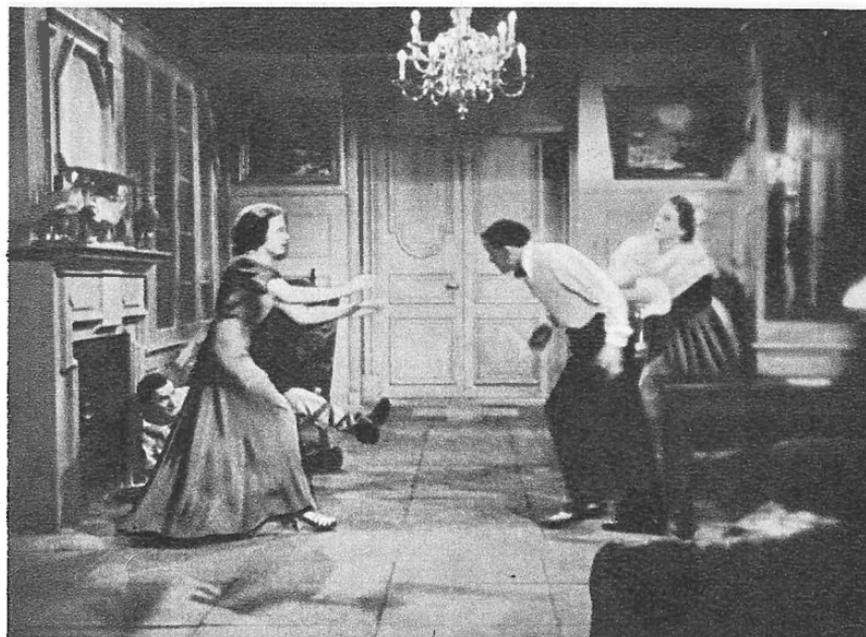




«Правила игры». 1939



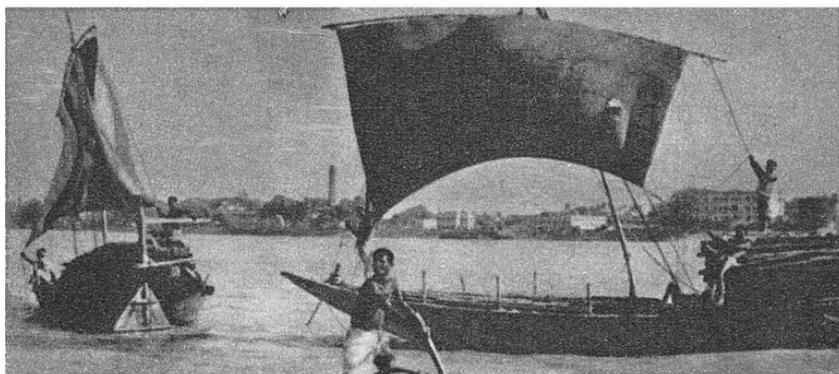
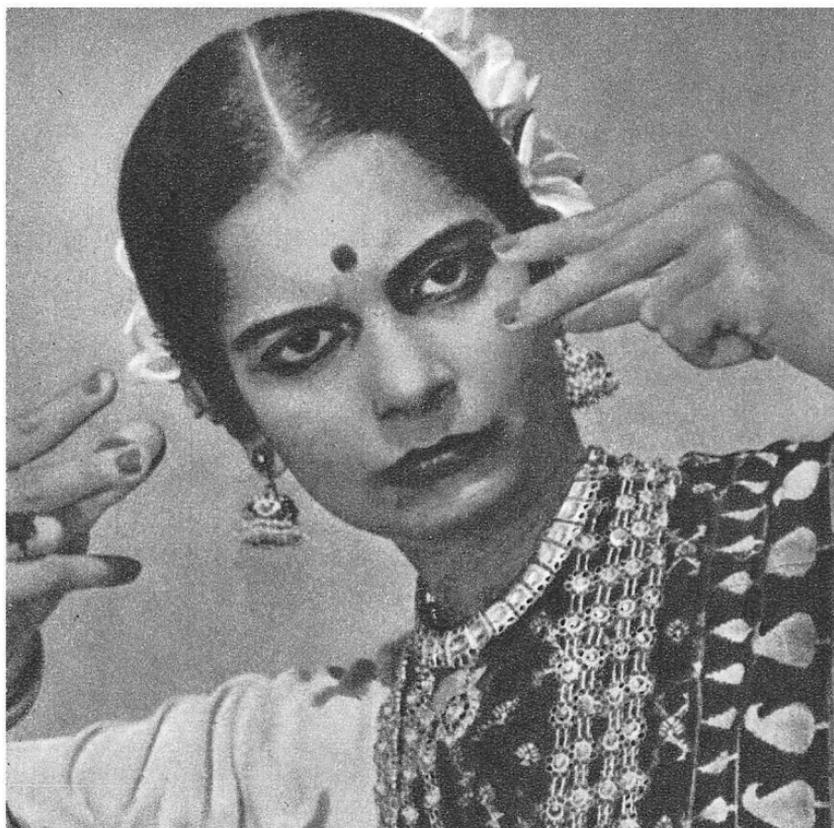




«Южанин». 1945



«Река». 1950



«Золотая карета». 1952



«Французский кавкан». 1954

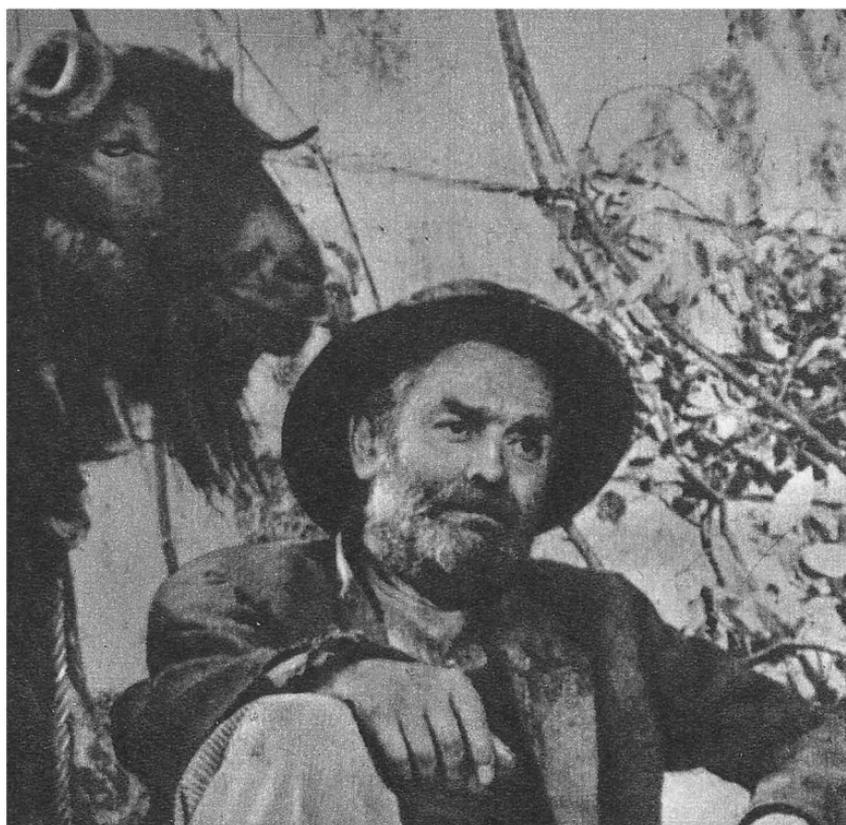


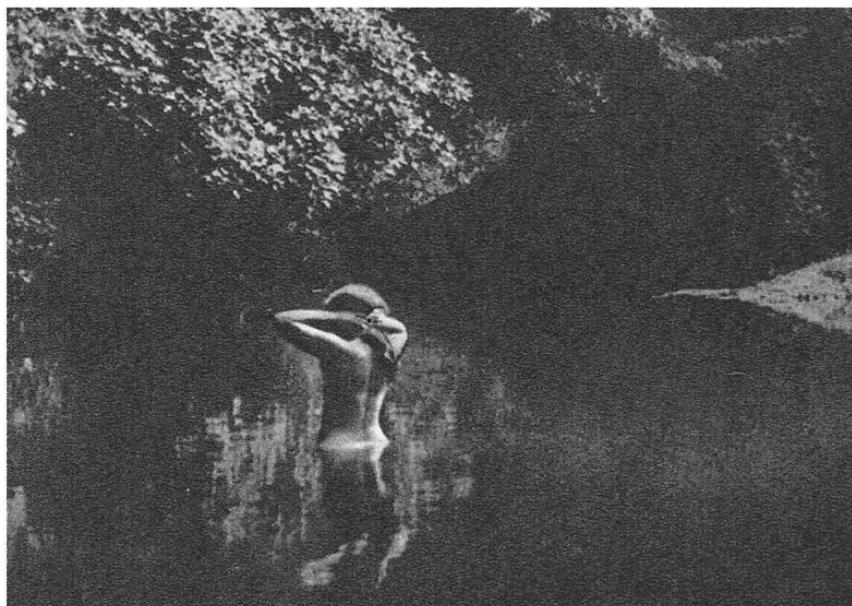


«Елена и мужчины». 1956



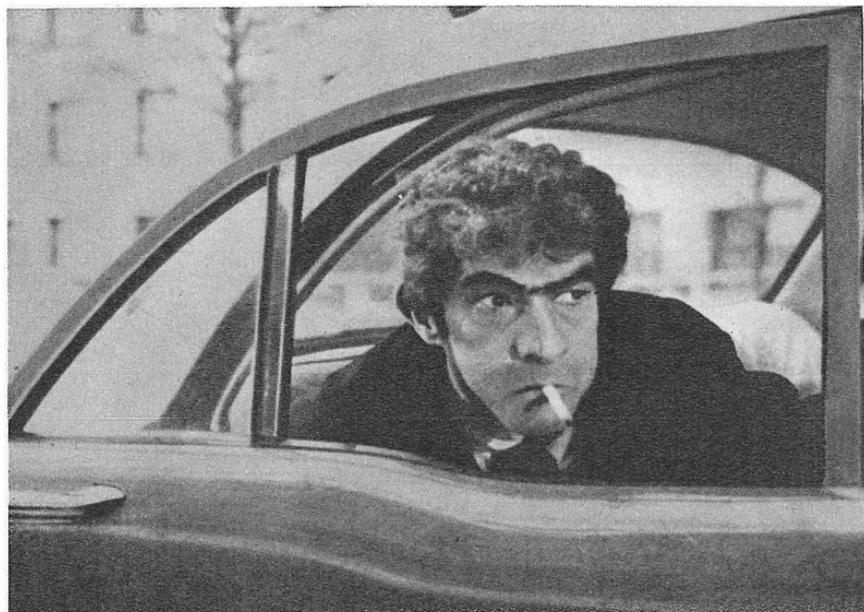
«Завтрак на траве». 1959





«Завещание доктора Корделье». 1959

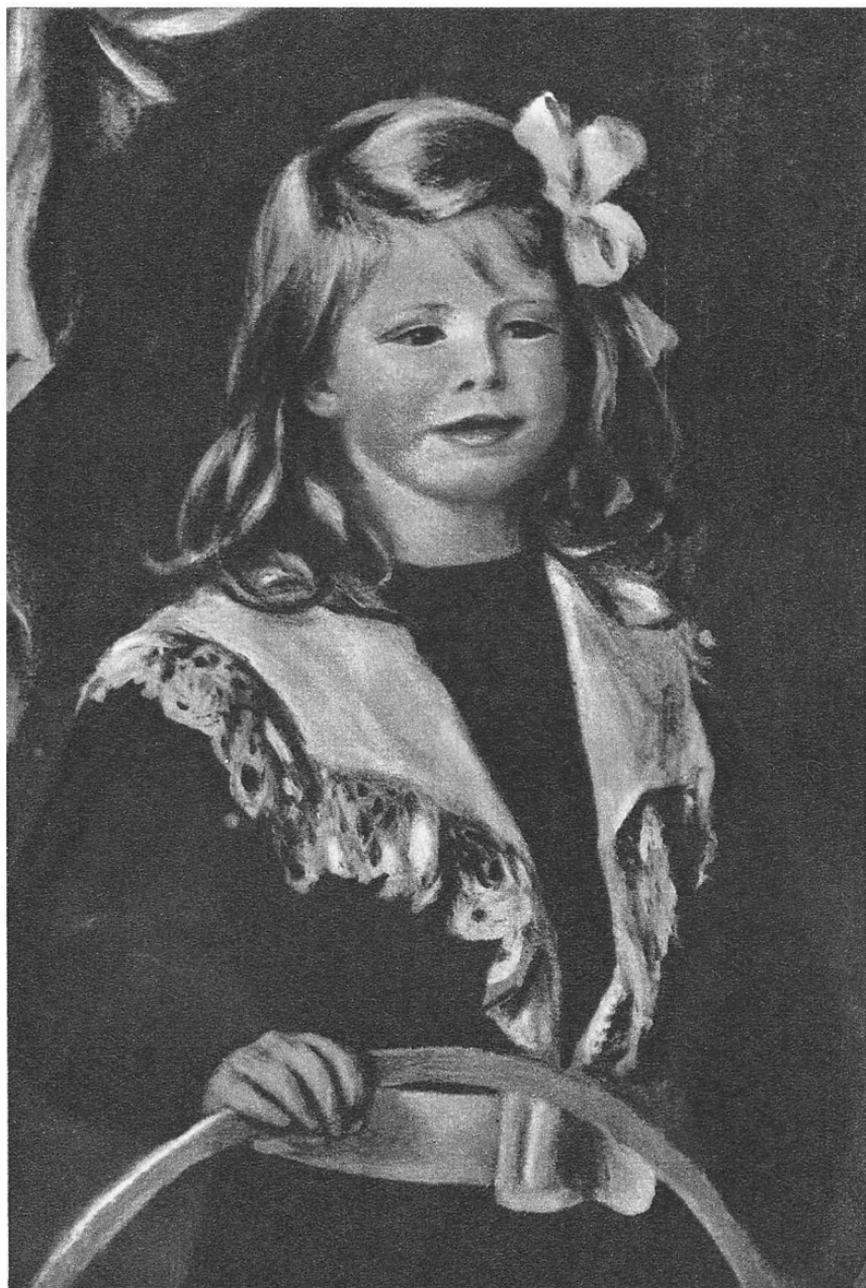
«Пришпиленный капрал». 1961



О. Ренуар. Жан Ренуар и Габриэль.
Фрагмент. Ок. 1895



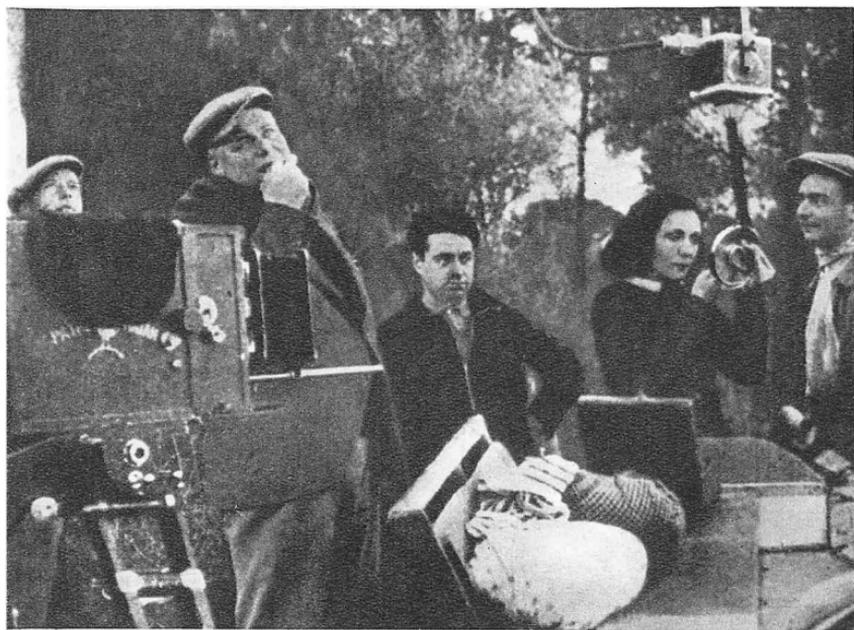
О. Ренуар. Портрет Жана Ренуара. 1899



Жан Ренуар. 1924
Жан Ренуар и Анна Маньяни
на съемках «Золотой кареты». 1952



На сѐмках фѝльма «Тони». 1934



Жан Ренуар. 1938



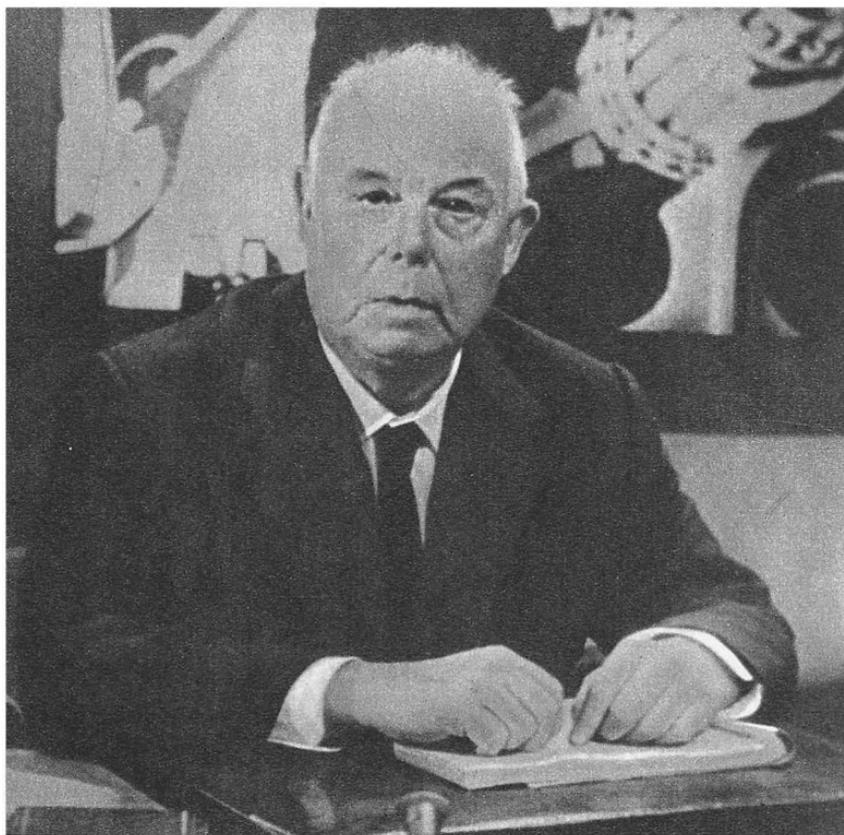
Жан Ренуар. 1959



Жан Ренуар на телестудии во время съёмок фильма
«Завещание доктора Корделье»



Жан Ренуар. 1959



— Да, друг мой.

Марсо окидывает взглядом стол и видит, что один из лакеев как раз кончил есть и собирается уходить.

— Вот, идите, садитесь сюда! — зовет его Лизетта, рядом с которой освобождается место. — Жермена, тарелку! — распоряжается она. — Как вас зовут?

— Меня — Марсо. А вас, мадемуазель?

— Мадам! — важно поправляет его Лизетта. — Меня зовут Лизетта. Госпожа Шумахер.

Марсо моментально вскакивает, молча хватая свои вещи и собирается улизнуть.

— Но это вовсе не значит, что вы не можете тут сидеть! — И Лизетта заставляет его снова сесть.

Застольный разговор не утихает ни на минуту. Слуги толкуют о предстоящей охоте на кроликов и фазанов, о каком-то новом егере, обсуждают достоинства быстроходного автомобиля маркиза. И только Лизетта и Марсо не участвуют в общей беседе. Они молча едят, то и дело поглядывая друг на друга. Вот Марсо подмигнул Лизетте. Она притворно равнодушно отвела взгляд. Марсо скромно опустил взгляд в тарелку. Лизетта не выдержала, искоса поглядывает на Марсо, а тот уже умильно улыбается. Она и сама улыбнулась. Тут уж Марсо заулыбался во весь рот, откусывая кусок сосиски, которую на ощупь подцепил с тарелки. Лизетта весело фыркает. Так они переглядываются и явно все больше и больше нравятся друг другу.

В холле гости прощаются, готовясь разойтись по своим спальням. Слышен голос Робера: «Итак, дороге друзья, решено: после охоты мы устроим небольшой праздник». «Какой праздник?» — «Наш собственный!» — «И маскарад?» — «Конечно!»

— А теперь спать, господа, — призывает Робер, — ведь завтра...

Гости прощаются с хозяйкой дома, дамы целуются с ней, мужчины раскланиваются.

Робер провожает наверх генерала:

— Хочу посмотреть, есть ли у вас все, что нужно.

— О, мой дорогой Ля Шене, в вашем доме всегда есть все, что нужно. У вас прекрасный дом, это теперь редкость. Кристина, милочка, — оборачивается он к маркизе, — вы образцовая хозяйка.

Оба входят в коридор второго этажа, поминутно отвечая на поклоны обгоняющих их гостей.

— Вот сюда, генерал! — указывает ему Робер его комнату.

Вслед за ними по лестнице поднимаются мадам Ля Брюйер и Жаклина. Они тоже расходятся по своим комнатам.

«Спокойной ночи!» — «Вонна постель!» — «Где мой чемодан?» — «Дорогая, у нас чудесный вид из окна, как жаль, что сейчас темно!» — «Ах, звук охотничьего рога! Вы когда-нибудь пробовали псовую охоту?» — «Да, так охотились во времена моего батюшки». — «Я устрою фехтовальный турнир». — «А я отведу душу за картами»...

— Да, конечно, прекрасные планы! — поддакивает Робер, провожая гостей по комнатам. — Пусть каждый развлекается в свое удовольствие.

Коридор постепенно пустеет. Здесь остаются лишь Женестьева, Кристина, Робер, Октав и еще два-три гостя.

Робер целует руку Женестьева.

— Спокойной ночи! — Женестьева входит в спальню.

Сент-Обен целует руку Кристины.

— Спокойной ночи!

— Спокойной ночи!

Робер провожает Кристину к ее комнате. У порога они останавливаются.

— Моя дорогая Кристина, я вам очень признателен.

— За что же?

— За то, что вы не поставили меня в смешное положение. Момент был очень щекотливый — эти люди следили за каждым нашим движением. Андре Жюрье тоже показал себя с лучшей стороны, Нет, право, это было тяжелое испытание, и вы вышли из него с честью. Примите мои поздравления.

Они прощаются. Робер целует ей руку, и Кристина уходит к себе.

Лизетта ждет свою хозяйку, чтобы помочь ей раздеться.

— Можешь идти, Лизетта. Ты мне сейчас не нужна.

— Хорошо. Спокойной ночи, мадам.

Лизетта идет к двери.

— Спокойной ночи... — задумчиво отвечает маркиза и вдруг окликает горничную: — Лизетта!

— Да, мадам?

— Тебе не хотелось бы иметь ребенка?

Лизетта пожимает плечами.

— О! Хотелось бы! Но ребенок требует постоянного внимания. С ним надо все время возиться... а иначе не стоит и заводить.

— Это-то и прекрасно! Я теперь только об этом и мечтаю!

Но Лизетту занимает совсем другое.

— А вы знаете, у нас новый слуга! — оживленно сообщает она. — Очень славный... гм! Его зовут Марсо.

— Не забывай, что у тебя есть муж, его зовут Шумахер!

Лизетта не остается в долгу. Уже уходя, она бросает:

— А приятеля господина Октава зовут Андре Жюрье... Спокойной ночи, мадам!

В коридоре она наталкивается на Октава, который шутливо обнимает ее:

— А, Лизетта, добрый вечер! Ну что, мой летчик оказался не таким уж страшным, верно? Ты потрясающе пахнешь, надушилась, да?

— Пустите! — вырывается Лизетта.

— О! О! Мы куда-то торопимся! — хохочет Октав и дает горничной шлепка. Лизетта убегает.

— Ай-яй-яй! — укоризненно качает головой Женеьева, которая вышла на порог своей комнаты и наблюдает эту сцену.

Октав подходит к ней.

— Итак...

— Что — птак? — чуть улыбается Женеьева.

— Итак, все устраивается. Вы довольны?

— О, я в восторге!.. Наконѐц-то карты выложены на стол.

— Да, но вам все же не следовало бы показывать свои карты слишком открыто. Спокойной ночи, Женеьева!

— Спокойной ночи!

Она уходит к себе, Октав тоже идет к своей комнате, по дороге раскланиваясь с генералом.

— Ах, мой друг, — задерживает его генерал, — я ведь ничего не знал про эту историю с радио, но она только подтверждает мое мнение: малютка Кристина — женщина высокого класса, а они так редки в наше время, так редки!

Но Октав не хочет вдаваться в обсуждение этого вопроса.

— Приятных свидений, генерал! — откланивается он и входит в комнату, которую он делит с Жюрье.

Летчик уже сидит на своей кровати. Октав идет к своей, снимая на ходу пиджак.

— Ну что скажешь? — спрашивает он Андре.

— О чем ты? — мрачно осведомляется тот.

— Ну вообще. Все в порядке?

— О! Я рад был бы убраться отсюда подальше!

— Ну нет, старина. Мне стоило таких трудов привезти тебя сюда. А раз уж ты здесь... изволь оставаться! — Октав берет одну из лежащих на кровати подушек и размахивает ею. — Слушай, ты любишь, когда много подушек? Я терпеть не могу!

— Может, хватит дурака валять? — раздраженно говорит Андре.

Октав только хмыкает в ответ.

День охоты.

Гости отправляются в лес.

Шествие открывает Шумахер в черном вельветовом костюме и фуражке с блестящим козырьком. Он ведет за собой целую толпу загонщиков в белых балахонах и с палками в руках.

Поодаль шагают Ля Брюйер и Сент-Обен, любезно споря:

— Простите, Сент-Обен, я очень жалею, что подстрелил этого фазана. Мне казалось, что он вылетел прямо на меня, но на самом деле он был ваш.

— Ничего подобного, все в порядке, это был ваш фазан.

— Да нет же! Когда я его подстрелил, он был возле сосенки...

— Нет, дорогой мой, уверяю вас, это был ваш фазан!

— Ах, вы слишком добры!

За ними — целая группа охотников с Робером в центре. Все в охотничьей одежде, в сапогах, с ружьями.

Они выходят на просторную лесную поляну.

— Итак, генерал, — объясняет Робер, держа под руку Кристину, — я оставил за вами номер седьмой... — Генерал кивает. — Это далеко, но фазаны здесь идут очень хорошо... как правило. Вы, Сент-Обен, будете соседом генерала.

— Хорошо, спасибо, мой друг, — кивает генерал, зябко пряча руки в меховую муфту. — А откуда же идут загонщики?

— Вон оттуда! — показывает вперед Сент-Обен.

— Оттуда? Ага, значит, дичь побежит вот сюда...

— Во всяком случае, наше место с подветренной стороны, — и Сент-Обен уводит генерала на указанное им место.

— Прошу прощения, господа, — обращается Робер к прочим, — вас расставит по местам Шумахер.

Он уходит, обняв Кристину за плечи.

Шумахер, кланяясь, почтительно обращается к Женеьеве:

— Госпожа де Марраст!

— Да, да, я знаю, — досадливо отмахивается Женеьева. Она тоже в охотничьем костюме — сапоги, жакет и юбка из толстого твида, на голове тирольская шапочка с пером.

Оглянувшись еще раз на Робера с Кристиной, Женеьева идет на свое место, а Шумахер кланяется Жюрье:

— Господин Жюрье, ваше место будет вон там, с того края. Вам придется пройти немного вперед, навстречу загонщикам. А то дичь частенько пытается ускользнуть в сторону. — К остальным: — Дамы и господа, прошу следовать за мной...

Загонщики в белых балахонах разбредаются по своим местам.

Жюрье задумчиво шагает, куда ему указал Шумахер. Заметив Октава, который бестолково топчется на месте, он окликает его:

— Эй, ты идешь со мной?

— Куда? Туда? Да ведь там опасно, старина! Еще примут нас за кроликов!

— Брось, не болтай вздора!

Октав покорно плетется за Жюрье.

Шумахер продолжает расставлять охотников:

— Сюда, с краю... вы, сударь, вот так... Господин Бертелен! Вы не против, если я поставлю вас с тыла?

— Наоборот, очень рад! Подальше от болтунов.

Шумахер понимающе посмеивается.

Октав и Жюрье бредут по лесу.

— Скажи, Октав, ты заметил, как ведут себя Кристина и Ля Шене?

Октав поднимает с земли ветку.

— Ха! А что тут плохого?

— По-моему, это просто отвратительно. Нет, ей-богу, это уж слишком.

— Это их законное право. Они — муж и жена.

— О! Как я ее ненавижу! — со стоном говорит Жюрье.

— Андре! — Октав останавливается.

— Что? — Андре тоже останавливается, не глядя на друга.

— То, что ты чувствуешь сейчас, — это очень больно, очень тяжело, но это пройдет... поверь моему долгому опыту. Раньше или позже, но пройдет. — Октав хлещет веткой по дереву. — В одно прекрасное утро ты проснешься и заметишь, что у дочки твоей консьержки премилые глазки. И это будет значить, что ты излечился.

— Проснешься, проснешься... — досадливо передразнивает его Андре. — Сначала надо заснуть, а я не могу, не могу спать!

— Знаю, старина, заметил. Ты ворочался всю ночь!

— О! Она мне за это заплатит! — со злостью восклицает Андре. Они снова шагают рядом.

Загонщики в белых балахонах выстроились в ряд среди деревьев. Слева, приготовившись отдать команду, стоит Шумахер.

— Эй, там, с краю, готовы? — окликает он. — Пуантар, трогаемся!

Он поднимает к губам охотничий рог и трубит.

Охотники, расставленные по всему полю, слышат этот сигнал.

Слышит его и Робер, стоящий между Кристиной и Жаклиной. Он в свою очередь трубит в рожок. Услышав ответный рог Шумахера, означающий, что облава началась, он поспешно бросается на свое место.

— Желаю удачи, господа! — кричит он охотникам.

Загонщики идут по роще. Они стучат палками по кустам и деревьям, свистят, улюлюкают, чтобы выгнать дичь.

— Вперед! Левее! — распоряжается Шумахер, обгоняя линию загонщиков и пятясь перед ними задом.— Еще шаг вперед! Теснее, теснее! Колотите сильнее!

Из кустов, из-под корней деревьев, из травы выскакивают кролики, взлетают фазаны.

Перепуганный кролик притаился под кустом, закопался в сухую листву.

Свист, гогот, крики Шумахера:

— Левее! Еще левее! Давай, давай!

Кролик выскакивает из своего укрытия и отчаянно мчится по полю.

Подскакивая, бежит по неровной почве лесная курочка.

— Эй, там, теснее, теснее! — слышен крик Шумахера.— Пуантар, заставь их отойти немного влево!

Робер стоит за невысоким плетнем, держа ружье наизготовку. За ним — один из егерей.

Ля Брюйер заряжает ружье и кладет его дулом на изгородь.

Генерал прикладывает ружье к плечу.

Крики загонщиков, стук палок по стволам деревьев.

Женевьева берет у егеря заряженное ружье.

Сент-Обен поднимает ружье дулом вверх.

Кристина и Жаклина, обе с ружьями в руках, стоят у своей изгороди. Всеобщее возбужденное ожидание, захватившее и Жаклину, видимо, оставляет Кристину равнодушной.

— Ты любишь охоту, Жаки? — спрашивает она девушку.

— О да, тетушка! А вы?

Кристина неопределенно усмехается.

Идут загонщики, колотя палками по земле и кустам.

Масса дичи бежит в сторону охотников.

Обгоняя друг друга, несутся смертельно испуганные кролики, с сухим фырканьем крыльев взлетают фазаны.

Точным ударом Робер подстреливает кролика.

И началась бойня!

Подстреливает кролика Женевьева. Серый комочек кувыркается и замирает вверх лапками.

Сент-Обен берет на мушку фазана и сбивает его.

Стреляет генерал.

Стреляет Женевьева в летящего фазана. Птица падает.

Дважды подряд палит Ля Брюйер. Оба раза промахивается. Выстрелы гремят непрерывно.

Сент-Обен стреляет в кролика.

Женевьева отдает ружье егерю, берет у него заряженное и, четко прицелившись, стреляет.

Робер подстреливает фазана. Треск трепещущих крыльев.

Катится по земле подстреленный кролик.

Еще и еще один.

Камнем падает наземь птица.

Мелькает среди пожухшей травы кролик.

Сент-Обен прицелился. Выстрел.

Кролик летит кувырком.

Отчаянно кричат птицы. Вот упала еще одна.

Загонщики уже вышли на поляну и идут, колотя палками по земле.

Слышны возбужденные голоса охотников:

— Вон, вон там! Вон еще один! Вон еще!

Мертвый кролик валяется на земле. К нему подбегает собака, хватая его.

Слышен звук рога.

А загонщики все идут, гоня перед собой массу дичи, и один за другим раздаются выстрелы...

К Кристине подходит Робер.

— Ни разу не попала,— с извиняющейся улыбкой говорит Кристина.— Я очень плохо стреляла сегодня.

— Вы с Жаки слишком много болтали,— подшучивает Робер.

— Да, а потом — мне кажется, я разлюбила охоту.

— В таком случае,— легко соглашается Робер,— мы не будем больше охотиться, мой друг! Вместо этого будем кататься на лыжах.

К ним приближается Шумахер.

— Прощу прощения, господин маркиз. Господа будут сейчас осматривать добычу?

— Да нет же, Шумахер! В замок, отвезите все в замок!

— Хорошо, господин маркиз. Эй, пошли! — зовет он егерей.

Многие охотники уже покинули свои места. Они идут толпой по большой поляне, приближаясь к Сент-Обену, который еще стоит у своего плетня с ружьем в руках.

К нему подбегает его сосед по охоте, Ля Брюйер.

— Ну, старина,— сердито заявляет ему Сент-Обен,— этот фазан, вон там, слева...

— Нет, сударь! — прерывает его Ля Брюйер,— на сей раз фазан мой вне всякого сомнения!

— Как раз нет! На сей раз это мой. Я не желаю все время поступаться своей добычей. В прошлый раз вы выхватили его у меня прямо из-под носа, и я ничего не сказал! — с этими словами рассерженный Сент-Обен уходит.

— О! Однако! — Ля Брюйер полон негодования. Он зовет к прочим охотникам, которые тем временем подошли вплотную: — Поставьте себя на мое место. В прошлый раз было то же самое: прицеливаюсь в фазана, только хочу его подстрелить — трах! — он стреляет, и фазан падает к моим ногам. Это уж слишком, согласитесь!

Робер беседует с генералом.

— В Австрии, на родине моей жены, — рассказывает он, — охотятся на глухарей. Очень увлекательно.

— Ночью?

— На рассвете.

Быстро, по-мужски шагая в своих сапогах, к ним подходит Женестьева. Она становится между мужчинами и, любезно улынувшись генералу, негромко говорит:

— Робер, мне надо вам кое-что сказать.

— Я слушаю...

— Нет, это секрет! — кокетливо качает головой Женестьева. — Извините, генерал, я его у вас похищаю!

— Но вы его нам вернете?

— Можете не сомневаться! — отвечает Женестьева, решительно увлекая за собой не очень-то этим довольного Робера.

Генерал добродушно посмеивается им вслед. К нему подходит Сент-Обен и, видя уходящих Робера и Женестьеву, понимающе присвистывает.

— Ну-ну, Сент-Обен! — одергивает его генерал.

Один за другим подходят охотники: Октав, Бертелен, Кристина и прочие.

Все направляются к дороге, по которой едет нагруженная дичью телега.

— Некоторые весьма неосторожно обращаются с оружием, — разглагольствует Бертелен. — Совершенно не понимают, как надо держать ружье!

— Да, да! — подхватывает генерал. — Вы знаете, что произошло в прошлом году в Мальвуази с беднягой Жоржем? Принимая ружье от слуги, он ухитрился повернуть его так, что всадил себе весь заряд туда, откуда ноги растут. Через двадцать минут он был мертв! — со смехом добавляет генерал.

— Ничего себе! — бормочет Октав.

А Бертелен поучает:

— Сто лет назад Бийе сказал:

«С охоты приноси домой

Полную сумку, патронташ пустой».

Оклав и Кристина сворачивают на боковую тропинку.

А Жаклина еще не кончила стрелять. В нескольких шагах от нее стоит Андре, показывая ей на бегущего кролика:

— Жаки, Жаки, вон он!

— Где? Я ничего не вижу!

— Вон! Вон там!

— Да где же? — смеется Жаклина.

— Да вон же! — тоже со смехом отвечает Андре.

Жаклина стреляет. Мы видим убегающего кролика.

— Ах! Ну ладно, он был слишком далеко! — улыбается девушка.

Жюрье подходит к ней вплотную.

— Моя милая Жаклина, — говорит он, вынимая у нее из рук ружье и целуя ее, — твоя неловкость совершенно прелестна.

— Ах! Ты находишь?

— Честное слово! — смеется Жюрье.

— Я хотела бы быть еще более неловкой, — грустно шепчет девушка.

— Зачем же, Жаки?

— Ах! Чтоб ты почаще целовал меня, милый Андре!

— Гм! Ничего не может быть проще! — Андре целует ее еще раз и легким тоном, не переставая улыбаться, говорит: — Жаки, ты знаешь... я ведь тебя не люблю!

— О! Я знаю! — горестно восклицает девушка. — Но ты напрасно теряешь время с моей тетушкой!

Андре слегка смущен.

— Гм... От тебя ничего не скроешь!

— Не притворяйся, будто тебе смешно! — гневно вскидывает голову Жаклина. — Тебе очень грустно... и мне тоже.

Издаലെка все еще слышатся редкие выстрелы.

По проселочной дороге, обсаженной высокими старыми деревьями, едет нагруженная дичью телега. За ней беспорядочной гурьбой шагают окончившие свое дело загонщики. Двое мальчишек в белых балахонах шуточно толкаются, подставляют друг другу подножки, хохочут. Загонщики обсуждают охоту:

— Наш главный ничего не понимает в охоте.

- Господин Андре очень плохо стрелял.
- По-моему, господин маркиз стреляет куда лучше.
- Ребята, перестаньте! Хватит! — останавливает кто-то расшалившихся мальчишек.

Робер и Женевьева пересекают дорогу, по которой прошли загонщики. Вдалеке двумя группами тянутся охотники.

Замыкают шествие Ля Брюйер, генерал, Кристина, Сент-Обен, Октав и Бертелен.

— В третьем заходе мне не повезло, — жалуется Ля Брюйер, — а ведь место у меня было хорошее.

Кто-то из гостей:

— Бывает, дорогой мой, бывает!

— Вам не холодно, дорогая? — спрашивает генерал Кристину.

— Нет, на ходу не холодно.

— После захода солнца температура понижается очень быстро!

Сент-Обен останавливается у подножия высокой сосны:

— Смотрите, белка! Вон там, наверху!

Все окружают дерево и смотрят вверх.

Маленькая белочка с пушистым хвостом бежит по ветке.

Слышны голоса стоящих внизу:

— Жаль, что я отдал ружье! — Это Сент-Обен.

— Что вы! Я очень люблю белочек! — откликается Кристина.

— Они очень милы, но причиняют большой вред, — это рассудительный Бертелен.

Бертелен протягивает Кристине свою крошечную подзорную трубу:

— Вот, сударыня, взгляните на нее!

Кристина прижимает трубу к глазу и ахает:

— Чудесно! Так видно, кажется, дотронуться можно!

— Еще бы! — самодовольно улыбается Бертелен. — Такая трубка — вещь совершенно необходимая. Она маленькая, я всегда ношу ее с собой...

Белка сидит на ветке, встревоженно озираясь. Милая мордочка с большими выпуклыми глазами и длинными усами.

— ...Благодаря тонкой оптике и особому устройству вы можете, не пугая белку, наблюдать ее жизнь во всех подробностях.

Все толпятся у дерева, окружив Кристину.

Робер и Женевьева шагают по болотистому лугу. Они идут быстро — темп задает Женевьева. Иногда останавливаются, перебрасываются быстрыми, резкими репликами — и снова шагают.

— Ну хорошо,— устало говорит Робер.— Вы расскажете все Кристине. И что вы выиграете?

— Я причиню вам боль,— упрямо отвечает Женевьева и снова устремляется вперед.

— Прелестный характер! — восклицает Робер, с трудом догоняя ее.

— Мне не нравится страдать одной! Право, в компании будет веселее. И потом,— Женевьева останавливается и смотрит Роберу в лицо,— мне хочется полюбоваться на вас, когда Кристина вас бросит... А она непременно бросит вас, если я ей расскажу.

— О, без сомнения! — принужденно смеется Робер.

— Вы и правда ее любите? А меня вы больше не любите ничуть?

— Ах давайте переменим тему! — Они снова идут, уже медленнее.— Я сам себе смешон в роли Парпса без яблока.

— Ответьте же мне,— настаивает Женевьева.

Робер останавливается. Собирается с духом.

— Нет,— серьезно говорит он.— Я вас больше не люблю. Я отшошусь к вам с большой симпатией, но...

— Но вам со мною скучно! — криво усмехается Женевьева.

— О! Скучно! Что вы говорите, дорогая!

— Я говорю правду.

Женевьева торопливо идет, не глядя под погп. Робер следом.

— Я отказываюсь от борьбы. Можно бороться против ненависти, но не против скуки,— с горечью говорит Женевьева.

Она спотыкается, ступает одной ногой в яму, Робер поспешно бросается к ней, поддерживает ее под локоть.

— Благодарю вас.— Они стоят друг против друга. Тон Женевьевы меняется. Теперь это небрежный, легкий светский тон.— Да, впрочем, мне и самой все это начинает надоедать. Когда я вижу, как вы нежничаете со своей венкой, на меня нападает зевота. Я уеду отсюда.

Женевьева, вынув зажигалку, дает прикурить Роберу, который тщательно щелкал своей зажигалкой. Робер затягивается и кивает:

— Пожалуй, так будет лучше всего, Женевьева.

— Да, уеду. Но я хочу, чтобы вы сказали мне «прощай» очень очень нежно.

Робер несколько растерян. Он не надеялся на такую покорность, и потом — ему явно жаль Женевьеву.

— Да почему же «прощай»... До свиданья, Женевьева!

Издали доносится звук рога.

— Нет, нет, прощай! — грустно улыбается Женевьева.— Но давай попрощаемся как следует. Я хочу на мгновение перенестись в прошлое... *(она подходит к Роберу совсем близко, поднимает к*

нему лицо) в то счастливое время, когда не было Кристины... Я хочу, чтоб вы обняли меня, как тогда. А я закрою глаза и представлю себе... все, что захочу.

— Но, Женевьева...— слабо сопротивляется Робер.

— Нет, нет, молчи... Поцелуй меня! — она властно закидывает руки ему на шею и закрывает глаза.

— Милая моя...— растроганно бормочет Робер, целуя ее.

Кристина, генерал, Октав и прочие идут по лугу.

Генерал держит в руках подозрную трубу, которую он то и дело прикладывает к глазам.

— Ах! Ах! Поразительно! — восклицает генерал.— Ах! Водяная курочка! Прямо все перышки можно пересчитать!

Все останавливаются, смотрят в том же направлении.

— Убежала! — огорчается Октав.— Вы ее еще видите? — спрашивает он Сент-Обена.

— Нет, хотя зрение у меня очень острое.

Генерал протягивает трубу Кристине.

— Вот, посмотрите, сударыня! На два пальца в сторону от кривого дерева, впрочем, ваших будет три, они у вас такие тоненькие! Кристина берет трубу, смотрит и восторженно ахает.

Октав нетерпеливо приплясывает около нее:

— Дай же и мне, я тоже хочу посмотреть!

— Нет, нет! — Кристина смотрит и не может оторваться.

— Ну дай,— клянчит Октав.

— Ах, какая прелесть! — умиляется Кристина.

— Ну дай же мне...— Октав пытается выхватить трубу у Кристины.— Ей-богу, теперь моя очередь.

— Нет-нет, погоди...— отмахивается Кристина, смеясь.

И вдруг она умолкает. Лицо ее вытягивается.

Вдали звучит рог.

А увидела Кристина вот что. В круглой рамке, образованной объективом подозрной трубы, нежно обнявшись, стоят Робер и Женевьева. Они смотрят друг на друга; Робер целует Женевьеву.

— Ну? — нетерпеливо спрашивает Октав.— Ты, кажется, увидела что-то безумно интересное?

— Да,— с горечью произносит Кристина,— это очень интересно...

На следующее утро, в замке.

По коридору второго этажа, куда выходят двери спален, танцующим шагом скользит Марсо. Порхая от двери к двери, он собирает выставленную за порог обувь.

Из глубины коридора появляется Кристина в длинном белом пеньюаре с пышными рукавами. Она подходит к дверям спальни Женеьевы.

Марсо, кланяясь, выхватывает у нее из-под носа туфли.

— Доброе утро, госпожа маркиза.

— Доброе утро! — отвечает Кристина, несколько удивленная его странными действиями.

Она стучит и входит в комнату Женеьевы.

Женеьева, тоже в изящном белом утреннем туалете, укладывает чемодан.

При появлении Кристины она прерывает свое занятие и стоит, глядя на ту с некоторым вызовом.

А Кристина — воплощение гостеприимной любезности.

— Как, Женеьева, вы уезжаете?

— Да, уезжаю, — холодно отвечает Женеьева.

— И не останетесь на наше маленькое празднество?

— Нет, меня ждут в Париже.

Не глядя на Кристину, Женеьева берет висящую на спинке кресла шелковую рубашку, нервно комкает ее.

Кристина подходит к ней ближе.

— А вы не можете позвонить?

Женеьева идет к стоящему на столе раскрытому чемодану, бросает туда рубашку.

— Нет, я должна уехать, так будет лучше.

— Лучше? — Кристина слегка приподнимает брови. — Для кого? Для вас?

Женеьева уклончиво пожимает плечами.

— О нет!

Они все время переходят с места на место. Теперь они стоят по обеим сторонам небольшого столика и смотрят друг другу в лицо.

— Значит, для меня? — неприужденно улыбается Кристина и решительно прибавляет: — Моя милая Женеьева, давайте поговорим откровенно. Разве я из тех жен, которые... мешают?

Не выдержав ее взгляда, Женеьева поворачивается и идет к стоящему у стены туалетному столику с зеркалом.

— Не понимаю, чем вы можете мне мешать.

Кристина следует за ней.

— Разве я пыталась когда-нибудь помешать вашим... отношениям с моим мужем?

Женеьева резко оборачивается:

— Вы... вы знаете?

— Это все знают! — с полным самообладанием улыбается Кристина.

Она садится подле туалетного столика и продолжает:

— Наш славный Робер, конечно, очень мил, очень нежен, но он совершенное дитя, он ничего не способен скрывать!

Женевьева стоит, прислонившись к столику, боком к Кристине.

— Ах да, как это верно! — с живостью подтверждает она, искоса взглянув на Кристину.

— Когда он собирается солгать, это сразу видно, он краснеет, еще не успев раскрыть рта.

— Правда, у него даже кончик носа шевелится! — улыбается Женевьева.

— И он так деликатен! — Кристине делает глубокий вдох, чувствует, что следующая ее реплика очень для нее важна. — Единственное, в чем я могу его упрекнуть, это его привычка курить в постели... — произнеся это весьма естественным тоном, Кристине с напряженным выжиданием смотрит на Женевьеву.

А та, не видя выражения ее лица, подхватывает с комическим возмущением:

— О да, это ужасно! Он повсюду разбрасывает пепел!

Лицо Кристины искажается короткой судорогой боли. Но в следующую секунду она уже смеется:

— Все простыни...

— ...прожжены насквозь... — перебивает ее Женевьева.

— ...езде дырки!

— Тоже, нашел себе место для курения!

— Вот и я говорю... — Обе дружно смеются. — Итак, вы остаетесь?

Женевьева поворачивается лицом к Кристине. Она в нерешительности.

— Ах, я даже и не знаю!

— Женщины должны помогать друг другу, — многозначительно говорит Кристине. — Если вы останетесь, мой муж будет заниматься вами... и немного меньше мною... А меня сейчас это как раз устраивает.

В ее непринужденном тоне звучит легкая нотка тоски, но Женевьева, довольная, что все так чудесно складывается, ничего не замечает.

— Андре Жюрье? — лукаво улыбается она.

— Нет, нет! — Кристине тоже заставляет себя улыбаться. — Он очень славный, Андре, и такой смелый, но он слишком искренен. Искренние люди так скучны!

— Ну это как когда... — рассеянно замечает Женевьева.

Кристине, по-прежнему сидя у туалетного столика, пристально рассматривает стоящую к ней в профиль Женевьеву.

— Что вы наденете сегодня вечером? — Женевьева оживленно оборачивается к Кристине. Очевидно, что предыдущий разговор для нее окончательно исчерпан, и у нее легко и приятно на душе.

Кристина тоже чувствует это. Она встает и направляется к двери.

— Тирольский костюм, — отвечает она. — А вы?

— Я... даже и не знаю, я ничего не приготовила.

— Идемте со мной! — Кристина берет гостью под руку. — Мы найдем какой-нибудь красивый кусок шелка... — Кристину охватывает вдруг необычайная веселость. — Вы умеете танцевать тирольский танец?

— О! — Женевьева на секунду задумывается. — Пстойка-ка... Вот так, наверно?

Она танцует, высоко вскидывая погн и напевая.

— Нет, нет! — лихорадочно хохочет Кристина. — Вот так!

И в свою очередь кружится по комнате, выделывая плавные па.

Смеясь, обе выходят в коридор.

В это же время одна за другой открываются двери других комнат, и в коридоре появляются несколько мужчин в халатах, заброшенных на пижамы, и в домашних туфлях.

— Неслыханное дело, все башмаки исчезли! — восклицает один из них.

К Женевьеве и Кристине подходит Октав — он и вовсе без туфель, в одних носках.

Октав целует руку Женевьеве, обнимает Кристину и добродушно ворчит:

— Кто-то уволок мои ботинки, вот я их и ищу!

Слышны голоса:

— И мои тоже!

— Туфли моей жены тоже исчезли!

Кристина кивает безукоризненно, как всегда, одетому Корнелю, который торопливо проходит по коридору:

— Корнель сейчас все уладит, — успокаивает она гостей.

— Разумеется, сударыня, я немедленно этим займусь, — кланяется Корнель и исчезает.

— Октав, ты кем решил нарядиться? — спрашивает Кристина.

— Вот что... — Октав беспомощно разводит руками. — Я обдумывал это всю ночь... и решил, что правильнее всего мне нарядиться медведем!

Общий смех.

Лизетта и Шумахер идут по парку.

Лизетта взбегает на изогнутый мостик, перекинутый через ручей. На горничной длинная новая пелерина с капюшоном. Она легко перебегает мостик; Шумахер неуклюже спешит за ней.

Догнав Лизетту, он протягивает руку и отцепляет от пелерины фабричную этикетку, которую как бы по забывчивости не снял раньше.

— Прости, я забыл снять этикетку!

— Ах... да!

— Хороший плащ, правда? Теплый и непромокаемый, с гарантией,— самодовольно продолжает Шумахер.

— Да, да, конечно,— соглашается Лизетта, увертываясь от мужа, который чуть не наступает ей на пятки.— Только не очень-то мне идет...

Шумахер несколько озадачен. Это явно не та реакция, на которую он рассчитывал. Не найдясь, что ответить, он спешит за Лизеттой, которая скрывается среди деревьев.

На «чистой» половине кухни. Марсо в рубашке с засученными рукавами и в фартуке стоит перед столом, уставленным башмаками и туфлями. Он не торопясь чистит обувь и бормочет стихи

Лизетта, с яблоком в руках, танцующей походкой входит в кухню

Заметив ее, Марсо бросает башмак на стол и нежно приветствует Лизетту:

— Здравствуйте, мадам Шумахер!

— Здравствуйте, господин Марсо! — кокетливо отвечает Лизетта.— Что, уже приступили к исполнению новых обязанностей?

Она стоит перед ним, покачиваясь на одной ноге и с аппетитом жуя яблоко.

— Ну да! — Марсо лукаво поглядывает на Лизетту и, повернувшись к расставленным в ряд башмакам, поднимает их один за другим, приговаривая: — Любит, не любит, плюнет, поцелует, к сердцу прижмет...— хватает последний башмак, на который, увы, приходится слова: К черту пошлет!

Спохватывается и поспешно начинает «гадать» сначала:

— Любит, не любит, плюнет, поцелует...— быстро сбрасывает последний башмак на пол и с торжеством заканчивает: — К сердцу прижмет!

Лизетта с любопытством подходит ближе, кусая яблоко.

Марсо проворно обнимает ее за талию. С наигранным возмущением Лизетта хлопает его по рукам и отбегает в глубь комнаты.

А Марсо, полный комической обиды, отбегает к противоположной стене.

Рядом с ним, на буфете, стоит музыкальная игрушка — куколка с закрывающимися глазами.

Исподлобья поглядывая на Лизетту, Марсо протягивает руку и заводит игрушку. Звучит нежная музыка, куколка закрывает и открывает глаза, качает головой.

Марсо стоит рядом, почесывая нос и лукаво глядя на Лизетту. Лизетта грызет яблоко и тоже улыбается.

Расставив руки, полусогнув колени, Марсо с комически-свирепым видом бросается к Лизетте.

Лизетта со смехом и вином убегает от него. Марсо следом.

Лизетта обегает вокруг стола.

Марсо мгновенно ныряет под стол и выскакивает с другой стороны. Он уже почти поймал Лизетту, но тут она наступает ему на руку.

— Ах! — испуганно приседает Лизетта.

Марсо громко стонет, делая вид, что ему очень больно.

— Ой, я сделала вам больно! — Лизетта сидит на корточках, Марсо рядом с ней на коленях. Она берет его руку, рассматривает ее.

Марсо обнимает другой рукой Лизетту за талию, но она как бы не замечает этого.

— Какой ужас!

— Напротив, я очень рад! — смеется Марсо.

— Почему?

Марсо гладит Лизетту по плечам, по голове.

— Потому что вы рядом со мной!

— Ах! Вот глупый!

Оба хохочут. Марсо садится на пол и пытается поцеловать Лизетту. За застекленной перегородкой появляется Шумахер. Они его не видят.

Шумахер вбегает, видит обнявшуюся парочку. Вихрем палетает на Марсо, хватая его за глотку и поднимает в воздух.

— Ах! — В мгновение ока Лизетта отскакивает в сторону и, не теряя ни секунды, переходит в наступление: — Эдуард! Эдуард! Сейчас же оставь его в покое, а не то я пожалуюсь госпоже маркизе, и она тебя прогонит!

Подбегает к мужу и дергает его за рукав.

Шумахер свирепо трясет Марсо.

— Сначала отвечай, что ты тут делаешь! — ревет он, не глядя на жену.

— Как это что! — возмущенно кричит Лизетта. — Я здесь на службе!

— Мы здесь на службе! — хриплым эхом откликается Марсо. Входит Корнель. Шумахер отпускает Марсо, и тот валится на землю.

— Ну где же башмаки? — спрашивает Корнель. — Господам приходится ждать свою обувь. В замке настоящая революция!

— Я не виноват! — оскорбленно отвечает Марсо, подымаясь с земли. — Этот болван мне мешает.

Корнель строго смотрит на Шумахера.

— Кстати, мой друг, а что вы тут делаете?

— Я? — на туповатом лице Шумахера растерянность. — Я пришел повидать свою жену.

— Сейчас не время! С этим праздником у нас и так... Ступайте отсюда! Ступайте, ступайте!

Шумахер грозит Марсо кулаком.

— Если я еще раз увижу, что ты разговариваешь с моей женой, пристрелю, как собаку!

— Ах, мой друг, не мешайте нам работать! Тут и без вас хлопот хватает! — раздраженно бросает Корнель и уходит.

— Вот видишь, — важно подхватывает Лизетта, — ты мешаешь нам работать!

Вечером в большом салоне замка идет любительское представление.

Над блистающим черным лаком роялем висит плакат: «ПРАЗДНИК В ЛЯ КОЛИНЬЕР».

За роялем сидит толстая Шарлотта. Она играет бравурный марш.

На сцене — Жюрье, Сент-Обен, Женестьева в цыганском костюме, Кристина в тирольском, Бертелен и Робер. Перед ними — «медведь» Октав. Они только что кончили петь и кланяются под заключительные аккорды, взявшись за руки. Из зала крики: «Браво», «Бис, бис!», аплодисменты. Все убегают за кулисы, замешкался только «медведь» на четвереньках. Андре Жюрье выгоняет его со сцены пинками и ударами хлыста. Занавес падает.

Зрители в зале смеются, аплодируют. В дверях стоит группа празднично приодетых слуг, которые тоже весело хлопают.

На сцене, за спущенным занавесом, «актеры» возбужденно переговариваются друг с другом. Женестьева в порыве восторга виснет на шее у Робера. Он принимает это с еле сдерживаемой досадой.

Лицо Кристины, только что снявшее весельем, при виде жеста Женестьевы искажается, она судорожно трясет кулаками и вдруг бросается к Сент-Обену.

— Идемте, споем еще раз! — кричит Робер, нетерпеливо освобождаясь из объятий Женевьевы.

— Еще раз! — подхватывает Женевьева. — А ну, тише!

Кристина хватая Сент-Обена за руку и тащит его прочь.

— Не хочу на это смотреть. Уйдемте!

Из зала несутся возгласы:

— На сцену, на сцену!

«Актеры» уже выстроились для номера.

— Кристина! — беспомощно кричит вслед жене Робер.

Жюрье хочет броситься за ней, но кто-то удерживает его. Занавес вот-вот поднимется снова.

В зале, сверкающем белизной крахмальных манишек и обнаженных женских плеч, веселые аплодисменты, крики «бис!»

— Автора! Автора! — благодушно кричит генерал, сидящий рядом с Ля Брюйером.

Шарлотта выжидательно глядит на сцену и громко ударяет по клавишам. Снова звучат аккорды вступления к только что исполненной песенке. Рядом музыкант играет на трубе.

Кристина, ведя за руку Сент-Обена, пробирается сквозь толпу зрителей. На лице ее отчаяние и решимость, с которыми мало гармонирует ее кокетливый тирольский костюм — рукава с буфами, высокий шнурованный лиф, пышная сборчатая юбочка и пестрый венок на голове. Напротив, костюм горда, в который вырядился Сент-Обен, — грубые башмаки, безрукавка из овчины, туго стянутый ремень — явно придает ему молодцеватость и уверенность в себе.

Сидящая около рояля Жаклина замечает их и провожает взглядом.

Занавес поднимается.

— А ну, все вместе! — командует Женевьева.

И снова звучит песенка, исполняемая нестройным хором. Шум, смех, аплодисменты в зале.

Занавес опускается, тут же поднимается снова. Поклоны, улыбки, Женевьева льнет к Роберу, тот отталкивает ее.

Занавес опять опускается, потом внезапно поднимается, и взорам публики предстает Октав, который уже успел снять «медвежью» голову. В зале хохот. Октав отчаянно машет, чтоб занавес опустился.

На сцене идет лихорадочная подготовка к следующему номеру. Толчея, суета.

Робер торопливо уходит за кулисы, Женестьева бежит за ним. По дороге Робер натывается на Октава, который безуспешно пытается стащить с себя медвежье шкуру.

— Куда она пошла? — спрашивает Робер.

— Кто?

— Идемте, идемте! — тормозит Робера Женестьева. — Мне надо вам что-то сказать!

С другой стороны к Октаву подбегает Андре Жюрье.

— Где она?

— Да кто?

— Кристина!

— Да не знаю я ничего! Помогите мне снять мою шкуру!

Но Жюрье словно и не слышит.

— Пойду поищу ее, — бормочет он и поспешно уходит в зал.

Октав бросается к Бертелену:

— Бертелен, Бертелен!

— Нет, мой друг, я занят, — отвечает тот, натягивая черное трико с нарисованным белой краской скелетом. — Тут дело поважнее.

— Ля Брюйер! — отчаянно взывает Октав.

В этот момент свет на сцене гаснет.

В зале тоже полутемно, освещены лишь клавиши рояля.

Рояль играет сам по себе, без пианиста. Скачут клавиши, словно к ним прикасается невидимая рука. Шарлотта сидит рядом, зачарованно глядя на скачущие клавиши.

Занавес поднимается. Темная сцена. Появляются три привидения в белых покрывалах, в руках у них зажженные фонари и белые каркасы зонтиков. Следом выбегает Смерть в трико с нарисованным белым скелетом.

Испуганные возгласы в зале.

Привидения и Смерть танцуют под музыку «Данс макабр» Сен-Сауса.

Корнель и повар, оба во фраках, стоя в глубине зала, снисходительно смотрят на сцену.

В большом настенном зеркале за роялем отражаются танцующие привидения. Вот они, танцуя, спускаются со сцены в погруженный в полутьму зал. Мелькают их белые хламиды и остовы зонтиков. Крики ужаса в зале.

На сцене осталась одна Смерть. Она танцует танец с жезлом. Кокетливые телодвижения, прыжки, издевательские ужимки.

Одно из привидений, покачивая фонарем, приближается к сидящей в зале даме. Все отшатываются, кто-то вскрикивает.

В дверях зала, среди прочих слуг, стоят Марсо и Лизетта. Они заняты друг другом и не обращают ни малейшего внимания на эти ужасы. Марсо скользит губами по лицу Лизетты, она легонько кусает его в нос, Марсо с комическим испугом отдергивает голову, потом снова склоняется к Лизетте. За их спинами, в коридоре, появляется Шумахер.

Кристина и Сент-Обен сидят на диване в глубине зала, подле уставленного яствами и винами стола.

— Я слишком много выпила,— лихорадочно твердит Кристина,— я сама не знаю, что делаю!

— Ах, тем лучше! — самодовольно улыбается Сент-Обен.

А «Данс макабр» все гремит, и тени привидений мечутся по залу.

Шумахер неслышно подходит сзади к Лизетте, увлеченной игрой с Марсо. Он становится рядом с женой. В то же мгновение разнеженная улыбка исчезает с ее лица, и она с видом полнейшей невинности, словно бы и не заметив Шумахера, внимательно смотрит на сцену. Она начинает даже чуть слышно подпевать и покачиваться в такт музыке. Марсо, не теряя ни секунды, тихонько ускользает. Лизетта, по-прежнему не глядя на мужа и надеясь, видимо, что и он на нее не смотрит, хочет последовать за Марсо. Но Шумахер хватает ее за руку.

Кристина и Сент-Обен тем временем перешли в соседний холл и идут по нему смеясь.

Пробравшись между зрителями, туда вбегает Октав.

— Кристина! — зовет он.— Кристина, послушай! Что это вы тут делаете? Разве мы не будем больше играть?

Кристина едва оборачивается, увлекаемая Сент-Обеном в следующую комнату анфилады:

— Мне надоел этот театр, Октав!

— Зачем же вы тогда заставили меня напяливать эту шкуру? — сердится Октав.— Помогите же хоть стащить ее!

— Ах, нам некогда! — отмахивается Сент-Обен.

И дверь за ними закрывается.

— Некогда?.. — растерянно повторяет Октав.

Он поворачивает назад и наталкивается на Жюрье. Позади Жюрье, за дверью, притаился Марсо.

— Андре, Андре, помоги мне стащить эту штуку!

Андре не обращает на Октава внимания.

Мимо проходят Робер и уцепившаяся за него Женевьева.

— Где моя жена? — повторяет Робер.— Жюрье, вы не видели мою жену?

— Я как раз ищу ее,— угрюмо отзывается Андре.

— Робер, идем туда! — игриво восклицает Женевьева и тащит его за собой в одну из дверей.

— Робер, Робер, помоги мне, ради бога! — тщетно молит маркиза Октав.

Жюрье уходит из холла в ту же дверь, куда вышла Кристина с Сент-Обеном.

Из противоположной двери появляется Шумахер. Он тащит за руку упирающуюся Лизетту. На лице его — злобная решимость.

Марсо, не замеченный им, прячется за спину Октава.

Шумахер обводит комнату глазами, ища Марсо.

Лизетта обернулась — и видит, как Марсо выскальзывает из комнаты. И в то же мгновение рыбок за руку заставляет ее пуститься бегом за Шумахером, который теперь решил осмотреть кухню.

Видя, что все разбежались, Октав устремляется в соседнюю комнату, восклицая:

— О господи, неужели никто не поможет мне стащить эту проклятую шкуру?

Ему встречаются Шарлотта и белокурый юноша-пгрок. Но они, как всегда, заняты разговором о картах.

Октав бежит дальше и натывается на Шумахера, который влетает в дверь, таща за руку Лизетту. А сбоку, мимо Октава, спешит Жюрье.

— Шумахер, вы не видели госпожу маркизу? — спрашивает Жюрье.

— Нет,— сухо, даже грубо, отвечает тот.

Жюрье уже прошел было мимо, но останавливается, пораженный тоном слуги, и задумчиво смотрит на него.

Октав входит в салон, куда удалились Кристина и Сент-Обен. Не замечая Кристины, стоящей подле каминна, Октав бросается к Сент-Обену, протягивая к нему свои медвежьи лапы:

— Сент-Обен, старина, ей-богу, не хотелось бы вам надоедать, но у меня ничего не получается!

Сент-Обен пожимает плечами.

— Вот что, Октав, вы славный малый, но...

— Да говорю же вам, я не могу ее сам стащить!

— Сейчас не время,— отвечает Сент-Обен, закрывая дверь.

— А где Кристина? Куда вы ее дели?

— А вот это мы сейчас посмотрим! — ухмыляется Сент-Обен.

Кристина, спрятавшаяся за каминным экраном, прислушивается.

— Ух! — Октав в беспильной ярости поднимает свои «лапы» и потрясает ими в воздухе.— Дайте мне только избавиться от этой шкуры, я вам покажу!

Он выходит и оказывается в следующей комнате афилады.

Здесь, у большого стола, стоят Робер и Женевьева. Робер уже успел надеть смокинг, приводит себя в порядок. А Женевьева, видимо, и не думает переодеваться. На ней все еще цыганский костюм — узкая длинная цветастая юбка, грудь стянута шалью, между юбкой и шалью — полоса голого тела, на шее монисто. Заметив Октава, устало бредущего по комнате, Женевьева зовет не без раздражения:

— Октав, идите сюда... я помогу вам снять вашу шкуру.

— Ну наконец-то! Давно бы так!

Женевьева бесцеремонно хватает его за «лапу», дергает, продолжая начатый раньше разговор с Робером:

— Да ведь она вас больше не любит! — ей удалось стащить одну «лапу». Октав облегченно вздыхает, оттирает потное лицо и протягивает Женевьеве вторую, но она уже забыла о нем и продолжает убеждать маркиза:

— В противном случае она не стала бы так афишироваться с этим болваном Сент-Обеном. Уедемте, Робер!

— Куда? — сухо отвечает Робер, не глядя на Женевьеву.— Это мой дом. Не бросать же мне его.

— Ах, как меня бесят эти ваши собственнические чувства! Подумаешь, какая важность — дом!

Робер, безуспешно пытаясь завязать галстук-бабочку, уклончиво отвечает:

— Прежде всего мне надо поговорить с Кристиной! — и быстро выходит из столовой.

— Ну же, тащите! — напоминает Женевьеве Октав, потрясенный тем, что только услышал.

Женевьева хватает его за вторую «лапу» и с такой яростью дергает, что Октав с размаху падает на пол.

Маркиз устало закрывает за собой дверь столовой. Но не успевает он сделать нескольких шагов, как чья-то рука останавливает его. Опасливо оглядываясь, из-за угла выскальзывает Марсо и умоляюще бормочет:

— Не говорите, что вы меня видели. За мной гонится Шу-махер.

Они останавливаются под большой пальмой. Марсо курит.

— А что у тебя с ним? — осведомляется маркиз.

— С ним — ничего. Это все из-за его жены.

— Правда? — Робер заинтересован. — Из-за Лизетты?

— Да. У нас с ней большая дружба. — Заметив, что маркиз теревит галстук, безуспешно пытаясь завязать его, Марсо с полной естественностью и большой сноровкой берется за дело сам. Маркиз покорно подставляет ему шею.

— А он нас увидел... — продолжает Марсо, — и ему это не понравилось. Ах, господин маркиз, женщины прелестные создания, я их очень люблю, даже слишком люблю... но с ними столько неприятностей!

— Ох, не говори! — с большим чувством подхватывает маркиз.

— А что, и у вас тоже? — Марсо протягивает маркизу открытый портсигар.

Маркиз берет сигарету.

— Еще бы! Слушай, Марсо, ты никогда не задумывался, как хорошо быть турком?

— Нет, господин маркиз, — удивленно мотает головой Марсо. — А почему?

— У них есть гаремы!

— Ах, да, да! — и оба смеются, вполне понимая друг друга.

— Мусульмане, — продолжает Робер, — единственные люди, у которых есть хоть какая-то логика в отношениях между мужчиной и женщиной.

— Верно!

— Конечно, устроены-то они точно так же, как и мы...

— Разумеется!

— ...у каждого из них тоже есть возлюбленная, которую они предпочитают прочим...

— Ну да...

— ...но для них это вовсе не значит, что прочих следует гнать в шею... обижать их...

— Верно!

— А ведь я никого не хотел бы обижать. И особенно женщин. Спасибо! — благодарит он Марсо, который кончил завязывать ему галстук. — Это трагедия всей моей жизни!

Маркиз устало машет рукой.

— Вот вы говорите — не обижать женщин, — рассуждает Марсо. — Но ведь для этого надо иметь средства.

— Что? Средства? — с горечью переспрашивает маркиз. — Вот у меня они есть, и что же? Я всех сделал несчастными — жену, любовницу и самого себя тоже!

— А вот я, господин маркиз, с женщинами так... Хочу ли я бросить женщину или завоевать ее, первым делом я стараюсь ее

рассмешить. Когда женщина смеется, она безоружна, и вы можете делать с ней что хотите. Почему бы и вам не попробовать этот способ?

— Мой милый Марсо,— маркиз дружески хлопает его по плечу,— для этого нужен талант!..

— Еще бы! — соглашается Марсо.— Господин маркиз, не можете ли вы оказать мне услугу?

— Охотно. Какую же?

— Выгляньте, пожалуйста, в коридор, нет ли там Шумахера. Если нет, я попробую пробраться на кухню.

— А ты пройди через террасу!

— Ну нет! Там слишком светло.

— Ладно, тогда подожди здесь, я посмотрю.

— Спасибо, господин маркиз.

Робер осторожно идет по коридору, заворачивает за угол, осматривается и щелкает пальцами, давая знать, что путь свободен. Марсо идет за ним, но тут Робер замечает Шумахера, который, по-прежнему таща за собой Лизетту, вбежал в холл и обводит его полубезумным взглядом. Маркиз моментально толкает Марсо за колонну и с непринужденным видом, держа сигарету в руке, выходит в холл. В уголках его губ проскальзывает чуть заметная улыбка — ситуация искренне его забавляет. Однако к Шумахеру он обращается самым суровым тоном:

— Шумахер?

— Да, господин маркиз! — егерю едва удается держать себя в рамках приличия.

— Что вы здесь делаете, Шумахер?

— Э... ничего, господин маркиз.— Шумахер стаскивает с головы фуражку и выпускает на минуту руку Лизетты.

За спиной у маркиза Марсо быстро проскальзывает в кухню.

— Тогда убирайтесь отсюда! — маркиз искусно изображает крайнюю степень гнева.— Я запрещаю вам показываться сегодня в парадных комнатах. Ступайте в мою ванную комнату и сидите там!

Воспользовавшись тем, что внимание Шумахера отвлечено, Лизетта потихоньку, на цыпочках, крадется к двери в кухню.

— Но, господин маркиз... — лепечет Шумахер.

К маркизу подбегает Бертелен и трогает его за плечо:

— Вы нам нужны!

— Как?! Уже наступил торжественный момент?

— Мы как раз все приготовили!..

И оба поспешно уходят. Шумахер растерянно стоит на месте. К нему подбегает Жюрье — по-прежнему без смокинга, в рубашке.

— Шумахер, вы не видели, куда пошел Сент-Обен?

— Не знаю, господин Жюрье, и уверяю вас, что я...

В это время хлопает дверь кухни. Шумахер оборачивается, видит, что Лизетта исчезла, быстро напяливает фуражку и со свирепым видом бежит к дверям салона — ему показалось, что хлопнула именно эта дверь.

Он рывком распахивает ее и видит — а вместе с ним видит и стоящий за его спиной Жюрье — Сент-Обена, который обнимает Кристину.

Жюрье отталкивает Шумахера. Тот растерянно отходит к лестнице, ведущей на второй этаж, и здесь на него вихрем налетает молоденькая Жаклина.

— Где Андре? — девушка задыхается от волнения.

— Там! — вяло машет Шумахер в сторону салона.

Жюрье, ворвавшись в салон, злобно произносит:

— Знаете ли вы, господин Сент-Обен, что я уже полчаса разыскиваю вас?

Жаклина тоже вбегает в салон и закрывает за собой дверь.

— Но с какой стати, сударь? — вызывающе спрашивает Сент-Обен, не выпуская Кристину из объятий.

— В самом деле... с какой стати? — холодно поддерживает его Кристина. — Андре, это дерзость с вашей стороны!

— Дорогая Кристина, — порывисто говорит Жюрье, — пусть это будет дерзостью, но на сей раз я требую у вас объяснения!

Кристина освобождается из объятий Сент-Обена и спокойно отвечает:

— Я отказываю вам в этом.

— Вы не имеете права требовать у Кристины... — начинает Сент-Обен.

— Отлично! — перебивает его Жюрье, — в таком случае вы дадите мне это объяснение. Я надеру вам уши, сударь!

— Что ж, попробуйте!

Жюрье подходит к Сент-Обену и закатывает ему пощечину.

Жаклина, до сих пор стоявшая в остолбенении у дверей, с криком бросается к ним.

— Не надо! — кричит Кристина.

— Кристина, дорогая, — с глубоко оскорбленным видом обращается к ней Сент-Обен, — прошу прощения, но я вынужден заявить этому господину, что завтра утром я пришлю к нему своих секундентов.

— Ха! — насмешливо пожимает плечами Жюрье. — По утрам я обычно сплю. И если явятся ваши секунденты, боюсь, что мне придется выставить их за дверь.

— Так что же, вы отказываетесь драться?

— С вами — отказываюсь, сударь!

— Вы об этом пожалеете, сударь!

— Ох, ох! Не смешите меня!

— Знаете, кто вы? Вы... вы... — Сент-Обен заикается от ярости. — По-моему, вы просто жалкий трус!

Вместо ответа Жюрье дает ему пинка в зад. Сент-Обен отлетает к камину. Жаклина пытается его удержать, в то время как Кристина хватается за руки Жюрье.

— Мадемуазель... мадемуазель... — вырывается Сент-Обен. — Прошу вас, отпустите меня! Вы даете преимущество моему противнику!

А Жюрье борется с Кристиной.

— Я запрещаю вам драться! — приказывает Кристина.

— Ах! Мне очень жаль, Кристина, но я непременно должен разбить физиономию этому шуту!

— Шуту?! — в ярости вопит Сент-Обен. Он бросается на Жюрье и ударом кулака валит его в кресло.

Жюрье вскакивает, отвешивает оплеуху Сент-Обену, тот падает наземь.

В следующее мгновение Сент-Обен снова на ногах. Они дерутся, продвигаясь к двери, в которую вошел Жюрье. Женщины с воплями мечутся вокруг, пытаясь их разнять.

— Андре! Андре! — стонет Жаклина, хватая его за руки.

— Нет, нет... не подходите, ради бога, не подходите!

Андре падает.

— Нет! Нет! Нет! — в ужасе кричит Жаклина.

Сент-Обен выскакивает в дверь.

Жюрье поднимается и гонится за ним.

Сент-Обен удирает вверх по лестнице.

— Трус? Ха! Это я — трус? — хохочет Андре и, настигнув Сент-Обена на площадке лестницы, ударом валит его с ног.

К лестнице подходит Корнель, дворецкий, и с непроницаемым видом наблюдает эту сцену.

Жюрье спускается вниз, обнимает Кристину и уводит ее обратно в салон.

Жаклина тихо ахает и падает в обморок.

Перед невозмутимым Корнелем остаются два неподвижных тела — одно на площадке лестницы, другое у ее подножия.

— Эмиль! — зовет он.

Вбегает слуга. Корнель делает ему знак поднять Жаклину.

— Поль!

Появляется второй слуга.

— Господина Сент-Обена наверх!

И слуги деловито утаскивают пострадавших.

В том же салоне, где она только что была с Сент-Обеном, Кристина объясняется с Андре Жюрье.

— Кристина...— спрашивает Жюрье,— почему вы не пришли встречать меня на аэродром?

Не глядя на него, Кристина отходит на середину комнаты, потом оборачивается и, решившись, говорит:

— Потому что я люблю вас, Андре! Я думала, что никогда, никогда не признаюсь в этом даже самой себе. Но теперь я имею право сказать вам: я люблю вас, Андре!

— Ах, это чудесно! — Андре подходит к ней.— Кристина, я уже перестал надеяться! Так что же мы будем теперь делать?

— Как что! Уедем, Андре!

— Но куда?

— Куда-нибудь, все равно куда!

— И когда?

— Да прямо немедленно!

— Ах, Кристина, я вас так люблю! Я верю, вы будете счастливы со мной. Долгие месяцы я рисовал себе в мечтах, что бы я сделал, если бы мне выпало счастье завоевать вас. И теперь я отлично знаю, что делать. Это счастье не застало меня врасплох. *(Пауза.)* Кристина, вы не боитесь?

Кристина отрицательно качает головой.

— Я должен пойти предупредить Ли Шене,— деловито говорит Жюрье.

— Зачем? — Кристина удивлена и раздосадована.

— Но, Кристина, так ведь принято.

Чуть заметная гримаса усталости и разочарования появляется на лице Кристины. Она отходит от Жюрье.

— Кристина, Кристина, выслушайте меня! — он бросается за ней.

Она выжидательно смотрит на него.

— Кристина, ну не могу же я все-таки похитить жену у человека, который принимает меня у себя... который подает мне руку... называет меня своим другом... и даже не объясниться с ним.

— Но ведь мы любим друг друга, Андре? Так зачем же все это?

— Кристина,— Жюрье терпеливо объясняет ей, как неразумному ребенку,— существуют же известные правила!

Тем временем в большом зале продолжается представление. На сцене — четверо «артистов» с подвязанными длинными черными бородами и в котелках. На фоне задника, изображающего

Триумфальную арку, они танцуют и поют куплеты. Кончив песенку, бородачи собирают дань аплодисментов, кланяются, и занавес опускается.

Перед занавесом остается Робер. Явно волнуясь, он обращается к публике:

— Дорогие друзья! Разрешите мне продемонстрировать вам последнее мое приобретение. Это — перл всей моей коллекции! Надеюсь, вам понравится... отдаю эту вещь на ваш суд.

В зале одобрительный смех.

— Раз! — торжественно командует Робер.

Занавес поднимается. Чуть не всю сцену теперь занимает механический орган, украшенный затейливой резьбой и росписью. Посредине три позолоченные фигуры с музыкальными инструментами — тарелками, колокольчиками и барабаном.

Крики восторга и изумления в зале.

— Два! — восклицает Робер.

На органе зажигаются гирлянды электрических лампочек.

— Музыка!

Звучит музыка. Фигурки машут руками и ударяют в такт по своим инструментам.

Робер стоит рядом, вытирая лоб платком. Гордый успехом своего любимого детища, он кланяется, машет руками, словно дирижер.

Но вот музыка умолкает, движение фигурок останавливается. В зале гремят аплодисменты.

На кухне — Марсо и Лизетта. Горничная грызет большое яблоко, Марсо обнимает ее за талию и воинственно говорит:

— Если он будет тебе надоедать, ты только скажи мне.— Прислушивается. На лестнице слышны шаги Шумахера.— Я его мигом поставлю на место! — торопливо договаривает Марсо и, втянув голову в плечи, убегает в смежную комнату.

Лизетта бежит за ним, убеждается, что он надежно спрятался за буфетом, быстро возвращается и останавливается подле лестницы, с наигранным спокойствием облокотившись на перила.

— Ты что тут делаешь? — грозно спрашивает спускающийся по лестнице Шумахер.

Лизетта откусывает яблоко.

— Я проголодалась и пришла в кухню взять яблоко.

— А куда ты девала Марсо?

— Ха! — Лизетта пожимает плечами.— Да ты что, приставил меня караулить его?

Она хочет подняться вверх. Шумахер загораживает ей путь.

— Ты куда?

— Наверх, туда, где все.

— Я хочу пить. Дай мне чего-нибудь,— угрюмо распоряжается Шумахер.

— Ладно.

Шумахер садится за обеденный стол, спиной к остальной кухне.

Лизетта ставит перед ним бутылку вина и стакан. Шумахер наливает вино и, не глядя на Лизетту, которая стоит у него за спиной, все так же угрюмо говорит:

— Завтра я уезжаю из замка... и ты поедешь со мной.

— Конечно, Эдуард, раз ты этого хочешь,— кротко соглашается Лизетта, делая между тем отчаянные знаки Марсо, чтоб он уходил.

Марсо осторожно выходит из укрытия и, крадучись, пробирается к выходу:

— Мы поедem в Эльзас,— продолжает Шумахер.— Там у нас с такими мерзавцами, с браконьерами вроде Марсо, разговор короткий. Идешь ночью в лес, всаживаешь ему пулю в лоб,— стучит кулаком по столу,— и дело с концом!

— Да, да, конечно! — поддакивает Лизетта.

— А на деньги мне, в конце концов, плевать! — распаляется Шумахер.— Дурак я, что ли, на чужих спину гнуть, когда свое хозяйство есть. У себя лучше хозяином буду!

— О да! И потом, там, говорят, так красиво, в Эльзасе...— с жаром подхватывает Лизетта, боясь, как бы Шумахер не обернулся и не увидел крадущегося на цыпочках Марсо.— Там такие высокие сосны... и снег... и ансты...

Пробираясь мимо стола в глубине кухни, Марсо задевает поднос с посудой. Поднос с грохотом падает. Марсо в ужасе замирает.

Шумахер оборачивается и с яростным ревом бросается на Марсо.

— Ах, вот ты где! Марсо!

Лизетта бежит за мужем:

— Ах нет! Нет!

Марсо кидается к лестнице.

— Врешь, не уйдешь!

Марсо бежит вверх по лестнице. Шумахер гонится за ним, а за Шумахером несется Лизетта, крича:

— Эдуард! Стой, Эдуард!

— Негодяй! Не уйдешь! — рычит Шумахер.

И началась погоня. Теперь эти трое будут бегать по всей анфиладе комнат, по всем коридорам и холлам замка.

Марсо выскакивает в холл. Навстречу ему идет маркиз. Марсо забегает за маркиза и, когда Шумахер уже совсем рядом, толкает Робера на егеря, а сам убегает.

Маркиз кричит Шумахеру:

— Шумахер, Шумахер, остановитесь! Я приказываю вам! Остановитесь, я приказываю вам! Вы слышите меня, Шумахер?

Но тот, с налитыми кровью глазами, мчится вперед, ни на кого не обращая внимания.

Лизетта хватается мужа за полу пиджака:

— Эдуард, Эдуард!

Но он в ярости вырвался, рывкнув:

— Оставь меня!

Маркиз на грани истерики.

— Приказываю вам в последний раз! — высоким голосом кричит он.

Но Шумахер так и не остановился.

Марсо врывается в салон, где объясняются Кристина и Жюрье.

— Нет, Андре, или мы уедем отсюда немедленно, или я не пойду с вами вообще, — говорит Кристина.

Из холла несутся вопли.

— Кристина, — убеждает ее Жюрье, — мы должны покинуть этот дом с гордо поднятой головой.

Мимо них пробегает Марсо. «Ах, извините, мадам...» — лепечет он и отчаянными жестами показывает, что за ним гонятся. Но они не обращают на него внимания.

— Вы сами будете мне потом благодарны! — продолжает Жюрье.

Убегает Шумахер, за ним следом Лизетта.

— Я убью тебя, стервец! — вопит Шумахер.

— Ах, госпожа маркиза! — зовет Лизетта к своей хозяйке.

И все трое пробегают в следующую комнату.

Жюрье и маркиза поглощены друг другом. Жюрье обнимает ее. В этот момент на пороге появляется Робер в сопровождении дворецкого Корнеля.

Корнель, мгновенно сообразив, в чем дело, выходит и закрывает за собой дверь.

— Как это понять, господин Жюрье? — изумленно восклицает маркиз.

— Ля Шене? — Жюрье слегка сконфужен.

— Судя по всему, — саркастически усмехается Робер, — вы достигли своей цели и собираетесь отнять у меня жену.

Жюрье идет к Роберу, успокаивающе повторяя:

- Ля Шене... нет, Ля Шене, дайте мне поговорить с вами!
— Вот, получайте! — и Робер сваливает его ударом кулака.
— Ах, негодий! — Жюрье вскакивает и наносит ему ответный

удар.

Робер в свою очередь летит на пол.

Жюрье хватает его за горло и рывком поднимает с пола.

— Еще хочешь? А? Отвечай! — вне себя кричит он.

В эту минуту на пороге появляется Октав, а за ним стоит Женестьева в своем цыганском костюме.

— Что тут происходит? — осведомляется Октав.

— Октав, Октав, где ты! — бросается к нему Кристина.

Женестьева хихикает. Она пьяна.

Октав берет обеих женщин за руки и ведет их к дивану.

Женестьева садится, и тут же рядом с нею валится на диван сбитый с ног Андре.

— Вы с ума сошли! — кричит он.

— Хватит, перестаньте! — уговаривает дерущихся Октав.

Женестьева радостно визжит. Противники схватываются снова. Жюрье падает за диван, Робер швыряет в него книгами.

— Вор! Похититель! — вопит Робер.

— Ля Шене, вы помешались! — кричит Жюрье, выбираясь из-за дивана.

В самый разгар схватки Октав уводит Кристину из салона.

Октав и Кристина стоят на внешней галерее замка.

— Октав... я больше не могу! — задыхается Кристина.

— Да что случилось?

— Я сказала твоему другу Андре, что я его люблю.

— Ну это совсем не так ужасно, — с легкой грустью отвечает Октав. — А ты его в самом деле любишь?

— Не знаю, ничего я теперь не знаю!

— Уже? А что он такого сделал?

— Он стал говорить, говорить... о приличиях! Предложил мне поехать на месяц в деревню к его матери, пока он будет улаживать дело с Ля Шене...

— А ты чего хотела?

— Я хотела, чтоб он меня обнял, поцеловал и увел с собой!

Октав нежно обнимает Кристину за талию:

— Ты совершенно забыла об одном обстоятельстве: ведь он — национальный герой!

В замке между тем продолжается беготня. Марсо убегает, Шумахер гонится за ним, а за Шумахером, вцепившись в полу его пиджака, бежит Лизетта.

Вот они все трое снова вбегают в салон, где дерутся Робер и Жюрье; на диване сидит пьяная Женестьева с бокалом в руках и с интересом наблюдает за происходящим.

— Эдуард, Эдуард, остановись! — умоляет Лпзетта.

— Пусти меня! — Шумахер вырывается и вытаскивает из кобуры пистолет.

— Да стой же ты! Ты с ума сошел! С ума сошел!

— Я с него шкуру спущу!

И все трое исчезают в соседней комнате.

Жюрье, прижав Робера к стене, хватается за ворот.

— Ну хватит, мне надоело! — Он размахивается, готовясь нанести ему сокрушительный удар в лицо. — Сейчас я разобью вам...

Раздается выстрел.

Со стены падают развешанные там чучела птиц.

Женестьева жеманно ахает, морщится, но ничуть не испугана. Продолжает с любопытством смотреть на драку.

Жюрье опускает занесенный кулак.

— Что это, выстрел?

— Да, да, выстрел! — саркастически подтверждает Робер.

— Револьверный выстрел?

— Вот именно! Револьверный выстрел! Это вас удивляет?

Жюрье выпускает ворот Робера и бормочет с беспокойством:

— Да... но Кристина исчезла!

— Верно, Кристина исчезла... — передразнивает его Робер. — ...нынче вечером Кристина исчезла... Фюйт! — голос его срывается в истерику, он шутовски разводит руками, приседает. — Фюйт, и нету!

Женестьева решает вмешаться.

— Ах, до чего вы оба глупы! Она ведь ушла с Октавом, а вы и не заметили! — Встав с дивана, Женестьева, покачиваясь, идет к мужчинам и разглагольствует громким, пьяным голосом: — О, я ее отлично понимаю, право! Вы думаете, на вас было очень приятно смотреть? Ха! Да вы не очень расстраивайтесь, рано или поздно она найдется!

— Женестьева, перестаньте! — злобно обрывает ее Жюрье.

В ответ Женестьева раздражается истерическим хохотом.

— А теперь, дорогой, — лепечет она, повернувшись к Роберу, — поговорим о нас с вами. — Она покачивается, держа в руке стакан, и всхлипывает от смеха. — Когда же мы едем? Когда мы едем?

— Сейчас не время! У меня других забот хватает! — рывкает Робер, отталкивая ее.

Смех Женестьевы переходит в рыдания.

В большом салоне между тем начался бал. Нарядные гости вальсируют, смеются, царит безмятежное веселье.

Между танцующими, пугливо оглядываясь, пробирается Марсо. Вот он выхватил у изумленного официанта поднос с рюмками и лавирует между гостями.

Размахивая подносом, Марсо добирается до сцены, где стоит орган.

И тут его обнаруживает Шумахер. Он расталкивает толпу, размахивая пистолетом. Лизетта не отстает от него ни на шаг.

Гости весело смеются — они уверены, что это очередная буффонада.

Марсо пробегает мимо органа.

Выстрел.

Шумахер бежит между столами, за которыми гости играют в карты. Лизетта хватает его за руку.

Марсо прячется за кресло, и в этот момент Шумахер снова стреляет в него. Дым заволакивает играющих в карты Шарлотту и генерала. Шарлотта вскрикивает.

— Еще одно представление! — недовольно говорит генерал. — Нет, это уж слишком.

— Ну отчего же, — благодушная Шарлотта продолжает играть как ни в чем не бывало.

Шумахер, стоящий за креслом Шарлотты, отбивается от своей жены, которая пытается схватить его за руки. За ним — открытая дверь в холл. Оттуда вбегает Корнель.

— Эй, Шумахер, прекратите немедленно! — приказывает он.

— Да отвяжитесь вы от меня! — злобно рычит Шумахер.

— Что?! — Корнель ошеломлен такой непочтительностью.

В соседнем салоне Жюрье, Робер и Женестьева слышат выстрелы и крики.

Женестьева бьется в истерике. Робер обхватывает ее и кричит Жюрье.

— Ах! Умоляю вас, помогите мне ее успокоить!

Вдвоем они поднимают ее. Женестьева визжит, колотит ногами в воздухе.

— Жюрье и Робер волокут Женестьеву к дверям, ведущим в холл.

— Корнель! Корнель! — зовет Робер, зажав ноги Женестьевы под мышкой.

Появляется вездесущий дворецкий.

— Корнель, прекратите эту комедию!

— Которую, господин маркиз?

— Как — которую?! Ту, что устроил Шумахер с компанией!

— Хорошо, господин маркиз.

Корнель удаляется, сделав знак двум слугам следовать за ним.

Через холл пробегает Марсо. За ним мчится Шумахер, за Шумахером Лизетта.

Выстрел.

Гости в большом зале кидаются врассыпную перед скачущим, словно заяц, Марсо. Генерал поднимает руки вверх. Многие следуют его примеру. Все со страхом смотрят на дверь, куда вот-вот ворвется Шумахер.

Марсо лавирует и прячется за спину толстой Шарлотты.

Господин и госпожа Ля Брюйер уверены, что все это — милая шутка. Они снисходительно посмеиваются, и не думая поднимать руки.

Позади них перепуганный Бертелен нечаянно задевает орган, и неожиданно для всех начинается звучать игривая музыка.

Ля Брюйеры моментально поднимают руки вверх.

Вбегает Шумахер. Пространство вокруг него немедленно пустеет. Гости с поднятыми руками сбились в кучу перед сценой. Слышны крики: «Остановите его!»

Шумахер, держа пистолет в вытянутой руке, целится в толщу, высккивая среди нее Марсо.

Лизетта ахает. Все замирают.

В это мгновение вбежавший Корнель сбивает Шумахера с ног. Слуги тотчас окружают их и хватают егеря за руки.

Несколько секунд продолжается возня вокруг Шумахера.

Корнель, который тоже упал, с достоинством поднимается. Он сделал свое дело, и теперь скромно принимает заслуженные поздравления шеф-повара, пришедшего посмотреть на скандал. Они жмут друг другу руки.

Гости толпятся вокруг Шумахера. На месте осталась одна Шарлотта, которая вдруг с изумлением обнаруживает Марсо, потихоньку выбирающегося из-за своего укрытия.

— Как вы были здесь? — восклицает она.

— Да, сударыня, и очень вам благодарен! Очень!

И Марсо трижды с размаху целует в щеки Шарлотту, которая кудахчет:

— Не за что! Не за что! Не за что!

— Нет, есть за что! Есть за что! — с чувством уверяет ее Марсо.

Жюрье и Робер стоят в коридоре на втором этаже, куда выходят двери спален.

— Сколько ей дать? — озабоченно спрашивает Робер. — Я думаю, штуки четыре!

Жюрье отсчитывает ему в ладонь таблетки.

В это время из своей комнаты выскакивает Женевьева — она все еще в истерически игривом настроении.

— Снотворное? — хихикает она. — Мне — снотворное? Я терпеть не могу снотворного! — Приплясывая, идет по коридору. — Терпеть не могу снотворного! Терпеть не могу снотворного!

— Женевьева! — раздраженно кричит ей вслед Робер. — Женевьева, перестаньте дурачиться! Куда вы идете?

— Тра-ля-ля! Я хочу танцевать!

Робер догоняет ее и подхватывает на руки, сердито приговаривая:

— Ступайте танцевать в постель!

В глубине коридора из своей комнаты выходит Жаклина. Увидев Андре, она вскрикивает; и он едва успевает подбежать к ней и подхватить ее — Жаклина падает в обморок.

— Да, любовь моя... — лепечет Женевьева, прижимаясь к Роберу. — да, я лягу... да, любовь моя, да, мой дорогой, я лягу спать... да, мой милый, я лягу... спать... Да, я лягу спать!

Робер заталкивает Женевьеву в ее комнату, закрывает дверь. Но едва он успевает отвернуться, как она снова выходит и бежит по коридору.

— Женевьева, вернитесь! — в отчаянии вопит Робер. — Женевьева, умоляю вас, вернитесь!

Женевьева берет стоящий на столике стакан и возвращается.

— Успокойтесь, мой дорогой, — шаловливо отвечает она, целуя Робера, — ведь мы завтра увидимся снова. Спокойной ночи!

Она уходит к себе.

Робер поспешно запирает дверь на ключ.

— Генерал идет! — слышит он тревожный возглас Жюрье.

Робер тотчас принимает в высшей степени непринужденный вид и светски любезным тоном предлагает:

— Не угодно ли сигарету?

— Да, благодарю вас!

Робер и Жюрье закуривают и направляются навстречу генералу и Бертелену, которые только что поднялись по лестнице.

— Как, генерал, — огорченно восклицает Робер, — вы уже идете спать?

— Да, мой мальчик, я хочу лечь.

— Спокойной ночи, Жюрье! — раскланивается Бертелен.

Генерал жмет Жюрье руку:

— Я хотел бы пожелать спокойной ночи Кристине, где она?

— У нее небольшая мигрень, — улыбается Жюрье.

Робер прощается с генералом:

— Надеюсь, вы идете спать так рано не из-за этого нелепого происшествия?

— Нет, нет, что вы!

— Это было просто недоразумение! — улыбается Робер. — Спокойной ночи, мой друг! — кивает он Бертелену.

— Спокойной ночи, Ля Шене.

По лестнице поднимаются Шарлотта и ее постоянный партнер, молодой игрок. Робер и Жюрье слышат ее голос: «Нет, тут действительно дело не чисто...»

Жюрье бросается ей навстречу со словами:

— Кристина пошла спать. Она очень устала.

— Ах, что вы говорите! — сочувственно отзывается Шарлотта. — А Женестьева? Что случилось с Женестьевой?

Робер подходит к лестнице, целует Шарлотте руку.

— Шарлотта, дорогая, она просто немного переутомилась, вот и все.

— Ах, это такая хрупкая натура! — огорчается доверчивая Шарлотта.

Маркиз идет вниз, навстречу прочим гостям. Спустившись на две ступеньки, он оборачивается к Шарлотте — голова его оказывается под великолепными оленьими рогами, украшающими стену, — и извиняющимся тоном добавляет:

— Моя прислуга была несколько возбуждена сегодня вечером. Надеюсь, вы не сердитесь на меня за это!

— Ну что вы, — качает головой Шарлотта. — Им ведь тоже хочется повеселиться!

— Вообразите, — усмехается юноша-игрок, — все решпл, что это было нарочно так задумано!

Гости вереницей поднимаются по лестнице. Маркиз идет вниз мимо них, обмениваясь с каждым несколькими любезными словами.

— Я думал, это входит в программу, а то бы я... я бы живо его усмирил! — горячится один из гостей.

— Не стоит волноваться из-за этого, мой друг! — успокаивает его маркиз. — Спокойной ночи!

— Спокойной ночи! — прощаются гости. — Мое почтение вашей жене!

— Привет Кристине, поцелуйте ее от меня!

— Спокойной ночи, Андре!

— Как, вы уже уходите? Но ведь еще рано! — Маркиз, стоя на нижних ступенях лестницы, раскланывается с теми из гостей, которые покидают замок.

Навстречу ему поднимаются Ля Брюйеры.

— Если у Кристины грипп,— заявляет госпожа Ля Брюйер,— ей необходима хорошая ножная ванна с горчицей... хотите, я сделаю?

— Нет! — маркиз раскланивается и проходит мимо.

— Как! Мы не сможем поцеловать Кристину на сон грядущий? — огорчается Ля Брюйер.

— Нет, она отдыхает,— отвечает маркиз, спеша вниз. Но его заставляет остановиться голос госпожи Ля Брюйер, которая, обернувшись к нему, восклицает:

— А вечер был чудесный, bravo! — маркиз молча кланяется.— Мы у себя в Туркуэне ни за что не сумели бы устроить такой номер!

— В день рождения моей жены,— добавляет Ля Брюйер, остановившись под оленьими рогами,— у нас плясали фарандолу, было очень мило... но немного старомодно.

— Да, конечно,— рассеянно откликается маркиз.— Спокойной ночи, Ля Брюйер!

— Спокойной ночи!

Гости разошлись. Жюрье, спустившийся вниз следом за Робером, хочет заговорить с ними, но тот отстраняет его:

— Минутку, мой дорогой!

И торопливо идет в холл.

Здесь собрались слуги, предводительствуемые Корнелем.

Шумахер, уныло опустив голову, мнет в руках фуражку.

Чуть поодаль, стараясь ступеньваться, стоит Марсо.

Маркиз подходит к дворецкому.

— Ну что, Корнель, каковы наши потери? Пострадавших нет?

— Нет, господин маркиз. Я только что проверил, все гости целы и невредимы. Немного попорчены чучела в салоне... а кроме того, я нашел пулю, засевшую в двери. О стеклах я уже не говорю.

Маркиз поворачивается к Шумахеру.

— Итак, Шумахер, вы сами понимаете, я вынужден вас уволить. Меня это глубоко огорчает, но я не могу допустить, чтобы моим гостям непрерывно угрожала опасность попасть под огонь вашего пистолета. (*Шумахер прячет свой пистолет.*) — Возможно, они неправы,— усмехается маркиз,— но они дорожат своей жизнью. А потому вам придется удалиться!

— Когда, господин маркиз?

— Сейчас же, друг мой, сейчас же, сию минуту! Корнель вручит вам ваше жалованье, и чтобы больше я о вас не слышал!

— Хорошо, господин маркиз.

В холл выходит Лизетта, неся в руках свою целерину.

— Лизетта, ты со мной? — робко взывает к ней Шумахер.

— Ах что ты, нет, нет... я ищущу госпожу маркизу!

— Ну да, попроцайся с ней, а потом...

— Да нет же! Я тебе уже сказала. Если госпожа маркиза нуждается в моих услугах, я останусь у нее! — досадливо восклицает Лизетта и убегает.

— Лизетта! — Шумахер протягивает вслед ей руки.

— Лизетта! — словно эхо, восклицает Марсо, повторяя жест Шумахера.

Маркиз совещается с Корнелем.

— А не много ли будет, господин маркиз? — недовольно говорит дворецкий, видимо, по поводу суммы, которую он должен выдать уволенному Шумахеру.

— Нет, делайте, как я вам сказал.

— Хорошо, господин маркиз. Ну, пойдемте! — обращается он к слугам.

Шумахер в сопровождении прочих следует за дворецким.

Последним идет Марсо.

— Марсо! — окликает его маркиз.

Тот оборачивается.

— Марсо, дружище... — печально говорит маркиз, — я вынужден уволить и тебя тоже. Сам понимаешь, не могу же я выпнать Шумахера и оставить тебя с его женой. Это было бы безнравственно!

— Я понимаю, господин маркиз, — грустно и серьезно соглашается Марсо, — и не в обиде на вас. Скажу больше. Пока я еще здесь, разрешите мне выразить вам всю мою признательность. Вы хотели возвысить меня, сделав своим лакеем. И этого я никогда не забуду!

— Умоляю тебя, Марсо, — бормочет маркиз, чуть не плача, — не говори ничего и убирайся, а то я растрогаюсь. Хватит с меня переживаний!

— До свидания, господин маркиз!

— До свидания, Марсо.

Они с чувством жмут друг другу руки, и Марсо уходит.

Робер поворачивается к Жюрье, который ждал его в стороне.

— Ну и вечер!.. — утомленно говорит Робер. — Итак, на чем же мы остановились?

— Я просил вас уделить мне несколько минут для разговора.

— Я к вашим услугам.

— Вы слишком любезны. Ведь, что ни говори, а право целиком на вашей стороне!

— О, ради бога... Так куда мы пойдем?

— Идемте в столовую. Я возьму свой пиджак.

— Да, да, разумеется... Но прежде всего,— Робер кладет Жюрье на плечо руку,— я должен принести вам свои извинения.

— Что вы! Уверю вас, я...

— Нет, нет, я вел себя с вами, как последний сапожник!

Они идут по коридору, вполне дружелюбно беседуя.

— Ах, оставьте, я вел себя не лучше!

— Вы знаете,— замечает Робер,— о чем я подумал в связи с тем небольшим спектаклем, который мы с вами разыграли? Мне порой случалось читать в газете о том, как в пригородном квартале какой-нибудь итальянец-землекоп отнял жену у поляка-чернорабочего и как дело кончилось поножовщиной. Я думал, на самом деле этого не бывает. А оказывается, бывает, дорогой мой, бывает!

Они останавливаются на пороге столовой.

— Да, но у меня есть оправдание,— поворачивается к Роберу Жюрье,— я люблю Кристину!

— Да? А я разве ее не люблю? Я так ее люблю... так люблю, что хочу, чтоб она ушла с вами. Ибо, по-видимому, от этого зависит ее счастье...

Жюрье подходит к столу и берет свой пиджак. Робер идет за ним, продолжая:

— И вот что еще я вам скажу: я рад, что она имеет дело с человеком нашего круга. Вот только...

— Вот только — что? — Робер любезно помогает Жюрье надеть пиджак.— Благодарю вас!

— Меня беспокоит только одно...

— А именно?

— Ваша профессия! — озабоченно отвечает Робер, смахивая своим носовым платком пыль с пиджака Жюрье.

— А чем плоха моя профессия?

— Ну, понимаете, Кристина привыкла к известному образу жизни. Вы молоды, окружены славой... С вами может произойти несчастный случай!

— Ах! Благодарю вас, приятная перспектива! — Жюрье вынимает платок и в свою очередь начинает обмахивать пиджак Робера.

— Увы! Необходимо предусмотреть все. Итак, каково в этом случае будет ваше имущественное положение?

Раздается бой стенных часов.

Бой часов слышен и в парке замка. Здесь он сливается с пронзительным кваканьем лягушек.

Одна лягушка сидит на краю небольшого пруда, у пьедестала парковой статуи, которая блестит в лунном свете. Бока лягушки раздуваются, она громко, надрывно квакает.

В листве деревьев сонно посвистывают птицы.

Из-за кустов выходят Октав и Кристина. Октав подходит к боковому окну-двери замка, приоткрывает его. Темноту парка пронзывает неширокая полоса света, падающая на Кристину.

— Ах! — вздыхает Кристина, — как приятна тишина после всей этой сумятицы! Что, все разошлись?

— Кажется, да.

— Тем лучше!

Она задумчиво смотрит в темноту парка.

— Кристина!

— Да?..

— Я хочу еще поговорить с тобой об Андре. Понимаешь, его ведь тоже надо понять. Его драма — это драма всех современных героев. Когда эти люди находятся в воздухе, они великолепны, но стоит им снова коснуться земли, и они становятся слабыми, беспомощными, неуклюжими, как малые дети. Такой человек способен перелететь через Атлантический океан и не решится перейти через улицу там, где нет светофора. Что поделаешь, так уж это устроено, увы!

— Посмотри, какой ореол вокруг луны! — откликается Кристина. Ей явно неприятен разговор об Андре. — Завтра будет дождь.

— Госпожа маркиза, госпожа маркиза! — слышат они голос позади себя.

К ним подбегает запыхавшаяся Лизетта с пелеринной в руках.

— Я вас везде ищу, я так беспокоилась!

— Почему же, Лизетта? — улыбается Кристина.

— А вы на меня не сердитесь?

— Да за что же? Нет, конечно! — Кристина ласково целует Лизетту. — Разве мы виноваты, что все мужчины — безумцы!

— Значит, вы меня не увольняете? — с робкой надеждой спрашивает Лизетта.

— Конечно же, нет!

— Ах! — радуется Лизетта, — как я счастлива!.. — и тут же ее хорошенькое личико принимает озабоченное выражение: — Но, госпожа маркиза... вам надо вернуться в дом, где же это видано, разгуливать ночью в ноябре в таком легком наряде...

— Лизетта! — негромко перебивает ее маркиза.

Октав, что-то почувствовав в ее тоне, внимательно всматривается в ее лицо.

— Скажи... — продолжает Кристина, — ты знала, что госпожа де Марраст любовница моего мужа?

Застигнутая врасплох, Лизетта виновато отводит взгляд. Но Кристина ждет ответа, и горничная с трудом выдавливает:
— Да, госпожа маркиза. Но это началось еще до того, как вы поженились. Летом, на морских купаниях...

Кристина с горечью говорит Октаву:

— Вот видишь... об этом все знали!

Октав неопределенно хмыкает.

— И никто из вас ничего мне не говорил!

— Мы не хотели огорчать вас, — оправдывается Лизетта.

— Ну да, — бормочет Октав.

Кристина хватается за руку:

— Пойдем, пройдемся немного.

— Я принесу вам манти! — предлагает Лизетта.

— Нет, нет, мне и так жарко!

— Вам жарко, потому что вы нездоровы! Наденьте хоть мою пелерину!

— Нет, не нужно!

— Нет, нужно! — настаивает Лизетта и укутывает маркизу в свою пелерину, ту самую, что подарил ей Шумахер. — Может, она и не очень элегантна, но зато в ней вы хоть не простудитесь!

Марсо спускается по задней лестнице замка, держа в руках свой чемоданчик и кепку, и грустно бредет по тропинке.

И вдруг чуть не подпрыгивает от неожиданности.

В нескольких шагах от себя, в тени большого дерева, он заметил Шумахера. Шумахер стоит, привалившись к стволу, и тихо плачет.

Марсо, крадучись, делает несколько шагов и, удостоверившись, что со стороны Шумахера ему ничто не грозит, подходит к егерю.

— Что, паршиво тебе, а? — сочувственно произносит он.

— Угу, — бурчит Шумахер.

— Ах, и мне тоже!

Шумахер отворачивается, пытается скрыть от Марсо свои слезы.

— Ты ее больше не видел? — спрашивает Марсо.

— Нет, — Шумахер всхлипывает.

— И я нет. Она велела мне передать, что занята с госпожой маркизой. — Помолчав, он с горечью восклицает: — С госпожой маркизой! Ха! Можно подумать, что она не твоя жена, а госпожи маркизы!

Марсо идет к скамейке, садится. Следом за ним к скамейке подходит Шумахер.

У них за спиной — ярко освещенный замок.

Квакают лягушки, в деревьях перекликаются птицы.

— Что ты собираешься делать? — спрашивает Шумахер, все еще всхлипывая.

— Э! Вернусь в свою хижину и снова примусь за работу.

Шумахер садится рядом, вытирает глаза платком.

— Опять браконьерствовать будешь? — миролюбиво осведомляется он.

— Ну да! Ведь тебе-то теперь на это плевать, верно? Тебя ведь выгнали. Пожалуй, — Марсо оживает и заговорщицки подмигивает, — тебе и самому невречно было бы теперь свистнуть у них парочку фазанов или там кроликов, а?

Шумахер безразлично пожимает плечами.

— И потом, — с увлечением продолжает Марсо, — у меня есть мыслишка. Я сделаюсь торговцем дичью, куплю себе патент. Остановит меня жандарм: «Что это у тебя там такое?» — Где, в корзине? У меня там десяток кроликов, а вот мой патент, я несу их на продажу, и всего хорошего, сударь!

Марсо вынимает пачку сигарет, угощает Шумахера, оба закуривают.

— Ну а ты что собираешься делать?

Шумахер мрачно пожимает плечами.

— Я-то? Останусь где-нибудь здесь поблизости. Из-за жены... Понимаешь? Я хочу отобрать ее у них!

Рядом с замком Октав и Кристина.

— Накинь капюшон! — говорит Октав и довольно неуклюже пытается помочь ей. Оба смеются и идут в сторону замка.

Затем они спускаются по ступеням в парк с другой стороны.

Кристина и Октав проходят неподалеку от скамьи, где сидят Шумахер и Марсо.

Шумахер вскакивает:

— Это Лизетта!

— С Октавом! — вторит возмущенный Марсо. — Ах он мерзавец! А ты уверен, что это она?

Шумахер вглядывается в темноту парка.

— Да, на ней пелерина, та самая, что я ей подарил!

И оба бегут туда, где в узком луче света, падающем из окна замка, мелькают два темных силуэта.

Полоса света падает на Октава и Кристину, которые остановились неподалеку от оранжереи. Они стоят спиной к притаившимся в кустах Марсо и Шумахеру.

— Мне холодно, — слышится голос Кристины.

— Ну что ж... вернемся, — отвечает Октав.

— Нет!.. Только не в замок... в замок никогда,— с ужасом произносит Кристина.

— Тогда сюда, в оранжерею!

— Хорошо.

Они входят в застекленный домик. Вспыхивает свет, видны их фигуры на фоне экзотических растений, густо заполняющих оранжерею.

Марсо и Шумахер подкрадываются в темноте поближе.

— Что они говорят? — шепчет Марсо.

— Не знаю! Не слышно,— отвечает Шумахер, напряженно всматриваясь. Но он не может рассмотреть лица Кристины, Октав все время загораживает ее.

— Где твой револьвер? Стреляй в них!

— В нем нет больше зарядов. Я все расстрелял в тебя.

— Ах ты бедняга!

Октав и Кристина стоят среди кадок с пальмами и пышных букетов цветов.

— А как же мой отец,— Кристина возвращается к прежней, волнующей ее теме.— Он был совсем не такой, а ведь он тоже был герой... в своем роде.

— Да,— соглашается Октав,— но это несправедливо... сравнивать всех мужчин с твоим отцом!

— Почему же,— улыбается Кристина,— вот ты, например, очень хороший.

— Я? — Октав искренне удивлен.— Я же неудачник!

— Нет, ты не неудачник. Просто нужно, чтобы кто-нибудь занялся тобой. Вот я тобой и займусь,— решительно заявляет Кристина.

— Слишком поздно,— машет рукой Октав,— я уже стар...

— Дурачок! — лихорадочно смеется Кристина.— Да знаешь ли ты... что я люблю именно тебя? А ты меня любишь? — вкрадчиво шепчет она.

— Да, Кристина, я тебя люблю,— после краткой паузы отвечает Октав, не глядя ей в лицо.

— Тогда поцелуй меня!

Октав покорно целует ее в щеку.

— Нет, в губы, как возлюбленный! — требует Кристина.

Поколебавшись мгновение, Октав обнимает ее и нежно целует в губы.

Марсо и Шумахер, затаившиеся в кустах, неподалеку от оранжереи, видят этот поцелуй. Шумахер в бессильной ярости сжимает кулаки:

— Лизетта! — стонет он.— Я сейчас прикончу их обоих!

— Ах нет, ее не надо! — возражает Марсо.

— Да, да, обоих! Побегу за ружьем.

Он быстро идет по тропинке, а Марсо ковыляет следом, умоляя:

— Заклинаю тебя... не убивай ее!

— Идем, идем,— повторяет Шумахер.

— Может, лучше мне остаться покараулить их?

— Ну нет! Теперь уж куда я, туда и ты.

За стеклянной стеной оранжереи Октав и Кристина идут к дверям и останавливаются среди пышных гортензий.

Октав теперь словно весь наэлектризован. Движения его стали суетливыми, он радостно жестикулирует, полный лихорадочной жажды деятельности.

— По-моему, в Ламотт-Бревене есть поезд в три утра. Постараемся на него попасть.

Он бросается к двери, потом порывисто обнимает Кристину еще раз, потом целует ей руку, бормочет:

— Ну, сбегая за твоим мантио и сейчас же вернусь!

И, не помня себя от радости, бежит в замок.

Жюрье и маркиз продолжают мирно объясняться, прохаживаясь в холле первого этажа.

В глубине, не замечаемая ими, притаилась Лизетта. Она пытается уловить, о чем они говорят.

Жюрье вдруг останавливается.

— Но куда же исчезла Кристина? Я начинаю беспокоиться...

— О, бояться нечего,— уверяет его Робер.— Она с Октавом. Вы можете на него положиться. Между прочим, ведь это ему вы обязаны всем... О нет, я на него не сержусь! — вздыхает он.

— Да, он чудесный малый... чудесный, чудесный человек.

— Я знаю. Сказать по правде, я теперь уже мало во что верю, но мне кажется, что я начинаю верить в дружбу.

Беседа, они уходят в соседний салон.

Слышен голос Жюрье: «Да, но Октав — это что-то особенное...»

А в холл на цыпочках входит Октав. Опасливо оглянувшись, он замечает Лизетту и манит ее к себе.

Лизетта весело подбегает к нему.

— Лизетта... — нерешительно говорит Октав.

— Да? А где же госпожа маркиза?

— Принеси мне ее мантио.

— Что?! — недоверчиво переспрашивает Лизетта.

— Принеси мне ее мантио,— преодолевая смущение и стараясь говорить твердо, повторяет Октав.

— Хорошо, господин Октав! — сердито отвечает Лизетта и уходит.

А Октав подходит к вешалке и роется там среди одежды, борючись с досадой:

— Так и есть, кто-то уволок мою шляпу... Нет, какая же подлость...

Лизетта возвращается, неся меховое манто маркизы, и останавливается за спиной Октава — вся воплощенный упрек.

Делая вид, что не замечает ее, Октав неуклюже натягивает свое потрепанное пальто. Оба отражаются в большом зеркале.

Наконец Октав не выдерживает и оборачивается к Лизетте. На лице его смятение.

— Вы поступаете неправильно, господин Октав, — сурово говорит Лизетта.

— Почему неправильно?

— Потому... Конечно, если люди просто хотят позабавиться, тогда это не важно... Но чтоб жить вместе... вдвоем... я считаю, молодые должны с молодыми, а старики со стариками!

— Ну ладно, ладно, — пристыженно бурчит Октав. — А, ты нашла мою шляпу...

Он отходит, берет лежащую на подзеркальном столике шляпу.

Лизетта и Октав стоят друг против друга, отражаясь в большом зеркале.

Стараясь не встречаться взглядом с Лизеттой, которая смотрит на него в зеркало, Октав вертит шляпу в руках.

— ...И потом, — продолжает Лизетта, — у вас нет денег! Такой женщине, как госпожа маркиза, много всего нужно. А что вы можете сделать без денег?

— Ха, погляди-ка! — бормочет Октав, делая вид, что не слышал слов Лизетты, и рассматривая шляпу. — Кто-то на нее наступил! Смотри, на ней пятна!

— Ладно, я что думала, то и сказала... вы делаете глупость.

Октав поднимает взгляд и пристально и печально смотрит на Лизетту. Та отводит глаза, но продолжает, хотя и не так уверенно:

— Госпожа маркиза не будет с вами счастлива.

...Октав молча смотрит на Лизетту. Угли его рта горестно опустились. Лизетта не может вынести этого и говорит уже покорно:

— Ну ладно. Так вы берете меня с собой?

— Да, да, конечно... — поспешно отворачивается от нее Октав. — Ты приедешь к нам.

Они молча стоят рядом, теперь уже без слов понимая друг друга.

И тут раздается голос Жюрье:

— Где Кристина?

Оба оборачиваются и видят стоящего на пороге Андре.

Он хмуро, подозрительно смотрит на них.

Несколько секунд длится тяжелая пауза.

Затем Октав произносит без всякого выражения:

— Она ждет тебя.

— Ждет меня? — недоверчиво переспрашивает Андре, подходя поближе.

— Да, да! — торопливо повторяет Октав. — Ждет тебя! Она ждет тебя в оранжерее, — он машет зажатой в руке шляпой в сторону парка. — Там, за мостиком. На, — он бросает на руки Андре мантию Кристины, — отнеси это ей. Да пошевеливайся! Она в оранжерее, — лихорадочно твердит он, выпроваживая Андре, — за мостиком!

Андре бросается к дверям.

— Эй, эй, погоди! — кричит Октав, стаскивая с себя пальто, — тебе же будет холодно.

Он помогает Андре надеть свое пальто.

— Спасибо тебе! — порывисто восклицает Андре. — Дай я тебя обниму!

Он с жаром обнимает Октава и убегает.

Октав стоит с застывшим, искаженным лицом. Потом отчаянным жестом швыряет на пол свою шляпу.

К нему подходит Робер. Он молча поднимает шляпу, подает ее Октаву. Октав берет, не глядя.

— Ты тоже любишь ее? — полувопросительно, полуутвердительно говорит Робер.

Октав молча кивает. Слышится тихое всхлипывание Лизетты.

Робер оборачивается к ней. Стоя у зеркала, она утирает глаза рукой.

— Лизетта, ради бога, — устало, с горечью говорит Робер, — посмотрите на меня — разве я плачу?

Робер и Октав медленно, опустив головы, идут по холлу.

Сзади, в нескольких шагах, за ними грустно бредет Лизетта.

— Ах, дружище, я страдаю, — жалуется Робер, — а я ведь терпеть не могу страдать!

Квакают лягушки, посвистывают ночные птицы.

Среди темных деревьев светится стеклянный куб оранжереи. За стеклом виден силуэт Кристины. Лицо ее скрыто капюшоном.

Марсо и Шумахер спрятались неподалеку, за большой мраморной вазой. Из-за вазы высовывается дуло ружья, которое держит Шумахер.

Неясная фигура в оранжеере подходит к стеклянной двери, всматривается в темноту парка.

— Ах! — вскрикивает Марсо. — Да, да, это Лизетта!

— Да! Я с ней сейчас поговорю! — Шумахер выскакивает из кустов.

— Вот-вот, — оживленно подхватывает Марсо, — пойдем поговорим с ней!

Шумахер отпихивает его:

— Не ты, а я!

И он крадется, сопровождаемый Марсо, который придерживает его за рукав.

И вдруг Марсо замирает.

— Слушай! — шепчет он.

Оба мгновенно прячутся — Шумахер за вазу, Марсо в кусты. По тропинке к оранжеере бежит Андре, путаясь в волах длинного пальто Октава.

— Это он! — шепчет Шумахер.

И, не раздумывая, стреляет.

Андре падает, схватившись за живот. До оранжеерн осталось всего несколько шагов.

Шумахер и Марсо выглядывают из своего укрытия.

— Кристина... — слышат они слабый голос умирающего Андре.

Марсо наклоняется над телом, узнает летчика и отбегает в ужасе.

Кристина выбежала из оранжеерн, падает на колени подле Андре. Подходит и Шумахер, как раз в тот момент, когда Кристина, поняв, что Андре убит, откидывается навзничь и теряет сознание.

Шумахер видит лицо Кристины.

— О! Госпожа маркиза! — с отчаянием и изумлением в голосе восклицает Шумахер.

А Марсо тем временем торопливо бежит по мостку через ручей, держа в руках свой чемоданчик.

В большой салон, где происходило недавнее празднество, вбегает растрепанная, в наскоро накиннутом пеньюаре Жаклина.

За нею входит лакей.

Она подбегает к Роберу, который сидит в задумчивости на стульях у сцены. Спinoй к ним стоит молчаливый Октав.

— Вы слышали, — тревожно говорит Жаклина, — в парке кто-то стрелял!

— В парке? — оборачивается Октав.

— Да, в парке... Я была у себя в спальне, и вдруг...

Сквозь стеклянную дверь виден Марсо. Он открывает дверь и останавливается на пороге.

Все четверо вопросительно, с беспокойством смотрят на него.

Жаклина бросается к Марсо:

— Это Андре, да?

Марсо медленно стягивает с головы кепку.

— Да, мадемуазель Жаклина.

Жаклина, ни слова не говоря, пробегает мимо него в парк.

Следом спешит Робер.

— А госпожа маркиза? — спрашивает он, остановившись на мгновение подле Марсо.

— Госпожа маркиза невредима, господин маркиз.

— Ах! Спасибо, друг мой! — облегченно восклицает Робер и исчезает в темноте парка.

Октав медленно, задумчиво подходит к двери.

— Он умер, да? — тихо спрашивает он Марсо.

— Да... — Марсо опускает голову.

Октав выходит на наружную террасу. Марсо идет за ним, растерянно говоря:

— Господин Октав, я могу поклясться, он нисколько не мучился. Прямо — раз! — и наповал... Так и покатился, словно подстреленный кролик...

Облокотившись о перила террасы, Октав тихо плачет. Марсо останавливается позади него.

— Он только успел позвать госпожу маркизу — гоп! — и кончился...

— Это ты стрелял? — спрашивает Октав, не оборачиваясь.

— Нет, Шумахер. Но мы были с ним заодно.

На террасу выбегает Лизетта.

— Корнель, скорее! — кричит она.

Октав останавливается у нее на пути, берет ее за руки. Она грустно смотрит на него.

— Лизетта, Лизетта, — бормочет Октав, наклоняясь к самому ее уху. — Ах, Лизетта, зачем ты не позволила мне пойти? Подумай только... что же теперь со мной будет?

— Пустите меня, — мягко говорит Лизетта, пытаюсь высвободиться, — я нужна госпоже маркизе.

— Да, да. Ты вот что... ты поцелуй ее за меня! Поцелуй ее и скажи... скажи, что я уехал, она поймет. Ну и тебе я тоже говорю прощай, Лизетта. — Он нежно целует ее. — Ну вот, прощай. До свидания, Лизетта!

— До свидания, господин Октав, — печально отвечает Лизетта. — Я очень хорошо к вам относилась.

Октав торопливо уходит.

Марсо, который молча стоял у перил, пока Лизетта прощалась с Октавом, негромко окликает ее:

— До свидания, Лизетта!

Лизетта кладет ему руки на плечи и целует в щеку:

— И к тебе я тоже очень хорошо относилась! — без улыбки, все так же печально говорит Лизетта.

На террасу выходит Корнель.

— Идемте, Корнель, мы там нужны! — зовет его Лизетта, и оба поспешно сбегают с лестницы.

Марсо берет свой чемоданчик и догоняет Октава.

Вот они оба в последний раз оглянулись, посмотрели на убегающую Лизетту.

— Куда же ты пойдешь? — спрашивает Октав.

— В лес! Тут урву кусок, там кусок, в общем, обернусь.

Октав рассеянно кивает. За ними, позади, сверкает освещенными окнами замок.

— А вы?

— Я? Что ж, я поеду в Париж. Попытаюсь... попытаюсь разрубить узел.

— Глядишь, может, и встретимся в один прекрасный день, а?

— Это, пожалуй, меня удивило бы. А впрочем, кто знает. Невозможного в мире нет.

Какое-то время оба молчат, потом Октав торопливо говорит:

— Ну что же, в таком случае... желаю удачи!

Слышен крик петуха.

— Желаю удачи! — отвечает Марсо. Они жмут друг другу руки.

Октав зябко поднимает воротник плаща и, кивнув, уходит.

Лизетта, Жаклина, Кристина и Робер идут по парковому мостику.

Лизетта ведет рыдающую Жаклину, которая едва передвигает ноги. Робер держит под руку Кристину. Сбоку, чуть отстав от них, с убитым видом бредет Шумахер с ружьем в руках.

Робер оборачивается и подзывает его:

— Шумахер! Подойдите, — и быстро, полупешотом произносит: — Чтоб никто не подходил к оранжерее!

— Я поставил Пуантара сторожить, — так же деловито отвечает егерь.

— Относительно всех формальностей, телефонных звонков и прочего обратитесь к Корнелю.

— Хорошо, господин маркиз! — почти радостно отвечает Шумахер.

Жаклина останавливается и стонет:

— О! Я... я больше не могу...

— Ну, ну, мадемуазель Жаки,— с досадой встряхивает ее Лизетта,— держитесь! Что же это, девушке вашего воспитания, с вашим образованием надо быть мужественной!

Кристина подходит и берет Жаклину под руку с другой стороны.

— Жаки, на тебя смотрят! — говорит она.

Сама Кристина сохраняет выражение спокойного достоинства. Втроем они трогаются в дальнейший путь к замку.

На крыльце стоят Сент-Обен и генерал, оба в халатах, в ночных туфлях. Внизу, у подножия лестницы, толпятся прочие гости. Они с любопытством смотрят на маленькую группу с Робером во главе, которая поднимается вверх по ступенькам.

Шумахер останавливается на середине лестницы и, понурив голову, ждет решения своей судьбы.

Подойдя к порогу, Робер останавливается и пропускает вперед трех женщин.

— Я приведу в чувство девочку,— говорит Кристина, поддерживая Жаклину.

— Ну же, идите! — попускает девушку Лизетта.

Лизетта и Жаклина входят в дом, Кристина задерживается, чтобы обменяться еще несколькими быстрыми фразами с Робером.

— Да, но постарайтесь немного поспать,— говорит Робер.— Вы ведь, наверное, совершенно разбиты. А завтра нам предстоит отъезд и множество хлопот.

— Спокойной ночи, Робер.

Маркиз целует ей руку:

— Спокойной ночи, Кристина.

— Спокойной ночи, господа! — с полным самообладанием говорит Кристина, оборачиваясь к собравшимся внизу гостям.

Шумахер и маркиз остаются одни под настойчиво-любопытными взглядами гостей, окруживших подножие лестницы.

Робер, стоя наверху, поворачивается к ним лицом. Шумахер делает несколько шагов вверх по лестнице и останавливается, выжидательно глядя на маркиза.

— Господа! — обращается к гостям маркиз.— То, что сейчас произошло,— это достойная всяческого сожаления случайность и только... Мой сторож Шумахер думал, что видит перед собой браконьера, и выстрелил по долгу службы. Жестокой судьбе было угодно, чтобы жертвой этой ошибки пал Андре Жюрье...

Робер делает сдержанно-печальный жест и продолжает:

— Завтра, господа, мы покинем замок, оплакивая нашего замечательного друга, нашего дорогого товарища, чья скромность заставляла нас забывать о том, как он знаменит... *(Робер делает краткую паузу.)* А сейчас, дорогие друзья... ночь холодная, вы рискуете простудиться, и я позволю себе предложить вам вернуться в дом. Завтра мы отдадим последние почести нашему другу Андре Жюрье...

Робер кланяется, делая приглашающий жест. Слуга распакивает перед ним входную дверь.

Гости постепенно начинают подниматься по лестнице.

— Новое определение слова «случайность»! — усмехаясь, обращается Сент-Обен к генералу.

— Э, нет! — живо откликается генерал. — Нет, нет, нет! Этот Ля Шене — человек особой тонкости, дорогой мой Сент-Обен, а это нынче большая редкость, уверяю вас, большая редкость!

И они оба, не торопясь, направляются к лестнице.

Очертания замка смутно вырисовываются на фоне ночного неба.

Фильмография

1924

Жизнь без радости (Катрин)

Une vie sans joie (Catherine)

Сценарий Жана Ренуара
Постановка Альбера Дьедонне
Операторы Жан Башле и Жибори
Натурные съемки:
Кань-сюр-Мер, Сен-Поль-де-Ванс
Метраж — 2000 м

Производство Жана Ренуара
В ролях: Катрин Гесслинг (маленькая служанка), Альбер Дьедонне (хозяин), Пьер Филипп¹ (сутенер), Пьер Шампань (сын хозяина).

Дочь воды La fille de l'eau

Сценарий Пьера Лестринге
Постановка Жана Ренуара
Оператор Жан Башле
Эскизы декораций Жана Ренуара
Натурные съемки:
имение Сезанна в Марлотт
Метраж — 2000 м

Производство Жана Ренуара
В ролях: Катрин Гесслинг (Гудула), Пьер Филипп (Жефф, дядя Гудулы), Гарольд Левингстон (Жорж), Морис Тузе (Ферре), Пьер Шампань, Анриетта Море, Шарлотта Класи, Жорж Тероф.

¹ Пьер Филипп — псевдоним Пьера Лестринге.

1926

Нана Nana

Сценарий Пьера Лестринге
по одноименному роману
Эмиля Золя

Постановка Жана Ренуара
Операторы Жан Башле и Корвин
Художник Клод Отан-Лара
Метраж — 2700 м

Производство Жана Ренуара
В ролях: Жан Анжело (граф де Вандевр), Вернер Краусс (граф Мюффа), Катрин Гесслинг (Нана), Раймон Герен (Жорж Югой), Пьер Филипп (Борденав), Жаклин Форзан (графиня Мюффа), Валеска Герт (Зоэ, служанка Нана), Клод Мур (Фошери), Рене Коваль (Фонтан), Андре Серф («Тигр», грум Нана).

1927

Чарльстон Charleston

Сценарий Пьера Лестринге
по идее Андре Серфа
Постановка Жана Ренуара
Оператор Жан Башле
Музыка Клемана Дусе
Метраж — 1200 м

Производство Жана Ренуара
В ролях: Катрин Гесслинг (танцовщица), Джонни Хиггинс (танцор «Негритянского ревю» на Елисейских Полях).

Маркитта **Marquitta**

Сценарий Пьера Лестринге
Постановка Жана Ренуара
Операторы Жан Башле
и Раймон Аньель

Художник Робер-Жюль Гарнье
Метраж — 2400 м

Производство «Артист реюни»
В ролях: Жан Анжело (князь),
Мари-Луиза Ирриб (Маркитта),
Анри Дебен (секретарь), Манчини
(приемный отец).

1928

Маленькая продавщица спичек **La petite marchande** **d'allumettes**

Сценарий Жана Ренуара
по сказке

Ганса-Христиана Андерсена
Постановка Жана Ренуара
и Жана Тедеско

Оператор Жан Башле
Художник Эрик Аэ
Натурные съемки:

Бурбон Марлотт близ Фонтенебло
Павильон:

кинотеатр «Вье коломбье»
Метраж — 900 м

Производство Жана Ренуара
и Жана Тедеско

В ролях: Катрин Гесслинг (ма-
ленькая продавщица спичек), Ма-
нюэль Рааби (всадник смерти),
Жан Сторм (молодой человек),
Ами Уэллс (танцовщица).

Лодырь **Tire au flanc**

Сценарий Жана Ренуара
и Клода Эйманна по водевилю

Муэзи-Эона и Сильвана
Постановка Жана Ренуара
Оператор Жан Башле
Художник Эрик Аэ

Натурные съемки: Сен-Клу
Производство

«Нео-фильм — Бронберже»

В ролях: Жорж Помьес (Жан дю
Буа д'Омбель), Мишель Симон
(слуга Жозеф), Жан Сторм (лей-
тенант Домель), Феликс Удар
(полковник), Поль Вельса (ка-
прал Бурраш), Манюэль Рааби
(адъютант), Жанна Эльбинг (Со-
ланж).

1929

Турнир **Le tournoi**

Сценарий Жана Ренуара
по роману Анри Дююи-Мазюэля
Постановка Жана Ренуара
Операторы Марсель Люсьен
и Морис Дефассье

Художник Малле Стевенс
Монтаж Андре Серфа

Натурные съемки: Каркассон
Производство «Общества
исторических фильмов»

В ролях: Альдо Нади (Франсуа
де Бейн), Энрике де Риверо (Анри
де Рожье), Жерар Мок (дофин),
Жекки Моннье (Изабель Жино-
ри), Бланш Берни (Катерина Ме-
дичи).

Блед **Le bled**

Сценарий Анри Дююи-Мазюэля
и Андре Жеже-Шмидта
Постановка Жана Ренуара
Операторы Марсель Люсьен
и Моризе

Натурные съемки:

Сиди Ферруш

и Бискара в Алжире

Производство «Общества
исторических фильмов»
при участии государства

В ролях: Аркийер (арендатор
Оффер), Манюэль Рааби (кузен
Дюверье), Энрике де Риверо
(Пьер Оффер), Жекки Моннье
(Клод Дюверне), Диана Ар (Ди-
ана Дюверне), Аисса (Зубир),
Жак Бекнер.

1931

**Ребенку дают слабительное
On purge bébé**

Сценарий Жана Ренуара
по водевилю Жоржа Фейдо
Постановка Жана Ренуара
Операторы Спаркуль и Роже Юбер
Художник Габриель Сконьямилло
Монтаж Жана Маами
Метраж — 1700 м
Производство
«Бронберже — Ришбе»

В ролях: Лувињи (Фоллавуан),
Маргерит Пьерри (Жюли Фолла-
вуан), Мишель Симон (Шуйю),
Ольга Валери (г-жа Шуйю), Фер-
нандель (Трюше), Саша Таррид
(Тото).

**Сука
La chienne**

Сценарий Жана Ренуара
по роману
Жоржа де Ля Фушардьера
Постановка Жана Ренуара
Операторы Спаркуль и Роже Юбер
Художник Габриель Сконьямилло
Монтаж Маргерит Ренуар
Метраж — 3000 м
Производство
«Бронберже — Ришбе»

В ролях: Мишель Симон (Морис
Легран), Жани Марез (Лулу),
Жорж Фламан (Деде), Мадлен
Берюбе (г-жа Легран), Жан Жере
(Дагоде), Александр Риньо (худ-
ожественный критик), Манчини
(торговец картинами).

1932

**Ночь на перекрестке
La nuit du carrefour**

Сценарий Жана Ренуара
по роману Жоржа Сименона
Постановка Жана Ренуара
Операторы Марсель Люсьен
и Асселен
Художник Вильям Аге

Монтаж Маргерит Ренуар
Натурные съемки: Буффемон
Метраж — 2000 м

Производство «Европа-фильм»
В ролях: Пьер Ренуар (комиссар
Мегре), Вина Винфред (Эльза),
Жорж Кудря (Андерсен), Жорж
Тероф (Лука), Диньимон (Оскар),
Мартен (Гранжан), Жан Митри
(Арсен), Манюэль Рааби (Гвидо),
Люси Валла (г-жа Оскар), Жан-
на Пьерсон (г-жа Мишонне).

**Будю, спасенный из воды
Boudu sauvé des eaux**

Сценарий Жана Ренуара
по пьесе Рене Фошуга
Постановка Жана Ренуара
Ассистент режиссера Жак Беккер
Операторы Марсель Люсьен
и Асселен

Художники Лоран
и Жан Кастанье
Монтаж Сюзанн де Труа
Натурные съемки:
Булонский лес,
набережная Сены в Париже,
берег Марны близ Жуэнвила
Метраж — 2400 м

Производство Мишеля Симона
и Жана Жере
В ролях: Мишель Симон (Будю),
Шарль Гранваль (г-н Лестенгуа),
Марсель Эниа (г-жа Лестенгуа),
Северин Лержинска (Анн-Мари),
Жан Дасте (студент), Жак Бек-
кер (поэт в Булонском лесу).

1933

**Шотар и К^о
Chotard et Compagnie**

Сценарий Жана Ренуара
по пьесе Роже Фердинанда
Постановка Жана Ренуара
Ассистент режиссера Жак Беккер
Операторы Мюндвиллер и Рибо
Художник Жан Кастанье
Монтаж Маргерит Ренуар
Метраж — 2700 м

Производство «Сосьете РФ»
В ролях: Шарпен (Франсуа Шотар), Помьес (Жюльен Коллине), Луи Сенье (капитан), Диньимон (Парпайон), Жанна Буатель (Рен Коллине), Джейн Лори (Мари Шотар).

1934

Госпожа Бовари
Madame Bovary

Сценарий Жана Ренуара
по роману Гюстава Флобера
Постановка Жана Ренуара
Ассистенты режиссера
Жак Беккер, Пьер Лезуш
Оператор Жан Башле
Художники Робер Жис и
Эжен Лурье
Художник по костюмам Меджиес
Музыка Дариуса Мийо
Монтаж Маргерит Ренуар
Натурные съемки:
Руан, окрестности Лиона-ля-Форе
Метраж — 3200 м
Производство
«Нувель сосьете де фильм»
В ролях: Пьер Ренуар (Шарль Бовари), Валентина Тессье (Эмма Бовари), Макс Дирли (Омэ), Даниель Лекуртуа (Леон), Фернан Фабр (Родольф), Алис Тиссо (г-жа Бовари-мать), Жан Жере (префект), Ларкей (Ипполит), Ромен Буке (нотариус), Робер Ле Виган (Лере), Жорж Денебур (маркиз).

Тони
Toni

Сценарий Жана Ренуара
и Карла Эйнштейна
по материалу, собранному
Жаном Лебером
для романа «Тони»
Постановка Жана Ренуара
Оператор Клод Ренуар
Художник Бурелли
Музыка Боззи

Монтаж Маргерит Ренуар
и Сюзанн де Труа
Натурные съемки Мартиг
Метраж — 2600 м

Производство «Фильм д'ожурдю»
В ролях: Шарль Блаветт (Тони),
Эдуард Дельмон (Фернан), Макс
Дальбан (Альбер), Андресс
(Габри), Ковашевич (Себастьян),
Женни Элиа (Мари), Селиа Мон-
тальван (Жозефа).

1935

Преступление
господина Ланжа
Le crime de monsieur Lange

Сценарий Жака Превера
по либретто Жана Ренуара
и Жана Кастанье
Постановка Жана Ренуара
Оператор Жан Башле
Художники Жан Кастанье
и Робер Жис
Музыка Жана Вьенера,
песенка Жозефа Косма
Монтаж Маргерит Ренуар
Метраж — 2200 м
Производство «Оберон»
В ролях: Рене Лефевр (Амеде
Ланж), Жюль Берри (Батала),
Флорелла (Валентина), Надя Си-
бирская (Эстелла), Марсель Ле-
век (консьерж), Морис Баке
(Шарль), Сильвия Батай (Эдит),
Жак Брюниус, Жан Дасте, Силь-
вен Иткин, Марсель Дюамель.

1936

Жизнь принадлежит нам
La vie est à nous

Сценаристы и режиссеры:
Жан-Поль Ле Шануа,
Жак Беккер, Андре Звобода,
Анри Картье-Брессон
Соавтор сценария
Поль Вайян-Кутюрье
Общее руководство постановкой
Жана Ренуара

Операторы Жан-Серж Бургуэн,
Жан Дуарину, Клод Ренуар,
Жан Иснар

Метраж — 1400 м

Фильм снят по заказу

Французской коммунистической
партии

В ролях: Жюльен Берто (молодой безработный), Марсель Дюамель (хозяин гаража), Жан Дасте (учитель), Эмиль Дрен (рабочий), Макс Дальбан (мастер в цеху), Ги Фавьер (старый безработный), Гастон Модо (крестьянин), Роже Блин, Сильвен Иткин, Жак Брюниус, Фабьен Лори, Мадлен Солонь, Надя Сибирская.

Загородная прогулка Une partie de campagne

Сценарий Жана Ренуара
по новелле Ги де Мопассана

Постановка Жана Ренуара

Ассистенты режиссера

Жак Беккер, Жак Брюниус,
Лукино Висконти,

Анри Картье-Брессон

Операторы Клод Ренуар,
Жан-Серж Бургуэн, Эли Лотар

Музыка Жозефа Косма

Монтаж Маргерит Ренуар

Натурные съемки:

берега Луэнь близ Марлотт

Метраж — 1100 м

Производство: Пьера Бронберже

В ролях: Сильвия Батай (Анриетта), Жанна Маркен (г-жа Дюфур), Габриэлло (г-н Дюфур), Поль Тан (Анатоль), Жорж Дарну (Анри), Жак Брюниус (Родольф), Жан Ренуар (папаша Пулен, трактирщик), Маргерит Ренуар (служанка).

На дне Les bas-fonds

Сценарий Евгения Замятина
и Якова Компанейца

по пьесе Максима Горького
Диалоги Шарля Спаака
и Жана Ренуара

Постановка Жана Ренуара
Оператор Жан Башле
Художник Эжен Лурье
Музыка Жана Вьенера
Монтаж Маргерит Ренуар
Художественное руководство
Александра Каменка

Натурные съемки:

берег Сены между Эпине
и Сен-Дени

Метраж — 3000 м

Производство «Альбатрос»

В ролях: Луи Жуве (барон),
Жан Габен (Пепел), Сюзи Прим
(Василиса), Владимир Соколов
(Костылев), Жюни Астор (Наташа),
Робер Ле Виган (актер),
Габриэлло (полицейский).

1937

Великая иллюзия La grande illusion

Сценарий Шарля Спаака
и Жана Ренуара

Постановка Жана Ренуара

Ассистент режиссера Жак Беккер

Операторы Кристиан Матра,

Клод Ренуар, Жан-Серж Бургуэн

Художник Эжен Лурье

Музыка Жозефа Косма

Монтаж Маргерит Ренуар

Натурные съемки:

окрестности Неф-Бризаж
и От-Кенигсбург в Эльзасе

Метраж — 3550 м

Производство «РАК»

В ролях: Жан Габен (Маршалль),
Пьер Френе (Боэльдье), Далио
(Розенталь), Эрих Штрогейм (фон
Рауффенштейн), Дита Парло
(Эльза), Каретт, Гастон Модо,
Жорж Пекле, Сильвен Иткин,
Жан Дасте (пленные французы),
Жак Беккер (английский офицер).

Марсельеза La Marseillaise

Сценарий Жана Ренуара
при сотрудничестве Карла Коха,
Мартель Дрейфюс

Постановка Жана Ренуара
Ассистенты режиссера
Жак Беккер, Клод Ренуар,
Жан-Поль Ле Шануа, Демазюр,
Клод Ренуар (брат постановщика),
Марк Моретт, Тони Кортезиани
Операторы Жан-Серж Бургуэн,
Ален Дуарину, Жан-Пьер Альфан,
Жан Луи, Майоль
Художники Леон Барсак,
Жорж Вакевич, Жан Перрье
Театр теней Лотты Рейнингер
Музыка Жозефа Косма

и Совеплана,
а также из произведений Лаланда,
Гретри, Рамо, Баха, Моцарта
и Руже де Лилля
Монтаж Маргерит Ренуар
Технический персонал
Всеобщей конфедерации труда
Натурные съемки:
Фонтенебло под Парижем
Метраж — 4050 м
Производство Общества
по производству

и выпуску фильма «Марсельеза»
В ролях: королевский двор —
Пьер Ренуар (Людовик XVI),
Лиз Деламар (Мария-Антуанетта),
Леон Ларив (Пикар, слуга
короля), Вильям Аге (Ля Рош-
фуко), Элиза Рюи (госпожа де
Ламбаль);

гражданские и военные власти —
Луи Жуве (прокурор Редерер),
Акистапас (мэр деревни), Спир-
велли (Ля Шене), Жак Катлен
(капитан Ланглад), Пьер Ней
(Дюбушаж), Капель (Леру);

аристократы — Эме Кларийон (де
Сен-Лоран), Морис Эсканд (вла-
дельный дворянин), Зиброль
(де Сен-Мери), Жорж Эйме (де
Фужероль);

марсельцы — Андреск (Арно),
Ардиссон (Бомье), Жан-Луи Ал-
либер (Муассан), Алекс Трюши
(Кюпольер), Фернан Фломан (Ар-
диссон), Жорж Пекле (командир
марсельцев), Жюе-Дорли (коман-
дир марсельцев), Жо Ластри (ка-
питан Массюг), Отран (барабан-
щик);

народ — Женни Элиа (женщина,
выступающая на митинге), Надя

Сибирская (Луизон), Эдуард
Дельмон (крестьянин), Каретт
(доброволец), Гастон Модо (доб-
роволец), Бошан (жюре), Марта
Марти (мать Бомье), Северин
Лержинска (крестьянка).

1938

Человек-зверь La bête humaine

Сценарий Жана Ренуара
по роману Эмиля Золя
Постановщик Жан Ренуар
Оператор Курт Куран
Художник Эжен Лурье
Музыка Жозефа Косма
Монтаж Маргерит Ренуар
Натурные съемки:
Гавр, вокзал Сен-Лазар в Париже
Метраж — 3150 м
Производство

«Пари фильм продюксьон»

В ролях: Жан Габен (Жак Лан-
тье), Симона Симон (Северин),
Фернан Леду (Рубо), Каретт
(Пекэ), Бланшетт Брюнуа (Фло-
ра), Жан Ренуар (Кабюш), Жак
Берлиоз (Гранморен).

1939

Правила игры La règle du jeu

Сценарий Жана Ренуара
при участии Карла Коха
Постановка Жана Ренуара
Ассистенты режиссера
Андре Звобода,
Анри Картье-Брессон
Операторы Жан Башле,
Жан-Пьер Альфан, Ален Ренуар
Художники Эжен Лурье
и Макс Дуи
Костюмы фирмы Шанель
Музыка Роже Дезормьера
и Жозефа Косма,
а также из произведений
Моцарта, Монсиньи, Сен-Санса
и Иоганна Штрауса

Монтаж Маргерит Ренуар

Натурные съемки:

Солонь (замок Бринон,
Ля Мотт-Беврон и Обиньи)

Метраж — 3400 м

(прокатный вариант 1939 года —
2415 м)

Производство «НЕФ»

В ролях: Далио (Робер де Ля Шене), Нора Грегор (Кристина де Ля Шене), Ролан Тутен (Андре Жюрье), Мила Парели (Женева де Марраст), Жан Ренуар (Октав), Полетт Дюбо (Лизетта), Гастон Модо (Шумахер), Каретт (Марсо), Пьер Манье (генерал), Пьер Ней (Сент-Обен), Одетт Талазак (госпожа де Ля Плант), Ришар Франкер (Ля Брюйер), Клер Жерар (госпожа Ля Брюйер), Анн Майен (Жаклина), Эдди Дебрей (Корнель, мажордом), Леон Ларив (повар), Лиз Элина (радиорепортер).

1940

Тоска
La Tosca

Сценарий Лукино Висконти,
Жана Ренуара и Карла Коха
по пьесе Викторьена Сарду

Постановка Карла Коха

Музыка Джакомо Пуччини
Работа над фильмом прервана
Ренуаром после того, как Италия
объявила войну Франции. Фильм
закончен Карлом Кохом.

1941

Стоячая вода
Swamp Water,
франц. название —
L'étang tragique

Сценарий Дадли Николса
по роману Верин Белл
Постановка Жана Ренуара
Оператор Певерелл Марлей
Художники Томас Литл
и Гвен Уэйкелинг

Музыка Дэвида Батольфа

Монтаж Уолтера Томпсона

Натурные съемки:

штат Джорджия, США

Метраж — 2535 м

Производство «XX век — Фокс»

В ролях: Уолтер Бреннан (Том Кифер), Уолтер Хастон (Тасдей Реган), Анн Бакстер (Джули), Дана Эндриус (Бен), Вирджиния Жилмор (Мебл Маккензи), Джон Каррадайн (Жосс Уик), Мери Хоуард (Ханна).

1943

Эта земля моя
This Land is Mine,
франц. название — *Vivre libre*

Сценарий Дадли Николса
и Жана Ренуара

Постановка Жана Ренуара

Оператор Франк Редман

Художник Эжен Лурье

Музыка Лотара Перла

Метраж — 2847 м

Производство «РКО Радио»

В ролях: Чарльз Лаутон (Альбер Лори), Морин О'Хара (Луиза Мартен), Джордж Сандерс (Жорж Ламбер), Уолтер Слезак (майор фон Келлер), Кент Смит (Поль Мартен), Уна О'Коннор (мать Альбера Лори).

1944

Привет Франции
Salute to France

Сценарий Филиппа Данна,

Жана Ренуара

и Баржеса Мередита

Режиссер Жан Ренуар

Операторы военной кинохроники
США

Музыка Курта Вейля

Монтаж Элен Ван Донген

Метраж — 540 м

Производство

службы военной информации
США

1945

Южанин
The Southerner,
франц. название —
L'homme du Sud

Сценарий Жана Ренуара
по роману Джорджа С. Перри
Постановка Жана Ренуара
Ассистент режиссера
Роберт Олдрич

Оператор Люсьен Андрио.
Художник Эжен Лурье
Музыка Вернера Янсеиа
Монтаж Грoга Талласа
Метраж — 2586 м

Производство Дэвида Л. Лоева
и Робера Акима

В ролях: Захари Скотт (Сэм Та-
кер), Бетти Филд (Нора Такер),
Кэрол Нейт (Деверс), Беула Бон-
ди (бабушка), Перси Килбрайд
(Харми), Бланш Юрка (матуш-
ка), Чарльз Кемпер (Тим), Нор-
ман Ллойд (Финли), Эстель Тей-
лор (Лиззи), Норин Нэш (Бекки).

1946

Дневник горничной
The Diary of a Chambermaid,
франц. название —
Le journal d'une
femme de chambre

Сценарий Жана Ренуара
и Баржеса Мередита
по роману Октава Мирбо
Постановка Жана Ренуара
Оператор Люсьен Андрио
Художник Эжен Лурье
Музыка Мишеля Мишле
Метраж — 2350 м

Производство Бенедикта Божо
и Баржеса Мередита

В ролях: Полетт Годдар (Селе-
стина), Франсис Ледерер (Жо-
зеф), Хард Хэтфилд (Жорж),
Реджиналд Оуэн (господин Лан-
лер), Джудит Андерсон (госпожа
Ланлер), Баржес Мередит (капи-
тан Може).

Женщина на берегу
The Woman on the Beach,
франц. название —
La femme sur la plage

Сценарий Жана Ренуара,
Фрэнка Девиса и Майкла Хогана
по роману Митчела Вильсона
«Никто не след»

Постановка Жана Ренуара
Операторы Лео Товер
и Гарри Уилд

Художники Даррел Сильвера
и Джон Стюртевант
Музыка Ганса Эйслера
Монтаж Роланда Гросса
и Лиль Буаёе

Метраж — 1928 м

Производство «РКО»

В ролях: Джоан Беннesh (Пегги
Батлер), Чарльз Бикфорд (Бат-
лер), Робер Райан (лейтенант
Скотт), Нэн Лесли (Ева), Уолтер
Санд (Вернеке), Ирен Райан (гос-
пожа Вернеке), Гленн Вернон
(Кирк), Фрэнк Дарьен (Ларс),
Джей Норрис (Джимми).

1950

Река
The River,
франц. название — **Le fleuve**

Сценарий Рамер Годден
и Жана Ренуара

по роману Рамер Годден
Постановка Жана Ренуара

Оператор Клод Ренуар
Художники Эжен Лурье
и Банси Чандра Гупта

Музыка —
индийские народные мелодии,
записанные под руководством
Парата Сарати

Монтаж Джорджа Гейла
Цвет по системе «Техниколор»

Натурные съемки:
берега Ганга, окрестности

Калькутты

Метраж — 2730 м

Производство «Тиэтер Гилд»

В ролях: Эсмонд Найт (отец),
Нора Суинберн (мать), Артур

Шилде (мистер Джон), Томас Е. Брин (капитан Джон), Супрова Мукерджи (Нэн), Патриция Уолтерс (Харриет), Радха (Мелани), Адриенна Корри (Валери), Ричард Фостер (Бобей), Пенелопа Уилкинсон (Элизабет), Джейн Харрис (Маффи), Дженнифер Харрис (Маус), Сесилия Вуд (Виктория), Рам Синг (Сахия Синг), Ниман Барик (Кану), Трилак Джетли (Анил).

Фильму присуждена первая премия Венецианского кинофестиваля 1951 года.

1952

Золотая карета **Le carrosse d'or**

Сценарий Жана Ренуара,
Ренцо Аванцо, Джулио Маччи,
Жинетт Дуанель
по пьесе Проспера Мериме
«Карета святых даров»
Постановка Жана Ренуара
Операторы Клод Ренуар
и Рональд
Художник Марио Чиари
Музыка Антонио Вивальди
в аранжировке Мариноцци
Монтаж Марио Серандреи
и Дэвида Хоукинса
Цвет по системе «Техниколор»
Метраж — 3300 м

Производство «Панариа фильм»
В ролях: Анна Маньяни (Камилла), Дункан Ламон (вице-король), Одоардо Спандаро (Дон Антонио), Поль Кемпбелл (Фелипе), Риккардо Риоли (Рамон), Нада Фиорелли (Изабелла), Жорж Хиггинс (Мартинес), Жизелла Метью (маркиза Альтамирано), Елена Альтери (герцогиня де Кастро), Данте (Арлекин), Рино (Доктор), Альфредо Медини (Пульчинелла), Жан Дебюкур (епископ). Ральф Трумен (герцог де Кастро), Джулио Телески (Бальдасар), Джон Пазетти (гвардейский капитан), Лина Маренго (старая актриса).

1954

Французский каякан **French cancan**

Сценарий Жана Ренуара
по либретто Андре-Поля Антуана
Постановка Жана Ренуара
Оператор Мишель Кельбер
Художник Макс Дуи
Костюмы Розин Деламар
Музыка Жоржа Ван Париса
Монтаж Бориса Левина
Цвет по системе «Техниколор»
Метраж — 3150 м
Производство
«Франко-Лондон фильм —
Жолли фильм».

В ролях: Жан Габен (Данглар), Франсуаза Арну (Нини), Мария Феликс («Прекрасная аббатиса»), Жан-Роже Коссимон (барон Вальтер), Макс Дальбан (хозяин «Белой королевы»), Жан Паредес (Кудрие), Джанни Эспозито (князь Александр), Мишель Филипп (Элеонора).

1956

Елена и мужчины **Eléna et les hommes**

Сценарий Жана Ренуара
и Жана Сержа
Постановка Жана Ренуара
Оператор Клод Ренуар
Художник Жан Андре
Музыка Жозефа Косма
Монтаж Бориса Левина
Цвет «Истменколор»
Метраж — 2850 м
Производство
«Франко-Лондон фильм —
Фильм Жибе — Электра
компания синематографика»

В ролях: Ингрид Бергман (Елена), Жан Марэ (Роллан), Мел Феррер (Анри), Жан Ришар (Гектор), Магали Ноэль (Лолотт), Жюльетт Греко (Мярка), Пьер Бертен (Мартен), Жан Кастанье, Элина Лабурдетт, Гастон Модо.

1959

Завтрак на траве
Le déjeuner sur l'herbe

Сценарий Жана Ренуара
Постановка Жана Ренуара
Оператор Жорж Леклерк
Художник Марсель-Луи Дьело

Музыка Жозефа Косма
Монтаж Рене Лиштиг
Цвет «Истменкологор»

Натурные съемки: Кань
Метраж — 2760 м

Производство

«Компани Жан Ренуар»

В ролях: Поль Мерисс (профессор Алексис), Катрин Рувель (Ненетт), Фернан Сарду (отец Ненетт), Жаклин Моран (Титина), Жан-Пьер Гранваль (муж Титины), Мишлин Гари (Мадлен), Робер Шандо (Лоран).

Завещание доктора Корделье
Le testament
du Dr. Cordelier

Сценарий Жана Ренуара
Постановка Жана Ренуара
при участии Жана Сержа
Оператор Жорж Леклерк
Художник Марсель-Луи Дьело

Музыка Жозефа Косма
Монтаж Рене Лиштиг
Метраж — 3000 м

Производство РТФ «Софирад»,
«Компани Жан Ренуар»

В ролях: Жан-Луи Барро (доктор Корделье и Опал), Мишель Витоль (доктор Северен), Тедди Билис (господин Жоли), Жан Топар (Дезире), Жак Катлен (посол), Жак Данновиль (комиссар Лардо), Гастон Модо (садовник Блез).

1961

Пришпленный капрал
Le seroqal épinglé

Сценарий Жана Ренуара
и Ги Лефранка
по роману Жака Перре

Постановка Жана Ренуара
при участии Ги Лефранка
Оператор Жорж Леклерк
Музыка Жозефа Косма
Монтаж Рене Лиштиг

Натурные съемки: Австрия
Метраж — 3150 м

Производство

«Фильм дю Сиклоп»

В ролях: Жан-Пьер Кассель (напрал), Клод Брассер («Патер»), Клод Риш (Баллоше), Жан Карме (Эмиль), Конни Фробесс (Эрика), Жак Жуано, Марио Давид, Филипп Кастелли, Раймон Журдан, Ги Бедом, Жерар Дарье.

Составил

И. Лищинский

Содержание

От издательства	3
<i>И. Лищинский</i> . Жан Ренуар во времени и в пространстве	6
Современники и критики о Жане Ренуаре	75—124
Эрих фон Штрогейм. Моя первая встреча с Жаном Ренуаром. <i>Перевод И. Янушевской</i>	75
Гастон Модо. Дрессировка лаской. <i>Перевод И. Лищинского</i>	77
Андре-Жорж Брюнелен. Жан Ренуар на съемочной площадке. <i>Перевод Б. Столбова</i>	78
Жак Брюниус. Путь Жана Ренуара. <i>Перевод И. Лищинского</i>	81
Франсуа Трюффо. «Великая иллюзия». <i>Перевод Л. Дуларидзе</i>	88
Жак Жоли. Ренуар между театром и жизнью. <i>Перевод Н. Световидовой</i>	89
Роже Леенхард. Ренуар и французская традиция. <i>Перевод И. Янушевской</i>	102
Андре Базен. Французский Ренуар. <i>Перевод Н. Световидовой</i>	106
Жан Ренуар о себе	125—160
Воспоминания. <i>Перевод И. Янушевской</i>	127
«Тони» и классицизм. <i>Перевод Л. Дуларидзе</i>	135
Письмо киномеханику. <i>Перевод И. Янушевской</i>	137
Меня спрашивают... <i>Перевод Н. Световидовой</i>	138
Памяти Жака Беккера. <i>Перевод Л. Зониной</i>	141
Ренуар с открытым сердцем (запись телепередачи). <i>Перевод Л. Дуларидзе</i>	143
Из интервью журналу «Синема». <i>Перевод Л. Дуларидзе</i>	156
Диалог с незнакомцем. <i>Перевод И. Янушевской</i>	158
Жан Ренуар. «Правила игры»	161—244
<i>Запись по фильму Т. Новиной</i>	
Фильмография	245

«Жан Ренуар»

(сборник)

Редакторы

И. Владимирцева, В. Демин

Художник

Ю. Марков

Художественный редактор

Г. Александров

Технический редактор

Н. Новожилова

Корректоры

Т. Кудрявцева и Г. Троицкая

Сдано в набор 6/VIII 1971 г.
Подп. к печ. 6/I 1972 г. Формат
издания 84×108/32. Бумага типо-
графская № 1 и тифдручная.
Усл. печ. л. 16,8. Уч.-изд. л. 19,158.
Тираж 30 000 экз. Издательский
№ 15692. Издательство «Искус-
ство», Москва, К-51, Цветной
бульвар, 25. Заказ № 2265. Орде-
на Трудового Красного Знамени
Первая Образцовая типография
имени А. А. Жданова Главполи-
графпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР. Мо-
сква, М-54, Валовая, 28. Иллю-
страции отпечатаны в типогра-
фии № 2 Главполиграфпрома Ко-
митета по печати при Совете Ми-
нистров СССР. Цена 1 р. 58 коп.





1р-58к.

