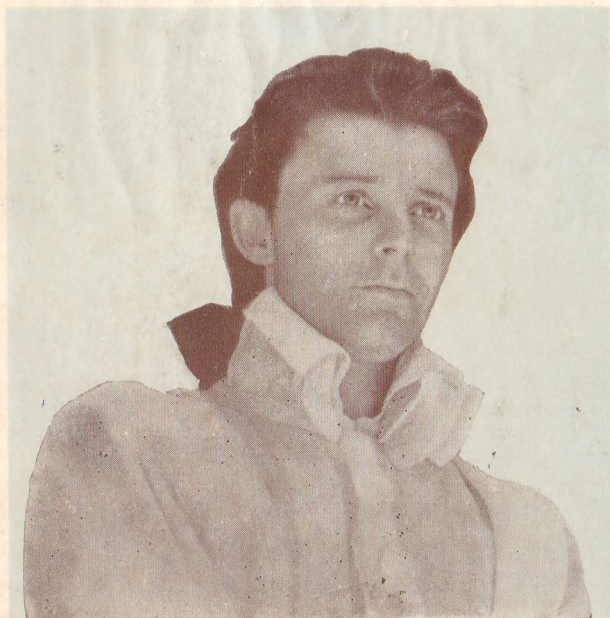


7924
Ш71
ГЕННАДИЙ ШМАКОВ

ЖЕРАР ФИЛИП

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»





THE UNIVERSITY OF CHICAGO



17



THE UNIVERSITY OF CHICAGO

Памяти воинов-героев
Антонины Павловны Шмаковой
и Дмитрия Нисифоровича

792И
Ш71
17Ш

Художник обложки
М. Э. Яковлев, А. М. Рабкин

ГЕННАДИЙ ШМАКОВ

ЖЕРАР ФИЛИП

332559

778И (Фр)

Ш74

Художники серии

М. А. Анкет, С. М. Барзин

ПЕЧАТЬ ФАКТА

Ш $\frac{80106-036}{025(01)-74}$ 241-74

© Издательство «Искусство», 1974 г.

Памяти моих дорогих друзей
Антонины Николаевны Изергиной
и Дмитрия Иосифовича Орбели.

Читатель держит в руках не роман о Жераре Филипе, а книгу о его жизни в искусстве — о его фильмах, которые за редким исключением уже стали достоянием киноархивов, и о его спектаклях, от которых остались лишь фрагменты, заснятые на киноплёнку, пластинки и магнитофонные записи. Житейские мелочи, привычки, быт и склонности великого французского актера читатель может почерпнуть в опубликованных у нас воспоминаниях его друзей и Анн Филип.

Почти все фильмы Жерара Филипа автору удалось посмотреть, спектакли же реконструированы по рецензиям давних лет и редким свидетельствам порывевшей от времени киноплёнки. О том, как играл Жерар в театре, много рассказали автору современники Жерара, видевшие его на сцене и даже утверждавшие, что он был, прежде всего, актер театра, а в кино от него осталась лишь гигантская тень.

Конечно, личное впечатление от театрального искусства не заменимо ничем, даже самым тонким искусствоведческим анализом, но что тут скажешь? Можно лишь привести известные слова отечественного критика Кугеля: «Критика — литературная или художественная — имеет то преимущество, что свое толкование может подтвердить ссылкой на документы: вот прочтите и проверьте, или: вот посмотрите и проверьте. Но театральная критика — точнее говоря, разбор какого-либо театрального явления — не может делать этих ссылок. Хотите — верьте, хотите — нет. Может быть, сказка; может быть, миф; может быть, и ничего не было, а только привиделось».

Канн — белый город на легендарном Лазурном берегу, с его прославленными фешенебельными пляжами, игорными домами, даунингами и отелями. О древнем Провансе напоминают лишь суровая крепость и мраморная доска с выбитыми на ней строками провансальского поэта Мистрала: «Канес — дитя солнца и волны». Но крепость уже потеснила ближе к окраине осененная пальмами эспланада Ла Круазетт, где демонстрируют модные новинки сезона гуляющие фланеры, «старлетки» и спортивные знаменитости. «Город роз и элегантного спорта» — так называется Канн в туристских рекламных проспектах, солнечным и разряженным выглядит он на глянцеви́то-голубых открытках, раскупаемых во всех уголках мира. В мае каннский Дворец фестивалей зажигает свои огни, залитая светом прожекторов парадная лестница принимает чопорную публику в вечерних платьях — ей решать, кому из кинорежиссеров отдать Золотую пальмовую ветвь Канна, кого обласкасть и возвести в баловни сегодняшнего дня.

Но это Канн нынешний. Пятьдесят лет назад он был такой же многоцветный, но менее суетный, по-провинциальному уютный. Оборотистый пирожник, опоясавший в конце восьмидесятых кольцом гостиниц городское казино, положил начало прибыльному делу — с тех пор отели росли, как грибы.

Улочка Вениселос не в центре, а на отшибе; здесь на вилле под номером 14 ненастной, снежной ночью 4 декабря 1922 года родился Жерар Филип.¹ Родился в интеллигентной семье с прочными традициями. Отец — Марсель Филип — владелец крупных земельных угодий в Провансе, бывший адвокат; человек суховатый, деловой, всегда подтянутый, француз во всем — в аккуратном ведении гроссбухов и в манере повязывать галстук. Премудрости римского права он давно забросил, посвятив себя коммерческой деятельности. В Грассе у него небольшая гостиница — «Отель дю Парк».

В Шартре случай свел его с дочерью булочника, уроженца Праги. Она стала госпожой Филип и матерью Жерара. Мину (так

в просторечии ее называли) — высокая, темноволосая женщина. Узкое, слегка скуластое лицо, в чертах которого есть что-то славянское (бабушка была чешкой), большие выразительные глаза, собранные в жгут волосы уложены на затылке.

Жерар едва не умер при рождении, спас врач. Ребенок рос медленно, поздно начал ходить, поздно заговорил. С любопытством глазел на взрослых и улыбался. Родители жили то в Грассе, то в Канне. Здесь, в живописных уголках французской Ривьеры, куда часто наведываются туристы, прошло детство Жерара Филипа. Позже он говорил, что плохо его помнит. Оно было счастливое, завидное и пролетело, как летний погожий день. В памяти остался дом у самого моря — назывался он Синант (так зовут птицу, живущую в Латинской Америке), лес, горы, дамбы у мола, сады. Тяга к природе родилась у него здесь и жила до конца дней — часто после съемок или долгих репетиций с Виларом он уезжал к себе — в Сержи или в Раматюзль — рубил деревья, подстригал кусты, работал на бульдозере.

Что еще осталось в памяти? Качели среди сосен, грибы, малина, прогулки в горах, усеянных крошечными шале, японские яблони, которые посадил сам вдоль аллеи, ведущей к крыльцу дома.

Отец был постоянно занят делами, и большую часть времени Жерар проводил с матерью и старшим братом Жаном. Трио отличалось удивительной слаженностью — вместе читались первые книжки (преимущественно приключенческие), сообща устраивались домашние маскарады. Мать и сыновей связывала не только любовь, но нечто большее: огромная душевная близость, взаимопонимание. Их отношения не могут не вызвать стороннего удивления: Мину обращалась к мальчикам на «вы», держалась с ними, как с равными — ни тени снисходительности, ни попыток навязать свое «взрослое» суждение.

Детские карточки Жерара Филипа 1928 года. . . Вот он с братом вышагивает по Английской набережной в Канне. Оба в одинаковых вязаных свитерах в полоску, при галстуках, в нахлобученных на голову картузах. А вот десятилетний Жерар в Грассе — умное улыбающееся лицо подростка с красивыми недетскими глазами. Они как бы приобщают к тому светлому и легкому миру, к тому домашнему климату, в котором вырос Жерар Филип.

Тогда еще никто не предполагал, что через восемнадцать лет он разделит с Чарли Чаплином лавры самого знаменитого актера в мире, что в Пекине зрители будут плакать, слушая, как читает он стихи Лафонтена и Гюго, в Нью-Йорке толпа понесет его на руках, а в Токио Жерара назовут «самурай весны». И все эти по-

чести за то, что он сыграл в двадцати фильмах и восемнадцати пьесах.

Пока что он был заводилой на домашних карнавалах, щеголял в причудливом наряде из лаванды, точно эльф из шекспировского «Сна в летнюю ночь», любил прикидываться утопающим в море, не на шутку пугая госпожу Филип. Пожалуй, не стоит считать это ранним проявлением актерских склонностей Жерара.

Скорее, он был похож на чеховских мальчишек — мечтал об удивительных приключениях в диковинных странах. Позже собирался стать водителем трамвая или машинистом, как мечтал об этом его старший современник — Жан Габен, потом врачом и даже надеялся непременно практиковать в Африке среди экзотических племен. Но врачом он не стал, потому что боялся крови. Он не был словоохотлив, чаще молчал и размышлял.

Учиться его определили в колледж Станислава, бывший под опекой братьев из ордена святой Марианны, но нравы этого заведения не отличались строгостью. Три раза в неделю госпожа Филип навещала сына и искренне сокрушалась, что Жеже (детское имя Жерара) плохо сходится с одноклассниками, дичится, замыкается в себе. Любопытно, что много позже на эти свойства характера пеняли Жерару партнеры в театре. Общение и на сцене ему давалось с трудом. Что-то крепко держало в узде его «я», не подпускало близко даже соприродное, но чужое.

Читал он мало. Скоро прервались занятия в колледже, Жерар заболел сухим плевритом и, поправившись, сдал экзамены экстерном. Наступила пора повального увлечения джазом. Оно не миновало и Жерара. Пластинками он не довольствовался — зачастую с приятелями устраивал дома импровизированный джаз, пуская в ход кухонную утварь, чаще всего кастрюли. Книжки по-прежнему занимали его мало. С гораздо большей охотой он часами слушал блюзы, плавал, играл в теннис и волейбол.

Не случись бывшей актрисе Комеди Франсез Сюзанне Девуайо уговорить его выступить с чтением стихов на благотворительном вечере, может статься, никто не растолковал бы молодому человеку, что театр — его призвание.

Госпожа Филип прислушивалась к горячим увещаниям старой актрисы и только качала головой.

— Нет, мы уже решили отдать Жерара в Юридический институт.

Жерар отмалчивался. Отец раздраженно пожал плечами:

— Что еще за бредни?

Жерар готовился к занятиям на юридическом поприще. Будущее было неясно, да и вокруг царила неразбериха, непонятная не только восемнадцатилетнему Жерару, но и взрослым. Стоял май сорокового года. «Странная война», изнурительно тянувшаяся с сентября 1939 года, эта идилическая перестрелка между французами и немцами на линии Зигфрид — Мажино, шла на убыль. В военных сводках, загадочных и невнятных, сообщалось о поисках разведчиков где-то во Франции, но не называлось ни города, ни географического пункта. Дома отец и мать подшучивали над ними, а потом перестали интересоваться. Между тем что ни день, в Канн прибывали беженцы. Немцы еще не вступили во Францию, но с севера и из Парижа гигантская людская змея уже ползла, растекаясь по провинции и докатываясь до юга.

Родители Жерара встречались с парижскими знакомыми, родственниками соседей, устраивали, помогали им, чем могли. Из их сбивчивых рассказов в столовой вечерами Жерар узнавал, что по французским дорогам текли сплошные потоки автомобилей, груженных до отказа. Люди бежали от нависшей опасности, везли домашний скарб, ценности, кошек, собак, канареек, даже золотых рыбок в аквариумах. Сталкивались и ломались машины, ругались их владельцы, с ужасом всматриваясь в мирно синее небо, где не было видно не только немецких, но даже французских самолетов. Но люди мчались вперед, обаянные животным страхом, хотя «великий исход» из Парижа еще предстоял.

Старинные городки на Луаре — Сюлли, Жьен — были уже переполнены. Там, где еще недавно мирно расхаживали стаи фазанов и бегали кролики, в оцепенелой тишине провинции снимались за бешеные деньги замки у захудалых потомков французских рыцарей, селились, где возможно, закрывали ставни, опускали жалюзи и ждали, когда рассеется опасность над головой. Около двенадцати миллионов французов с севера, из Арденн, из Эльзаса, ринулись на юг, снимая здесь дома, квартиры в департаментах, арендуя имения.

А в это время немецкие танковые дивизии стремительно и почти беспрепятственно двигались по Франции. Разгром в Дюнкерке усилил в каждом ощущение «тотального одиночества». 14 июня 1940 года немцы вошли в Париж. Он не поднял белого флага на своей ратуше, он был почти пустой, потому что около четырех миллионов французов убежало в провинцию. А семнадцатого июня утром радио сообщило, что правительство Рейно подало в отставку и что престарелому маршалу Петену предложено сформировать новый кабинет. Днем громкоговорители по всей Франции разнесли

глуховатый баритон девяностолетнего «спасителя отечества»: «С болью в сердце говорю я вам сегодня: сложите оружие», а двадцать второго в другой радиопередаче Петен объявил: «У нас было мало детей, мало оружия и мало союзников — вот причины нашего поражения . . . Мы уклонялись от всего, что требовало тяжелых усилий, а теперь стоим лицом к лицу с несчастьем . . . Я был с вами в дни славы. Как глава правительства я останусь с вами в мрачные дни. Будьте рядом со мною. . .»

Кончилась Третья республика, начиналась «вишистская эра» Петена и его легенда.

Французы не верили и не могли понять, каким образом разом лопнули, как мыльные пузыри, все предвоенные мифы — уверения в мнимой безопасности за линией Мажино, хвастливые возгласы Деладые насчет того, что он «бережет французскую кровь!»

Это был не только крах военный; это был, главным образом, крах моральный, когда погибли все иллюзии, а инстинкт самосохранения подсказывал рядовому французу, что надо выжить любой ценой, и порождал одновременно усталость и безразличие к происходящему.

Старшие современники Жерара были ошарашены и потрясены, младшие мало думали о катастрофе, — психологической драмой, переживаемой и теми, и другими, позднее, уже после Освобождения, займется литература («Чума» Камю и «Дороги свободы» Сартра).

Сопротивление еще только зарождалось, и турецкому лавочнику, лимузенскому фермеру или каннскому виноделу оно казалось далеким, почти нереальным. Потому что в сороковом Гитлер многим виделся гигантом и сверхчеловеком, Англия — уязвимой крошечной страной, а Россия и Америка существовали где-то на другой планете. Миллионы французов надеялись, что освобождение, даст бог, наступит скоро и безболезненно.

Такой смутный и тревожный мир окружал Жерара на пороге его восемнадцатилетия. Впрочем, в свободной зоне жизнь продолжалась своим чередом, хотя в магазинах и стояли бутылки с розовой водой вместо вина, газета «Пари суар» выходила в лионском издании, в Ницце на Английской набережной не было англичан, в кафе не пахло кофе. Ницца и Канн превратились в своеобразную Мекку, куда стекались театральные и кинематографические паломники. Наскоро сколачивались труппы, трепали пишущие машинки, на которых печатались новые сценарии, на киностудии «Викторин» шли павильонные съемки. Именно здесь родились шедевры военного французского кино — «Вечерние посетители» и

«Дети райка» Карне, «Летний свет» Гремийона, «Фантастическая ночь» Л'Эрбье.

Жерар изучал римское право, ходил в кино, которое еще не было заполнено нацистскими пропагандистскими фильмами, вроде «Молниеносная война на Западе» или «Юный гитлеровец Квекс». Жерар восхищался Мишелем Симоном и Мадлен Робинсон в «розовых фильмах» Клода Отана-Лара: шуршащие шелковые платья, стиль рококо — прекрасное и навсегда утраченное «вчера».

Атмосфера Канна действовала на Жерара наркотически. Искусство отвлекало его от кодекса Юстиниана, искушало и манило... И вдобавок за стаканом яблочного сока в кафе сверстники сообщали о том, что собираются податься в кино. Луи Журдан готовился к съемкам у Марка Аллегре, его партнерша — восходящая звезда из Ниццы Жизель Паскаль. Жерар ходил замкнутый, сосредоточенный, точно отторгнутый от привычного мира. Наконец, собравшись с духом, спокойно, безо всякого бахвальства, сказал матери: «Вот Шалапин умер, но зато есть я». Жерар смеялся, глаза странно блестели — трудно было понять, шутит он или говорит серьезно.

Госпожа Филип гадала на картах, и Марк Аллегре, как большинство людей искусства, человек суеверный, наведывался к ней, чтобы узнать о будущем. За чаем госпожа Филип завела речь о Жераре. Ее сын хочет пойти в актеры.

— Пусть пойдет ко мне, — просто сказал Аллегре.

С этого и началось.

Марк Аллегре слыл одним из самых предприимчивых и фрондирующих режиссеров своего поколения. Он уже открыл для Франции Симона Симона и Жана-Пьера Омона, которые своим успехом были обязаны Аллегре. Жерар позвонил ему по телефону, и Аллегре велел выучить для показа незамысловатый, заигранный в студиях отрывок из пьесы Жака Деваля «Этьен». Драматургическая коллизия была близка Жерару. Герой пьесы вопреки отцовскому желанию не хочет стать ветеринаром, а мечтает о писательском деле. Аллегре считал, что сын госпожи Филип, высокий хрупкий юноша с непокорной вихрастой шевелюрой, мало похожий на классического героя-любownika, как нельзя лучше подходит для Этьена, застенчивого, но решительного молодого человека, с запалом защищающего свои юношеские убеждения от разрушительных посягательств взрослых. Но в этом-то и таилась ловушка для дебютанта. Аллегре рассчитывал, что темперамент Жерара и родственность драматической ситуации сыграют против него, позволяя обнаружить наигрыш.

Однако Аллегре просчитался. Жерар провел сцену с матерью Этьена (Аллегре подкидывал реплики) с таким тактом и прямотушением, что в его даровании сомневаться не приходилось.

Аллегре поручает Жерара своему помощнику Жану Юэ, преподававшему сценическую речь в Ницце. На первой же репетиции «Британика» Расина юный Нерон ломает стул, разбивает два стекла и рвет на себе рубашку.

— Горяч ты, братец! — бросает обескураженный Юэ.

Идут работы над эпизодами. Дома госпожа Филип подыгрывает Жерару, отец сердится.

— Довольно чепухи! Надо изучать право.

Но выбор уже сделан. Марк Аллегре, давно мечтавший об экранизации романа Колетт «Молодо — зелено», пробует Жерара в паре с Даниель Делорм. Наконец-то найден подходящий актер для героя Колетт — Филиппа. Но соблазнительная затея пошла прахом, — не пропустила вишистская цензура. Впрочем, проваливались и другие попытки получить роль. Бесконечные разговоры, посулы, беготня по студии. Он пробовал попасть к Марселю Карне, в его «Вечерние посетители», но тот отправил его к Жану Гремийону, ставящему «Летний свет», а Гремийон с не меньшей учтивостью порекомендовал обратиться к Жану Древилю. И вот Жерар в очереди многочисленных кандидатов в кинозвезды. Читает перед комиссией монолог Фантазио из Мюссе. «Что за славное ремесло — быть шутом!»

Жерара хвалили, им восторгались, но опять не пригласили.

Теперь Жан Юэ советует ему обратиться к Клоду Дофену, — в городском каннском казино тот замышляет поставить комедию Андре Руссена «Совсем простая девушка». Наконец-то повезло: Жерару поручают роль Мика, юного возлюбленного героини Руссена. Старый маэстро, живущий в отцовской гостинице, отговаривает Жерара и уверяет госпожу Филип, что у ее сына замечательный голос и что если он займется пением, то станет превосходным тенором. Минуту только улыбается, глядя, как несостоявшийся Джильи с гиканьем носится по комнатам, потрясая первым в жизни контрактом, где обозначен актерский гонорар: 500 франков (дореформенных, разумеется).

Сегодня пьеса кажется наивной однодневкой, хотя и разрабатывает вечную тему: столкновение первой юношеской любви с миром взрослых, с их упорядоченным, регламентированным строем чувств. Но важно другое — в этой бесхитростной пьесе Жерар впервые набрел на своего героя. Не «голубого» и не тоскливо-добротельного, а полнокровного, действенного, горячего.

Мик в исполнении Жерара был молодым человеком, влюбленным в жизнь, влюбленным в свою избранницу Стефу, которая ничем не примечательна для остальных (девушка, каких много), и только глазам Мика открыты ее человеческие ценности. Он живет в светлом придуманном мире, ничем не отклоняющемся от его душевной организации — разумном и чистом, где любовь — не просто игра или фривольная забава, а то, что наполняет смыслом существование и делает его богаче. Мик Жерара Филипа утверждал свою свободу от общественных условностей, к которым вынуждены применяться взрослые, но эта свобода иллюзорная. Чем упрямее Мик отстаивает ее, тем активнее враждебный мир вторгается в его жизнь, на свой лад перекраивая ее и калеча.²

В пьесе Мику отпущено немного текста — тем сложнее оказывалось раскрыть характер. Герой обороняется молча, присматривается к взрослым, пристально следит за жестокой игрой, которая ведется против него. Длинноногий юноша с ясными глазами, у которого одно оружие — любовь, такая же беззащитная, как и сам Мик, на протяжении нескольких сцен мучительно осмысливает разлад между торжествующим злом в мнимоблагопристойной личине и своим выстрадавшим «верую», якорем спасения в терзающем его мире взрослых.

И только в последнем акте жертва, этот восемнадцатилетний Дон Кихот, прозревает. С иллюзиями покончено. Мик вступает в поединок с утвержденным житейской практикой злом. Он идет на него с открытым забралом, дрожа и заикаясь от бешенства, кричит:

— Любовь! Любовь! Целый день у вас это слово с языка не сходит. Целыми днями болтаете про любовь, играете в любовь. Да что вы в ней смыслите! Только и заботы у вас, как бы остаться в стороне, получить от любви все и ничего не дать взамен. Вы прикидываете, рассчитываете, а я ничего не прикидывал заранее... Мне восемнадцать лет, я люблю Стефу... Я не раздумывал — «может, не стоит». «Какой в ней прок», как вы выражаетесь. Я не играю, а люблю, слышите вы!

Жерар впервые очутился в своей духовной стихии, нравственный максимализм Мика был как бы его собственным, поэтому он слился со своим героем, сделав первый шаг на пути актерского самовыражения и исповедничества. Талант Филипа обрел опору в родственной силе духа героя, свежие изобразительные средства родились сами собой, оказались единственно возможными. Партнеры — Мадлен Робинсон, Жан Маркантон, сам драматург Андре Руссен, Ален Рене (будущий создатель фильма «Хиросима, лю-

бовь моя» и деятель «новой волны», с которым Жерар познакомился в Канне) были потрясены и в один голос заявили о рождении большого актера. Но причина успеха не только в этом.

Это бунтарское, громко заявленное право человека на любовь, на свой мир чувств, на жизнь по своему разумению, этот романтический вызов были ответом Жерара той нужде в героическом и прекрасном, которую его соотечественники ощущали в «годы презрения» и душевного надлома. Жерар уловил подспудные унастроения, поэтому о его Мике заговорили, а в тесном артистическом мирке Лазурного берега он стал знаменит.

Само время диктовало его искусству утверждение незыблемых человеческих ценностей, которые в те годы воспринимались как своеобразная самооборона побежденных, но не склонивших головы.

Потом — первое гастрольное турне по провинции. Ницца, Марсель, Авиньон, Лион. Жерар нигде не играет одинаково, постоянно ищет новые краски и оттенки, оттачивает интонацию, импровизирует. Кажется, он не замечает, что живет в давно нетопленных гостиницах, что играет в ледяном зрительном зале, где публика сидит в пальто и толстых свитерах, что в ресторане ему ежедневно подают луковый салат и похлебку из брюквы. Нет, он слишком погружен в себя, чтобы обращать внимание на житейские неудобства и неурядицы. В этом еще юношеском ощущении того, что живешь в полную силу, реализуя себя без остатка, Жерар черпает душевный покой и умиротворенность. Более того, он умеет заразить собратьев по искусству, умеет ободрить павших духом, заставить не пасовать перед тяготами времени. Он как бы живет в своем придуманном романтическом мире, каждому предлагая приобщиться к его ценностям. Рядом с ним партнеры не испытывают страха на кое-как сколоченных подмостках, переполненные поезда, битком набитые отели, утлые вокзальные буфеты и залы ожидания кажутся не такими несносными и даже уютными.

Потом у Клода Дофена Жерар сыграл «Путешественника без багажа» Ануя, а новая «роль без ниточки» в пустынной комедии Андре Аге «Девчонка знала...» в труппе Светланы Питоевой уже на читке прозвучала непринужденно и свежо.

Дебют в кино Жерара интересен только как очередное звено в цепи ученических лет. Марк Аллегре, не забыв о своих посулах, дал Жерару небольшую роль в картине «Малышки с Набережной цветов», которая снималась по сценарию Жана Оранша и Марселя Ашара на студии «Викторин» летом сорок третьего года.

Это был фильм о Париже, жившем в памяти тоскующего по нему Аллегре, фильм о прелестных молоденьких парижанках,

переживающих забавные приключения в беззаботном предвоенном мире, о котором в ту пору мечтали поголовно все. «О вёсны дней моих на Ке-о-флер», — распевали герои стихотворную строчку изгнанника Арагона, и та же жгучая ностальгия, которая жила в его сборнике «Нож в сердце», по-особому окрашивала кадры Аллегре:

Что изгнаннику, если цвета на экране
неверны, — он Париж узнает все равно. . .
Есть ли там першероны? В предутренней ране
овощные тележки, как прежде, скрипят
и на брюкве развозчики синие спят?
Так же лошади скачут в марлийском тумане?
В тот потерянный рай возвратимся ли мы,
В Лувр, на площадь Согласия, в мир тот огромный. . .

Жерар выступал в озорной когорте юных дарований — Луи Журдан, Даниель Делорм, Бернар Блие. В кадрах улыбающиеся девичьи лица, длинные набережные Сены, мощенные булыжником, цветущие каштаны на бульварах, книжные развалы букинистов, милые сердцу мелочи довоенного житья. Наивность и теплота заметно выделяли работу Марка Аллегре среди многих причесанных и фальшивых поделок в кино военных лет. Аллегре и по сей день не приходится краснеть за эту ленту, которая льстила национальным чувствам, утверждая непреходящее прекрасное вопреки торжествующему злу и уродству. Казалось бы, о какой красоте можно говорить, если по белым, разморенным от зноя улицам Ниццы расхаживали итальянские солдаты, трупы умерших от голода беженцев по утрам подбирали полицейские машины, последние деньги пожирал черный рынок.

Но даже военный хаос не сумел сломить романтического отпора молодых сил, которые бродили во Франции. В этом смысле фильм Аллегре явился мажорной заявкой на будущее. И несмотря на то, что Жерара снимали со спины на среднем и общем плане, несмотря на то, что текста почти не было, юмор и «подлинность» Жерара прибавляли этой светлой картине несколько жизнеутверждающих мазков.

Последний спектакль был сыгран в конце лета, в сентябре же закончились съемки у Аллегре. Как раз к этому времени после «перемирия Бадольо» в Италии гитлеровские войска оккупировали Лазурный берег. Гестапо сразу же запустило свою машину — еврейские погромы, аресты, расстрелы патриотов. И когда депортировали отца Даниель Делорм, Жерар понял, что пора уезжать и «показаться в Париже», как говорили в Провансе.

Томясь от безделья, он часами бродил по пляжу, вглядываясь в темно-зеленую даль в белесых пенных барашках, и в мозгу все отчетливее вспыхивала мысль: «Бежать, бежать. . .»

Но если и уносить ноги из Ниццы, так в Париж. Там у отца своя гостиница, там открыты почти все театры, вопреки новому немецкому порядку судорожно и горячо бьется жизнь.

Тем же вечером госпожа Филип с сыновьями укладывает вещи, садится в поезд, и бывшая «свободная зона» остается позади. Скорей бы Париж! Обещал же Дукэн попробовать Жерара на Ангела в «Содоме и Гоморре» Жироду. На Дукэна вся надежда. Правда, познакомились они шапочно в Лионе, где Жерар играл Мика. К тому же Дукэн проявил подозрительную сдержанность, даже не обмолвился о его Мике, зато протянул визитную карточку.

— Будете в Париже, заглядывайте.

В прошлый свой приезд в столицу Жерар разыскал Дукэна, но из-за съемок у Аллегре договорились наспех. Жерар только успел прочитать ему текст. Наверное, Ангела уже нашли. Дукэн, помнится, говорил, как ему не терпится поскорее выпустить спектакль. Оно и понятно: в главной роли сама Эдвиж Фейер, а музыку написал Артур Онеггер.

По счастью, опытный театральный художник и постановщик Дукэн не забыл высокого юношу, напоминающего юного Ахилла — крепко сложенного, с горделивой осанкой, удивительно сочетающего в себе античную мужественность с женской хрупкостью и мальчишеским изяществом. Больше того, Дукэн о нем все уши прожужжал владельцу театра Жаку Эберто и даже послал письмо Жерару. Но из-за неисправности почты Жерар его не получил.

Случай свел их в парижском метро. Оказалось, что Ангел и Садовник еще не найдены, хотя от претендентов отбоя нет. Словом, через несколько часов Жерар уже читал перед Дукэном, Эберто и самим мэтром — Жаном Жироду, со строгим любопытством поглядывающим на него из-под очков. Жироду был в неизменной черной паре, в белой рубашке с темным галстуком, — как всегда, застегнутый на все пуговицы, суховатый, немногословный. От волнения голос Жерара дрожал, — он сбивался, заикался, строчки прыгали перед глазами. Шутка ли — читать самому Жироду его же пьесу! Наконец, Жерар умолк.

— По-моему, молодой человек очень хорош, — нарушил молчание Эберто, — но сыграет ли он Ангела? Замысловато будет.

— Полагаю, что сыграет, — не без запинки заметил Жироду.

— Может быть, предложить ему Садовника? — с замиранием сердца спросил Дукэн.

— Изберем лучше третьейским судьей Эдвиж Фейер . . .

Пришлось отправиться в Версаль, где она снималась в новом фильме. При встрече с Жераром эта примадонна военного Парижа бросила фразу, ставшую хрестоматийной:

— Какой же он садовник? Это же настоящий ангел!

Участь Жерара была решена.

Роль была трудной, да и пьеса отличалась от прежних драматургических опытов Жироду. Как правило, сюжетные перипетии и психология героев играли у Жироду подчиненную роль, будучи предлогом для изысканных словесных поединков, дуэлей этических понятий и эстетических выкладок, для развернутых аналогий и игры литературно-историческими ассоциациями.

Древнегреческий фон в «Электре» и «Троянской войны не будет» всего лишь условность, а мифологическая ситуация берется только ради своей общеизвестности. В «Ундине» такой канвой становится средневековое германское предание, а в «Юдифи» — библейская легенда, однако это не меняет дела. Недостаток психологической и житейской правды неизменно компенсируется у Жироду утонченностью диалога, интеллектуальной игрой протагонистов. Но изощренность драматургической формы не мешала драматургу говорить о вещах сугубо земных и вечных: он умел пропеть в хвалу миру и проклясть войну в «Троянской войны не будет», восславить идею всеобщей культуры, не знающей национальных границ, и объявить высшей жизненной ценностью — торжество человеческого духа в искусстве («Зигфрид»), а в «Электре» — идею царящей в мире справедливости, идею неумолимого возмездия за сотворенное зло. Эта способность говорить на языке непреходящих, хотя и несколько абстрактных истин уберегла пьесы Жироду от времени: его мысли и поныне сопрягаются с нашими, пробуждая лестные и нелестные ассоциации.

В «Содоме и Гоморре», написанной в годы оккупации, просветительский мажор драматурга заметно иссяк. Это самая мрачная трагедия Жироду, полная апокалиптических прогнозов. В ней, по существу, отсутствует сюжет-интрига, и пьеса строится при помощи изощренного диалогического монтажа, с бесконечным разнообразием тем и подтем, над которыми главенствует центральная: роковая непрочность супружеской любви. Не случайно «Содом и Гоморру» сравнивали с ораторией. И речь в ней идет вовсе не о библейских городах, где жители погрязли в противоестественном блуде, за что и были испенелены господом. В пьесе Жироду не гремит гром, не блистают молнии, не падают на нечестивцев огонь и сера, нет Лота с дочерьми и с женой, превратившейся

в соляной столп. Библейская подоплека преображена до неузнаваемости: перед нами две супружеские пары — Лия и Иоанн, Руфь и Иаков, переживающие драму любовного отчуждения.³

Если ранняя пьеса Жироду «Амфитрион 38» звучала счастливым гимном супружеской любви, то «Содом и Гоморра» возвещала о роковом разобщении супружеских пар и о неотвратимости взаимного поражения в любви. И хотя драматург утверждает, что супружеская любовь — высшая форма реализации человеческих чувств, в противовес этой мысли сквозной темой проходит другая: невозможность этой любви, поскольку над мужчиной и женщиной от века тяготеет проклятие взаимного непонимания.

Ангел в пьесе Жироду, чуждый любви и непричастный к чувственным наслаждениям, выступает своеобразным арбитром среди участников любовной тяжбы. Он чист, прекрасен, незапятнан — потому ему и отпущено право благородного резонера увещевать и направлять героев, томящихся от мучительных раздумий о смысле любви. Жерар, в полном согласии с замыслом Жироду, воплотил на сцене этого полусказочного гения доброты и всепрощения, облек в живую плоть самое субстанцию романтического духа, прежде всего, он располагал к себе внешне.

Высокий прекрасный юноша, на котором белое театральное трико выглядело так же естественно, как кожа, ниспадающий до полу белый плащ, точно облако охватывающий плечи, шапка гладко причесанных темных волос, бледное лицо с серыми глазами, грациозные движения, мелодичный, чуть монотонно звенящий голос — таким предстал Жерар Филип перед парижанами в тревожную осень 1943 года.

Современники оставили мало свидетельств об этом спектакле: в их память лишь запала игра коричневых и алых тонов на сцене, аскетичность оформления Кристиана Берара, темное, убранное блестками платье Эдвиж Фейер, словесная музыка диалогов, но ярче всего запомнилось появление Ангела. Благодаря игре световых бликов он как бы возникал из ночи, выделяясь на фоне черных сукон темно-синим пятном, которое голубело, светлело, понемногу превращаясь в ослепительно-белое, молочное, и голос Ангела — Жерара Филипа устало произносил первую фразу:

— Здесь нет родниковой воды, а меня томит жажда.

Зрителями овладевало странное чувство: сама сценическая атмосфера, накал страстей и заблуждений, которые мучили героев Жироду, эти трагические сумерки, окутавшие их души, так живо перекликались со злой жизнью, с ее распадом, который происходил на глазах каждого француза.

За театральными стенами лежал голодный, зябнувший Париж, где веяло холодом от мертвых радиаторов отопления, где наглухо закрыты ставни окон и плотно затянуты занавески. Немцы отдали приказ экономить электричество, и Париж утонул во мраке. На улицах так темно, как бывает лишь на море в шторм, в осеннюю ночь. С десяти часов вечера закрыты кафе и рестораны. Редкий силуэт прохожего зыбкой тенью мелькнет на асфальте. Льется синий свет зажатого в руке электрического фонарика. На краях тротуаров, на черных стволах деревьев, на фонарных столбах белеет краска. Мерно стучат тяжелые шаги немецкого патруля. Это Париж ночью . . .

А днем? На Эйфелевой башне треплется по ветру флаг с черной свастикой. Террасы кафе пусты, столики внесены внутрь. Лишь в знаменитом «Колизее» столики остались на тротуаре, за ними сидят немецкие офицеры с лихо заломленными тульями фуражек и смотрят на вымершее авеню. У Триумфальной арки в конце Елисейских полей могилу Неизвестного солдата охраняет немецкий часовой . . .

Но жизнь продолжается. Выходят газеты, ставятся спектакли. Правда, театру Сары Бернар пришлось сменить вывеску, а его руководителю Шарлю Дюллону предложили очистить репертуар от «еврейских» имен. И он очистил, а потом ставил спектакли по добротной классике — Аристофан, Бен Джонсон. . . Казни коммунистов, расстрелы, еврейские погромы, депортации политических эмигрантов в лагеря стали привычной, почти неотъемлемой частью будничной жизни, и с ней мирились, как и с тем, что тридцать станций метро были закрыты, как мирились с расстроеным бытом, с позорным враньем в «Виктуар» и «Же сюи парту».⁴ Это оцепенение нарушала «Черная тетрадь» Мориака, принадлежащая к лучшей публицистике Сопротивления, которую через год уже сбрасывали с английских самолетов: «Слишком велико число французов, опозорившихся перед врагом, французская полиция, как верный сторожевой пес, охраняет спекулянтов черного рынка, все эти дельцы и все эти литераторы, разбогатевшие благодаря оккупационной армии, принадлежат к неумирающей породе. Еще в 1796 году Малле дю Пан писал: «Каждый старается тысячей способов, любой ценой не разделить общего несчастья. Люди думают только о себе, о себе, о себе. . .»

Происходящее на сцене напоминало о драме непонимания и разобщенности, которую переживали парижане, эти обитатели осажденного Содома, где каждого преследовало ощущение того, что «распалась связь времен», но нужно выжить во что бы то ни стало.

Юноша-Ангел казался им божьим вестником, сообщившим миру о его конце, но всем своим прекрасным обликом утверждавшим непреходящую, извечную, чистую красоту. А голос его звенел над залом, и в ритмизованных парчовых периодах Жироду слышались пророчества грядущих бед.

«Над Содомом витает ужас. В каждый звук девической песни, в каждую птичью руладу влетает страшная нота, та единственная, самая низкая нота из всех музыкальных октав, нота смерти. И ласточки взмывают вывысь, и не потому, что букашки перебрались в теплый воздух, а потому что земля — смердящий труп, и пернатые мчатся прочь от нее».

Каждый вечер, наскоро сняв грим после спектакля, Жерар бежал в гостиницу «Крошечный рай», в свою комнату, походившую на запятую, которая находилась в конце длинного коридора. Там ждали Жерара книги, обжитой уют, где можно укрыться от хаоса.

Вечером приходят друзья — Ив Аллегре, заводила во всех играх и веселых начинаниях, Жак Сигюр, Даниель Делорм. На окнах поблескивает иней. Все в старых свитерах, сидят на полу, тесно прижавшись друг к другу. Чтобы теплее было. Читаются стихи — Малларме, Рембо, Аполлинера. Потом рассказываются забавные истории. В этом жанре Жерара трудно заменить. Днем он обычно ходит мрачный, насупившийся, к ночи его не узнать. Эти домашние импровизации преображают Жерара. Корсар, кроткий серафим, конкистадор — с легкой непринужденностью он представляет их перед восхищенными друзьями.

Реальность грубо обрывает на полуслове неуемного фантазера. Союзники бомбят Шапель. Ночное небо вспорото огненными вспышками. Сотрясаются стены, позванивают стекла. С грохотом падают стулья — вся ватага высыпает на улицу и по лестнице взбирается на крышу. Горизонт пылает. Черные ключья дыма плывут над Парижем. Жерар, засунув руки в карманы, молча смотрит на невиданное зрелище . . .

Но скоро ночным сборищам приходит конец. У Аллегре с женой нет работы, Сержу Реджиани тоже надоело слоняться без дела. Они уезжают на восток Франции, в деревню, к отцу Ива Аллегре.

Жерар мучительно переживает одиночество. Время убивает однопоборазием. А тут еще Эдвиж Фейер докучает претензиями на ретицициях:

— Вы трудный партнер, Жерар. Зачем так замыкаться в себе? Всегда молчите, слова из вас не вытяпешь!

Отчего? Он и сам толком не знает. От всего вместе взятого: тяготит духовный вакуум вокруг, театральная шарманка представ-

лений (каждый вечер он играл Ангела), измотала война, которая, казалось, никогда не кончится. В октябре сорок третьего года Жерар решает держать испытания в Консерваторию.

— Чему ты хочешь учиться? — увещевал его Жак Эберто. — Зачем? Пустая трата времени.

Но Жерар знает, чему: мастерству, которого так не хватает! Он чувствует, сколько сил у него уносит каждый спектакль, как варварски растрачиваются чувства и с каким трудом удается закрепить найденный прием. «Актеры не собаки» — так он назовет свою будущую статью, где расскажет о необходимости актерской выучки, а пока самое время разыгрывать отрывки, пробовать себя в этюдах, приобретать технику . . .

Пыльный, обшарпанный холл в почтенной Консерватории на улице Мадрид. Испытания окончены. Имя Жерара Филипа в списке принятых. Он зачислен в класс маститого Дени д'Инеса. Но с этим поборником театрального академизма Жерар сразу оказывается во вражде. Он пришел сюда не для того, чтобы заучивать штампы во вкусе Мунэ-Сюлли. Словом, в начале сорок четвертого года Жерар, навсегда поссорившись с привередливым мэтром, уходит к Жоржу Леруа. Встреча с этим умным и тонким человеком многое определила в будущем Жерара Филипа. Взаимопонимание, душевная близость родились незамедлительно. Жорж Леруа быстро понял особую природу дарования Жерара: ее цельность, исключительную своеобычность. Тут диктатором ничего не добьешься. Любой рецепт актерской кухни отскакивал от Жерара, как резиновый мяч. Приходилось часами работать вместе над классическими отрывками, вчитываться в текст, разбираться в психологических пружинах персонажей и, главное, вести долгие беседы, как это делают люди, пытающиеся добраться до сути явлений.

— Видишь ли, интонация и жест рождаются из твоего ощущения необходимости, из полного растворения в персонаже. «Твое, индивидуальное» впитывает и преображает в действии «чужое». Потом обретенная художественная точность закрепляется. Ты похож на художника, который сначала грунтует холст, из бесконечных эскизов выбирает самое существенное и переносит его на полотно, но с той только разницей, что краски всякий раз подновляешь. Твое полотно никогда не должно быть закончено, — тогда актерский образ не коснет и не блеснет со временем. В противном случае ты не художник, а ремесленник.

После занятий Жерар подолгу размышляет над словами учителя. Как они вовремя сказаны! Теперь понятно, почему его Ангел каждый раз всего лишь импровизация. Недостает умения соеди-

нить и накрепко удержать в себе найденное, мешает на скорую руку проделанный анализ роли.

Жерар верит Леруа, и эта вера в наставника, вкупе с талантом, помогли схватывать на лету его советы, легко настраиваться на нужный лад, с толком расходовать темперамент. Недели тренировки — мимика, танец, пластика . . . К концу консерваторского года Жерар ощущает, что не потерял времени даром.

Август сорок четвертого года был лихорадочный. Горячий парижский воздух отдавал порохом. Из подполья и тюрем выходили те, кого история назовет участниками французского Сопrotивления. Притихли классы в строгом здании на улице Мадрид, закрылись двери столичных театров, но Жерар не собирался уезжать из Парижа. Он знал, что исподволь готовится большое массовое действие, которое называется «Освобождение Парижа». Как же не принять в нем участия хотя бы на положении статиста!

Двадцатого августа здание парижского муниципалитета было занято без единого выстрела.

Париж освобождали парижане. Рабочие, вооруженные допотопными винтовками, пистолетами, даже кухонными ножами, сражались с немцами. Из опрокинутых автомобилей, шкафов, матрацев, домашней утвари, вывороченных булыжников мостовой на улицах рабочих кварталов выросли баррикады. На стенах пестрели лозунги: «На каждого по бошу!» Позднее Альбер Камю в передовой статье газеты «Комба» (20 августа 1945 г.) напишет в годовщину освобождения: «Четыре или пять тысяч человек с несколькими сотнями ружей выступили, чтобы задержать отступающие остатки германской 7-й Армии. А через неделю пятьдесят тысяч парижан вышли на баррикады в революционных кварталах и пустили в ход оружие, захваченное у врага. Благодаря им Париж задержал германское отступление и избавил союзников еще от нескольких битв. . . . Такова правда, прибавьте к ней краски парижского лета, грозу, разразившуюся в среду ночью, и молодежь, которая стояла на баррикадах и наконец-то смеялась — впервые за четыре года». Правда, была и другая молодежь, которая спокойно купалась и принимала солнечные ванны около моста Сен-Мишель, пока на бульваре Сен-Мишель и вокруг политической префектуры шли бои за освобождение Парижа.

Но не с этой молодежью был Жерар.

Накануне Жерар не ночевал дома и вместе с повстанцами готовился к встрече немецких контрударов. Рожке Стефан, один из руководителей восстания, заметил Жерара и позвал в помощники. Целую неделю Жерар прожил под амбирными сводами особняка,

где размещался муниципалитет, служа посредником между Стефаном и вверенными ему людьми, передавая его инструкции и приказания. Новая роль в удивительном спектакле была ему по душе. Давно он не испытывал такой легкости, удовлетворения и внутренней свободы, с которой играл каждый мелкий эпизод.

А в октябре однокашники Жерара — Жак Динам, Одетта Жуайе, Софи Демаре — встретились с ним в пьесе Соважона «Немного счастья». Вернувшийся привычный уклад разом встряхнул их, вспыхнули силы молодости, от прилива которых прямо распирало. Даже на спектакле друзей душил смех — напрасно они заклинали друг друга в кулисах, а на сцене пытались думать о самых трагических жизненных перипетиях. Смех накатывал лавиной, и никакие уговоры, никакой резон не могли с ним совладать. Дошло до того, что разозлившийся режиссер в середине действия приказал опустить занавес, а простодушный критик Жак Берлан, озадаченный неоправданной актерской веселостью, пожурил «господ актеров» и призвал их к «профессиональной дисциплине».

С Жераром и вправду творилось что-то неладное: каскады шуток и припадки беспричинного смеха приводили в смятение даже всепонимающего Жоржа Леруа. С завидной легкостью Жерар репетирует Валентина в «Не надо биться об заклад» Мюссе, мольеровского Скапена, «Лжеца» Корнеля. Бравурные клоунады, фейерверк заразительных трюков и веселых чудачеств разнообразят мизансцены. Но перед выпускным экзаменом Жерар поражает всех своей последней необъяснимой эскападой: он уходит из Консерватории.

Возможно, молодая жажда творчества гнала Жерара на подмостки, в павильон, а скорее всего, тому виной были посыпавшиеся ангажементы: Жорж Лакомб пригласил его в свой фильм «Страна без звезд», ходили слухи, что Жак Эберто задумывает ставить «Калигулу» Альбера Камю. О такой роли Жерару только приходилось мечтать. Словом, на сорок пятый год работы было выше головы.

Глава вторая

БЕЗУМНЫЙ ЦЕЗАРЬ

Новая встреча с кинокамерой принесла мало радости Жерару не только потому, что его роль была менее выигрышной, чем у Пьера Брассера, ставшего знаменитостью после «Набережной туманов» и особенно «Детей райка» Марселя Карне. Трудно судить, каков был фильм Лакомба, режиссера третьестепенного и откровенно коммерческого, но критика «Страну без звезд» чаще хвалила, чем ругала. Нино Франк в журнале «Экран Франсе» (3 апреля 1946 г.), во всяком случае, писал так: «Это удивительный фильм. Трудно дать точную его интерпретацию — такой он сложный, путаный и временами неровный . . . Что это перед нами? Полицийский фильм? Или приключенческая лента с призраками? Или рассказ о перевоплощении? Ничего подобного.

Если рассказать коротко сюжет «Страны без звезд», то он сведется к двум параллельным повествованиям: с одной стороны, мучительная драма, развернувшаяся в 1830 году, смысл которой постепенно раскрывается по добрым рецептам полицейского романа. С другой, сегодняшняя история двух приятелей (Пьер Брассер и Жерар Филип) и молодой девушки (Жени Хольт), история, странными путями приходящая к развязке, похожей на исход драмы 1830 года».⁵

По словам Нино Франка, фильм «Страна без звезд» страдает с самого начала какой-то нерешительностью, текучестью, неопределенностью форм, которая передалась актерам — поэтому бросается в глаза, что Брассер «переживает», а Жени Хольт говорит, потому что нельзя не говорить. Правда, критик мало что сказал об игре их юного партнера, но закончил свою статью тем, что особенно «Жерару Филипу можно смело доверить романтические роли».

«Страна без звезд», несмотря на свои неоспоримые достоинства, не нашла многих поклонников весной 1946 года. Во всяком случае, приключенческая лента «Капитан» Робера Верне пользовалась несравненно большим успехом. У Лакомба Жерар впервые сыграл

роль, близкую по духу «Большому Мольну» Алена Фурнье, роль, для которой был создан и которую так и не воплотил на экране.

Жерар огорчился провалом «Страны без звезд», и хотя его личная актерская слава упрочилась, он понимал, что похвалиться нечем. С пропихиваемой улыбкой он давал автографы, выслушивал восторженные уверения поклонниц и ждал. Все надежды теперь возлагались на сцену. Его Федерико в спектакле по новелле Мериме в театрике «Матюрен» тоже оказался проходной ролью — полуподенщиной-полуискусством. Правда, о «Федерико» он всегда вспоминал с благодарностью: там он встретился с большой актрисой, чья актерская судьба еще не раз скрестится с его собственной, — с Марией Казарес.

О том, что Эберто и вправду задумал поставить «Калигулу», Жерар узнал в павильоне у Лакомба. После съемочного дня, не сняв грима, он кинулся очертя голову на бульвар Батиньоль. Старый театральный зубр Эберто, свято веривший в традицию и непреложность актерского амплуа, встретил предложение Жерара скептической ухмылкой.

— Вчера ангел, а сегодня демон! Да ты спятил, малыш . . . Это же не в твоем плане. К тому же, ты опоздал. Мы уже пригласили Анри Роллана.

Домой, на улицу Драгон, Жерар шел пешком. Может, прав Эберто? Роллану у него опыта не занимать. Он проверенный «герой», не ему чета. Говоря начистоту, добротный ремесленник, но роль, конечно, вытянет. А вот по плечу ли она тебе — это тоже вопрос. Пьесу толком не знаешь, да и по правде сказать, Камю тоже. Знаешь только, что он из Алжира, написал роман «Чужой» и эссе «Миф о Сизифе», о которых ходило столько разноречивых суждений. Помнится, говорили, что он человек театра, перед войной сам руководил труппой. . .

В двух комнатках на улице Драгон, где Жерар живет с друзьями — Жаком Сигюром и Марселем Арноль, — холодная ночная темнота. На стеклах наледь, электричества нет. Укрывшись с головой толстым шерстяным одеялом, Жерар раздумывает над только что прочитанной пьесой. Как поразительно смел ее замысел! Римский император, усомнившийся в разумности миропорядка, восстал против жестокого уклада, при котором «люди умирают, и они несчастливы», затеял бессмысленный бунт против самой смерти и погиб от того, что веками укоренившееся зло захотел уничтожить кровавыми безумствами, которые не что иное, как проявление того же универсального зла. Это же вопросы, волнующие каждого человека, вечный гамлетовский вопрос:

Что благородней духом? Покориться
працам и стрелам яростной судьбы
иль, ополчась на море смут, сразить
в противоборстве?..

Но какое точное драматургическое решение: зло нельзя искоренить самим злом, это бумеранг, который неминуемо поразит того, кто им воспользуется. Почти евангельский поворот в рассказе о тяжком заблуждении Калигулы, в котором он перед смертью раскаивается: «Моя свобода ложная». Высокая трагедия человеческих страстей, вечно старая и вечно новая тема... Неужели ему не уломать Эберто?

Через несколько дней после разговора с Эберто кто-то говорит ему:

— Ты знаешь, Роллан снимался в Африке и получил солнечный удар. Вряд ли он возьмется за Калигулу...

Эберто упорствовал, а потом сдался. Жерар пошел к самому Камю. Два часа они говорили. О чем? Вероятно, о жизни, о смерти, о праве человека на ниспровержение основ, о всем том, что так занимало Альбера Камю и совсем недавно стало волновать Жерара.

Пьеса «Калигула» написана в той драматургической форме, которая больше всего привлекала Камю, — в форме трагедии. В двадцатом веке этот умирающий жанр возрождали многие: американец О'Нил, англичанин Томас Элиот, французы — Жироду, Монтерлан, Ануй. Вооружившись их опытом, Камю взял за основу пьесы биографии Калигулы, которую включил римлянин Светоний в свою книгу «Жизнь двенадцати цезарей». Но кровавые деяния римского императора, этого маленького Нерона, чье шутливое прозвище Калигула (означающее «сапожок») мало вязалось с его чудовищной жестокостью и развращенностью, послужили Камю лишь основой, от которой он оттолкнулся, чтобы возвести здание трагедии власти. Трагедии человека, бунтующего против непостижимых законов, управляющих миром. Историческая правда и достоверность прототипа были принесены в жертву философской доктрине Камю.⁶

Сложность образа Калигулы — в совмещении в нем нескольких планов — философского, социального и политического, датируемого временем освобождения Франции от фашистского сапога. Прежде всего, Калигула — проводник авторской доктрины «абсурда», понятия емкого и неоднозначного у Камю. Оно предполагает восприятие жизни как вселенского хаоса, управляемого законами, непостижимыми для человеческого разума. Абсурд, по утверждению Камю, «имеет смысл лишь постольку, поскольку с ним не

миряется). Осознание абсурдности существования — толчок к борьбе с ним. Вне этой борьбы человек не в силах осознать себя как подлинную личность. Калигула — экзистенциалистский борец с абсурдом, но осуществляет свой бунт против него в сфере тоталитарной политики, и это обстоятельство контактировало без обиняков с политическим содержанием времени. Свою пьесу Камю писал в 1939 году, когда после Мюнхена агрессивное лицо фашизма было всем очевидно, а притязания Гитлера не вызывали сомнения. Убежденный антифашист, Камю шел, несомненно, от конкретной ситуации, но проблема фашистской тирании рассматривалась им в контексте экзистенциалистского осуждения абсолютной власти вообще. Хотя в поздней редакции «Калигулы» Камю заставлял безумного цезаря покончить с собой, вызывая у читателя прямую ассоциацию с самоубийством Гитлера, все же смысл образа Калигулы не замыкался на реальной неправомерности существования фюрера. Философское звучание основной темы Камю шире: оно включает в себе осуждение всякой абсолютной власти с позиций экзистенциалистской морали. Особенность образа Калигулы в том, что он палач и экзистенциалистский мыслитель в одном лице. Калигула у Камю в некотором смысле близок «великим грешникам» Достоевского, скажем, Ставрогину из «Бесов». Купаясь во зле и бесчинствуя, попирая все привычные нормы человеческого общежития, Калигула испытывает себя во всех греховных ситуациях, старается практически доказать, что «все дозволено», а затем раскаивается в своей свободе, понимая, что пользоваться ею можно лишь в той степени, в какой она не противоречит нравственным запретам, обязательным для каждого.

При всей морализующей абстрактности героя Камю спектакль «Калигула» на подмостках театра Эберто был пронизан антифашистским пафосом. Сопротивление и освобождение Франции повисили в цене идею сокрушения тоталитарной власти; следы кровавых бесчинств были у всех на памяти, и она задним числом требовала анализа происходившего. Спектакль «Калигула» явился первой ласточкой того сложного процесса восстановления в искаленном войной французском сознании нравственных прав и обязанностей человека, процесса, затянувшегося во Франции на долгие годы.

Перед Жераром, совсем еще «зеленым» театральным актером, стояла труднейшая задача: раскрыть многоплановость Калигулы, показать экзистенциалистского бунтаря в живой, полнокровной личине. Жерар не облакался правами адвоката или судьи — ему предлагалось стать актером-аналитиком, толкующим разные че-

ловеческие стороны безумного тирана. Он старался создать сложный человеческий характер.

У героев Камю есть своеобразная закономерность существования: жизненные потрясения, грубо вторгшиеся в привычное бытие, обычно выводят их из временного равновесия и, разрушив иллюзорную упорядоченность существования, рождают в их душах сомнения в разумности мироустройства. В поведении Калигулы наблюдается то же самое: утратив свою сестру и возлюбленную Друзиллу, он как бы просыпается от спячки и впервые мучительно постигает всевластие смерти и собственную беспомощность перед неумолимым законом исчезновения. Благонормированные римские нобили, еще недавно славословившие юному цезарю, обеспокоены тем тяжелым душевным расстройством, которое овладело Калигулой. Вот уже три дня он бродит в полях, один на один со своей тоской и терзающими его раздумьями, забыв о державных обязанностях, о подданных и государственных делах.

В третьей сцене первого акта Калигула появляется перед зрителями: высокий юноша в темно-сером облачении с черным плащом, переброшенным через плечо. Черные сверкающие глаза растерянно блуждают по сторонам, мокрые от дождя волосы взлохмачены, платье в грязи. Он неторопливо подходит к зеркалу, искоса разглядывает свое отражение, что-то бормоча под нос, потом садится, устало уронив руки на колени.

Облик Калигулы—Жерара незамедлительно сообщал зрителям о том, в каком смятении и разладе с самим собой пребывает этот юноша, какой тяжкий груз сомнений несет на своих плечах. Бледное, измученное бессонницей лицо, понуро согнутые плечи и черный плащ, мягкими складками ниспадавший на подмостки,— от них веяло шекспировским Гамлетом.⁷

Разговор с престарелым патрицием Геликоном служил развернутым комментарием к душевному состоянию Калигулы.

— Я не сошел с ума. Нет, рассудительности мне не занимать... Этот мир с его сегодняшним порядком невыносим. Поэтому мне нужна луна, счастье, или бессмертие, или то, что, может быть, безумно по своей сути, но не от мира сего...

Не меняя позы, Жерар ронял слова тусклым упавшим голосом, механически выговаривая то, что наболело и отстоялось в мыслях. И вдруг резко срывался с места и с искаженным, точно от удара, лицом кричал:

— Люди умирают, и они несчастливы... Все, что меня окружает, лживо, а я хочу, чтобы люди жили в дружбе с правдой...

И Калигула берет на себя тяжкую миссию «пастыря народов». Гуманистический порыв римского бунтаря вызывал у зрителей явную симпатию и внушал добрые чувства. Горящие глаза проповедника, одержимость и воля, сквозившая в каждой черте лица Жерара Филипа, — все, казалось, свидетельствовало о правоте открывшегося пути, о похвальной обязательности выбора.

— Чем я могу тебе помочь? — озабоченно спрашивал Геликон.

— Совершить невозможное.

Эту реплику Жерар бросал с маниакальным запалом, и в облике новоявленного спасителя человечества на мгновение проступал прорвавшийся фанатизм. Звучала первая тревожная нота, музыкальный тон, сообщавший о переключении роли в другой регистр. План своих дерзновенных реформ Калигула — Жерар излагал ледяным, державно-самоуверенным голосом, вселяя ужас в приближенных. В движениях проступала наглая твердость тирана, задолго до Макиавелли свято уверовавшего в цель, оправдывающую средства. Отныне патрициям вменялось в обязанность лишать наследства своих детей и отказывать состояние в пользу государственной казны, им самим приказывалось составлять новые проскрипционные списки первых жертв, принесенных в угоду нового миропорядка, насаждаемого Калигулой. Все одинаково виновны, все погрязли в грехах, но право карать отпущено только цезарю. Однако философия этого педагогического эксперимента раскрывалась Жераром постепенно. Поначалу его Калигула движим верой в свою абсолютную свободу («все дозволено»), в свои права сверхчеловека, задумавшего проучить тех, кто считал привычный уклад жизни разумным и не размышлял над его изъянами, кто закрывал глаза на зло, торжествующее вокруг. Образумить мир можно только ценой душевных увечий, страданий и жестоких встрясок.

Это как бы второй этап в эволюции героя Камю. Калигула — Жерар расставлял силки для легковверных, парализовал страхом ум и волю подданных. Благородная цель — изменить мироустройство — немедленно оборачивалась удобным предлогом для того, чтобы насладиться возможностями безграничной власти.

Жерар убеждал зрителей в том, что чем больше разворачивалась адская вакханалия, учиненная Калигулой, тем сильнее в нем возникала внутренняя потребность оправдания своих действий, тем охотнее он паясничал, убеждая подданных в своих мнимых добродетелях и заставляя себя самого верить в них. И только Кезонии, рабски преданной и любящей его, Калигула открывал свои мучительные раздумья.

— О Кезония, я знал, что можно дойти до отчаяния, но истинный смысл этого слова был мне неведом... Теперь у меня болит не только душа, а ноет сердце и туман в голове. Стоит пошевелить языком, как мир делается черным, а от его обитателей меня воротит.

Жерар опускался на колени, по-детски закрывая лицо руками, прикидал к Кезонии, ища у нее защиты. Он был во власти стихий, которые увлекали его за собой, и противиться им Калигуле не под силу. Он уже ощущал, что невольно превращается в палача других и самого себя.

Жерар, прежде всего, играл экзистенциалистского бунтаря, с аналитической трезвостью излагавшего свою философию разрушения. Критики недоумевали, как мог справиться неопытный актер со сложнейшей партитурой роли, понимание которой обеспечивалось не только театральной, но и человеческой зрелостью, еще не пришедшей к Жерару Филипу. Тем не менее перед зрителями возникал интеллектуальный герой, последовательно обосновывавший свое право на насилие и убийство во имя торжества собственной беспредельной свободы. Калигула — Жерар утверждал, что любовь, обветшалые утопические идейки, взывающие к добрым началам в человеке, давно обанкротились, и только невозможные средства способны воплотить на земле его невозможную программу: мировое зло можно искоренить только злом. Поэтому он, превозмогший сомнения и избравший девиз «побольше зрителей, жертв и виновных», превращается в режиссера тех кровавых бесчинств, которые затягиваются на три года: повседневное глумление, казни, ссылки, конфискации патрицианских имений.

Начиная со второго акта Калигула — Жерар окончательно утрачивал известное обаяние и внутреннюю твердость. Точно гонимый эвменидами Орест, Калигула метался по сцене, отдавая безумные приказы. Зрителю он даже казался выше ростом, черты лица заострились, движения утратили царственность — они нервные, импульсивные, почти истеричные, лихорадочный блеск в глазах сменился недобрым, тусклым сверканием.

Жерар никак не подчеркивал схожесть повадок Калигулы с поведением бесноватого фюрера — Жерар лишь активизировал зрительскую мысль, пробуждая политические ассоциации. События римской старины, разыгранные на сцене, живо перекликались с тем недавним кошмаром, который пережили французы.

Свою кровавую машину Калигула запускает на полный ход, и тем не менее он нигде не находит покоя, преследуемый воплями

и стопами замученных, стуком секир, рубящих головы, шепотом наветов, шелестом новых проскрипционных списков. Роптали патриции, с опаской озираясь и с надеждой заглядывая друг другу в глаза (авось не донесет твой знакомый), шептали: «Он трус! Циник! Лицедей! Ничтожество!» — но боялись противостоять цезарю. Заговор, убийство безрассудного тирана — проверенный и единственный путь к спасению. Но схватка с Калигулой чревата гибелью не только в силу объективных причин (за ним армия и римский плебс), но и субъективных: его разрушительная политика прикрыта демагогическими разглагольствованиями о спасении мира и утверждении нового порядка. Убить Калигулу — значит уничтожить самую идею возможного переустройства, значит мирволить общественным неурядицам. А между тем «семейные основы распатаны, уважение к труду гибнет, в стране пустило корни богохульство», — сокрушенно замечает один из патрициев.

— Его философия оборачивается трупами, и, на нашу беду, мы бессильны ее сокрушить, — увещевает сенатор Керей.

Но пространные словопрения заговорщиков диктуются только одним: животным страхом перед императором, занесшим меч над их головами, который в любую минуту может опуститься на каждого из них.

Во втором акте Калигула появлялся в сопровождении придворного поэта Сципиона и солдат. Жерар иронически оглядывал онемевших от ужаса заговорщиков; у одного небрежно поправлял фибулу на тоге, другого снисходительно трепал по шее, потом, отступив на шаг, окидывал взглядом трусливую паству и нервно дергающейся походкой удалялся, не проронив ни слова.

Жерар играл сатиристическое удовлетворение тем, что его «интеллектуальный опыт» с безграничной свободой продолжается, ему было интересно следить, как долго человек, живущий под страхом смерти, может сносить любые унижения.

Калигула все отчаяннее разматывал клубок безумств: на глазах патрициев вводил их жен к себе в спальню, учредил особые награды тем, кто усерднее других посещал его лушанарий, умышленно обрекал страну на голод, дабы иметь возможность «остановить мор, когда заблагорассудится» и лишний раз убедиться, до какой степени он свободен. Цезарь даже сочинил трактат о спасительных и целительных свойствах казни, который повелел выучить наизусть всем. Отныне пусть каждый сознает свою вину, поскольку он подданный Калигулы, которому безраздельно принадлежит право карать и миловать.

Высшего драматизма игра Жерара Филипа достигала в сцене с сенатором Мерейей. Заметив, что тот украдкой принимает противоядие, Калигула пускается в казуистические рассуждения.

Выслушав отказ Мерейи выпить чашу с ядом, Калигула прыжком бросается на него, сбивает навзничь на ложе и кулаком забивает чашу в рот. Затем царственно созерцает предсмертные судороги жертвы, и когда Мерейя испускает последний вздох, машинально потирает руки.

И с этого момента Жерар начинал играть трагедию медленного прозрения Калигулы. Ее первое пластическое оформление выразилось в жесте, с которым цезарь отпатывался от обезображенного трупа с разбитыми зубами и кровоточащим ртом. Оно было и в ничего не видящем полусомнамбулическом взгляде, вперенном в одну точку, в нервном потирании рук и, наконец, в стремительном пробеге по сцене, точно Калигула спасался от самого себя. Этим как бы предварялся третий этап в эволюции Калигулы—Жерара Филипа.

В последних сценах второго акта (беседа с юным поэтом Сципионом) Калигула казался надломленным и душевно опустошенным. Голос Жерара звучал глухо и монотонно, сам он еле передвигал ноги, руки висели, как плети, движения потеряли координацию. На ответ Сципиона, что «поэзия врачует самые тяжелые раны», Жерар, сдерживая накопившееся отчаяние, устало отзвывался:

— Раны? Ты это мне говоришь назло. Потому что я убил твоего отца. Ох, если бы ты знал, какое это точное слово. Рана!

Он окидывал Сципиона пустым взглядом, потом вдруг стремительно привлекал его к себе и, зажав в ладонях лицо юноши, шептал:

— Почитай мне твои стихи. . .

В шепоте Жерара сквозили и просьба, и желание развеять поэзией темные мысли, и смутная надежда на духовное сближение со Сципионом, который, возможно, поймет его и простит. Поэтому так кротко Калигула—Жерар выслушивал отказ Сципиона, просительно уговаривал его, и когда тот нехотя начинал свой рассказ о римских холмах, тихом умиротворении, которое с собой приводит вечер, Калигула, поддавшись поэтическому порыву, вторил ему в один голос своей импровизацией о криках стрижей, чертящих зеленое небо, о запахе дыма и вечерней листвы, о дорогах, утонувших в тени мастиковых деревьев и олив. В эту минуту Сципион и Калигула казались родственными душами, и казалось, больше нет кровавого цезаря и придворного

поэта, а есть два человека, для которых существуют одни и те же ценности.

— Неужели нет ничего, что привязывало бы тебя к жизни? — участливо спрашивал Сципион в конце сцены.

— Есть. Презрение к самому себе.

Эту реплику Жерар произносил после минутной паузы, и она звучала неким откровением Калигулы, публично расписывающимся в том, что жизненный выбор сделан неправильно. Но мосты были сожжены, и отступать ему некуда.

Третий акт, самый важный в пьесе, игрался Жераром Филипом со всем трагедийным блеском. Калигула, казалось, пришел к нравственному тупику: его последние безумства совершались уже по инерции и лишь усугубляли приговор, который он готовил самому себе. Драматургический материал ставил перед актером сложнейшую задачу: сохраняя тот же внешний рисунок образа, раскрыть внутреннее перерождение, прозревание Калигулы и драму его духовного краха. На первый взгляд в характере бесноватого цезаря ничего не менялось: одержимый желанием невозможного, он разыгрывает перед патрициями чудовищный фарс, выступая в окарикатуренном площадном одеянии Венеры. Из страха все принимают участие в церемонии, пародирующей самое святое — религиозный обряд. Возносятся молитвы богине, просьбы о заступничестве и об исполнении желаний, и Жерар—Калигула кривлялся на подмостках, упиваясь своей последней акцией — наконец-то он сравнялся с богами, и невозможное свершилось.

— Осквернив землю, ты глумишься над небом, — пеняет ему Сципион.

Но теперь уже иначе выслушивает его резоны Калигула: он обороняется логическими доводами, спорит с ним, как с идейным противником, и, сознавая его правоту, в то же самое время воспринимает Сципиона как свой второй голос.

Диалог велся в напряженном темпе. Калигула—Жерар с подчеркнутой демонстративностью полировал ногти на ногах, и только запальчивость и нервозность, с которой он отвечал Сципиону, выдавали, как серьезно занимает его этот разговор.

Начиная с этой сцены в игре Жерара Филипа все отчетливее обозначалась нота обреченности Калигулы и его полного внутреннего фиаско. Еще больше горбились его плечи, еще сильнее тускнели глаза, где недавно пылал огонь разрушения. Оттого так вяло и без особого интереса выслушивал Калигула донос старого патриция о заговоре, оттого с таким мрачным отчаянием рассматривал он себя в зеркало, глухо приговаривая:

— Слишком много смертей, кругом мертвецы, земля пустеет. В последнем действии спектакля Жерар играл не драму прощения Калигулы, а трагедию расплаты за учиненные злодеяния. Внешне рисунок роли не менялся: под воинственно-визгливый рокот систров и цимбал Калигула в кургузом платье танцовщицы, с цветами на голове отплясывал странный танец перед патрициями, участниками заговора, а после постыдного представления отправлял на казнь своих зрителей — римских нобилей. Но если прежде крутые расправы диктовались желанием Калигулы утвердиться в «невозможном», то теперь Жерар—Калигула как бы упивался сознанием своего падения и все ожесточенней копил совет с новыми преступлениями. Физическая смерть от руки заговорщиков уже не страшила его, ибо он чувствовал, как внутри все очерствело, оборвалось, умерло.

Он катился по наклонной плоскости безумия, увлекаемый инерцией поступков, назло себе и наперекор собственной воле. Поэты, наперебой сочиняющие стихи о смерти, призваны им для того, чтобы душой подготовиться к встрече своего последнего часа, когда свершится возмездие.

В движениях Жерара сквозило отчаянье затравленного зверя, яростное противление смерти и в то же время покорность и почти смирение, рожденные сознанием неотвратимости расплаты.

Все ему изменило, все отвернулись — только безропотно любящая Кезония еще подле него и пытается найти оправдание действиям Калигулы. Но он ее не слушает — его пальцы впиваются в горло Кезонии, выкаченные глаза тупо уставились в одну точку, с губ срывается последняя исповедь, — Калигула хочет очиститься перед смертью.

— Я живу, убиваю. Я — безумная разрушительная власть... Это и есть счастье. Счастье в мучительном освобождении от всего в мире, счастье во всеобщем презрении, крови, ненависти, окружающей меня.

Калигула — Жерар хохочет, бесовски, остервенело, руки все сильнее сжимают горло Кезонии, она уже хрипит. И вот Калигула волочит по полу ее безжизненное тело, швыряет на ложе и надсадно кричит:

— И ты была виновата во всем. Убийство — не выход для нас.

И вдруг он разом обмякает, скрючивается, исподлобья бросает взгляд в зеркало и злобно шипит своему двойнику:

— Калигула! Ты виноват. Но кто посмеет осудить тебя в этом мире, где нет судей, нет правых и виноватых? Как горько идти

навстречу гибели! Я боюсь смерти... Что это? Звон кинжалов. Это невинные идут судить меня.

Жерар мечется по сцене, хватая кресло и с размаху кидает его в зеркало. Летят осколки, и в ту же секунду Калигула взят в кольцо заговорщиками. Он пятится, лицо искажено ненавистью и страхом, падают удары: в голову, в спину, в грудь. Калигула истерически хохочет, хрипит, оглашая сцену душераздирающим криком:

— Я еще не умер!

Медленно опускался занавес.

Глава третья

МУЗА, КОТОРОЙ НЕ БЫЛО У ГРЕКОВ

Слова взвизгивал занавес. Жерар раскланивался у рампы, широко улыбаясь, приветствовал зрителей, для которых убийство Калигулы подтверждало нравственную правоту Освобождения. По вечерам имя Жерара Филипа вспыхивало неоновыми буквами над входом в театр Эберто, множилось число поклонниц, восторженно встречавших его после спектакля, все чаще критика называла его «великим актером Франции». Восторги доходили до смешного: как-то раз к нему в уборную вбежала Марлен Дитрих. От волнения она бессвязно выкрикивала: «Потрясающе! Гений! Это было, как удар молнии!» Жерар был растроган и польщен — о взыскательности знаменитой кинозвезды он уже слышал от друзей. Сияющие глаза Марлен, ее полубезумный вид были для Жерара лучшей наградой и самой изысканной похвалой. Вечером они вместе пили чай, беседовали о театре и кино. Дитрих с жаром говорила о кинематографе, убеждая Жерара в том, как ему необходимо сниматься.

— Где вы еще с вашей молодостью, красотой и талантом сможете развернуться в романтическом амплуа? Романтизм в театре — дело прошлое, а в кино — будущее. С вашими данными, Жерар, на экране можно делать чудеса.

Жерар слушал ее, но с явным скепсисом. Прежний опыт внушал ему опасения, но последние успехи французского кинематографа явно обнадеживали.

В начале сороковых немецкая студия УФА заполонила французские экраны и ради своего вящего процветания изгнала из проката американские фильмы, и французское кино, лишенное возможности говорить открыто о своей неавности к поработителям, постоянно прибегало к романтическим ирреальным сюжетам. Они были сказочны, демонстративно поэтичны и, казалось, не имели никакого отношения к Франции той поры. Во всяком случае, немецкий отдел пропаганды, обосновавшийся с июня сорокового в одном из старинных особняков на Елисейских полях

и контролировавший прессу, издательства, радио и кино, пропустил и «Вечерних посетителей» Карне, и «Вечное возвращение» Деланнуа по сценарию Жана Кокто.

Декабрьская премьера «Вечерних посетителей» (1942) в кинотеатре «Мадлен» стала сенсацией. Парижане рвались увидеть картину Карне, того самого «гнилого интеллигента», которого вишистские апологеты обвиняли в антипатриотизме и растлении французской нравственности. Ведь его «Набережная туманов» якобы отравила соотечественников упадническими настроениями, разложила армию (!) «ферментом поражения». На сей раз не было мглистого призрачного Гаврского порта, где преступление и убийство по указке судьбы настигали влюбленных Жана и Нелли, обрекая их на вечную разлуку.

В медлительно-тягучем ритме старофранцузского эпоса на экране, как бы выплывая из тьмы, возникали два всадника — Жюль и Доминик, посланцы Сатаны, неспешно приближающиеся к зубчатым стенам белого замка, высящегося на горизонте. Потом камера Роже Юбера так же неторопливо панорамировала средневековый пир с его чинным ритуалом бражничающих гостей и представлением заезжих гистрионов. Перед французами словно оживал старинный гобелен, на котором с балетной многозначительностью разворачивались перипетии романтической любви Анны, дочери барона Хюга, и Жилия, прислужника владыки мрака, который своими кознями старался сокрушить счастье любящих. Но несмотря на все сатанинские злоумышления Анна заявляла ему: «Если вы превратите меня в старуху или высушенную змею, даже если убьете меня, вы не будете властны над нашей любовью». В финале картины Карне у любовников, обращенных Нечистым в каменных истуканов, по-прежнему бились человеческие сердца, и не случайно в поведении Жилия и Анны критики тех лет отмечали «величие мучеников Сопротивления, претерпевающих пытки в фашистском гестапо».

У парижан сорок второго года Сатана из «Вечерних посетителей» ассоциировался с безумствующим фюрером, сходство с которым даже подчеркивал актер Жюль Берри, а любовь казалась силой, способной противостоять порабощению и произволу. Так древняя романтическая легенда, которая в свое время могла бы выйти из-под пера Байрона или молодого Гёте, внезапно обернулась злободневностью и политической остротой.

Романтический кинематограф Франции занялся восстановлением погранных духовных ценностей, исцеляя новый отечественный недуг — неверие французов в себя и их внутреннюю опусто-

шенность национальной катастрофой. Кино торопилось залечивать психологические раны — в одном сорок третьем на экраны вышло 83 картины. Гремийон в романтическом «Летнем свете» проповедовал единение всех классов в борьбе с фашизмом. Марсель Л'Эрбе в «Фантастической ночи» призывал не чураться зачумленной земли, не бежать от нее в прекрасный вымысел, а строить жизнь сообразно романтическому идеалу.

Кокто с Деланнуа в «Вечном возвращении», заново прочитанной легенде о Тристане и Изольде, утверждали в годы фашистского лихолетья непреходящую ценность подлинных человеческих чувств. В «Вечном возвращении» сталкиваются друг с другом мир романтической любви и мир серой обыденности. С одной стороны прекрасный охотник Патрис (Тристан) и золотоволосая Натали (Изольда), с другой — дядя Марк (король Марк), семейство тетушки Гертруды (двор вероломных баронов) и карлик Ахилл (Судьба). Патрис встречает Натали в грязном кабаке, где ее преследует жених, спившийся и растленный моряк, и уводит ее в дом дяди Марка, старинный замок, где обитает злой рок в обличье уродливого карлика Ахилла, сгорающего от зависти к красоте и молодости Патриса. Ахилл опоит по ошибке приворотным зельем Натали и Патриса, и тогда в замке, в прибежище буржуазной косности, скуки и порядка, вспыхнет небывалая по силе страсть, которой впору сокрушить тысячелетние стены.

Романтическая любовь в фильме Деланнуа бежит пошлости и обыденности, будь то вульгарный кабак, respectable замок или гараж, в который ненароком попадает изгнанный из дома Патрис. Любовь как бы избирает пристанище в каком-то мечтательном междумирье, в искусственно созданном заповеднике, доступном лишь любящим душам. Кокто и Деланнуа лишают кельтскую легенду присущего ей мистического средневекового колорита; им важно подчеркнуть живучесть мифической модели в самой конкретности будничной прозы (она прямо ассоциировалась с военными тяготами), которая оказывается богата незримыми духовными ценностями. Сокровища души Натали и Патриса — порука их рокового тяготения друг к другу, романтическая, небывалая страсть — производное духовности, ее очаг. Носители любви в фильме оказываются хранителями духовных ценностей в пустом, безразличном мире предрассудков, условностей и этикета. Собственно, за это и расплачиваются Натали с Патрисом: она принуждена против воли томиться в опустыленной брачной опочивальне, он — погибает от нуля Ахилла. Их

душам нет места в пошлом мире — на них посягают постоянно грязные руки, и поэтому единственным прибежищем для них, естественно, оказывается смерть. Она гарантирует неприкосновенность их душ, вечный союз и свободу от любого пятнающего посягательства.

Полюбить и умереть за любовь, даже если этот поступок бессмыслен с точки зрения житейской логики, для большинства французов тех лет означало посрамить само насилие, которому подвластно человеческое тело и не подчиняется душа. Французский романтический фильм в военные годы, как никогда прежде, отстаивал первенство «души над телом», наделяя особым могуществом нравственные идеи, которые противостояли злу, физически сокрушающему человека.

Изо дня в день Жерар играл «Калигулу», не теряя надежды на новый ангажемент. По Парижу ходили упорные слухи, что Жорж Лампен собирается экранизировать «Идиота» Достоевского и что уже есть претенденты на главные роли: Жан-Луи Барро — князь Мышкин, Мадлен Робинсон — Настасья Филипповна, Пьер Брассер — Рогожин. Жерар прочитывает роман Достоевского, изучает характер главного героя и, чтобы полностью проникнуть в его психологию, даже беседует с русскими эмигрантами. Затем он самолично и бесстрашно является к Лампену, предлагая свои услуги.

По счастью для Жерара, Барро к тому времени отказался от съемок, а Лампен, видевший Жерара в «Содоме и Гоморре», ничего не имел против. Однако имя Жерара Филипа покамест еще не было приманкой для широкой публики. Поэтому по настоянию продюсера на роль Настасьи Филипповны пригласили Эдвиж Фейер, утвердившуюся в звездах в военные годы.

Мышкин привлекал Жерара своей верой в то, что вселенское зло можно искоренить добром, любовью к людям, миротворством. Князь Мышкин — антипод его Калигулы и сходится с ним в стремлении переделать мир. Только пути у них разные: Мышкин, выстрадавший свою философию добра и уверовавший в очистительную силу страдания, пришел к людям, чтобы приобщить их к нравственной высокой чистоте и помочь в ней найти свое духовное спасение. Можно не принимать в расчет то, что добрые дела князя оборачиваются против него самого и близких, что для Достоевского он жертва. Мышкин бессилен уберечь от страданий человечество, но движет им неистребимая вера в то, что нравственное начало — залог и порука духовного спасения чело-

века в жестоком и несправедливом мире. Поэтому уговоры Лампена, сводившиеся к тому, что внешне и внутренне Жерар должен ориентироваться на Христа, были приняты Филипом, хотя и с оговорками.

Как трудно днем в павильоне быть новоявленным Христом, а вечером на сцене выступать «демоном зла» — Калигулой! Точно круглосуточно играешь трагедию света и тьмы, где заключен весь тысячелетний человеческий опыт и осмысляются добытые им истины. Во время съемок он ни на минуту не выходит из образа — необщительный, погруженный в себя. Даже за вторым завтраком из него трудно вытянуть слово. Только улыбается простодушными, доверчивыми глазами и треплет жиденькую бородку. Куда девалась порывистая, мальчишеская угловатость движений — они неторопливые, плавные, мягкие. Лицо кроткое, трогательное, точно зеркало его внутренней умиротворенности и доброты. Лишь на площадке перед камерой он чуть заметно хмурится и нервно подергивает бровью: раздражают дубли, крики «мотор», суетящиеся операторы и члены съемочной группы. Да и Лампену трудно приходится с Жераром: он неподатлив, упрям, слишком верит в собственное ощущение образа, советы встречает иронически или пропускает мимо ушей. Эдвиж Фейер, возмущенная этой демонстративной самостоятельностью Жерара и его нежеланием остаться неразличимым в ее тени, устраивала истерики, а после премьеры «Идиота», когда критика в один голос заявила, что в фильме по-настоящему удался только князь Мышкин, перестала даже кланяться Жерару.

Критика обошлась с лентой Лампена безжалостно. Марсельские прокатчики с дерзкой откровенностью заявили, что «фильм лучше было назвать не «Идиот», а «Идиотка». Оно больше бы подошло этой абракадабре, а заодно нацелило бы на то, что героиня его — прославленная звезда, а ее партнер-молокосос достался ей в виде приложения». Жорж Маньян во «Французском экране» (5 июня 1946 года) писал о том,⁸ что «Эдвиж Фейер... никакая Настасья Филипповна. Актриса трудилась по мере сил — она убеждает, располагает к себе, даже умиляет. Но душа Настасьи Филипповны так же непостижима зрителю, как и роман, где они с ней встретились». Жорж Садуль на страницах «Леттр франсез» (21 июня 1946 г.) оказался более снисходительным: «По-моему, прав один мой «славянский друг», сказавший о фильме: «Они же экранизировали Бальзака, а не Достоевского». В самом деле, интрига и характеры выстроены на экране по логике старой традиции наших отечественных романистов. Жорж

Лампен умеет вести действие, управляться с актерами, выбирать интерьеры и пайти в парке Сен-Ло тот самый свет, в котором купались кринолины, когда Адольф Браун снимал на дагерротип Наполеона III. В труднейшей роли князя Мышкина Жерар Филип показал себя одним из лучших актеров нашего времени, а Эдвиж Фейер... лучше всего там, где покорно следует за режиссером, а не демонстрирует свои «звездные повадки».

Фильм Лампена принадлежит к тем печальным кинематографическим примерам, которые хочется объединить под шапкой «Как не надо экранизировать Достоевского». Режиссеру не помогли ни его «русские корни», ни знание России, ни сотрудничество с Александром Бенуа и Юрием Анненковым, помогавшим создавать эскизы декораций и костюмов к «Идиоту». Сегодня изъязны фильма кажутся кричащими, почти карикатурными. В этой семичастевой ленте есть все, что отличает западный рыночный боевик или мелодраму из русской жизни: тут и развесистая клюква, и сусальность, и сугубо мистическое толкование «таинственной русской души». Лампен выбрал из «Идиота» все, что укладывалось в портативную салонную мелодраму, достойную пера Викторьена Сарду и способную умиливать до слез французского обывателя. Порою кажется, что Лампен отродясь не держал в руках романа Достоевского, а познания о России Александра II черпал из наивно-пошлых мемуаров Готье или Александра Дюма. Петербургские персонажи «Идиота» под густым слоем парижского грима, которого не пожалел режиссер, карикатурны до пародийности.

Генерал Епанчин в фильме — эдакий верзила с фельдфебельскими усами вразлет, провинциальный остряк с дурацки вытаращенными глазами, под стать ему — генеральша, напоминающая видом тургеневских приживалок, а манерами прустовскую мадам Вердюрен, рядом с ними «голубая», пришибленная Аглая. Унылая посредственность Парфен Рогожин, с вялым отечным лицом и в армяке, удивительно смахивает на купчиков из пьес Островского. Настасья Филипповна в исполнении Эдвиж Фейер — точь-в-точь записная благородная кокотка с европейским шиком, очередная французская вариация на тему Манон Леско или Маргариты Готье, чудом оказавшейся в русском интерьере.

В фильме есть и всепременные цыгане у Яра, и тройки с бубенцами, и Настасья Филипповна, пляшущая «цыганочку» и стаканами хлещущая водку, и трактир, где почему-то Рогожин покупает Библию у спившегося Лебедева, а из Книги бытия многозначительно выпадает пож. Не обошлось без приторной

эротика, развязной и оскорбительной по отношению к Достоевскому, на радость зрителю демонстрировался «размах русской души»: лихо у Лампена смахивает утварь со стола распоясавшийся пьяный «мужик» Парфен Рогожин и неистово-бешено топчет его золото и бриллианты «жрица любви» Настасья Филипповна! На эти коммерческие издержки, из которых соткан фильм, не стоило бы тратить времени, если бы они так явственно не подчеркивали пропасть, лежащую между князем Мышкиным Жерара Филипа и фактурой фильма Лампена.

Казалось, этот принц из сказки очутился случайно в самой гуще пошлых издерганных людишек и заведомо обречен на полное непонимание ими. Рядом с их человеческой мелкостью фигура Мышкина приобретала почти монументальную значимость.

Первое появление Мышкина—Жерара Филипа на экране сразу вызывало ощущение «вполне прекрасного человека», как определял своего героя сам Достоевский. С дорожной сумкой, напоминающей суму русского странника, в простой, не лишенной изящества поддевке он неторопливо подымался по белой мраморной лестнице епанчинского особняка и озирался вокруг восхищенными глазами. Он кажется пришельцем с другой планеты, спустившимся в мир людей, чтобы оставить среди них «неисследимую черту».

Но как трудно это осуществить! Простота и неискательность князя Мышкина сразу встречались осуждающе и насмешливо его вельможным родственником. Чередование крупных планов — полное доверия, даже робости, удивительно просветленное лицо Жерара Филипа и самонадеянные водянистые глаза генерала Епанчина, прощупывающие этого неловко переминающегося юношу, — контрастная игра их подчеркивала человеческую полярность этих героев, и усугублялась она в эпизоде встречи Настасьи Филипповны и князя Мышкина. В фильме отсутствует известная сцена с портретом Настасьи Филипповны, так что Мышкин видит ее впервые. Удивленно разведенные руки, почти молитвенное выражение лица Жерара, благоговейно созерцающего явившуюся ему красоту, — весь пластический рисунок найден актером безошибочно и точно.

Но странное дело: в эпизоде у Иволгиных в сцене с Ганей, взявшим на себя неблагоприятную миссию посредника в торгах вокруг Настасьи Филипповны, она естественно вписывается в круг этих ничтожеств, в своем лицемерии возмнивших себя лучше ее. Возможно, в чем-то она чище и благороднее их, но эти прочно усвоенные светские манеры, умение так бездумно и салонно бол-

тать («Обожаю детей, в особенности животных», — томно закатив глаза, вещает она), эти кокетливые ужимки дамы полусвета настойчиво связывают Настасью Филипповну с мелким и пустым мирком, где живут Гая, Епанчины и пр. Между ней и Ганей нет существенного различия. Они — одного поля ягоды. Поэтому и не рождается взаимопонимание между ней и Мышкиным, который лишь удивляет героиню непохожестью на привычное окружение. Оттого ее реплика: «Прощайте! Вы первый человек, которого я встретила», — звучит шутливо-комплиментарно, не более.

Иное дело Жерар. В этом эпизоде его Мышкин появляется в кадре всего несколько раз, и за минуту экранного времени успеваешь перехватить его растерянно-восхищенные взгляды, направленные на Настасью Филипповну, детское выражение полуоткрытых губ, застывший излом вскинутых бровей. Жерар играет встречу с красотой. Его Мышкин потрясен, собственное присутствие рядом с этим женским совершенством кажется ему неуместным, равно как и грубые препирательства и дразги Иволгиных. Поэтому его вмешательство — попытка защитить красоту от оскорбительного соприкосновения с пошлостью, поэтому пощечина Гани Иволгина покорно принимается им самим. Жерар растерянно трет щеку, но в его глазах нет ни укоризны, ни гнева, ни отчаянья, и это непротивление злу кажется вполне естественным. Разве может схватиться с ним беспомощный рыцарь добра, служитель чистой красоты? В Мышкине Жерара Филипа не ощущалось болезненности и внутреннего надлома, ни четко выраженного христианского заряда. И даже если б Мышкин обладал им, ему просто не на что его расходовать — так мелка среда и так ничтожно окружение. Трагической коллизии Достоевского не могло возникнуть в силу духовного неравенства Мышкина, Рогожина и Настасьи Филипповны. Мышкин Жерара Филипа действительно сильно выделяется, потому что характер нарочито романтизирован. В самом деле, добрый прекрасный молодой человек, появившийся неизвестно откуда, трогательно пасующий перед грубой силой, очень напоминает одиноких мечтателей Гофмана и Мюссе. Пошлое окружение его не понимает, больше того, будучи невосприимчивым к красоте, встречает с откровенной враждебностью ее верного палача. В их глазах князь Мышкин относится к числу простодушных фантазеров, «идиотов» с практической точки зрения, чьи жизненные мерки неприемлемы для прозаического взгляда на вещи. Актерский рисунок Жерара был таков, что его князь Мышкин в силу романтичности и принципиальной немелодраматичности характера оказался как бы вне

фильма. Чем сильнее раскручивалась мелодраматическая пружина, тем становилась все очевиднее не только полная отторгнутость Мышкина от истерички Настасьи Филипповны и подгулявшего купчика Рогожина, но и непричастность его к происходящему. Трагического треугольника Достоевского в фильме нет и в помине, да и не может быть; Рогожин и Настасья Филипповна лишены значительности характеров, их связь отдает страстишками из бульварного романа, а Мышкин, чья любовь к «la belle Nastasia» едва обозначена, легко изымается из этого треугольника, как, впрочем, из фильма Лампена в целом. И даже если режиссер уделит бы Филипу больше экранного времени, меньше направляя камеру на удивительно круглые, мраморные плечи Эдвиж Фейер, если бы он даже вывел Мышкина на первый план, Достоевский не много выиграл бы от этого. Зато выиграл бы Жерар Филип.

В фильме ему отведено так мало кадрового пространства, что характер Мышкина—Жерара напоминает беглый эскиз. В нем нет философской перспективы, глубины, зато есть черты, которыми наделил его Жерар Филип от своей актерской молодости. Конечно, душевная просветленность и трогательная доброта его князя Мышкина в полной мере согласуются с «Идиотом» Достоевского, но герой Жерара Филипа не прошел испытания действием, а, стало быть, остался в пределах идеальной романтической трактовки. Пожалуй, только в двух эпизодах фильма робко проглянули его живые, полнокровные черты. Проступили наперекор Лампену, вопреки заданной актеру статичности и скульптурной декоративности, в эпизоде с Рогожиным, где Мышкин обменивается с ним нательным крестом, и в финале фильма.

В первой сцене Жерар активен в своем желании урезонить Рогожина и направить на путь истинный его душу, погрязшую в заблуждениях и пьяном разгуле.

— Помни, Парфен, что ты перед богом стоишь. Бог на тебя ежеминутно смотрит,— в словах Жерара сквозит убежденность проповедника, искренняя готовность обратить Рогожина к добру. Ясные глаза Мышкина просительно и жалостливо устремлены на заблудшего христианина, руки Жерара любовно скользят по плечам «живущего во зле». Крест, доверительно протянутый Рогожину, выступает единственным способом приобщения к той духовной чистоте, которой полон Мышкин. Но, не подкрепленный дальнейшим, эпизод повисает в воздухе. Живой Мышкин Достоевского промелькнул лишь на мгновение. Вспышкой подлинных чувств Жерар покоряет в последних кадрах.

Потрясенный трагической гибелью Настасьи Филипповны, он вдруг разом утрачивает свой романтический лоск, черты прекрасного лица как бы сводит судорога боли и неподдельного отчаяния. Мышкин, пошатываясь, подходит к киоту и, уронив руки пред иконой богородицы, плачет истошно и горько, как смертельно обиженный ребенок.

— Отчего люди рождаются несчастными? Отчего, господь, ты спокойнo глядишь на их страдания? Разве это по справедливости?

Слова не звучат вызовом, скорее, сквозь рыдания в них пробивается тихий укор, сетования, ощущение своей полной беспомощности перед непоправимо злым миром. Только в финале фильма Мышкин—Жерар Филип в полную меру мучится сознанием своей вины в крестном пути всего человечества. Приходится лишь пожалеть, что драматизм мышкинской ситуации обнажается не в начале фильма, но упрекать Жерара Филипа грешно. В границах лампеновской поделки он и так достиг невозможного.

Успех в «Идиоте» окрылил Жерара и примирил его с кинокамерой, да и всплеск романтизма в послевоенном французском кинематографе сулил Жерару многое.

Романтический французский кинематограф теснейшим образом связан с Освобождением. И не только потому, что августовский прорыв фронта в Нормандии (сорок четвертый год) и стремительное продвижение союзных войск совпало с премьерой романтической «Кармен» Кристиана Жака, когда толпы парижан осаждали кинематограф «Нормандия», как бы закрывая глаза на нескончаемую вереницу немецких танков и грузовиков с солдатами, которая ползла по Елисейским полям. Эту прелюдию Освобождения кинематограф приветствовал буйством страсти и неприрученной любви, которую воплощали Кармен — Вивиан Романс и Хозе — Жан Марэ. А в марте 1945 года, в уже освобожденном Париже, во дворце Шайо Карне с Провером показывали своих «Детей райка», фильм, возвращенный в лихорадочной военной атмосфере студии «Викторин».

Он был пужен французам, потому что его героями были легендарные любимцы романтического прошлого Франции (мим Батист Дебюро и актер Фредерик-Леметр), воплощавшие национальное духовное богатство и разные стороны галльского духа — его искрометную ироничность, утонченность и лукавую легкомысленность. Не случайно в центре фильма оказалась тема искусства и жизни, тема их трагической несовместимости и разделенности. Акценты в «Детях райка» Карне расставил в угоду

романтической эстетике: искусство гораздо полнее и богаче жизни, реальность, напротив, беднее и тусклее искусства.

Французский театр прошлого (он символизирует у Карне искусство вообще) представлен в фильме средоточием добрых и разумных человеческих начал, нравственных ценностей и подлинности. Актеры рыночного «Фюнамбюля» — Батист, Натали, Фредерик, Гаранс — такие же «дети райка» (они же — «дети рая», неиспорченные и нравственно здоровые), как и публика, с восхищением или улюлюканьем следящая за ними с галерки.

Пантомима, прославленное детище французской сцены, мыслится создателями фильма в качестве универсальной и постоянной модели человеческих взаимоотношений, которая равно реализуется как на сцене, так и в жизни. Герои, составляющие эту модель, оказываются в фильме носителями важнейших нравственных начал.

Двойственность героев — маски пантомимы (Пьеро, Коломба, Арлекин) и живые люди (Батист, Гаранс, Фредерик) — обусловила и двойственность фабулы: реальные конфликты и театральные тесно сплетены, дублируют, поясняют друг друга.

Пышность искусства прошлого, нагнетание страстей и богатство чувств — все это льстило национальному сознанию, најившему «комплекс» во время войны. Несколькоими годами раньше романтический фильм помогал французам выжить, теперь же он способствовал их духовному возрождению.

Искусство — кино и театр — по-разному и с разными издержками взяло на себя эту просветительскую, бодрящую миссию, а укрепить «коллективную душу», утешить ее и поддержать могли только напоминания о блистательном прошлом Франции, подарившей мировой культуре Вийона и Расина, Гюго и Верлена. Начинался тот культурный Ренессанс, который ознаменован в кино творчеством Жана Кокто и позднего Ренуара, Рене Клера и Макса Офюльса, в театре — деятельностью Жана Вилара и Жана-Луи Барро.

Следом за «Детьми райка» Кокто показал свою сказку «Красавица и чудовище», где прозвучала идея гармонического человека, идея просветления и очистительного синтеза. Барочная помпезность картины, ее фольклорное простодушие и чуть лукавый оптимизм баюкали, навеяв обольщающую иллюзию, что не все потеряно, и рисовали будущее в радужных тонах, которым скоро было суждено потускнеть.

Таков был зыбкий послевоенный мир, в котором Жерар Филипп взрослел, выходил на орбиту большого искусства. Жерару

двадцать три года, и он вместе со всеми современниками жил надеждами освобождения.

Наш парусник бросало и кренило,
Сидел петух с повязкой на глазах. . . —

писал Жан Кокто в своем цикле «Пожар». Сорвать повязку с глаз галльского петуха, в пору крушения гуманизма вернуть соотечественникам веру и скрепить распадавшиеся моральные устои — этому время призвало служить Жерара Филипа. Он оказался нужен послевоенной Франции, как насыщенный хлеб.

1946 год принес французам новые трудности. Надежды Сопротивления были растоптаны, страна вступила в полосу холодной войны. Де Голль подал в отставку. Не хватало товаров, в обращении находилось слишком много бумажных денег. Министры продовольствия — сначала добросовестный и практичный Ланшамбон, а затем сердитый Ив Фарж — вели безнадежную борьбу с черным рынком. Спекулировали всем: водительскими правами, продававшимися из-под полы в полицейской префектуре, сахаром, мясом, бумагой. Сегодня газеты сообщали о сенсационных арестах торговцев мясного рынка Ла Виллет, завтра — об обвинениях в спекуляции директора универсального магазина или о предполагаемом расстреле торгашей черного рынка.

К весне трудного сорок шестого года Жерар чувствует, что ему больше не выдержать лихорадочного ритма, в котором он жил последнее время. К тому же слабые легкие опять давали о себе знать, и в апреле, по настоянию матери, вместе с Жаком Сигюром Жерар уезжает на юг Франции, в Пиренеи, где у приятельницы Жака — Николь Фуркад — есть небольшое поместье Гюшен. Николь — жена крупного китаиста и дипломата. С ней Жерар шапочно знаком по Ницце сорок третьего года. Деревенская жизнь в Гюшене превратила это знакомство в прочную дружбу, но тогда Николь еще была далека от мысли, что через пять лет она станет женой Жерара — Анн Филип. Пока она таскает за собой Жерара по горным перевалам, а прогулки эти разнообразятся чтением стихов. Николь любит Нерваля и Бодлера, Жерар — Аполлинера и Верлена, а Жаку Сигюру не до поэтических турниров: он отстукивает на машинке новый сценарий. Спать ложатся рано, встают до света, лень и полная баззаботность. . . И вдруг, как гром среди ясного неба, — телеграмма Жерару от продюсера Греца с предложением выехать на пробы нового фильма Клода Отана-Лара «Одержимый» по знаменитому роману Реймона Радиге.

Перед отъездом в горы Отан-Лара пытался вручить Жерару сценарий Жана Оранша и Пьера Боста. Жерар отнекивался, говорил, что уже староват для шестнадцатилетнего Франсуа, но Отан-Лара не сдался. Теперь же он, сам того не зная, обзавелся союзниками: Николь и Жак уламливают Жерара.

— Конечно, ты малость перерос Франсуа,— урезонивал его Сигюр,— но разве ваши судьбы не схожи? Разве твоя сознательная жизнь не совпала с годами военной сумятицы, разве не выросл ты среди перепуганных войной соотечественников? Разве ты не чувствовал себя потерянным, вдвинутым в развороченный быт и не видел в любви спасение от хаоса? Давай, дружок, отправляйся к Грецу и подписывай контракт.

Жерар понемногу сдавал позиции, а когда они втроем за два вечера перечитали «Одержимого», тревоги его рассеялись. Роман был типичным для французской литературы двадцатых годов. Сколько было этих книг о молодых людях, вступивших в свое семнадцатилетие под скрип перьев, подписывавших перемирие в Компъенском лесу! «Дети случая» Кесселя, «Трудные дети» Кокто... А их герои — поколение, не успевшее сложить головы под Верденом и на Сомме, вступившее в еще пахнущий порохом быт прямо с лицейской скамьи после занятий риторикой и Бергсоном. Подобно Франсуа, каждый из них мог воскликнуть: «Разве я виноват о том, что накануне войны мне исполнилось двенадцать лет? Мне, мальчишке, пришлось войти в зыбкий мир, где даже взрослые чувствовали себя не в своей тарелке». В этих мальчишках из патриархально-уютных домов с достатком та первая война взрастила чувство отрешенности от семьи, среды, общества, укоренила ту самую отчужденность, которая крепла во Франции с конца прошлого века, когда так неистово переживалась несовместимость юношеских мечтаний и бескрылой необходимости выйти в люди, пристроиться, сделать карьеру. Прежде карьера ловкого финансиста (скажем, драйзеровского Каупервуда) или профессия удачливого инженера, вроде келлермановского Мак-Аллана, давали в руки этих молодых людей ключи не только к богатству, но к полной превратности, по-своему романтической жизни. Теперь же места были поделены, и сыну мелкого буржуа без родительской чековой книжки и без врожденных способностей к финансовому делу не приходилось рассчитывать на блага и головокружительные успехи. Время Каупервудов отошло, осталась трудная дилемма: либо незавидный крест неудачника, либо тянуть лямку клерка на службе у крупного магната, расплачиваясь за сытое, но шаткое благополучие. И эти мальчишки

предпочитали уклоняться от выбора — они цеплялись за детство, прятались за молодость, как за надежное забрало от наступающего на них общества. Ершистые, бескомпромиссные максималисты, они встречали в штыки старый, любезный родителям уклад вместе с его приличиями, неписанными этическими условностями, а умудренные житейским опытом родители осуждали своих отпрысков, говоря: «Не иначе, в них вселился бес» (Ils ont le diable au corps).^{*} Одержимые да и только! А одержимым до смерти хотелось продлить, хоть ненадолго, свою независимую юность, закрыть глаза на счета, предъявленные обществом к уплате, погрузиться в единоличье чувств — демонстративно, вызывающе, назло всем!..⁹

Франсуа — Жерар появляется в первых кадрах «Одержимого». Долговязый, худощавый подросток с вихрастой копной волос неторопливо застегивает плащ, и этому спокойному жесту вторят контрастом дальний взрыв и переливчатый звон колоколов, который звучал 11 ноября 1918 года, возвещая перемирие. Он пройдет лейтмотивом через весь фильм Отана-Лара. Камера Мишеля Кельбера пристально и сосредоточенно вбирает в себя предметный фон и конкретность военного времени, отделенного от зрителя сорок седьмого года расстоянием в тридцать лет. Надпись на стене «Убежище», солдаты, возвращающиеся с фронта, ликующая толпа и погребальный кортеж, проплывающий мимо Франсуа, как, впрочем, и все остальное. С первых кадров Отан-Лара заявляет одну из центральных тем «Одержимого» — тему отторгнутости лицеиста Франсуа от развороченного войной мира, неприкаянности молодого человека в чуждой для него жизни.

Франсуа не замечает ничего: где-то бухает артиллерия и надрываются колокола, а он, по-мальчишески держа руки в оттопырившихся карманах, вразвалочку входит в тихий дворик двухэтажного старинного особняка, так же неторопливо поднимается по лестнице, пока не оказывается в пустой комнате. Камера Кельбера с той же прозаической сухостью начнет медлительный предметный перечень: голый матрас, где расположилась черная кошка, уставившаяся на Франсуа немигающими агатовыми зрачками, мебель, стоящая необжито и осиротело, и большое овальное зеркало, из которого на Франсуа глянеть его лицо, серьезное и потухшее. Потом оно начнет расплываться и тускнеть, и из этой зеркальной зыби выплывет, дрожа и растекаясь, стройная фигура молодой женщины, которая с трогательной доверитель-

^{*} Буквально — «у них дьявол во плоти» (франц.)

ностью и нежностью обнимет Франсуа за его узкие плечи. Это Марта, возлюбленная Франсуа, хозяйка этой осиротелой комнаты. И теперь действие повернет вспять, и нахлынувшие на Франсуа воспоминания чередой оживут на экране.

Отан-Лара безбоязненно прибегает к такому проверенному, почти избитому приему, как ретроспекция в «Одержимом», — этот прием не только оправдывает себя, он необходим и у него особая смысловая нагрузка. Ретроспективные кадры проводят еще одну тему фильма — тему памяти. 11 ноября 1918 года — не только день всенародного праздника по случаю перемирия, в этот день хоронят умершую родами Марту, и эти похороны, на которых, таясь от всех, присутствует Франсуа, четырьмя короткими врезками вводят в фильм реальность, в которой остался жить герой, утративший свою возлюбленную, а вместе с ней надежды юности.

Память Франсуа отбирает из хаоса событий то, что существенно для него самого, то, что помогает совершиться мучительному самопознанию героя. Из лирического, размытого повествования Радиге, где важен не сюжет, а то, что стоит за ним — тонкость психологических наблюдений, поэтические недомолвки и лирическая многозначительность, — режиссером усвоено все, что имеет прямое отношение к духовному становлению Франсуа и к его возмужанию. Тема памяти разворачивается в четырех длинных эпизодах «Одержимого», составляющих, по сути дела, содержание картины.

В воспоминаниях Франсуа о первой юношеской любви, о ее перипетиях и роковых поворотах Отан-Лара производит переоценку событий первой мировой войны, перебрасывая к ней мостик от недавнего прошлого — от военных сороковых годов, перевернувших французскую историю.

Бывшая война видится сквозь призму юношеского сознания, еще не умудренного опытом отцов, не смирившегося перед общепринятыми жизненными мерками, которые отвергаются бунтующей душой Франсуа. По молодости лет он еще полон юношеских притязаний к жизни, — они подчас стихийны, подсказаны бурным расцветом молодого организма, буйством его плоти, романтическим парением над реальностью, которую Франсуа хочет построить согласно своим незасемным и бескомпромиссным представлениям. Несчастье Франсуа заключается в том, что пора его возмужания совпала с годами войны, когда привычное течение жизни взорвано и молодого человека со всех сторон обступают требования жизни, засасывающей его в омут неурядиц, мелких и крупных катастроф. Он принужден идти с ней на компромиссы, как пи-

когда прежде считаться с ее претензиями, но чем сильнее их напор и настойчивость, тем яростнее бунт Франсуа, расстающегося со своими иллюзиями.

Что всплывает в памяти Франсуа, оставшегося один на один с зеркалом? Сначала школьный двор, лицей, превращенный в госпиталь для раненых. Камера панорамирует лицейстов, сажающих деревья, с привычной неторопливостью останавливая внимание на делах сугубо житейских, но отмеченных тавром времени. Катят бочку, чтобы запастись водой, несут раненых — стоптанные армейские ботинки, подбитые гвоздями, покачиваются в кадре, шелестят белые халаты сестер милосердия в чистом, просторном вестибюле лицея, который превращен в приемный покой.

В этой предметной обстоятельности Отана-Лара нет лирическо-многозначительной атмосферы, которая неизменно присутствует в предвоенных романтических драмах Марселя Карне, с их экспрессивно подчеркнутой детализацией и преобразованием реальной среды и обстановки, как нет и прозрачной, поэтической сухости лент Ренуара.

Предметный фон картины прозаичен, отбор деталей подчинен строгой исторической логике. Все, что в лирическом повествовании Радиге лишь упоминалось или проскальзывало беглым намеком — госпитали, девочки, собирающие пожертвования фронтовикам, кареты скорой помощи, только что открытые американские бары, веселящиеся парижские предместья, — все обрело в картине Отана-Лара историческую плоть, на которую лишь изредка набрасывается поэтический флер. Оно и понятно: это едва уловимая ностальгия по прошлому самого Отана-Лара, страстного и утонченного любителя «*belle époque*», отдавшего ей восторженную дань в «*Любовных письмах*» или «*Нежной*»; кроме того, в скупой и мужественной лиричности фона сквозит преображающая сила памяти Франсуа, тоскующего по утраченному «вчера», навсегда сросшегося с его Мартой.

Первая встреча с ней ничем не примечательна. Франсуа может молодой привлекательной женщине нести раненого, потом она упадет в обморок при виде крови, засуетится ворчливая, с худым птичьим лицом мать Марты, работающая в том же лазарете, а очнувшись, Марта как бы впервые увидит подростка, который пожирает ее горящими глазами, смутится и поспешно отведет в сторону взгляд. Потом Франсуа настигнет ее у лазарета, непридуманно восхитится ее длинной темной юбкой и шляпой с вуалеткой, скажет, что этот наряд ей гораздо больше к лицу, а Марта,

не зная, как отвязаться от настырного мальчишки, заведет вымученный и прерывающийся разговор о том, как трудно с непривычки в госпитале, как она боится крови, потом замолчит и, не зная, как продолжить беседу, совсем растеряется от жарких и недвусмысленных взглядов, которые бросает на нее этот лицеист.

Жерар — Франсуа — весь напористость, весь как стальная пружина; в нем проступает почти нагловатая настойчивость и вместе с тем в нем столько молодой жадности, «бесстыдного бешенства желаний» и ребяческой искренности, что Марта внезапно почувствует себя обезоруженной и, потом, спохватившись, бросится к речному трамвайчику, желая отделаться от малолетнего ухажера. И тогда Франсуа с копящей ловкостью перемахнет через перила, выронив из ранца школьные тетрадки, и устроится рядом как ни в чем не бывало. Возникнет первое подобие контакта и внутренней связи между героями.

В том же интерьере скромного пароходика великолепная Марта—Мишлин Прель и Франсуа—Жерар Филип, каждый по-своему, заявят в полный голос о своих характерах, непохожих на первый взгляд и схожих по существу. Боязливая, верная мужу-солдату, воюющему на фронте, а еще более верная воспитанному в ней чувству уважения к браку, Марта внезапно ощутит призрачность своих предрассудков, которая окажется тем более явной, чем сильнее к ней привяжется Франсуа и заставит пойти на близость. Впрочем, и в Марте бродят под спудом анархическая стихия чувств, подавленный протест против нелюбимого мужа и смутное желание сбросить с себя бремя навязанного и опостылевшего брака. Своей необузданной, почти первозданной силой чувства, которое сквозит в порывистых ухватках подростка, впервые влюбившегося, Франсуа как бы возвращает Марте утраченное состояние души, дни отрочества, когда такими ничемными кажутся все запреты и общественные препоны.

Вместе с Франсуа Марта совершает очаровательное в своей свежести и непосредственности путешествие в детство. А оно проглядывает в каждом повороте этого непривычного романа. Франсуа продаст альбом марок, и на вырученные деньги они с Мартой пойдут в первоклассный ресторан, где Франсуа возьмет оторопь при виде сверкающей сервировки, чопорных официантов, пугающей белизны крахмальных салфеток и скатертей. Конечно, он отродясь не видывал ничего подобного, тем не менее с важностью и капризностью опытного гастропома заявит, что вино пахнет пробкой, чем не на шутку озадачит пожилого официанта, в чьи обязанности входит беречь честь фирмы. Будет разыграна

церемония дегустации, Жерар—Франсуа отведаёт поданное вино, милостиво кивнет официанту, озабоченному прихотливостью своего молодого клиента, и когда тот отойдет к своим коллегам, чтобы обсудить с ними «чрезвычайное происшествие», Марта с Франсуа прыснут от смеха, по-детски радуясь удавшейся затее.

Труднее всего было найти точный физический ритм существования шестнадцатилетнего подростка. В двадцать четыре года тело уже теряет мальчишескую угловатость, понемногу приобретаемая степенность манер и солидность поवादок. Жерару нужно было вспомнить, как десять лет назад у него стремительно и безотчетно менялось настроение, как импульсивно он реагировал на малейшую несправедливость, на каждую мелочь, идущую наперекор ему. Нужно было заново научиться двигаться, говорить и, главное, действовать так, точно каждый твой поступок совершается непреднамеренно, и делать при этом вид, что ты размышляешь о нем больше, чем есть на самом деле. Найти нужный жест, необходимый ритм движений помогала память.

Жерар вспомнил подростка, с которым столкнулся во время освобождения Парижа. Тогда с Жаком Сигуром они занимались делами в Комитете по снабжению, распределяя среди бойцов Армии Сопротивления талоны на еду и вино. В те дни к Жерару и пришел «отовариться» щуплый, невзрачный семнадцатилетний паренек. Но уже был приказ не давать талонов одиночкам. Паренек, обескураженный неудачей, но не посмеявшийся вступить в пререкания с властями, лихо продемонстрировал им свое недовольство: повернувшись на одной ноге вокруг собственной оси, он присвистнул и отбыл восвояси. В этом жесте было столько мальчишеской бравады, заносчивости и сознания собственной независимости, что память Жерара надолго сохранила его. Именно так «вертится» Франсуа—Жерар, когда его распекают родители за шалопайство, за отлынивание от уроков и занятия бог знает чем. Еще молоко на губах не обсохло, а он завел шашни с замужней дамой и вдобавок женой фронтовика, что уже само по себе вопиющий факт. «Одержимый» Франсуа у Жерара никогда не оказался бы на экране таким убедительным в каждую минуту своего существования, не будь этих точно подмеченных мелочей в мальчишеской повадке, которые он помнил.

Именно потому так бесспорен и точен Жерар—Франсуа, когда он, таща за собой опешившую Марту, торопливо и жадно выбирает в мебельной лавке кровать или когда бросается к почтовому ящику за письмом Марты, беснуется из-за ее робости и уклончивых объяснений, мчится в госпиталь, где, дико выкатив глаза и

тряся Марту изо всех сил, требует, настаивает, истошно кричит, да так, что перепуганная мать Марты выталкивает его взапей из приемного покоя. Все мгновенные перепады настроения — отчаянье, гнев, приливы нежности и благодарности Марте, — вся эта лавина бешеных, неукротимых чувств, обуревающих Франсуа, буквально захлестывает экран. «Не пойду на свидание!» — кричит он отцу, хотя Марта, слабая под напором Франсуа и идя против материнской воли, уже назначает ему открыткой свидание на пристани. Франсуа не находит себе места: ведь еще вчера он видел, как Марта, подхваченная с обеих сторон небритым солдатом и беспокойно озирающейся матерью, шла к себе домой. Пускай нехотя, но шла, даже не оглянувшись на Франсуа, украдкой подглядывающего за ними, и потом он видел в ярко освещенном окне, как его Марта целовалась с этим чертовым солдатом, так некстати вернувшимся с фронта на побывку. Горели вечерние фонари, потом на брусчатку мостовой летели розы, его розы, подаренные Марте, а она даже не вышла, не обернулась; не выглянула из окна, зная, что он, протиснувшись сквозь резные прутья чугунной ограды, стоял там один, преданный ею в своей первой любви. И обо всем этом рассказывают глаза Жерара — Франсуа, горящие каким-то внутренним огнем.

С самого начала любовные отношения Марты и Франсуа осложнены тем, что она — солдатка и что нарушение супружеской верности фронтовику, защищающему родину, не просто безнравственный адюльтер, а вызов общественной морали и гражданскому долгу. Этот конфликт между любовным наваждением и общепринятыми нормами постоянно присутствует в «Одержимом» Отана-Лара как неодолимая преграда, которая изнутри окрашивает трагическими тонами фильм и его героев. Этот конфликт — источник терзаний и колебаний Марты, почти безвольно влекущейся к Франсуа. Их любовь обречена нарушить общественную мораль потому, что Франсуа не желает слушать никаких резонов и увещаний. Им движет не простое сердечное чувство, а бешеная страсть — наперекор всем и вся. Поэтому даже отец Франсуа, всеми силами противящийся «дикому» роману, уступает своему непутевому чаду и ведет его за руку, упирающегося и в то же время отчаянно влекущегося к Марте, на свидание с ней.

Льет ливень, Марта, прикрываясь старомодным зонтом, похожим на огромный мухомор, переминается с ноги на ногу на пристани. Но даже ее жалкий вид не может примирить Франсуа с мыслью, что она была со своим мужем, пошла на близость с ним. Нет, бежать, бежать без оглядки от этой женщины, потому

что для него любовь — это все или ничего. И опять «одержимый бесом» Франсуа ошарашивает степенного папашу мальчишеским максимализмом и непомерной гордыней.

Несостоявшееся свидание с Мартой Отан-Лара монтирует с кадрами, возвращающими зрителя в настоящее Франсуа. Камера Кельбера снова охватит понуро согнутые мальчишеские плечи Франсуа и его скорбную фигуру у церковной стены, а потом под надсадный перезвон колоколов перемирия деловито поплывет за Франсуа, озирающимся по сторонам в церкви, и опять реминисценцией прошлого возникнет резная решетка и в ее проеме те же неистовые глаза Франсуа, ищущего Марту, которой нет в живых. И эта вошедшая в фильм реальность подведет черту первому этапу самопознания героя, дав как бы экспозицию его характера.

Во второй части воспоминаний Франсуа—Жерар проходит испытание любовью, сдает экзамен на прочность и подлинность чувств. Эту актерскую задачу, поставленную Отаном-Лара, точно играет Жерар Филип. Одержимость, взбалмошность и неуравновешенность Франсуа, конечно, не отменяются — эти черты пройдут через всю картину, но во второй ее части то, на чем прежде фиксировалось внимание зрителей, словно выносятся за скобки.

И тут Отан-Лара развернет перед зрителем идиллию Франсуа и Марты, а вместе с ней в фильме во весь голос зазвучит тема — любовь и война. . .

Мягкие блики от полыхающих дров в камине бегут по ворсистой медвежьей шкуре, и Марта, положив голову вымокшего Франсуа на колени, любовно и неумело растирает ему спину. Потом комната погрузится в полумрак, который тревожат лишь отблески затухающего камина да белизна расстеленной постели, и две почти детские руки — мужская и женская — одновременно потянутся к выключателю.

В этой идиллии Жерар—Франсуа иной: он менее ершист и порывист; угловатость движений сменяется плавностью и уверенностью, намекающей на внутреннюю собранность и «взрослость» героя. Взрослость, впрочем, мнимую — Франсуа играет роль «серьезного мужа», который наставляет Марту уму-разуму и всеми силами пытается изгладить из ее памяти воспоминания о супруге-солдате. Но он не оставляет влюбленных, и мать Марты долго будет стучаться в двери с известием о новой его побывке и, потоптавшись на лестнице, так и уйдет ни с чем. Война напоминая о себе, но влюбленные воздвигают против нее мечтательную защиту, и Отан-Лара вместе со своим героем ни за что не желают

принимать войну в расчет. Идиллия продолжается, и впервые в фильме камера Кельбера, забыв о своей исторической дотошности, поэтически преобразит зеркальную гладь озера, его нежную ряску и едва заметно скользящую лодку с Франсуа—Жераром, блаженно заснувшим на коленях Марты. Солнечные блики, рассыпанные по воде, веселое платье в полоску Марты, лениво перебирающей веслами, и умиротворенное лицо Франсуа. В этих кадрах вспыхивает томящая лиричность «поэтического реализма» тридцатых годов, и Отан-Лара как бы утверждает свою преемственность от Фейдера и Ренуара.

Потом ритм картины участится, и Франсуа, прогулявший уроки, будет неуклюже оправдываться перед отцом, произойдет ссора, и Франсуа сбежит из дому. Отныне корабли сожжены, и Франсуа без колебаний пойдет прямо к намеченной цели. Рассудительным голосом взрослого он продиктует письмо Марте, и та послушно напишет мужу, что все между ними кончено и что она не желает его видеть. Марта отправится с письмом к матери, а Франсуа в ожидании усядется на белую медвежью шкуру, и так же, как в начале фильма, черная кошка уставит на него глаза. Завоет воздушная сирена, запыхавшаяся Марта побежит по улице, а потом возникнет лучший лирический эпизод картины Отана-Лара...

За окнами недобро звучат громовые раскаты, которые перемежаются с медными всплесками полкового оркестра и выстрелами—надвигается гроза. Гроза реальная и метафорическая. Через несколько минут уют комнаты нарушат надрывные увещевания матери Марты, которая станет урезонивать недостойную дочь и в конце концов потащит ее за собой к раненому мужу. Но это случится через малую толику времени, а пока Марта и Франсуа, целомудренно прижавшись друг к другу так, словно они встретились накануне, поплывут в томительном танго. И тогда мещанские тарелочки на безвкусных обоях, кружевные салфетки и даже пузатая труба допотопного граммофона, хрипло изрыгающая слезоточивые звуки, вдруг покажутся добрыми ларами, охраняющими этот приют влюбленных. Жерар—Франсуа, в мешковатых брюках и сером потертом свитере с черным широким воротом, серьезно и неумело ведет свою даму в танце, всем своим существом отрицая и зачеркивая притязания войны, стучащейся в двери.

Жерар уже играет не просто бешеное сопротивление войне молодой плоти, — его Франсуа, возмужавший в любви, спокойно отмечает общественные предписания, навязанные войной, как

что-то нелепое, заведомо бессмысленное, с чем просто не стоит считаться.

Франсуа верит в правоту собственной нравственности, поэтому он борется за свою избранницу. «Нужно мужу сказать все!» — говорит он матери, которая пасует перед самоуверенностью зарвавшегося мальчишки. Он не желает слышать никаких резонансов — ему на них попросту плевать. И когда Марта в ужасе сообщает ему, что ждет ребенка, Жерар—Франсуа хохочет, заливаясь, от полного сердца, с какой-то дикарской радостью отдаваясь накотившему смеху, хохочет телом, глазами — так и сверкают его зубы! Что скажут им родители? Да они же теперь сами родители, черт подери, кто посмеет диктовать им дурацкие запреты. Жерар в этом эпизоде — воплощение самой молодости, беспощадной в своем юном кипении, молодости, жадной до жизни и жестокой.

От войны юность защищается юностью, но придет почтальон с запиской от мужа, в которой тот просит Марту навестить его в госпитале. И тогда Марта решит расстаться с Франсуа, решит уехать в деревню, и Франсуа уйдет, а следом за этим опять мерно загудят соборные колокола, возвещающие перемирие, но на сей раз все отчетливее проступят в их переливчатых звонах погребальные нотки. Колокола звонят по Марте, и тоскующие глаза Франсуа будут полны слез, и в то же время в них появится какая-то странная отрешенность от окружающего и покорность судьбе. Потом действие плавно повернет вспять, и теми же скорбными глазами Жерар—Франсуа будет смотреть на толпу лицейских одноклассников, которая ликует по случаю перемирия.

Этим монтажным переходом от настоящего к прошлому Франсуа режиссер подчеркивает социальное звучание лирической темы в фильме. Война отняла Марту и разрушила любовь. Более того, она перевернула жизнь молодого человека, посеяла в нем ощущение неприкаянности и собственной заброшенности в обществе, чьи беды и радости живут розно с его отдельной человеческой жизнью. Франсуа не радуется прекращению войны, потому что его собственное существование отравлено, и ничто не в силах восстановить прежнее душевное равновесие.

Отан-Лара под сурдинку проводит в фильме мысль, которую так беспощадно в тридцатые годы сформулировал Хемингуэй, вложив ее в уста лейтенанта Генри из «Прощай, оружие»: «Мир убивает всех, и все мы лишь муравьи, опаленные костром». На протяжении всей картины Отан-Лара оценивает события с позиций Франсуа, с позиций молодого человека, отстаивающего свое

право на обыкновенную человеческую жизнь. Жерару, чья молодость совпала с годами суровых испытаний для Франции, с войной, заставившей задуматься над самыми важными вопросами бытия, притязания Франсуа были понятны и близки. Ему была близка эта ярость и бешеное желание Франсуа построить жизнь согласно собственным представлениям, не довольствуясь тем, что подкинет случай, а активно добиваться своего.

Потому, когда Марта, заикаясь от плача, пролепечет Франсуа, что все против них и она уедет в деревню, в Жераре—Франсуа вспыхивает неистовое желание сохранить то, чего он добился с таким трудом. В нем опять просыпается бес. С прежним запалом он поругается с отцом, помчится на вокзал, чтобы там, пообезьяни уцепившись за поручни, вскочить на подножку поезда и престоить перед Мартой, опечаленной разлукой с Франсуа.

Он скажет просто: «Что ты тут без меня делаешь?», словно не было размолвки, не звучали ее прощальные слова: «Все кончено, это единственный выход», словно Марта не была подле раненого мужа, разжалобившись, не подносила воду к его пылающим от жара губам. Франсуа не станет слушать ее отговорки («Я еду к бабушке! Оставь меня!»), с новой яростью потащит Марту за собой, и скоро они окажутся в ресторанчике их первой встречи, где царит веселье и люди ликуют после окончания войны. Надрывно гудит «Долгий путь до Типеррери», звучит «Марсельеза», праздничный галдеж и гам...

Но Марте делается худо, и мать увезет ее на стареньком газике, и странным образом конец войны и перемирие окажутся прелюдией к новой разлуке Франсуа и Марты, к осознанию героем своей непричастности к общественному празднику и национальным радостям. Более того, именно перемирие выбьет из-под ног Франсуа твердую почву и поставит перед ним неумолимый вопрос, как ему жить дальше.

Потом будет недолгая предродовая агония Марты, ее предсмертный шепот: «Франсуа», а сам он вместе с мужем Марты долго будет прогуливаться перед домом, не выпуская изо рта сигарету. Картинно и безжизненно сползет с постели на пол рука Марты, догорят в камине поленья, и в последний раз Отан-Лара покажет нам сторбленную и скорбную фигуру Франсуа у церкви. Сквозь черный дверной проем вынесут гроб с Мартой, какой-то тип, размахивая флагом, скажет: «Что такое смерть какой-то женщины по сравнению с таким праздником», — и в потухших глазах Франсуа на мгновение заиграет лихорадочный блеск отчаяния, который сменится тусклой покорностью взгляда, равно-

душно устремленного на ликующую толпу. Именно в этот момент Франсуа—Жерар становится взрослым, именно в эту минуту ясно постигает, какая пропасть лежит между его личными желаниями, стремлением к счастью, к обыкновенной, простой жизни и общественным муравейником, светным и бурлящим, которому нет дела до того, что война сломала чью-то «отдельную» жизнь...

На долю «Одержимого» выпал огромный успех, главным образом у молодежи. Тогда Серж Реджиани сказал памятные слова: «Все складывалось так, словно Жерар был оправданием нашего поколения. У каждого из нас есть свои достоинства, — он же обладал ими всеми зараз».¹⁰

Во Франсуа как бы сфокусировалась судьба поколения Жерара Филипа, выросшего между двумя войнами. Оно было свидетелем Соппротивления, помогало отцам в борьбе с фашистами и не разочаровалось в этом. Война сцементировала их нравственный костяк, укрепила их веру, подчас наивную и почти ребяческую, в добрые человеческие начала, которую не смогли сломить ни будущие социальные неурядицы, ни крах надежд на французское возрождение и моральное оздоровление жизненных основ. Поколение Жерара Филипа было насквозь проникнуто романтическим пылом обновления, который вспыхнул во Франции сразу после Освобождения. Этот пыл не затухал в них, и, несмотря ни на что, они оставались паладинами веры.

Новое поколение, выразителем которого в конце пятидесятых станет герой Жана Поля Бельмондо, начиная с Мишеля Пуакара в «На последнем дыхании» Годара, герой циничный, утративший какие бы то ни было иллюзии относительно гуманистического содержания буржуазной жизни, было совсем юным в послевоенные годы и мужало уже в пятидесятые. Им навсегда остались чужды недолгое самообольщение и романтическая вера в то, что наступят лучшие времена. На их глазах терпели банкротство идеалы, которые вдохновляли отцов, боровшихся с фашизмом. Потому для молодого человека, чье положение отличалось от довоенного еще большими трудностями, пятидесятые годы стали временем крушения надежд и благонамеренных планов. Поколение Бельмондо отныне верило только тому, что можно потрогать пальцем, всему материальному и вещественному, и отметало любые «слова» и прекрасноту. Оно стало презирать нравственные ценности, упиваться эгоистическим индивидуализмом и независимостью от моральной узды.¹¹ С Франсуа оно роднится только своим бунтом, нигилистическим отрицанием буржуазности и общественной морали. Но Франсуа Жерара

Филипа — уже старомодная окаменелость для поколения Бельмондо, потому что Франсуа верит в такие обветшалые понятия, как любовь, романтика, морален даже в своем кажущемся аморализме, антибуржуазном и антиконформистски окрашенном. Во Франсуа—Жераре заявлена, подчас смутно и эскизно, тема предостережения будущим героям Бельмондо, и хотя молодых людей разделяют всего тринадцать лет, это пропасть, разные миры и разные эпохи духовной жизни Франции.

К лету 1947 года «Одержимый» был смонтирован. Июньским утром все собрались в маленьком просмотровом зале, и когда на растерянное и жалкое лицо Франсуа—Жерара наплыл титр «конец», все поняли, что картина получилась. Вспыхнул свет — Отан-Лара, в неизменном сером свитере и широких бархатных штанах, обмахивался картузом и лукаво поглядывал на съемочную группу. Но никто даже не смотрел в его сторону — все взгляды были обращены на Жерара.

Он первым поднялся с места, озабоченно порылся в карманах, достал странную коробочку, старательно и серьезно подул, точно разжигая затухающую золу, и... к восхищенному изумлению присутствующих, над их головами, мерно покачиваясь и искрясь радужными, стеклянными боками, поплыли мыльные пузыри. Кажалось, Франсуа сошел с экрана, чтобы потешить мальчишеской, милой затеей, но Жерар благодарил всех за дружеское участие, за веру в его героя и попрощался со своим сорванцом, с которым сжился и которого успел полюбить.

Но на «Одержимом» стояла печать отверженного и изгоя. Печальная слава литературного первенца Радиге через двадцать пять лет воскресла с новой силой, преследуя его экранного двойника, который впервые появился перед зрителями и жюри Международного фестиваля в Брюсселе. В середине просмотра посол Франции демонстративно покинул зал. Это решило участь фильма. «Безнравственное возрождение безнравственного Радиге», «прославление дезертирства, анархии и адюльтера», «поношение патриотических идей», «для Отана-Лара не существует понятия родины, как нет у него гражданского чувства...» Опять, как четверть века назад, «Одержимого» шельмовали зоицы, окуная перо в чернила желчи и сарказма. Крошечный тираж, католическая цензура в Бордо запретила прокат («фильм позорит освященный церковью брак и поощряет распутство среди молодежи»), в Бретани Общество ветеранов войны в союзе с добродетельными родственницами, до смерти боявшимися, как бы их маленькие

Франсуа не поотбивали замужних дам, кричали в местных газетах: «Аполитичный, разнузданный, аморальный фильм — запретить и не мешкая!»¹²

Среди этого улюлюканья раздавались редкие, но мощные голоса одобрения: телеграмма от Жана Кокто — «Спасибо за Радиге! Если не приструнить цензуру, то скоро почтут безнравственным показывать цветные фильмы вдовам в трауре», «Одержимый» полон глубокого историзма, высокой человечности; это серьезная отповедь войне» (Роже Вайан), «Позор! Мы опять оказались тартюфами» (Клод Мориак). Как ни смешно, добропорядочный священник Пишар проявил большую дальновидность и честность, чем его собратья «во Христе и в миру», — в «Темуаньяж кретьен» появились такие строки: «Отан-Лара прав, показывая нам героев привлекательных и в то же время отталкивающих. Не являются ли те, кто негодует по этому поводу, фарисеями, склонными скорее укрывать аморальное поведение за лакированной вывеской об общественном благочинии, чем бороться за подлинную чистоту нравов. Господь бог — он не боялся быть реалистом...»

Тучный, круглый, как колобок, Превьер долго не выпускал Жерара из объятий, и тот, растроганно и благодарно, выслушивал слова признания своего единове́рца.

— Это больше, чем фильм, и это твоя лучшая роль. Дай бог, чтобы тебе случилось сыграть еще раз что-нибудь подобное!

После «Идиота» и «Одержимого» Жерар Филип прочно утвердился в амплу героя-любовника на французском экране. Много их повидали французы за пятьдесят лет: уже сложились каноны красоты и поведения, уже не одна звезда закатилась на кинонебосводе, и не одна звезда на нем засияла новым светом. Иронично-насмешливый критик журнала «Синема» Пьер Филипп, очертив эволюцию героя-любовника, нашел в длинной череде героев место Жерара Филипа:

«Он — олицетворение всей молодости мира, он умеет с поразительным искусством переходить от смеха к слезам, умеет с равным успехом играть простолюдина и аристократа, мятущегося юношу и умудренного опытом мужа. Он появится перед зрителем в костюме и пижаме, в брюках и мундире, сутане и куртке, с неизменным вихром непокорных волос и взглядом неотразимым, ликующим и искрящимся, как молодое шампанское...»¹³

Глава четвертая

МЕЖДУ РАМПОЙ И КИНОКАМЕРОЙ

Успех Жерара в «Одержимом» не мог, конечно, не привлечь к нему внимание Голливуда. Последовали приглашения, выгодные контракты, сценарии, написанные специально для него. Жерар отказался, и не только потому, что не любил Америку. Против Голливуда он ничего не имел: обожаемые им «Дилижанс» Форда, «Лицо со шрамом» Хоукса и «Гражданин Кейн» Орсона Уэллеса родились в павильонах на Биверли Хилз. Жерар понимал, что он необходим дома, и неодобрительно косился на Мишлин Прель, которая соблазнилась бешеными гонорарами и посулами американских режиссеров сделать из нее новую Риту Хейворд. И когда через два года Мишлин встретила с ним в павильоне студии «Викторин», где Шарль Буайе снимал дурацкую комедию «Все дороги ведут в Рим», Жерар, глядя на свою усталую, немного постаревшую «Марту», еще раз убедился, что поступил правильно. Короче говоря, вместо Америки в марте 1947 года он уехал в Рим, где Кристиан-Жак начинал съемки «Пармской обители» по роману Стендаля.

Вероятно, ни один фильм этого режиссера, никогда не пытавшегося заигрывать с авангардным кино и даже кокетливо утверждавшегося в амплу ловкого ремесленника, не вызывал такой напряженной и страстной полемики, как «Пармская обитель». В критическом поединке скрестили шпаги виднейшие представители французской культуры — тонкий и, вероятно, лучший критик послевоенной Франции Андре Базен, знаменитый стендалевед, издавший академического Стендаля в серии «Плеяда», Анри Мартино и закоренелый бейлист Луи Арагон. Стоит прислушаться к этой разноголосице.

«Сейчас нам покажут, — писал Анри Мартино в статье «Как мы далеки от Стендаля», — как Фабрицио потешно прицепит себе большую саблю на придворном приеме и закружится в головокружительном вальсе, держа за талию Сансеверину, что не очень-то подходит молодому аббату... Впрочем, из фильма трудно уяснить,

что он за птица: ни духовное лицо, ни мирянин, ни офицер. И зачем нам постоянно твердить, что Фабрицио — бедный сиротка или что маркиз Крешенци — выскочка, наживший состояние торговлей хлебом и купивший себе титул на эти деньги? Разве только для того, чтобы оттенить неправдоподобие тех сцен, где Фабрицио в первую брачную ночь нерешительно замирает на пороге спальни молодоженов и держится со своей супругой Клелией так добропорядочно и сдержанно, что ему позавидовали бы многие герои из пуританского хлама Жоржа Оне.

Гениальные сцены в романе Стендаля — у Кристиана-Жака проходные. Я имею в виду, главным образом, поединок Фабрицио и Жилетти подле глинистой речонки, где оба противника довольно долго и постыдно топчутся в грязи. Вся патетическая напряженность намеренно снята и оборачивается комизмом. А что стоит такой образчик дурновкусия, привнесенный в сценарий против воли Стендаля: оргия с женщинами и танцы, устроенные во внутреннем дворе тюрьмы. Зачем Клелия на эспланаде оказывается сообщницей бегства Фабрицио и даже помогает ему привязать в нужном месте веревки? А эта немислимая башня Фарнезе, больше похожая на небоскреб, чем на стендалевское узилище. К чему эти революционные сцены, затянутые, худосочные, усыпляющие однообразием и такие чуждые Стендалю? Зачем столько ляпсусов и накладок, искажающих картину нравов и дух эпохи: Фабрицио без сапог моется перед герцогиней, а та, в свою очередь, мажется ночным кремом перед Моской и Фабрицио? А диалоги в фильме? Да это же язык торговки селедками. Стиль, ритм, нежный пленительный воздух стендалевского романа начисто исчез из этого банального фильма». ¹⁴

В отличие от резкой отповеди Мартино Луи Арагон всячески превозносил картину Кристиана-Жака, считая, что со времен прославленной «Ванины Ванини» Фон Герлаха и Карла Майера не было фильма, более отвечающего духу Стендаля. Вот его отзыв:

«Что стоит фильм «Пармская обитель» и не является ли он предательством по отношению к Стендалю? Я смотрел этот фильм с таким же невыразимым волнением, какое вызывали во мне «Грозовой перевал», «Петер Иббетсон» или предвоенный фильм Ренуара, провалившийся у публики... Как он назывался? Ах, да — «Правила игры»...»

Случись Стендалю прочитать отзывы прессы за последние дни, он вволю посмеялся бы. Бесконечные сомнения, которые выражают критики по поводу самой темы, не заключают в себе ничего

смешного. Но если есть на свете человек, который безо всякого стеснения брал себе все, что плохо лежало, и спокойно переносил в свои произведения целые пассажи чужих авторов, так это как раз Анри Бейль. Когда подумаешь об этом, так прямо оторопь берет: как можно упрекать кинематографистов за некоторое неправдоподобие их фильма, если сам роман, чье действие разворачивается в начале XIX века, — переработка истории, случившейся в XV, когда Сансеверина — это Ваночца Фарнезе (шлюха, нажившая себе состояние распутством), Фабрицио — ее племянник Алессандро, а граф Моска — кардинал Ленцуоли, племянник папы Каликста III.

Мне кажется, что «Пармская обитель» — замечательный фильм, которым мы можем гордиться (в особенности, если сравнить его с печальными голливудскими опытами), и гораздо важнее обратить внимание на то, какой большой актер в этом фильме Жерар Филип, сколько внутреннего огня у Марии Казарес, а стэндалевские характеры это или нет — дело другое. А образ любви, который как бы оттесняет все остальное! И пускай префект полиции или тюремщик кажутся непомерными грубиянами, недостаточно тонкими для Стендаля, пускай пармский двор выглядит упрощенным, а его тирану недостает психологических нюансов.¹⁵ Независимо от Арагона Андре Базен высказался в пользу фильма еще определеннее: «Во французской провинции этот фильм рекламировали так: «по знаменитому приключенческому роману плаща и шага». Нередко истина глаголет устами прокатчиков, которые в руках не держали Стендаля. Осудим ли мы за это фильм Кристиана-Жака? Да, но в той степени, в какой он извратил суть стэндалевского романа, и нет, если мы уверены, что подобная «вольность» не сказалась губительно на фильме. Мы одобрим ее прежде всего потому, что она значительно выше среднего уровня экранизаций и фильмов вообще, а также потому, что она, в конечном счете, является увлекательным введением к роману Стендаля, которое, конечно же, привлечет к нему новых читателей».¹⁶

Каждый из авторов этих разноречивых откликов прав, и, тем не менее, думается, смысл «Пармской обители» и роли Фабрицио дель Донго в исполнении Жерара Филипа заключается в другом. Смысл картины просветляют два важных обстоятельства: время датирующее ленту Кристиана-Жака, и ее жанр; то и другое, как оказывается, тесно связано друг с другом.

Кристиан-Жак снимал свою картину с марта по октябрь сорок седьмого, на парижский экран она вышла в мае следующего года. Стоит пробежать по его событиям, чтобы почувствовать, какие

прочные нити возникают между психологическим состоянием французского общества и «коммерческим романтизмом» Кристиана-Жака.

После долгих политических передышек сорок седьмого к началу нового года «французская ситуация» была четкой и необнадеживающей.

В Индокитае шла война, на политической арене Франции, за исключением де Голля, почти не было крупных фигур, что приводило в отчаяние даже карикатуристов, которым приходилось прибегать к коротышке Бидо с пунцовым носом или Шуманом, похожим на утку Дональда Дака из диснеевской серии. План Маршалла входил в силу, и сквозняк «холодной войны» отныне будет продувать французов ближайшие несколько лет. Между тем Германия подавала заразительный пример: тамошние американские власти амнистировали военных преступников, в частности «ведьму Бухенвальда» Ильзу Кох, которая, как говорили, загубила пятьдесят тысяч человек и делала абажуры из человеческой кожи. Если было «честно и справедливо» выпустить на свободу эту изуверку, как можно было шельмовать и обречь остракизму бывших петеновцев, коллаборационистов и просто «сочувствовавших» вишистскому режиму, который, по словам многих газет, делал для спасения Франции то, что мог в невозможных условиях. Об этом, во всяком случае, твердила пьеса Саша Гитри «Хромой дьявол» (хотя там речь шла о Талейране и вообще о замшелом прошлом), об этом толковали выходившие пачками книги, превозносившие услуги и добродетели вишистов и требовавшие освобождения престарелого «отца отечества» Петена и отпетых негодяев, вроде Шарля Морраса, об этом кричали газеты и скомпрометированные коллаборационисты на банкетах, стараясь свалить вину на коммунистов и участников Сопротивления.

«Контрчистки» участников Сопротивления шли повсеместно, как и всюду велись разговоры о привлечении к суду бывших маки, а порой учинялись расправы. Два героя маки из Рокероля (департамент Уаза) были избиты и подвергнуты пыткам за то что 17 июня 1944 года они застрелили польку Елену Людвирак, работавшую агентом гестапо. Французский обыватель, больше всего обеспокоенный тем, что все труднее достать мясо и зелень, что цены на черном рынке зверские и что нет довоенного комфорта, требовал виновных к ответу, и козлом отпущения стали коммунисты. Их увольняли с ответственных постов на гражданской службе и в армии, их обливали помоями в прессе, честили «изменниками нации», а они отвечали на потоки брани тем, что

если с ними будут обращаться так и впредь, то скоро они ничем не станут отличаться от евреев при Гитлере. Как бы то ни было, провишистская кампания против главы комитета по атомной энергии — Фредерика Жолио-Кюри увенчалась успехом: он был уволен.

Большинству французов казалось, что наступила эра посредственности, унылой буржуазности, а торжество косности и мелко-травчатости многих пугало. Серости будней, тусклых и ненадежных, массовое французское сознание должно было противопоставить что-то красочно-бодрящее, эмоционально-напряженное и полнокровное. И тогда Кристиан-Жак задумывает снимать фильм по «Пармской обители» Стендаля.

«Пармская обитель» Стендаля позволяла режиссеру, так сказать, «убить двух зайцев», а то и трех. Напряженное, авантюрное, почти фантастическое действие романа, охватывающее сорок лет исторической жизни Италии, начиная с французского вторжения и кончая отзвуками революции 1830 года, давало режиссеру отличную возможность создать настоящий приключенческий фильм с дуэлями, скачками, кинжалами, ядами, веревочными лестницами и тайными посланиями. Во все времена французского кинематографа это всегда было ходким товаром, так что Кристиан-Жак в выборе не ошибся. Успеху подобной тематики весьма способствовало и то, что эпоха долгих войн, революций, карбонарских мятежей и заговоров, кровавые истории ссылок, побегов и казней — все вместе разительно отличалось от убогой, прозябающей и вялой французской действительности конца сороковых. Поэтому для французов фильм о бурном историческом прошлом, воссозданном в романе их великим соотечественником, был психологически необходим. Но не одна романтизированная история решала дело.

На ее кипучем, многокрасочном фоне действовали крупные личности, отличающиеся человеческой масштабностью. Ведь герои Стендаля одержимы большими страстями, они неистовы и энергичны в проявлении своих чувств. Их неистовость преподносилась в свое время Стендалем как некий урок жалким мещанам и хрупким интеллигентам, чтобы пробудить в их душах отвагу в те времена, когда наблюдался упадок личной энергии и общественной доблести, а власти предержавшие с опаской косились на всякий энтузиазм. Стендаль писал роман, буруемый тоской по сильной личности, и не случайно персонажи «Пармской обители» — Фабрицио дель Донго, Джина Сансеверина, Ферранте Палла — итальянцы, сродни мятущимся героям его «Итальян-

ских хроник». Эти сильные личности, ненавидящие всякий произвол и преданные тому, кто смело и безоглядно действует во имя своих идей, мечтающие о бунте, о настоящем деле, о реализации внутренних возможностей, были так же привлекательны и интересны для француза конца сороковых, как и сто лет назад во времена духовной инертности и оцепенения, наступившего вслед за июльской революцией 1830 года.

И, наконец, еще одно — в напряженной политической атмосфере сорок седьмого года яacobинский дух стендалевского романа оказался многообещающим. Поэтому революционный карбонарий Ферранте Палла выдвинут в фильме на первый план, поэтому герцог Пармы окарикатурен и приближен к клоунской маске папаша Убю из знаменитого фарса Альфреда Жарри. Поэтому в фильме пленник башни Фарнезе — Фабрицио дель Донго выглядит недвусмысленной жертвой тирании, и спастись он надеется не милостями Сансеверины и не интригами кукольного пармского двора, а при поддержке революционера Ферранте Палла, возводящего баррикады и бросившего клич «долой деспотизм!». «Якобинская установка» фильма была рассчитана на политический климат сорок седьмого года, и зритель, еще не забывший о Сопротивлении, бесчинствах бошей и боях в рабочих кварталах, смаковал тираноборческие ассоциации и вольные шекспировские парафразы, разбросанные в тексте, вроде «Парма — такая страна, где даже на улице чувствуешь себя в тюрьме».

Хотел того Кристиан-Жак или не хотел, но для французов той поры «Пармская обитель» проводила мысль, не всегда последовательно и подчас под сурдину, о целительной силе мятежа и о пагубности невмешательства. Во всяком случае, от этого отталкивается Жерар Филип, играя Фабрицио дель Донго. Но об этом после.

В титрах «Пармской обители» сказано: «По мотивам Стендаля». В самом деле — стендалевский роман с фильмом Кристиана-Жака соприкасается лишь приблизительно. На страницах киножурналов режиссер с трогательной доверительностью поведал о том, как он «терпеливо, честно и скромно» проникался духом Анри Бейля, многократно перечитывал «Пармскую обитель», соответствующие ученые комментарии, а заодно и другие сочинения своего любимого (конечно же!) писателя. Известно, что такое обычно рассказывает «на публику», которой всегда хочется удостовериться в добросовестности режиссера, или для предостережения строгим критикам, которые, чего доброго, еще обвинят постановщика в том, что Стендаля он не держал в руках. И такие

обвинения были, а язвительный журналист Мардор даже назвал фильм Кристиана-Жака «романтическим вестерном плаща и шпаги», припилив ему жанровый ярлык из американского кино.¹⁷ С вестерном, ковбойской лентой двадцатых — тридцатых годов, прославляющей покорителей дикого американского Запада, фильм Кристиана-Жака обнаруживает известное сходство. Перед нами крепко сколоченная, честная «приключенческая», которая состоит из эпизодов, заимствованных у Стендаля.

В романе «Пармская обитель» после больших доз действия Стендаль вводит длинные беседы и размышления на трудные и центральные для своей эпохи темы, дает тонкие психологические портреты героев, полные политического смысла, их анализ и самоанализ, что вкупе образует развернутый комментарий к событиям, без которого интрига выглядит куцей, плоской, даже банальной. Без этого комментария нельзя осмыслить героев и время.

Кристиан-Жак вместе со сценаристами им совершенно не интересуются. Остаются обрубленные звенья фабулы, так сказать, ее авантурный костяк, на который вовсе не обязательно наращивать историческую плоть, быт, приметы времени. Их в фильме нет и в помине. И, ощущая исторический вакуум, актеры в «Пармской обители» словно пребывают в растерянности, не зная, как выстроить характер и на что опереться. Фильм нацеливает их на маску — и, откликаясь на это, Казарес вдохновенно сыграла весьма обобщенную итальянку Сансеверину, разрывающуюся между любовью к Фабрицио, материнскими чувствами к нему и бессилием перед вероломным и жестоким пармским двором. А Филип? Его Фабрицио дель Донго не ориентирован на «клише приключенческой ленты», хотя он честно делает все, что предписывает жанр, в котором когда-то блистал Дуглас Фербенкс: лихо дерется с Жилетти, ловко орудует напильником, сокрушая решетку своей камеры на башне Фарнезе, и бесстрашно спускается на канате (без дублера!) с восемнадцатиметровой высоты, в кровь обдирая руки.

Но в пределах коммерческой, романтической ленты Кристиана-Жака Жерару было невозможно создать хотя бы отдаленный образ стендалевского героя — Стендаль остался ему непонятен, как, впрочем, режиссеру и всем остальным. В Фабрицио он вторично сыграл Франсуа из «Одержимого», это была вариация героя Радиге в новых «предлагаемых обстоятельствах». Актерски они мало отличались друг от друга, и поэтому не стоит утомлять читателя анализом его игры. Пожалуй, Фабрицио можно назвать возмужавшим Франсуа. Жерар уже не играл буйство подростка,

его неприрученность и мятежность, — его Фабрицио мучали тревоги совести, нравственные проблемы, возникающие в душе, которую деспотия не приучила размышлять. Поэтому душа Фабрицио оказывалась не вполне подготовленной для решения трудных и важных внутренних задач: как остаться самим собой, не изменить своему нравственному максимализму среди торжества порока и тирании. Есть ли смысл в борьбе со злом, каждодневно доказывающим свою несокрушимость? В Фабрицио Жерар утверждал верность своему категорическому императиву, утверждал, впрочем, не потому, что жизненный выбор им уже сделан, а потому, что молодой человек, по его внутреннему убеждению, не мог поступить иначе. Желание Фабрицио сокрушить тирана, восстановить поправную справедливость почти стихийно, оно подсказано врожденной нравственностью, к воспитанию которой Жерар и призывал своих молодых современников. Благородное стремление актера не оплошало коммерческим романтизмом картины — молодежь поняла Фабрицио и восторженно приветствовала.

Казарес с Жераром Филипом подружились на съемках «Пармской обители». Мария была тем единственным человеком в съемочной группе, с которым он любил подолгу беседовать. Оба совместно открывали для себя Рим. В шумных трагедиях, в гомонящей толчее на улицах вечного города и на очаровательных спектаклях Пикколо-театро ди Милано они пытались уловить суть итальянского национального характера. Стендалевская Сансеверина была ближе и понятнее Марии Казарес, чем Фабрицио — Жерару. Испанка по рождению, чей талант был отшлифован в академических стенах парижской Консерватории, Мария без труда нащупала существо своей героини: ее своеволие и стихийную чувственность, умеряемые строгим контролем рассудка и нравственных критериев. Да и актерский опыт был у нее побогаче Жерара: дух театра Бульваров, сочетавшего в себе лирику и мелодраматический гиперболизм страстей, Мария усвоила вполне. За плечами уже стояли «Строитель Сольнес» Ибсена (1943), «Недоразумение» Камю (1944), «Провинциалка» Тургенева (1945) в театрике «Матюрен», «Братья Карамазовы» под режиссурой Копо и «Ромео и Жанетта» Ануя в «Ателье» (1946). В кино она снималась у самых крупных французских режиссеров — у Брессона в «Дамах Булонского леса» (1944) и Марселя Карне в «Детях райка» (1945).

Импульсивность Жерара, его актерская непоседливость, желание в каждом дубле сыграть по-новому в высшей степени им-

понировали Марии, по-сестрински опекавшей его. Он слушался ее больше, чем Кристиана-Жака, потому что каждое замечание Марии в его адрес казалось ему тем, что он смутно чувствовал сам, но не умел ухватить и выразить.

«Фантазер, романтик, жадно влюбленный в жизнь, легко строящий миражи и карточные домики и так же без труда разрушающий их в угоду новой химере, — думала Мария, наблюдая за Жераром на репетициях и в повседневности.¹⁸ — Человек, живущий как бы в изгнании между небом и землей. И в то же время цепляющийся за каждое проявление жизни и умиляющийся им. Как он точно вчера себя нарисовал: маленький человечек стоит на горном плато рядом с деревом, а внизу корявыми буквами написано: «Ноги на земле, а голова — в небе...» Слабый и в то же время на редкость сильный. Упрямый, суеверный, как все слабые люди, вспыльчивый, горячий и на редкость добрый... Очень трудно ухватить его суть! Предельно подвижный, воздушный, он как бы проскальзывает между пальцами. Призма с тысячью граней! По характеру он создан для театра: почти женская чувствительность, жажда равновесия и ясности, сноровка, постоянная потребность нравиться всем и каждому, пленять своим обаянием, блистать.

А внешность Жерара? Точеный силуэт, «золотой» голос, умеющий звенеть металлом и окутывать волнами лирической теплоты, правильно очерченный овал лица: ясные, широко открытые на мир глаза, и это длинное, упругое и легкое тело, которым он управляет, как фокусник. Посмотришь на его обезьяньи ужимки, на дурацкие милые выходки, на вечную жажду импровизаций и пустячных затей — и скажешь: легкомысленное существо, которое равнодушно к хорошему и дурному, ровно скользящее по поверхности жизни. И все-таки этого не скажешь, потому что из-под маски нет-нет да и проглянет такая серьезность и даже мудрость, что невольно подумаешь: этому Ариэлю известны истинные и мнимые ценности, в нем скрыто столько внутренней горечи и скуки, что он предпочитает парить над миром и глядеть на него незамутненным взглядом. Кого ему играть? Он, конечно, создан, чтобы вдохнуть жизнь в образы невинных, неопытных жертв, героев, наделенных всеми добродетелями, храбростью, мужеством и отвагой. Ему суждено играть очаровательных принцев, которым помогают добрые феи, легендарных героев, выкупанных в детстве в чудодейственном источнике, уязвимых лишь в одной малюсенькой точке, куда способна попасть одна лишь смерть. Только она может отыскать это уязвимое место в нем самом.

Кто Жерару ближе? Ахилл и Зигфрид ему подходят больше, нежели Эдип или Фауст, Алеша Карамазов роднее, чем Иван или Ставрогин; ангелы и серафимы ближе, чем Христос... Жерар весь от макушки до пят принадлежит театру. Но какому? Для Бульваров он слишком утончен и интеллигентен: там нужно железное ремесло, хватка, дисциплина и суровый профессионализм, не допускающий никаких послаблений. Комеди Франсез? Он там умрет со скуки от академической рутин. Ему нужен свой театр, свой режиссер, только где их взять?»

Эти мысли приходили в голову Марии вразброд, накатывали временами, и когда Жерар в перерыве между съемками протянул ей листки, аккуратно испещренные красными чернилами, сказав, что это пьеса Пишетта и что ему она нравится, Мария обрадовалась. По прочтении она, правда, показалась ей несколько риторичной и декламационной, не столько пьесой, сколько драматической поэмой, но Жерар так был увлечен, что по возвращении в Париж оба решают ее обязательно поставить.

Найти театр двум молодым звездам оказалось просто: художественный руководитель театра Эдуарда VII без колебаний предоставил им сценическую площадку для постановки пьесы Пишетта «Откровения», даже не прочитав ее. Но в одно прекрасное утро тот же господин, придя на репетицию и потрясенный открывшимся ему зрелищем, в ужасе упал в кресло и сразу же принялся объяснять Жерару, что вышло недоразумение, что, пожалуй, ему выгоднее поставить новую пьесу Саша Гитри и что сцена отныне в их распоряжении только от шести до восьми вечера. Режиссеру Жоржу Витали, Жерару и Казарес стало ясно, что пора «смаывать удочки». И они перебрались на тесные подмостки театра «Ноктамбюль», зал которого вмещал всего лишь 120 зрителей.

В этой досадной истории с пьесой Пишетта есть своя логика. Жорж Витали и Жерар ухватились за «Откровения» не потому, что это была очень хорошая пьеса. Она была близка им обоим — близка разрывом с традиционной драмой, бытовой или символистской, отличавшейся выстроенным сюжетом.

В пьесе Пишетта сюжета, как такового, нет: скорее всего, она напоминает лирическую поэму с густым экспрессионистическим налетом. В ней звучал нигилистический голос послевоенной молодежи, которая отметала за ненужностью любые рационалистические выкладки, компрометировала все, что освящало и поддерживало общественное мнение, и ратовала за ценность непосредственных чувств и сугубо эмоциональное восприятие жизни.

Поэма «Откровения» патетична и сумбурна: цветистый, метафорический язык, рассчитанный больше на декламацию, певучую и многозначительную, чем на «игру», пугающая своим разностилием образность, напоминая то риторику поэтического театра Клоделя и Шарля Пеги, то прихотливую барочность лирических монтажей Жироду. В поэме нет естественности дыхания и логичности в композиции: она дает простор для буйной актерской импровизации, взрывам темперамента и ничем не стесненной чувственности. Герои — почти маски экспрессионистического действия; они — голоса молодой толпы, притязавшей на собственную значимость, отрицающей все и утверждающей самое себя.

У Пишетта в поэме три откровения — сначала выходит на сцену герой-Поэт (явление поэзии), глашатай и верховод бесноватых юнцов-нигилистов, которые тоже анонимны: Друг, Ясновидец, Буян, Одержимый, потом появляются на сцене Поэт и его подруга (явление любви) и, наконец, молодые бунтари, которые протестуют против надвигающейся войны (явление войны).

Эти три откровения — три отповеди молодежи, поколения Жерара, войне, той самой, что ведется в Индокитае, той, что несмываемым позором возникает перед ними в 1947 году, и той холодной войне, которая неотвязно маячит впереди.

Под режиссурой Жоржа Витали спектакль сразу устанавливал связь и преемственность между тем, что творилось на сцене, и теми, кто заполнил зрительный зал «Ноктамбуля» в 1947 году.¹⁹

Пьеса Пишетта игралась в сукнах. С поднятием занавеса Жерар, без грима, в черных брюках и темно-синем пуловере, засунув руки в карманы, неторопливо выходил к рампе. Поэт, герой первого откровения, внешне ничем не отличался от обыкновенного молодого человека, но тем веселей, но контрасту значительнее звучали его возвышенные, поэтические тирады, обращенные в зал. Взгляд Жерара, напряженно устремленный в темноту, поверх человеческих голов, казалось, кого-то выискивал, потом останавливался на одной точке. Затем звучали первые фразы Пишетта:

«Я прошу вас — мир начинается снова. Обратите свой слух, обрученный с воздушной волною...» Поэт—Жерар раскрывал перед зрителем дробный и смятенный лирический мир своей души. Это было похоже на исповедь и одновременно напоминало рождение поэтического потока: метафоры, громоздясь одна на другую, вспыхивали и гасли, голос Жерара, подобно органу в руках великого музыканта, звучал торжественно и многообразно, как на литургии. Он то переходил на взволнованный и довери-

тельный шепот, то звенел медью, то срывался на рыдающий крик. Излияниям Поэта вторили голоса — женские восклицания, любовные клятвы и вместе с ними лязг машин, хрипы и шумы города-спрута, перекрывающие в контрапункте эту взволнованную многоголосицу.

Одним казалось, что перед ними воскресла сцена корифея с хором из греческой трагедии, другие видели экспрессионистическое действие. Несколько раз на сцене появлялись молодые люди — Ясновидец, Буян, Одержимый. Наперебой вклиниваясь в монолог Поэта, они изрекали сентенции, роняли загадочные фразы, которые незамедлительно вступали с речами героя в странные поэтические связи, и над всей этой вязью, лирическим сумбуром возникал символический ореол обобщения. Оно проступало в том, что анонимные персонажи вдруг оказывались двойниками героя, которых тоже мучило несовершенство мира, его холодная упорядоченность, засилье техники и машин, уничтожающих в человеке способность непосредственно воспринимать прекрасное в природе и жизни. Жерар с товарищами играли бунт своего поколения, хаос чувств, рвущихся изнутри и требующих от мира внимания к себе.

Потом было откровение любви. Перед зрителями возникала пара — Поэт и его подруга, которую играла Мария Казарес. То были идеальные любовники, нашедшие в любви, чувственной и целомудренной, оправдание своему земному существованию и всем его нелепостям. Но если Жерар с его порывистым лиризмом воплощал в себе юношеский благородный пыл вечной любви, светленной и возвышающей человека «над вселенской скукой», то строгая, в черном платье Казарес с ее певучим, грудным голосом вносила в любовь нотки по-испански трагической страсти, своейвольной и неудержимой.

Монтаж лирических признаний органично сочетался с легкой грациозной подвижностью Жерара и скульптурной пластичностью Казарес. Наутро после премьеры многие критики писали о торжестве и прелести древнего Эроса, который наполнял игру Жерара Филипа и Марии Казарес, а в одной рецензии даже утверждалось, что случись героям прямо на подмостках предаться физической любви, она никого не покорила бы, так сильна была ее преображающая и заражающая мощь.

Третье явление у Пишета — это откровение войны. Сцена погружалась в темноту, которую прорезали лишь огоньки сигарет, нацеленные, как ружья, в зрительный зал, — их зажимали в пальцах все участники действия, лежащие ничком у рампы. Под

фонограмму — взрывы бомб, рев самолетов, грохот обваливающихся зданий — каждый персонаж в соответствии со своей маской говорил об отношении к войне, но все вместе проклинали ее.

Однако пьесе Пишетта была суждена недолгая жизнь по вине самого Жерара. Трудно сказать, почему он ушел из «Ноктамбуля». Пожалуй, главной причиной была непоседливость, неумение подолгу задерживаться на одном. Он не умел да и не хотел годами играть на сцене одну и ту же пьесу. Поэтому, не раздумывая, подписал контракт с театром «Мишодьер»!

В то время его возглавлял Пьер Френе, «легенда» французского экрана тридцатых годов, символ французской утонченности и аристократизма. Прославленный исполнитель капитана Боэльдье в «Великой иллюзии» Жана Ренуара (вероятно, лучшее, что сыграл Френе в кино, на уровне своих великих партнеров — Эриха фон Штрогейма и молодого Габена) пригласил Жерара в общем на проходную для него роль. Да и сам «Мишодьер» был одним из театриков на узких улочках, прилегающих к Большим бульварам, вокруг Опера и церкви Мадлен. Все эти «Мишель», «Мадлен», «Матюрен», «Мишодьер» давно привлекали к себе Жерара. Нарядные, все в плюше, бархате и хрустале, за свое кокетливое убранство прозванные бонбоньерками, — они продолжали традиции демократического бульварного жанра. Попробовать себя в совсем ином амплу показалось соблазнительным Жерару.

При прочтении пьеса Марка Рида «К.М.Х. Лабрадор», переведенная с английского и значительно переработанная Жаком Девалем, оказалась заурядной и веселой комедией. После многозначительного и символично-насыщенного Пишетта Жерару предстояло сыграть в пьесе, полностью противоположной «Откровениям» («Лабрадор» давал ему счастливую возможность для комической импровизации), — Жерар делал с текстом и сюжетом, что хотел, расцвечивал его, каждый день придумывал все новые и новые трюки, и когда Френе заглянул на одну из последних репетиций, он не узнал пьесу.

Конечно, работа Жерара в «Мишодьере» — крошечное и мало-значительное звено в цепи его творчества. Но именно под началом Пьера Френе Жерар превратил пустую комедию в школу актерской игры и профессионализма. По двадцать-тридцать раз он повторял одну и ту же сцену, отработывая каждое движение, найденные вечером рисунок, интонации, мизансцена за ночь передумывались и отменялись, и утром находилось что-то новое, пускай не всегда точное, но отвечающее свежему ощущению образа.

Даже на спектакле никто не знал, что подскажет Жерару интуиция и как он поведет себя на сцене.

Пьеса Рида, впрочем, не задержалась на подмостках «Мишодера» — кино опять заманило Жерара к себе.

В фильме «Такой милый пляжик» Жерар встретился с друзьями юности, с теми, кого он знал по Ницце, кто был навсегдаем «Райка» Мину. Сценарий написал его ближайший и верный друг Жак Сигюр, партнершей оказалась Мадлен Робинсон, доброжелательно и пристально следившая за карьерой Жерара со времен «Совсем простой девушки», ставил картину Ив Аллегре, брат Марка, а последнему Жерар был обязан своим кинодебютом.

Сценарий фильма несколько обескуражил Жерара: после насыщенной, плотной драматургии «Одержимого» он казался мелодраматически натужным, ложно многозначительным, сколком конфликтов тридцатых годов, запоздало очутившимся в конце сококовых.

Молодой человек, выросший в приюте, алчный и хитрый хозяин гостиницы, приютивший его и безжалостно использующий в своих целях. Знаменитая стареющая певица, соблазвившая легковерного и усталого юношу. Скитанья с ней по городам и весям, тупой, иссушающий душу разврат, вино, скандальные попойки. Потом ненависть к своей ненасытной и жестокой любовнице, отчаяние от того, что не вырваться из ее лап, и убийство, холодное и преднамеренное. Затем раскаяние, мучительное желание снова увидеть места детства, милый одинокий пляжик, где пахнет ворованью и соленой пеной, где ветер ворошит мокрый, слипшийся песок северных дюн и где в хижине, которую он когда-то сам выстроил, ему спокойно и легко.

Бывший хозяин лежит в параличе и потерял дар речи. Гостиница продана женщине, которая с завидной оборотистостью выжимает из нее деньги. Есть у нее и прислуга — молоденькая девушка и мальчик, похожий на героя фильма. Оба, как и он, взяты из приюта.

Затем на арену выходит один из любовников певицы. По смутным приметам он начинает подозревать героя в преступлении, полагая, что тот убил певицу из-за денег. Угрозы, улещиванье, шантаж — обещание держать язык за зубами, если тот поделится с ним добром. Но происходит досадная накладка: делить нечего, потому что поживы нет. Тогда он выдает молодого человека. И тому остается одно — покончить с собой в хижине своего детства, чтобы не попасть в руки полиции.

И в самом деле «банальная история, напоминающая странную смесь из Гюго и Диккенса», как отмечали рецензенты,²⁰ по на съемках Жерар понял, что Аллере поворачивает ее по-своему. Натуру снимали на севере Франции, в Кальвадосе на Барневилль-сюр-мер. Большой гараж, пустовавший в течение года и оживавший только в курортный сезон, переоборудовали в павильон. Там разместили декорации, поставили юпитеры и оборудование, и можно было снимать, не обращая внимания на погоду. К несчастью, она мало благоприятствовала той атмосфере, которую нужно было создать в фильме — дождливую, туманную, томительно-пасмурную. Выручали шланги и брандспойты.

Аллере отказался от ретроспекции, события не расшифровываются и не рассказываются — они примысливаются, подсказываются, оживают в недомолвках и многозначительных паузах, которые возникают в разговорах людей, оказавшихся в прокуренном тесном ресторанчике неподалеку от пустынного пляжа. Аллере был мастер создавать «драматический климат» в фильме, акцентировать внимание на пустяковых репликах, вокруг которых вдруг возникает романтический ореол обобщения, на лирическом монтаже уклончивых ответов и долгого и весомого молчания на экране. Мелодраматический и заурядный сюжет Сигюра Аллере «размывает», насыщая обыденное повествование меланхолией, лиризмом, недосказанным и смутным. О мотивах преступления героя можно лишь догадываться, как, впрочем, и об угрызениях совести, которые возникают в душе героя, слушающего пластинку с песенкой своей любовницы, своей жертвы. И так во всем. Аллере настойчиво и вдохновенно возрождает традиции «поэтического реализма» тридцатых годов. В этой преемственности «Такого милого пляжика» вся его суть и своеобразие, а законы его художественной формы — закон актерской игры Жерара Филипа.

Аллере не принадлежит к первооткрывателям во французском кино — его пластический стиль не поражает новизной Ренуара, Карне или даже Фейдера. Он растет из них троих, порой органично, но чаще эклектично соединяя в себе их элементы. Аллере вряд ли можно назвать эпигоном, но черты подражательства безусловно налицо. Заемная пластика в том или ином фильме Аллере неизменно дает о себе знать. «Такой милый пляжик» больше всего напоминает слабый раствор Карне—Превера тридцатых годов.

Лирический сюжет — воспоминания, проходящие перед мысленным взором героя, пляжик, брошенный после лета, пасмур-

ная, томительная атмосфера. Хлопают ставни, скрипит ворот ко- лодца, воет ветер, скрежещет ветряк водокачки — это создает особое настроение безысходности и тоски, которая окутывает предметы. Однако если в фильмах Карне тридцатых годов — в «Набережной туманов» или «День начинается», лентах принципиально романтических, предметы показывались так, что практически теряли свою «вещность», материальность, превращаясь в знак, символ драмы, раскрывающий ее тайный смысл, то у Ал- легре особая атмосфера «Такого милого пляжика» не служит проявлению или подсказу каких-то существенных (социальных или психологических) явлений. В ряду романтических обобщений Карне (скажем, в «Набережной туманов») туман был символом того духовного хаоса, в котором оказалась предвоенная Европа, — он выступал как бы пластическим знаком настроения эпохи, ждущей катастрофы.

Возрождение поэтического реализма в картине Аллегре не претендовало на обобщения и оказалось вне времени — перед нами еще один вариант романтической драмы, которая, впрочем, утратила романтическое обличье и осела в быте. Аллегре построил фильм по законам немецкого «каммершпиля», который был так популярен в немецком экспрессионистическом кинемато- графе двадцатых годов. Соблюдалось триединство — времени (дей- ствие разворачивалось в течение полутора суток), места («такой милый пляжик») и действия (драма героя).²¹ В немецком «кам- мершпиле» (скажем, у Мурнау) титры чаще всего сводились к минимуму, таким образом повышалась смысловая нагрузка изо- бражения, — Аллегре в фильме скупо пользуется диалогом.

Вся основная драматическая нагрузка фильма ложится на плечи главного героя, на оттенки переживаемых им чувств. В фильме Аллегре Жерар играл вариант судьбы Франсуа: моло- дой человек, разуверившийся, утративший надежды, отторгнутый от общества и вынужденный совершить преступление. Герои Га- бена в фильмах Карне, будь то дезертир Жан или рабочий Фран- суа, были приговорены обстоятельствами, самим историческим ходом к убийству. Они символизировали схватку обыкновенного человека, естественных человеческих притязаний с абсурдностью исторического процесса, который у Карне приравнивался к року, к судьбе. В судьбе героя Габена тридцатых годов отразилось предчувствие романтика Карне, его предвидение того, что в ско- ром времени «маленькие солдаты», миллионы Жанов, окажутся поневоле втянутыми в организованную бойню и, подобно дезер- тиру н-ского полка Жану, будут «приговорены убивать».

Герой Жерара Филипа у Аллегре не претендует на такое мощное социальное обобщение, как персонаж Габена. Сама драма героя воспринималась Жераром (преступление, угрызение совести, самоубийство) как уже что-то виденное и слышанное. Он ее не принимал, так сказать, близко к сердцу, потому что она была далека от проблем, переживаемых Жераром в смутное послевоенное время, когда будущее еще отливалось радужными красками. Поэтому близкой Жерару оказалась тема, по существу побочная у Аллегре — тема молодого поколения, утратившего после войны всякие надежды.

Жерар у Аллегре играет не процесс утраты этих надежд, а результат. Он — уже разуверившийся, уже потерявший в жизни всякие нравственные ориентиры. Он играет то, что могло случиться с его Франсуа, если бы он потерял самого себя. Особенность всех героев Жерара Филипа заключалась в том, что они сочетали в себе романтическое парение над действительностью, молодое стремление к чистой и прекрасной жизни, и в то же время внутри них неистребимо жили сомнения, что это невозможно, какой-то даже сарказм и ирония над самим собой, прекрасодушным и восторженным. У Аллегре Жерар впервые сыграл героя, зашедшего в тупик именно потому, что он поддался, оказался слабым перед тяготами жизни, утратил свое романтическое кредо. Во Франсуа чувствовался бунт, жадное желание жизни — он шел напролом, невзирая на запреты и препоны. В герое Филипа чувствовалась обреченность с самого начала — он был в ловушке, из которой не выбраться, потому что изменил себе, сдался, уступил. Поэтому герой Жерара Филипа и умирал на экране: возникал старый бункер и хлопал выстрел.

Как только появляется Жерар в старом плаще, с потухшим взглядом, с нервными порывистыми движениями, зритель сразу понимает, что с героем случилось что-то важное и непоправимое. Самое сложное для актера заключалось в том, чтобы донести до зрителя, без единой ретроспекции, без внутренних монологов и исповедей, то, что творится в душе героя, обрисовать беглые и зыбкие контуры его личной драмы. Камера рассказывает историю, в которой она как бы не участвует — ее словно пригласили для того, чтобы подглядеть за тем, как ведет себя группа людей, собравшаяся в маленькой гостинице на северном пляже. В их жизни ничего не происходит — течение событий привычно, банально, подчеркнуто спокойно. Жерару нужно было показать, что под этой внешней оболочкой вещей теснится хаос чувств, обломки трагедий, несбывшихся желаний и как все это вместе

взятое, незримо существующее в жизни и на экране, постепенно подталкивает героя к самоубийству. Самое трудное — держать зрителя в напряжении, когда в фильме, по сути говоря, ничего не происходит. Нигде нет взрыва страстей, прячущихся под невозмутимой личиной событий, ни разу герой не срывается на крик. Как никогда, чувства героя Жерара загнаны внутрь, скрыты от глаз, и только произвольный, спонтанный жест — отбрасывание со лба пряди волос, всплеск рук, резко опрокидывающих стакан вина, — или напряженность взгляда, обращенного на идилически крутящийся диск пластинки, выдают внутреннее смятение и ощущение того, что человек стоит перед катастрофой.

Жерар сыграл в фильме Аллере судьбу молодого человека, который платит за измену идеалам юности, за предательство самого себя. Он сыграл предостережение своему поколению и послевоенной молодежи, которое сводилось к прописной истине: важно остаться самим собой, невзирая ни на что. Это-то и придало фильму Аллере нужную актуальность. У Жерара была редкостная способность приближать своего героя, кем бы он ни был, к психологическим задачам своего времени. Анонимный персонаж «каммершпиля» Аллере, одетый в плоть и духовную стать Жерара Филипа, оказался вырванным из вневременной, претендующей на вечные обобщения драмы Аллере — он приземлен и точно обозначен. Конкретность этого молодого человека, его трагедия, которая потенциально могла обернуться трагедией послевоенного поколения, — эти особенности героя Жерара сразу почувствовали современники. Критика писала о чувстве времени у Жерара Филипа, о его юной славе, которая, как барометр, отмечает приливы и отливы настроений послевоенной Франции, и даже скупой на похвалы, снобистски саркастический «классик модернизма» Жан Кокто сказал о Жераре: «Это абсолютный шедевр». Премьера фильма 19 января 1949 года в кинотеатре «Мадлен» прошла триумфально.

После черного реализма «Милого пляжика» все тот же Жак Сигюр предложил Жерару сняться в комедии «Господин Пегас, геометр» у Жана Буайе, который отснял ее торопливо и небрежно за три месяца, с сентября по ноябрь 1948 года. Потом «Господин Пегаса» окрестили «Все дороги ведут в Рим», именно под таким названием фильм впервые появился на парижском экране 16 сентября 1949 года. Впрочем, этот фильм можно было бы назвать и по-другому, например «Как мы валяли дурака» или «Моя жена — стерва» — это, думается, не меняло бы дела. Буайе снял откровенную комедию положений, розовую, слегка слезливую,



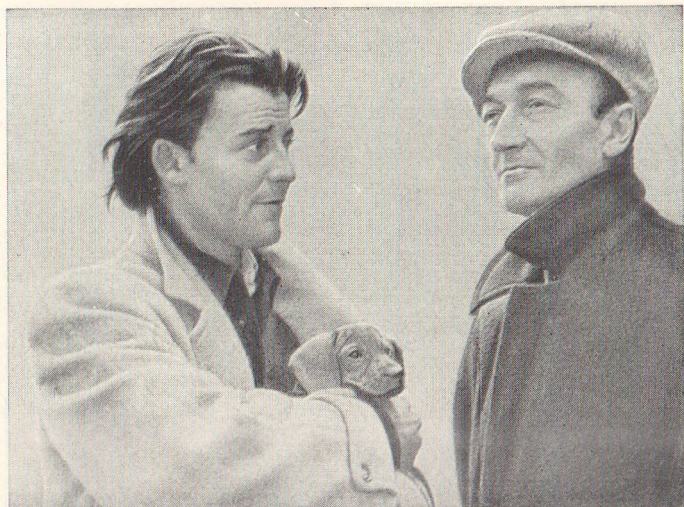
Жерару пять лет. 1927 г.

Жерар на Английской набережной
в Канне со старшим братом Жаном.
1928 г.



Жерар Филип репетирует с Дани Робен в Парижской консерватории. 1943 г.

На съемках «Больших маневров» с Рене Клером и Мишель Морган
В Авиньоне. Слева направо: Жорж Вильсон, Апьес Варда, Мария Казарес
и Жерар Филип. 1952 г.



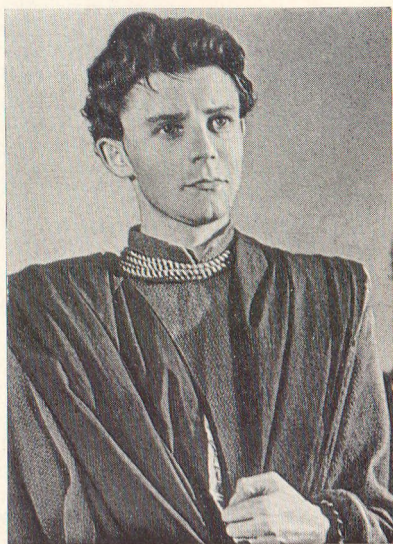
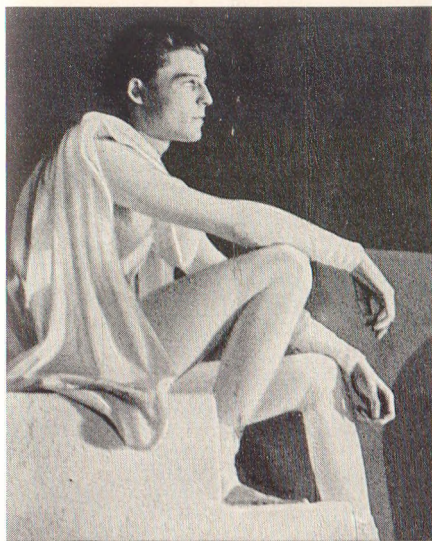
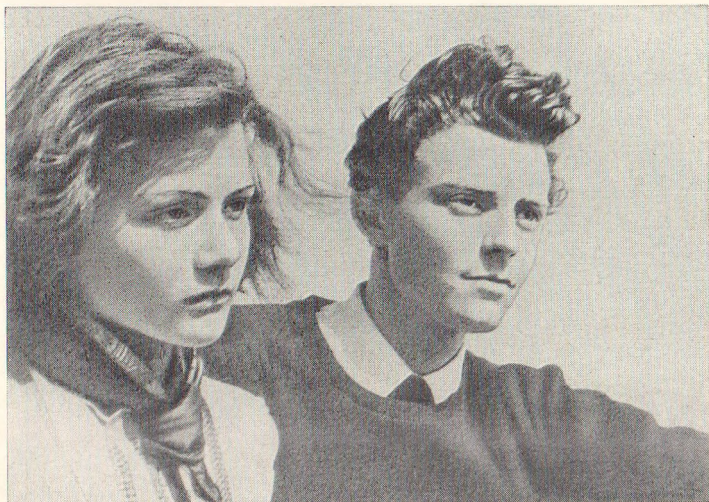
Жерар Филип с таксой Зоэ и Вилар. 1954 г.

На Красной площади. 1955 г.

С Анн и детьми



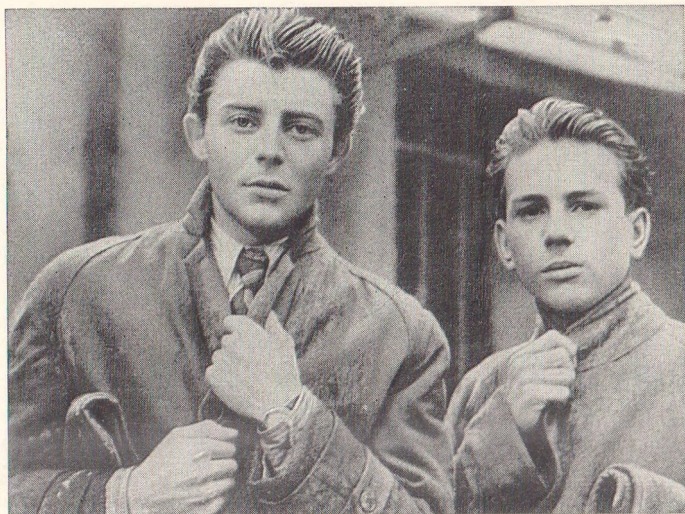
Среди поклонников
Кладбище в Раматюэле. 1959 г.



Первая кинопроба. С Даниель Делорм. «Молодо — зелено». 1941 г.

Ангел. «Содом и Гоморра» Ж. Жироду. Театр Эберто. 1943 г.

Калигула. «Калигула» А. Камю. Театр Эберто. 1945 г.



Кадры из фильма «Одержимый»



Кадры из фильма «Одержимый». Франсуа — Жерар Филип, Марта — Мишлин Прель. 1947 г.



Князь Мышкин — Жерар Филип, Рогожин — Люсьен Кёдель. «Идиот». 1946 г.

Князь Мышкин. «Идиот»

больше тошнотворную, потому что даже в границах коммерческой чепухи, с конвейера поставляемой в кинотеатры французским «синема бис» (то есть беззастенчиво рыночным и развлекательным), этот фильм был ниже всяких стандартов. Жерар в нем снова оказался с Мишлин Прель, играл уверенно, но как-то «в полсилы», рыжего, веснушчатого, всклокоченного, преглуповатого юношу в железных очках, который разъезжал в допотопной колыхаге — форде по безусловно асфальтированным дорогам Лазурного берега (синие горизонты, белый домик с живой изгородью из олеандров, пляжные забавы) и со скотской покорностью выполнял капризы своей супруги-вамп (Мишлин Прель). Этот «парный конференс» (иначе не назовешь) выглядел оскорбительной насмешкой по отношению к «Одержимому», которого зритель еще не успел забыть. Казалось, Буайе, раздосадованный успехом картины, с каким-то свирепым азартом компрометировал трагических любовников Радиге. Как бы то ни было, «Господин Пегас» потерпел полное фиаско, и критик из «Французского экрана» Реймон Баркан выразил, думается, общее мнение, написав: «Фильм провальный, непоправимо провальный... Жану Буайе такой жанр явно не по зубам. Жерар Филип и Мишлин Прель из кожи лезут вон, чтобы сыграть героев, которых не существует».²² К этому, пожалуй, стоит добавить, что Жерар в фильме не особенно усердствовал, очевидно, понимая, что ничем делу не поможешь. Но, пожалуй, со встречи с Буайе началась дружба Жерара с коммерческим кинематографом, о которой можно лишь пожалеть.

Серьезная работа пришла скоро — осенью 1948 года Жерар получает письмо от Рене Клера с предложением сниматься в фильме «Красота дьявола».

Впервые они встретились в гостинице «Негреско». Съемочный день на студии «Викторин», где Жерар снимался, близился к концу. Свидание с Рене Клером было назначено на пять часов. Жерар, конечно, опоздал — впрочем, он опаздывал всегда: на репетиции, на съемку, даже на самолет. Влетев в гостиничное фойе, он привычным жестом поправил взъерошенную шевелюру морковного цвета, выкрашенную специально для «Господина Пегаса», окинул взглядом столики. Человека с красивым, несколько равнодушным и даже бесстрастным лицом, черты которого, казалось, выточил резец скульптора, он узнал сразу. Жерар подошел, скромно поклонился. Обменялись рукопожатиями, и Рене Клер сразу же перешел к делу. Он был немногословен и просто сказал Жерару, что видел его «Одержимого» («превосходная работа») и что хочет предложить ему сниматься в фильме о докторе Фаусте.

Правда, он и Арман Салакру еще не закончили сценарий, но это не важно: для Клера готовый сценарий и продуманное его решение равносильно уже сделанной картине.

— Мы с Салакру решили дать свое истолкование этой средневековой легенды. Еще Гейне говорил, что каждый должен написать своего Фауста. Так вот — у нас Фауст не подпишет договор с Сатаной в самом начале драмы, как это происходит у Гёте. Ведь, поступая так, Фауст сразу обрекает себя на вечное проклятие и осуждение. Мы хотим другого.

— А почему Фаусту не быть осужденным? Какой в этом смысл? — прерывает его Жерар.

Сухой и насмешливый тон Жерара обескураживает Клера.

— Какой смысл? Нам нужно добиться действия, — невозмутимо поясняет он. — Ведь если Фауст не согласится подписать договор, если он при своем уме и изворотливости примется хитрить с Сатаной, то возникнет дуэль между ними. Сатана будет его дожимать, а тот изворачиваться — это и создаст напряженность действия.

— Но для чего эта напряженность? Какой новый поворот получает у вас легенда? — так же деловито и бесстрастно спрашивает Жерар.

Клера это начинает страшно злить. «Мальчишка! — думает он. — Ведь, поди, не читал ни Марло, ни Гёте, а туда же лезет с критикой». Но, не выдавая раздражения, спокойно продолжает:

— Новый поворот есть. У Гёте, если вы его внимательно читали, Фауст, продав душу Сатане, искупает свой грех тем, что открывает смысл человеческой жизни и обретает спасение. Но для фильма в гётевской поэме нет конфликта, нет острого динамического сюжета. Я же хочу, чтобы сюжет выстроился на том, каким образом Сатана заставит подписать договор Фауста, который будет бороться со своим искусителем на равных. В этой борьбе Фаусту откроются тоже важные, существенные вещи, но для нас его тяжба с Мефистофелем — лишь предлог для игры, романтической, если угодно. В этой игре Мефистофель и Фауст меняются местами — Фауст получает молодость, Сатана становится престарелым профессором. Но в начале фильма Мефистофель выступает в личине молодого Фауста, для соблазна старика, — словом, я предлагаю вам сыграть две роли: эпизодическую — Мефистофеля в образе Фауста и молодого Фауста. Согласны?

— Я ничего определенного сказать не могу. Надо прочитать сценарий, тогда я пойму, браться ли мне за эту работу.

— Вы чересчур самоуверенны! — взрывается Клер. — Я пришлю вам сценарий, и, может, тогда у вас поубавится гордыни...

Через месяц Клер прислал сценарий Жерару, и тот сразу же оповестил его о своем согласии.

Клер не мог обойтись без Жерара — только он с его умением оттенять иронией комедийную ситуацию, с его легкостью и порывистостью в выражении чувств сумел бы воплотить замысел Клера. К тому же во внешности Жерара так причудливо переплелись дьявольские и ангельские черты, — уши, зубы, нос — в них есть что-то сатанинское, а глаза под стать серафиму.

В июле съемочная группа выезжает в Рим.

Свой фильм Клер выстроил по принципу романтической игры, пропустив средневековую легенду через призму современности. В конфликте Фауста и Мефистофеля Клер увидел лишь возможность в равной мере посмеяться над тем и другим. Эта «игровая ситуация» и кладется в основу комедии, причем комедии положений с динамической интригой.

В фильме Рене Клера от средневековой легенды о докторе Фаусте осталась лишь ее приблизительная сюжетная канва. События уютно разворачиваются в Италии XVII века, которая так сильно романтически стилизована, что похожа на сказочное «некое царство, некое государство», и подчиняются логике комедии.

В «Красоте дьявола» ожила романтическая ирония Рене Клера, та самая, которая придавала особый колорит его лентам тридцатых годов — «Под крышами Парижа» или «Миллиону». Та самая ирония, где, как некогда писал Фридрих Шлегель, «все должно быть шуткой, все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко притворным... Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой».

Легенду о Фаусте в интерпретации Клера как раз отличает тот незаметный переход шутки в серьезность и серьезности в шутку, который составлял как бы стержень романтического искусства, пародирующего само себя.

Прежде всего Клер иронически острашил самое «фаустовскую ситуацию». В фильме доктор Фауст — умудренный книгами и годами ученый, краса и гордость университета. Его жизнь — образец для подражания студентов и младших коллег, ибо он презрел богатство, отказался от почестей, липил себя самых невинных радостей ради поисков философского камня. Именно так аттестует его ректор в хвалебной речи, адресованной доктору

Фаусту на торжественном университетском собрании. Только почему-то эти лестные речи не радуют душу престарелого ученого: ему кажется, что кто-то незримый подхихикивает над ним. Он то и дело оборачивается, — и впрямь — в углу зала за его спиной возвышается стройная фигура в черной фрачной паре и шелковой крылатке. Не то щеголь, не то богатый студент. Только отчего он раздражается издевательским смехом в самых патетических местах ректорского красноречия и почему это хихиканье не на шутку беспокоит доктора Фауста?

Так начинается фильм: таинственная фигура в крылатке оказывается Мефистофелем (Жерар Филип), старик с растрепанной бородой и в очках — доктором Фаустом (Мипель Симон).

С самого начала Мефистофель Жерара выступает эдаким рупором иронии Клера. Он действительно «дух отрицанья, дух сомненья», нашептывающий за ужином доктору Фаусту страшные слова: «Ты тратишь впустую последние часы своей жизни. Твоя наука способна помочь тебе оценить лишь свое невежество». Его голос все явственнее и неотвязней будет звучать в ушах Фауста, и он в сердцах швырнет на пол опостылевшие фолианты, разобьет реторту, и со страницы пыльного тома на него лукаво и многозначительно глянет дьявол, изображенный на старинной гравюре. Потом Сатана появится перед ним во всем своем параде. Впрочем, не будет пуделя, как и не загремят громовые раскаты. Сатана окажется тем самым красавцем — фатоватым студентом, который еще недавно раздражал своим хохотом Фауста. Просто, мило, по-домашнему он примется доказывать Фаусту, что наука его ни черта не стоит по сравнению с молодостью, что жизнь он прожил даром — так не лучше ли, стоя одной ногой в могиле, круто повернуть свое существование, бросить книги, в которых нет ни аза смысла, и зажечь новую жизнь, юной, брызжущей силой, здоровьем, полной пестрых развлечений и разнообразных благ. Правда, молодость возвращается Фаусту в обмен на его душу, но зато никаких предварительных договоров заключать не надо. Пакт он подпишет, когда удостоверится, что это необходимо. Фаусту и впрямь есть над чем задуматься — он избавится от подагры, от постоянного сердцебиения, бросит надоевшую диету, и из зеркала по утрам не будет смотреть на него морщинистое, желтое лицо, с потухшими глазами, заросшее седой щетиной.

Жерар — Сатана прельщает своего «доктора» спокойно, рассудительно, с ловкостью опытного демагога и златоуста — только на губах его блуждает саркастическая улыбка. Фаусту непонятно,

в шутку он говорит или всерьез. Но соблазн слишком велик (не каждый день вам предлагают вернуть молодость, да еще даром), и Фауст уступает.

«Омоложение» Фауста происходит очень просто: отныне он приобретает внешность Сатаны, а заодно и имя Анри. Жерар становится юным Фаустом, а Мефистофель — Мишель Симон принимает облик старого чернокожника. Этот «обмен внешностями» тоже откровенно ироничен — Фауст и Мефистофель как бы уравниваются в своих внешних признаках. Клер подчеркивает, что перед нами маскарад, озорная затея, игра, и предлагает следить за ее ходом.

А интрига закручивается мастерски: Фауст исчезнет, опешивший лакей, верой и правдой служивший полвека хозяину, забьет тревогу, возникнут поиски пропавшего старика, подозрение в убийстве падет на Анри, его арестуют, но в дело вмешается Мефистофель, и неоспоримость его личности послужит Анри прекрасным алиби. Теперь Сатана, приняв имя профессора, предоставит Анри полную свободу действий, расставит ему несколько ловушек, чтобы всеми правдами и неправдами склонить строптивца к подписанию договора.

Начинается тяжба, вся серьезность которой снимается ее комическим ходом и карикатурностью героев. Начать хотя бы с того, что великолепный Мефистофель — Мишель Симон, — в фильме старый балагур, плут и забавник с приплясывающей походкой и вороватыми повадками. Он начисто лишен сатанинского величия, и его поступки — серия морочеств, при помощи которых он пытается сломить волю упрянца Анри.

Тот же, забыв о своей недавней подагре и гипертонии, с радостным недоумением испытывает упругость молодых мышц и жадно устремляется «срывать цветы удовольствия». Анри — Жерар в первой части картины порою кажется талантливым эскизом его будущего Фанфана: донельзя жизнелюбивый, весельчак, повеса, боящийся попусту потратить каждую минуту отпущенной ему юности. Его буквально пьянит нежданно свалившаяся, праздная молодость: очертя голову он кинется в ярмарочный балаган, влюбится в циркачку Маргариту, устроит шумную попойку, за которую, конечно же, нечем платить, и тогда Сатана «бескорыстно» и услужливо предложит ему кошелек. Анри, конечно, откажется — сатанинский список, скрепленный кровью, грозно замаячит перед его глазами. Но Анри приходится в самом деле несладко: он бездомный, затем что в его апартаментах поселился профессор, он без единого гроша в кармане, так как, кроме

молодости и красоты, больше не блещет никакими достоинствами. Сатана, естественно, поначалу искушает его деньгами, но Анри не сдается: он готов рыть землю, набивая мозоли, спать на соломе и спастись по ночам от крыс. Но, спрашивается, ради чего он бежит от преследований эксцентричного старика? Анри очень уж не хочется подписывать окаянный договор, который обяжет его, молодого и влюбленного, поступать против своей воли, жить по чужой указке. Но бедность доводит Анри до отчаянья: Жерар трогательно беспомощен в своих уловках, при помощи которых отбивается от Сатаны, и при этом его сопротивление лишено той доли серьезности, которая внушала бы сочувствие к нему или, па худой конец, заставила понять его трудное положение. Жерар — Анри, тонко чувствуя режиссерский заказ Клера, ни на минуту не позволяет зрителю забыть о том, что перед ним всего-навсего игра, шуточные и даже легкомысленные проказы «омоложенного» Фауста, которому все внове и все равно прелестно: и гибкая, кокетливая Маргарита, и вино в дешевом кабачке, и спанье на шелковистой летней траве. Говорить о психологическом портрете Жерара — Анри просто неуместно. Перед нами сама молодость, бездумно и расточительно радующаяся бытию и не желающая платить за свои безумства. Но платить все же приходится: доведенный до отчаянья кознями Сатаны, Фауст поддается его искусу. Он хочет богатства, разбитой жизни гуляки, не прочь стать любовником державной принцессы. И когда все его мечты осуществлены, Сатана подводит Анри к магическому зеркалу, которое открывает омоложенному Фаусту его будущее. А оно страшно: это будущее свирепого деспота, который вершит неправый суд, усеивает страну виселицами и концентрационными лагерями, ведет непрерывные войны, прибегая к доселе невиданному оружию, придуманному им самим.

Для Мефистофеля — это ход убедить Фауста в том, что судьба его предопределена; для Рене Клера — это прием, чтобы перевести иронический фарс на тему о докторе Фаусте в более высокий, серьезный, близкий к трагическому.

Анри прозревает и вступает в неравный поединок с Сатаной. Фарсовая логика фильма этим не отменяется — она приобретает философское звучание.

Дальнейшие события фильма развиваются в той же зоне, пограничной с пародией: сатанинское золото превращается в песок, Маргарита, обвиненная в колдовстве, скоропалительно забыв измену Анри (он же прельстился принцессой), спасает любимого, выкрыв у зазевавшегося Сатаны злополучный пергамент-

ный свиток, а сам Мефистофель с воплем: «Люди страшнее ада!» — исчезает в клубах пламени и дыма.

Переход шутки в серьезность, фарса в философскую притчу обусловил в фильме и новый поворот в решении образа Анри. Не изменяя прежнему рисунку, Жерар деликатно и умно показывает, как прозревает его беспечный гуляка. Узнав будущее, он всецело сознает ответственность за него и за себя. Более того, он отчетливо понимает, что сам является хозяином собственной судьбы и сам должен совершить выбор. Задав ход всей этой полутрагической буффонаде, Анри — Жерар ведом высоким помыслом: его наука не станет служить делу разрушения и смерти, а он сам уйдет от враждебной ему цивилизации и будет жить в дружбе с «великой утешительницей» природой.

В финале картины Жерар великолепно сыграл тему, близкую Клеру, звучавшую еще в начале тридцатых годов в фильме «Свободу — нам!», тему бунта против регламентированного общества, против города, сковывающего естественные человеческие чувства. В «Красоте дьявола» эта тема натурально и без натуги соединилась с фаустовским конфликтом, который, конечно же, по сравнению с Гёте или Марло, разрешен облегченно. И тем не менее Рене Клер ответил в фильме на вопрос, который каждодневно задавала ему атомная цивилизация XX века: как поступить ученому (в данном случае Фаусту — Анри), если завоевания его мысли оборачиваются против человека, против самой жизни? Да вот так, как поступил Анри — Жерар Филип: уничтожить машины, сжечь рукописи, а потом, обхватив за талию тоненькую черноволосую Маргариту, уйти туда, где можно жить сообразно природе, естественно и ничем не стесненно.

Жерар сумел «проиграть» эту тему не навязчиво, не по-резонерски, благодаря собственному искусству остранять иронией свои поступки, как бы глядя на них с улыбкой с высоты ему одному известного идеала. Его ироничность и придала серьезность дилемме, которую решает Анри. В угоду современности, не забывшей атомный гриб над Хиросимой, «Красота дьявола» прозвучала актуальным, хотя и утопическим фарсом.

Для Жерара работа у Клера была действительно этапной. И не только потому, что его герой активно боролся за самого себя, отстаивая право на собственную жизнь, анархически бунтуя против предначертанного, против судьбы. Его Анри, по словам Жоржа Садуля, «подлинно современный герой, который борется за свободу и защищает ее». Голос Жерара Филипа в Анри был голосом его поколения, протестующего против атомной истерии

и вызывающего к ответственности за свои поступки. И Жерар, подписавшись под Стокгольмским воззванием, прямо заявил о своей духовной близости с Анри, этим новоявленным Фаустом пятидесятих годов.

Эта близость проявлялась не только в том, что Жерар стал ревностным членом французского Национального совета движения сторонников мира. Повседневную жизнь Жерара Филипа воодушевлял тот же пафос правдоискательства, что и Анри. Жерар был постоянно движим совестью интеллигента, ежеминутно ощущающего свою причастность к происходящему и личную ответственность. Он ездил в парижскую колонию для несовершеннолетних правонарушителей, выходил на демонстрацию против войн в Индокитае и Корею, записывал тексты Карла Маркса на грампластинки для «Звуковой энциклопедии», просиживал часы и дни на заседаниях в Союзе актеров, где был председателем, умно и незамедлительно распутывающим профсоюзные дела. . . Он не хныкал и не жаловался на занятость, меньше всего заботился о демонстративной примерности — он просто жил так, как диктовала ему собственная нравственность, иначе не умел, и когда ему говорили, что расписание великого человека составляется на шагреневои коже, он лишь улыбался, и, как бы извиняясь, разводил руками. Послужной общественный список Жерара занял бы добрых несколько страниц, но важна, думается, не его озадачивающая разносторонность. Важно, что с жизнью он сближался по прямой, не прячась от ее тягот и несовершенств.

Жерар не гнушался маленькими ролями — и порой они приносили ему удовлетворение. Именно так случилось с фильмом «Карусель» Офюльса.

«Карусель» — переработка одного из самых любимых авторов Офюльса — Артура Шницлера, сентиментального, символически-многозначительного, по-немецки уютного. В содружестве с Жаком Натансоном Офюльс романтизировал произведение Шницлера, развернув события в полусказочной Вене начала XX века.

Сюжет «Карусели» элементарен. Перед зрителем проходят десять вариаций на тему о легкомысленной любви, которая правит свои игры в нарочито романтизированной венской атмосфере, а герои, застывшие маски праздных любовников, кружат в любовной карусели, которая, знай себе, вертится.

Офюльс выстраивает свой фильм по принципу романтической игры: одна и та же ситуация — любовная история с неизмен-

ными партнерами или осложненная «треугольником» — пронически воспроизводится в десяти вариантах. Партнеры меняются местами, но их жесты, слова и действия остаются теми же самыми. Нет нужды даже рассказывать содержание фильма, потому что, в сущности, ничего не происходит: кокотку соблазняет офицер, богатый и красивый бездельник оболъщает хорошенькую горничную, а потом развлекается со светской дамой, супруг же этой дамы волочитя в баре за чужой женой, пошлый поэт-краснобай разглагольствует с уличной девичей об идеальной любви, а после оба предаются утехам. . . И так далее — вереница масок, которые отличаются друг от друга только тем, что исполняют их разные актеры. Оффюльс собрал целый букет — тут Серж Реджиани и Симона Синьоре, Даниель Желен и Даниель Даррье, Фернан Граве и Одетта Жуайе, Иза Миранда и Жан-Луи Барро.

Среди них мелькнет и Жерар. Он — герой одного из эпизодов, он венский граф с усиками и моноклем, он офицер в венгерке, с огромной саблей и в кивере с султаном. Он робок, безразличен и застенчив при встрече с дешевой кокоткой (Симона Синьоре), очаровательно манереп и дурашлив после светского кутежа у графа Бобби, когда чувствительная и настырная девица тащит его, еле держащегося на ногах, в свою каморку. Потом мы увидим его уже утром — с перепою он ничего не помнит, озабоченно трет виски и конфузливо поправляет саблю, которая путается под ногами, усугубляя его неловкость и смущение.

А ему есть от чего быть не в своей тарелке: наверняка это его первая (или одна из первых) ночная эскапада, и уж, конечно, прежде он так не «набирался», чтобы забыть о благовоспитанности, правилах приличия, внушенных строгой матушкой. И уж, конечно, такого с ним не было, чтобы, оказавшись в постели с «дамой», проспаться подле нее всю ночь мертвецким сном. Жерар предельно конкретен и точен: почти физически ощущаешь, как у него ломит голову, как кисло во рту, как распухло тело после тяжелого и беспокойного сна. Жерар комичен и по-своему обаятелен, когда, виновато поглядывая на подружку, бормочет нескладно слова извинения, а та, вполне довольная тем, что хоть раз ей дали отоспаться, уверяет своего незадачливого кавалера, что все в порядке и он был просто великолепен. Жерар неподражаемо достоверен в своей конфузливой церемонности «молодого человека из хорошего дома», который старается прикрыть смущение молодцеватой офицерской выправкой и светским обхождением.

За десять минут экранного времени Жерар буквально несколькими мазками набросал социально-психологический портрет своего героя, в сущности, проходного, появляющегося только один раз. Но не в этом, думается, характерность молодого графакутилы.

Ни в одном персонаже фильма не чувствуется так саднящая пустота и нелепость «любовной чехарды», изнуряющей душу и оседающей горечью на дне человеческого сердца, как в Жераре. Многие актеры у Офюльса создали психологически достоверные и красочные портреты своих марионеток — чего стоит пьяный поэт, бахвал и фразер, в исполнении Жана-Луи Барро, с пафосом декламирующий кокетке пошляцкие вирши про «мириады серебряных звезд на плаще знойной ночи», или обольстительный и циничный соблазнитель Даниель Желен — с его замшевой походкой, обволакивающей похотью во взгляде и голосе, с липкими, нервно прищелкивающими пальцами. Герои Жерара и Барро точно отвечали психологической задаче фильма: своих персонажей они компрометировали откровенной иронией без нажима и шаржа, не скупясь на шикарный жест или точную приметку. Оттого из вереницы масок «Карусели» Офюльса Жерар и Барро — единственные, кто западает в память.

После «Карусели» Жерар сыграл еще одну эпизодическую роль в блестящем и пустом дивертисменте Кристиана-Жака «Потерянные сувениры»; сыграл, по слову критики, «с непринужденным изяществом» небольшой эпизод, стилизованный под гиньольную драму, в паре со своей давней товаркой Даниель Делорм. А весной пятидесятого года у Жерара опять стали пошаливать легкие, врачи подозревали туберкулезный процесс, и Жерар уехал отдыхать в Жанври: Там его и настигла телеграмма Марселя Карне — предлагалось сняться в его новом фильме «Жюльетта, или Ключ к сну».

К началу пятидесятых вокруг имени Карне кружили легенды. Он был прославленный мастер романтического кино, создатель шедевров, его мрачные пророчества поносили вишисты, его ненавидели, его побаивались. Он был знаменит своей несговорчивостью, вспыльчивостью и упрямством, скандалами с продюсерами и неслыханным расточительством постановок. В нищем сорок шестом году для фильма «Врата ночи» он умудрился истратить миллионы на постройку станции метро. На Карне рычали газеты, а Жан Кокто шутил, что «если Марселю понадобится для картины гигантский пустырь, он, не задумываясь, велит скрыть Париж».

Но не скандальный ореол Карне привлекал к нему Жерара — он просто хотел работать с большим мастером, а не пробавляться поденщиной у мелкой сошки, от которой не всегда удавалось откresтиться, по разным причинам. На работу с Карне, к которому безуспешно пробивался Жерар еще в военное время, он возлагал большие надежды.

Свою новую ленту Карне отснял с июля по октябрь пятидесятого года.

«Жюльетта, или Ключ к снам» явилась последней работой Карне в области романтического фильма, принесшего ему в тридцатые и сороковые годы мировую славу.

Замысел «Жюльетты» датировался военной порой, когда Жан Кокто писал к фильму диалоги, облекая идею Карне плотью своего многозначительного мифологического языка.

Вернувшись к замыслу «Жюльетты» в 1950 году, Карне придал ему новый поворот в соответствии с другой художественной задачей. Романтические темы Кокто уступили место мотивам, перекочевавшим в «Жюльетту» из мира Карне — Превера: мотив бегства из жестокой реальности, необоримость и торжество предначертанного, триумф любви в смерти. В фильме снова ожили Судьба, Любовь, Смерть, однако воплощение их на экране да и в драматургии фильма существенно разнится от практики прежнего Карне.

В своих лучших романтических лентах тридцатых годов — «Набережная туманов» и «День начинается» он лишь поэтически осмыслял действительность, преображая до метафоры или символа. При всей достоверности предметы в фильмах Карне утрачивали вещность, материальность, — они наделялись вторым планом и смыслом. Умышленно не деформируя реальность, как это делали, к примеру, мастера немецкого экспрессионистического кино (Мурнау или Фриц Ланг), Карне умел мастерски создавать романтическую реальность как некое пластическое единство. Когда Карне реконструировал и романтизировал действительность прошлых эпох, будь то средневековье в «Вечерних посетителях» или Париж Эжена Сю и Теофиля Готье в «Детях райка», правдивость изображения не бунтовала против романтических устремлений режиссера, а покорствовалась им. В «Жюльетте» Карне впервые попытался сплавить исконно романтический мотив бегства в мечту от убожеств жизненной прозы с критическим анализом самой же прозы. Иначе говоря, в фильме проступила стилистическая неоднородность, разрушающая прежнее художественное единство, и действительность обособилась от ее романти-

ческих преобразений. Пластическая неоднородность фильма сказалась и на работе Жерара Филипа. Впрочем, посмотрим, как это сделано в «Жюльетте».

Фильм распадается на два куска, непропорциональных по величине, разных смыслом и стилистикой. Первый образует рамку, состоящую из двух эпизодов: тюрьма и освобождение героя, а также его встреча с реальной Жюльеттой. Рамка служит экспликацией фильма, кадры пронизаны сочувственной, житейской интонацией в рассказе о том, как жил-был мелкий служащий, добрый парень Мишель, как он влюбился в славную девушку Жюльетту. Она очень хотела поехать к морю, и тогда Мишель, желая во что бы то ни стало угодить возлюбленной, взял деньги из хозяйской кассы — и попал за решетку. В камере Мишель вспоминает свою Жюльетту и видит странный сон (он составляет добрые две трети картины), а затем, проснувшись, попадает в явь: хозяин Мишеля, влюбившись в Жюльетту и заручившись ее согласием на брак, прощает отчаянный поступок своего служащего, добивается его освобождения при условии, что тот оставит Жюльетту в покое. Мишель, потрясенный вероломством подруги, кончает с собой и снова попадает в чудесную страну грез, где продолжает поиски исчезнувшей Жюльетты.

Надо сказать, что эта рамка фильма выполнена в совершенно ином стиле, нежели «Сон Мишеля». Карне с большим искусством воспроизводит бытовой антураж. Первый эпизод — тюремная камера — изобличает руку мастера, и почерк Карне узнается сразу: глазок камеры, сырая затхлая атмосфера застенка, грубые шерстяные одеяла — фактурность съемки подчеркнута, отмечена настроением безысходности и тоски. Точно так же в финале «Жюльетты» появится строгий и опрятный кабинет начальника тюрьмы, где великодушный патрон заберет заявление о краже, а потом возникнут узкая, кривая улочка Монпарнасса, балкончик с железными перилами, по которому Мишель — Жерар забирается в мещански заставленную квартиру, где произойдет его последний и решительный разговор с Жюльеттой. Повторяем: стиль Карне узнается сразу, но, странное, дело, — он кажется каким-то обедненным, парочито сухим и прозаическим, лишенным своего второго плана, оттенков, многомерности, то есть тех черт, которые привычно видеть в романтическом веризме Карне. В «Жюльетте» он как бы обезличивается, утрачивает символическую обязательность. Кадры рамки — реальности, в которой живет герой фильма — существуют только в будничном плане, и не больше; за ними не проступает никакого обобщения, более того,

не прощупываются связи с внутренним миром Мишеля и его сновидением. Реальность и герой существуют разрозно. Порою кажется, что рамка пришла в «Жюльетту» из другой картины позднего Карне, что это лишь отснятый материал, который в другой системе изобразительных средств выглядел бы органично и был на месте. Здесь, повторяем, этого не произошло.

Веризм Карне всегда был силен тем, что он обобщал, сводил почти что к жесткой формуле какие-то существенные стороны жизни, открывшиеся художнику. В «Жюльетте» веризм работает против Карне, свидетельствуя, что прежний метод «преображения» оскудел. Собственно, никакого «преображения» и нет — есть тусклые в своем обыденном и сером колорите картины убогой реальности, от которой бежит герой, спасаясь в сновидениях.

Но, как это ни парадоксально для романтического мироощущения Карне, вымышленный мир сна оказывается еще более страшным и нелепым, почти кошмарным наваждением по сравнению с действительностью. Таким образом, романтическая идея мечты и бегства в нее практически дискредитируется — у Мишеля нет выхода: реальность скудна, бедна и жестока, сон, мечта — еще более абсурдна. Из двух зол выбирается не меньшее, а предпочитается третье — небытие: где-то в грязном дворе возле мусорной кучи Мишель смело входит в тяжелую, железную дверь, на которой надпись: «Смертельно», и попадает в страну своего сна.

В фильме это страна забвения, где живут люди, лишённые памяти. В начале картины Мишелю, заснувшему на жесткой тюремной койке, грезится, как он выходит из камеры в зеленый, прекрасный мир с белым городом на горе. Стоит весна, шелестят тополя, яблоневый цвет, музыка, пение... Карне как бы дает понять, что сон Мишеля — это иллюзорная романтическая реальность, в которой ему будет дано обрести свою Жюльетту, иначе говоря, настраивает зрителя на то, что сейчас перед ним откроется мечта героя, выношенная его сознанием. Однако впечатление это обманчиво. Чем ближе Мишель подходит к селению, тем удивительнее открывается перед ним картина.

«Как называется город?» — спрашивает он всех, встречающихся ему на тропинке. «Не знаю», — отвечают, как по уговору, девочка, играющая с куклой, старушка, пасущая козу, нотариус. Да и само селение донельзя странное. Казалось бы, жизнь идет своим чередом: на тележке везут валежник, у фонтанов стирают белье, однако никто не знает ни времени, ни счета дням. Больше того, городской любимец — аккордеонист даже рад, что

время никому неведомо. Люди анонимны, их лица стерты, — это толпа, лишенная характерных примет. Какая-то женщина принимает Мишеля за своего супруга. И когда по просьбе Мишеля глашатай объявляет на городской площади, что разыскивается девушка по имени Жюльетта, люди озлобленно спорят друг с другом, и каждый пытается убедить Мишеля, что он-то как раз и знает, где Жюльетта, а мрачный калека уверяет его, что знал Жюльетту («такая красавица, в белом платье с широким вырезом») и что она умерла у него на руках. Кошмар страны забвения нагнетается в тот момент, когда Мишель отправляется на убогое кладбище, бродит среди замшелых плит, крестов, на которых нет имен покойных.

Далее события приобретают еще более иррациональный и зловеющий характер: в мрачных катакомбах Мишеля арестует (!) незнакомец, а Жюльетту провезут мимо в экипаже и на чьей-то визитной карточке с изображением короны напишут слова «Это я вас ищу» и передадут ее Мишелю.

Карне намеренно играет на иррациональной логике сна — не случайно некоторые критики увидели в его ленте переключку с Кафкой.

Страна забвения — мир наизнанку, однако отличный от мира Кафки. Если за небесной канцелярией в «Процессе» стоит всемогущая и зловеющая бюрократическая иерархия буржуазного общества, то страна забвения перекликается с живой реальностью Франции конца сороковых — начала пятидесятых годов, когда, стараясь избыть позор фашистской оккупации, соотечественники Карне как бы изгоняли из памяти все связанное с той страшной порой.

Особенно отчетливо мотив памяти звучит в большом эпизоде фильма — «Замок». На экране появляется громадное старинное поместье, просторное и таинственное, с огромным количеством зал, будуаров, служилых помещений и псарней. В этот замок и попадает (неизвестно, почему) Жюльетта. Хозяин замка томится среди роскоши, драгоценных камней, орденов, лент, скучает в лабиринте покоев и в громадной библиотеке, которая завалена книгами по истории. «Здесь есть все, когда-либо написанное по истории, и я прочитал все. В истории я сыграл большую роль, но кто поможет мне найти мое истинное лицо? Может, вы скажете мне, кто я?» — спрашивает хозяин пробившегося в замок Мишеля, который по-прежнему ищет Жюльетту.

Кошмар и иррациональность страны забвения, впрочем, в известной мере снимаются ее светлыми, подчас даже элегиче-

скими красками. Так, поэтической вставкой выглядит эпизод сельского праздника, когда горожане пляшут под тягучий напев аккордеона, распивают пиво за маленькими столиками под тентом и получают письма трехлетней давности. Так же поэтичны и просветленные сцены с Жюльеттой, то возникающей перед Мишелем, то опять исчезающей в никуда.

Однако реальность и сновидение вовсе не противоположны друг другу, хотя старинный замок и зеленое приволье леса, казалось бы, ничего не имеют общего с жалкой явью Мишеля и душным застенком. Сны в фильме Карне — это фантастическая проекция мучительных размышлений и страхов Мишеля, которые одолевают его в реальности. Сон и явь прямо соотнесены, и эта перекличка бытового и надреального окончательно уничтожает романтическую иллюзию. У Карне попытка возродить старую символическую драму судьбы обернулась ее дискредитацией. Романтические мотивы Карне настолько прочно вдвинуты им в быт и обросли бытовой оболочкой, что не помогли ни музыкальное строение фильма (четыре части по аналогии с четырьмя частями симфонии — аллегро, анданте, скерцо и финал), ни привычная метафористика, ни Жерар, сыгравший Мишеля. (Об остальных героях «Жюльетты» говорить не приходится, так они маловыразительны и неиндивидуальны).

Карне поместил Жерара в две ситуации — одна тяготеет к бытовой драме, другая — к символической. Меньше всего удался Мишель—Жерар в «снах и блужданиях по стране забвения». Он оказался тусклой, не до конца проясненной фигурой, неприкаянной марионеткой без лица и характера, что так плохо вяжется с психологическими и пластическими данными Жерара Филипа — актера. Чаще всего в фильме он выглядит просто «ряженым», по чьей-то нелепой воле принявшим чудаковатый и порою бессмысленный вид.

Иное дело — бытовая рамка фильма. Здесь Филип слабый, но внутренне чистый молодой человек, безгранично преданный Жюльетте, ради нее совершающий преступление и, утратив последние иллюзии, кончающий с собой. Филип трогателен и привлекателен в непротивлении сильным мира сего, в романтическом прекраснодушии и жертвенности. Но даже здесь Мишель—Жерар напоминает героя «Такого милого пляжика» Аллегре и Франсуа из «Одержимого» Отана-Лара: те же первые ритмы, та же порывистость реакций — только на сей раз на них налет надломленности и даже болезненности. Жерару Филипу был чужд прощеский нессимизм, понимание человека как игрушки в руках

судьбы и т. д., все то, что составляло романтический мир Марселя Карне. Да и Жерар меньше всего принадлежал к тому типу актеров, которые отличались волшебной способностью быть, а не казаться на экране, особой кинематографической податливостью, позволяющей режиссеру легко включить его в свою изобразительную систему. Не случайно собратья по искусству говорили о Жераре, что он «слишком актер, актер чересчур». Поэтому Жерар не мог быть натурщиком темы, как Габен у Карне или Марэ у Кокто, послушно исполняющим волю режиссера. Но главное, вероятно, заключалось в том, что тема, навязанная Филипу в фильме, была ему органически чужда. Чужда его эмоциональному богатству и напряженности духовной жизни, склонности к самоанализу и совсем уж несовместна с жизнерадостностью натуры Жерара, буйством здоровой плоти и естественных ее проявлений. В отличие от персонажей Карне, герой Филипа всегда конкретен, не знает психологической недоговоренности и расплывчатых контуров. Стихия Жерара — реалистическая или романтическая драма молодого человека, переживающего трагедию внутреннего становления, нравственного выбора и самоопределения (Франсуа, Мышкин, Фабрицио), или романтическая комедия, предлагающая ситуацию, в которой герой, полноценно здоровый, не знающий душевного надлома и отметающий все препоны для самовыражения, свободно проявляет естественные эмоции духа и плоти. Но это не было стихией Карне.

На Каннский фестиваль 1950 года они приехали втроем — Карне, Жерар и Сюзанна Клутье, исполнительница Жюльетты. Ободренный коммерческим успехом своей предыдущей картины «Мария из порта», Карне уповал на удачу. При появлении в титрах имен Жерара Филипа и Марселя Карне зал разразился аплодисментами, но, увы, они оказались первыми и последними. Публика встретила фильм прохладно, чтобы не сказать плохо. «Непонятный, медлительный, холодный фильм». Кое-кто из критиков хвалил «Жюльетту», называя ее «блестящим дивертисментом», «непризнанным шедевром», но общий приговор был убийственный. Упрекали в старомодности, претенциозной барочности и даже романтической банальности. О Жераре говорили почти тельпо, но сдержанно, скорее из уважения к нему самому, чем из любви к его мечтательному и малокровному Мишелю. Лакло в «Кайе дю синема», журнале суровом и весьма способистски настроенном по той поре, писал так: «Главная ошибка Карне заключается в том, что он поверил в эту мешанину головной поэзии. Это обидно, потому что его личная работа подчас велико-

лепна. Достаточно вспомнить поездку Жюльетты в экипаже. Замечательный кадр, напоминающий «Носферату» Мурнау. Не менее хороши и кадры народного праздника. Вероятно, через двадцать лет «Жюльетту» будут показывать в киноклубах как образчик классического фильма, ледяного и в то же время страстного, головного и барочного, но ни на секунду не трогającego за душу».

Провал «Жюльетты» обескуражил Карне, но Жерар не сдавался: «Видите, как несправедливо приняли картину? Так вот, несмотря на всеобщий разнос, я отвечу согласием, если завтра Марсель Карне попросит меня снова сняться в «Жюльетте». Я с радостью благодарю его за оказанную честь, за приглашение поработать вместе! Придет время, когда фильм будет оценен по достоинству».

Но это время не пришло. Для Карне очередная неудача обернулась двухлетним простоем, томительным и бесплодным ожиданием пристойного ангажемента, пока, наконец, не выпала возможность снять (и притом великолепно) «Терезу Ракен» по Золя. Для Жерара «Жюльетта» оказалась первой и последней встречей с великим режиссером. Капризная муза кино больше их не соединяла в павильоне. И, вероятно, на сей раз поступила правильно.

Тем не менее Жерар часто вспоминал об этом содружестве — память надолго сохранила аскетически строгую атмосферу съемок, долгие дискуссии об изобразительном решении фильма, поиски световых композиций и заботливо-нежное отношение к нему Марселя Карне.

Глава пятая

КАМНИ АВИНЬОНА

От Парижа до Авиньона — одна ночь поездом. Жерар распахнул окно душного номера в гостинице «Оберж де Франс» и вдохнул посвежевший к ночи июльский воздух. Наконец-то он в этом городке, название которого отдает пенистым старым вином из папских подвалов. Авиньон, окутанный пахучей летней мглой, весь перед ним как на ладони. Древний романтический Авиньон. Его опоясывает крепостной вал, такой же надежный, как стены детских песочных замков, под платанами лениво кружит лилиучий пух. Здесь лица девушек напоминают румяные провансальские персики, а виноградные лозы растут повсюду, как репейник или чертополох.

Жерар всматривается в очертания папского замка, лиловой громадой нависшего над площадью. Его большие камни громоздятся до облаков, зияющие дыры окон по-недоброму темны, чернеет стрельчатый дверной проем, завтра утром он станет ажурным и прозрачно-белым, когда Жерар будет впервые репетировать «Сида» на подмостках, прижатых к готической стене дворца. Сцена находится по другую сторону от площади, в просторном и соразмерном Дворе почетных гостей, который облюбовал Вилар для своего театра.

Стены дворца, окаймляющие Двор — крыло Высоких сановников, крыло Конклава и Башня ангелов, — придают ему сходство с античным театром. Огромная сцена вплотную примыкает к южному крылу дворца и лоджии: в незапамятные времена папа отпуская здесь грехи теснящемуся на дворе люду, расточая благословения *urbī et orbi*.*

Как долго строителю авиньонских фестивалей — Жану Вилару не удавалось залучить Жерара в этот городок! Жерар помнит во всех деталях короткие встречи с Виларом. Сначала осенью 1948 года, сразу же после первого авиньонского фестиваля. Тогда эти спектакли потрясли Париж. Жерару рассказывали, что

* Городу и миру (*латин.*).

Вилар заинтересовался им еще в «эпоху Калигулы», но поговорить о совместной работе не решился. Что он мог предложить восходящей звезде французского театра? Тогда Вилар сам еще едва держался на ногах. Правда, годы бродяжничества по провинции уже остались позади — славное кочевье «Кибитки», состоящей из горстки энтузиастов, по взбаламученной войной голодной Франции, когда один-единственный спектакль, мольеровский «Жорж Данден», показывался за корзинку яиц и бочонок деревенского масла! Потом «первый бой» публике в оккупированном немцами Париже сорок третьего года и первый успех в «Карманном театрике» постановок «Грозы» Стриндберга и «Сезара» Жана Шлюмберже.

Подлинный триумф выпал на долю Вилара уже позже, в сорок пятом, после Освобождения. «Танец смерти» Стриндберга, поставленный на сцене «Ноктамбюля», выдержал 150 представлений. В том же памятном 1945 году, в первый год свободы, окрыленный удачей Вилар с гигантским размахом осуществляет постановку трагической мистерии Томаса Стернза Элиота «Убийство в соборе». Двести тридцать представлений в «Старой голубятне», лестная, обнадеживающая пресса; в зале сидят Альбер Камю, Сартр, Кокто и Жак Лемаршан. Тогда-то, в 1945 году, Вилара посетили смутные мысли о «Сиде» Корнеля, тогда, в иступленном и романтически-значительном Калигуле Жерара Филипа он увидел героического Родриго. Но в ту пору это казалось несбыточной мечтой — нет постоянной труппы, нет стационара и никакой поддержки со стороны.

Но после первого фестиваля в Авиньоне, в том самом Дворе почетных гостей у готической громады собора Вилар впервые поверил, что дерзостная задача — создать Французский национальный театр осуществима. Фестивальные спектакли увидел Париж: в «Ателье» и в Студии на Елисейских полях, в «Мариньи» на Бульварах и в «Старой голубятне», в театре Антуана, в театре Эдуарда VII и в Опера. «Южная терраса» Мориса Клавеля, «Ричард II» Шекспира, «Шехеразада» Супервеля. А в апреле 1951 года Жан-Луи Барро пригласит Вилара поставить «Эдипа» Андре Жюда на подмостках «Мариньи».

Жерар не забыл первой встречи с Виларом в один из сентябрьских вечеров 1948 года. Вилар пригласил его к себе, и они долго слушали отрывки из пьесы Пишетта «Ядро». Жерар любил Пишетта, любил его буйную риторику, пеструю образность языка, год назад с удовольствием играл в его «Откровениях». Беседа течет как по маслу, но Жерар чувствует, что Вилар при-

гласил его не для обсуждения Пишетта, что он чего-то недоговаривает. Жерар устал — ночным поездом нужно ехать в Ниццу, завтра утром в павильоне студии «Виктории» съемки «Господина Пегаса, геометра» у Жана Буайе! Жерар встает, прощается, и тогда Вилар с притворной непринужденностью выпаливает:

— Послушайте, Жерар, не хотите ли сыграть у меня в «Сиде»?

От неожиданности тот ошенил, потом прыснул со смеху.

— Вы это серьезно? Я? В «Сиде» Корнеля?

Вилар неодобрительно покосился на него.

— Почему мое предложение вам кажется смешным?

— Но ведь «Сид» — это трагедия, а я ее не могу играть. Я — актер не трагический, а, скорее, комический. Скандировать александрийский стих, неестественно размахивать руками, припимая эффектные позы, — это не для меня. Даже в Консерватории мне не давали ничего подобного. Потом, по-моему, «Сид» — пьеса скучная и длинная. Если бы вы предложили мне Мюссе или Жоада на худой конец, тогда другое дело. А «Сид», вся эта классицистическая испанщина и канитель — увольте, увольте! Кого это сейчас может заинтересовать?

Потом Вилар со смехом рассказывал Жерару, как он кипятился после его ухода, как кричал: «Самонадеянный осел, мальчишка, еще смеет поносить Корнеля! Обойдемся без этих звезд — все они таковы!» А ровно через два года, в ноябре 1950-го, Жерар робко постучался в уборную к Вилару в театре «Ателье». Только что закончился «Генрих IV» Пиранделло, Вилар отклеивал парик и снимал грим после спектакля.

— Войдите, — сказал он, с удивлением рассматривая в зеркале выросшую перед ним высокую фигуру молодого человека в плаще и с взъерошенными волосами. Нет, он не ошибся — неожиданным визитером оказался действительно Жерар Филип. Тот сразу перешел с места в карьер.

— Я люблю театр и люблю ваши спектакли. — Голос Жерара звучал сдержанно и деловито. — Мне хотелось бы работать с вами. Если вы не передумали, то я свободен и готов делать под вашим началом все, что вы предложите.

Вилар недоверчиво присматривался к первому герою-любовнику французского экрана, с неудовольствием отмечая, что прошлый разговор их не забыт.

— Я рад нашей встрече, — отвечал Вилар, поднимаясь со стула, — но вам известно, Жерар, что театра у меня нет, а стало быть, предложить вам я могу единственное — участие в пятом

Авиньонском фестивале. На примете у меня «Принц Гомбургский» Клейста и все тот же «Сид» Корнеля, от которого вы столь энергично отрещивались в прошлый раз. Не знаю, устроит ли вас Родриго и клейстовский лунатик?

— Если вы не возражаете, — продолжает Жерар, — я хотел бы перечитать пьесы и хоть завтра начать репетиции.

Кажется, все это было давно, хотя прошло каких-нибудь полгода. И вот он здесь, в Авиньоне, который завтра окажется свидетелем его первых шагов на подмостках папского дворца. Замысел Вилара — создать спектакль под открытым небом перед трехтысячной толпой — прост, традиционно надежен и в то же время дерзновенен. Вилар воскрешает старую добрую традицию. Стратфордские вековые ивы на берегах Эвона еще не успели забыть раскаты шекспировского белого стиха, венецийские камни видели расцвет таланта Гольдони, а монастырь Санта Кроче, няцца делла Синьориа и сады Боболи помнят по сей день театральные триумфы Жака Копо. . .

«Сиду» начали репетировать весной пятьдесят первого в помещении малой балетной студии театра на Елисейских полях. Поначалу дело не ладилось, Жерар нервничал и впадал в панику — Родриго явно не давался ему. Он его не чувствовал, хотя старый консерваторский учитель Леруа отработывал с ним каждый стих Корнеля — вместе шлифовали и размечали паузы, добивались естественности интонации и музыкального звучания.

— Помни о двух вещах, — поучал Леруа. — Стих должен быть стихом, а не рубленой, высокопарной прозой, и в то же время произносить его следует тепло, непринужденно, так, словно твой Родриго живет сегодня, а не триста или пятьсот лет назад.

Иногда за вечер удавалось отделать две-три строфы, Жерар импровизировал, придумывал варианты, стараясь изо всех сил вдохнуть жизнь в цезурованные, парно рифмующиеся строки александрийского стиха. Найти нужный тон никак не удавалось — Жерар то рычал и срывался на крик, то проборматывал стих житейски просто. Опереться на чужой опыт было невозможно: традиция Мунэ-Сюлли ему претила, как претили трескучий классицизм, котурны, эффектность поз и фразировки.²³

Жерар отталкивался от собственного ощущения персонажа, от ситуации, и тогда на помощь ему приходил Вилар.

В работе с Жераром он не любил навязывать свое мнение, подсказывать решения и ходы — он лишь деликатно и незаметно направлял его, ведя так, что тот даже не чувствовал чужой воли. Общее прочтение «Сиды» было обговорено десятки раз.

— Мы лишаем классицистическую трагедию ее привычного, декламационного стиля, ораторского начала,— говорил Вилар.— Корнелю он необходим, потому что он хочет наставить и приобщить зрителя к моральной проблематике. Актерам «великого века» приходилось трагедию рецитировать, так как они хотели постоянно держать дистанцию между ее «героическим действием» и современностью Ришелье. Они старались защитить одни позиции, опровергнуть другие, отстаивая только то, что соответствовало идеалам эпохи «короля-солнце». «Сид» построен весьма искусно и затейливо, в трагедии сосуществуют по крайней мере два плана. В одном события происходят: Химена любит Родриго, тот убивает дона Гормеса, ее отца, инфанта терзается муками ревности. Но это действие только мнимое. На самом деле поступки и хитросплетения интриги скрывают за собой идеальный план. Там сталкиваются и взаимодействуют принципы, моральные императивы, общественный долг и право на личное действие. У Шекспира, а после у романтиков, скажем, у Мюссе, эти два плана растворены друг в друге. Этого-то нам и нужно добиться. Важно вернуть Корнелю его молодость, его непреходящую ценность, убрать классицистические ходули и очистить от напластований времени. В конце концов Родриго, Химена, дон Санчес и инфанта — живые люди, и движут ими те же чувства, которые нам дороги и сегодня. Ведь понятия чести, долга, самоотречения и, наконец, любовь двух молодых людей не устарели и сегодня, а может быть, даже повысились в цене. Важно только найти нужный тон.

Эго понимает и Жерар. Но как его поймать? Он все время блуждает вокруг да около — получается тяжеловесно, высокопарно. Жерар в растерянности, он сосредоточен и покорен каждому замечанию Вилара. В течение многих репетиций ничего не получалось. Наконец, на одной Вилар сказал:

— По-моему, мы принимаем «Сиду» слишком всерьез. Ведь это трагикомедия, «эспаньолада». Попробуй сыграть легко, непринужденно, иди от движения танцора фламенко. Вот так! — И Вилар встает, прицеливая пальцами и, как бы вторя щебету кастаньет, отбивает дробь каблуками на паркете в рассыпчатом, ломком ритме. Жерар тут же включается в танец, игра увлекает его, — он широко улыбается, руки обретают свободу и упругость, он кокетлив, горяч, полон задора. Прячась за колоннами, словно играя с Виларом в прятки, он выпаливает:

С каким теперь врагом я не осило встречи?
Сюда, наваррец, мавр, Кастилья, Арагон,

Все, кто в Испании бестрепетным рожден;
Спешите тучами, грозой объединенной,
На бой с десницею, так дивно вдохновенной,
С моей надеждою сразитесь все зараз:
Чтобы сломить ее, все будет мало вас.*

Жерар мгновенно нашел настроение Родриго — ожили его кипение молодости, лукавое сознание собственной неотразимости, почти мальчишеская запальчивость, чуть оттененная иронией.

С этим «наработанным» богатством завтра он выйдет на сцену. Жерар отходит от окна. Ночь врывается в номер с поворотом электрического выключателя. Что-то ему наутро приготовить Авиньон? . .

Не успев освежиться за педолгую ночь, земля уже рассталась с последними каплями росы и отдалась лучам авиньонского солнца. Раскаленные булжники во дворе обжигают сквозь парусиновые туфли пятки Жерару. Он смотрит на длинный эллипс сцены, на покатые станки, образующие широкие лестничные ступени, на рабочих, суетящихся на подмостках. Они по пояс оголены, потные спины лоснятся, и налившаяся пыль уже разрисовала их узорами. Расставляются складные стулья, нумеруют их, в глубине устанавливают трон арагонского короля. Большеглазая, тонкая, как камышинка, Жанна Моро — инфанта и двадцатилетняя Франсуаза Спир — Химена торопливо проверяют мизансцены. Золотистое облачко пыли плывет над их головами: на Химене — треуголка из газеты, на инфанте — шапочка из носового платка. Вилар стоит в стороне — ему тоже жарко, и не мудрено: еще десять утра, а уже тридцать градусов в тени. У него усталое лицо старого гасконца (хотя, казалось бы, сорок два года — не возраст для мужчины), морщинки плотной сеткой избороздили лоб, тонкие губы чуть презрительно поджаты, серостальные глаза щурятся от слепящего света. Заметив Жерара, он кричит:

— Скорей на сцену! Опять опаздываешь. Начинаем со стансов, потом выход графа и так до четвертого явления — разговора с Хименой.

Жерар одним прыжком вскакивает на подмостки, непонятно, каким образом, но разом полностью заполнив собою сцену, и с явным удовольствием посылает к небу стансы Сиды, произнося их так, словно он только что их сочинил.

* Здесь и далее «Сид» в переводе М. Лозинского.

— Стоп! — вмешивается Вилар. — Слишком горячо, сбавь тон. У тебя отца оскорбили, больше размышления. Ты разговариваешь сам с собой, рассуждаешь, споришь.

Опять звучат первые стихи:

До глуби сердца поражен
Смертельною стрелой,
Нежданной и лукавой... —

стансы в исполнении Жерара превращаются в поэму, обращенную к внутреннему миру каждого, в порывистый диалог с собственным «я», когда один твердит о страсти к Химене, а другой — о тяжком оскорблении, нанесенном его отцу родителем возлюбленной. Один голос — пылкого юнца, впервые полюбившего, дерзкого и напористого, как необъезженный жеребчик, другой — голос умудренного разума, внушенной воспитанием чести, целого кодекса правил, предписанных сыну родовитого испанского гранда.

Вилар с чуть скептической улыбкой и откровенным восхищением наблюдает за ним. Жерар репетирует с полной самоотдачей, не скупясь, что случается с ним далеко не всегда. Чаще всего он лишь бормочет текст, не давая воли темпераменту и голосовым связкам. Вилар уже привык к его манере. Что поделаешь: великая Сара Бернар тоже не любила «выкладываться» на репетициях, гомеопатическими дозами расходуя вдохновение. Но сегодня Жерар явно в ударе, не жалеет ни голоса, ни энергии, невзирая на дьявольскую жару.

Все улыбается в жизни этому гению театра, этой самой молодости, искрящейся на подмостках. Его словно разом катапультировали к высотам славы. И хорошо, что он не знал грошовой и тяжелой жизни на выходах, не хлебнул актерской поденщины, как это случилось ему, Вилару, сначала у Дюллена в «Ателье», потом в странствиях по провинции. Хорошо, что ему не пришлось, как Вилару, выходить в «Юлии Цезаре» Шекспира вторым солдатом (третьим был Жан Марэ). Конечно, ученичество у Дюллена не прошло даром, но сколько мытарств, сколько попусту упущенного времени, и это особенно ощутимо, когда тебе сорок два и ты только начинаешь по-настоящему жить в полную силу. А этот двадцатисемилетний длинноногий, поджарый и верткий малый — баловень судьбы! Оттого у него столько веры в жизнь, в ее нерастраченные силы, в то, что она может быть лучше, только захоти. Оттого одно его появление на сцене внушает людям веру в самые простые, донельзя простые вещи. Ему,

Вилару, это уже не под силу — слишком много съедено соли, слишком много познано, а мудрость, как известно, порождает иронию и печаль. Только бы жизнь не обошлась с ним круто — судьба не любит счастливых, это понимали еще древние греки. . .

С появлением Жерара в Авиньоне все изменилось и переменится еще. Когда был первый Авиньонский фестиваль, не было денег, не было звезд, не было знаменитого освещения, о котором будет много шума. Тогдашний технический персонал — один осветитель, невестка Вилара Лину Шлежелъ — декоратор, портниха, костюмерша в одном лице, Куссоно — машинист сцены, придумавший хитрую машинерию, Леон Гишиа — художник, а декорации монтировали солдаты инженерных войск. . .

Авиньонский фестиваль Вилара — разминка перед созданием Народного театра, того самого, о котором мечтали Ромен Роллан, Копо и Жемье. И во всех своих начинаниях Вилар вдохновляется завещанием Жемье: «Современный театр должен как можно шире распахнуть двери. Надо снизить цены на билеты, чтобы они стали доступны всем. Ближе к зрителю! Очистим воздух наших театральных зал от кишящих там микробов порнографии и снобизма. Пусть театр обратится к народу, как во времена Софокла, как в средние века, как во времена Шекспира и Мольера, и тогда драматическое искусство обретет былую мощь!»²⁴

Вилар знает, что призван подытожить начинания предшественников и учителей — Антуана, Копо, Жемье, Дюллена — и по мере сил их преодолеть. Свободный театр Антуана прежде всего обновил драматургию, Копо стремился объединить всех — от актера до осветителя — под общим художественным началом, но ни тот, ни другой не вышли за пределы рампы, если не считать стилизованных под средневековые пышных театральных празднеств Копо на лоне бургундской или итальянской природы.

Ему, Вилару, предстоит преобразовать режиссуру, создать новый репертуар и привлечь в театр самого широкого зрителя. И пока нет постоянной сценической площадки в Париже, Авиньон — благодатное место, а фестиваль — лучший способ приобщить к высокому искусству всех, кто его взыскует. Притягательная прелесть Авиньона — даруемая им возможность вернуть театру общедоступность, торжественность, праздничность, уже выветрившийся и стертый цивилизацией его литургический смысл.

Здесь, в Авиньоне, есть свой «алтарь» — деревянные эллипсоидные подмостки, паноминирующие древнегреческую оркестру.

Сцена и величавый «каменный задник» — стены папского дворца — вписываются в огромный, дышащий, мреющий земной мир, где пульсируют и бьются живительные токи жизни. Вечерний пленэр, авиньонское небо с крупными южными звездами над чашей амфитеатра и деревянным пространством сцены, дразнящие запахи лавра и акаций, близкая, отдыхающая от июльского зноя земля — все сливается в единый мир, и условный микрокосм подмосток оказывается частью макрокосма жизни.

Этот микрокосм исключает вмешательство театральной пиротехники, рисованных декораций и реквизита — всякая искусственность, любые иллюзионные ухищрения оскорбляют натуральность и доподлинность камня, воздуха, деревьев и звезд. Поэзия становится естественным извлечением из самого природного материала, враждебного пошлой обыденности, назойливого бытовизму, изжитой условности театральных форм.

Поэтому никакого занавеса, никаких софитов и аксессуаров, никакой оркестровой ямы. Зрителю не нужны вожатые в театральный мир — он включается в него незамедлительно, безо всяких средостений, как то бывало на незапамятных дионисийских празднествах в афинском театре времен Перикла или на карнавалных гуляниях у горожан эпохи Возрождения.

Папский дворец, его камни сами по себе приобщают зрителя к величию прошлого, к красоте, не знающей возраста. И это обязывает — происходящее на сцене не должно быть ниже этой красоты, не смеет казаться мелким, сиюминутным, незначительным. Поэтому выбирается Корнель, Клейст, Мюссе... Они своим чередом тоже обязывают ко многому: театральному искусству слова и жеста следует вернуть первозданность и простоту, ему невместны связи с экспрессионистской жесткостью и истеричностью, как и не подобают переклички с эстетской камерностью и философичностью. Разыгранная на сцене драма всей своей цельной массой должна естественно вписываться в единый большой мир природы и театра, гармонично соединяя в себе красоту ясности и спокойного величия.

Очищенная от всего искусственного и лишнего, сцена вырывается из плена темноты прожекторами — свет облекает материальностью предметы и людей на сцене, укрупняет их, подчеркивая плотность линий, выделяя предметность форм и причудливую игру теней. Свет не только возмещает скудость и скупость реквизита на подмостках, он создает иллюзию того, что герои на сцене как бы высвобождены из-под покрова авиньонской ночи, вырваны из этих древних стен, в которых они заключены. Они — их часть, как,

впрочем, часть и того огромного простирающегося окрест мира, которому безраздельно принадлежат и эти камни, и сам зритель.

Но, чтобы подкреплялось и росло чувство причастности к неодолимым страстям и бурным конфликтам на сцене, требуются особые костюмы, особая музыка к действию и особый его ритм.

Костюму возвращена та роль, которую в старину он играл в средневековом миракле. Костюм ярок, бросок, полон символического значения, незамедлительно сообщающего зрителю о сути характера персонажа или намекающего на его основные психологические черты и повадки. Красочный и в то же время скупой язык костюма внятен зрителю даже последнего ряда, но вдобавок он как бы второй голос актера, доносящийся из сердцевины его характера и не умолкающий, когда герой молчит. Костюм не дает актеру выключиться из действия на огромной площадке, даже если оно низводит персонаж до положения фигуранта; движущиеся пятна костюмов перекликаются между собой, и их мозаика образует полифонию красок не только декоративную, а эмоционально передающую или подсказывающую скрытый смысл происходящего.

Музыка — не аккомпанемент, не звуковая иллюстрация к событиям, она, по определению Ницше, «основной декорум», действующий на равных правах со светом и красками. Благодаря своему абстрактному языку, умеющему больше намекать, порождать в человеческой душе смутные предчувствия, толковать о словесно невыразимом и неуловимо обобщенном, музыка выступала эмоциональным и символическим комментарием к самому действию.

И, наконец, актер. Подобно зрителю, камням, лаврам, треску цикад и шелесту листвы, актер, прежде всего, — частица авиньонского мира, и сознание принадлежности к нему предписывает актеру обостренное чувство ансамбля, ощущение каждой своей порцией того, что он вписан в общую картину. Ее монументальность требует в первую очередь эпической игры — широты, точности и выразительности жеста, свободных модуляций голоса, певучего, открыто звенящего, бесконечно послушного актеру. На разреженном пространстве сценической площадки актер совершенно свободен и предоставлен самому себе. Он не просто «антропологический центр» подмостков, каким ему предписано быть на театре, он, по существу, то, что заполняет сцену до краев. Почти лишенный подпорок, облегчающих актерскую жизнь, — будь то расписанные картон и ткани или обильная бутафория, — он несет на своих плечах «человеческую нагрузку» драмы, весь ее художественный комплекс. Он призван облечь его в эмоциональную форму, максимально доходчивую, даже элементарную, где преобладает графич-

ность, лаконизм жеста и голоса и где все избыточное приносится в жертву мысли, несомой зрителю.²⁵

Чувство ансамбля у актера в Авиньоне питается сознанием того, что он ничем не ущемлен в правах со своим партнером. В здешней актерской общине нет чинов и фаворитов, нет «звездной иерархии». Прославленные мастера — Беатриса Дюссан, Жермен Монтеро, Ален Кюни, Мишель Витоль — ничем не возвышены и не отличаются положением от начинающих — Сильвии Монфор, Жанны Моро, Робера Ирша. И Жерар ничем не отмечен; как и остальные, он получает кажущийся сегодня смехотворным гонорар — тридцать тысяч старых франков в месяц (300 новых, иначе говоря, в три раза меньше, чем получает парижская консьержка) и четыре тысячи пятьсот (45 новых) за сыгранный спектакль. Он не только Родриго или принц Гомбургский — в «Матушке Кураж» он младший сын маркитантки Эйлиф, в «Каландрии» он играет проститутку (!) рядом с Виларом, у которого там роль сыщика из нескольких реплик.

В этом почти «монастырском братстве» актеров, как большое в малом, отражается сама идея Авиньонского фестиваля. «Я вас собираю — я вас объединяю», — так обращался Вилар к авиньонскому зрителю в программах фестиваля. Ибо театральный фестиваль мыслился им как культурная оборона художника против постоянного стремления буржуазного общества обособить и разъединить людей, против отчуждения человека от национальной жизни, коллективной деятельности и природы, отступающей под хищническим натиском цивилизации.

Фестиваль шел навстречу сознательному или стихийно бродящему тяготению человека к утраченному человеческому братству, его желанию хотя бы на краткое время высвободиться из пут существования, обезличенного буржуазной цивилизацией, окрашенного серыми тонами будней и оторгнутого от былого коллективизма.

Виларовский «театр поэта» и его фестиваль приобщал людей «к прочным, не ускользающим из-под ног духовным основам — через культуру давних, добуржуазных веков».²⁶

И это приобщение людей к высокой классике, ко всему лучшему, что создала многовековая человеческая культура, было своеобразным протестом против ее растаскивания и опошления буржуазным телевидением и кинематографом «эпохи репродукций». Протестом старого благородного театра против его хватких молодых соперников, которые с жадностью неопитов превращают уникальные шедевры мирового искусства в «товар потребления» по

вкусу невзыскательного обывателя, в тот самый товар, который услужливо и бесперебойно поставляет цивилизация для вящего буржуазного уюта, сводя на нет неповторимость искусства и удобняя его непритязательному предмету обихода наравне с холодильниками, машинками для сапог, торшерами или утренними газетами.

Виларовский фестиваль — это и протест против грабительских набегов коммерческого кинематографа на историю и классическую литературу, превращающего уникальные проявления человеческого духа в подогнанные под стереотипы обыденного сознания удобоваримые, удобовоспринимаемые пошлые и кричащие зрелища.

И еще одно — виларовский фестиваль разряжал накопившуюся усталость француза от урбанистических благ цивилизации и мировил его тяге к природе. Единственность виларовского фестиваля в том, что его зритель приобщался «к культуре в самом полном ее значении, наслаждается сразу и природой, и театральным зрелищем, и памятниками архитектуры».²⁷

Ради этих высоких целей фестиваля Вилар в июле 1951 года и поставил «Сида» Корнеля и «Принца Гомбургского» Клейста с Жераром Филипом в главных ролях.

В «Сиде» блестяще претворились режиссерские принципы Вилара;²⁸ рациональная и емкая форма спектакля позволяла обнажить поэтическое и рассудочное начало Корнеля, взлеты истинной поэзии, сочетающиеся с интеллектуализмом.

Пустая и огромная сценическая площадка перед папским дворцом, два станка и развевающиеся военные штандарты, которые намекают на то, что будет разыграна героическая «эспаньолада». Персонажи трагедии естественно и свободно переходят из покоев инфанты в покои Химены, с общественной площади в тронный зал. Пресловутое единство классицистической трагедии выражалось пластически осмысленно и скупое. Перемена места действия обозначалась переменной кресла, занимающего центр сцены. В зависимости от того, что стояло посередине — королевский трон или кресло знатного испанского гранда, зритель понимал, где происходит действие — в королевском дворце или в доме Химены.

В пятом явлении первого акта Родриго — Жерар впервые выходит на подмостки. Каков он? Высокий, молодой, с развевающейся шевелюрой; он в серебристо-черном бархатном камзоле, в черных ботфортах выше колен, алый плащ, надуваясь, как парус, волочится за ним по сцене. Вначале он меньше всего похож на героя испанского эпоса «Песнь о моем Сиде». Родриго — моло-

дой человек, влюбленный впервые в Химену, уверенно, чуть легкомысленно взирающий на жизнь, которая лежит перед ним, суля надежды, не будя сомнений и томительных рефлексий. Родриго красив, подвижен и ловок, обаятелен в своих мальчишеских ухватках — торчат оттопыренные уши, играет ямочка на подбородке, неестественно вытянута шея. Жерар — Родриго действует так, словно вся эта история случилась в наши дни, он возвращает Корнелью первозданность, естественность, элементарность, если угодно, — этого он добивался на репетициях от своей прелестной партнерши Франсуазы Спира, толкуя ей: «Вернись в повседневность, постоянно думай, почему ты действуешь так, а не иначе. . .»

Итак, Родриго — порывистый юнец, мечтатель, ему двадцать, он влюблен. Известие об оскорблении донна Дьего принимается бурно, почти неистово — душа Родриго, с младых ногтей воспитанного в почитании фамильной чести, потрясена и смятена. И в то же время ему лестно: отец поручает ему, как взрослому, отомстить за поношение и позор. Родриго по-ребячески восхищен шпагой, которую протягивает ему отец, — это равносильно посвящению в рыцари и в то же время облечение его полномочиями взрослого человека.

В нем борются не просто два чувства — долг и любовь, как бы два стержня, на которые нанизываются и непоседливое желание отомстить обидчику, и гордость за свой первый бой — испытание его мужских достоинств, и любовь к Химене, робеющая, порывистая и нерешительная.

Исходя из этого состояния, Жерар читает стансы — размышления героя, впервые столкнувшегося с трудными проблемами. Это возмужание героя, его попытка по-взрослому разобраться в самом себе. Стихи слетали с губ Жерара так, словно они были только что написаны, Корнель освобождался от патины классицизма. Стансы превращались в разговор с самим собой, в своеобразное самопознание Родриго. Решение убить обидчика и принести в жертву любовь Химены рождалось мучительно — не было позы, котурнов, ненатуральности, продиктованной традицией рецитирования трагедии, — все отменялось ради естественности и простоты.

Сцену с графом Жерар проводил с невероятным взрывом темперамента: он впервые в жизни сталкивался с обидчиком, посягнувшим на его честь. Впервые — это ощущение выступало как бы множителем чувств, испытываемых Родриго. Именно первозданность и свежесть Родриго — Жерара отмечал в своей восторженной рецензии старый театральный критик Робер Кемп, выдавший корнелевского героя еще в исполнении Мунэ-Сюлли (правда, уже

пятидесятилетнего трагика): «Двадцатилетний Сид, красивый, как Ахиллес, гордый, как Роланд, полный горения, живой, грациозный, героический и влюбленный. . . Стройный силуэт и тонкая талия Жерара Филипа напоминают полотна Монтеньи или Веласкеса. В его голосе звучат громовые раскаты и всплески нежности. Лицо одухотворено душевными порывами. . . Весь замечательный текст как будто прочитан заново вдохновенными устами Жерара. Нет в помине того воркования, которое забивало и забивает нам уши на каждом вечере школьной декламации. Каждая фраза обретает свой порыв, словно птица, вылетевшая из гнезда в первый полет . . .»²⁹

В первых двух действиях корнелевской трагедии Жерар давал экспозицию характера Родриго — это был этап его возмужания, юноша становился мужчиной, верующим в незыблемые понятия чести, благородства и долга. Благодаря «первозданности переживаний» аристократическая проблематика Корнеля у Жерара утрачивала свою прикрепленность к абсолютистской эпохе и превращалась в комплекс вечных нравственных понятий, защитником и апологетом которых был Родриго — Жерар.

В третьем действии Жерар продемонстрировал человеческую зрелость Родриго. Он терзался угрызениями совести и мучился сознанием утраты своей Химены, а максимального лирического драматизма достигал в сцене объяснения со своей возлюбленной. Он молил Химену убить его, смыть кровь дома Гормаса его собственной кровью, протягивая меч с неподдельным отчаяньем, почти иступленно.

Александрийский стих звучал то страстно и нежно, то надменно и душераздирающе. Он просто преобразился: ушла его однообразная ритмическая повторяемость, он зажил живой жизнью и дышал подлинными человеческими чувствами. В устах Жерара это были классицистические стихи, и разговорная речь, и чистая лирика одновременно. Но, вероятно, самого пронзительного лиризма Родриго достигал в сцене с доном Дьего. Сам выход Родриго — бледного, замученного бессонницей после расставания с Хименой — производил огромное впечатление. Родриго был совершенно потерян и убит горем. Жерар точно воспроизводил его физическое состояние: воспаленные глаза, пересохшие губы, из горла вылетают хриплые, сдавленные фразы. Казалось, сейчас «этот грустный брат всех влюбленных», как писал один критик, сорвется на крик и заплачет в голос. Корнель незаметно уступал место Шекспиру: страсть Ромео, пылкая, неистовая, первозданная, наполняла Родриго. Не случайно рецензенты отмечали, что «под

латами испанского Сида бьется горячее сердце веронского любовника».

Призыв дона Дьего вступить за Испанию и сокрушить полчища мавров Родриго воспринимал, прежде всего, как возможность завоевать подвигом любовь Химены. Поэтому особый смысл заключался в рассказе Родриго о сражении с маврами и о его победе.

Ничто не напоминало традицию — не было скучающих статистов, заполнивших сценическую площадку, как не было и Сида, громогласно читающего свой «ударный монолог, как цирковой актер, выполняющий свой самый эффектный номер».

Король вместе со двором покидают подмости, спускаются по трем лестничным ступеням и занимают места в креслах амфитеатра. Жерар — Родриго остается на сцене один. В черном, расшитом золотом костюме он усаживается посередине сцены на стул, указанный королем. Перед зрителем был Родриго-воин, гордый сознанием исполненного долга, Родриго из испанской «Песни о Сиде», чьи суровые черты лишь смягчены юностью.

Жерар начинает свой монолог деловито, почтительно, почти робко:

.. Итак, я выступил с отрядом
И каждый шел вперед с неустрашимым взглядом.

Голос его набирает крепость, силу, и вот Родриго — Жерар, забыв о предписанной ему суровости, оживляется и становится по-мальчишески занальчивым:

Нас двинулось пятьсот; по воинство росло,
И к берегу реки три тысячи пришло.

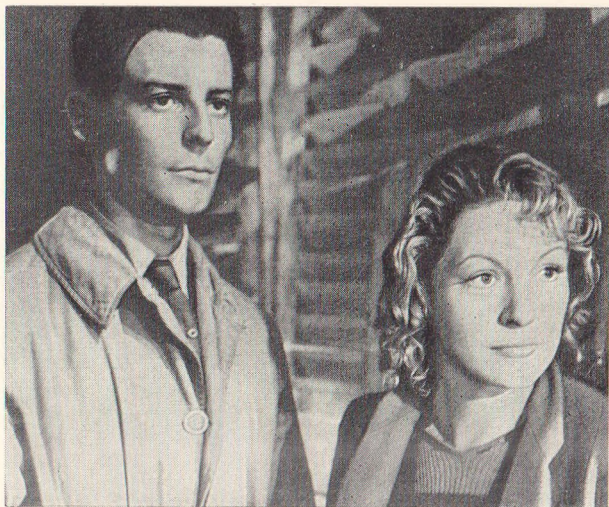
С всевозрастающим задором рассказывает Родриго о своей военной уловке, о том, как две трети войска попрятал по судам, стоявшим у берега, и о том, как близко подпустил мавров и заманил в ловушку. Но чем дальше заходит он в своем рассказе, тем сильнее растет в нем ликование, все отчетливее осознает он, как Родриго ловок и какими олухами и трусами оказались мавры:

Они берут мечи и бьются, сдвинув брови,
В ужасном месиве своей и нашей крови,
И берег, и река, и мавританский флот —
Поля сплошной резни, где смерть свой пир ведет.
О, сколько подвигов, о, сколько громкой славы
Безвестно поглотил той почти мрак кровавый!

В Родриго — Жераре снова просыпается восторженный юнец, тот самый, которого мы видели в начале спектакля, — он вскаки-

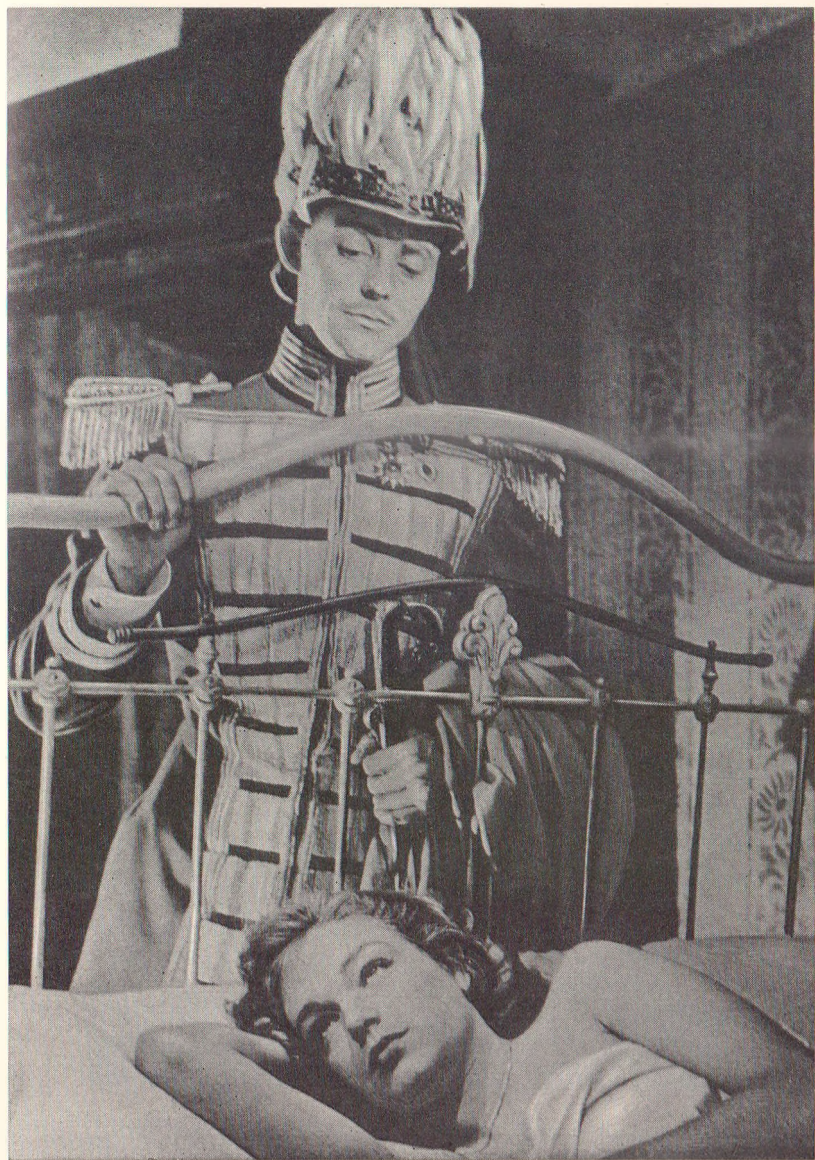


Фабрицио дель Донго. «Пармская обитель». 1948 г.



Жерар Филли с Мадлен Робинсон в фильме «Такой милый пляжик». 1949 г.

Жерар Филли с Мишель Прель в фильме «Все дороги ведут в Рим». 1949 г.

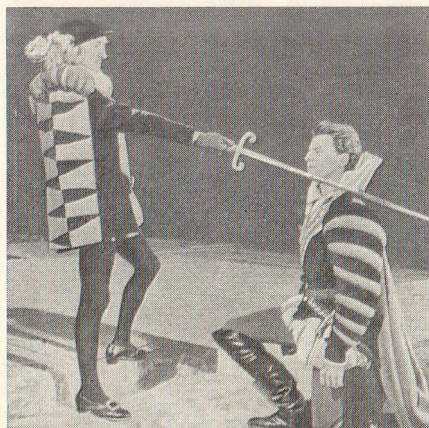


Офицер — Жерар Филип, Леокади — Симона Сибьоре. «Карусель». 1950 г.



Поэт — Жерар Филип, Возлюбленная — Мария Казарес. «Откровения» Пешетта. Театр «Ноктамбюль». 1947 г.

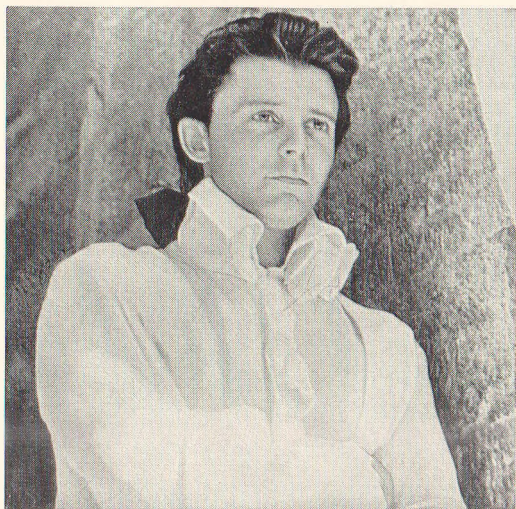
Шевалье Анри — Жерар Филип, Мефистофель — Мишель Симон. «Красота дьявола». 1950 г.



Родриго, читающий стансы. «Сид» П. Корнеля. Авиньон, панский дворец.
1951 г.

Родриго — Жерар Филип, Химена — Мария Казарес. «Сид». Авиньон. 1953 г.

Родриго — Жерар Филип, Дон Санчес — Жан Вилар. «Сид». 1951 г.

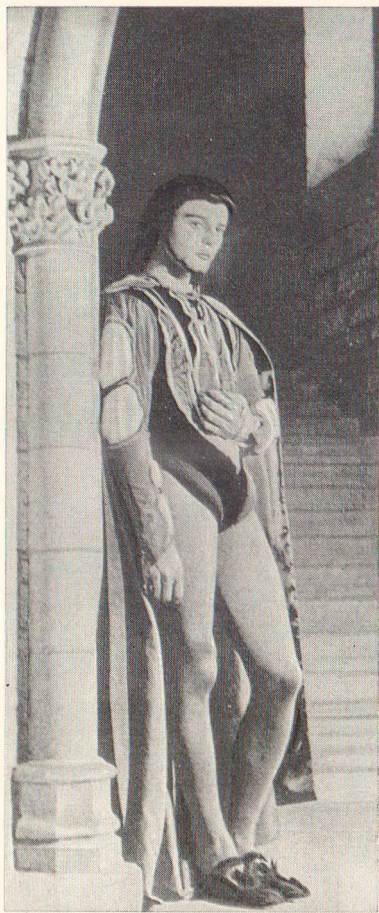


Принц Гомбургский. «Принц Гомбургский»
Клейста. Авиньон. 1951 г.

Принц Гомбургский — Жерар Филип, Ната-
лия — Жанна Моро



Принц Гомбургский



Лорензаччо. «Лорензаччо» А. Мюссе. Авиньон. 1952 г.

Лорензаччо — Жерар Филип, Филипп Строщи — Даниель Ивернель. Авиньон

вает с места и начинает хохотать. Это смех от полноты сил, от молодости, которой все подвластно:

Я всюду поспешал, бойцов одушевляя,
Одних кидая в бой, других обороняя,
Равнял пришедших вновь, и вел их в свой черед,
И сам, вплоть до зари, не знал, каков исход...
Но вот уже рассвет над нашим счастьем блещет...
Они бегут к судам, они секут канаты,
Волят неистово, смятением объаты...

И когда затихал последний стих монолога Родриго — Жерара, у зрителей единодушно возникало одно чувство: этот юноша, облаченный в суровые воинские доспехи, — счастливое единство физических и нравственных совершенств, это тот самый идеал, который достоин подражания. Поэтому финал спектакля, когда по воле арагонского короля разлученные влюбленные, наконец, обретали друг друга, воспринимался всеми как триумф человеческой духовности, которая была по заслугам вознаграждена. Уникальность и единственность Родриго — Жерара заключалась в том, что ценность нравственных запретов и императивов, очень простых и немудреных — подчинение долгу и вера в любовь, — отстаивалась им в безупречно достоверной, эмоциональной форме, максимально приближенной к ее почти житейскому адеквату. Родриго — Жерар демонстрировал публике совершенную модель молодого человека, вполне уместную и приемлемую на каждодневном фоне. Учительный пафос образа Родриго и спектакля Вилара в целом был никак не скомпрометирован «театральщиной», затасканной условностью приемов, которая не позволяет зрителю воспринимать героя всерьез и препятствует отождествлению с ним. Родриго — Жерар был безоговорочно примерен, но «заземленность» идеального образа как бы отменяла призрачность театральной иллюзии и облекала ее полномочиями жизненной достоверности. Поэтому нравственное кредо Жерара Филипа прозвучало в его Родриго так полновесно и заразительно для французов пятидесятых годов и всякий раз превращалось в напутствие зрителю, где бы он ни встречался с корнелевским героем — в Авиньоне и Бордо, Каркассоне и Гренобле, Дижоне и Реймсе, Тулоне и Пуатье.

Нравственный смысл образа Родриго восторженно подчеркнул сам Вилар в письме художнику «Сида» Леону Гишиа, не видевшему премьеру 15 июля 1951 года: «Ты просто можешь повеситься, старина. Какую мы одержали победу, а ты ее проворонил. Жерар играл ослепительно... Он создал такого Род-

риго, что меня бросало в дрожь. Он показал себя настоящим человеком, таким, каких любят, каким ты и я стараемся быть изо всех сил». ³⁰

Героя такой нравственной цельности Жерар больше не создал. И вот почему: о нужности нравственных критериев он заявил громогласно и бодряще в ту пору, когда в массовом сознании они резко падали в цене, заявил без малейшей теши иронии, саркастического призыва или сомнения, которые возникнут позже, скептическим флером обволакивая каждую новую работу Жерара. Родриго был совершенным в своей законченности выражением актерской и человеческой темы Жерара, и ее новый поворот обозначится в «Принце Гомбургском», показанном следом за «Сидом» на Авиньонском фестивале пятьдесят первого года. Оба спектакля и рететировались в паре — утром был в работе Корнель, вечером — Клейст.

Авиньон — это прежде всего театр для молодых, которые, как паломники, спешат в эту Мекку гуманизма. Едут на велосипедах, поездах, машинах, чаще автостопом, идут пешком. Во время фестиваля Авиньон превращается в гигантский кемпинг. О гостиницах нечего думать, там дерут втридорога и места нарасхват, поэтому спят где попало — в автомобилях, на садовых скамейках, на сеновале, в палатках или просто в спальнях мешках на свежем воздухе. Некоторые затягивают потуже пояски, чтобы купить билеты на все спектакли. Многие поступают, как молоденькая учительница из Бордо, которая уже неделю ест только булку и заливает ее водой из-под крана, зато у нее есть места на все представления с Жераром.

При звуках барабанной дроби огромный амфитеатр Авиньона заполняется до отказа: сидят на перилах, в проходах, на принесенных соломенных раскладных стульях. Сразу воцаряется гробовая тишина, никто не аплодирует актерам, один за другим выходящим на подмостки. Даже Жерару. Но под конец спектакля — лавина, буйный шквал рукоплесканий, от которого, кажется, рухнут дворцовые своды и треснут вековые каменные глыбы. Все встают, кричат, размахивают руками, и новый, незабываемый спектакль начинается уже после представления.

Выходя из папского двора, еще вчера незнакомые люди берутся за руки, приплясывают на месте, распевая полюбившиеся мелодии Мориса Жарра. Никто и не собирается ложиться спать, хотя время уже за полночь. Звонят гитары, водят хороводы, все друг с другом на ты. Гомонят, куролесят, делятся впечатлениями

и тут же сами разыгрывают сценки из только что виденного спектакля. И так до четырех утра, пока у ажапов не лопнет терпение и они не примутся разгонять ночных гуляк-театралов.

Не дают спать и Вилару. Его окно в гостиные «Оберж де Франс» выходит на круглую площадь, содрогающуюся от молодых, резких голосов. Он натягивает халат и выходит на балкон.

— Браво, господин Вилар! Замечательно выдали «Сида»! Кто мог подумать, что эта старая рухлядь чего-то стоит! Может, со временем поставите кого-нибудь помоложе?

— А правда, будто сейчас во всем мире театральный кризис?

Вилар улыбается, грозит пальцем острословам, но, понимая, что от этих любопытных полуночников не отделаться, говорит:

— Почему молодых не ставлю? Пьес хороших нет. Может, из вас кто-нибудь мне напишет пьесу, а потом вцепится в эти малость обветшалые плечи своими железными когтями?! Мой сынишка Стефан все грозитя сочинить трагедию, давайте, кто скорей! А что до кризиса, так я не помню, чтобы о нем разговора не было. Думаю, что когда не говорят о кризисе, значит, нет театра. Возьмите классическую эпоху — 1660-е годы, времена Расина, Мольера, Корнеля. Каких только кризисов не было — и литературный, и социальный, и экономический. Я так и слышу, как какой-нибудь современник Людовика XIII, Фронды, Мазарини или «короля-солнце» восклицает: «Господи, как ужасна последняя трагедия Корнеля», — а ученый педант ему вторит: «Мода на Расина пройдет, как увлечение фижмами». А третий скажет: «Да и Мольер тоже порядочная ерунда!» А разве труппа Мольера не чувствовала на своей шкуре кризис, когда провалился «Дон Жуан», «Скупой», когда пять лет не давали поставить «Тартюфа»?

Вилар нередко вел такие беседы с теми самыми молодыми людьми, чье состояние умов «обследовал» журнал «НЭФ» в начале пятидесятых и пришел к весьма грустным результатам. Пожалуй, стоит вспомнить об этом, тогда яснее станет, какую роль наставника и воспитателя молодежи взяли на себя театр Вилара, он сам и Жерар Филип, тогда можно будет уяснить и выбор репертуара Виларом, и его упорное обращение к классике в ту пору.

В 1951 году «НЭФ» после долгого анкетирования выпустил сборник под названием «Болезнь века», явно намекая на то, что недуг, которым страдали романтики прошлого — будь то Мюссе, Гофман или Бодлер с его сплином, — опять поразил молодые французские головы. Правда, журнал считал, что унадочниче-

ские настроения были характерны только для интеллигенции, а молодому буржуа недосуг ломать себе голову над вечными проблемами бытия, так как надо делать карьеру и кормиться, да пожирней и почаще. Тем не менее пигилистические, анархические, диничные настроения царили поголовно. Вот образчики «исповедей» французской молодежи начала пятидесятых. Пишут студенты: «Мы не знаем, кому верить. Мы слышим о героических делах, а видим, как прославляются разные жулики и проходимцы... Молодой человек сегодня не может не испытывать душевного смятения». Пишут молодые писатели: «Наша эра — это эра тотального страдания. В такое время, когда в будущем сулят только атомные и прочие катастрофы, глубокое уныние пронизывает все наши мысли, и учение экзистенциалистов не является простой случайностью». Или: «Есть немало сомнений относительно смысла жизни, материального прогресса и духовного упадка, а также будущего Франции. Многих из нас будущее Франции беспокоит больше всего. Мы сбиты с толку, мы хотим, чтобы нами руководили. Прежние поколения имели своих идейных вождей — Морраса, Жида, Алена, Барреса или Пегги. У нас нет никого. Нам предлагают Сартра, но это просто смешно».

В ту пору поговаривали, что интеллектуальный анархизм молодежи был сродни тому, какой охватил Францию в годы Столетней войны или во время чумы, когда смерть витала над всеми и владела помыслами. Молодые люди и в самом деле были разочарованы, независимо от их взглядов, умонастроений, будь они католики, экзистенциалисты или коммунисты. Республикой правили старомодные радикалы. Молодым социалистам Франция виделась только бюрократической машиной, лишенной какой бы то ни было романтики. Каждому было ясно, что даже слово «демократия» постепенно превращается в пустой звук.

Золотая молодежь Сен-Жерменского предместья, надев шотландские рубашки и расплевавшись с родителями, играла в «экзистенциалистскую свободу» действий, проповедовала, что все позволено; более образованные сочиняли дешевые подражания Вийону, уснащая свои описания площадной руганью и арго, другие просто жили за счет богатых американских туристов.

Как явствует из анкеты журнала «НЭФ», некоторые же молодые люди из буржуазных кругов думали только о материальном успехе и закрывали глаза на будущее, считая, что главное — деньги, удача, главное — вовремя занять себе теплое местечко под солнцем, чтоб тебя не оставили с носом и не обошли.

Редко кто в ту пору думал так, как молодой француз, пославший письмо герою французской гималайской экспедиции Морису Герцугу: «У меня две страсти — музыка, в которой я больше всего ценю Баха, Бетховена, Моцарта, и альпинизм... Но кто этим интересуется? Любовь к чистому и прекрасному так редка в наши дни... Когда столько молодых людей думают только об удовольствиях и деньгах... Нам не хватает чистоты...»

Умонастроения пятидесятых годов разделяли и бывшие участники Сопротивления: «Даже мы утратили иллюзии... Но не все участвовали в Сопротивлении. И теперь существует атомная бомба, а атомные бомбы не оставляют места для героизма... «Болезнь века» сегодня — это не болезнь праздных людей, это болезнь активных...»³¹

Для этого «мыслящего тростника», сомневающегося в себе, недовольного всем и вся, бунтующего слепо и робко, Вилар и создал свой театр в Авиньоне. Психологический климат тех лет, определявшийся в основном двумя чертами — унынием и атомным страхом, — определил и выбор Виларом драматургии.

«Принц Гомбургский» — вероятно, самая сложная и «причудливая» драма Клейста, о которой недаром уже написано около трехсот исследований.³² В основе ее фабулы лежит немецкая история, точнее, реальная битва при Фербеллине (1678 г.), в которой войска курфюрста Бранденбургского Фридриха Вильгельма, основателя прусского королевства, нанесли решительное поражение шведам. Вопреки исторической правде Клейст приписывает удачный исход сражения юному принцу Гомбургскому, который выиграл битву только потому, что поступил по своему усмотрению, дерзко ослушавшись приказа курфюрста. Этого молодого принца Клейст помещает в центр драмы, закрыв глаза на то, что его реальный прототип ко времени битвы со шведами был уже ветераном, сорокалетним инвалидом, изувеченным в боях.

Но не эта авторская прихоть внушает удивление. В «Принце Гомбургском» прихотливо выразилось отношение Клейста к военному диктату, дисциплине, приказу, идее государства, в конечном счете. Казалось бы, Клейст, выросший в атмосфере военного, родовитого прусского семейства, Клейст, гвардеец и участник Рейнского похода 1794 года, воспитанный в неукоснительном уважении к воинской дисциплине и порядку, должен был бы осудить всякую попытку бунта против того, что освящено традицией и уставом. Но герой драмы принц Гомбургский, которому, несомненно, симпатизирует Клейст, как раз восстает

против диктата курфюрста. Более того, осужденный на смерть за неповиновение, он оказывается под защитой армии — драгунский полк принцессы Наталии Оранской выступает с прошением помиловать принца. Об этом же просит курфюрста и сама Наталия, и курфюрст уступает ее настояниям. Он не только признает правоту требований Наталии, но избирает принца арбитром собственной судьбы. Именно ему предлагается решить, чего он более достоин за ослушничество — жизни или смерти. И только когда принц выбирает казнь, полностью осознав свой проступок и тяжкую вину, ему даруется жизнь. Таким образом, идея мятежа и повиновения приказу освещается с двух, казалось бы, противоположных точек. Позиция пьесы Клейста полновинчата и не до конца определена; с одной стороны, в пей звучат сатирические нотки в изображении провинциального бранденбургского двора, человеческой мелкости курфюрста и его приближенных, но это отнюдь не отменяет самую идею послушания приказу и державному самовластью. С другой стороны, идея дискредитируется тем, что прусской военщине противопоставлен мечтательный, жепственно-ранимый и прекрасный в своей душевной кристалльности принц Гомбургский. Это сложное и странное переплетение «за» и «против» отражает двойственность взгляда Клейста на мир.

В Клейсте почти необъяснимым образом сосуществовали реалистический взгляд на мир, по-своему жестокий и грозный в обличении непормально живущей социальной среды (прусская военщина в драме), и романтическое отношение к ней, которое побуждало Клейста-художника не столько выяснять социальные причины жизненного неустройства, сколько видеть в нем проявление иррациональных действий «мирового зла». Как романтик, Клейст считал зло неискоренимым, непреложным, обрекающим человека на безропотное следование его законам, — как реалист, он считал необходимым стремиться и бунтовать против всего, что чуждо разумным устремлениям человека, что сковывает его возможности и мешаает им развернуться во всю мощь. Эти представления Клейста прихотливо отразились в пьесе.

Бунт принца Гомбургского естествен с точки зрения его человеческих прав и абсурден, потому что не отменяет «мирового зла», воплощенного в государстве, прусской военщине и самом курфюрсте. Принц выступает в своеобразной личности мудреца — он способен взглянуть на свой поступок с какой-то высшей точки, подняться над самим собой, осознать собственную правоту в действии и ощутить его бессмысленность. На принце Гомбург-

ском Клейста — печать избранничества, которое оборачивается трагическим прозрением абсурдности человеческого бытия.

Так Жан Вилар читал эту драму. Не случайно «Принца Гомбургского» он сочетал с «Сидом». Родриго — Жерар утверждал право человека на действие, воодушевленное сознанием долга, живым примером заражая современников, внушая им, сколь жизненно необходима вера в нравственные запреты и на первый взгляд «обветшалые» благородные чувства.

Принц Гомбургский, по замыслу Вилара, должен был отменить Сиду, противопоставить правде Корнеля другую правду, одной норме поведения — другую. Идее долга и благородства, идее мужественного, осознанного героизма, воплощенной в Сиде — Жераре, Вилар противопоставил идею категорического императива, которая не была внушена воспитанием или возвращена средой, а логически вытекала из духовной организации человека.

Жерар в целом принимал прочтение Виларом клейстовской драмы, но в личность принца Гомбургского внес свои индивидуальные коррективы. Жерару он виделся неискушенным мечтателем, который живет в мире грез и неосознанных порывов, мало вяжущихся с холодным диктатом курфюрста и условным этикетом двора. Для Жерара трагедия принца Гомбургского заключалась в том, что ему не по плечу мундир полководца, сан, в который возвели его поневоле. Человеческим чувствам и духовным устремлениям, напряженно и путано живущим под его хрупкой плотской личиной, тесно и душно в рамках регламента, всего навязанного извне. Трагизм его положения в том, что на юношеские плечи взвалена непосильная ноша обязанностей, противных желаниям принца. Сомнамбулические видения его — защита от враждебного мира, средство, помогающее ему сохранить самого себя. Впрочем, с земным миром он лишь соприкасается, телесно живя в его центре, а духовно над ним и помимо него.

С первого появления на подмостках Жерар выступал адвокатом своего героя.³³ В луче прожектора возникала тонкая фигура принца под широкими ветвями лавра, вполне естественно и привольно растущего подле авиньонской сцены, около монастырской дороги. Он весь в белом — широкие рукава шелковой рубашки, слегка колеблемые вечерним ветром, белые штаны, уходящие в высокие черные ботфорты. Принц в сонном оцепенении сидит под деревом и плетет веночек. Свет как бы вырывает его из темноты, и весь он кажется бестелесным белым призраком, почти колыханием воздуха.

Белизна служит знаком души принца, символом его отторженности от мира курфюрста, одетого в черные одежды, чья чернота разнообразится тяжелым золотом позументов, как бы намекающих на власть и закон. Белизна и свидетельство слабости героя, чуждого какой бы то ни было червоточины.

Бранденбургский двор курфюрста (Жан Вилар) высвечивается в другом конце сцены, на втором станке. Черная процессия с факелами располагается по диагонали, строго выделяющей иерархию чинов и званий.

В авиньонском спектакле Вилара сразу же поражал «пространственный эффект», уникальный и неповторимый. О нем можно лишь догадываться по тем клочкам спектакля, которые сохранила нам кинопленка, фиксирующая в кадре отдельные детали, лица, части гигантского целого. На экране это все предстает разомкнутым, разъединенным на слагаемые — на сцене зловещий фон панского дворца, южное авиньонское небо с неторопливо занимающимися звездами, раскидистое дерево во всю свою живую величину, высокая белая фигура принца «в усыплении» создавали вкупе огромное, поражающее «масштабом натуральности» пространство трагедии. Сочетание сценических пропорций и пленэрных, как бы нарывающих в воздухе, композиций углубляло драму Клейста, возвышая ее конфликт и уничтожая любую попытку актеров «заземлить» персонажи.

Черное и белое, высвеченное и выпуклое в своей материальности, утверждало в спектакле столкновение полярных миров — души принца — Жерара и земного, косного в своей давящей мрачности мира курфюрста. Контраст черного и белого разделял эти соприкасающиеся пространства, и игра Жерара подчеркивала это. Он не слышал жалоб графа фон Гогенцоллерна на то, что принц забыл о своей коннице, готовой к выступлению, что он оставил ее и удалился неведомо куда. Он не слышал жалостливых сетований курфюрстины, разговоров о его сомнамбулизме и чудачествах. И только когда кольцо августейших особ смыкалось вокруг него, Жерар подымался с места и, высоко держа венки над головой, начинал плавно кружиться на подмостках. «Черно-белый танец принца Гомбургского» — так окрестили критики это кружение луиатика, ускользящего от любых посягательств и увенчивающего себя во сне лавровым венком. Оно походило на своеобразный сон, когда сбываются тайные от всех желания.

Жерар подчеркивал неслиянность принца с окружением, и эти его переходы из света в темноту, обеспечиваемые театраль-

ным прожектором, служили символической экспозицией его дальнейшей судьбы. Они намекали на будущие блуждания принца между жизнью и смертью, на бурную баталию чувств, когда неистовая жажда выжить боролась в нем с таким же неукротимым желанием слиться с небытием. В этом бореппи угадывалась проекция души самого Клейста, бешено влюбленного в жизнь и рвущегося от нее к исчезновению.

Жерар включается в действие в тот момент, когда курфюрст отнимает у него венюк. Впрочем, включение чисто внешнее — принц бормочет бессвязные слова, устремляется следом за высокой свитой и вместо венка случайно срывает перчатку с руки принцессы Наталии Оранской (Жанна Моро). Борьба за венюк — слабое сопротивление принца чужому притязанию на него, заявка о бессилии «белого» перед наступающим «черным».

Пластический рисунок роли был почти балетный: воздушные, лишенные даже призвука телесности движения, в которых угадывались не безумие или сомнамбулическое наваждение, а самооборона.

В разговоре с Гогенцоллерном принц — Жерар как бы частично освобождался от лунатического обличья, приоткрывая зрителю черты живого человека. И этот человек, по первому взгляду, оказывался деятельный и полнокровный. «Сумасброд и сновидец» Фридрих Артур принц Гомбургский, очнувшись от бредней, включался в земную жизнь. Теперь он словно стыдится того, что «ночь с такой силой» его «благоухая, охватила» и он забыл о своих военных обязанностях. На смену балетной многозначности движений пришли нервные, отчасти суетливые физические ритмы. И тем не менее всем своим поведением Жерар давал понять, что ему тесно, неуютно в земном качестве, что душою он влечется в «лунный мир». Нервозность выступала не свойством характера, а следствием того, что принц как бы насильно возвращен к своим обязанностям и «здесьним» делам. Они, как и реальные события, видятся принцу в призрачном, лунном свете. Скажем, бывшая вывье встреча с курфюрстом.

Для зрителя она не таила в себе ничего загадочного и тем более чудесного — никакого золота и серебра, никакой мраморной террасы, никаких «дорогих сердцу» людей. На подмостках возникали из тьмы и уходили в темноту призраки власти и закона. Через весь спектакль они проходили черным шествием, реальным и тягостно-давающим.

В сцене с Гогенцоллерном душа принца — Жерара билась «на пороге как бы двойного бытия», металась между сном и

бдением, неприкаянно искала себе пристанища. И находила его в мире, находящемся по ту сторону земных будней.

Жерар никак не нормализовал странность клейстовского героя. Напротив, черты лунатической отрешенности всячески выделял. Она выступала знаком особой одухотворенности принца, приметой своеобразной душевной организации и романтического отношения к жизни. Поэтому земная тревожная явь воспринималась принцем сквозь призму сновидения, и предметы реальности, утрачивая конкретность, выступали посланцами чего-то неведомого и покамест непостижимого. Каждому событию въяве сознание припца приписывало добавочную ценность и важность.

Так трактовал Жерар эпизод с перчаткой, которую он снял с руки Наталии в припадке сомнамбулизма, рисуя себе в космическом свете столкновение с курфюрстом.

Тогда я вверх за ними, чтоб поймать
Кого-нибудь из них. Увы, напрасно!
Едва лишь я на лестницу, она
Растягивается в длину безмерно,
Неимоверно — до самих небес!
Как молния, в конце, сквозь дверь портала
Их озаряет вырвавшийся свет
И поглощает, с громом хлопнув дверью.
Одну перчатку только впопыхах
Стянуть с руки виденья поспеваю.
И что за притча! Пробудясь, смотрю:
Перчатка у меня в руке зажата.*

Жерар всячески подчеркивал, что мир курфюрста не существует для него в реальном обличье, его контуры размыты и сглажены, сама действительность примысливается им. Поэтому ее сигналы немедленно облачаются каким-то высшим смыслом, которым наделяет их душа, они воспринимаются не прямо, а словно через мечтательную завесу, туманное средостение роящихся мыслей. Так перчатка Наталии — доказательство его странных и непостижимых связей с миром, знак их предназначенности друг другу. Перчатка, облеченная «нездешним» смыслом души, всецело поглощает его размышления, он слушает в глубокой рассеянности приказы фельдмаршала перед военным выступлением. Она в конечном счете оказывается причиной будущей трагедии, когда обстоятельства понудят принца отказаться от самого себя и от своего придуманного мира.

* Здесь и далее «Принц Гомбургский» в переводе Б. Пастернака.

Итак, перчатка Наталии мешает ему воспринять военный приказ. Жерар — принц как бы даже стыдился собственной неконтактности, неспособности включиться в происходящее, неумения приневолить себя, переупрямить. Он бессилен от робости и робок от бессилия.

«Что маршал мне прикажет?» — спрашивал он фельдмаршала, механически записывал в записной книжке стратегические указания, но мысль его занята другим. Ведь он искал в реальности подтверждения тому, что перчатка — знак особых уз, странным образом возникших между ним и Наталией. Поэтому принц не может вникнуть в смысл приказа, как и не в силах отделаться от своих томительных раздумий.

Своим поведением на военном совете Жерар давал понять, что будущая ошибка его произойдет невольно, что он был бы рад не нарушать приказа, но не в состоянии переделаться. Он все записал и ничего не понял, и не потому, что он и вправду тупица и «дуралей», как его в раздражении окрестил Гогенцоллерн. Просто он не может действовать так, как другие, вроде Трукса, Коттвица, фельдмаршала. Он не игрушка в чьих-то руках, потому что в своем мире он единовластный хозяин и там ему курфюрст не указ. И бой со шведами он воспринимает как сражение с фортуной, без оглядки на чьи-то распоряжения и диктаты. Жерар выделял постоянно, что действия принца обусловлены им самим, его категорическим императивом, не внушенным и не навязанным, а прямо вытекающим из его душевного строя. Поэтому бой — это даже не реальное сражение, которое потом войдет в историю, это проверка собственной доблести, собственных нравственных побуждений, личной ссорки и ценности. Потому так ликующе победно и бесстрашно бросал он вызов капризной богине удачи:

Дитя богов, знай, нынче я ловлю
Тебя на поле битвы и пизрипу
К моим ногам...

Принцем меньше всего руководили тщеславие, суетные стремления, он помышлял о победе для себя, сокрушение шведов было для него своеобразным самоутверждением. На поле сражения под Фербеллином Жерар — принц метался по сцене почти в вакхическом опьянении. Он приплясывал, перебегая от Гогенцоллерпа к Коттвицу, ликовал при уханье пушек, по-мальчишески дивился расположению войск и, окрыленный сознанием своей правоты, отдавал дерзкие распоряжения вопреки воле курфюрста. Жерар

играл соблазн действия по собственному почину, почти упивался тем, что он, свободный от всякого давления со стороны, купался в своем своеволии. Его принца точно раскрепостили и отпустили извне навязанные силы, внутренняя энергия вырвалась несокрушимо и победоносно. Пренебрежение приказом как раз и обеспечило этот вплеск сил, таящихся втуне, и этот триумф личной инициативы как бы выступал свидетельством жизнеспособности принца, его «второй натуры».

Эмоциональный взрыв, уопение победоносностью собственной личности — важный штрих в трактовке принца Жераром. Сложный характер Клейста оборачивался другой стороной — перед зрителем был уже не просто мечтатель, беспочвенный и трогательный, а человек, в котором под спудом бурлят силы, не нашедшие точку приложения. Впервые он находит ее в бою, находит, когда поступает вопреки приказу курфюрста.

Над шведом одержана победа, но подлинная победа заключается в триумфе личности принца, в доказательстве его отдельной, самостоятельной ценности. Парадоксальным образом эта дерзновенная попытка принца доказать свою человеческую значимость и автономность там, где самим уставом предписано человеку быть безгласным, обезличенным винтиком в холодном механизме войны, и есть его трагическая вина. Тут духовный мир принца и его право на действие вступали в игре Жерара в непростую причинно-следственную связь. Человеческая отличность принца оказывалась порукой его права на действие, а духовность — подтверждением правоты.

Свое осуждение и арест принц воспринимает с детским возмущением и непосредственностью. «Сплю? Бодрствую? В своем ли я рассудке?» — спрашивал он, оцепенело застыв с тремя шведскими знаменами в руках. Он не мог поверить, что исход блистательного сражения под его режиссурой столь печально обернулся для него самого. «Скажите, разве мы побеждены?» — недоумевал он в беседе с Гогенцоллерном и, точно пораженный громом, неторопливо отстегивал шпагу, отдавая ее приближенным, но оставался уверенным в правоте своего поступка.

Принц — Жерар уходил в тюрьму надломленным, сомпевающимся в разумности миропорядка и все-таки не отказывающимся видеть окружающее в романтическом свете. Он не хотел верить в жестокость курфюрста и предавался самообольщению даже после военного допроса.

В камере фербеллинской тюрьмы происходило дальнейшее испытание веры принца в разумность мира, а ее, повторяем, оли-

цветворяет для него курфюрст. Квадрат авиньонской сцены выхватывался из темноты лучом прожектора. Принц сидит на скамеечке, двое часовых с ружьями стоят по обеим сторонам. Принц радостно бросался к Гогенцоллерну, ждал освобождения, уповая на милосердие и человеколюбие курфюрста. Ведь тот дорожит им, как сыном, и радуется пришедшей к нему славе. «Так как же он теперь цветок рассточет?» — бросал Жерар с обезоруживающей беззащитностью. Принц по-прежнему убежден, что вопрос ему учинили лишь в назидание и к смерти приговорили для острастки, не всерьез — принять угрозы расправы и кары как вполне реальные не мог, потому что тогда курфюрст, по-отечески пестовавший его, чудовище без сердца, тогда весь мир уродлив, в нем нет ни капли смысла. Тогда должно рухнуть все романтическое мироздание, которое взлелеяно его сознанием.

Принц — Жерар вел беседу с Гогенцоллерном спокойно, раздумчиво, как бы рассуждая сам с собой:

За мелкий брак, чуть видимый в очки,
Растаптывать дарителя алмаза?
Тогда белей бела Алжирский бей,
Сарданапал безгрешней херувимал
Тогда невинны римские цари,
Как на груди умершие младенцы!

Все злодеяния прошлых веков кажутся принцу ничтожными по сравнению с приговором курфюрста. Поэтому он старается обелить его и, точно утопающий за соломинку, хватается за сообщение о том, что причина его осуждения — происки шведского посла, который приехал сватать принцессу Наталию и которому она отказала, верная духовной помолвке с принцем.

Уверовав в эту ребяческую бредню, Жерар воскресал духом — мир еще не так плох, в нем есть только трещины, которые можно заглаживать. В нем просыпалась та же действительность, свидетелем которой был зритель на поле битвы при Фербеллине.

Принц мчался к курфюрстине, потому что хотел объяснить ей недоразумение, колеблемо веруя, что курфюрст к его приговору не приложил руки, что он должен остаться жить, потому что его любит Наталия. Курфюрстина невозмутимо сидела в кресле, а принц, как блудный сын, обнимал ее колени и умолял о спасении жизни. Поначалу он безумно хотел остаться в живых из-за любви к Наталии, но потом им овладел неодолимый страх смерти, страх перед исчезновением. Жерар играл яростное сопротивление молодой плоти нависшей над ней угрозе гибели. Кажалось, она обдала его своим ледяным дыханием, и он в пред-

двери могилы вдруг ощутил, как свинец изрешетил ему грудь, как он лежит уже в гробу при свете факелов. Жерар рычал от ужаса, катался по земле, рыдал, испускал вопли отчаяния, несколько не боясь этим скомпрометировать или унижить своего героя.

Перед зрителем был уже не лунатический сумасброд, не безумец, верующий в красоту и разумность мироздания, — то был комок плоти, плачущей и страждущей жизни, цепляющейся за нее в последнем отчаянье. Жажда жизни и ужас смерти оказывались производными от его дремлющих втуне деятельных сил, тех возможностей, о которых он заявил на фербеллинском поле сражения.

Некоторые критики видели в поведении принца приступ трусости, жалкой слабости, неприглядность которой лишь скрадывало личное обаяние Жерара. Но, думается, гораздо пронительнее были те, кому в иступлении Жерара открывался клейстовский мятеж против смерти, яростное нежелание смириться с одним из самых страшных и неминуемых проявлений «мирового зла».³⁴

«Но божий мир, родная, так хорош!» — в этой молитве и сетованиях Жерара — принца слышалось утверждение красоты земного существования, естественного и неприрученного, чуждого всяким чинам, званиям, установлениям закона, звучал романтический гимн жизни, которая свободно, неостановимо возникала и столь же естественно обрывалась безо всякого насилия со стороны. По сравнению с этой вольной, ничем не стесненной и разумной жизнью — ничто он сам и ничто даже его любовь к Наталии. Он отказывается от ее руки во имя жизни, бесконечно любезной его романтическому уму настроению.

Эту правоту принца, его особый взгляд на жизнь интуитивно ощущает Наталия, которая идет к курфюрсту хлопотать о спасении своего избранника.

Наталия защищает его потому, что неправая смерть принца окажется доказательством бессмысленности существования. В принце для нее воплощена вся мудрость и суть жизненного поведения. Не случайно она твердит курфюрсту, что возможно сосуществование закона и живых чувств, что для укрепления государства не нужно кровопролитие. В спектакле Вилара Наталия — Жанна Моро была родной душой принца. Она боролась за отмену решения курфюрста, чтобы излечить принца от зарождающегося в нем скептицизма, и радела о былой целостности его души.

И Жерар, и Жанна Моро олицетворяли одну из центральных идей спектакля — правомерность романтической нормы поведения, правомерность жизни без оглядки на общественные запреты и ограничения. Этому романтическому полюсу в спектакле противолежал другой — фигура курфюрста в исполнении Жана Вилара.

Он точно избрал сверхзадачей образа клейстовскую идею неизбежности государства и жестокости закона, но внес в его интерпретацию много личных ноток. Они сквозили отчетливо в сцене объяснения с Наталией, когда курфюрст неожиданно отменил смертный приговор.

Курфюрст — Вилар по-отечески любил принца, но не из соображений закона и не ради укрепления порядка в государстве обрекал его на смерть. Он меньше всего напоминал ложноклассического героя, разрывающегося между сознанием долга и любовью. Курфюрст — Вилар превосходно понимал, что творится в душе принца. Он сочувствовал его романтическим фантазиям, вере в собственные силы, но для него эта норма поведения, эта правда, которую нес в своей душе принц, уже доказала свою несостоятельность и обанкротилась. Глядя на курфюрста — Вилара, зритель мог даже подумать, что в молодости он своими повадками и взглядами мало отличался от принца, но годы державного правления и житейский опыт подсказали, что человек не может действовать, не применяясь к тому, что ему диктует действительность и общество. В курфюрсте — Виларе был сильно развит практический разум, сухая трезвость в оценке жизни, не допускающая самообольщений и бесплодных прожектов. Курфюрст — Вилар знал, что с точки зрения прав свободной личности притязания принца справедливы, но именно их курфюрст не желает признавать. Курфюрст — сломленный жизнью человек, разуверившийся в своих правах, проповедующий идею резиньяции и покорности закону. Вилар в спектакле был носителем этой правды — более жестокой и трезвой, но стоящей на крепких ногах.

Таким образом, конфликт принца и курфюрста оказывался в спектакле не просто поединком авторитарной власти и человеческой инициативы, романтического полета над жизнью и практического разума, — то была дуэль двух правд о человеке, двух норм поведения.

В курфюрсте Вилар сыграл интеллектуала своего поколения, для которого, по его же словам, «последние огни гуманизма» погасли в 1940 году. Как уже верно отмечалось в критике, «он создал свой театр, чтобы помочь людям вновь обрести утраченную

веру. Но сам он играет людей, которые уже никогда и ни во что не уверуют. Его герои однажды увидели мир фальшивым и растленным. Они не могут освободиться от этого постыдного явления, да и не хотят. Раз и навсегда они отставили себя от «роевой жизни» толпы. Вокруг них очерчен невидимый, но заклятый круг, через который ни к ним, ни от них хода нет». ³⁵ Таким скептиком и вольнодумцем был его мольеровский Дон Жуан, таким уставшим от суеты бытия, зорко видящим ее бессмысленность и даже абсурдность был его Генрих IV Пиранделло. Аналитический разум этих героев наделен повышенной способностью размышлять, взвешивать и ничто не принимать на веру без оглядки на разум, по влечению сердца или по наитию. Да, в принце курфюрст — Вилар видел самого себя в дни молодости, но то, что прежде казалось ему истиной, сегодня видится ложью и самообманом. Он приговаривал принца к смерти не столько во имя идеи государства, сколько ради сокрушения правды принца, в которой курфюрст давно разочаровался. Но эта правда настолько сильна, что курфюрсту важно не физически уничтожить ее носителя, а сделать так, чтобы эта правда — то есть принц — отреклась бы от самой себя.

Узнав о раскаянии принца, он его прощает. Он ждал от своего подопечного «внутреннего просветления», отказа от прежней нормы поведения, он хочет, чтобы принц уподобился ему, курфюрсту. Этого он и добивается в финале драмы.

Просветленно-спокойный и почти отрешившийся от всего мирского, Жерар выходил в последнем акте к курфюрсту и его приближенным — Котвицу и Гогенцоллерну, которые только что умоляли своего владыку отменить приговор и твердили о правоте принца. Курфюрст — Вилар уже был внутренне готов помириться со своим любимцем — ведь письмо, в котором принц Гомбургский просил курфюрста предать его казни за ослушничество, было доказательством, что «педагогический эксперимент» удался. Принц отказался от самого себя и предал свои убеждения. По логике Клейстовой драмы принц Гомбургский идет на смерть ради грядущего бессмертия, во имя искупления и торжества государственности, отечества, будущих бранных побед. Иное играл Жерар — он избирал гибель, потому что его зыбкий мир рухнул.

Патетический у Клейста монолог Жерар превращал скорее в раздумье, в отповедь самому себе, в подтверждение того, что жизнь больше не имеет смысла.

Принц удалялся под стражей, курфюрст — Вилар, сардонически и печально улыбаясь ему вслед, рвал в клочки смертный

приговор, и вот уже прожектор выхватывал из темноты принца — Жерара, с черной повязкой на глазах, сидящего на скамеечке под лавром. Возникла тревожная реминисценция первого акта, насыщенная сомнамбулической мечтательной атмосферой. За спиной принца вырисовывались силуэты охраны, темно-синий свет, намекающий на близкое небытие, символизировал сумеречность его душевного состояния.

Последний монолог был прощанием с земным миром, исповедью в предчувствии близкого конца. Жерар почти пел, как бы растворяясь в грезах и лирическом томлении.

Слепяще-яркий свет заливал авиньонскую сцену, высвечивая замершую парадную свиту под началом курфюрста, держащего лавровый венок, повитый золотой цепью. Когда с глаз принца — Жерара снимали повязку, а Наталия Оранская украсила его голову лаврами фербеллинского триумфа, Жерар отшатывался от нее и лишался чувств.

Хлопали холостые пушечные выстрелы, летели ликующие возгласы: «Да здравствует принц Гомбург», и Жерар, придя в себя, изумленно вопрошал: «Что это — сон?», никак не сливаясь с общим торжеством.

Финал спектакля читался зрителем и критиками как двойной триумф — курфюрста и принца, как апофеоз двух правд, которые боролись на всем протяжении клейстовской драмы. И в этом апофеозе отразилась идейная полифония самой пьесы, в которой утверждение государственности и закона соседствовало на абсолютно равных правах с хвалой романтической духовности и «астральности», посрамляющей не только закон, но и любой диктат, насильственно навязанный свободной личности.

В финале спектакля торжествовали и нравственные кредо двух поколений — Вилара и Жерара Филипа, отразив всю сложность психологических установок французской интеллигенции в начале пятидесятых годов.

«Принц Гомбургский» — спектакль молодости, ее беспокойных и прекрасных начинаний. Не случайно в нем Наталию Оранскую играла юная Жанна Моро, пришедшая в Авиньон ради совместной работы с Жераром, которая через десять лет принесет на мировой экран тему эмоциональной и интеллектуальной напряженности женской души, ее максимализм, не считающийся ни с какими общественными предписаниями. Не случайно фотографом спектакля и его «шумовиком» была Аньес Варда, своими будущими лентами «Клео от 5 до 7» и «Счастье» отстаивавшая лирическую и документальную апалитичность во французском

кинематографе новой волны шестидесятых годов. Обе они начинали у Вилара, в авиньонской театральной коммуне.

Авиньонский триптих Жерара Филипа заключал «Лорензаччо» Мюссе, который был поставлен в июле 1952 года.

Тираноборческая драма романтика Мюссе была нежеланной гостьей на французской сцене с тех самых времен, когда Сара Бернар сыграла (и не вполне удачно) отпрыска державного дома Медичи на подмостках театра «Ренессанс» в декабре 1896 года. Позднее в многокартинной, тягучей и философической фреске Мюссе, изображающей мрачные времена флорентийской республики XVI века, играли прославленные актрисы — Рене Фальконетти, знаменитая Жанна д'Арк из фильма Карла Дрейера, Мария-Тереза Пиера из Комеди Франсез и Маргарита Жамуа, ученица Дюллена.

Вилар избрал «Лорензаччо» сознательно: в душной атмосфере ренессансной Флоренции, в блудном разгуле кровавых бесчинств и тирании его ухо уловило прямые переключки с началом пятидесятых годов, когда ощущение бесцельного движения Франции к неведомой катастрофе было в национальном сознании, в «коллективной душе» острее и сильнее, чем когда-либо позже.

В главном герое Мюссе — Лоренцо Медичи — Вилару мерещился анархический мечтатель, который мучается раздумьями о смысле человеческой жизни, о праве на борьбу с «мировым злом», пребывает в раздоре с самим собой, заражен нигилистическим гамлетизмом и поддается душевной усталостью. В нем Вилар видел «старшего брата» своих молодых современников, который прячет за шутливой всеотрицающей бравадой сознание того, что долг человека заключается не в пассивном смирении перед злом, а в активном ему сопротивлении, даже если оно чревато гибелью и ни к чему не ведет.³⁶ «Лорензаччо» ставился, как, впрочем, до этого «Сид» и «Принц Гомбургский», во имя утверждения нравственных категорических императивов, ради сокрушения растлевающего душу пессимизма, который обрекал молодежь на бездейственность и духовную инертность.

Но не только в сопряжении проблематики Мюссе с современностью Вилару открывались резоны для постановки этой драмы. В начале пятидесятых Вилар ищет театр героический, поэтический и интеллектуальный, освобожденный от всякого обстановочного эстетизма и натуралистического бытописательства, поэтому он тяготеет к крупной трагедийной форме. Психологические задачи времени и возможность грандиозных пространствен-

ных решений, которые обещали авиньонская сцена и огромный зал дворца Шайо, — вот две причины, которые побуждали Вилара ставить, помимо Корнели, Клейста и Мюссе, «Смерть Дантона» Бюхнера, «Матушку Кураж» Брехта, «Убийство в соборе» Элиота и шекспировские трагедии «Ричард II» и «Макбет».

Когда-то Александр Таиров, задавшись целью изгнать с русской дореволюционной сцены ползучий бытовизм, мелкотравчатость психологических анализов, комнатные конфликты и ничтожных героев, ставил «Саломею» Уайльда и «Федру» Расина, чтобы показать, какие гиперболические страсти гнездятся в глубинах человеческой души, страсти, определяющие весь ход душевной жизни человека. Вилар преследовал ту же цель — выпустить на сцену страсть, испепеляющую и роковую, чтобы вытащить французского обывателя и молодую мятущуюся душу из той ямы буржуазности, мелочных порывов, суеты и скуки, в которую их сталкивала действительность пятидесятых годов. А для изображения таких страстей Вилару нужна была крупная зрелищная форма. Поэтому, отложив на время в сторону лукавый, отравленный ядом романтического скепсиса «Театр в кресле» Мюссе, он выбрал его драму «Лорензаччо», многокартишностью и сюжетной дробностью схожую с шекспировскими хрониками и пушкинским «Борисом Годуновым».

Но события развивались так, что Вилару не пришлось ставить «Лорензаччо», — предстоящая срочная операция надолго приковала его к больничной постели, и за постановку взялся Жерар Филип. В интерпретации Мюссе у него не было принципиальных разногласий с Виларом, но их подходы к изобразительному решению спектакля несколько различались. В режиссуре Вилар больше всего заботился о зрелищной цельности, о единстве романтического освещения, пестрых живописных костюмов, бурных чувств персонажей. Он стремился к естественному соединению мысли и поэзии Мюссе, к извлечению социальности из этого сплава клокочущих страстей и динамики философских обобщений. Актер у Вилара выступал компонентом среди других, «первым среди равных». Филипа, главным образом, интересовала сценическая игра, точнее, выразительность тела и души актера в этом спектакле. Важно было придумать такую декоративную конструкцию, чтобы актеру было максимально удобно играть. Весь спектакль Жерар замыкал на себя.

Прежде всего он старался найти ритм — стремительный, подвижный, емкий, для этого сам монтировал тридцать восемь картин Мюссе, сам подрезал, сокращал, делая интригу более

гибкой, уничтожая длинноты и возводя психологические мостики между эпизодами. Вместе с Леоном Гишиа обсуждал эскизы костюмов и оформления.

В «Лорензаччо» Филип оставался верен эстетике театра «трех табуретов», как в шутку окрестил детище Вилара приверженец старой режиссуры Жак Эберто. Никаких суков, никакого реквизита — зрелищность достигалась, как и прежде, при помощи световых эффектов и экспрессивной живописности костюмов. Вместе с Леоном Гишиа искали нужное цветовое решение спектакля, чтобы воспроизвести грешную, кровавую и чумную флорентийскую атмосферу.

И, прежде всего, костюм самого Лорензаччо, который укрупнил бы его фигуру на огромном сценическом пространстве и в то же время сообщил о главных страстях героя, которые безраздельно им владели, — о гордыне и беспредельном отчаянии. Костюм был найден — черный камзол с огненно-алыми полосами. Серое трико, по замыслу Гишиа, оттеняло женственную мягкость Лоренцо, его душевную уязвимость. В «Лорензаччо» проявилось то пристальное внимание, которое уделялось у Вилара костюму, потому что в его театре «клубок делал монаха».³⁷

Колористическая гамма спектакля должна была создать образ блудницы — Флоренции, той самой, что ожила под пером Томаса Манна в его «Фиренце».

«Лорензаччо» был спектаклем, одетым в шелк, который в свете прожекторов отливал радужным, переливчатым огнем, всеми оттенками красного, алого, пурпурного; из этой игры красок рождалась атмосфера похоти, изнеженной чувственности и насилия. На подмостках реяли алые штандарты, развевались темные одежды и плащи, подбитые красным. Критики видели в персонажах спектакля героев, сошедших с полотен Гирландайо. Им казалось, что палитра кватроченто вспыхнула на сцене переливами желтого, красного, синего и серебристо-серого. Вековая стена папского замка, освещенная красным светом, создавала иллюзию покоев во флорентийском дворце, где царит развратный и ничтожный тиран — герцог Алессандро Медичи; пурпурное пятно на подмостках предварило появление облаченного в порфиру вероломного «византийца» кардинала Чибо, — временами эта порфира бледнела, приобретая оттенок китайской розы; серебристо-серый свет вводил сцены в доме знатного сеньора Филиппа Строщи, которому особенно дорого обходится герцогский произвол, и, наконец, розовый с проблесками золотисто-желтого — любовные сцены маркизы Чибо и герцога.³⁸

Пучок лимонного света заливал квадрат сценической площадки, местами чуть приподнятой, где выростали фигуры герцога и его двоюродного братца Лоренцо Медичи — Жерара Филипа.

Его Лоренцо дерзко порывал с традицией уже внешним видом. Прежде героя Мюссе чаще всего играли актрисы-травести, экспонировавшие его тепличный гамлетизм, салонную изломанность, обмороки и неврастению. Таким был Лорензаччо и у Сары Бернар.

Лорензаччо — Жерар — мужчина с головы до пят. Длинноволосый, с небольшой бородкой, уверенно ступающий подле своего августейшего родственника, он похож на поэта, на самого Мюссе незадолго до кончины. Подвижное, почти гримасничающее лицо, открытый, насмешливый взгляд; только глубокие складки, время от времени набегающие на высокий лоб и омрачающие его, да просверки алого шелка, точно всполохи пламени разрывающие черный колет, намекают на сложность этого человека. С виду он — герцогский прихвостень, приживал, поставляющий любовно-страстному тирану девок, сам волокита и удобно устроившийся боививан. Он с таким жаром расписывал очередную жертву герцогской похоти и прелесть «разврата с колыбели», что его в пору припятать за главного герцогского советника по делам растления, которому в радость ночные похищения молоденьких красоток у их заспавшихся отцов и братьев.

Таким показывал Жерар своего героя в начале спектакля. Он почти оправдывал характеристику, данную ему герцогом: «Самый отъявленный трус! Баба, изнеженный развратник, мечтатель, который днем и ночью ходит без плаги из страха, что увидит рядом свою тень... Философ, писака, плохой поэт, который даже сонета не умеет сочинить...» Его в народе из презрения зовут Лорензаччо, он безбожник и охальник, ради красного словца не брезгующий ослабить самое святое...

Второе появление Лоренцо — Жерара прибавляло неприглядные краски к уже набросанному портрету: он с синяками под глазами после блуда, едва держится на ногах с перепоя, лениво волочит за собой малиновый плащ в пыли и грязи, лишь издевательски кривятся губы. Только что канцлер совета Восьми синьор Маурицио наушничал Алессандро Медичи, что Лорензаччо — опасный человек. И в ответ на шутливый герцогский вопрос, правда ли это, Жерар открывал свой «парад кривляний».

У Мюссе острословие Лорензаччо — защита, которой он прикрывает трусость и безволие. Словесная пикировка с синьором

Маурицио — способ предотвратить угрозу дуэли. Иначе выглядели психологические мотивировки у Жерара. Его Лоренцо издевался над чванным синьором, паясничал и злословил, потому что в наушничании Маурицио содержалась доля истины. Жерар играл тревогу героя, опасющегося разоблачения, которую он прикрывал своим гаерством. Лорензачто боялся, как бы герцог не пронюхал, что он и вправду не такой безобидный и удобный шут, каким ему кажется, что под маской скрывается другое, неведомое еще лицо. Так в этой сцене Жерар под сурдину провел центральную тему героя Мюссе — тему «тайного Брута».³⁹

Слишком нарочито Жерар разыгрывал льстеца и труса, слишком сильно у него тряслись поджилки при виде обнаженной шпаги, слишком картинно падал в обморок от страха перед дуэлью, которую провоцировал герцог себе в забаву. Судя по свидетельствам современников Жерара, поведение Лорензачто в этой сцене настораживало настолько, что невольно вспоминалось то, что писал Генрих Гейне в своем предисловии к «Французским делам», обращаясь к германским монархам: «Не становится ли вам жутко порой, когда рабелепные фигуры виляют вокруг вас хвостом с почти насмешливым подобострастием, и вам внезапно приходит на ум: уж не хитрость ли это, а этот несчастный, что ведет себя таким идиотом-монархистом и суетится с такой скотской покорностью, — уж не тайный ли он Брут?»⁴⁰

Тема Брута покамест лишь мелькнула скромной заявкой о себе, а вместе с ней прозвучал беглый намек на маску, которую искусно носит Лоренцо Медичи. Еще не дано тому никаких объяснений, Жерар интриговал зрителя своей недосказанностью и нежеланием открыть, что же он такое. По существу в замысле Мюссе ничего не менялось, Жерар лишь перемещал акценты в угоду собственному пониманию Лоренцо, характер которого как бы изучался актером и исподволь растолковывался зрителю.

У Мюссе до середины драмы — до разговора Лоренцо с Филиппом Строцци и монологов героя — не вполне ясно, где кончается его маска и начинается подлинный характер. Жерар, сделав Лоренцо центром драматической композиции, вокруг которого располагаются события, превратил колебания героя между двумя его обликами в сложную игру, которая еще больше, чем у Мюссе, возмещала в спектакле отсутствие внешней интриги. Жерар играл трагедию расколотого сознания, трагедию «сына века», утратившего всякие иллюзии относительно миропорядка и избравшего иронию в качестве спасительного средства, которое позволяет ему подняться над иллюзиями, ничемными или мни-

мыми ценностями своей эпохи, дает ему возможность размышлять над ними, осмысливать их и просто думать.

Лорензаччо — Жерар был герой думающий, может быть, впервые пытающийся разобраться в хаосе мыслей, противоречивых суждений и рефлексий. В сцене с молодым художником Тебальдео Лоренцо мало чем напоминал прежнего паяца. Он был спокоен, раздумчив, созерцателен; с полной серьезностью, как бы прислушиваясь к отголоскам речей Тебальдео в своей душе, он буквально впитывал его рассуждения об искусстве, о том, что оно — «божественный цветок», вырастающий на навозе истории, о том, что «вдохновение — брат страдания», и что только несчастия способны породить в народе великого художника, потому что «и на развратной почве родится небесный знак».

Лоренцо слушал с недоумением и восхищением этого юного мудреца. Он не понимал, как во Флоренции, этом логове похоти и крови, могла появиться столь чистая душа, сметающая сомнения убежденностью в правоте своих слов, верой в разум и победу светлого начала в жизни. Тебальдео оказывался как бы голосом той части души Лорензаччо, которую пощадил его скептические рефлексии. Но нет, он не хотел верить Тебальдео, ему все померещилось. «Ты хромой или сумасшедший!» — со смехом бросал он юноше. Но когда тот совершенно серьезно говорил Лоренцо, что убил бы герцога, вздумай он на него напасть, Жерар был не на шутку озадачен. Значит, есть на свете еще шальные головы, которым приходит столь безумная идея, значит, это не просто бредня, если она овладела, по крайней мере, двоими, значит, кто-то способен убить ненавистного тирана. А он, Лоренцо, отпрыск славных Медичи, мирволит злу, сомневаясь в своем праве на мятеж. Эти мысли сквозили в подтексте задиристых реплик Лорензаччо, таились в потоке острот, которые на сей раз произносились печально, вырывались по инерции. В спектакле Тебальдео оказывался для Лоренцо тем, кем был для Гамлета заезжий актер, разыгрывавший Гекубу. Как и у Шекспира, это было толчком для преодоления неверия в себя и для развязывания собственной активности.

В Лоренцо — Жераре жил младший брат Гамлета, младший, потому что его трагедия замкнута флорентийскими степами и он еще не может понять, что мироздание устроено по образу и подобию его Флоренции.

Внутренняя логика поведения Лоренцо в этой сцене облегчала зрителю понимание беседы героя со своей сестрой Катариной во дворце Содерини. Лоренцо озабочен, хотя по-прежнему

шутит в домашнем кругу, а Катарина еще подливает масла в огонь своим рассказом о привидевшемся ей во сне юном Лоренцино, о том, как он, весь в черном, с книгой под мышкой, появился перед ней. Для Лоренцо напоминание о его беспечной, юности, еще не тронутой сомнениями и ничем не омраченной, — это воспоминание об утраченной цельности. После долгой паузы размышления Лоренцо устало ронял: «Катарина, прочти мне историю Брута».

Предыдущие эпизоды в сознании зрителя мгновенно вступали в определенную логическую связь, и всплывшая тема Брута подкреплялась последующим эпизодом — разговором Лоренцо с дядей Биндо и встречей с герцогом.

Лорензаччо знает, что Биндо республиканец и ненавидит деспотизм Медичи, как знает и то, что дальше красноречия о спасении отечества у него дело не пойдет. Поэтому так хлестко высмеивал Жерар благонамеренную, но бессильную и пустоপরজন্য болтовню.

Из неверия к дяде, из презрения к самому себе за преступную нерешительность Лоренцо — Жерар опять фиглярничал. «Разве вы не видите по моей прическе, — кричал он, приплясывая на одной ноге, — что в душе я республиканец? Взгляните, как подстрижена моя борода. Ни минуты не сомневайтесь в том, что даже мои сокровенные одежды дышат любовью к отечеству». Надев шутовской колпак, Лорензаччо в том же насмешливо-лукавом тоне разговаривал с герцогом, по собственному почину клянча у него поблажек для «милейших республиканцев», которые, тут же забыв о своих дерзновенных начинаниях, таяли от герцогских щедрот и удалялись, уничтоженные «бесчестной проделкой» Лорензаччо.

С герцогом Лоренцо беспечно куролесил, легко и бесстыдно врал про свой визит к старику Строцци, с готовностью вызываясь устроить герцогские пашши со своей теткой, но в его гаерстве уже проступали откровенное отчаяние, внутренний надлом и усталость. Он был близок к истерике — казалось, еще немного, и он расплчется, станет биться головой о стену или патворит бог знает что. Так постепенно Жерар подводил героя к тому психологическому состоянию, когда балаганное паясничание оказывалось страшнее смерти.

Ему уже неважно плыть по течению собственного безволия. Лоренцо пресытился горькими сомнениями, и казалось, достаточно одной каплей, чтобы чаша несправедливости к герцогу и презрения к себе переполнилась и он перешел от слов к делу. Эта послед-

няя капля — драка Томазо Строщи с негодяем и прихвостнем тирана Сальвиати. Жерар давал понять зрителю, что единственное средство одолеть сомнения — чужая отвага, бросающая вызов деспотии. Он словно изучает психологию тираноборчества, пытается проникнуть в ее механизм, узнать, как это делается. «Так вы ударили его в плечо?» — спрашивал он Томазо и, как бы примеряя его действие на себя, взмахивал воображаемой шпагой, пронзая в воздухе призрак Алессандро Медичи.

Воодушевленный примером Томазо, Лорензаччо держался куда как смело и неискательно с герцогом в следующей сцене, спокойно и дерзко расчищал себе путь к убийству тирана, крадя его стальную кольчугу. Действия Лоренцо все определенной и недвусмысленней: урок фехтования с наемным убийцей Скоронконколо — прелюдия и подготовка к решительному шагу. Как упивался Жерар — Лорензаччо близким часом возмездия, пугая напором и приступом ярости «учителя-потрошителя» и творя над ним воображаемую расправу с герцогом. «О, день крови, день моей свадьбы. Ты умираешь от жажды, солнце! Кровь его опьянит тебя! О, моя месть, как давно уже растут твои когти!»

Маска с героя была сорвана — Лорензаччо ликовал, предвкушая триумф справедливости, скакал по сцене, как мальчишка, тряс Скоронконколо за плечи и давал ему пинка под зад — он был счастлив оттого, что решился на убийство!

Теперь, когда воля действительна, а тело приведено в боевую готовность, Лорензаччо предстояло последнее и, вероятно, самое мучительное испытание — последний акт самопознания, самопроверки и отчет перед собственной душой. Лоренцо — Жерару нужно было найти оправдание своему решению в лабиринте роящихся, путаных раздумий, важно было привести в полное согласие физическое состояние перед тираноубийством с состоянием нравственным, с его запретами и законами.

Лоренцо бежал к Филиппо Строщи, единственному, кто прозревал под его площадной личиной гаера душу честного человека, чтобы произвести над собой эту очистительную терапию. После отчаянной мольбы Строщи спасти его сыновей от казни Лоренцо — Жерар, поднявшись по трем ступеням на возвышение и как бы паря над сценической площадкой, начинал свой монолог.

В драме Мюссе исповедь Лорензаччо растягивается на серию монологов, в спектакле она звучала одним монолитным куском. В признании «сына века» у Мюссе анализируются истоки разочарования и мировой скорби у того поколения, которое было обмануто мизерным исходом июльской революции 1830 года. В своем

монопологе Лорензаччо у Мюссе — «великий человек», романтический индивидуалист, в гордыне возвысившийся над тупой толпой во имя себя самого, ради категорического императива, которым движим. Он не может не убить тирана, потому что тогда уподобится «дрожащей твари», черни, его действие — самоутверждение, которое не имеет общественных последствий. «Я погиб и гибелью своей не принесу людям пользы, так же как не буду понят ими». Лоренцо у Мюссе — в известном смысле проповедник социального квиэтизма, сознающий абсурдность бытия и человеческого подвига, потому что он приводит к нулевому результату. Не случайно в XX веке так модны стали сближения Мюссе с экзистенциалистами и абсурдистами.

Жерар Филип читал исповедь своего героя иначе. Его Лорензаччо убивал тирана и шел на смерть не из презрения к толпе, не в наказание себе за жизнь, погрязшую в пороке и бездействии, а в назидание трусливому обывателю, которому он хотел преподать урок общественной активности. Герой Мюссе виделся ему сквозь опыт Сопротивления, через моралистику экзистенциалистской прозы Камю, утверждавшего идею борьбы со злом, даже если она бессильна сокрушить его и что-либо изменить в мире. Сама драма под режиссурой Жерара Филипа и благодаря его Лоренцо неожиданно обрела точки сближения с тематикой военной и послевоенной французской драматургии, скажем, с той же «Антигоной» Ануя или «Мухами» Сартра.

Обе драмы при всей их идейной и художественной разности обладали четкой общественной направленностью — они должны были дискредитировать невмешательство и обособленность от чинимого зла, провозглашенные французским обывателем нормой житейского поведения в дни фашистской оккупации.⁴¹ В начале пятидесятых пагубность невмешательства потеряла былую политическую остроту, но сохранила свою актуальность в деле воспитания общественной нравственности. В пятидесятые годы невмешательство рядового француза в общественную жизнь уже не диктовалось стремлением выжить, уцелеть в физическом смысле, как то было в военные годы; ежедневные компромиссы совести с действительностью, уживчивость с рядом творимым злом обеспечивали лишь относительно безбедную буржуазную жизнь.

А между тем зло по-прежнему осуществляло свою историческую миссию в новых условиях. И не только в масштабах международных, но и в узконациональных, домашних, будничных. Действия все того же зла, несокрушимого и победоносного, которое так мучило героя Мюссе сто лет назад, после июльской революции,

и, вероятно, четыреста лет назад без малого во Флоренции Медичи, потеряли свой апокалипсический размах и укладывались в строчки, проникнутые житейской интонацией.⁴²

Преследуются коммунисты, арестован Жак Дюкло и заключен в тюрьму Санте, арестован редактор «Юманите» Андре Стиль, в мае пятьдесят второго разогнана при помощи дубинок и слезоточивых гранат антиамериканская демонстрация в Париже, в дом судьи Дидье, подписавшего приказ об освобождении Дюкло, брошена бомба, молодежь проповедует анархию и всяческий нигилизм, летом пятьдесят третьего гигантская стачка почтовых служащих парализовала страну и т. д. Фашизм напоминал о себе не только своей сегодняшней работой, тем, что в Афинах казнили греческого коммуниста Белояниса, но и прошлой — идут процессы французских гестаповцев, работавших в камере пыток на парижской улице де ла Помп, и бордоский процесс 21 эсэсовца из дивизии Рейх, которые 10 июня 1944 года участвовали в убийстве 642 мужчин и женщин в городке Орадур близ Лиможа.

В пестроте реакций рядового француза преобладала все та же позиция индифферентности и безучастия, ее-то и избрал своей мишенью Жерар в Лорензаччо. О пагубности невмешательства и пустого фрондерства толковал спектакль. Свой монолог Лорензаччо не произносил как некую горячую и возмущенную отповедь обывателю, желающему ужиться с любым произволом, приспособиться, только бы все осталось на своих местах — дом, налаженный порядок буден и т. д., и ради этого готовому наглухо закрыть створки своей уютной буржуазной раковины. То был монолог-размышление, раздумье вслух французского интеллигента пятидесятых годов, для которого проблемы столетней давности стали неожиданно актуальными и требующими решения. Лорензаччо Жерара понимал, что его действие не подымет республиканцев на борьбу за свободу, но он действовал так, потому что только так может поступать нравственно полноценный человек. «Поймут ли меня люди или не поймут, станут ли действовать или не станут, я все скажу, что должен был сказать; я заставлю их очинить перья, если не заставлю оточить пики, и человечество сохранит на своем лице кровавые следы пощечины, нанесенные моей шпагой».

То был урок Лорензаччо республиканцам, не поверившим в серьезность его намерения и прозевавшим свободу, то был наказ Жерара Филипа своим современникам.

Его Лоренцо расправлялся с герцогом на высоком театральном помосте, он прирезал его, как свиью, точным и четким мужским ударом, а потом садился подле простертого тела и с каким-то

радостным умиротворением произносил: «Как мягок и душист вечерний ветер! Как распускаются в полях цветы! О, чудная природа! О, вечный покой!»

А через несколько минут с факелом в руке он выходил на встречу Филиппо Строщи, чтобы сообщить о смерти тирана, а потом выбегал на авансцену, размахивая республиканским знаменем, весь в отблесках золотого и алого, невзирая на предупреждение, что чернь разорвет его на куски. Но на Лоренцо никто не набрасывался, убийца, жаждущий получить четыре тысячи флоринов за его голову, не таился за дверью особняка Строщи и не наносил ему предательского удара в спину, а озверевая чернь не сбрасывала его мертвое тело в лагуну согласно обозначениям в драме Мюссе.

В спектакле Лоренцо — Жерара убивала темнота, он оставался один на сцене, лимонный кружок суживался до крохотного пятнышка у его ног, которые вдруг подгибались, точно кто-то незримый в этом густеющем мраке вероломно и смертельно поражал его, и Лорензаччо падал на подмостки, с детской беспомощностью раскинув руки. Трубачи трубили зорю, где-то за пределами сцены гудела и ликовала флорентийская толпа, приветствуя нового деспота — Козимо Медичи, а Лорензаччо оставался лежать на подмостках в темно-красном, точно запекшаяся кровь, ореоле вокруг головы, до тех пор, пока не затихала вакханалия черни, ревущая из репродукторов над авиньонским амфитеатром, и не давали полный свет. . .

ФАНФАН-ТЮЛЬПАН И ДРУГИЕ

Жерар Филип в пятидесятые годы . . . Пересечение его актерской индивидуальности и социально-психологических требований этого времени создает сложную систему связей, в которой стоит разобраться.

Он — первый актер французского театра и кино. И не только потому, что ему платится самый высокий гонорар за картину (миллион старых франков), а имя его служит рекламной приманкой для зрителя.

Жерар — проводник и носитель центральных тем пятидесятых годов, того времени, когда на смену послевоенной романтической вере во французское возрождение пришли уже все возрастающий скепсис, острая нужда в национальной самокритике, саркастическом самоизучении и осмыслении того, почему все радужные упования рассеялись.

Социальные психологи давно заметили, что психологические модели поведения, которые вырабатываются и живут в общественном сознании, не скоротечны и не отменяются, как моды по весне. Они не сменяют друг друга, а скорее сосуществуют, как бы полемизируя меж собой, сталкиваясь и даже взаимоисключая. Инерция психологических представлений, порождаемых в национальном сознании социальными неурядицами и катаклизмами одного времени, сохраняется в другом, когда бури уже миновали и «идет другая драма».⁴³ Коллективная душа очень неохотно расстается с одной химерой, чтобы утешиться прямо ей противоположной. Она цепляется за прежние иллюзии, даже если они уже разрушены ходом исторических событий.

Так, к началу пятидесятых атмосфера «холодной войны», шаткость политического положения Франции, возрастающие материальные трудности полностью свели на нет романтический миф о сказочном послевоенном будущем. Оно уже стало явью, безжалостной ко всякому мечтательству и воспаленному прожектерству. И тем не менее национальное сознание французов не хотело с этим

мириться; отравленное романтическими иллюзиями, как наркотиками, оно тянулось к ним, требовало и искало, в то время как «острый галльский разум» подсказывал, что нужна трезвая оценка реального положения вещей.

Эту двойственность психологического климата и выразил Жерар Филип. Он стал героем «творимой легенды», утверждая непреходящесть французского героического характера в Сиде, необходимость нравственных устоев в эпоху неверия и нигилизма в принце Гомбургском, а в Лорензацхо, — нужность подвига и самоотверженности тогда, когда все твердило о его бессмысленности и ничемности. Инерция бодрящего героического романтизма, перекочевавшего из военного французского кино в послевоенное, поддерживалась у современников Жерара ощущением стыда за позорное начало сороковых. Коллективная душа долго требовала компенсаций за сломленную войной национальную гордость, за попрание человеческого достоинства. Необходимы были нравственные критерии, чтобы вооружить частное, отдельное бытие в борьбе с исторической жестокостью и косностью, — поэтому французское искусство занялось восстановлением и воспитанием пошатнувшейся общественной нравственности.

Этой высокой просветительской цели служила и театральная деятельность Вилара, миссию наставника взял на себя Жерар Филип. Но сам он был дитя своего века, его сознание тоже было пропитано тончайшими ядами скепсиса и иронии, поэтому его победоносный романтизм сочетал в себе великодушные и язвительность, героизм и саркастическое самоизучение. Романтизм Жерара Филипа утверждал великолепие, полноту чувств, галльское жизнелюбие и в то же время вносил в это утверждение оттенок иронии. Поэтому героев Жерара любили, поэтому им верили. В них усталые, надломленные французы получали заряд жизненной энергии и доброй толики критицизма по отношению к самим себе.⁴⁴

Когда Кристиан-Жак дал Жерару прочитать сценарий «Фанфана-Тюльпана», который был им написан в дружестве со сценаристами Реле Веелером, Рене Фалле и Анри Жансоном, тот сразу же согласился на съемки. Тем более что по замыслу они должны были осуществиться в окрестностях Грасса, в милом его сердцу Провансе, неподалеку от обширного поместья Фау. Так все и произошло — съемки начались в августе 1951 года, а в октябре картина «Фанфан-Тюльпан» уже была закончена.

С самого начала фильма задав насмешливый, иронический тон. Зрителю открывается стилизованная Франция XVIII века, когда,

по словам историка-комментатора, «женщины были ветрены и легкомысленны, а мужчины воевали красиво», умирали, как в балете, не забывая о прическе и картинности поз.

Вереница кадров, воспроизводящих «войну в кружевах» при благословенной памяти Людовике XV Любимом, в сущности не имеет отношения к исторической Семилетней войне Франции с Пруссией (1756—1763). Она, как известно, отнюдь не походила на пышный парад мундиров с нашивками, эффектные кавалькады в облаке пиротехнических трюков или на фейерверк остроумных, подчас дурашливых диалогов.

Заявка основной темы фильма — нелепость войны, затеянной по прихоти самовлюбленного, пресыщенного монарха, и торжество простого парня, такого, каким он сложился в народном сознании французов, — изложена ясно и без кривотолков в первой части картины Кристиана-Жака. Что, собственно, происходит?

Людовик XV, чопорный и комичный в своей державной надутости, следит за панорамой военного балета, сочиненного по всем правилам придворной феерии: тут и дымовые завесы, и трепет аксельбантов, и ритмичность вскидываемых ружей. Маршал Д'Астрэ обещал Людовику десять тысяч убитых, и начало тому положено весьма эффектное: льется кровь (очевидно, клюквенная), картинно летят оторванные снарядами головы, пропарываются клинками животы, но солдаты, этот гигантский кордебалет войны, с однообразной красотостью выполняют заданные им па. Нет ни йоты серьезности, ни намека на трагичность происходящего — «война в кружевах» видится Кристиану-Жаку и сценаристам единственной возможностью заявить о своем отношении к войне в форме фарса, густо одобренного иронией, где происходящее подчинено романтической игре. Высмеять войну, обдать ее градом язвительных насмешек — так реагировало массовое сознание на неотвратимость и бессмысленную повторяемость военных авантур. Но мало продемонстрировать абсурдность и ненужность войны, — ей должно противопоставить героя, который посрамит ее своей баснословной неуязвимостью и разделается с ней, как ребенок с песочной крепостью.

Тут-то и возникает фигура сорвиголовы и забавника Фауфана, который входит в фильм сразу после того, как сержант Аквитанского полка издает трубный клич о новом наборе рекрутов-статистов для очередного представления военной феерии.

Пока зазывала, взгромоздившийся на шаткие подмостки, соблазняет крестьян посулами об армейском парадизе («Хотите жизнь без забот и умереть без угрызений совести?»), возникшая

в их рывках паника прерывает разглагольствования. Крестьяне встревожились тем, что дочь одного из них «вот-вот опрокинется на спину» под ласками заезжего повесы. Появление Фанфана предваряет потешная прелюдия — вооруженная вилами ватага приметя ворошить аккуратно наметанные стога сена, разыскивая укрывшихся грешников. И скоро на экран выплывут округло-белое плечо деревенской проказницы Марион и растрепанные патлы ее дружка, нимало не оробев, всакивающего на ноги. Это и есть Фанфан — Жерар Филип — статный удалец с взъерошенной копной волос, в белых сапогах до колен, в распахнутой сорочке на кренкой, молодой груди.

Он и впрямь удалец, судя по тому, как он, безоружный, ловко обороняется от преследоватей во главе с горластым толстяком, родителем опозоренной Марион. Вдобавок он острослов и зубоскал — так речисто и складно огрызается и дерзит, и сколько в нем сознания собственной непобедимости, сколько кощунственной непочтительности!

Жерар абсолютно естествен в своей легендарной исключительности, которая, впрочем, станет очевидной позже. А поначалу перед нами ловкий малый, умеющий выйти из любого положения: последний обидный выкрик, и Фанфан, нырнув с обрыва в речушку, лихо переплывает ее уверенными саженками. Правда, потом его, вымокшего и запыхавшегося, крестьяне все же поймают и потащат под венец с Марион, которая еще не успела отряхнуть сено с нижних юбок.

Этот эпизод Кристиан-Жак выстраивает антитезой к «войне в кружевах». Ее балетные затеи, которые, между прочим, вовсе не так невинны, вроде бы никак не соотносятся с укладом деревушки, где жизнь идет по веками заведенному чину и где парни, естественно, больше думают о том, как бы полапать ядреную красотку, чем записываться в рекруты. С появлением Фанфана смысловая нагрузка антитезы — дурацкая война и сельское житье-бытие — ляжет на его плечи.

В военный кордебалет он попадет по чистой случайности — просто иначе было не избавиться от Марион и ее папаши, радостно выпихивающего замуж свою дочку за первого встречного. Впрочем, рекрутом Фанфан оказывается не по одной случайности. Ведь по дороге к нежданно свалившемуся венцу Фанфан встречает полногрудую, черноглазую красотку Аделину (Джину Лоллобриджиу, тогда еще плохо известную французам), дочь сержанта Лафраншиза, которая, погадав по руке Фанфана, предсказывает ему блистательное будущее, мундир с галунами, чин капитана,

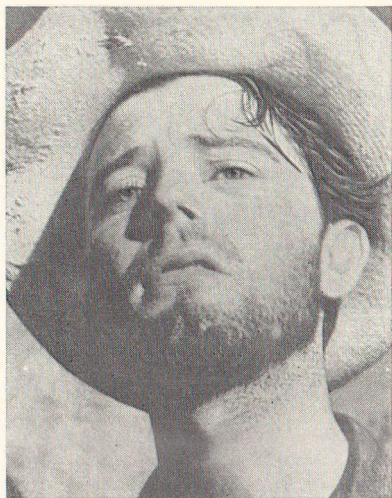


Фанфан. «Фанфан-Тюльпан». 1952 г.



Фанфан. «Фанфан-Тюльпан». 1952 г.

Фанфан — Жерар Филип, Аделина — Джина Лоллобриджида



Хорхе. «Горделивые». 1953 г.



Клод. «Ночные красавицы». 1952 г.
Амедей Ришуа. «Господин Ришуа». 1954 г.



Ричард II. «Ричард II» У. Шекспира. Национальный народный театр. 1954 г.

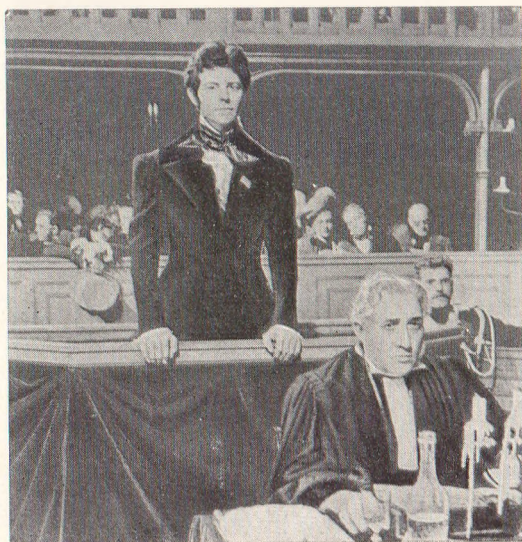
Рюи-Блаз. «Рюи-Блаз» В. Гюго. Национальный народный театр. 1954 г.



Рюи-Блаз — Жерар Филип, Дон Сезар де Базан — Даниель Сорашо. 1954 г.

Оттавио — Жерар Филип, Марианна — Женевиєва Паж. «Капризы Марианны» А. Мюссе. Национальный народный театр. 1958 г.

Пердикан — Жерар Филип, Камилла — Сюзанна Флон. «Любовью не шутят» А. Мюссе. Национальный народный театр. 1959 г.



Жюльен Сорель — Жерар Филип, госпожа де Реналь — Даниель Даррье. «Красное и черное». 1954 г.

Жюльен Сорель. «Красное и черное»



Тиль Уленшпигель — Жерар Филип, герцог Альба — Жан Вилар. «Тиль Уленшпигель». 1956 г.

Арман. «Большие маневры». 1955 г.

Модильяни — Жерар Филип, Катина — Анук Эме. «Монпарнас 19». 1957 г.

богатство, а впридачу брак с королевской дочерью Анриеттой. Только потом Фанфан узнает, что не одному ему Аделина наобещала с три короба, однако, в отличие от остальных новобранцев, Фанфан нимало не смутился. С комичным простодушием поверит он в свою путеводную звезду, невзирая на насмешки и всеобщее неверие. Фанфан чувствует в себе силы устроить собственную жизнь так, чтобы она была ему по плечу, соответствовала его природным дарованиям, смекалке и отваге. Фанфан бросится со всех ног к армейскому зазывале, мигом подпишет контракт, станет под знамена Аквитанского полка — делает первый шаг «творца собственной судьбы».

Фанфан Жерара меньше всего похож на фольклорного героя, которого жизнь осыпает своими щедротами «по щучьему велению», — он не ждет на печи, как Иванушка-дурачок, пока судьба, умилившись его несказанными, неоцененными добродетелями, ниспослет ему удачу и славу. Он поистине кузнец собственного счастья. Что и говорить, подвиги Фанфана, конечно, сказочно несбыточны, авантюры, окрашены иронией. Эта авантюристность сюжета связана с фольклорными источниками — ведь сам герой сродни персонажам легенд и народных песен, такой же популярный, как король Дагобер, матушка Мишель или малыш Руссель.⁴⁵ Близок он и д'Артаньяну Дюма, но, точнее всего, Фанфан в фильме — вековая, взращенная народным сознанием мечта об удалце, который один на один вступает в борьбу с миром за свои права и добивается триумфа. Фанфан — чудо, воплощение галльской удалости и французского духа, и эту коллективную мечту Жерар Филип облек в идеально достоверную форму.

Тема Фанфана — человека, хозяина своей судьбы — была близка Жерару — актеру и человеку. Она звучала в его Родриго, в шевалье Анри, в собственной его жизни, активной до предела, насыщенной токами бурной деятельности. В Фанфане эта тема обретает мажорное звучание.

Фанфан верит в себя. Это самое главное. В своей жизни он руководствуется простыми, почти элементарными заповедями: помогай слабому, наказывай негодяя, не спускай злу. В нем бьет ключом нестреноженное, неиспорченное природное начало, сама жизнь в своем прекрасном и неостановимом течении. Поэтому жизнь мира, в котором оказывается Фанфан, он хочет выстроить согласно собственным законам, которые и приведут его к удаче.

Сила Жерара Филипа заключается в том, что он придает своему легендарному, весьма условному герою неповторимую безусловность индивидуальности. Он полнокровен, убедителен в каждом

пой победоносности — он не движим желанием славы, которая сразу же откликнется мелодичным звоном золотых луидоров. От маркизы Помпадур и королевской дочери он захочет получить награду естественную — поцелуй (ведь он знать не знает, что перед ним августейшие особы), а подарок маркизы — серебряный, осыпанный бриллиантовыми звездочками тюльпан — он примет с мальчишеской радостью, как и свое цветочное прозвище «Тюльпан». Когда же ему скажут, что он целовался с королевской дочерью, Фанфан ни капельки не удивится и опять же примет происходящее за должное: ведь по предсказанию Аделины принцесса — его будущая жена, стало быть, судьба сдается на милость победителя.

Несколько иной тон в картине приобретает армейское житие Фанфана, а заодно и он сам. В эпизодах будней Аквитанского полка откровенно звучит ирония, которая поначалу проступает лишь в мелких штрихах, но постепенно набирает силу, так что финал картины превращается уже в недвусмысленный фарс.

Под знаком иронии оказывается весь военный быт: муштра под началом дурака и фанфарона Фьерабра, похожа на оглуленные балетные экзерсисы: «Согнуть, вытянуть, поставить», — обучает он рекрутов выделывать армейские батманы; капитан Аквитанского полка, дурашливый балаболка, для которого солдаты — «цветочная клумба», а главное качество в армии — легковре.

На армейские нелепости Фанфан реагирует, как нормальный, здоровый человек, не желающий мириться с идиотскими занятиями. Его реакция естественна: «Надоело», лучше сидеть в тюрьме или на гауптвахте — там, по крайней мере, можно отоспаться на сене и полюбезничать с Аделиной, которая ему явно симпатизирует. Правда, рассчитывать на его взаимность ей не приходится — Фанфан не отказался бы приволокнуться за красоткой, если бы его не ждала рука королевской дочери, и сколько Аделина ни урезонивай его и ни уверяй, что все это враки и выдумки, Фанфан верен своей мечте. Она превратилась уже в навязчивую идею, в своеобразный стимул, который побуждает героя к действию и самоутверждению.

Именно так читается поединок с чванливым бреттером Фьерабра, образцовая дуэль на крыше с ассортиментом комических схваток и положений, которая кончается так бесславно и позорно для неказистого воздыхателя Аделины: проломив крышу сарая, он сверзается в кучу пыльного хлама. Правда, не без последствий для остальных: по его недосмотру загорается огонь рядом с пороховыми бочками, на которых устроился чумазый мальчуган, сынишка приятеля Фанфана Траншмонтаня. Конечно же, происхо-

дит взрыв, и, естественно, Фанфан спасает мальчишку на радость толстухе-мамаше.

Жерар — Фанфан в армейских эпизодах, по сути дела, ничем не отличается от того забияки и озорника, которого мы впервые встретили в стоге сена. Однако его задиристость и веселая непочтительность в атмосфере солдатчины читаются иначе, чем на лоне природы. Там он выглядел частью ее, своевольной, неприрученной частицей, здесь природная гармоничность и прелесть Фанфана оттеняют уродство и нелепость армейщины. Это несоответствие задает тон течению фильма. Ироничность четко сквозит в том, что война, а не что другое, спасла Фанфана от галер и каторги: Людовик затевает новое военное предствление — Аквитанскому полку предписано готовиться к походу.

Сюжет фильма делает резкий авантюрный поворот, и дальнейшие события приобретают все более выпуклую фарсовую окраску. Судьба опять испытывает Фанфана: Аквитанский полк располагается неподалеку от королевского дворца, и для Фанфана, тоскующего по своей мечте, горящее окно Анриетты превращается в настоящий искус. Как ни старается Аделина отвлечь его от безумной бредни, Фанфан глух к ее резонам — его звездный час близок, а если близок, то не лучше ли его поторопить и самому сделать то, что предначертано.

Ночная эскапада Фанфана и Траншмонтаня во дворец и есть тот авантюрный ход, благодаря которому ритм фильма участится, а события развернутся с бешеной быстротой. Смельчаки залезут в дворцовое окно, их заметит стража, поднимется переполох, эту сумятицу кадров прорежет кантилена ночного света у Людовика, когда маршал д'Астре изложит снисходительно внимающему Людовику дерзновенный и бессмысленный план сокрушения пруссаков: «Правый фланг слева, левый в центре, каких-нибудь десять тысяч убитых, о которых не стоит торговаться, когда речь идет о всемирной славе». Фанфан все же проникнет через печную трубу в покои принцессы и, невзирая на смыкающееся кольцо стражи, закричит: «Анриетта! Вы меня узнали. Полюбите меня скорее!»

Как ни странно, но своеобразным «двигателем» судьбы Фанфана оказывается Аделина. Это она в порыве ревности толкнула его на отчаянную дворцовую эскападу («Спешите! Ловите свою судьбу!»), она же, хоть и косвенно, спасает Фанфана от виселицы.

Грозящая Фанфану казнь оборачивается для Аделины возможностью доказать свою любовь: она хлопочет перед королем, и тот в залог ее будущих милостей превращает мрачную церемонию повешения в забавный спектакль, долженствующий воочию проде-

монстрировать гуманность монарха. Фанфан же спокойно примиряется с близким переходом в потусторонний мир, потому что ни секунды в него не верит. Правда, при тюремном свидании он объясняет Аделине, что «Фанфан прожил столько, сколько живет цветок», и тем не менее продолжает верить в предначертанное.

С того момента, как сук, подпиленный королевским лакеем, обламывается и Фанфан благополучно остается среди живых, в фильме, строго говоря, начинается вставная новелла, где тема Фанфана, устроителя собственной судьбы, уходит на периферию. Эту новеллу можно обозначить «В погоне за Аделиной».

Она введена Кристианом-Жаком, чтобы усилить позиции авантюрного сюжета и задать ему прихотливый поворот. Почему Фанфан внезапно оставляет идею женитьбы на принцессе и проникается любовью к Аделине — на этот вопрос фильм не дает ответа, хотя при всей сказочности событий даже малая психологическая мотивировка не помешала бы.

Жерар ощущает эту заминку и недоговоренность — мотив неожиданной любви к Аделине им смазан, или, вернее, никак не объясняется. Полюбил — и все тут! Как не полюбить, если девушка без оглядки бросилась ему на выручку и даже ненароком наградила пощечиной короля, добывавшегося ее благосклонности.

В авантюрной новелле фильма Жерар послушно выполняет режиссерскую задачу — он так же лихо мчится в Монастырь усопших душ вслед за похитителем Аделины Лабелем, с неослабевающей отвагой дерется с целой армией, победоносно сталкивает злодея Фьерабра в колодец, но, к сожалению, монастырская баталия слишком напоминает «ударный номер» расхожей приключенческой ленты.

Здесь все стандартно до унылости, начиная с мизансцен потасовки и кончая перестрелкой Фанфана с Лабелем, когда в сотый раз на экране кучер что есть силы лупит загнанных лошадей, когда лопаются построжки и Аделина с кляпом во рту дает по морде Лабелю рукояткой пистоля. По логике традиции финал должен был бы быть такой: Аделина отвоевана, Лабель посрамлен, спаситель Фанфан торжествует, поцелуй влюбленных крупным планом (конечно, в пресловутую «диафрагму») и браурная музыка, обещающая зрителю желанную свадьбу героев уже за наплывающими титрами «конец». Но Кристиан-Жак, видя, что тема Фанфана утеряна, как бы спохватывается и подбирает оборванные тематические нити фильма, вытягивая их в одну линию.

Дает он возможность и Жерару доиграть свою тему до конца. Она всплывает опять, но позже, в финале фильма, а покамест

Кристиан-Жак превращает Фанфана — Жерара в связующее звено между авантюрой и фарсом войны. И когда Фанфан, отвоевавший Аделину и снова в стычке потерявший ее, вместе с друзьями забереется случайно в неприятельский тыл, тогда темы «войны в кружевах» и Фанфана дойдут до своей логической развязки.

Режиссер нарочито и последовательно превращает иронический фарс о войне в почти что «абсурдную комедию». На экране возникнет облепленный паутиной подземный ход, ведущий (конечно же!) напрямик в генеральный штаб маршала Брамбургского, потом зрителя оглушит тарабарщина военного совета, обсуждающего очередной маневр, затем воспоследует бесславный плен всего командного состава, который отдастся в руки Фанфана с покорностью оловянных солдатиков из детской игры. Абсурдность и пародийность дальнейших событий откровенна и даже навязчива.

Фанфан с Траншмонтанем и Лафраншизом палят изо всех окон крепости, «чертовы боши» очертя голову бегут кто куда, пехота поворачивает назад и, подняв белый флаг поражения, дружно сдается на милость недоумевающих французов. «Вот она случайность, на которую я рассчитывал!» — с комичной победоносностью заявит маршал д'Астре.

Может быть, это случайность войны, — лукаво комментирует фильм, — но никак уж не случайность в жизни Фанфана. Ведь он блистательно «свершил свою судьбу»; финальный триумф Фанфана обеспечен делами его же собственных рук. Аделина Лафраншиз, ставшая приемной дочерью короля, отдана Фанфану в жены самим Людовиком Любимым. И когда вся честная компания — Фанфан, Аделина и Траншмонтань с ватагой малышей — уйдет в глубь кадра навстречу зеленому полевому приволью, сквозь бодрящий «хеппи энд» пробьются опять насмешливые нотки.

Ирония проглянет в том, что Людовик XV, умилившись неслезанной отвагой своего подданного, явится посланцем тороватой Фортуны и от ее имени осыплет щедротами своего фаворита Фанфана. В этой беззлой иронии, которая исходила от самого Жерара Филипа в Фанфана, думается, и заключалась почти неправдоподобная заразительность этого образа и его повсеместная популярность.

Зрителю Варшавы и Квебека, Москвы и Ливерпуля не было дела до того, что, глядя на Жерара — Фанфана, его соотечественники избавлялись от «комплекса неполноценности», воочию убеждаясь, как прыток, весел и жизнеспособен человек, паделенный «галльским духом», хозяин собственной судьбы. Как когда-то Рудольфо Валентино в «Сыне шейха» в американских масштабах,

Жерар Филип выполнял «витальную роль», компенсируя психологические изъяны соотечественников, которые проступали в повседневности, обходившейся с ними куда суровее и безжалостнее, чем фортуна с Фанфаном. Невероятный успех Жерара — Фанфана объяснялся заразительным и общедоступным обаянием фольклорной маски весельчака, посрамляющего войну и в конечном счете властей предержавших, и той достоверностью, которая сообщалась ей иронической несерьезностью, исходившей от игры Жерара Филипа.

Ирония повышала в цене правдоподобие образа. Условность маски «взрывалась» изнутри безусловностью воплощения, столь редкой в стихии коммерческого киноромантизма, к которой принадлежал фильм Кристиана-Жака, несмотря на все его достоинства. Если на секунду представить себе, что сделал бы с ролью Фанфана, скажем, Жан Марэ, то единственность Фанфана — Жерара определится без кривотолков. Площадной, романтический герой Марэ — будь то капитан Фракасс, граф Монте-Кристо или д'Артаньян — никогда не нарушал устойчивую условность маски, никогда не поднимался над ней и не глядел на нее со стороны. Марэ нигде не выходил за пределы стопроцентного профессионализма; в его романтических героях неизменно присутствует весомая, подчас навязчивая серьезность, поддержанная его редчайшей и «необаятельной» красотой, скульптурной пластикой и мечтательной отрешенностью.

Ирония Жерара Филипа в Фанфане выводила этот образ из руслу устоявшихся фольклорных представлений, героика образа сочеталась с подтруниванием над безоглядной отвагой, творец собственной судьбы оказывался в такой же степени ее баловнем. Эти удивительные пропорции иллюзорного и достоверного, вымечтанного и явного в Фанфане обеспечили ему такую популярность, какой его создатель Жерар Филип больше никогда не узнает. Фанфан-Тюльпан ознаменовал рождение актерского мифа Жерара Филипа, и отныне все его последующие работы будут восприниматься сквозь легенду Фанфана. Чувствуя двусмысленность своего положения, Жерар решает сняться в другой роли, полностью противоположной Фанфану, — музыканта Клода в картине Рене Клера «Ночные красавицы». Это была комедия, жанр, весьма популярный для первой половины пятидесятых годов, не только в кинематографе, но и в театре. Париж надолго оказался в плену комедии — ее возрождал на подмостках Комеди Франсез Жан Мейер своими фарсовыми, брызжущими весельем и легкомыслием постановками Мольера. Немного позже гвоздем парижских сезонов

станет оперетта Оффенбаха «Парижская жизнь» под блистательной режиссурой Жана-Луи Барро.

От унылой и постыдной действительности той поры французы оборонялись смехом, словно задались целью вернуть ему древнее свойство очистительной терапии. Не случайно в те годы первый драматург Франции Жан Ануй писал в «Похвальном слове Мольеру»: «Мрачные философы мешают нам смеяться. Но мы смешны! Благодаря Мольеру смех сохранился на войне. Меся грязь, с оружием в руках, в нищете и бедствиях — мы все равно смеемся».⁴⁶

Смех не только помогал французам отмахнуться от реальности, хотя бы на время забыть о министерской чехарде, о падении общественной морали, материальных затруднениях, — смех давал им возможность не мириться с буржуазной обыденностью и противопоставлять ей определенные жизненные ценности. Насмешливое отношение к будничной жизни переносилось и на прошлое, на историю, которая еще недавно казалась блистательной порукой скорого возрождения Франции. Теперь французская история все упорнее представляется таким же нелепым и дурацким фарсом, как серая повседневность. Более того, кажущееся уродство истории до известной степени оправдывало неблагоприятное сиюминутное положение, а ироническое отношение к ней искало положительного противовеса в романтическом парении над действительностью, понуждало обрести опору в пускай расплывчатом и не вполне осознанном идеале.

Эта замысловатая картина социально-психологических проблем той поры отразилась в «Ночных красавицах» Клера и в характере ее главного героя.

До переговоров с Жераром Филипом фильм мыслился Клером как комический двойник «Нетерпимости» Гриффита, не претендуя, впрочем, на мощный и наивный проповеднический пафос этой великой картины. Клер задумал комедию, пародийно истолковывающую историю нескольких веков, чтобы определить мерило ценностей современного бытия. Тема эта в фильме осталась, но была разработана в сюжете, отменяющем первоначальный замысел. В предисловии к сценарию Клер ссылается на рассуждение, почерпнутое им из «Мыслей» Паскаля, которое и определило сюжетосложение фильма: «Если каждую ночь нам будет сниться одно и то же, это захватит нас точно так же, как повседневные предметы. И если бы ремесленник мог увериться в том, что каждую ночь, все двенадцать часов подряд, он будет видеть себя королем, полагаю, что он был бы счастлив точно так же, как король, кото-

рому всю ночь, двенадцать часов подряд, снится, что он простой ремесленник». ⁴⁷

Как бы в подтверждение Паскалевой мысли Клер берет музыканта Клода, который тяготится убожеством тихого прозябания в провинциальной глуши и находит компенсацию незадачливой жизни в бурных, кипящих событиями сновидениях. На первый взгляд тематика фильма — традиционно-романтическая, нацеливающая на вечный разлад вымысла и реальности, на бегство в мечту, иначе говоря, на мотивы, варьирующиеся от Кальдерона и Казановы до Жерара де Нерваля. Естественно было бы ожидать от фильма возвеличения «романтического эскапизма» и посрамления заурадной прозы действительности. Впрочем, приглядимся к фильму.

Первые кадры вводят нас в вечерний, притихший городок, лунный свет лениво скользит по крышам домов, а следом за ним, столь же неторопливо, — камера, пока не наткнется на полуоткрытое освещенное окно, откуда доносятся звуки фортепьяно. Потом камера, любопытствуя, заглянет в комнату, и мы увидим героя фильма, музыканта Клода. Это Жерар Филип. Он вдохновенно барабанит по клавишам, он в «лирическом жару», он пишет оперу, которая должна его прославить. В ее аккорды, полнозвучно и иструпуленно извлекаемые из расстроенного пианино, то и дело нагло врываются мотоциклетный стрекот, сильные автомобильные гудки, металлический скрежет. Внизу гараж, авторемонтная мастерская, работникам которой нет никакого дела до творческих воспарений Клода. Этот поединок звуков вводит основную тему фильма — вдохновенное сочинительство и грубая, повседневная работа, творчество и будни, музыкальные миражи и режущая слух «приземленность». Серьезность темы снимается столкновением какофонии улицы и гармонии сочинительства, тем оттенком иронии, которая проступает в реакции Клода на «звуковое посягательство»: он в ярости разбрасывает листки партитуры по каморке и захлопывает с треском окно.

Начальные кадры фильма озорны и насмешливы. Рене Клер сразу убеждает зрителя в том, что ему предлагается комедия или, если угодно, фарс. Заявка комической ленты далее конкретизируется и, погружаясь в быт, обрастает его плотью. Утро встречает Клода ревом пылесоса, вслед ему слышатся издевательские выкрики парией из гаража, и камера спокойно переносит зрителя в класс коллежа, где идет урок пения.

Клод дирижирует, нестройное пение питомцев его усыпляет, но рев реактивного самолета, перекрывающий горластый ребячий хор,

выводит Клода из расслабляющих грез. Какофония преследует Клода и после урока (свист, гомон, хохот сорванцов и ритмы улицы), а для вящего торжества ее камера выделяет крупным планом лист бумаги, издевательски прицепленный мальчишками к его спине.

Ирония Клера нагнетается — Клод мечтатель и музыкант, но он шут гороховый и чудак, он во власти высоких музыкальных созвучий, но они посрамляются низменными и трескучими звуками улицы и будничной жизни.

Это ироническое отношение Рене Клера к герою — закон актерской игры Жерара Филипа в «Ночных красавицах». Прежде всего, он смешон внешне: с взъерошенной, распатланной шевелюрой, с испуганными, бегающими глазами, с повадками недотепы. Он неловкий миляга и нелепый добряк, сама неуклюжесть которого располагает и подкупает обаянием. Комизм его положения именно в том, что он недотепа, который обязательно попадет впросак, стучается, останется с носом. Он меньше всего похож на чудаковатого гения, музыкальные способности Клода отнюдь не гарантируют его «особенность» и «невписываемость» в окружение; он мог быть кем угодно и остаться таким же увальнем и пентюхом. Характер героя ориентирует почти что на фольклорную маску, действующую в разнообразных комических ситуациях, которые щедро заготовлены Рене Клером в его фарсе. По сути дела, фильм и есть череда эпизодов, испытывающих маску и открывающую ее безусловность, и каждая ситуация — предлог для романтической игры. Потому что она не преследует никакой иной цели, кроме шутиливой компрометации героя, кроме самоценности шутки.

Словом, Клод отправится на частный урок, на него навалится одуряющая монотонность гамм, которые ползут из-под старательных пальчиков ученицы, и он снова погрузится в сновидения. Тему для первого подбрасывает картинка на стене, изображающая салон 1900 года.

Для Клода Жерара Филипа — это первый воображаемый шаг навстречу композиторскому триумфу, для Клера — начало его язвительных набегов на историю.

В предлагаемых обстоятельствах «прекрасной эпохи» Клод — Жерар виртуоз, восходящая звезда пианизма. Он мало похож на уже виденного нами Клода — теперь он самонадеен, избалован улыбками и вниманием прелестной Эдме (эта дама — копия матери ученицы); он нагловат и чопорец с директором оперы, который поет осипшим баском хвалу его сочинению, и со стены ему подтягивают ожившие портреты Лозэнгрини и Валькирии.

Потом въяви Клод, уже утративший заносчивый лоск, будет печально выстукивать на пианино мелодии из первого свидения, но придет бородач-инспектор, потребует плату за инструмент и пригрозит его забрать. И тогда Клод, засунув голову под подушку, отправится досматривать прерванный сон... Он на волне успеха, о его опере трубят газеты, — Жерар достоверен и комичен в своей светской самоуверенности баловня судьбы и салонного шаркуна, он пьет за блаженное время, но пожилой господин в кафе, одетый по моде пачала века, омрачит его краснбайство замечанием о том, что вокруг одни «преступления, новые налоги да слухи о войне» и что лучшее время — 1830 год при благословенной памяти Луи Филиппа.

Фарс Клера постепенно превращается в откровенную пародию. Именно поэтому новый сон облекается в форму бульварной экзотической мелодрамы с ее колониальным затрепанным романтизмом. В новой ситуации Клод — сержант колониальной армии, умиряющей взбунтовавшийся Алжир. Теперь Клод — Жерар больше всего похож на худосочного двойника Фанфана-Тюльпана, оказавшегося в объятиях знатной алжирки, среди пряной роскоши сераля. С криком: «Французский солдат никогда не прячется» — он сокрушает воинственных братьев своей возлюбленной. Затем, естественно, следует победа, и генерал украшает доблестную грудь Клода орденом.

Но старый офицер (вылитый скептический господин из кафе) опять отравит безоглядное прекраснодушие Клода, заявив, что лучшее времечко — оно уж, конечно, было при Людовике XVI. Чтобы проверить, так ли это в действительности, Клод — Жерар погружается в томительную грезу об эпохе Великой французской революции. Этот новый сон пародиен уже потому, что стилизуется Клером под историческую мелодраму, вроде «Двух сироток» Деннери. Жерар не меняет рисунка образа — предлагается новая ситуация, и он готов себя в ней попробовать. В черной паре и напудренном парике, он все тот же учитель музыки, все так же беден, но благороден, он сыплет сентенциями в духе Жан-Жака Руссо и вообще всячески понаторел в крамоле, по моде своего беспокойного века.

Конечно, родовитая и столь же очаровательная аристократка Сюзанна (она как две капли воды похожа на дочь хозяина гаража) пленится Клодом, а ее сварливый папаша маркиз, не думая о том, что завтра он кончит свои дни на гильотине, погонит в шею зарвавшегося простолюдина, который на прощание успеет выпалнить вольнолюбивую тираду: «Простые души понимают, что

царство привилегий пришло к концу. Настало время разрушить цитадель тирании! Надо открыть двери тюрьмы, стены которой окроплены слезами невинных! Мы возьмем Бастилию!»

Во сне Клод с восставшим парижским людом берет легендарное узилище, въяви же коротышка-бородач увезет его раздрызганное пианино, рев молотка, несущийся из гаража, доведет Клода до умопомрачения, удостоверение личности окажется просроченным, на почте не выдадут важное письмо, Клод повздорит с ажаном, и его благополучно упекут куда следует. И тогда в утешение Клоду, лежащему на дощатых тюремных нарах, придут снова радужные грезы. На сей раз Клер пародирует светскую мелодраму во вкусе Дюма-сына, с ее вспышками страсти и ревности, с вызовом на дуэль. Потом на экране стремительно возникнут обрывки из прошлых сновидений: алжирка Лейла, нагая и прекрасная, появится в толчее парижской кривой улицы, а на алжирском небе, осененном французским трехцветным знаменем, возникнет Парижская Опера... Затем сновидение бросит Клода в XVII век, к мушкетерам, и он будет волочиться за госпожой Бонасье, отобьет ее у д'Артаньяна и чудом избежит его разящего клинка. А в конце фильма, уразумев, что лучше всех красавиц мира хорошенькая простушка Сюзанна из гаража, герой изо всех сил будет сражаться с обступаящими его наваждениями сна, от которых он спасается на обыкновенном виллисе.

Триумф Клода в финале фильма полный, безо всяких урезок и недочетов. Сюзанна, простая и «житейская», любит его, опера принята к постановке, а обыкновенные парни — Роже, Поль и Леон — оказываются его незаменимыми и чудесными друзьями.

Прелесть картины Клера в ее безыскусности, в том, что в ней нет и йоты серьезности или поучения. В пояснениях к сценарию Клер писал о том, что он стремился «развлечь, повествуя о вымышленных приключениях, столь же бесполезных, как соловей и цветок». И еще: «Относительно развязки можно сказать, что она столь же легковесна, как фигура танца... Комедия не дает окончательной развязки, она стремится оставить у зрителя ощущение счастья». И сегодня, спустя двадцать лет, «Ночные красавицы» оставляют в нас ощущение легкого опьянения, «воробьиного хмеля» от воздушной и ироничной романтической игры. Однако если присмотреться к тому, что же звучало в картине Клера для восторженных поклонников ее в начале пятидесятых, то декларируемые режиссером бесполезность и пустячность картины окажутся мнимыми. На самом деле то, на что был накинута мечтательный и лукаво-язвительный флер, оказывалось превосходным, почти рентге-

новским снимком психологических настроений во Франции той поры.

«Ночные красавицы» Клера — плод вдумывания и изучения этих настроений. Старая приверженность Клера к лирической романтизации житейских будней, составившая ему славу в тридцатые годы — в фильмах «Под крышами Парижа» и «Миллион», — и его скептическая, чуть брюзгливая ирония над всем и вся великоленно резонировали в психологическом климате тех лет. Поэтому «Ночные красавицы» долго были кассовым фильмом — его немудреная мораль, сводившаяся к трезвой прописи — «нынче неважнецки, но и раньше ничего хорошего не было, так возлюбим то, что есть, не теряя чувства юмора», — отлично контактировала с массовыми психологическими настроениями, больше того, обращала к осмыслению и раздумыванию над тем, что творилось вокруг. Поэтому и Клода — Жерара расхваливали на все лады критики тех лет, независимо от их эстетической ориентации и идеологии. Жерар в дивертисменте Рене Клера явился не только своеобразным балетмейстером и конферансье, но и носителем центральных психологических тем фильма.

Картина Клера замкнута в павильоне, нет ни одного выхода на пленэр и натуру, что вообще характерно для французского кино первой половины пятидесятых годов, занятого психологическими драмами коллективной души. Поворот к документализму и живой реальности произойдет позднее, спустя шесть-семь лет, когда точно определятся ее очертания и выработается ясная позиция по отношению к ней. Покамест национальное сознание занималось самоизучением и самоопределением, потихоньку освобождаясь от иллюзий и тяготей к все большей трезвости. Но каково в этом многотрудном процессе место популярнейшего и всеми обожаемого Жерара Филипа? Давайте присмотримся.

Премьера «Ночных красавиц» состоялась в ноябре 1952 года, а весной следующего года, после второго сезона у Вилара, Жерар уезжает к Иву Аллегре в Мексику, в деревушку Альворадо на берегу знаменитого залива. Здесь, в самом тепле Мексики, в раскаленном железном ангаре, освежаемом терпким, прохладным бризом, Аллегре снимал своих «Горделивых», кажется, первый французский фильм о Мексике.

Европейскому зрителю Мексику открыл Луис Бунюэль своими вдохновенными и смятенными лентами — «Он», «Негодяй», «Бездны страсти» и, конечно, «Забутые». В «Забутых», этой яростной поэме о беспризорниках Педро и Хабло, ставших малолетними преступниками из чувства самозащиты от полицейских,

жирной, богатой швали, вырождков и настырных гомосексуалистов, возникла чудовищная в своей изгаженности мексиканская жизнь. Всплыли кошмары этой реальности, ее оползни в нечто уродливое, переклестывающее самые элементарные представления об извращенной человечности. Мексика была увидена жестоким глазом Бунюэля, но то была жестокость прозорливой ясности, чуждой всякого любования социальными и психологическими уродствами человека. То была Мексика выброшенных на свалку молодых жизней, вывалившихся в грязи и нечистотах, забытых богом, людьми, обойденных любовью и милосердием. Мексика тех, кто и на дне человеческого существования сохранял в себе нравственные начатки, побеги благородства и величия. В Мексике Бунюэля европейцам, по словам тонкого интерпретатора «Забытых» Андре Базена, обнажалась «метафизическая правда» о человеке, которому социальная жизнь нанесла тяжелейшие нравственные увечья. Против них был направлен ожесточенный и взыскующий справедливости пафос Бунюэля, сродни испанскому пафосу Гойи, Сурбарана и Риберы.⁴⁸

Ив Аллегре говорил о своих «Горделивых» так: «Я хотел сделать документальную ленту о Мексике с кинозвездами». Думается, что в этом замечании правда только одна. В «Горделивых» действительно снимались звезды: Мишель Морган, прочно вошедшая в «большую пятерку» первых киноактрис Франции со времен ее удивительной Нелли из «Набережной туманов» Карне (1938), и Жерар Филип.

Мексика в фильме возникла по чистой случайности: действие в сценарии Жана-Поля Сартра «Тиф», написанном им в 1943 году, разворачивалось в Китае, что делало съемки невозможными по чисто географическим причинам, не говоря о прочих загвоздках. И хотя фильм Аллегре хвалили за отсутствие дешевой живописности, а на Венецианском фестивале «Горделивые» получили бронзового льва «За проникновенное изучение тропической страны», все-таки именно случайность определяла дело.

На экране возникали петлистые и замусоренные улочки мексиканского захолустья, беленые с щербинами и грязными подтеками хибары, ребятишки на тоненьких ножках, источенные рахитом и золотухой, обшарпанная гостиница с прорванными жалюзи и засаленными простынями, женские лица, погасшие от постоянной, унижительной нужды, которую уже не замечают, как не видят всех этих нечистот, опухших от пьянства мужчин и отрепьев. Как терпелись к духоте и зною, оплавливающему даже камни, к назойливому, гортанным ребячьим крикам и женскому вою, иступленному,

словно исторгнутому родовыми муками, который проходит сяднящим лейтмотивом, затухающим и вспыхивающим вновь, через фонограмму. И над всем этим грозная в своем сокрушительном набеge эпидемия цереброспинального менингита.

Вроде бы экзотики нет в помине, и все же на этой Мексике печать случайности, вернее, вторичности, которая возникла от отсутствия контакта между режиссером и материалом. Сегодня эта вторичность Аллегре, после чудесных опытов «Синема-верите», «Прекрасного мая» Криса Маркера или «Калькутты» Луи Малля, сквозит в фильме с обезкураживающей четкостью. Вторичность, сообщающая добротной пластике фильма Аллегре привкус рыночного буклета, демонстрирующего иноземную нищету. Вторичность, продиктованная невозмутимым и тиражированным бытописанием камеры Аллегре, которому до всех мексиканских бед, по сути, нет дела. А вот пасхальный карнавал в Альварадо, его крикливая круговерть со вспышками южных мелодий, Аллегре весьма удался. Снимать традиционный праздник бедноты с древним, восходящим еще к ацтекам, ритуалом Аллегре было интересно, но он выглядит красочной и опять же случайной вставкой в картину.

Не случайно в ней существенно и другое — имя автора «Тифа» Жана-Поля Сартра, вождя атеистического экзистенциализма, властителя и подстрекателя дум мелкобуржуазной интеллигенции в конце сороковых — начале пятидесятих годов. Ведь именно его сценарий Жан Оранш с Ивом Аллегре переработали для «Горделивых».

Скажем сразу: философия Сартра и фильм Аллегре — величины несоизмеримые и лишь соприкасающиеся. Важно другое: Аллегре выбрал Сартра потому, что экзистенциалистские этические выкладки, которыми был богат сценарий Сартра, давно прижились в массовом французском сознании, а к нему и обращался фильм Аллегре.

В пятьдесят третьем году обыкновенному Франсуа или Люсьену, пережившему фашизм и оккупацию, было уже вполне ясно, что никакая он не песчинка и не двуногая «дрожащая тварь», с которой любой фанатик лжеиерон может сделать все, что ему бог на душу положит. Сопротивление разбудило действенность люсьенов, крах фашизма ободрил и укрепил их, экзистенциалисты — в первую голову Сартр и Камю — помогали этому самому Люсьену осознать себя самостоятельной, значащей величиной в человеческом общежитии. Они льстили обыкновенному человеку тем, что он не дробь, не обезличенное слагаемое в тоталитарных расчетах фашизма, что у него есть собственная, незаемная «экзистенция»,

попросту говоря, частное житье-бытье, которым он вправе распоряжаться без оглядки на чужую волю. К этому самопознанию и самоощущению личности, уничтожение которой входило в идеологию и практику фашизма, призывали философы-экзистенциалисты при всей их путанице и отсутствии общей идеи.

Заразительность и популярность экзистенциализма проистекали оттого, что частное бытие Люсьена он вооружал кодексом нравственных заповедей, прописей, житейских рецептов, вроде — «надо работать. Спасение придет само» (Сартр), «главное в том, чтобы честно делать свое дело» (Камю), «уверенность в непобедимой силе судьбы не приводит к покорности ей, наоборот, первое следствие ее — неприятие» (Камю).

Эти прописи в очень трудной французской жизни пятидесятых годов были весьма действенны — обыденное сознание находило в них опору и ориентир среди хаоса и мрачных прогнозов на будущее. Они были нужны просто для того, чтобы жить дальше. В этом контексте представляются интересными и «экзистенциалистская выгородка» в фильме Аллере, и его герои — Нелли и Жорж, которого сыграл Жерар Филип.

Эта выгородка представляет собой экзистенциальную ситуацию, когда человек поставлен в такое трудное и почти безвыходное положение, что ему приходится заново перерешить проблему выбора, заново осознать собственное предназначение в жизни и определить свое отношение к ее тяготам.

Нелли — молодая, с красивым, скуластым лицом, широкими светлыми глазами, прекрасная своей особой безучастностью и отрешенностью — застрянет в этой мерзкой мексиканской дыре, после того как ее муж, изнуренный внезапно накатывающими рвотами, ознобом и жаждой, замертво свалится у грязной, щербатой раковины в душном и дешевом гостиничном номере. Его убьет цереброспинальный менингит, в поселке объявят карантин, и Нелли разом будет вырвана из привычного, бездумного существования. И так же разом отчетливо ощутит, что здесь она непоправимо одна, что на телеграмму о помощи ей, наверняка, не ответят, что она ничего не умеет и не умела никогда. И еще ощутит, что жизнь — очень странная и трудная штука, что легко вывалиться из гнезда благополучия, ненароком, безвинно, точно по чьей-то злой воле. Нелли поймет это и ужаснется от мучительной безысходности, посмотрит на себя со стороны с тем брезгливым отчаянием, с каким давит ногой ядовитых, ползающих по гостиничному полу скорпионов. Ей станет ясно, что адское некло нищего поселка, его грязь и темнота будут вечно, что неотвязно ее будут преследо-

вать похотливые и бесстыдные глаза местных мужчин, что боль одиночества будет терзать сильнее, чем пытка длинной, страшной иглой, вводящей ей в позвоночник сыворотку от менингита. Жизнь очертится перед Нелли наподобие «дурной бесконечности», складывающейся из малых и больших величин постоянного унижения и страданий. И она растеряется перед жизнью, впадет в оцепенение и полную безучастность.

Из этого оцепенения ее выведет Жорж (Хорхито, как его тут называют) — Жерар, с которым она встретится случайно. Выходя из автобуса, она увидит мужчину средних лет — пьяного, в давно не стиранной парусиновой робе и мешковатых портках, небритого и отекавшего от пьянства, — он пройдет мимо, размахивая грязными сапогами, которые наверняка сейчас пропыет в ближайшей таверне и наберется до положения риз. Нелли только вздрогнет от его странного взгляда, от (хочется сказать) прикосновения помутившихся от водки, но каких-то особенных, внимательных глаз, которые оценят ее не с мужским раздевающим прищуром, а со спокойной и трезвой безнадежностью. И Нелли ощутит какой-то внутренний толчок, женским чутьем уловляя отличие этого человека от окружающих. А мы удивимся, узнав в опустившемся пропойце актера Жерара Филипа, потому что его герой так разительно не похож на череду прежних экранных двойников Жерара, удивимся не только поразительному, ненавязчивому и единственному перевоплощению Жерара, но и другому. В его Жорже — Хорхито сразу же прослушается какая-то другая актерская тема Жерара, непривычная для круга связанных с ним ассоциаций, прослушается ее новое, прежде неизвестное звучание. Это удивит и даже поначалу озадачит резким нарушением романтического амплуа, но это только сначала.

Фильм Аллегре доверительно сообщит героине и всем нам, что Жорж — француз, давно натурализовавшийся в этих диких и жарких широтах, что он врач, что у него умерла любимая жена. И с тех пор все пошло вверх тормашками — он потерялся, пристрастился к дешевой тростниковой водке, все спустил. История банально-житейская, кочевавшая из одного бульварного романа в другой. Она выбрана Аллегре в силу ее мелодраматической усвояемости, для создания вокруг героя расхожего романтического ореола.

Муж Нелли умрет, Жорж появится в ее номере, деловито и профессионально осмотрит усоншего, поставит диагноз «цереброспинальный менингит» и скажет, что болезнь заразна, что нужна пункция, и увидит глаза растерявшейся от горя Нелли. Возникнет

первый контакт — его сострадание и ее жажда простого участия. Возникнет и оборвется — Жорж не посмеет предложить ей свою помощь (нужен этой молодой, элегантной даме он, немывтый, нечесанный забулдыга), а Нелли остережется из недоверия, от парализовавшей ее пустоты и безразличия ко всему. Жорж уйдет к своим подопечным больным, она останется в жаре, в бесприютности гостиничного жилья.

Встреча Нелли с Хорхито читается в фильме вовсе не как драма пресловутой некоммуникабельности, певцом которой в шестидесятые годы станет Микеланджело Антониони, а как столкновение двух людей, стоящих на пороге отчаяния. И так странно видеть Жерара Филипа, скупое и точно играющего экзистенциалистского героя — «постороннего», живущего, по сути дела, за бортом общества. «Чужак» — после Фанфана и шевалье Анри! После всего этого бодрящего романтического парения над жизнью, в которой персонаж Жерара чувствовал себя хозяином и видел свою миссию в том, чтобы подымать дух другим.

Потом Нелли увидит Хорхито — Жерара у дешевого кабака, в окружении карнавальнoй толпы, и он, заметив ее, пустится в истерический пляс, подбадриваемый наградой — бутылкой спиртного. Всклопоченный, небритый, в ремковатой одежде, презираемый одуревшим от водки людом, Хорхито — Жерар вихляется и выламывается под визгливый мексиканский напев и пьяное улюлюканье.

Летят крики: «Давай, давай, до упаду!», стоит пьяный гогот и вой, а Хорхито кружится в немыслимом танце, только его глаза, пустые, словно ослепшие от боли, следят за Нелли, как бы говоря ей: «Вот смотри, да, я такой, забубенный пьяница, ничтожество, смотри и наслаждайся вместе со всеми моим падением!» То был таец в наказание себе, таец презрения к своей безысходности, почти мазохистская месть собственной слабости. Это понимала Нелли, а Хорхито это видел.

Потом эпидемия наберет силу, задав немало работы гробовщикам, колокольный звон погребально и неумолчно разнесется по округе, в поселке объявят карантин, но темный люд, уносимый смертью, не захочет лечиться, а будет покорно ждать рокового часа. Тогда в бессмысленную борьбу с мором вступит Хорхито. По поведению Жерара в фильме нельзя сказать, отчего он решается на этот опасный и безрассудный шаг. В его игре остается недосказанность, позволяющая гадать — может, от проснувшейся безнадежной любви к Нелли, может, от того, чтобы окончательно не погрязнуть в пьянстве, а может, потому, что это лучший способ

подцепить заразу и покончить со своим постылым существованием.

Экзистенциалистская выгородка в фильме Аллегре перекликается с романом «Чума» Камю. Конечно, не размахом философских обобщений, а идейными мотивами. Глядя на то, как Жерар — Хорхито спасает заболевшую девочку, как бегаёт из дома в дом, ухаживая за подкошенными недугом людьми, невольно вспоминаешь журналиста Рамбера, который рвался из зачумленного города, чтобы жить за морем с любимой женщиной, а затем остался в нем, сказав себе, что «это наша общая судьба и он в этой беде не чужой».

В «Горделивых» Жерар играет это внутреннее перерождение экзистенциалистского «чужака», безразличного к добру и злу, и, подобно героям Камю, обретает в общественной практике смысл собственного существования и силы для преодоления «абсурда бытия». Старательно воспроизводя эволюцию Хорхито, Жерар искусно и незаметно срастил в фильме экзистенциалистскую тему героя, заданную Аллегре, с мотивом, близким его актерской природе и устремлениям, — с темой утверждения категорического императива, нравственного безотчетного импульса, торжествующего вопреки препятствиям.

И любопытно вот что: доктор Риё у Камю побеждал чуму ценой мучительных нравственных переоценок, личных утрат (умирает жена) и полного одиночества — у Аллегре моральный триумф Хорхито увенчивается любовью Нелли. Она увидит в нем победителя жизни, единственно сильного человека среди обреченных, способного противостоять стихийно возникшему злу — эпидемии, которая, кстати сказать, оставляет поселок столь же внезапно, как и всыхивает (повторяя мор у Камю). Под горластые крики чаек у моря произойдет трудное объяснение Хорхито и Нелли, а в финале картины они, соединивши навсегда свои жизни, дадут понять зрителю, что именно любовь, а не что иное, вооружила их для встречи с будущими жизненными тяготами.

В «Горделивых» Аллегре исконно актерская тема Жерара окажется в сопряжении с экзистенциалистскими настроениями. Но соприкосновение с ними Жерара Филипа было скорее случайным, больше такого в его жизни не произойдет, и в следующей работе под режиссурой Рене Клемана Жерар вернется к своей центральной актерской теме тех лет — национальной самокритике.

В основу фильма Рене Клемана «Господин Рипуа» был положен роман второразрядного, но добротного писателя Луи Эмона «Господин Рипуа и Немезида». Книга Эмона во многом автобио-

графическая, описанные им любовные похождения смазливое молодого француза Амедея Рипуа в Англии вовсе не похожи на гривуазное чтиво, как не напоминают и очередную разработку вечной темы «севильского озорника».

Герой Эмона не провинциальный донжуан и не мопассановский мужчина-проститутка. Он то, что французы называют *coiffeur* — повеса, легкомысленный волокита, как бабочек, коллекционирующий женщин. Он имеет бешеный успех, но совсем не потому, что писанный красавчик, остро слов или, что называется, интеллект. Для Амедея Рипуа постоянная охота за женщинами сродни спортивному азарту. Это своеобразный способ самоутверждения, потому что именно жажда чувствовать себя полноценным подхлестывает Рипуа, заставляя искать и находить все новые жертвы. Самые разные женщины — от недотрог и простушек до искушенных «жриц любви» — попадают в его сети, так как Рипуа агрессивен, напорист, активен. Амедей Рипуа умеет добиться своего, играя на женских слабостях, досконально изучив психологию облюбованной «подруги на час», не гнушаясь подлостей и бесчестных уловок. Он человек без духовного стержня, жалкий, эгоистичный, человек без сердца, не ведающий, что такое нравственный запрет.

Но в жизни героя происходит перелом: одна из его соблазненных приятельниц, всерьез полюбившая и не вынесшая вероломства Рипуа, кончает с собой. И тогда у этого вертопраха впервые возникают угрызения совести, пробуждается сердце, «кили, вернее, тот орган души, который прежде бездействовал, а теперь причиняет ему боль, как зуб мудрости». И в Рипуа, этом «одно-клеточном», неполном человеке, постепенно происходит трудная переоценка прожитой жизни. Прежде, вертясь как угорелый в замкнутом кругу любовных шашней, Рипуа не поспевал задать себе вопрос: любил ли он Элли, кончившую счеты с жизнью из-за его ветрености. Теперь же воспоминания об Элле понемногу вытесняют все из его памяти, заполняют его совесть. Если позволительно сравнить художественно неравноценные величины, то, подобно прустовскому Марселю, понявшему лишь после гибели Альбертины, что всегда любил ее, Амедей Рипуа начинает смутно постигать, что такое любовь. В романе Эмона он оставляет Англию и возвращается домой, чтобы начать жизнь сначала, избавиться от своей душевной ущербности.

Таким образом, роман Эмона — прежде всего, роман психологический, исследование драмы сердца Амедея Рипуа, который возвратился во Францию еще более несчастный, чем прежде, так как уразумел, что «существо, в котором просыпается душа, больше

не может быть счастливым». Это и есть в романе рука богини мщения Немезиды, именно благодаря ее мести робот, умело и безответственно выполнявший любовные операции, медленно превращается в существо думающее, чувствующее, страдающее.

Рене Клеман в содружестве с превосходным французским поэтом Реймоном Кёно существенно переработали книгу. Фильм «Господин Рипуа» — комедия. Психологическая, ироническая комедия с явным поворотом в сторону сатиры. В ней начисто отсутствует привычный комизм ситуаций, нелепость положений — центром тяжести выступает Амедей Рипуа, для которого Кёно написал хлесткие и насмешливые диалоги.

Свою картину Клеман построил на чередě воспоминаний Рипуа, рассказывающего о четырех любовных связях, чтобы убедить пятую жертву — Патрицию в том, сколь они были ничтожны по существу и как он умел искренне и безоглядно увлекаться.

Эти ретроспекции о прежних пашнях Рипуа — способ иронической дискредитации героя. На протяжении всей картины Рипуа — Жерар старается втолковать Патриции, какой он хороший, и Клеман сталкивает на экране настоящее и прошлое своего героя, которые как бы полемизируют меж собой. Особенно колоритен и замечателен эпизод с богатой английской аристократкой, «синим чулком» Катрин, решившей улучшить свое французское произношение и брать уроки у Амедея Рипуа.

Камера Клемана, по слову Базена, «не описывает сцену, а прописывает ее с психологических позиций Рипуа», раскрывая ее скрытый смысл, обнажая характер героя.⁴⁹ Внимание фиксируется на его мыслях — ведь Рипуа задался целью соблазнить Катрин, что в конечном счете ему удастся, — больше того, она становится его женой. Но до желанной матримониальной церемонии Рипуа с Катрин потешно скандируют бодлеровские александрины сонета «Раздумье».

Клеман, прописывая сцену с точки зрения Рипуа, сначала показывал точеные ноги смазливой ученицы, потом изящный портсигар из массивного золота.

Саркастический обстрел героя ведется с двух точек. С одной — психологическая камера Клемана высмеивает вранье Рипуа, позволяя зрителю заглянуть в тайники его грязных и корыстных мыслей. С другой — телефонные разговоры Рипуа с Патрицией, перебранки с Катрин, очередное плетенье амурных словес, которыми он опутывает Нору, Марсель или Анну — на всех на них печать откровенно хлесткой иронии Кёно. Фильм «Господин Рипуа» — комедия, но ее комизм совершенно особого толка. Он

возникает из нелепого контраста между елейно-добродетельной маской, которую посетит герой, и теми высокопарными словесами, лживость которых постоянно доказывается камерой. Перед нами осовремененный Тартюф, чья исключительность снимается тем, что Жерар играет среднего француза — обывателя. И законом его игры становится иронический стиль комедии Клемана.

Эффект Рипуа заключается в том, что, при всей жалкости и пастырности своего вранья, он не внушает зрителю отвращения. Жерар всячески старается даже вызвать симпатии к своему герою. Он торопато наделяет его истинно французским шармом латинского любовника, он далеко не дурак, хотя, запутавшись в паутине лжи, то и дело попадает в идиотские переделки, он по-своему рыцарствен, а не просто дамский угодник, он кое-что читал (хотя бы в программе коллежа). В игре Жерара нигде не проскальзывают сатирические нотки, он сознательно не заостряет своего героя до шаржа, потому что ему важно изучение этого типа, так сказать, «психологическое обследование», а не огульное охаивание. Это именно изучение, а не что иное, потому что между героем и актером постоянно чувствуется дистанция. Жерар нигде не сливается с ним так, как это было в «Фанфане» или «Одержимом». Даже в тех превосходных эпизодах фильма, где Клеман скрытой камерой снимает Жерара — Рипуа на натуре, в толчее лондонской улицы, в часы пик, среди настоящих англичан, степенно расходящихся по домам после работы, когда он, выгнанный из дому, небритый, голодный и неприютный, перетаптывается у кафе или витрин со снедью, сжимая в руках единственное достояние — транзистор.

Жерар относится к своему герою с доброй толикой иронии, при том что она никогда не становится формообразующей по отношению к самому образу. Ирония составляет второй план Рипуа, его перспективу, в которой просматриваются его психологические особенности. И даже в финале картины, когда, гонясь за покидающей его Патрицией, Рипуа случайно падает в лестничный пролет и получает паралич обеих ног и когда Катрин прогуливает его в инвалидной коляске, оттолкнув Патрицию со словами: «Теперь он от меня никуда не денется», — Жерар, скорее, как бы вызывает к зрительскому состраданию, нежели старается внушить, что Немезида обрушилась на него по заслугам.

Располагая зрителя к своему герою, а не отталкивая его, Жерар добился поразительной жизненной достоверности Рипуа, придал национальную самокритику, в духе которой он толковал своего героя, особую весомость и убедительность. Базен, посвя-

тивший анализу «Господина Рипуа» обстоятельную статью, упрекал Клемана за то, что он отсек в фильме «тому Немезиды», тему человеческого возрождения Рипуа. Думается, пронизательность на сей раз изменила Базену.

Жерар Филип под водительством Клемана оставил вне поля зрения мотив романа Эмона потому, что его роль отличалась антибуржуазной направленностью и была явно учительного свойства. Если Фанфан воочию доказывал зрителю, как сметлив, великодушен и целен галльский дух, воодушевленный общей идеей, то в Рипуа он прикровенно и под сурдинку наставлял, как жалок, ничтожен и социально опасен средний представитель прекрасной нации, когда доведенный до абсурда гедонизм, ставшая естественной, как дыхание, безнравственность и отсутствие духовного стержня составляют его жизнь. Не случайно критики тех лет писали о «распутстве обывателя», о том, что «господин Рипуа — это эволюция распутства в нашем мире», что «Рипуа — своеобразный предвестник смятения умов, характерного для пятидесятых годов».⁵⁰ Смятения в том смысле, что распад общественной нравственности, подорванной войной, продолжался, что средний человек, буржуа-обыватель, все благополучнее омещанивался, что духовные ценности все стремительнее обесценивались. Уже не за горами был бунт поколения Франсуазы Саган, по своему протестующего против сытого буржуазного существования и, задыхаясь в изобилии общества потребления, взыскующего «вечных ценностей». Очень скоро этого самодовольного, погрязшего в тупом гедонизме среднего француза-обывателя возьмут под обстрел гротесковые фарсы Эжена Йонеско. Иронический образ Амедея Рипуа стоит где-то в начале этой линии.

Спустя десять лет после выхода в свет фильма Клемана критики, группировавшиеся вокруг режиссеров «повой волны», напишут, что «сегодня лучшей ролью в кино Жерара Филипа кажется господин Рипуа, где иронико-скептическое «я» Жерара Филипа больше отвечает психологическим настроениям Франции шестидесятых годов, нежели его безудержно-рыцарское «я», идущее от д'Артаньяна или Сирано».⁵¹ К 1954 году кризис бодрящего романтизма Жерар уже ощущал и сам, поэтому во второй половине пятидесятых годов метался от режиссера к режиссеру в поисках новых путей. Но об этом после.

Место Жерара Филипа во французском искусстве пятидесятых годов было бы понято лишь отчасти, если умолчать о, вероятно, самой блестящей странице его жизни — о работах под режиссурой Вилара на подмостках дворца Шайо, в ННТ.

Жерар Филип не любил газетчиков, и, пожалуй, единственный раз, уступив настояниям французской федерации кино клубов, он изменил себе, поделился своими актерскими заповедями с редактором журнала «Синема» Пьером Бийаром.⁵²

Бийар: После того как вам передали сценарий, ведете ли вы подготовительную работу над ролью?

Филип: Получив сценарий, я прочитываю его один раз и больше к нему не возвращаюсь. Вместе с режиссером начинаю работать над внешним обликом моего героя, таким, каким он мне представился после первого, единственного прочтения. Оно, по моему, и создает то впечатление, которое получает впоследствии от фильма зритель.

Бийар: А разве вы не восполняете фрагментарность съемки усиленной подготовкой роли? Ведь зритель смотрит картину только раз, видит ее в нужной последовательности, вам же приходится начинать съемки, скажем, с 42-й страницы сценария.

Филип: Обычно для актера это не составляет трудностей. Когда ему дают сыграть сцену, он должен суметь войти в предлагаемые ему драматические или комические положения. Если не выйдет сразу, так получится через несколько репетиций. Дубли в принципе не мешают: чаще всего не сразу находишь нужное внутреннее состояние. Впрочем, актер актеру рознь. Одному помогают репетиции, другой с первой или второй съемки делает то, что надо. В театре, между прочим, происходит то же самое. Нет, скажем, на сцене нужных актеров, так режиссер репетирует три сцены из третьего акта и сцену из второго с теми, кто у него под рукой. И театральный актер доволен, никто не жалуется. Может, вы думаете, что в театре, играя в пьесе определенную последовательность событий, актер, как говорится, не выходит из образа. Загляните за кулисы и увидите, как ведет себя актер, отыгравший эпизод. Он о нем и не помышляет — болтает, курит, французский актер, во всяком случае. У японцев

иначе — они молча и сосредоточенно ждут своего выхода. Китайцы перед выходом усердно разминаются, а немцы делают пробежку в коридоре, даже если на сцену нужно войти спокойным. Они разогреваются! А у нас во Франции актер в антракте идет в артистическое фойе. У него может быть встреча, даже свидание, а вернувшись на подмостки, он снова входит в образ. Потому что за спиной — добрый десяток релетиций. То же самое и на съемочной площадке — актера поддерживают релетиции. Меня часто спрашивают, чувствую ли я полное слияние с персонажем? Честно говоря, почти никогда. Думаю, что подобное слияние актеру вообще не под силу. Всегда есть контроль. Сначала приходится создавать образ в воображении, потом, так сказать, облекать его в плоть, но при обязательном контроле над собой. Тут не помогают ни реквизит, ни декорации. Они приданы в помощь зрителю. По-моему, актерский образ — это вроде копии твоего внутреннего мира, которую нужно ухватить.

Бийар: Есть ли, по-вашему, существенная разница между актером кино и актером театра?

Филип: По-моему, нет. Когда Луи Жуве задали такой вопрос, он ответил: «Театр от кино отличается различным дыханием актера». Когда знаешь, что в двух метрах от тебя механический циклоп, инстинктивно меняешь игру, дыхание, ритм, когда же на тебя пялятся тысячеокие чудовище зрительного зала, дыхание и ритм другие.

Бийар: Стараетесь ли вы работой в театре обогатить себя как актера кино? Есть ли здесь связи между двумя направлениями вашей деятельности?

Филип: Для меня работа в театре и кино — две половинки одного целого, моей профессии. Они дополняют друг друга, и если взаимно обогащают, то совершенно независимо от меня. Что тут говорить, гигантский зрительный зал во дворце Шайо (2900 мест) и пестрый репертуар этого театра дали мне очень много. Я в этом сам убедился, когда Рене Клер снимал «Ночных красавиц». Многие сцены я сыграл бы намного хуже, не будь Национального народного театра и суровой школы Вилара в Шайо...

Бийар: Чем отличаются ваши отношения с театральными режиссерами от отношений с постановщиками фильма?

Филип: С крупными кинорежиссерами у меня трудностей почти не бывает. У каждого из них свой мир. У Клера он сверкает стальными отблесками, выверенностью и блеском ума. И если Клер требует, чтобы я двигался так, а не иначе, мудрить не приходится — лучше Клера я все равно не придумаю.

Но при работе с Виларом я в другом положении. Потому что Вилар дает актерам редчайшую свободу и заставляет их поверить в то, что они ничем не стеснены. Конечно, актеры — часть его сценических композиций, элемент его стиля, так что при всей своей свободе и своеволии, так или иначе, вносят по камешку в то здание, которое Вилар задумал возвести. На репетициях он полностью полагается на общий ритм пьесы и несется, закусив удила. Но в само действие, в эмоциональный строй спектакля актер вносит очень много от себя. Когда актерский образ в основном завершен, Вилар как бы делает несколько последних мазков — тут убавляет, там подчеркивает — и готово дело. И в этом нет никаких сближений с кино. Театральный ритм и кинематографический ничего общего не имеют. Актер в кино целиком подчинен режиссеру. И когда тот выбирает Сержа Реджиани или Пиго, он знает, что один принесет ему известное обаяние, другой — внушительную весомость, этот вклад актера — нечто постоянное и неоспоримое, как декорации или реквизит на съемочной площадке. Он может, конечно, слегка изменить мизансцену, то есть попросить, чтобы ему разрешили больше двигаться в том или ином эпизоде, и режиссер обычно не противится — от этого актер только лучше играет...

«Когда мне перевалило за пятьдесят, я часто спрашивал себя, что же мною сделано стоящего в жизни, и на мой вопрос неизменно отвечала проплывающая фандола юношей и девушек, и в центре насмешливых молодых лиц — незабываемый, тридцатилетний, и по сей день моя гордость — Жерар».⁵³ Так писал Вилар на трехлетие смерти своего друга и ученика Жерара Филипа. И еще: «Между актером и мной устанавливается нечто вроде физического родства, иначе говоря, мы с ним понимаем друг друга без лишних слов. Мне необходимо его хорошо знать и любить, даже если он далеко не малина».

Вилар любил Жерара, понимал и по-отечески направлял его. И, вероятно, не будет преувеличением сказать, что Национальный народный театр явился для Жерара не только школой, где охранялся и креп его талант. Уроки Вилара уходили за пределы его театральных новаций. Обратимся сначала к фактам.

Национальный народный театр Вилара родился вслед за авиньонским триумфом в июне 1951 года.

В ту пору Вилар мечтал о парижском сезоне с Жераром Филипом, но все прожекты были туманны, так что очень вовремя подоспела телеграмма от Андре Мальро: «Вапе начинание —

дело национальной важности. И ваши проблемы может решить только государство, способное понять, что значит произведение искусства. . .» Как бы то ни было, в том же июле 1951 года энергичная и толковая Жанна Лоран, занимающаяся театральными делами при генеральной дирекции искусства и изящной словесности, отдала дворец Шайо в попечение Вилару. Ему предлагалось быть руководителем театра. Он тянул с ответом два дня, и не потому, что гигантский зрительный зал Шайо отличался явными изъянами (неудобная сцена, плохая акустика). Вилар сомневался в своей способности оправдать целесообразность и осуществимость идеи Народного театра, поскольку его история — это, в сущности, история поражений. Время на раздумье было. Летом 1951 года он с труппой ездил по Западной Германии — над Рейном, на подмостках, водруженных на скале Лорелеи, Жерар играл «Сида» перед десяти тысячной толпой зрителей. 20 августа Вилар назначается директором ННТ и уже при всех новых регалиях на следующий день присутствует на похоронах Луи Жуве, который успел его, «в гроб сходя, благословить».

В должность Вилар входит с 1 сентября. Перед ним сразу возникают три задачи, неотложно требующие решения, — преобразить режиссуру, обновить драматургию и привлечь в театральные зал на 2900 мест самого широкого зрителя.

Во дворце Шайо утверждается авиньонская театральная эстетика, и для вящего торжества ее преобразует сцена.

Отныне никакой рампы, никаких софитов, никакого занавеса. Уничтожаются оркестровая яма и дорогостоящие места. На их месте возникает длинный мыс просцениума, уходящий в зал. Здесь играют актеры, подмостки удлинены, задники из черного бархата углубляют фон, прожекторы «режиссера огней» Пьера Саврона высвечивают актеров в ярких костюмах. Сцена во дворце Шайо, по слову художника ННТ Леона Гишиа, «ринг, к которому зритель притягивается, как магнитом, лучами прожекторов и волшебством слова».

Постепенно ННТ свободно и могуче расправляет крылья. Появляется восемь билетных касс, разрастается штат администрации, по широким мраморным лестницам, ведущим в расписанные фресками светлые фойе, поднимается самая простая публика — рабочие, студенты, служащие. Посреди центрального холла их встречает мраморный бюст Фирмена Жимье, тут же торгуют книгами и брошюрами, газетой «Бреф» («Коротко обо всем»), выходящей ежемесячно. . . Но это произошло через несколько лет. А поначалу Вилару пришлось нелегко.

Кроме нескольких письменных столов, стульев, отличного телефонного пульта, во дворце Шайо ничего не было. Даже с журналистами Вилар встречался в бистро напротив, потому что ни в одной комнате не помещалось больше пяти человек. «Ни одного костюма, ни одного трико, ни одной пары туфель, шпаги, шляпы или кинжала. И это называется Национальный театр!» — сетовал Вилар. Сразу же на 800 тысяч франков купили реквизита, на 1200 тысяч — костюмов, чтобы одеть исполнителей в двух пьесах, назначили актерам приличное и твердое жалованье, сняли репетиционный зал.⁵⁴

Зрителя Вилар завоевывал исподволь. Дворец Шайо распахнул двери в апреле 1952 года, а до этого труппа колесила по парижским предместьям — Клиши, Женневилье, Коломб, Исси-ле-Мулино, Шампиньи, Монруж, Абервилье. Публику собирал главным образом Жерар — «Сид» шел постоянно, потому что он имел огромный успех. На первое представление «Сиды» в Сюрене явилось 1259 зрителей, тогда как брехтовская «Матушка Кураж» с трудом собирала там же 377 зрителей.

1951—1953 годы — самые трудные для ННТ. Зал был полупустой. В мае 1952 года на «Скупом» Мольера присутствовало пятьсот двенадцать, шестьсот семьдесят два зрителя, хотя, казалось бы, были созданы все условия для того, чтобы массовый зритель повалил в театр. Спектакли начинались не в 9 вечера, как принято в Париже, а в 8 или 8.15, заканчивались не позже 11-ти, кто подымался в раннюю смену, мог отдохнуть и выспаться. В ННТ можно было отправиться сразу после работы — дешево поужинать в буфете, послушать музыку, прочитать вечерние газеты. Программа к спектаклю стоила гроши, как, впрочем, и текст пьесы, предложенной зрителю. Его проглядывали до представления. С продажей билетов дело обстояло хорошо — устроили систему абонементов, наладили оптовую продажу спектаклей. Этой закупкой занимались профсоюзы, библиотеки, студенческие общества, спортивные клубы. Словом, гигантский комбинат просветительства и культуртрегерства Вилар постепенно поставил на прочную основу. Устраивались встречи с актерами, обсуждались спектакли. Тем не менее публика, привыкшая ходить в кино и с предубеждением относящаяся к театру, с трудом поддавалась на все ухищрения Вилара.

Зимой 1953 года Вилар оказывается под перекрестным огнем журналистов. Недовольство им выливалось в клеветнические обвинения, в общественную диффамацию. Газеты кричали о том, что Вилар транжирит деньги налогоплательщиков, что ставит

заумные пьесы вроде «Ядра» Анри Пишетта, что на «Скупом» Мольера у него спят и что вдобавок он еще и коммунист. Январская статья Тьерри Мольнье подытожила нападки: «Не понимаю, в чем заключается пресловутая театральная революция». Кричали о том, что «Матужка Кураж» коммуниста Брехта поставлена на радость крайних левых и что любимчик Вилара — Жерар Филип — наверняка тайный коммунист. В том же пятьдесят третьем французские коммунисты ругают Вилара за то, что он поставил «Смерть Дантона» Бюхнера, где поносились великие якобинцы и окарикатурены Робеспьер и Сен-Жюст. В вину Вилару ставится даже то, что в пределах возможностей его ННТ «не осуществил социальную революцию», а Жан-Поль Сартр, демагогически жонглируя словами, оплакивал «поражение Вилара»: «Он дает спектакли для рабочих, но рабочей публики у ННТ нет».⁵⁵

На эти нападки Вилару приходилось отвечать и оправдываться. Объяснять, что классику он ставит потому, что хочет приобщить широкую публику к культурным достижениям прошлого, которые давно вошли в обиход буржуазии, а не рабочих, что нельзя рабочих всех разом окунуть в культурную купель и сделать из них «чистеньких». И что, между прочим, ННТ вовсе не театр для рабочих, а «для той социально трудно определимой публики, которую роднит тощий кошелек» и что «если ННТ еще не стал популярным, то лишь по той причине, что культура во Франции вообще не является популярной, то есть философия, литература, наука, иначе говоря, университет». А что приручить эту публику трудно — это очевидно, и ничего сразу не делалось. Подождем и увидим, что получится через несколько лет...

А получилось то, что с ноября 1951 года по июль 1963 ННТ дал свыше трех тысяч представлений, которые посмотрело пять с половиной миллионов человек. Не только в Париже, — но в Бордо, Лилле, Сент-Этьенне и в 29 зарубежных странах, и перед тем как Вилар добровольно покинул свое директорское кресло ННТ, в день последнего представления в Авиньоне в зале, где всего 3000 мест, на спектакле «Томас Мор» 31 июля 1963 года присутствовало 3798 человек. «Ума не приложу, куда их посадили», — шутил в тот день Вилар...

Покамест же приходилось втолковывать, что его театр не цирк и не варьете, что его спектакль — «это, прежде всего, исторический или общественный урок» и что если он ставит Брехта, Лесажа или Альфреда Жарри, то он знает, что делает. Когда холодная война угрожала перерасти в настоящую новую бойню,

Вилар поставил «Матушку Кураж», а когда страх перед атомной бомбой парализовал землю, вместе с Жераром он осуществил постановку «Ядра» Анри Пишетта, которую на все корки ругали за темноту языка и малопонятность...

Так будет и впредь — когда возникнут правительственные интриги и заговоры, Вилар поставит «Цинну» Корнеля; разыграются финансовые скандалы, возникнет «Делец» Бальзака. В 1961 году оживятся неофашисты, грозя захватить власть в свои руки, и Вилар так откомментирует программу своего сезона: «Я никогда не выбираю репертуар в угоду моде. Я руководствуюсь настроениями публики. Всегда можно точно понять, какие социальные темы волнуют французскую публику в то или иное время. Так, пять пьес сезона 1961/62 года соответствуют пяти очень важным, актуальным темам:

«Артуро Уи», или фашизм

«Антигона», или нравственные законы

«Тюркаре», или власть незаконно нажитых денег

«Красные розы для меня», или проблемы религии, которые важны не для правящих классов, но для бедных и рабочих

«Далеко от Рюэли»... кино...⁵⁶

Подобными же политическими соображениями был продиктован выбор Жераром пьесы Анри Пишетта «Ядро», постановку которой он сам и осуществил в мае 1952 года.

«Ядро» Пишетта, как и его «Явления», — лирическая и патетическая поэма, написанная в риторической традиции Шарля Пеги, ее язык сбивчив, ассоциативен и цветист. Рассказ о поэте Теллуре, с ужасом отрешивающемся от механизированного обездушенного мира современной цивилизации, где нет места естественным чувствам, где душат поэтический порыв, где над всем нависла тень грядущей атомной войны, Жерар превратил в экспрессионистическое действо, символически многозначительное. Лирические излияния героев Пишетта монтировались со стереофоническими эффектами и игрой цветовых пятен.

Оформление художника Кальдера, создателя «мобилей», скульптур из лепестков жести, колышащихся от колебания воздуха, придало спектаклю «Ядро» абстрактность и рассудочность. На сцене Шайо возникал крестообразный дощатый помост, покоящийся на тридцати трех металлических трубчатых стойках, между которыми сповали герои Пишетта: поэт Теллур — Жерар

Филип, интеллигент-скептик Гладиор — Жан Вилар, «демон нигилизма», разьедаемый сомнениями, и остальные персонажи, изображавшие нечто вроде хора из греческой трагедии.

По выражению Робера Кемпа, герои напоминали заблудившихся в «сумрачном урбанистическом лесу»,⁵⁷ подобно грешникам Дантова ада. Они были жертвами века машин и ядерной физики, надрывно проклинаящими, каждый на свой лад, ужасы прошлой и будущей войны, которой атомная бомба сулит небывалый размах массового убийства. Поэт Теллур и интеллигент Гладиор символизировали два различных отношения к неразумному устройству человеческого общежития, над которым навис дамоклов меч тотального уничтожения.

О прошлом и будущем уничтожении зрителю постоянно напоминали несущиеся из разных точек зрительного зала рев летящих самолетов, уханье орудий, стрекот автоматных очередей, хоры притеснителей и притесненных, политические лозунги, сетования людей, оказавшихся в фашистских лагерях смерти. Красный и голубой свет, перемежаясь, заливали сцену, хор, нестройно и вразнобой, слал свои проклятия ужасам цивилизации, а Теллур и Гладиор, «мыслящий тростник» спектакля, комментировали происходящее.

В рабочем комбинезоне, будничным, лишенный какой бы то ни было героики, Теллур — Жерар читал стихи Пишетта, твердя о том, что только любовь — какая ни на есть, любовь к ближнему, физическая, духовная — способна помочь человеку выжить и не утратить остатков веры в разум. Гладиор — Вилар, выступая антитезой речам Теллура, спокойно и наставительно уверял зрителей в том, что всему виною прожекторство человечества, его пытливость, что мир всегда был по-идиотски устроен и что «от судеб защиты нет».

Спектакль «Ядро» был сумбурен и велеречив, но сквозь витийство Пишетта, сквозь экспрессионистическую избыточность и некоторую ложную многозначительность режиссерских решений Жерара внятно прослушивался голос времени. Об этом одобрительно писали критики — Робер Кемп, Морис Сайе, Ги Люмюр, но широкой публике спектакль «Ядро» претил своей бессюжетностью и риторичностью, поэтому зал Шайо на три четверти пустовал, как, впрочем, на Брехте и на Мольере. Фактический провал «Ядра» не обескуражил Жерара — он с прежним упорством стал искать современную пьесу, но так ее и не нашел. Успех сопутствовал ему и Вилару в классике — в Шекспире, Гюго, Мюссе.

Первые неудачи на пути ННТ многих разочаровали, и Вилар побаивался, что актеры разбегутся, но в пасху на столе в своем кабинете он нашел огромное шоколадное яйцо с вложенными внутрь возобновленными актерскими контрактами. Среди них — и контракт Жерара Филипа. Тогда, не склонный к излияниям, суховатый Вилар написал ему письмо:

«Знаешь, мне еще предстоит многое сделать в жизни, и я еще рискну затеять ряд театральных авантюр. Но эти свидетельства верности — самая живая и острая радость моих дней. В двадцать лет я был беден, и театр отворачивался от меня. В тридцать я тяжело болел, и театр насмехался надо мной, по-прежнему ворота от меня нос. В тридцать один я встретился с Андре, потом появились дети... В сорок я нашел людей и соратников, и моя жизнь стала прекрасной. Ты наверняка считал, что уважение, которым я окружен в театре вот уже два года без малого, я принимаю за чистую монету. Ты ошибся, мой мальчик. Я отчетливо понимаю, что за мое уважение, за потраченное время и помощь, оказанную некоторым, мне оплатили черной неблагодарностью. Пришлось отдать свои силы претворению в жизнь моей идеи, идеи того театра, который мы оба любим. Но идея — штука абстрактная. Нужно иногда уступать велению сердца, но держаться подальше от людей, которыми руководишь и которые могут тебя счесть слабым человеком. Я буду заботиться о них, избегая дружеских сближений.

Я тебя люблю, Жерар. И знаю, что ты меня любишь. Наше дело продолжается и будет жить после нас.

*Твой Вилар»*⁵⁸

Лето 1954 года в ННТ оказалось особенно жарким для Жерара. В июне Отан-Лара еще снимал парижские эпизоды «Красного и черного» с Жераром, а в июле уже начались репетиции «Рюи-Блаза» Гюго и «Ричарда II» Шекспира.

Выбор Жераром этих двух полярных имен на первый взгляд удивителен, как удивляет и скоропалительный переход от актерских попыток освоить стендалевский аналитический психологизм к романтически-взвинченному, напряженному и в чем-то сегодня наивному миру драматургии Гюго, которого, кстати сказать, Жерар никогда не любил.

Думается, Филипа привлекло к себе не только режиссерское прочтение Гюго Виларом. Его меньше всего волновал публицистический пафос драмы, облеченный в формулу: «Народ — это Рюи-Блаз», пафос, недостаточно подкрепленный самим разви-

тием драматических событий. Двойственность, точнее, половинчатость драмы Гюго, прослеживается в том, что плебей Рюи-Блаз, наделенный талантами и добродетелями, ставший премьер-министром испанского двора при королеве, посрамляющий стяжательство и своекорыстие грандов, — этот Рюи-Блаз послушно сносит ярмо добровольного рабства у ненавистного ему вельможи дона Саллюстия, убивает его за непочтительное отношение к возлюбленной Рюи-Блазом королеве, а затем, забыв о своих горячих филиппиках в адрес министров и бунтарской политической программы, принимает яд, потому что дама сердца отвергла его. Вилару претило сращение политического памфлета и романтической мелодрамы, которое было так любезно Гюго.

Сразу после войны к «Рюи-Блазу» обратился Жан Кокто, переработав ее в излюбленный им жанр — драму судьбы «Двуглавый орел» и в сценарий для фильма Бийона (на наших экранах — «Опасное сходство»). Романтический конфликт Гюго был лишен в сценарии своего историзма и превратился в вариант символистской драмы с ее мотивами рока, двойничества и любви, триумфирующей в смерти. Фильм Бийона «Рюи-Блаз», несмотря на свой рыночный уныло-традиционный романтизм, не отменил авторства Кокто. Оно проглядывало в бархате декораций, чернота которого напоминала китайскую тушь рисунков Виктора Гюго, и в исполнении Жаном Марэ Рюи-Блаза, раненного гибельной любовью-судьбой к своей королеве. Как точно уже писалось: «... в отрешенной, почти неестественной его красоте, в бархатной бездонности его неподвижных глаз, в этом его странном внутреннем состоянии, когда самые причудливые извивы судьбы не нарушают глубинного торжественного покоя, наконец, в замороженной медлительности, с которой он покорствуется своей любви-фатуму, своему поэтическому року, — во всем этом проступают постоянные черты героя поэзии Кокто».⁵⁹ Кокто на почве мелодрамы Гюго давал бой мелодраме, трансформируя ее в миф и насыщая его собственной символикой.

Иначе поступал Жан Вилар. Для него «Рюи-Блаз» был прежде всего пьесой лирической, пьесой о любви, исполненной взаимной жертвенности, любви несколько безрассудной и трагической. Но, извлекая лиризм из цветистого, почти ходульного в своей торжественности романтического красноречия Гюго, Вилар остраивал романтический вымысел иронией, внося в него нотки почти житейской безнадежности. Он иронизировал над бульварным, уже затрепанным романтическим стилем драмы и тем самым ее осовременивал. В наивной, вымышленной ситуа-

ции «Рюи-Блаза» Вилар, в отличие от Кокто, видел не подтверждение трагического мифа любви, а житейскую неистребимость самого конфликта. В его интерпретации Гюго утрачивал романтические котурны, но, как и при прочтении Виларом «Марии Тюдор», «входил в круг всем знакомых страстей и понятий». ⁶⁰

Установка Вилара на лиризм и известную «деромантизацию» Гюго привела к особому оформлению спектакля, нарушающему отчасти «эстетику трех табуретов». Текст драмы Гюго содержит большое число указаний на аксессуары, бытовые подробности и детали, неотрывные от самого развития действия. Десятки раз упоминаются окна, потайные дверцы, лазы, и все они участвуют в действии, не говоря уже о знаменитом камине Дона Сезара де Базана.

Камиль Деманжа в содружестве с Леоном Гипшиа создал на сцене дворца Шайо остроумную декорационную конструкцию, где бытовые аксессуары лишались своей предметной тяжести. Сцена по-прежнему оставалась свободной, подчиняясь воле актера и поэтического слова Гюго. Темный бархат и золотые позументы на одеждах скорее создавали атмосферу Эскориала, нежели мадридского замка.

Во время репетиций «Рюи-Блаза» Вилар поучал актеров: «Не накручивайте вокруг стихов и реплик Гюго интонаций, слишком характерных для вас самих, не гистрионствуйте — склонитесь в низком поклоне перед поэтом. И выше подымите его поэтический глагол. Будьте переводчиками, не навязывайте свою природу поэту...» ⁶¹ Вилар требовал естественности, раскованности актера, который должен был проникнуться «лирическим доверием к тексту». И не случайно Франсуа Мориак называл Вилара «служителем текста», а Робер Кемп писал о том, что в спектакле Вилара «владевает текст». Как когда-то в «Сиде», он омолаживал Гюго тем, что заставлял актеров, как верных толмачей, переводить романтические страсти на язык сегодняшнего дня.

Доверие к тексту Гюго дало Жерару Филипу ключ к истолкованию Рюи-Блаза. А оно существенно отличалось от прежних. Без малого полтора столетия назад в этой роли блистал Фредерик-Леметр, в исполнении которого Рюи-Блаз был прежде всего бунтарем-плебеем, наделенным даром великого государственного реформатора, защитником народа от произвола властей предрежущих, гибнущим в столкновении с романтическим «мировым злом». Верный эстетике романтического театра, Фредерик-Леметр больше всего заботился о передаче эмоциональных состояний

героя, о лирической патетике взвинченных чувств. Об этом писал сам Гюго в «Заметках к «Рюи-Блазу»: «Мечтательный и глубокий в первом действии, полный грусти во втором, величественный, пылкий и возвышенный в третьем, он (Фредерик-Леметр. — Г. III.) поднимается в пятом действии до одного из тех трагических эффектов, с вершины которых сверкающий талантом актер затмевает все в воспоминании своих современников».⁶²

На первый взгляд протекшее столетие отменяет параллель Фредерик-Леметр — Жерар Филип, как перечеркивает возможность актерской полемики. И тем не менее, играя Рюи-Блаза, Жерар соотносился с театральной легендой Леметра и с традицией истолкования романтической драмы Гюго в целом. Жерар не отказывался от лихорадочного динамического выражения чувств, не иронизировал над ними. Романтизм только не наращивался, а растворялся в достоверности актерского воплощения общепонятных страстей, которыми движим герой Гюго. И эти страсти не водружались на котурны, а заземлялись, обрстая психологической плотью, приметам характера, индивидуальными подробностями.

По слову критика Жан-Жака Готье, Жерар в «Рюи-Блазе» «шексиризировал своего героя».⁶³ Стоит это замечание развить.

Романтический персонаж Гюго явился для актера попыткой создать сложный психологический характер на романтической основе и был спроецирован на современника Жерара. Но играл он не сильную личность в блеске романтического ореола, а скорее обыкновенную, которую разрывает и томит любовная страсть. Из-за нее он делается робким, нерешительным, неутоленность любовного чувства пробуждает неуверенность в себе, питает известную психологическую ущербность. Декламационность и риторика Гюго уходили не только потому, что Жерар ломал певучесть александрийского стиха, дробя его смысловыми переносами, перегружая интонацию раздумьем и открывая мысль, бьющуюся за вязью поэтических формул. Декламационность не претила и не оскорбляла старомодным пафосом, потому что она оказывалась производным от внутренней слабости героя, по-житейски объяснялась.

Рюи-Блаз — Жерар терялся и конфузился при встречах с королевой, по-мальчишески стыдился своей уступчивости перед напором дона Саллюстия и выглядел жалким и пристыженным настолько, что, как писал в рецензии Жан Лемаршан, «не решился бы покончить с собой, если бы раньше не пронзил шпагой злого, циничного и извортливого мучителя».⁶⁴ Романтический

рок драмы Гюго утрачивал свою неотвратимость и победоносность — самоубийство Рюи-Блаза выглядело логическим концом человека, слабые плечи которого жизнь отяготила непосильным бременем — страстью и бунтарским нигилизмом. И с ними ему было не совладать.

По той же логике Жерар читал знаменитый монолог «Вельможы, вам приятный аппетит», адресованный мздоимцам-министрам.

Стихи Гюго, в которых звенели ритмы его «Возмездия», Жерар лишил сокрушающего изболительного пафоса, составившего когда-то славу Леметра и вызывавшего лавину рукоплесканий в зале времен Луи Филиппа. Монолог из ста строк он произносил не в публику, не как коронный номер. Почти дружески, печально и чуть насмешливо он увещевал зарвавшихся министров, обходя их кругом, останавливаясь, как бы размышляя сам с собой, словно через их головы обращаясь к Испании и Карлу V и в то же самое время к себе.⁶⁵ Пафос романтического негодования отменялся, потому что осознавалась его полная несостоятельность. Вероятно, ни в одной своей роли Жерар Филипп не выразил так четко свое двойственное отношение к романтической браваде — его тяготение и отталкивание от романтизма, возвеличение романтического прекрасного и его посрамление. Может быть, поэтому он считал Рюи-Блаза своей лучшей ролью в театре.

Опыт «шекспиризации» Гюго не прошел даром для Жерара — он помог ему справиться с ролью, казалось бы, противопоказанной его таланту, — Ричардом II, которую создал под режиссурой Вилара, бывшего прежде бессменным исполнителем этого шекспировского персонажа.

Вилар не навязывал Жерару Филиппу собственное понимание Ричарда II, которого сам впервые сыграл в Большом театре на Елисейских полях осенью 1947 года. В своей актерской работе над Ричардом II Вилар во многом ориентировался на английскую традицию истолкования трагедии и на прославленного исполнителя этой своеобразной роли в шекспировском репертуаре — Джона Гилгуда.

В «Режиссерских ремарках» Гилгуд рассказал о том, как он трактовал пьесу в целом и центрального персонажа в частности.⁶⁶

Ричард II в исполнении Джона Гилгуда был личностью сложной и по-своему величественной. Он представлял обуюнным гордостью, подчинившей себе малодушные проявления человеческой

цатуры, целеустремленным и даже могучим в своей одержимости сохранить державную власть и в то же время сознающим, что над всеми его начинаниями и действиями тяготеет рок и проклятье поражения. Но Ричард—Гилгуд ни на секунду не обнаруживал своих печальных предчувствий, и только в финале трагедии, заточенный в темницу и ожидающий неминуемой кары от руки мятежного Болингброка, он находит оправдание своего бесславного конца в неотвратимом законе физического разрушения, во власти времени и смерти, перед которыми бессильны и красота, и талант, и право монарха. Гилгуд играл трагедию разлада между сильной личностью и волей времени, волей истории, которая подмяла Ричарда своей сокрушительной пятой и развеяла по ветру все честолюбивые начинания.

Критики тех лет почти в один голос пишут о том, что Жерар Филип в Ричарде II как бы старался притушить те свои актерские качества, которые множили его славу в Родриго или принце Гомбургском. Точнее говоря, в Ричарде Жерар максимально деромантизировал героя, как бы идя наперекор собственной актерской природе.⁶⁷

Романтизм сохранялся только во внешнем облике Ричарда. Он был красив в черном трико и горностаевом колете, пятнышки которого перекликались с чернотой шерстяной облегающей ткани, в красных перчатках с отделанными золотом крагами, в золотой короне, с золотым державным обручем на левой руке. Рыжая редкая бородка и усы придавали холеному, женственному лицу изнеженность и фатоватость, бледность щеek усугублялась горностаевой белизной на груди. По словам Робера Кемпа, Жерар—Ричард «напоминал красивого выроodka, одного из последних Валуа, лишённого мужественности Габсбурга».⁶⁸ В отличие от Гилгуда и Вилара Жерар, прежде всего, играл слабого человека, которому не по плечу королевская порфира, но который изо всех сил цепляется за нее.

Когда-то замечательный русский поэт и театральный критик Михаил Кузмин писал об исполнении Монаховым роли Филиппа в романтической трагедии Шиллера «Дон Карлос»: «Это не классическая или романтическая трагика, не принижённо рационально-реалистическое толкование трагедии — это совсем особый замысел очеловечивания героических типов. Монахов не даёт схемы злодея, тирана, предателя, он даёт живого человека со всеми его слабостями и достоинствами и лишь с гипертрофией одной страсти или одной воли».⁶⁹ Думается, примерно то же самое делал в Ричарде Жерар. В нем тоже была «гипертрофия одной

страсти» — страсти к дешевому позерству, которая была порождена в нем постоянным желанием «казаться, а не быть».

Волей судьбы ему вручены бразды правления Англией и «бармы закона», но он, от природы мягкотелый, малодушный и капризный, меньше всего пригоден для исполнения державных обязанностей. Но уж коль скоро он оказался на гребне житейской волны и — главное! — находит в этом немало удовольствия, Ричард—Жерар прибегает к комедиантской маске, чтобы скрыть от чужого пристрастного взгляда свою человеческую подлинность.

Впрочем, по ходу спектакля доказывалось, что именно эта подлинность и отсутствовала у Ричарда, да и весь спектакль Вилара толковал о мнимости державной власти, когда ее носитель лишен человеческого содержания, внутреннего стержня. Вилар демонстрировал пагубность такой власти и законность обрушивающегося на нее возмездия. Эту центральную мысль спектакля, его сверхзадачу выразил Жерар Филип.

Носить свою персону с той величавой помпой, с какой он носит корону и скипетр, поначалу ему было легко — Англия благоденствовала, и ничто не ущемляло шаткое, но все же устойчивое королевское благополучие. Мелкие дворцовые смуты можно было устранить, не затрачивая душевных сил. Перессорились Генри Болингброк, герцог Херифорд с Томасом Маубреем, герцогом Норфольком, бросили друг другу взаимные обвинения в измене королю и отечеству, и каждый из них жаждал доказать в поединке собственную правоту, сразив обидчика за возведенную напраслину. Ричарду—Жерару было совершенно безразлично, кто из двоих прав, а кто виноват, он приостанавливал братоубийственную схватку потому, что, во-первых, не мог видеть пролитой крови, а во-вторых, потому, что это был чудесный повод воочию продемонстрировать подданным, как он справедлив и человеколюбив. Нарушителей его личного спокойствия он отправлял в изгнание не из соображений государственных — просто это был лучший способ избавиться от «отрицательных эмоций», восстановить прекрасную безмятежность, на которой произрастает его самодовольное и безответственное существование.

Ричарду—Жерару и вправду улыбается жизнь: со смутьянами покончено, а престарелый дядюшка Гант, герцог Ланкастерский, единственный, кто оплакивает участь Англии в руках сибарита Ричарда, не серьезный противник. Он слишком дряхлый, и не стоит принимать в расчет его гневные филиппики против Ричарда на одре смертельной болезни. Будь Гант помоложе, он был

бы опасен для Ричарда, и тогда король вряд ли позволил бы так резко с ним разговаривать.

Но старик долго не протянет, а поэтому не надо прикидываться ангелом, оправдываться и улещивать Ганта, можно осыпать его градом угроз и оскорблений, а потом забрать в казну его «поместья, деньги, движимость и утварь»,* чтобы еще слаще жазить в свое удовольствие.

Жерар давал житейскую мотивировку действиям Ричарда, подчеркивая, что им движут безответственность и элементарные гедонистические устремления. Все с той же беспечностью Ричард отдавал приказ о подготовке похода на ирландцев, даже не задумываясь над тем, все ли готово к выступлению. Ричард хорохорился, упрямылся, никого не слушал, действуя наобум и легкомысленно веруя в путеводную звезду удачи — пусть множатся долги, пусть разоряется Англия и растет недовольство дворянства, авось фортуна вывезет. Ричард не желал смотреть в глаза правде, прятался от нее, потому что сызмала привык играть с жизнью, любой проступок обелить, «обыграть».⁷⁰

У Шекспира фигура Болингброка, собравшего на чужбине ополчение против Ричарда, преисполнена неподдельного величия, он выступает торжественным посланником судьбы и кары моту и гистриону Ричарду. В спектакле Вилара Болингброку была придана та же житейская мотивировка, как и Ричарду, — он оказывался логическим производным монаршей ветрености и позерства, естественной реакцией на безумства Ричарда и его неполноценность. Под режиссурой Вилара фортуна изменяла Ричарду не по космическому закону восстановления попорнанной справедливости — неудачи Ричарда были прямым следствием его фразерства и дешевого гаерства.

Войска Болингброка уже готовились к сражению, а Жерар — Ричард упражнялся в проклятиях врагам, изливая душу в потоках красноречия:

Бог Ричарду даст ангела с мечом,
За правду бьется ангельская рать,
Злодеям перед ней не устоять! *

Уэльцы переходили в мятежный стан Болингброка — король по-прежнему витийствовал, как бы заклиная свое преступное бездействие, уповал на поддержку дяди Йорка, а когда тот присоединился к повстанцам, Ричард призывал перуны обрушиться

* Здесь и далее «Ричард II» в переводе Мих. Допского.

на их головы, но оттягивал схватку с врагами. По словам Робера Кемпа, «Ричард—Вилар волинил со сражением потому, что так подсказывала его королевская воля... У Жерара Филипа — это бегство от самого себя, это уклонение от державных обязанностей. Ричард—Жерар просто мокрая курица, он страшится крови и собственного решения».⁷¹

Когда Ричард понимал, что загнан в угол и надежды на счастливый оборот событий нет, первой его мыслью было — не выдать своего смятения, а притвориться обиженным королем-мучеником. Поэтому он хныкал, плакал, взывал к состраданию, искал подтверждения своей жалкой участи в печальных историях низложения королей, разглагольствовал о земной тщете и хрупкости державной власти.

«Зачем же вы меня зовете государь?» — истерически восклицал Жерар—Ричард, наслаждаясь производимым эффектом самоуничтожения. И теперь, когда впереди маячили плаха и бесславный конец, Жерар—Ричард предавался юродству и разыгрывал роль мученика. Критик Жан-Жак Готье писал о том, что в последних актах шекспировской трагедии игра Жерара достигала особенной выразительности. Прежде всего, в сцене отречения от престола и в финальном эпизоде — в узилище. Морвен Лебек так определял внутреннюю эволюцию этого Ричарда: «При встрече с противником (когда Болингброк без боя берет Ричарда в плен. — Г. III.) он не прибегает к оружию, а укрывается за пышностью тронной речи, как ребенок в материнских юбках. Он цепляется только за внешнюю видимость, только ею одной держится, лишь она определяет поведение его во время решающих событий. Мы понимаем, почему после значительной сцены отречения он требует в последний раз зеркало, чтобы полюбоваться на самого себя. А потом — тюрьма, смерть, последнее прости, обращенное к своей душе...»⁷²

С криком: «Впиз король — дорогой униженья, чтоб выказать изменникам смиренье» — Жерар—Ричард устремлялся к Болингброку, устало и надменно ронял: «Берите! Ваше все. Я тоже — ваш», требовал принести ему корону и, поиграв ею, как погремушкой, с силой вдавливал ее, точно обруч, в голову Болингброка. Он почти рычал: «Да здравствует король!», затем, после паузы, добавлял «кем б ни был он». Как пишет тот же Морвен Лебек, «внезапно переходя от гротеска к трагическому, Жерар простирался перед новым королем со скипетром и короной, вручая ему судьбу Англии... И все это делалось не без сильного карикатурного налета».⁷³

Тот же шутовской тон преобладал у Жерара и в знаменитой сцене с зеркалом («ударном номере» Джона Гилгуда). У Ричарда—Вилара это было размышление о скоротечности человеческой славы и жизни, Жерар же насыщал шекспировский стих не сосредоточенным раздумьем, а самодовольной иронией, сатирической радостью того, что случай еще раз подкинул ему возможность устроить «театр для себя». Робер Кемп отмечал, что Жерар «играл мученика, упиваясь тем, что и ему выпала честь пройти каменистыми тропами своей голгофы».⁷⁴ От этого он как бы вырастал в собственных глазах, впадал в надрывный лиризм, почти пьянел от плетения словес о собственном ничтожестве, почти восхищался своим горьким концом, и когда трое наемных убийц появлялись в его камере, он наслаждался тем, что делит участь с Эдуардом II. Как писал в своей статье Робер Кемп: «Qualis artifex pereo»* — когда-то lamentировал перед кончиной Нерон. «До чего красиво меня распинают!» — мог бы со вздохом обронить Ричард — Жерар Филип».⁷⁵

Эта шекспировская роль для Жерара — может быть, самая важная и многообещающая работа на подмостках ННТ. Она была, как говорится, перспективной в том смысле, что в ней обозначился новый поворот в актерском движении Жерара. За Ричардом II уже маячили Гамлет (некоторые критики видели в Ричарде «меньшого брата» датского принца), Эрик XIV Стриндберга, Дантон Бюхнера, Митя Карамазов Достоевского — тогдашние планы Жерара, которые так и остались невоплощенными на сцене ННТ. Да и личные обстоятельства в жизни Жерара к концу 1954 года складывались так, что ему пришлось на время расстаться с Виларом — новых театральных ролей не предвиделось, от Родриго и принца Гомбургского он устал, Ричарда и Лорензаччо случалось играть редко, а работы в кино все прибавлялось. К тому же соблазнял режиссерский дебют. В декабрьском письме 1954 года Жерар объяснил Вилару, что хочет отдохнуть и освежить силы: «Мои тревоги биологического свойства и похожи на опасения боксера, который утратит веру в себя, если будет впредь брать на себя непосильные нагрузки. Пожалуй, я еще владею своими нервами, как владеет ими тренер, заслышав следующий раунд... Рашель или Мунэ-Сюлли отсыпались в течение трех дней перед спектаклем. Но кто знает о том, что мы, не делая этого и стараясь не отставать от ритма эпохи, испытываем в пятьдесят четвертом году страх перед надвигающимся

* Какой актер гибнет во мне! (латин.)

временем. Правда, я еще далек от того, чтобы лишиться равновесия, но нервишки не на шутку пошаливают всякий раз, когда я выхожу на сцену, и портят всю кашу. А зритель равно освистывает лицедея не в форме и тяжелую бездарность».

Как бы то ни было, 1955—1957 годы Жерар почти безраздельно отдавал кинематографу, но, пожалуй, ни в одной из ролей Жерара Филипа не чувствовалась так актерская школа Вилара, как в Жюльене Сореле у Отана-Лара.

Предложение сыграть главного героя в «Красном и черном» не явилось для Жерара неожиданностью. Отан-Лара вынашивал замысел своего фильма без малого двенадцать лет и еще в пору работы над «Одержимым» рассказывал о своем замысле и о том, что имеет на него виды. Картина была снята за март—июнь пятьдесят четвертого года, а 29 октября уже состоялась ее парижская премьера.

Когда двадцать лет назад «Красное и черное» появилось на наших экранах, Отан-Лара упрекали за то, что в фильме сужена «территориальная широта действия». ⁷⁶ И это так: действие у Стендаля разворачивается на улицах, в церквях, в тюрьме, в окрестностях тесного и затхлого верьерского мирка, в дилижансе, в Безансоне. События кочуют из лесопильной мастерской старика Сореля в квартиру Валено, из приюта для бедных в городской дом и имение мэра; во второй части романа они охватывают Париж, Страсбург, Лондон. Да и персонажей у Стендаля несравненно больше — из фильма исчезли фигуры очень важные и никак не второстепенные, как господин Валено, викарий Маслон, консерваторы и либералы. Но осуществив Отан-Лара свой первоначальный замысел «Красного и черного» (пять тысяч метров пленки на несколько часов показа), вряд ли фильм «Красное и черное» выиграл бы по существу. Картина, думается, приобрела бы бóльшую хаотичность и композиционную дробность.

Однако трудность экранизации Стендаля лежит не в том, как уместить в пределах даже трехчасовой картины широкую панораму событий и очертить характеристики героев. Она в другом, и не случайно за всю историю французского кино Стендаля взялись экранизировать только дважды. Он сопротивляется особенно, даже больше, чем Достоевский, Толстой или Флобер.

Особенность стендалевского реализма в том, что это реализм сугубо психологического толка. Время проецируется в психологию, его социальное содержание объясняется движениями души, их аналитическим расщеплением, рационально-логическим осмыслением. Герой зрелого Стендаля — будь то Жюльен Сорель или

Люсьен Левен, — как правило, больше мыслит, чем действует, и всякий раз, как он появляется, мы смотрим на события его глазами, следим за его мыслями как бы изнутри. Интрига у Стендаля сама по себе неинтересна, на ней печать литературной традиции. События в «Красном и черном» теряют свою многомерность, если отсечь психологический комментарий к ним. Найти ему пластические эквиваленты — задача необыкновенной трудности. В своей картине Отан-Лара и не пытался ее решить, а целиком положился на наработанные штампы коммерческого фильма. Кроме того, популяризацией «Красного и черного» он сослужил худую службу Стендалю, так как истолковал роман достаточно тривиально.

Интерпретируя Стендаля, Отан-Лара шел торной дорожкой. В течение многих десятилетий «бейлисты», каждый на свой лад, толковали смысл «Красного и черного», и прежде всего само название романа. В сочетании красного и черного видели символическую проблему жизненного выбора, которую решает Жюльен Сорель. Одни полагали, что черное — цвет тусклой жизни, заполненной тщеславными страстишками, унижительными попытками пробиться в люди, заполучить свой «маленький Тулон»; что красное — цвет страсти, безумства действия, пролитой крови. Другие в «Красном и черном» усматривали символы «мундира» и «сутаны», армии и церкви, между которыми мечется душа Жюльена Сореля.

Теория «мундира» и «сутаны» — наиболее ходкая, традиционно надежная. А между тем символическое содержание романа бесконечно глубже и обобщеннее.

Для Стендаля красное и черное в жизни Жюльена Сореля символизировали две опасные ловушки, которые подстерегали одаренного честолюбца из низших слоев в эпоху политической реакции и удушья Реставрации. Жюльену нет хода, он осужден на гибель с самого начала — в этом заключался нравственный и общественный смысл романа. В то же время судьба Жюльена — символ вечной неприкаянности и ненужности талантливого человека в буржуазном обществе, человека, отличного от других и не желающего втискивать себя в навязанные ему нормы поведения. Как уже писалось, «жизнь Жюльена Сореля не похожа на тусклое существование окружающих его людей, окрашенное в «серый цвет, характерный для существования мокриц», как сказал бы Флобер. Жюльен в этом смысле — исключение, а потому он привлекает внимание мадемуазель де Ла Моль, которая ищет необычного и яркого. Жизнь Жюльена вырвана из колеи обыден-

ного, она окрашена в тона крови и смерти. Это сочетание жизненных противоречий, страсти и отчаяния, любви и убийства, величия и падения. Между этими тонами заключена вся гамма переживаний, на которые способна глубокая, революционная в своей сущности, рациональная и вместе с тем неистовая натура. С красным и черным можно ассоциировать убийство, пароксизм страсти, преодолевшей контроль разума, внушенной низкими, господствующими в данном обществе представлениями, высший трагизм безнадежной любви, смерть, карающую за нелепое преступление, и, с другой стороны, отказ от жизни, не стоящей того, чтобы жить.

В зависимости от восприятия и интересов читателя возможны и другие ассоциации — частные противопоставления, которые могут варьироваться от главы к главе, от страницы к странице: войны и мира, Наполеона и Бурбонов, Революции и Реставрации, выигрыша и проигрыша в рулетке жизни... Символическая неопределенность названия обусловила его емкость, благодаря которой оно может вместить все богатство заключенных в романе противоречий.⁷⁷

Фильм Отана-Лара «Красное и черное» трудно назвать идейно емким, масштабным и полноценно художественным. И совсем не потому, что режиссер оказался на поводу расхожего толкования Стендаля. В предпочтении этой интерпретации, а не другой был свой резон.

Теория «мундира» и «сутаны», конечно же, импонировала режиссеру потому, что в метаниях Жюльена Сореля он прозревал судьбу молодого одаренного француза пятидесятых годов, когда политическая реакция набирала силы, обрекая талант на бездействие и творческую обделенность. Отан-Лара задумал фильм о жестокой повторяемости исторических процессов, в котором полным голосом прозвучали бы уж не скепсис и ирония над убогой французской действительностью, а неподдельное отчаяние и пафос обличения.

Соотнесенность фильма «Красное и черное» со временем его создания осталась, ее сразу уловили критики. Так, Жорж Садуль восторженно приветствовал то, что в «Жюльене Сореле... борются... черные сутаны приверженцев Карла X и знамена 1793 года».⁷⁸ Не станем бранить Садуля (а заодно и Отана-Лара) за пренебрежение исторической правдой — известно, что ультра-роялисты времен Реставрации не носили черных одежд, что с 1661 года цветом королевского знамени был белый, а революцию 1793 года французы защищали под «триколором», знаменем

трехцветным — красный цвет стал символом революции после грозных событий 1848 года.

Просчет Отана-Лара, думается, не в отсутствии у него исторического педантизма, а в другом. В том, что в угоду политической, сиюминутной остроты Отан-Лара раскрасил свой фильм в однообразно-усыпляющую гамму черно-красных тонов, долженствующих символизировать «армию и церковь». А в расширительном смысле — диктат закона, насилие государства и горячий, строптивый бунт Жюльена.

Камера с парадной помпезностью панорамирует коричневатобордовое акажу обстановки в судебном зале заседаний, тяжелый пунцовый бархат скатертей и накидок у судей и присяжных, красные диваны и черную пару Жюльена, который сейчас скажет свою защитительную речь, объяснив зрителям, что судят его не за покушение на жизнь госпожи де Реналь, а за то, что он, «кухаркин сын» и плебей, захотел сравняться в правах с аристократами и власть имущими. Иначе говоря, то, что у Стендаля составляет одну из психологических пружин поступков Жюльена Сореля, комментируемую, толкуемую и излагаемую в романе, иллюстративно выносится в начало фильма. Иллюстративность происходящего на экране, иллюстративность интерьера, одежд, бутафории, иллюстративность коммерческого постановочного фильма бросается в глаза, она принцип и суть пластического языка картины.

И, наконец, иллюстративность драматургии — воспоминания Жюльена оживают на экране тягучей, усыпляющей и необязательной чередой, точно листается докучный дневник педанта, где размечен ход событий, их последовательность, — дневник именно педанта, а не памяти стендалевского персонажа. И все пойдет параллельно — событийная канва и цветовой колорит картины, без видимых смысловых связей между собой.

Навязчивая черно-красная палитра будет постоянно о себе напоминать. Заполыхают багрец и позолота пышной церковной службы в Верьере, когда кокетливый епископ благословляет провинциальную паству, поплывут позлащенные зеркальные рамы, парчовые алые стихари, малиновая митра епископа, малиновая епитрахиль, оплывающие медово-желтые свечи в начищенных медных шандалах. Даже Жюльен Сорель по случаю прибытия королевской особы в Верьер облачится в красный с золотыми галунами мундир (а не в бледно-голубой, который у Стендаля символизировал верность героя идеалам Наполеона). А через малую толику времени контрастом возникнет аскетическая чернота ряс, сутан и подрясников, черные вереницы семинаристов с красными

требниками, черные фигуры аббата Пирара и аббата Шелана, похожих друг на друга, как близнецы. Потом заиграет темный пламень красного дерева в парижском особняке маркиза де Ла Моль, черными пятнами всплывут сюртучная пара и визитка Жюльена и траурное платье Матильды, затем опять возникнет красный мундир Жюльена Сореля де ла Верне. . . И нет этому конца.

Может быть, колорит фильма Отана-Лара в самом деле напоминает полотна Делакура (так думает Садуль), и даже вполне вероятно, что цветовой решение отвечает декоративному стилю эпохи, тем не менее подлинной «исторической природы» (той, какую мы видели, скажем, в «Гепарде» Лукино Висконти) в «Красном и черном» нет в помине. Но есть превосходные актерские работы — госпожа де Реналь — Даниель Даррье и, конечно, Жюльен Сорель — Жерар Филип, который создал своеобразного Жюльена Сореля.

В «Красном и черном» режиссер поставил Жерара в чрезвычайно трудные условия. Актеру пришлось преодолеть социальную драму честолюбивого плебей, по мановению Отана-Лара возвращающую роман Стендаля к его прототипу, житейской истории Антуана Берте, наделавшей много шума в Гренобле 1827 года, и бороться с антипсихологизмом картины. Оговорим сразу, что Жюльен — Жерар далек от стендалевского героя и тем не менее стоит ближе к Стендалю, чем фильм Отана-Лара или тот же Фабрицио дель Донго, сыгранный Жераром под режиссурой Кристиана-Жака. Стендаль чувствуется прежде всего в том, что в роли Жюльена, как ни в какой другой своей кинороли, Жерар выступает аналитичным толкователем, излагающим и объясняющим своего героя. Многими качествами он напоминает прежних жераровских персонажей — в нем есть молодая импульсивность, романтическая нетерпимость, незащищенность, полудетская, обаятельная непоследовательность, но сходство на том и кончается. Жерар по мере сил и возможностей пытается ввести зрителя во внутренний мир Жюльена, используя те крупные планы, на которых Отан-Лара построил его пластический образ.

Крупный план, это мощное исследование человеческого лица, потребовал от актера максимальной пластической точности. Точности мимики, выражения глаз, точности в передаче психологических состояний и их переключений. Тут пригодились актерские навыки, выработанные у Вилара на авиньонской сцене и подмостках Шайо. Лицо Жерара удивительно передает в фильме хаос чувств и сменяющихся настроений, которые обуревают его. Отан-Лара нацеливал Жерара на то, чтобы выстроить образ на одной

страсти — сжигающем Жюльена честолюбии, ради которого он жертвует любовью к госпоже де Реналь и любыми человеческими привязанностями. В фильме этого не произошло. Жерар сыграл в Сореле молодого человека, самолюбие и безнравственность которого — форма своеобразной самообороны, а никак не сердцевина или двигательный внутренний центр. По ходу действия закадровый голос Жерара твердит о том, что поступки его рассчитаны, что движим он тщеславием, но пластический рисунок роли намекает и убеждает в другом: в психологической сумятице и внутренней слабости Жюльена Сореля. В фильме он, как правило, действует по чужой указке: отец привозит его в дом Реналей, аббат Шелан посылает его к епископу, потом в семинарию, откуда аббат Пирар направляет на службу к маркизу де Ла Моль. Даже покушение на госпожу де Реналь Жерар — Жюльен совершает как бы по чьей-то злой воле, в минуту отчаянья и ослепления. А в финале картины, словно устав от бессмысленных жизненных мытарств и от самого себя, Жюльен понимает, что единственной ценностью в его жизни была и остается любовь к госпоже де Реналь, любовь таимая и мучительная, и почти радостно идет на гильотину, несущую ему избавление ото всех зол. С Жераром — Жюльеном по сути дела никак не контактирует социальный пафос фильма и постоянные напоминания о том, что есть конфликт между аристократами и плебеем. Декларативная заявка повисла в воздухе с самого начала картины и никак в дальнейшем не подкреплялась игрой Жерара Филиппа, потому что в Жюльене Сореле он старался психологически обставить и разнообразить свою исконно актерскую тему — в «Красном и черном» она прозвучала темой молодого человека, предъявлявшего к жизни романтические притязания, утратившего иллюзии, запутавшегося и заплатившего жизнью за ошибки.

Иначе ту же тему Жерар проигрывает в своих последних театральных ролях у Вилара.

Жерар вернулся в ННТ летом 1958 года — его соблазнило обращение Вилара к театру Мюссе, к «Капризам Марианны» и «Любовью не шутят».

Вилару он заявил, что хочет сыграть Оттавио и Пердикана, так как уже не за горами старость (напомним — Жерару 36 лет!), пока еще не вылезают волосы и не пробивается лысина, он хочет попробовать себя в романтической комедии. Вдобавок получит триптих (вместе с «Лорензаччо»), та круглая тройка, в которую он по-детски верил, — три фильма у Клера, три у Ива Аллегре, три у Отана-Лара. Но за словами Жерара стояло реальное беспокойство — именно в ту пору он все острее чувствовал, что романтиче-

ская тематика ускользает из рук и не дается, что все труднее говорить от имени своего поколения.

Разочарованный и саркастичный голос Мюссе в «Капризах Марианны» звучал почти что в унисон с тогдашним настроением Жерара. Издевки Мюссе над торжеством чопорного мещанства буржуазной монархии, убившей порывистое воодушевление «сыновей века» июльской революцией, грустные раздумья о безоглядном гедонизме и безответственности эгоистических устремлений, об игре чужими судьбами, об аморальности потребительского отношения к жизни... В «Капризах Марианны» эти серьезные материи облечены Мюссе в форму легчайшей романтической игры, где главенствует принцип «все в шутку и все всерьез». Из Мюссе Вилар пытался извлечь все ту же гармонию поэтической недосказанности и горьких интеллектуальных выкладок, для Жерара центральный персонаж Оттавио оказывался крупным слагаемым в арифметике его собственной темы. Но, вероятно, впервые скепсис Вилара и романтическое парение Жерара смыкались: анализируя столкновение поэзии и прозы, Вилар призывал к жизненной трезвости, Жерар посрамлял романтизм романтическими же средствами.

«Капризы Марианны» — один из самых лирических спектаклей Вилара. Ключок условного Неаполя возник на сцене наподобие большой гравюры.⁷⁹ В розово-золотистом свете очерчивались театральные купы деревьев, низкая ограда возле домика Марианны, звучали мелодии Мориса Жарра с их томным неаполитанским распевом. Потом юная невеста Марианна, вся в белом, нехотя выслушивала от сводницы Чиуты признания любви, посланные незнакомцем Челио, и отвергала их. Грубый и самовластный подеста (городской голова) Клаудио, осанистый, в подбитых железом башмаках супруг Марианны, наказывал слуге Тибиа пуще глаза беречь женину честь и гнать в шею всех поклонников, которые, брэнча на гитарах, поют по ночам под окнами Марианны. У Вилара Клаудио лишен фольклорных черт маски — супруга-рогача и раззявы, столь очевидных у Мюссе, вдохновлявшегося простодушными образчиками итальянской народной комедии. Вилар прописывает Клаудио, наделяя его сокрушительной, давящей силой, приземленной и реальной. А когда на подмостки выйдет Челио — Роже Молвен, в его облике прорежутся те черты, которые в пьесе проглядывают беглым намеком, — его склонность к рефлексии, внутренняя самоуглубленность, вполне земное тяготение к Марианне, застенчивость. У Мюссе вокруг Челио — эфемерного юноши (само имя его связано с итальянским словом cielo — небо) постоянно вьется облачко иронии, на которой, как водится в ро-

мантической комедии, акцент не поставлен,— он лишь ощущается в чрезмерно бурных излияниях чувств, в повышенной температуре переживаний.

Известно, что в «Капризах Марианны» Мюссе пронизировал над собственным раздвоением. Так он писал Жорж Санд: «Вы мне как-то говорили, что кто-то спросил у вас, Оттавио или Челио списан с меня, и что вы ответили: «Думаю, и тот, и другой», а брат поэта, Поль де Мюссе, писал: «Все знавшие Альфреда понимали, до какой степени он походил одновременно на обоих героев — Оттавио и Челио».⁸⁰

У Вилара Мольен относился к Челио вполне серьезно — на это намекало гамлетовское облачение и искреннее актерское сопереживание герою.

Выделение драмы внутри романтической комедии проделано Виларом сознательно, как в свое время в «Принце Гомбургском», в антитезе Челио и Оттавио Вилар видел две правды, две нормы отношения к жизни. У Клейста эти нормы резко размежевывались и при столкновении высекали искру, разгорающуюся в пламя трагедии, у Мюссе они противополагались, а при случайном пересечении обе обнаружили свою несостоятельность. Это подчеркивал в спектакле Вилар, поэтому ему и было важно утяжеление черт центральных персонажей. Оттавио выступал не только психологическим антиподом Челио, но и главным героем спектакля. Это не случайно. Известно, что сценическое прочтение пьесы определяется тем, кто из героев главенствует на подмостках, кого режиссер видит своим идейным рупором. В «Капризах Марианны» у Вилара им был Оттавио — Жерар Филип.

Он появлялся на сцене со свитой уличных музыкантов, с которыми бражничал и куролесил на карнавале. Они в маскарадных нарядах и масках. Оттавио тоже в удивительной маске, напоминающей одновременно Пьеро и античные трагические лики,— она мучнисто-белая, в насмешливом отчаянье заломлены брови, тонко вьется, прочерчивается линия усов.

Оттавио — Жерар выходил неторопливой, небрежно-скучающей походкой молодого человека, томящегося в провинции и находящего в шалостях и ночных безумствах отдушину хандре. Перебирая пальцами карнавальные безделушки, Жерар — Оттавио начинал перебрасываться остротами с Челио. Начинал не от радости встречи с меланхоликом приятелем, не от зудящего желания позубоскалить,— скорее от того, что Челио — прелестный «козел отпущения» для его шуточек, впрочем, беззлобных и вполне миролюбивых, чудесный повод убить время. Всякий раз Жерар играл

по-иному эту остроумную пикировку с Челио — иногда, пританцовывая, кружил подле друга, одурманивая его эпикурейскими речами, точно демон-искуситель. Порою с милым лукавством разгуливал по сцене, «точно двигался по туго натянутому канату», растолковывая незадачливому Челио, что быть несчастным — безумие и что лучший удел — жить между небом и землей, подобно канагоходцу, который, невзирая на «сморщенные рожи, тощих призраков и... целую толпу чудовищ», пытающихся совлечь его на землю, «движется быстрее ветра», и руки, тянущиеся к нему со всех сторон, не заставят пролить его ни одной капли из чаши, которую несет в руке.

Жерар намеренно подчеркивал бесшабашность и озорство Оттавио, подчеркивал настолько резко, что в его поведении проступали наигрыш и фальшь. Они оказывались чем-то вроде самообороны героя, защищающегося веселостью от мира, где ему бесконечно тошно. Против этой тоски он воздвигает хрупкую двойную преграду — на лице носит картонное забрало-маску, беспокойным изломом линий ее намекая на смятенность души, а когда маска снимается, то, насилуя лицо, на него надевается «персона» гуляки и бездумного острослова.

Жерар руководствовался собственным пониманием Оттавио, которое было поддержано Виларом: «Оттавио погружен в мир распутства, притом тоскливого распутства, а ведь он — человек, ищущий в этом мире чистоту, но иначе, скажем, чем Калигула».

Оттавио — человек чистый, однако не может освободиться от смутной грусти, той самой, которая грызет его друга Челио. Тот считает Оттавио счастливым, но это счастье Оттавио есть в конечном счете романтическая тоска. Только эту тоску Жерар скрывал у своего героя, словно стыдился ее; он давно свыкся со своей придуманной ролью балагура и позера, потому что в этой личине он чувствовал себя удобно, в безопасности от стороннего посягательства. Двойственность характера Оттавио Жерар проявлял постепенно.

Жалобы Челио на безучастность Марианны он выслушивал с насмешливой радостью. Оттавио — Жерар даже на секунду не давал себе труда поверить в то, что Челио вправду любит Марианну. Для него она — «тощая куколка, которая без конца бормочет свои Ave», пустое создание, обольстить которое не задача. Для Оттавио равно смешны и бездейственный воздыхатель, и недоступная прелестница. Он пускался в игру с ними, точно так же как перед этим куролесил на карнавале. Оттавио — Жерар был превосходный актер в жизни — он легко применялся к реальным «пред-

лагаемым обстоятельствам», находя удовольствие в самой игре, точно все чувственные впечатления от жизни не шли дальше его эпидермы, не допускались до сердца и души. Прелесть легкого и пронического безучастия — вот что составляло суть отношений Оттавио — Жерара с людьми.

В сцене с кузиной Марианной Оттавио был неподражаемо уচিত и кокетлив, но в повадках опытного соблазнителя проглядывала язвительная насмешливость. Оттавио то опутывал Марианну сетью медоточивых фраз, стилизуя речь под любовные пени Челио, то осыпал градом насмешек, то пускался в красноречие, доказывая, что мужа любить безрассудно и что самое благоразумное — отдаться своему нареченному небом возлюбленному.

Оттавио казался удачливым режиссером затеянной игры. Он движим желанием поразвлечься, но упорство Марианны и отчаянье Челио настолько завладевали им, что он как бы стал относиться к затее всерьез. С комической растерянностью Оттавио — Жерар восклицал: «Я похож на игрока, который мечет банк за другого и которому не везет; он скорее готов погубить своего лучшего друга, чем уступить, и досада, вызванная потерей чужих денег, воспаляет его во сто раз сильнее, чем могла бы воспалять собственная неудача». Впрочем, увлеченность Оттавио весьма условная — он просто втянулся в игру, ни секунды не сознавая ее жестокости и безнравственности. И чем серьезнее и порывистее Челио говорил о своей страсти к Марианне, тем больше загорался Оттавио от его речей, решив любыми средствами достичь своей цели.

При втором разговоре с Марианной Оттавио — Жерар был уже не так язвителен, задирист и болтлив; казалось, любовь Челио передавалась ему, оттого признания звучали горячо, почти с непритворной искренностью. Единственность Оттавио — Жерара проявлялась в том, с какой легкостью и обаятельной безответственностью он переходил от шутки к серьезности, от откровенной игры к чистосердечию, мешая добро и зло, умышленно не проводя между ними разделения. Оттавио был оболститель челоическою легкостью, которая и пленила Марианну. Он умел ловко рассеять сомнения Марианны в его искренности, а затем, не успев остыть от горячего разговора, сказать себе: «Забавная бабенка!», велеть принести бутылочку Лакрима Кристи, привести рыжеволосую Розалинду и позвать Челио, который «в черном плаще и в штанах еще более черных». А потом вдруг грустно заметить: «Отчего так сжимается горло? Я печален, как погребальное шествие».

Оттавио — Жерар произносил эту фразу почти скороговоркой, как бы не желая давать понять зрителю, что же с ним творится на

самом деле. Но при встрече с тупым Клаудио Оттавио сбрасывал свою личину. Незлобивое балагурство уступало место гневливым нападкам. Оно и понятно — Оттавио по душе куролесить с теми, кого он, по крайней мере, уважает, но со спесивым и сытым мещанином, как говорится, шутки в сторону.

Остроумнейший диалог с Клаудио Жерар вел в ритме буффонной перепалки — он глумился над подестой, честил его почем зря, но действительность Оттавио по-прежнему была лишь словесная. Каскад острот не предполагал активности практической — более того, Оттавио — Жерар не видел в ней нужды, поскольку ему и в ум не входило, что противник способен действовать коварно и губительно для Челио.

Но вот на фоне черного бархата выростали фигуры нанятых Клаудио убийц-брави — щеголеватые господа в длинных пальто, застегнутых на все пуговицы, и лаковых сапогах, с тросточками (в которых они прячут стилеты), один в цилиндре, другой в треуголке. Марианна подслушивала их разговор с Клаудио, под звуки ночной серенады на сцену выходил Челио, Марианна шептала: «Оттавио, спасайтесь». Челио, заподозрив друга в вероломстве, спокойно отправлялся к темному углу за домом, хорошо зная, что там его подкарауливает смерть от кинжалов брави, логическая развязка его терзаний.

На подмостках появлялся Оттавио — Жерар — в своей мучисто-белой маске и треуголке. Попыхивая фарфоровой голландской трубкой, еле держась на ногах от хмеля, Оттавио начинал свой монолог о пользе легкомысленного порхания по жизни, где самое главное — хорошо поужинать, где любые чувства, включая любовь и ненависть, — лишняя обуза, потому что все в этом мире на весах божественного промысла. «Весы безупречно точные, но гири внутри пустые! В одной из них — монета, в другой — влюбленный вздох, в третьей — мигрень, в четвертой — ведро или ненастье, и все человеческие деяния поднимаются и опускаются по прихоти этих весов». Но за сценой раздавался крик смертельно раненного Челио, теньями мелькали на заднем плане бегущие брави, сделавшие свое кровавое дело, и Оттавио мгновенно трезвел и прозревал. Он бросался к дому Клаудио, кричал: «Если ты его убил, я сверну тебе шею вот этими руками», — от недавней насмешливой бравады не осталось и следа, в нем теперь кипели неподдельное негодование и желание покарать убийцу. По слову критика, «почти на наших глазах сторали декорации показного равнодушия, дешевого эгоцентризма, и рождался другой человек, рождался в муках, борьбе с самим собой. . .»⁸¹

Финальную сцену спектакля — беседу с Марианной, предлагавшей в утешение Оттавио свою любовь и отвергнутой им, — Жерар превращал в реквием по утраченному другу, в отходную самому себе и своей романтической иронии. «Жерар подходит к самой рампе — лицо его было очень бледно, оно вытянулось и неожиданно стало похожим на трагическую маску, только без того нарочитого излома бровей, которым герой выражал иронию над людскими печальями».⁸² Последние слова, которые Жерар — Оттавио посылал в публику, были не только прощанием с молодостью и подведением ее грустных итогов, — то было напутствие зрителям, и его учительный пафос подкреплялся пронзительным лиризмом: «Моя веселость — словно личина фигляра, но и она не так истаскана, как мое сердце; мои притупленные чувства хотят сбросить ее... Прости же, веселье моей юности, безумная беспечность, свободная и радостная жизнь у подножия Везувия! Простите, шумные пиры, вечерние беседы, серенады под золочеными балконами... маскарады при свете факелов, долгие ужины под сенью деревьев и дружба. Нет мне места на земле».

То были слова, адресованные, прежде всего, молодым современникам Жерара, которых он неизменно защищал от нападков, потому что «понимал эту гордую и несчастную молодость, которая с беспечной бравадой и тайной печалью торопится себя растоптать».⁸³ Своим Оттавио он наставлял, сколь общественно опасен этот молодой человек, который, как писалось в «Леттр франсез», «ни во что не веруя, умеет убеждать и в дружбе опасен еще больше, чем в любви; он вызывает катастрофы, которые не в силах предотвратить».⁸⁴

Этим молодым героем вплотную займется кинематограф — в том же 1958 году, когда Жерар играл в «Капризах Марианны», на французский экран выйдет фильм Марселя Карне «Обманщики». При всей обветшалости мелодраматических приемов и психологической фальши эта картина сосредоточит свое внимание на поколении двадцатилетних, ставшем притчей во языцех шестидесятых годов, вошедшем в жизнь под названием — «черноблужников», «рассерженных», «раггеров», «битников», поколения, ниспровергавшем старую буржуазную мораль, но не создавшем собственной и противопоставлявшей прежним системам нравственных ценностей бунт и крайний аморализм. Чуть позже появятся «Кузены» Шаброля, «На последнем дыхании» Годара, психологические исследования нового социального типа.

Затем Жерар сыграл во дворце Шайо Пердикана в «Любовью не шутят» Мюссе под режиссурой Рене Клера.

Эта роль перекликалась с Оттавио, они в известном смысле близнецы, да и пьеса «Любовью не шутят» представляет собой парафраз мотивов и проблематики «Капризов Марианны». Там по вине Оттавио погибал Челио, здесь умирала Розетта из-за безответственной легкости Пердикана, занятого тем, как укротить строптивую Камиллу. «Любовью не шутят» насыщена еще большей иронической горечью и безнадежностью. В истории любви-вражды Камиллы и Пердикана Мюссе преобразил личные, необыкновенно запутанные отношения с Жорж Санд, и строки ее письма к Мюссе можно поставить эпиграфом к этой комедии: «Видишь ли, то, что мы делаем, можно назвать игрою, но ведь ставкой в ней служат наши сердца и наша жизнь, а потому игра эта вовсе не так забавна, как может показаться».

Пердикан — характер более сложный, чем Оттавио, это, пожалуй, единственный интеллектуальный герой Мюссе — юный вольнодумец, не ставящий ни в грош заповеди старших и общественные предрассудки, сомневающийся в себе, ищущий естественности в людских отношениях, отравленный романтическим скепсисом, не доверяющий этой естественности. По странной традиции на французской сцене Пердикана обычно изображали жестоким, циничным резонером (скажем, в той же Комеди Франсез). К сожалению, почти не сохранилось вразумительных свидетельств того, как играл Жерар Пердикана; заснятый на пленку Рене Клером спектакль оказался автору этих строк недоступным. Пожалуй, один критический пассаж стоит привести: «Первая заслуга Жерара Филипа в том, что . . . он жил той жизнью Пердикана, которая отчетливо вытекает из текста Мюссе. Кто такой Пердикан? Молодой человек на пороге самостоятельной жизни. Уже женатым встретит Пердикан следующее лето. Пока же он мечтает, неловкий и сентиментальный, каким бываешь только в двадцать лет. Застигнутый врасплох вопросами и упреками Камиллы, которая по знанию жизни старше своего двоюродного брата, он чувствует, что почва ускользает из-под ног, он теряется. Но постепенно Пердикан научается парировать, защищаться по мере сил, пытается улыбнуться, отшутиться. Наконец, увлекается собственным красноречием и раздражается импровизированным монологом. Внезапно Пердикан умолкает, удивленный тем, что так долго говорил. Он берет машинально свою куртку со скамьи и уходит. Ему грустно, он глубоко несчастен. Он готов ответить на любой вызов, готов на любую глупость. Конечно, он ее и совершает. . . Жерар Филип вернул нам юность, красоту и бессмертную прелесть Пердикана».⁸⁵

Думается все же, что суть и «сверхзадача» Пердикана — Жерара не сводилась к извлечению драматической и поэтической мощи Мюссе из-под напластований традиции. Свежие краски интерпретации — «непринужденность, изящество, горячность, мечтательная меланхолия», о которых писали поголовно все критики, — работали на ту же самую нравоучительность, которая воодушевляла Жерара в Оттавио. Она, в конечном счете, естественно вытекала из тех опытов национальной самокритики, которая объединяет почти все театральные работы Жерара Филипа пятидесятих годов. И, вероятно, в Пердикане он с особенной силой сумел рассказать о том, что так удивительно удавалось ему сделать в большинстве своих работ — «о молодости своего времени, — о ее надеждах и разочарованиях, о том, какой она хотела быть и какой стала».⁸⁶

Пердикан был последней ролью Жерара в ННТ.

1955 год ознаменовал начало второго послевоенного десятилетия. Итоги первого мало кого обнадеживали во Франции. Хотя наступило «атомное равновесие», а угроза третьей мировой войны уже не возникала неотвязным призраком перед французами, их повальными настроениями были усталость и безучастие. Французы как бы впали в психологическое оцепенение. В послесловии к переизданию своего романа «Завоеватели» Андре Мальро восклицал: «Когда Франция была великой? Только в те времена, когда не занималась сама собой. Франция достигала наибольшего величия, когда выступала от имени всего человечества. Вот почему нельзя без душевной боли наблюдать ее теперешнее молчание».

Застой общественной жизни сопровождался известным «параличом коллективной души», и французский кинематограф, ее точный отражатель, в течение ближайших нескольких лет напоминал мертвецкую. За шесть лет после талантливого дебюта Жака Тати («Праздничный день», 1949) не появилось ни одного крупного режиссера. Гвардия ветеранов — Ренуар, Кокто, Карне, Клер — все отчетливее заявляла об усталости. Даже явные удачи, вроде «Лолы Монтез» Офюльса или «Больших маневров» Клера, больше походили на подведение итогов, чем на свежее начинание.

И тем не менее ростки нового давали о себе знать. Разумеется, не на обкатанной дороге коммерческого фильма, в котором с переменным успехом подвизались Клузо, Деланнуа, Ив Аллегре или Отан-Лара, а в короткометражном фильме. В 1955 году появилась почти никем не замеченная картина «Короткая коса», сделанная фотографом ННТ Аньес Варда, тогда же Ален Рене выпустил свою короткометражку «Ночь и туман» о фашистских лагерях смерти, Жан Руш упорно упражнялся в этнографическом документализме. За три года (с 1955 по 1958) ландшафт французского кинематографа переменялся. Молодые критики под водительством Андре Базена, группировавшиеся вокруг журнала «Кайе дю синема» (основан в конце 1951 года), — Жан Люк Годар, Франсуа

Трюффо, Жак Риветт, Эрих Ромер отстаивали необходимость воссоздавать на экране живую реальность, пропагандировали «фотографическую теорию» кино Зигфрида Кракауэра, изложенную еще в 1949 году в книге «Природа фильма»; они изучали опыт итальянского неореализма, нарабатывали профессиональные навыки в документальном кино, называли своими учителями Жана Ренуара и Жана Виго, мастеров-реалистов тридцатых годов.

Во французском кино намечался разрыв между сороковыми и пятидесятыми годами. Конечно, он не был абсолютен — Рене Клеман со своей подвижной камерой и использованием «сырой природы» и Робер Брессон, считавший кинематограф способом индивидуального видения и переживания мира, без оглядок на коммерческие претензии экрана, служили ближайшим подспорьем молодым режиссерам. Но время их триумфов — 1958—1959 годы: в пятьдесят восьмом первый фильм Франсуа Трюффо «Четыреста ударов» получит премию в Каннах, в том же году Клод Шаброль приобретет международное признание фильмом «Красавчик Серж» из жизни французской деревни, в пятьдесят девятом увидят свет первенцы Годара и Рене — «На последнем дыхании» и «Хиросима, любовь моя». Кинематограф, опираясь на завоевания документального кино, возрастая на мастерстве Фрица Ланга и Орсона Уэллеса, шел на сближение с жизнью, эстетически осваивая ее и давая бой коммерческому экрану. В 1959 году уже складывались стилистические черты «новой волны» — ее подняли во французском кино те режиссеры, дебют которых в художественном фильме совпадал с их тридцатилетием, которые не работали ассистентами режиссера на коммерческих картинах, предпочитали делать свое, чурались халтуры и не припоровывались к вкусам обывателя.

Повторяем — их победы падали на 1959 год. В конце этого года умер Жерар Филип.

Знал ли он имена тех, кто будет делать погоду во французском кино шестидесятых годов? Да, знал — видел фильм Жана-Пьера Мельвиля «Боб-игрок», видел «Любовников» и «Лифт на эшафот» Луи Малля, восхищался своей давней партнершей Жанной Моро. Видел Брижитт Бардо в ее дебюте у Роже Вадима «И бог создал женщину» (1956) и даже предрек ей блестящую карьеру. А в ответ на восторженный рассказ Жоржа Садуля об этих новобранцах сказал: «Я бы хотел поработать с ними. Нельзя ли с вашей помощью наладить контакты? Я бы с радостью снялся у Луи Малля, Шаброля или Трюффо». Но не снялся, хотя старый знакомец Ален Рене предлагал ему сотрудничество в картине по роману Роже Вайана «Удары судьбы», хотя с Жераром вел переговоры Шаброль.

Конечно, не случись болезни оборвать жизнь Жерара, его союз с «новой волной» был бы вполне возможен — с тем же Рене и особенно с Трюффо. Все это так, но, думается, есть своя логика в том, что в последние годы жизни Жерар Филип оказался не в центре эстетических исканий французского кино, а на его окраине. Не надо забывать, что он был по-прежнему звездой первой величины, что сам выбирал сценарии, что с его волей считались. И выбирал он не Рене и не Шабрля, а Дювивье и Аллегре, и не Малля, а Отана-Лара, и сам в содружестве с Йорисом Ивенсом снимал на шведской натуре «Тили Уленшпигеля», костюмный, цветной романтический фильм, а не что иное...

Тему и сценарий «Больших маневров» Рене Клер вынашивал несколько лет, и отснятая им за апрель—июнь 1955 года картина в творчестве позднего Клера вовсе не случайна. Совершив свой иронический набег на французскую историю в «Ночных красавицах», он избрал мишенью «прекрасную эпоху», на фоне которой развернул похождения армейского доджуана в чикчирах, очаровательного лейтенанта драгунского полка Армана де ла Верн.

Романтическую тему Дон Жуана, к которой столько раз обращались писатели в XX веке (Камю, Фриш), Клер разработал в привычном ему жанре комедии, на сей раз недвусмысленно перекликающейся с водевилями Лабиша, которого в конце двадцатых он экранизировал («Соломенная шляпка», «Двое робких»). Да и мотив «мнимых любовников», поначалу игравших в любовь, а затем попадающих в ее сети всерьез и надолго, почти бродячий для литературы и для кино. Он гулял по верхним этажам изящной словесности в комедиях Мариво и Мюссе (его отзвук внятно прослушивается в прустовской истории Одетты де Креси и Свана), потом он спустился на панель, преобразившись в бульварные подделки Дюма-сына, Сарду, Эмиля Ожье. В тридцатые годы он кочевал по Голливуду, где самоуверенные и обольстительные Кларк Гейбл, Кери Грант или Фредерик Марч играли пронырливых журналистов и радиорепортеров, прикидывающихся влюбленными ради получения сенсационного материала и влюблявшихся ненароком.

Рене Клер использовал этот традиционный сюжет и поставил романтический фильм, хотя романтизм «Больших маневров» особого рода. Исследователи Клера любят сравнивать его с Жаном Ренуаром, стопроцентным реалистом, тем не менее не избежавшим заездов в романтическую эстетику (особенно в поздних лентах «Река» или «Золотая карета»). При этом часто подчеркивается, что «Ренуар изображает людей во имя того, что они есть такое сами по себе, Клер преподносит их зрителю ради того, что они та-

кое значат. У Ренуара герои пребывают в постоянном становлении и обновлении, у Клера они полностью обусловлены ситуацией».⁸⁷ Иначе говоря, для Ренуара важны живые личности, важно их самораскрытие на экране, существенна смысловая многозначность, которая извлекается камерой из «сырого» жизненного материала. Ренуар чуждается конструктивности даже там, где выступает реконструктором давних эпох и характеров (скажем, во «Французском канкане» или той же «Золотой карете»), Клера же по преимуществу занимает романтическая игра. Игра в том смысле, что стилизация ему важнее жизни, маски существеннее живых людей, игровая, выверенная ситуация представляется гораздо интереснее реального события.

В «Больших маневрах» стилизуется и артистически обрабатывается бродяжка-сюжет, кровно связанный уже не с романтической комедией Мюссе (хотя переключка мотивов с «Любовью не шутят» очевидна), а с ее низким, бульварным вариантом, водевилем и опереттой. Но своеобразие «Больших маневров» заключается в том, что тривиализированный бульварным искусством сюжет возвращается если не в романтическое лоно, то где-то по соседству с ним. На наш взгляд, в этой картине Клеру удалось пройти по той опасной пограничной меже, которая разделяет расхожий, рыночный романтизм и его «высокого» собрата.

Романтизм «Больших маневров» сквозит в том, что артистическая обработка темы лишена какой бы то ни было серьезности или поучительности. Ситуация — предлог для развлекательной, утонченной игры, не преследующей иной цели, чем развлечение. Любопытно, что в первоначальном сценарном варианте Клера героиня Мария Луиза, не вынеся вероломства Армана, открывала газ и кончала с собой, прислуга распахивала окна, и Арман, помня об условии, считал, что он прощен. Клер отказался от этой сюжетной уловки не только потому, что она мелодраматична, — она прозвучала бы досадным диссонансом в романтической кинокомедии, которую он задумал.

Свою комедию Клер впервые снимал в цвете. И это существенно. Тоскливый провинциальный городок, где в ожидании больших маневров томятся «душки офицеры», разнообразя доuku безобидными шашнями с местными дамами, армейские ужины с шампанским, кабачки в стиле «прекрасной эпохи» с шансонетками и соленым острословием, благотворительный бал, чаепития в обществе тамошних блюстительниц нравственности и старых дев, встречи в шляпном магазине — эти кадры дышат ностальгией Клера, и не случайно он их колористически стилизовал под милых

сердцу импрессионистов. Блеклые, как бы притушенные тона, контрапункты пестрых красок, когда сталкивается яркость драгунских доломанов с переливчатыми сплетениями палевого и розового, сиреневого и бледно-голубого, — цветовая гамма картины воспроизведена Клером любовно и тщательно, не без налета иронии.

Законы романтической стилизации определяют художественный строй фильма. Они же существенны для Жерара. Он сыграл Армана де ла Верн в полном согласии с режиссерским заказом — милым соблазнителем, завязывающим и распутывающим нехитрые связи с провинциальными прелестницами и дурнушками, существом бездумным и обаятельным в своих безобидных шалостях. Жерар ироничен к своему герою, но ирония его лишена хлесткости и язвительности — она едва сквозит, создавая особый флер вокруг Армана. Иного и не требовалось, потому что Клер предложил Жерару сыграть маску, а не живого человека. Жерар — Арман лишен безусловности и характерности — на протяжении фильма он не меняется, как не меняются герои водевиля вопреки любым превратностям. Он заключит с приятелями пари на роман с самой недоступной женщиной в городке, уловками и ухищрениями добьется взаимности у Марии Луизы, ее недоступность разожжет в нем любовь, сначала питаемую уязвленным самолюбием, потом перешедшую в настоящее чувство, в разлуке с Марией Луизой он будет мучиться и терзаться, переживать собственную безнравственность, вместе с эскадронам уйдет на маневры непрощенным и несчастным — так предписывает сюжет. Но ни в одной сцене Жерар не нарушает внутренней невозмутимости своей маски и ее статуарности, ни разу не дает почувствовать психологических перемен, «кружения сердца». И правильно делает — в художественной системе Клера они были бы неуместны, и это становится особенно понятным, если сравнить театральную игру Жерара с безыскусностью и трогательной естественностью Мишель Морган — Марии Луизы, которая в картине Клера кажется пришельцей из другого фильма, не из комедии и уж никак не романтической.

Критики нередко сравнивали Жерара в роли Армана с его Амедеем Рипуа и даже находили точки сближения. На наш взгляд, совершенно напрасно, потому что качества опытного соблазнителя не гарантия родства героев. В Армане нет ни на волос язвительного изучения живого национального характера, как нет и уникальности Рипуа. Жерар сыграл достаточно «одноклеточную» маску, забавлял ею зрителя, а не поучал или хотя бы заставлял задуматься. Ради забавы Клер и поставил «Большие маневры», и морализующий пафос фильма, пожалуй, по размаху равняется

происям оперетты. Пожалуй, отчасти был прав Михаил Ромм, сожалеющий, что «такой букет талантов не трудился над чем-нибудь более . . . достойным умных, блестящих маневров». И стоит посетовать, что Жерар сыграл Армана де ла Верн, а не что иное.

Впрочем, к этому «иному» Жерар тянулся, не всегда точно понимая, что ему нужно. Так, не успев отсняться у Клера на студии «Булонь», он в июле—октябре того же 1955 года работает с Ивом Аллегре в фильме «Лучшая доля». Эта картина далеко не лучшая среди лент Аллегре, как и роль инженера Перрена не принадлежит к актерским удачам Жерара.

. . . Строительство плотины в горах, изнурительный труд рабочих ночью и днем, одуряющий грохот камнедробилок, рев экскаваторов, забивающаяся в легкие едкая пыль. Всюду объявления: «Берегись силикоза!», «Берегись шатающихся досок», один неосторожный шаг, и сорвешься со строительных лесов в пропасть или угодишь в чавкающее жерло камнедробилки. Рабочая сила дешева, даже если погибнет десяток-другой, сразу найдется замена — в низине, в деревне безработные, все больше североафриканцы из Алжира, только того и ждут: очередной несчастный случай на строительстве — гарантия куска хлеба. Так гибнет алжирец Али, у его напарника, старика итальянца, легкие разъедены ядовитой пылью, его увольняют, им на смену приходят новые. . .

Фильм Аллегре традиционный, стопроцентно социальный, не претендующий на художественное новаторство, его пластика заемна, но добротна, чувствуется влияние Рене Клемана, «Битвы на рельсах», тем более что «Лучшую долю» снимал тот же оператор — Анри Алекан. Жерар играет хорошего инженера, дельного, немногословного, и хорошего человека. Он чуток к людям, бьется с администрацией из-за прибавки рабочим, не щадит на строительстве себя, хотя здоровье его оставляет желать лучшего — Перрен страдает грудной жабой, мучается одышкой. Но когда грунтовые воды затопляют штреки и в шахте происходит обвал, а шахтеры оказываются замурованными, Перрен вместе с остальными всю ночь орудует киркой и лопатой, расчищая заносы. Эта ночь подводит итог его пребыванию на плотине — из-за пошатнувшегося здоровья он оставит строительство, медицинскую сестру Мишлин, которую любит, спустится в деревню, где ждет неизвестность.

Все, что делает Жерар — Перрен в картине Аллегре, достойно, почти примерно, и эта показная, форсированная примерность по ходу фильма сначала настораживает, а потом начинает претить. Актерская тема «категорического императива» в Перрене — Жераре оказалась лишенной той характерности, эмоциональности и

безусловности, без которых она мертва, ходульна, демагогична. Больше того, если отвлечься от мысли, что инженера Перрена играет великий актер Жерар Филип, то со всей очевидностью можно заметить, что перед нами социальная маска, художочная и маловыразительная. У Аллере Жерар потерпел первую серьезную неудачу, причем неудачу принципиальную — он попытался втиснуть себя в тесные рамки шаблона, изо всех сил старался «расподобить» его и очеловечить, но ничего не вышло — опыт работы в фильме, обезличенном и третьеразрядном, хотя и расхваленном журналом «Регар» за то, что в нем «выразительно показана борьба рабочих против безжалостно эксплуатирующих их предпринимателей», не сулил Жерару радужных перспектив. Впрочем, второго «Перрена» он, к счастью, не сыграл, а возможно, не успел.

Но успел сыграть и поставить «Тилья Уленшпигеля» совместно с Йорисом Ивенсом в 1956 году. Сам Жерар, изменив прежней сдержанности, радостно и активно подготавливал зрителя к встрече со своим новым кинодетичем. Киножурналы пестрели его многообещающими рассуждениями: «В «Тиле Уленшпигеле» меня привлекает не только образ самого Тилья, но главное — увлекательная возможность показать народ Фландрии и ее историю», — или: «... светлый ум, искрящийся остроумием и дерзостью, доброе сердце, безрассудная храбрость и благородная душа — таким я себе представляю Тилья, полулегендарного героя средневековой Фландрии. Тилья похож на Фанфана, но мне сейчас гораздо важнее их отличие. Одно, весьма существенное, заключается в том, что Тилья по-человечески гораздо глубже, в нем больше чувствуется обобщенность. Да и исторический фон в «Уленшпигеле» не чета «Фанфану» — тут и реформация, и разгул католической инквизиции, и движение гезов».⁸⁸

Все это и в самом деле есть в книге Шарля де Костера, этой «Библии Бельгии», как ее называют на родине, но есть еще поразительная словесная цветистость, срастившая в себе простодушный слог народной легенды с сухощавой дикцией исторической хроники, причудливость фантастики с натуралистической обстоятельностью. И еще есть мощный ренессансный пафос духовно раскрепощенной личности, посрамляющей ночь средневековья и поднимающей фламандцев на борьбу с ее мрачными силами. Из фильма Жерара ушел вольнолюбивый дух народной книги, ушла ее историческая конкретность — душные времена испанского владычества над Фландрией под знаменами Карла V, Филиппа II и святой инквизиции, летящая гарь с пожарищ, где некогда цвели шумные города и веси, пепел костров, на которых горели инакомыслящие

гезы, живая, терзаемая и бунтующая плоть истории. Ушла полнокровная фигура Тиля, забавника и озорника, сказочно отважного бойца с испанцами.

Остался заурядный приключенческий фильм, события которого сконцентрированы вокруг Тиля — Жерара. Сам по себе он веселый и приятный — головокружительные погони, пленения и чудесные избавления от опасностей, — и омрачают его два-три драматических эпизода: казнь отца Тиля Клааса, печальное одиночество Неле. Но и они не нарушают карусель фламандского озорника Тиля, который то обводит вокруг пальца отряд нерасторопных испанцев, то дурачит герцога Альбу (Жана Вилара, весьма симпатичного наместника испанского короля, разом пустившего по ветру древнюю легенду о своей свирепости), то, шутя-играючи, устраивает переправу войска Оранского и, совершив доброе дело для отечества, возвращается к Неле (Николь Берже, хотя не вполне понятно, почему он так рвется к этой бесцветной мямле). В Тиле Жерар заново проиграл Фанфана, облачив его на сей раз во фламандский костюм и лишив национальной характерности. Конечно, его Тиль мил, добродушен, порывист — лихо проделывает сложнейшие акробатические трюки на церковной колокольне или на карнизах главной башни, с неподражаемой ловкостью купает в ледяной реке начальника войска наемников Стальную Руку, озорничает, ерничает. Но если в Фанфане была уникальность, то Тиль похож на его тиражированного двойника. Впрочем, компрометируют тему Уленшпигеля пронзительный анилиновый красок, павильонная бутафория и роскошные снега, снятые на шведской натуре...

Последние годы жизни Жерар снимался особенно много, почти без разбору, кочуя из павильона в павильон, не давая себе отдыха, лихорадочно, словно его что-то подгоняло. Он пробовал себя в разных жанрах — комедии, мелодраме, — разных ролях, не брезгуя совсем маленькими, просто поделками, вроде трубадура в картине Саша Гитри «Если бы мне рассказали о Версале» или лакея в «Жизни вдвоем» Клемана Дююра. От Аллегре он попал в руки Жака Беккера, потом к Дювивье, Отану-Лара, Роже Вадиму и, наконец, к Бунюэлю. Роли были неравноценны, как неравноценны сами режиссеры, но когда сегодня пересматриваешь эти последние работы Жерара в кино, при всей разности в них есть и нечто общее, объединяющее роли, — усталость, почти надломленность актерской темы Жерара Филипа, когда она не естественно транспортируется, а насильственно, когда ее звучание не кажется неожиданным или привычным, а надтреснутым, с тусклыми, порой фальшивыми модуляциями и обертонами. И причина этого печаль-

ного факта, думается, лежит вовсе не в том, что снимался он у режиссеров средней руки, как нередко объясняют критики. С Отаном-Лара и Аллегре он работал раньше и вполне успешно, а Беккер и тем более Бунюэль никак уж не попадают под такую рубрику.

Фильм «Монпарнас 19» снимался в августе—ноябре 1956 года, а 4 апреля 1957 состоялась его парижская премьера в кинотеатрах «Колизей» и «Мариво».

В титрах фильма Жака Беккера обозначено, что снят он по роману Мишеля-Жоржа Мишеля «Монпарнасцы» и что центральный герой его Модильяни. Тот самый Амедео Модильяни, великий художник, о котором существует добрая сотня биографических книг, романов и исследований.

По выходе картины на экран Беккера мало кто хвалил, но и не ругали — скорее почтительно журили, недоумевая, с чего это он, Жак Беккер, мастер с отменным вкусом, создатель знаменитых «Золотой каски» и «Не тронь добычу», снял фильм, претендующий на биографическую ленту, да еще по сценарию Анри Жансона, написанному специально для Макса Офюльса, которому смерть помешала сделать цветной костюмный фильм про художническую монпарнасскую братию. Недоумевали, зачем Беккеру понадобилось превращать легенду о Модильяни в мелодраму с полным набором штампов и эффектов и почему на главную роль он пригласил Жерара Филипа, актера, принципиально «не мелодраматического». Анна Ахматова в своих воспоминаниях о парижских встречах с Модильяни аттестовала картину Беккера коротко и жестко: «пошлый фильм».

Навряд ли в «Монпарнасе 19» найдешь пошлость, как нет в этой предпоследней работе замечательного режиссера ничего кощунственного по отношению к подлинному Модильяни. Смысл фильма Беккера и его художественную природу точнее других определила Инна Соловьева, заметив: «Героем Беккера выбран реальный исторический персонаж — живописец Модильяни, но к его личности и творчеству фильм Жака Беккера и Жерара Филипа... не имеет прямого отношения: это парижский сказ об искусстве, о судьбе мастера... Беккер снимает среду, рождающую «сказ».⁸⁹

В «Монпарнасе 19» Жак Беккер остался верен своим эстетическим пристрастиям, о которых не раз заявлял: «Когда находишь историю, которую хочешь рассказать, нужно поместить ее в определенную среду. Облик этой среды, поиски необходимой, точной, списанной с натуры детали сообщают характеру живую рельефность».⁹⁰ Инна Соловьева тонко пишет о том, с каким тщанием Беккер воссоздает атмосферу подлинного Монпарнаса начала

века, его бьющуюся и пульсирующую «материю жизни», в которой вызревает и от которой отпочковывается художник-мастер, возросший на ее соках. В фильме Беккера и вправду живут в своей подлинной и прекрасной материальности монпарнасские кабачки и бистро, живая их характерность и сутолока, живут покатые, кривые улочки в погожий парижский день или под зарядившим дождем, плетеные стулья, выставленные на просушку, притуленная к стене скрипка, крепкие бочкастые кружки, из которых тянут густое красное вино. Беккеровская поэтическая предметность в «Монпарнасе 19» налицо, и ее ни с чем не спутаешь. Есть в нем и отмеченная критиком «стихия народного естественного уважения к творчеству. Как есть и стихия буржуазного неуважения к творчеству, буржуазной подозрительности к творчеству». Особенно в тех немногочисленных кадрах, когда простые люди, обитатели этого парижского района, с сосредоточенной любознательностью и почтением следят за тем, как карандаш Модильяни выводит длинные, слегка скошенные линии, когда полицейский комиссар требует снять с витрины «Обнаженную», коробящую его представления о живописи «неположенностью» самого рисунка, или когда богатый янки хочет купить картину Моди, чтобы использовать ее в качестве рекламы на флакончиках новой туалетной воды...

Только думается, что в «Монпарнасе 19» Жака Беккера нет того счастливого равновесия между условностью мелодрамы и натуральной безусловностью ее пластического языка, как было в «Золотой каске», где бульварная история о любви золотоволосой Мари, связанной с бандитской шайкой, и честного рабочего парня приобрела пронзительную житейскую достоверность, где мелодрама отступала, высвобождая место откровенной лиричности и задушевности. Такой достоверности в «Монпарнасе 19» не отыщешь, и фольклорно-собираТЕЛЬный образ мастера-художника в фильме отесняется марионеточной фигурой Моди, очень, между прочим, похожего на Тулуз-Лотрека из знаменитого бульварного романа «Мулен Руж». Модильяни у Беккера по сути дела анонимен, как анонимно клише «беспутного гения», столько раз переживавшего превратности ординарной мелодрамы.

А она в фильме налицо, и беккеровская «материя жизни» не растворяет ее в себе — между мелодрамой и пытливым всматриванием в жизнь камеры Беккера очень часто существуют средостения, обрекающие их на раздельность. Мелодрама постоянно берет верх. Страсть-ненависть богатой бездельницы Беатрис к Моди, хмельные перепалки с мордобитием и дебошами, голубиная чистота девушки Жанны из добропорядочного буржуазного семей-

ства, с которым она порывает из покорной любви к мятущемуся художнику, «рай в шалаше», сменяющийся пьяными надрывами вроде истерики на набережной Сены, когда Моды в отчаянье пытается утопиться и швыряет деньги в реку, ночной туман, в котором пьяный Моды как бы разыскивает свою смерть, и его агония в больнице для бедняков, пока Жанна кротко наклеивает марки и разрисовывает новогодние открытки. В фильме есть еще и бульварный рок в обличье таинственного господина Мореля, сумрачной тенью наплывающего на самые кризисные повороты мелодрамы и триумфирующего в финале, скупая полотна непризнанного гения... Несмотря на излюбленные беккеровские темы — дружественной коммунальности (друг Зборовский, опекающий Моды), противостояния любовью жизненным тяготам, — мелодрама одерживает верх еще и потому, что Модильяни сыграл Жерар Филип.

Когда-то Жак Беккер говорил о том, что своей подлинностью итальянские неореалистические ленты обязаны «незнакомым актерам», и хвалил Жана Ренуара за то, что тот в тридцатые годы в картине «Тони» снял не Фернанделя, а безвестного Шарля Блаветта, придавшего фильму особую правдивость и безыскусность.

Сними Беккер в своей ленте не актера-легенду Жерара Филипа, а неизвестного и нужного ему типажа — новобранца, может быть, она существенно выиграла бы, как выиграла «Золотая каска» с Симоной Синьоре и Серджем Реджиани, только входившими во французский кинематограф начала пятидесятых годов. Жерар, на наш взгляд, не только не размыл мелодраматические контуры фильма, а усугубил их. Он не мог привнести в стилистику Беккера той безусловной естественности и того «богоданного реализма», каким отличается Жан Габен в «Не тронь добычу» того же Беккера. Жерар в Моды сыграл, профессионально и честно, как все, что он делал, забубенного пьяницу, топящего в алкоголе тоску, неприкаянность и отчаяние от непризнанности. Сыграл впервые чересчур смачно, не боясь надсадности и гипертрофии переживаний, но эти качества и не контактировали со стилистикой Беккера. Кроме того, круг ассоциаций, связанный с постоянной актерской темой Жерара Филипа, о которой мы уже много говорили, оказался вдруг скомпрометированным броской мелодраматической игрой. Тема Жерара не сверкнула в Моды новой гранью, не обозначился сыгранный или неожиданный ее поворот, как случилось с Хорхито в «Горделивых». Она никак не прозвучала и конфузливо замкнулась в немоте: в мелодраме ей попросту нечего было делать. Это был заезд Жерара в область, чуждую его актерской природе. Впрочем, в мелодраму Жерар попадал еще не раз. Сна-

чала сыграл Саккара в пошлой и утомительной экранизации романа Золя «Накипь», сделанной Жюльеном Дювивье. Потом снялся в фильме Клода Отана-Лара «Игрок», по повести Достоевского, «в этой мешанине из кричащих красок, насадных воплей, рулетки и пустопорожней болтовни», по выражению критика тех лет. Пожалуй, лишь в двух последних работах Жерара в кино робко обозначился выход из кризиса актерской темы. Прежде всего, в Вальмоне из «Опасных связей» Роже Вадима, экранизации шедевра Шодерло де Лакло. Перенеся в современность похождения виконта де Вальмона и маркизы де Мертей, их плетение любовных интриг и любовных сетей, Вадим многозначительно заявлял: «Я не хочу проводить прямой параллели, но сегодня мы живем в обществе, которое исподволь и неуклонно разлагается». «Опасные связи» (1960) вызвали сенсацию. Восемь министров рещали прокатную судьбу картины, поскольку герой фильма Вадима — Вальмон, крупный дипломат и сотрудник министерства иностранных дел, погрязший в разврате и аморализме, — естественно, смутил правительственные круги. Его-то и сыграл Жерар Филип. Сыграл уверенно, но вяло, словно решив без боя уступить лавры Жанне Моро — Мертей (в фильме его супруге), вдохновительнице и строителнице любовных похждений Вальмона. В нем Жерар пытался возродить тему национальной самокритики, тему Рипуа, «дошедшего до степеней известных», но Рипуа уставшего, безрадостного, по инерции управляющего своими романами, сломленного. Тем не менее саркастический пафос на сей раз прозвучал приглушенно, умеряемый конформистскими настроениями ленты Вадима. Однако разработка темы Рипуа была продуктивной — она великолепно контактировала с западным кинематографом начала шестидесятих годов, ибо после «Сладкой жизни» Феллини он открыто заговорил о безнравственности, ставшей нормой жизни высших кругов буржуазного общества.

Постоянная тяга Жерара к контрастным ролям, но варьирующим его актерскую тему, сказала в последней работе, у Бунюэля в фильме «Лихорадка приходит в Эль Пао», после многочисленных перемонтировок и купюр превращенном по воле продюсера в талантливый, но бессвязный набросок. Жерар сыграл идеалиста-интеллигента, отстаивающего при тяжелом режиме диктатуры свою позицию невмешательства и непротivления злу, видящего во внутренней свободе спасение от враждебного общественного давления. Бунюэль собирался снимать Жерара в парафразе легенды о страстях Христовых, нового «Насарина». Но это осталось только проектом.

ПОСЛЕДНИЕ СТРАНИЦЫ, ПРЕДВАРЯЮЩИЕ ЭПИЛОГ

Длинный солнечный луч пробился наконец сквозь плотную ткань тяжелой шторы и, легко прорезав комнатный полумрак, замер на глянцеви́том желатине обложки Еврипида в издании Гарнье. Сама книжка, раскрытая на «Ипполите», лежала рядом с подушкой, и краешком глаза он мог пробежать строчки, выхваченные светом:

Если в душе я помыслию, как боги добры и велики,
Стихают муки.
Но опять исчезает надежда,
Только о судьбах людских и о доле подумаю смертных.
Все переменчиво, все непрочно.
И мелькает судьба человека,
Как спицы в колесах.*

Сегодня он постарается дочитать «Ипполита» до конца. Сегодня! День уже стучал в окно его парижской спальни на улице Турнон, и так странно было ощущать свое изнуренное болезнью тело, ставшее до нескладности длинным и непослушным, когда там, за шторой, за омытыми утренним светом стеклами розовеют прихваченные осенью каштаны. В сотый раз он ощущал что-то несуразное и донельзя пелепое в том, что все труднее становится повернуть руку или голову, что мысли путаются и утрачивают ясность. Подумать только! Еще четыре месяца назад трещал мотор кинокамеры, скрипела тележка, и по павильону зычно раскатывалась зашипающая и резкая речь Луиса Бунюэля. Эти исхудалые руки с тонкими, почти заострившимися пальцами, так что с безымянного сваливается массивное обручальное кольцо, еще помнят зной раннего мексиканского лета... Его первый и последний фильм с Бунюэлем, их первая и последняя долгожданная встреча. Фильм получился средний, но у Бунюэля всегда так — или гениальная лента вроде «Насарина», или проходная. Как-то он смон-

* Перевод А. Пиотровского.

тирует «Лихорадка приходит в Эль Пао»? . . . Но там, в Акапулько, лихорадка пришла к нему, вероломно напала на него под утро: озноб, приступы тошноты, его корчило, жгутом стягивало нутро, и он метался на отсыревшей к утру простыне . . .

Он думал, что не выйдет из мексиканской больницы. Тамошние врачи признали воспаление почек и настаивали на немедленном возвращении в Париж. «Жаль расставаться с жареными рыбками на пляже Рокета,— отшучивался он.— Отдохну у себя в Руйере». Но из зеркала глядело чужое лицо: землисто-серое, с желтыми кругами под глазами, лихорадочно блестящими от бессонницы. Потом . . . Что было потом, лучше не вспоминать, но оно лезло, непрошено и неотвязно, в голову. Белая тишина операционной . . . темнеющий шов, косой коричневой меткой приставший к животу, недобрый свидетель того, что кто-то тебя резал и потрошил. Тягостное чувство собственного несовершенства и ярость при мысли, как непрочна и слаба твоя плоть, в которой бьется пленницей душа, презирающая косную и тленную оболочку.

Потом из темной расселины сознания прозвучал низкий, теплый голос Анн: «Видишь, дорогой, все уже позади. Небольшое воспаление печени — не волнуйся и спи. . .»

Особенно страшно было одному, без чужой помощи подниматься к себе на третий этаж. Судорожно вцепившись в перила, стиснув зубы, он преодолевал марш за маршем, ноги, как чугунные, тянули вниз, и в висках стучало так, что, казалось, голова не выдержит и разорвется. Как он радовался знакомому темно-синему коврику у дверей, какой обжитой и приветливой казалась привычная прихожая с «Китайскими рыбками» Матисса. Он был дома, он сам пришел сюда, и это победа. Победа над страхом, над болезнью, торжество духа над телом. . .

Пухлая записная книжка, вся испещренная его пометами и замечаниями, лежит у лампы на ночном столике. Он смолodu привык доверять бумаге свои мысли: раньше — потому что любил беседовать сам с собой, теперь — потому что дел прибавилось, а на память уже опасно полагаться. Вязь слов, выведенная мелким, торопливым, но разборчивым почерком,— вот и все, что осталось от тех долгих вечеров в Раматюэле, когда он перечитывал Корнеля, Мольера, Мариво, Шекспира и вырисовывал кривую своей театральной судьбы.

Теперь уже не верилось, что когда-нибудь все эти планы оживут. Он листал книжку, почти рассеянно, со странным недоверием, будто эти неровные строчки писаны не им, а незнакомцем или, наоборот, кем-то очень хорошо знакомым, но давно умершим.

«Обязательно поставить Корнелия — «Комическую иллюзию» (восстановить купюры в V акте. Так хотел сам Корнель). «Медею» (не пародия ли это на трагедию?), «Камеристку» (причудливые поступки Алидора объясняются его непомерной требовательностью к себе и гордыней, равно как и страхом перед собственной старостью и перед тем, что постареет она. . .), «Вдову, или Обманутого обманщика» (есть что играть, особенно между стихотворными партиями, действие брызжет, прямо пенится). Хорошо бы поставить «Дворцовую галерею», «Королевскую площадь», «Горация», «Цинну», «Родогюну», «Лжеца», «Гераклиуса». . . А вот запись: «Мольер — для меня через двадцать лет: «Ревность Барбуе», «Ветреник» (Маскариль), «Школа мужей» (Сганарель), «Несносные» (Эраст), «Школа жен».

Он листает страницы, и память услужливо разматывает ленту воспоминаний. Они непохожи на старый фильм, краски еще живы, еще звучат, путаясь и забывая друг друга, обрывки голосов, и ему не вырваться из их шепчущего приюта. — «Обязательно попробуем летом «Гамлета» . . . — «Я уже перечитал переводы Марселя Швоба и Пьера Лейриси. Какой лучше, не знаю. . . но «Быть или не быть» надо начинать скороговоркой, почти проглатывая, словом, никак не подчеркивая . . .»

Эти клочки разговора с Питером Бруком застряли в памяти. Беседовали в Лондоне, кажется, весной, в марте. Да, вот и пометка: To be or not to be переписан по-английски, размечены акценты и паузы . . .

Мокрый, теплый март, серая Темза, особенно весной непохожая на Сену с ее коричневатой дымкой над водой и гортанными криками чаек. Они с Анн стоят на Трафальгарском свере у памятника Нельсону. Но почему-то сквозь мгlistую завесу проглядывает по-осеннему матовая зелень стратфордских ильмов, серебристо мерцает гладь Эвона, и то наплывает, то отдалается голос Лоренса Оливье, — он уже почти разбирает слова. Это Отелло, монолог перед сенатом.

Кажется, на замечательном спектакле они были вчера, но прошло уже без малого два месяца. Всего два месяца, а все это уже было очень давно, в другой жизни, которую, увы, не вернешь. Когда-то. . .

Он обвел взглядом комнату: утренний свет все упорнее разгонял тени, и по широкой солнечной полоске на потолке он знал, что будет погожий ноябрьский день. Контуры предметов, выплывавшая из полумрака, очерчивались все резче и суше: поблескивали склянки с лекарствами на столе, белели обложки Корнелия и Мо-

льера в «Плеяде», темнел прямоугольный проигрыватель с замершей иглой над «Сонатой» Моцарта.

Последнее время он его слушал чаще, чем обычно. Особенно в Руйере. Тогда, в июле . . .

Он уже почти явственно ощущал запахи провансальской ночи: тяжело пахли эвкалипты, замершие часовыми у обочины дороги, несло горевшей травой — после дождя тамошний фермер господин Кувьер имел полное право поджечь ее, потому что закон запрещал жечь только сухие травы. Воздух отдавал чесноком, укропом, лавандой, которую Анн обычно держит в шкафу между бельем, и придорожной пылью, которая запорошила тронутые румянцем виноградные гроздья. Сидя на веранде, он дожидается ночи, в сотый раз окидывая взглядом разлапистые ветки на фоне выгоревшего за день голубого, а потом желтеющего неба.

Руйер — его прибежище, розовый дом за камышовой изгородью, почти сжавшийся под натиском курчавых лоз. Вокруг дома — двадцать два гектара леса, пять гектаров лугов, виноградники, которые, увы, до сих пор не дали ни капли вина, сколько он ни старался. Руйер ему принесла Анн «в приданое», но все здесь сделано его руками. Все просто, никакой роскоши: стены побелены известкой, пол выложен красной плиткой, стоит деревенская мебель. Между двумя рослыми мушмулами, под навесом — каменный потертый стол, украшенный красно-зеленой керамикой. Он длинный и похож на древний алтарь. Под пробковым дубом с ободранной корой кусты буганвилеи, которые в полдень совсем лиловые, на лужайке колодец да солнечные часы со стертыми делениями.

Он сидит в шезлонге в порыжелых старых джинсах и клетчатой рубашке, сидит с голой грудью и следит за тем, как сумерки расплзаются над Раматюэлем. Поселок прилепился к склону холма, у самого моря, и как бы нависает над дорогой, которая делает несколько петель меж сосен и олеандров, пока не добирается до цементной ограды, окаймляющей кладбище, где почти нет могил.

Он не любит осенний Раматюэль, но больше всего огорчается оттого, что из-за его болезни остановилась перестройка дома. В кустах, точно окаменевший динозавр, застыл бульдозер. Старый облезлый форд, купленный им на первый театральный гонорар, горюет без хозяина. А ведь как бывало прежде!

Он заводил свою колымагу, издали похожую на огромного кузнечика, и уезжал до света в Сен-Троpez, пока на его курортных улицах еще не появлялись богатые бездельники, снобы и золотая молодежь, съезжающая сюда со всех концов Франции. Как хо-

рошо ему помнится терраса в кафе Сенекье, кофе со свежим молоком и горячие, хрустящие рогастики. Но чаще на пляж отправлялись всем семейством, выбирали пустынное место под тростником, где проводили три блаженных часа, потом возвращались, закусывали и отдыхали в прохладных комнатах или под соснами. Затем он обсуждал с трактористами и каменщиками планы дальнейших хозяйственных перестроек, и перед его отъездом в Париж те конфузливо мяли фуражки в измазанных известью руках и говорили: «Вот увидите, господин Филип, как на будущий год будет тут красиво . . .»

Здесь и вправду рай, если бы не его болезнь. И больше всего на свете он жалел в свой последний приезд в Руйер не о том, что давно не выходил на сцену и соскучился по Вилару,— ему жаль, что больше он не может размахивать топором, корчевать деревья, валяться на сене и лазать по соснам, испуская дикарские крики, которым позавидовал бы Тарзан. За неделю тело чернело от южного загара, крепили и округлялись мускулы, и он возвращался в Париж, полный сил и воодушевления, как юный Растиньяк.

Утро уже вошло в его дом, по-хозяйски заглядывая в углы и высветляя потемневшие обои на стенах. Сейчас встанет Анн, подымутся в школу Оливье и Мари, которым он так давно не рассказывал о приключениях ушастой и смышленной сластены таксы Зоэ, сочинявшихся им ежевечерне.

Да, болезнь вероломно захлопнула дверь в тот бесконечно ему послушный и простой мир, который был теперь особенно мил и дорог. Он любил в нем все — отливающие никелем ручки на дверце автомашины, шнурки, из которых делал галстуки на парадные приемы, пушистые сугробы в Люксембургском саду, японские фильмы, булжники, при помощи которых показывал Вилару греческого дискобола на древней арене Эпидавра . . .

Ничего, он попробует выкарабкаться, хотя силы непоправимо и жестоко убывают. И через месяц они с Анн обязательно поедут в Швейцарию . . .

Анн входит на цыпочках в комнату. Лицо Жерара обращено к ней, открытые глаза с выцветшей желто-зеленой радужной оболочкой и отливающими перламутром белками уставлены в одну точку, руки ладонями вверх покоятся на одеяле. «Сколько он сможет прожить?» — «Месяц, самое большее полгода». — «Он будет мучиться?» — «Нет, смерть наступит от истощения», — разом пропосится у нее в голове. Анн не плачет,— она механически поднимает с пола томик Еврипида, закрывает Жерару глаза и долго

сжимает в руках его холодные, уже костенеющие пальцы. Когда-то в запорошенном снегом ночном Люксембургском саду он сказал ей: «Если придет беда, будем держаться достойно», — и она ответила: «Обещаю тебе это». Теперь, когда черта подведена и всему конец, ей придется сдержать слово и всю тяжесть удара принять на себя.

Знал ли он, что у него рак печени и нет никаких надежд? Вряд ли... «Ты думаешь, через две недели я смогу принять ванну?» — это он спрашивал у нее еще вчера. Больше не нужно лгать ему, друзьям, лгать его матери и, может быть, самой себе — беспощадная правда простерта прямо перед ней, надо собрать все силы и ничем не выдать того смутения и ужаса, с которым ей придется встречать каждый будущий час без него на этой земле. Самое трудное — дети. Она еще не знает, что им скажет...

В их спальне на столе в резной рамке стоит фотография — та самая, что появилась на первой полосе во всех газетах погожим ноябрьским утром 1951 года. Жерар в клетчатой куртке танцует с молодой женщиной. Она снята со спины, она рослая и крепко сбитая, темные, гладкие волосы коротко подстрижены. Она в шерстяной кофточке и белой блузке, на правом плече висит кожаная сумка, из которой торчит голова таксы, уставившей в объектив бархатные изумленные глаза. Это Зоэ... Карточка уберегла от забвения миг времени, когда они были вместе, но слова давнишней утренней беседы спасены памятью Анн.

- Жаль, что тебя сфотографировали со спины.
- Что ж тут удивительного? Целились ведь в тебя.
- Думаешь, никто не догадался?
- Уверена.
- А правда, у Зоэ страшно фотогеничная морда?
- Боюсь, как бы, ошалев от славы, она не стала кинозвездой.

С меня и одной довольно.

- Значит, никто не понял, с кем я танцую?
- Как видишь.
- Забавно.
- Еще бы!
- Значит, и в наше время можно хранить тайну?
- Ты только не играй в прятки с Жанно и Рене.
- Ты права, осталась одна неделя...

Жанно — это Вилар, Рене — это Клер, они были выбраны свидетелями при бракосочетании, которое должно состояться через неделю в Нейи.

В газетах под этой фотографией шла подпись: «Вчера в Сюрене Жерар Филип открыл бал с юной, никому не известной девушкой, которую наудачу выбрал из толпы».

Этим пышным и ликующе-легкомысленным празднеством завершился «уик-энд в Сюренах» — так Жерар с Виларом окрестили продолжение Авиньонского фестиваля в очаровательном, зеленом и кукольном городке. Два триумфальных дня, когда за взрывами аплодисментов, встречающих «Сида» и «Матушку Кураж», еще никому не мерещились просторные и надежные подмостки во дворце Шайо, отданные во владение Вилару. Покамест его труппа — бродячие комедианты, и Жерар радуется этому, как ребенок. Но еще больше веселится он оттого, что вчера они с Николь танцевали перед двухтысячной толпой, и никто даже не заподозрил, что они втайне от всех помолвлены.

Свадьба состоялась 29 ноября в Нейи. Мэр господин Перетти назначил гражданскую запись на половину десятого утра (никакого венчания, по просьбе Анн), а о своем «свидетельстве» Клер с Виларом узнали накануне. Скрытничанье, пресловутые шалости Жерара, его неумная любовь к сюрпризам или ребячливый авантюризм? Ни то, ни другое. Скорее — чувство самосохранения, желание оберечь свою жизнь звезды, кумира, легенды от суетных журналистских рассказней, болтовни и сплетен. Но они, конечно, появились. «Почему она? Кто же эта Николь Фуркад?» — спрашивали друзья, но Жерар никому не желал давать объяснений. Это всех интриговало, как распяляло воображение и то, что Мину была недовольна женой Жерара и в день свадьбы даже не пришла поздравить молодых.

Ревность, эгоистичное желание сохранить над обожаемым сыном свой авторитет и влияние? Или твердость, мужская сильная воля и необщительность Анн внушали неприязнь Мину — все то, что покорило Жерара пять лет назад в пиренейском поместье Гюшес, где они отдыхали с Жаком Сегюром. Тогда ее еще звали Николь, позже Жерар сам перекрестил ее в Анн, считая это имя более поэтичным, тогда она была замужем за дипломатом Фуркадом, от которого ушла с семилетним сыном к Жерару.

Анн — первая женщина в жизни Жерара, противопоставившая его капризной ребячливости, романтическому прекраснородушию и мечтательности трезвость и критичность оценок, напряженность интеллектуальной жизни, пронический максимализм.

«Я не люблю волшебные сказки и не верю в фантазии. Для меня красота реальности превосходит всякие надуманные прикрасы». Так она говорит. И это не фразы. Анн — первая евро-

леянка, проделавшая на осле, верблюде и пешком путь по исторической «дороге шелка» из Китая в Индию, которой когда-то прошел Марко Поло через Тибет, Гималаи и Кашмир. Об этом поразительном путешествии она написала в книжке «Азиатский караван», документальной, умной и немного пресной, безо всяких восторженных или лирических уклонений в сторону. Она снимала фильм для Музея Человека, интересовалась социологией и экономикой, с головой уйдя в журналистику.

Друзья за глаза называют ее «женщиной с чертовской волей и чертовским мужеством». Недоброжелатели за ее спиной ворчат, что «у этой старухи кошмарный характер», что она просто «чудовище, начиненное политикой».

Жерар любил Анн, восхищался ею, старался в отношениях с ней избежать того, что называл «поверхностной романтикой», и нередко цитировал замечание Ницше о том, что «брак — это еще и продолжительная беседа». Любовь к Анн он показывал всем без ложной скромности — за кулисами в театре брал на руки, целовал, не стыдясь нескромных и любопытных глаз. Никто не помнил, чтобы она говорила глупости или допустила досадную бестактность. Ее суждения о костюме, об освещении, об актерской игре были если не всегда точны, то, по крайней мере, интересны. Жерар прислушивался к ней, порой доверяя ее неискушенному глазу больше, чем Вилару. Она любила кинокамеру и считала, что ничто в мире не может больше задержать ускользающую из рук жизнь, сохранить очарование момента, продлить его. И ничто не открывает грубую правду и красоту жизни так, как фотография. Вместе с Анн он заснял Авиньонский фестиваль.

Для него Анн действительно стала основой того домашнего и сокровенного мира, куда она принесла с собой столько вещей, о которых прежде он даже не подозревал. Этот мир был в трех ликах.

Первый, обжитой, налаженный, невозмутимый, обитал в просторных и светлых комнатах на улице Турнон, где стояла современная, строгого стиля, скупо подобранная мебель, но было много книг, цветов и игрушек, к которым Жерар питал слабость. Рядом отлично уживались петух из полихромной керамики и мексиканский бык, русские матрешки, одетые в яркий ситец, китайские или польские бумажные «болванчики», расписная деревянная прачка из Швеции, сицилийская тележка в разноцветных перьях...

Второй лежал в тридцати километрах от Парижа в Сержи, укрываясь за желто-красными стенами старинного дома под черепичной кровлей и растекаясь в лесном пространстве, среди дремотной тишины, запахов кедра, дубовых и каштановых листьев. Ленивая

Уаза несет свои маслянистые, плоские воды в нескольких шагах от заброшенной части парка, мшистой, заросшей плющом и низким кустарником. Больше всего Жерар любил Сержи ранним июньским утром, когда с крылечка можно охватить взглядом летнее величание его владений: молочную дымку над рекой, окаймленные тмином кудрявые грядки с морковью и салатом, ребристые листья земляники, пунцовую пушистость пионов, розарий, в котором крутятся дождевальные установки, молодые персиковые деревья и смоковницы. Здесь он чувствовал себя живым среди живого, здесь он сбрасывал личину «священного идола», высвеченную лучом прожектора, отдыхал от трудной и хлопотливой работы председателя в Союзе актеров.

Он бежал к этим каштанам и кедром, спасаясь от рекламы, шумихи и мишуры, каждодневно преследовавших его и грозивших полным подчинением себе. Он оборонялся своим садовничеством, сельским уединением, долгими вечерами у камина с Анн, чтением Бальзака и Толстого. Его третий мир — такой же зеленый, но еще более гомоящий и солнечный на провансальской земле в виноградном Раматюэле, имении Анн, где особенно хорошо в мае.

В эти миры он мало кого впускал. «Я нокаутирую всякого, кто посмеет сунуть нос в мою жизнь», — говорил он осаждавшим репортерам, допрашивающим о цвете его носков и меню субботнего ленча, а на вопрос: «Почему вы редко появляетесь на людях?», — неизменно отвечал: «Потому что я люблю спать».

Когда родилась Анн-Мари и журналисты рвались взять у Жерара интервью, он отбивался от них и кричал: «Оставьте мою дочь мне, оставьте», а когда через полтора года появился на свет Оливье, для всех это явилось неожиданностью.

Известие застало труппу Вилара на приеме в польском посольстве. Жерар запаздывал, и, конечно, особенно волновались дамы: «Когда появится Жерар Филипп?» Но раздался телефонный звонок, и Жерар сообщил Вилару, что у него родился сын и прийти по понятным причинам он не может. И так во всем. Жюри из репортеров по скандальной хронике присудило ему премию «Лимон», которой награждают самого необщительного актера года...

Но однажды журналистам удалось выудить из Жерара целую анкету. Вот она.

- Ваши моральные качества?
- Я честолюбив.
- Ваше самое похвальное свойство?
- Гордость.

- Ваш главный недостаток?
- Гордость.
- Вы по природе оптимист?
- Когда возникают безвыходные, запутанные или щекотливые положения, тогда я оптимист.
- Что вы ненавидите больше всего?
- Недобросовестность, мягкотелость, отсутствие профессиональной совести.
- Застенчивы ли вы? Если да, то при каких обстоятельствах?
- Я застенчив, но не спрашивайте, при каких обстоятельствах это проявляется.
- Находчивы ли вы?
- Когда не очень усталый.
- В чем выражается ваша нервозность?
- В дерзости.
- Что вас радует и беспокоит больше всего на свете?
- Человек.
- Чему вы обязаны своим успехом?
- Удаче, с одной стороны, и огромной работе, с другой.
- Вы легкоувлекающийся или отличаетесь холодным умом?
- Сначала я увлекаюсь, а потом все взвешиваю.
- О чем вы думаете чаще всего?
- О том, что мне нужно безотлагательно сделать.
- Где вы себя чувствуете лучше всего?
- У себя дома.
- А где очень стесненным?
- У незнакомых людей.
- Какие качества вы больше всего цените в женщине?
- Нежность, великодушие, ясность ума.
- А в друзьях?
- Молчаливость. Я люблю друзей, которые умеют молчать.
- Что привлекает вас помимо вашей профессии?
- Занятия других людей.
- Кем бы вы хотели стать, если бы не были актером?
- Врачом или ученым.
- Ваш любимый драматург?
- Мольер.
- Ваш любимый поэт?
- Поль Элюар.
- Кто, по вашему мнению, наиболее выдающаяся личность этого века?
- Ленин.

- Какие города произвели на вас самое большое впечатление?
- Рим, Варшава, Ленинград, Пекин.
- Если бы вам запретили жить во Франции, где бы вы поселились?
- В Риме, Варшаве или в Китае.
- О чем вы сожалеете?
- Об ушедшей молодости.
- Беспokoит ли вас состояние вашего здоровья? Часто ли вы обращаетесь к вашему врачу?
- Только когда болею. Я не большой любитель лечиться.
- Что вас удивляет в жизни?
- Ее краткость.
- Боитесь ли вы смерти?
- Да, очень боюсь. . .

Утро 26 ноября 1959 года выдалось промозглое. Заладивший мелкий дождь уныло барабанил по зонтам и плащам, забираясь под капюшоны и поднятые воротники. Но парижане, толпившиеся перед особняком на улице Турнон, 6, не расходились. Люди были самые обыкновенные и очень разные, большей частью молодые — студенты, завсегдатаи Национального народного театра. Сосредоточенно расхаживали перед домом, курили, молчали, изредка перекидывались короткими фразами, чаще просто смотрели на окна, занавешенные белыми занавесками в третьем этаже.

О смерти Жерара газеты сообщили накануне вечером «шапками», на восемь колонок, никто из актеров при жизни не удостоивался такой чести. У дворца Шайо выставили фотографии Жерара, улыбающегося доброй, иронической улыбкой Оттавио, перед ними росла гора венков. . . В кинотеатрах, где шли «Опасные связи», перед сеансом вспыхивал свет, и в репродукторах звучал голос: «Дамы и господа! Мы должны сообщить вам печальную новость: сегодня утром скончался Жерар Филип». Зрители вставали с мест и минуту стояли молча. Так было почти в каждом театре.

К подъезду его дома было не подступиться — лестницу запрудили фоторепортеры, вспыхивали вспышки, пленка жадно ловила потухшие и вытянувшиеся лица «знаменитостей», близких друзей Жерара — Рене Клера, Анук Эме, Сержа Реджиани, Вилара. Арагон с Эльзой Триоле прошли через черный ход. В толпе перешептывались — издатель иллюстрированного еженедельника обещал три миллиона (старых) франков тому ловкачу, кто доставит ему фотографию мертвого Жерара. Подбивали Аньес Варда — она оказалась. Чересчур прыткого служителя похоронного бюро с позо-

ром выдворили из дома — соблазнившись баснословным гонораром, он под плащом прятал фотоаппарат.

Люди все прибывали. Низкорослая женщина в скромном пальто и с чемоданом в руке пробирается сквозь людские заслоны. Никто не знает, что это многолетняя костюмерша Жерара — Жанна Авелатор и что в ее чемоданчике — костюм Родриго.

Когда-то, в Авиньоне, сыграв Сида, Жерар сказал Анн: «Если вдруг умру, похорони меня в этом колете и плаще. . .»

Одетый Клером, Виларом и доктором Велле, Жерар лежит на диване — бархатная чернота колета оттеняет белизну слегка впавших щек, белый, расширяющийся к краям воротник лежит вокруг шеи водяной лилией. И орхидей, орхидей, море орхидей. . .

На столе рядом с Жераром — большой желтый конверт с его карточками — Фанфан, Жюльен Сорель, Фабрицио, Франсуа, Ричард П, Лорензаццо. . . Среди них недостает фотографий Большого Мольна, Ипполита, Гамлета, Ромео, Тита, Альмавивы, Печорина, Фредерика Моро, Маленького Жана де Сантре, которых он не успел сыграть.

В комнате застыла тишина — ни музыки, ни разговоров, всюду пепельницы с вдавленными окурками, все много курят.

На ночь с Жераром остаются только Анн и Мину, да толпа на улице, и сугробы цветов, которые, казалось, скоро доберутся до третьего этажа.

Серым утром 27 ноября гроб запаивают наяльником, выносят. . . Черная похоронная машина, с крыши которой свисают тяжелые гирлянды орхидей, направляется в Раматюэль, за ней — весь траурный кортеж. Анн простоволосая, в белом пальто, не похожая на вдову — так хотел Жерар. Она едет с Мину в отдельном автомобиле.

— Обязательно остановитесь в Молье, — говорит она шоферу, потом поясняет, — там в ресторанчике мы с Жераром всегда завтракали.

Когда Анн выходит из маленькой гостиницы, у нее почти счастливое лицо — не остановиться здесь она не могла. Это значило предать Жерара. Слишком много часов простого житейского счастья проведено тут, о них напоминают колченогие столики и хрустящие, накрахмаленные салфетки. . .

Вековое дерево с узловатой, изрезанной корой на деревенской площади Раматюэля величаво помахивает ветвями. Узкие улочки, на которых за живыми изгородями олеандров жмутся друг к другу домики с розовыми ставнями, голубая подкова над кузней, как всегда, приветливы и обычны. До кладбища нужно проехать пе-

сколько километров по петляющей, забирающей в гору дороге, вдоль длинных шпалер винограда, дубняка и молодых каштанов.

Могила вырыта около разрушенной старой часовни, на новом кладбищенском участке, рядом с ней могильщик посадил куст мимозы. На могиле не должно быть ни цветов, ни креста, ни камня — так тоже хотел Жерар. Неподалеку сумрачными факельщиками застыли кипарисы.

Никто не плачет, никаких прощальных речей. Моросит мелкий осенний дождик, и когда Анн бросает в могилу розу, к шелесту дождя примешивается шум осыпающегося песка. Потом внезапно разражается ливень. . .

В Раматюэле даже нет кинотеатра, и поэтому для местных виноградарей Жерар был просто добрым, улыбчивым соседом. Стоя у входа на кладбище, двое крестьянок опечаленно судачат:

— Может, так-то оно лучше — похороны без обряда, без церкви, без священника. Но все же. . .

— Да, все же, — задумчиво тянет другая, потом добавляет, — впрочем, что из этого. . . Если господь существует, он не окажет Жерару плохой прием. . .

Вечером 28 ноября на сцену ННТ вышел Вилар.

«Дамы и господа! Жерара Филипа больше нет. Со вчерашнего вечера он покоится неподалеку от мест своего детства, в земле, которую так любил. Смерть метила в очень высокую цель и попала, украв того, кто для наших детей и нас самих был воплощением молодости. Таким его навсегда сохранит наша память.

Жерар был неистовый труженик, упорный, не любивший показывать своего трудолюбия, — он не доверял таланту, дарованному богом. И он остается одним из самых незамутненных примеров служения нашему актерскому делу. Он был предан ему, и как не вспомнить, что Жерар был верен своим обязательствам с первого и до последнего дня, вопреки любым превратностям. Наши узы взаимной преданности могла разорвать только смерть. Она это и сделала. Нам же нужно продолжать начатое дело. Лучше мы не можем почтить память Жерара. Пускай минута молчания скажет ему о том, как мы горюем и скорбим без него».

В тот вечер шел «Генрих IV» Пиранделло, как было обозначено на афише.

С тех пор прошло без малого пятнадцать лет. На раматюэльском кладбище разросся шиповник, вымахала мимоза, на ней надпись: «Пожалуйста, не обрывайте мимозу. Спасибо». На другой

табличке выгоревшими на солнце черными буквами выведено: «Кроме живых цветов ничего не класть на могилу Жерара Филипа». Теперь на ней лежит простой четырехугольный камень, на котором обозначено:

ЖЕРАР ФИЛИП

4 декабря 1922 года

25 ноября 1959 года

На обкатанном частыми дождями камне — щербини времени, а его и вправду утекло немало. Состарились и ушли из французского кино его ветераны — Жан Ренуар, Рене Клер, умерли Жюльен Дювивье и Жан Кокто, стали «средним поколением» тридцатилетние зачинатели «новой волны» — она тоже спала, отшумела, расточилась. . .

Зачахло мощное детище Вилара — Национальный народный театр, частью из-за рьяной бюрократической опеки министра культуры Мальро, породившей уход Вилара из ННТ в 1963 году, частью потому, что умер Жерар, ушла играть на Бульвары Мария Казарес, иссяк прежний энтузиазм.

Умер Жан Вилар. Незадолго до своей кончины он, седой, очень худой и уставший, читал в Ленинграде Мопассана и Лафонтена, читал тоже устало, лишь временами воодушевляясь и вспыхивая. Автор этих строк разговаривал с Виларом — он был немногословен, на вопросы отвечал вяло, но когда речь зашла о Жераре Филипе, как-то оживился, стал словоохотливее.

— Знаете, что в нем было самое замечательное — подлинность таланта и верность ему. В наш век нецельных, психологически раздробленных натур подлинность — большая редкость. В Жераре была старомодная цельность и верность своей подлинности — верность собственной личности, верность не отвлеченным идеям, а крови и плоти духовной, так сказать, духовному очагу своего существования. Сейчас чаще видишь другое — личность заменяется ее суррогатом, подлинность таланта — умением, сноровкой, той легкостью, с которой творческое «я» сливается с любой, как правило, инородной истиной или идеологией, с инородным социальным заказом. Жерар чурался творчества на чужой счет, не раздувал своего «я» мехами чужих, не личным опытом добытых, не своей жизнью взращенных и оплаченных истин. Может быть, и ранняя смерть его — возмездие этой цельности, возмездие тому, что с временем он сближался по прямой, без насильственных обихов и экивоков. Вы спрашиваете, идут ли фильмы с Жераром

у нас? Да, идут. В кино клубах, где предпочитают американцев и японцев. Была какая-то ретроспектива в синематике. Кино непоравимо стареет, очень быстро. Конечно, его помнят те, кто прожил его время. И это, как вы можете догадаться, не молодые люди. Жерар ушел со своим временем, не он первый, не он последний. Таков закон, мы над ним не властны, как и над жизнью, которая уходит вместе с нами. . .

С этими словами Вилара перекликается высказывание ныне уже покойного Жоржа Садуля, посвятившего творчеству Жерара Филипа много страниц: «Любая гениальная личность (а Жерар был гением) — сложный феномен, выражающий скрытые от глаза духовные устремления своей эпохи. Тальма служил объяснением нашей Революции и Империи, Фредерик-Леметр — Романтизму. Филип объяснял всем нашу страну и наше время — послевоенные и пятидесятые годы».

Таким он и остался во французском искусстве XX века — добавим мы.

ПРИМЕЧАНИЯ

Принятые сокращения основной литературы

- Gérard Philipe. Souvenirs et témoignages recueillis par Anne Philipe et présentés par Claude Roy. Callimard, Paris, 1960.— Gér. Phil.
- Maurice Périsset. Gérard Philipe. Au fil d'Ariane. Paris, 1963.— Périsset.
- Paul Giannoli. La vie inspirée de Gérard Philipe. Plon, Paris, 1960.— Giannoli.
- Georges Sadoul. Gérard Philipe. Collection "Cinéma d'aujourd'hui", 51, Seghers, 1967.— Sadoul.
- Guy Le Bolzer. Gérard Philipe. Premier plan 8.— Bolzer.
- Marie-Thérèse Serrière. Le T. N. P. et nous. Lib. José Corti. Paris. 1959.— Serrière.
- Claude Roy. Jean Vilar. "Théâtre de tous les temps", 7, Seghers. Paris, 1968.— Roy.
- Б. Зингерман. Жан Вилар и другие. М., 1964.— Зингерман.

¹ Написана по материалам: Périsset, ch. "Enfance", pp. 7—45; Sadoul, pp. 5—10; Giannoli, pp. 1—22; Gér Phil; pp. 17—45.

² Gér. Phil, pp. 24—27; Périsset, pp. 33—39.

³ J. Houlet. Le théâtre de Jean Giraudoux. Ardent, 1945, pp. 113—127; L. Le Sage. Jean Giroudoux, his life and works. Pensilvania, 1959.

⁴ E. Herriot. Episodes 1940—1944. Paris, 1950, passim.

⁵ Sadoul, pp. 16—18.

⁶ Спектакль «Калигула» реконструирован по следующим материалам: Gér. Phil., pp. 55—60; Périsset, ch. "Caligula", pp. 41—46; Germain Brée. Camus, his life and work. New Jersey, 1961, pp. 124—139; Jacques Etienne. Caligula, démon du bien et du mal.—"Liberation", 18 sept. 1945; Louis, Potier. Caligula devant la victoire et la défaite.—"Le Monde", 24, oct 1945.

⁷ P. H. Simon. Théâtre et le destin. Paris, 1959, pp. 132—140; M. Lebesque. A. Camus. Hamburg, 1961, S. 67—81.

⁸ Sadoul, pp. 20—22; Périsset, ch. V. "Le prince Muichkine", pp. 47—52.

⁹ Roger Vaillant. Le Diable au corps.—"L'Ecran français", 16 sept. 1947.

¹⁰ Périsset, ch. VI, "Le Diable au corps", pp. 57—60.

- ¹¹ Jean Wagner. Jean-Paul Belmondo et son mythe.—"Cinéma", juill.—août 8. Paris, 1963, pp. 59—70; Enno Patalas. Sozialgeschichte der Stars. Hamburg, 1963, S. 227—234.
- ¹² Sadoul, pp. 24—28; Roy Armes. French Cinema since 1946. Vol. I. The great tradition. Zwemmer books. London, 1970, p. 117.
- ¹³ Pierre Philippe. L'évolution d'emploi.—"Cinéma", n. 73. Paris, 1963, pp. 15—32.
- ¹⁴ Henri Martineau.—"L'Ecran français", 152, 25 mai 1948.
- ¹⁵ Sadoul, pp. 30—32.
- ¹⁶ André Bazin. Qu'est-ce que le cinéma? Vol. II.—"Le Cinéma et les autres arts". Paris, 1959, pp. 18—19.
- ¹⁷ Mardore. "Philippe en cinéma", Bolzer, p. 24.
- ¹⁸ "Gérard Philippe vu par Maria Casarès", in Gér. Phil., pp. 80—87; Dussane. Maria Casarès. Calmanne Lévy. Paris, 1953, pp. 44—56.
- ¹⁹ Gér. Phil., pp. 98—105.
- ²⁰ Jean Queval. Une si jolie petite plage.—"L'Ecran français", 25 janvier 1949; Jean Vagne. Une plage à la mode.—"La Gazette des lettres", février 1949.
- ²¹ Sadoul, pp. 33—34.
- ²² Ibidem, pp. 34—35.
- ²³ Спектакль «Сид» реконструирован по следующим материалам: Gér. Phil., pp. 121—161; Serrière, pp. 74, 87, 97, 117, 123, 141; Giannoli (ch. "Le Prince et son royaume"), pp. 33—44; Périsset, pp. 93—99; "Bref", nov. 1958; "Aragon nous parle de Gérard Philippe" France nouvelle, 3 déc. 1959; "Theatre Arts", 1958, vol. XLII, n. 9, pp. 9—11, 78—79.
- ²⁴ Serrière, ch. "Avignon", pp. 23—39.
- ²⁵ Зингерман, с. 33.
- ²⁶ Там же, с. 33.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Roy, pp. 69—71.
- ²⁹ Gér. Phil., pp. 151—152.
- ³⁰ "Bref", avril 1954.
- ³¹ Александр Верт. Франция 1940—1955. М., 1959, с. 465—468.
- ³² J. M. Ellis. Kleist's Prinz Friedrich von Homburg. Univ. of California Press. Berkeley, 1970, Los Angeles, pp. 1—10.
- ³³ Спектакль «Принц Гомбургский» реконструирован по следующим материалам: Gér. Phil. pp. 167—172; Serrière, pp. 77—78, 85—87, 97, 117, 125, 145, 147; Roy, pp. 72—91.
- ³⁴ „Bref“ févr. 1951.
- ³⁵ Зингерман, с. 45—46.
- ³⁶ Спектакль «Лорензаччо» реконструирован по следующим материалам: Périsset, ch. "Lorenzaccio", pp. 101—107; Gér. Phil., pp. 181—197; Roy, pp. 99—105; Serrière, pp. 43, 76, 85, 113, 117; "Theatre Arts", 1959, XLIII, pp. 62—63, 77—78.
- ³⁷ Roy, pp. 89—91.
- ³⁸ Gér. Phil., pp. 189—190.

- 39 "Bref", mai, 1955.
- 40 Цит. по ст.: А. В. Федоров. Драматургия Альфреда де Мюссе. — В кн.: Мюссе. Театр. Л., 1934, с. 23.
- 41 Инна Соловьева. Пьеса Сопротивления. — В кн.: Спектакль идет сегодня. М., 1966, с. 159—165.
- 42 Александр Верт. Цит. соч., с. 479—485.
- 43 Siegfried Kracauer. From Caligari to Hitler. Princeton Univ. Press, 1962, pp. 3—17.
- 44 Yves Boisset. Gérard Philipe.— "Cinéma", 60, mai 1960.
- 45 Sadoul, pp. 46—49.
- 46 Зингерман, с. 69—70.
- 47 Рене Клер. Сценарии и комментарии. М., 1969, с. 99.
- 48 André Bazin. Los Olvidados.— "Qu'est-ce que le cinéma?", vol III. Paris, 1961, pp. 22—28.
- 49 André Bazin. M. Ripois avec ou sans Némésis.— "Qu'est-ce que le cinéma". vol. II. Paris, 1959, pp. 56—60.
- 50 "Cahiers du Cinéma", n. 36, juin, 1954.
- 51 Pierre Masabru. Gérard Philipe, dernier héros romantique. "Arts" 753.
- 52 Sadoul, pp. 122—136.
- 53 Roy, p. 110.
- 54 Ibidem, pp. 121—127.
- 55 Ibidem, p. 126.
- 56 Ibidem, p. 133.
- 57 Gér. Phil., pp. 174—180.
- 58 Roy, p. 139.
- 59 И. Соловьева, В. Шитова. Жан Марэ.— В кн.: Актеры зарубежного кино, вып. 1. М., 1965, с. 101—102.
- 60 Зингерман, с. 62.
- 61 "Théâtre populaire", n. 6, p. 47.
- 62 Цит. по кн.: Е. Л. Финкельштейн. Фредерик-Леметр. Л., 1968, с. 156—157.
- 63 Gér. Phil., p. 383.
- 64 Ibidem, p. 384.
- 65 Ibidem, p. 385.
- 66 Джон Гилгуд. На сцене и за кулисами. Л., 1969, с. 256—257.
- 67 Seggière, pp. 73, 78, 82, 99, 113. "Paris-Théâtre", 1960, n. 157, pp. 5—7.
- 68 Gér. Phil., p. 371.
- 69 Цит. по кн.: А. Кугель. Театральные портреты. Л., 1967, с. 275.
- 70 Gér. Phil., p. 372—373; "Paris-Théâtre", 1957. n. 125, p. 57.
- 71 Gér. Phil., p. 371.
- 72 Ibidem, p. 373.
- 73 Ibidem, p. 373.
- 74 Ibidem, p. 371.

- ⁷⁵ Ibidem, p. 372.
- ⁷⁶ О. Ильинская. Стендаль на экране.— «Искусство кино», 1956, № 2, с. 41—53.
- ⁷⁷ Б. Г. Рейзов. Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и черное».— В кн.: Из истории европейских литератур. ЛГУ, 1970, с. 186.
- ⁷⁸ «Иностранная литература», 1955, № 6.
- ⁷⁹ Спектакль «Капризы Марианны» реконструируется по обстоятельной рецензии Г. Бояджиева в кн.: Театральный Париж сегодня. М., 1960, с. 45—54; а также по следующим материалам: "L'Avant-Scène", Femina-Théâtre, 1958, n. 181, pp. 49—50; "Paris-Théâtre.", 1958, n. 138, p. 68; "Theatre Arts", 1958, vol. XLII, n. 9, pp. 78—79.
- ⁸⁰ Андре Моруа. Литературные портреты. М., 1970, с. 123.
- ⁸¹ Г. Бояджиев. Цит. соч., с. 50.
- ⁸² Там же, с. 50.
- ⁸³ Зингерман, с. 59.
- ⁸⁴ Там же, с. 59.
- ⁸⁵ Gén. Phil., p. 407, pp. 404—406. См. также: Guez Gilbert. On ne badine pas... — "Paris-Théâtre", 1959, n. 145, p. 2; Camp André. Quand René Clair débute au théâtre.— "L'Avant-Scène", Femina-théâtre, 1959, n. 194, p. 42.
- ⁸⁶ Зингерман, с. 59.
- ⁸⁷ Jean Mitry. René Clair. Ed. Universitaires. Paris, 1960, pp. 167—168.
- ⁸⁸ P é r i s s e t. Op. cit., pp. 115—118.
- ⁸⁹ Инна Соловьева. Простые фильмы Жака Беккера.— В кн.: Жак Беккер. М., 1969, с. 32—33.
- ⁹⁰ Там же, с. 50.

Шмаков Г. Г.

Ш71 Жерар Филипп. Л., «Искусство», 1974.

232 с.; 12 л. ил.

В книге в беллетризованной форме рассказывается о жизни и искусстве крупнейшего актера послевоенной Франции Жерара Филиппа, широко известного нашим зрителям по фильмам «Красное и черное», «Пармская обитель», «Фанфан-Тюльпан», «Большие маневры», «Монпарнас 19». Автором анализируются лучшие работы Жерара Филиппа в театре и кино, описываются съемки у Рене Клера, Кристиана-Жака, Клода Отана-Лара, театральные репетиции, даются характеристики близких друзей Филиппа, крупнейших деятелей французского театра и кинематографа — Марии Казарес, Жана Вилара, Рене Клера и др. Творчество актера освещается на фоне развития французского искусства 40—50-х годов.

Ш — $\frac{80106-036}{025(01)-74}$ 241-74

778И + 792И

Геннадий Григорьевич Шмаков

ЖЕРАР ФИЛИПП

Редактор Л. А. Филатова. Художественный редактор Я. М. Окунь. Технический редактор М. С. Стернина. Корректоры Н. Д. Кругер и Л. В. Ухова. Сдано в набор 15/Х 1973 г. Подписано к печати 29/І 1974 г. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага типогр. № 1. Для илл. мелован. Усл. печ. л. 14,88. Уч.-изд. л. 15,05. Тираж 50 000 экз. М-21622. Изд. № 159. Зак. 1988. Издательство «Искусство», 191186, Ленинград, Невский, 28. Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14. Цена 1р. 34 к.

1 p. 34 к.

